

## Schede dei video

### Histoire(s) du cinéma \*

2A Seul le cinéma – 2B Fatale beauté  
1994, 26' + 26', stereo semplice, Beta SP  
Soggetto e regia: Jean-Luc Godard  
Produzione: Gaumont/Périphéria

Il progetto di questo video risale al 1978, quando viene chiesto a Godard di continuare il ciclo di lezioni che Henri Langlois aveva iniziato per gli studenti del Conservatorio d'Arte cinematografica di Montreal. Una delle condizioni poste da Godard è che il frutto di questi incontri venga pubblicato in un libro dal titolo *Introduzione alla vera storia del cinema*. Gli incontri-lezioni si realizzano e si realizza anche il libro che di questi è la riproduzione fedele. Il metodo seguito da Godard è quello di mostrare un proprio film accostandolo ad altri, di ogni epoca, che potessero avere con questo agganci di qualsiasi natura – periodo di realizzazione, argomento – per affinità o contrasto. A distanza di vent'anni, attraverso le sue lezioni, Godard torna alla scrittura critica e lo fa con una serie di “deformazioni professionali” che lo portano, ad esempio, a creare una sorta di montaggio della storia del cinema. Ogni lezione è un film verbale frutto della mescolanza – in un discorso sempre complesso, disordinato, in cui diversi temi vengono toccati, abbandonati e ripresi – di flash, immagini, riferiti a diversi film, un rimontaggio di parti di entità diverse per la costruzione di un nuovo essere virtuale figlio del cocktail di prodotti eterogenei, ma che contiene in sé infiniti spunti di riflessione e una sua logica di sviluppo. In questo modo Godard fa, in sette lezioni-viaggi, i conti con il suo essere uomo di cinema, frequentatore delle cineteche, che, da autodidatta onnivoro si crea una conoscenza sul passato del cinema e che, in maniera confusa e con l'energia della passione più che della ragione, colleziona ore e ore di visione. Fa i conti con i suoi padri spirituali e, cosa fondamentale, gli affida il ruolo di assistenti ed accompagnatori personali nel cammino interno alla sua produzione. I registi del passato cambiano infatti di volta in volta mentre un solo nome è ricorrente: il suo. Ad ogni lezione presenta un film che diventa il nucleo della discussione in quanto le altre scelte sono ad esso funzionali e in quanto ciò consente a Godard di allargare il discorso, di riflettere sul suo passato (*Fino all'ultimo respiro*, *Le petit soldat...*) sul suo presente e anche sul suo futuro (ricorrenti sono i riferi-

\* La scheda che segue è estratta dalla tesi di laurea di Luana Conti, *Un navigatore dello sguardo. Godard fra cinema e video*. Relatore prof. Giovanni Spagnoletti, A.A., 1993-1994, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, per gentile concessione dell'autrice.

menti alla televisione). Ma i temi trattati sono di ben più vaste proporzioni e vanno dalla storia alla sociologia alla politica. *Introduzione alla vera storia del cinema* è, dunque, allo stesso tempo, il modo di fare un bilancio personale ma anche di dare un nuovo punto di vista critico e didattico (non dobbiamo dimenticare che comunque si tratta di lezioni per studenti) sul cinema, un nuovo itinerario per seguire il suo percorso, meno cronologico e più analitico, meno legato al susseguirsi dei fatti e più al loro intreccio, al loro incontro-scontro. Nel 1988, Godard firma un accordo con Canal Plus per trasformare *Introduzione alla vera storia del cinema* in una serie televisiva dal titolo *Histoire(s) du cinéma*. Un intervento coraggioso che urta la sacralità e una certa ritualità cinefila, che ostenta una sicurezza della propria posizione conquistata in anni di lavoro e di lotte con innumerevoli fallimenti. Ora può rapportarsi alla pari con i suoi maestri, mentre anni di discussione politica lo separano dal mito del cinema hollywoodiano ormai rinnegato. L'autonomia dimostrata da Godard nell'*Histoire(s)*, più ampia del modello dell'*Introduzione*, dipende dal fatto che il video e il testo sono separati da dieci anni fondamentali, in cui il regista, avvicinandosi a nuove tecnologie, prende ulteriori distanze dal cinema. Come si evince dal titolo, due sono i temi su cui ruota l'interesse del regista: la/e storia/e e il cinema; due componenti che si compenetrano costantemente quasi dipendendo l'una dall'altra. La storia viene affrontata nelle sue diverse accezioni, la storia come racconto, intreccio, che appartiene al cinema, e la storia dell'umanità, che si studia nelle scuole e che è fatta di grandi eventi, ma anche di piccole mutazioni quotidiane. E allora a proposito del cinema egli dice: "il cinema sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri", questo è il cinema hollywoodiano, creatore di sogni e di miti, promotore di una cultura media sottomessa ai valori imposti e creatore di una Storia (cioè di una lettura della realtà) distorta, manipolata. Poi c'è la vera Storia, fatta degli avvenimenti di tutti i giorni: l'ultima guerra mondiale, il nazismo, l'olocausto, il sacrificio, momenti che, con altre coordinate, continuano a ripetersi, ricorrenti. Anche il cinema può essere letto e interpretato in due maniere: come elemento di distrazione, di evasione e di sogno rispetto alla realtà data o come elemento di indagine della stessa. Sembra di essere ritornati, ascoltando queste parole, cinema/realtà/storia, al nodo cruciale del bazinianismo, della Nouvelle Vague, quando erano in molti in Francia a porsi questo tipo di domande. Godard ritorna sul problema confermando e ampliando le sue posizioni di partenza: "la storia è un'altra cosa, non è la storia degli uomini, è qualcosa di indipendente da noi, anche se l'incontriamo. Il cinema è la sola traccia, l'unico testimone. Esso ha registrato le immagini e non è una rielaborazione letteraria più o meno romanzata, rapportata a colui che scrive. È lo schermo che pensa, non lo scrivano"<sup>1</sup>. La conferma è nel legame strettissimo tra cinema e realtà, mentre la novità è data dal maggior spiritualismo nel concetto di storia che propone e anche dal definitivo primato che Godard ribadisce dello schermo sulla scrittura, della forma sull'alfabeto, novità che matura e cresce proprio negli anni video. E il rapporto tra Storia e cinema è talmente stretto che lo stallo del cinema francese deriverebbe dal rifiuto dei cineasti post-bellici di filmare i campi di concentramento. Rifiutando cioè di prendere atto di una realtà come quella, il cinema si è automaticamente messo fuori gioco perdendo la sua cre-

dibilità rispetto al narrato. Dopo questa premessa, cos'è *Histoire(s) du cinéma*? La storia, anzi le storie del cinema, "tutte le storie che ci sarebbero, che ci saranno, che ci sono state", lo spettro si dilata fino a comprendere, oltre il reale, il potenziale e il virtuale. "Il cinema è, in qualche modo, la resurrezione del reale... La storia del cinema è in questo, in questa relazione tra il cinema e il reale, nessun problema di stile, comunque esistente, ma secondariamente; qui non è essenziale"<sup>2</sup>. Più che di una storia del cinema, quella di Godard è, come abbiamo sottolineato, una sua ricostruzione, personale, della cronologia cinematografica filtrata dalla sua esperienza, sottomessa ai suoi gusti e ai suoi umori, influenzata dal suo percorso. Il cinema è allora il mondo delle star, delle donne bellissime, dei grandi registi, del sogno americano, e la sua storia è la storia dell'umanità da cent'anni a questa parte, segnata brutalmente da due guerre planetarie. Le prime due puntate, *Toutes les histoires* e *Une histoire seule*, sono state realizzate nel 1988/1989.

Tutti i suoi tic stilistici ricompaiono. I volti degli artisti amati, le scritte, la sua presenza alla macchina da scrivere, la pittura, la letteratura, la fotografia, la televisione, nello stile ricco, psichedelico, inaugurato da *Puissance de la Parole*. Lo schermo riprende a vibrare con le immagini e i suoni 'sparati', che esplodono in faccia ad uno spettatore sempre più sconcertato. Godard realizza per la televisione un video che porta al parossismo l'abitudine allo zapping dell'utente in un rinnovato rapporto con il mezzo televisivo che ormai va a braccetto con il cinema sottomesso economicamente. Nelle ultime puntate, prodotte dalla Gaumont Peripheria, il viaggio riprende. La prima parte è introdotta dalla figura di Godard che dialoga di cinema e soprattutto di Nouvelle Vague con il critico Serge Daney e l'attrice Julie Delphy recita *L'invitation au voyage* di Baudelaire. Qui sembra che l'interesse del regista sia quello di invitare alla riflessione, più che colpire con effetti visivi. Riflettere ancora una volta sul miracolo del cinema che racconta storie mostrandole e materializzando sogni. *Seul le cinéma* è il titolo di questo terzo inserto a cui segue *Fatale beauté* in cui viene analizzato il ruolo della figura femminile nel cinema, sempre filmata da uomini, apprezzata per le sue doti esteriori, in cui la bellezza è anche simbolo di armonia e di sintonia col mondo. E in un'intervista<sup>3</sup> Godard fa delle anticipazioni dicendo che i titoli delle prossime puntate saranno *La monnaie de l'absolut* "un tentativo di proporre una critica visiva"<sup>4</sup>, *La réponse de tenebre* "che esamina il motivo per cui è stata l'Italia a girare l'unico film di resistenza"<sup>5</sup>, *Montage mon beau souci*, titolo ripreso da un articolo scritto per i Cahiers du Cinéma e infine *Les signes parmi nous* "che dice che se si riprende un ingorgo a Parigi e si è capaci di vederlo, si scopre – se si è capaci di vedere – un vaccino per l'AIDS"<sup>6</sup>. Allora, A suivre.

#### Note

1 "L'histoire c'est autre chose, ce n'est pas l'histoire des hommes, c'est quelque chose d'indépendant de nous, même si on la rencontre. Le cinéma est la seule trace, le seul témoin. Il a enregistré des images et ce n'est pas une réélaboration littéraire plus o moins romanesque, rapportée à celui qui écrit. C'est l'écran qui pense, pas le scribe". Jean-Luc Godard, (intervista di François Albera), in *Le cinéma selon Godard*, cit., p. 83.

2 "Le cinéma est en quelque sorte la résurrection du réel... L'histoire du cinéma, elle est là, dans cette relation du cinéma au réel, pas de problèmes de style qui, bien sûr, existent, mais secondariamente; là n'est pas essentiel", *ibidem*.

3 AA.VV. *Quaderno Informativo Mostra Internazionale del Nuovo Cinema Pesaro*, 1994, p. 27.

4 *ibidem*.

5 *ibidem*.

6 *ibidem*.

## Godard fait des histoires

intervista a Jean-Luc Godard

di Serge Daney

*Nella prima parte Godard dialoga con il critico Serge Daney, ripercorre frammenti di storie che solo il cinema sa raccontare (fra cui uno da The Night of the Hunter di Charles Laughton) mostra Julie Delphy che recita L'invitation au voyage di Baudelaire.*

*La seconda parte ripercorre la particolare fascinazione prodotta dalla presenza femminile sullo schermo: da Ava Gardner in The Great Sinner di Robert Siodmak (il cui titolo francese è Beauté fatale) a Elena Kuzmina in In riva al mare più azzurro di Boris Barnet, alla Biancaneve di Disney.*

*[...] La paura. È una parola che torna spesso, con la stessa frequenza delle metafore mediche. Paura di vedere, paura di non vedere, paura (e desiderio) di vedere ciò che altri hanno visto, ecc.*

Direi che il fatto di vedere dovrebbe essere un'attività del bambino che incomincia a fissare le cose con lo sguardo. Per il parlare è la stessa cosa. Il fatto di *dire*, invece, è diverso. Assimilerei piuttosto il guardare al dire e il vedere al parlare (o al cantare). Ed è qui che compare il desiderio. A volte è una cosa tranquilla, a volte è difficile, fa penare l'alpinista che scala la montagna, il sub o l'innamorato. Direi che è questo il diritto, e che nel diritto è presente la nozione di dovere, come la linea di separazione fra le due parti di un iceberg... Ciò che è estremamente penoso è il dovere di *dire* nel caso delle cure ad un malato, il dovere di *guardare* la guarigione. Pur essendo il figlio di un medico, non mi è facile andare dal dottore perché significa dover dire o guardare e confrontare questi due aspetti con il vedere e il parlare (se vogliamo, ho un difetto: non utilizzo abbastanza i miei diritti e do troppa importanza ai miei doveri).

All'inizio il cinema è nato muto e ha avuto molto successo. Il sonoro, nonché il colore, sono esistiti fin dall'inizio: ognuno aveva il proprio sistema, forse non erano perfettamente a punto, ma non lo sono ancora adesso [...] Ma il sonoro non l'hanno voluto. Mitry e Sadoul raccontano che quando Edison è venuto a mostrare il suo cinema sonoro, esso già esisteva al Grand Café. Aveva dodici discepoli, poi ne ha avuti trenta, quaranta e, infine, quattrocento milioni. È solo *dopo* che hanno voluto il sonoro. E questo fatto, fra l'altro, è piuttosto ben corroborato sul piano sociale. È accaduto nel momento storico in cui Roosevelt ha preso la parola, la democrazia ha preso la parola e ha detto: New Deal. E dopo alcuni tracolli, il fa-

scismo ha preso la parola e Hitler ha detto quello che ha detto. È stato il "dire", ma un dire *nocivo*, a prendere il potere. Non è stato Freud a prendere il potere in Germania, è stato Hitler (eppure, erano vicini di casa, abitavano a poche strade di distanza!).

Eppure, malgrado l'Inquisizione, malgrado le guerre napoleoniche, malgrado tutto, l'umanità aveva fatto un cammino non privo d'interesse. E per conservare l'esperienza acquisita – malgrado l'orrore totale che hanno rappresentato i campi di concentramento – era necessario che, per una volta, *il vedere e il dire improvvisamente coincidessero*, e che poi fossero ridefiniti altri compiti. E il cinema era l'unico a poterlo fare. Invece, è stata la letteratura a farlo, con dei libri straordinari, come quelli di David Rousset, oggi completamente dimenticato. Nel mio caso, deve essere stato il mio inconscio di regista a spingermi in questa direzione che, vista la mia storia personale – classe, religione, infanzia – mi era del tutto estranea.

*Il cinema sarà destinato ad esaurirsi, visto che non ha saputo testimoniare a tempo?*

Non si tratta di testimoniare. Il problema è che era l'unico strumento: né un microscopio né un telescopio, ma il cinema. C'è una cosa che mi ha sempre molto commosso in un regista che mi lascia piuttosto indifferente, George Stevens. In *A Place in the Sun*, ho trovato un senso profondo della felicità che ho raramente riscontrato in altri film, anche nettamente migliori. Un senso di felicità laica, semplice, che ad un certo punto emana Elizabeth Taylor. E quando ho saputo che Stevens aveva ripreso i campi di concentramento e che, in quell'occasione, la Kodak gli aveva affidato i primi rullini di 16 mm a colori, ho capito benissimo come, in seguito, abbia potuto fare quel primo piano di Elizabeth Taylor che sprigiona una sorta di cupa felicità...

*Poiché stiamo trattando della problematica del "bisogno" come sarebbe, oggi, un "bisogno di immagine"?*

Esiste un desiderio di immagine nella misura in cui è l'unica cosa che ha dato una risposta a quella nozione di identità che probabilmente, verso la fine dell'800, è diventata fondamentale. Oggi, anche un credente che si reca a pregare si sente pur sempre un individuo e non come il popolo di cui parla Malraux che ascoltava San Bernardo. Penso che vi sia un bisogno di identità, di *riconoscimento*. Diciamo semplicemente che se vedo una tua immagine non dico che è un'immagine di Toubiana, e nel fatto di "riconoscere" c'è, al contempo, il punto di vista dello scout partito in ricognizione – come Davy Crockett nei film di John Ford – e un senso di riconoscimento, nell'accezione di gratitudine. Siamo riconoscenti verso il mondo che ci riconosce e ci permette di riconoscerci. Credo che fino ai campi di concentramento, appunto, il cinema abbia rappresentato l'identità delle nazioni e dei popoli (più o meno organizzati in quanto nazioni) e che dopo sia un po' scomparso. È un aspetto che tratto in una trasmissione – la trasmissione 3B, intitolata *La réponse des ténèbres* – che parla di film di guerra e che dice, grosso modo, che il

cinema resta pur sempre un'arte occidentale fatta da bianchi. Quando parlo con Anne-Marie (Mièville) a cui la famiglia aveva proibito il cinema, salvo per i western, che lei non sopportava [...] ancora oggi fa fatica perfino con John Ford, con tutta quella gente a cavallo, tutti quegli uomini...

Tutto ciò, per chiedersi come mai nel '40-'45 non c'è stato un cinema della resistenza. Non che non ci siano stati alcuni film di resistenza, a destra, a sinistra, qui o là, ma l'unico film nel senso di cinema di resistenza che abbia resistito all'occupazione del cinema da parte dell'America o di un certo modo standardizzato di fare cinema, è stato un film italiano. L'Italia, che è il paese che ha combattuto meno, che ha molto sofferto, che ha perso la propria identità, e che ha ricominciato dopo *Roma città aperta*. È stato l'unico caso. I russi hanno fatto dei film di propaganda o di martiri. Gli americani hanno fatto dei film pubblicitari, gli inglesi le solite cose, la Germania per sé non ha saputo farne e i francesi hanno fatto solo film di prigionieri. I polacchi sono gli unici ad aver tentato due volte di seguito di fare un film sui campi di concentramento, *La passeggera* di Munk, rimasto incompiuto, e *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska. Ebbene, per lungo tempo il cinema ha rappresentato la possibilità di appartenere a una nazione e di essere se stessi all'interno di quella nazione. Tutto ciò è scomparso. Se oggi la gente ama ancora il cinema, è un po' come i greci che amavano le storie di Zeus. Se la gente ama i film di Belmondo – né i miei né quelli di Straub, visto che non li trasmettono – se ama ancora l'idea del cinema in televisione, anche, o meglio soprattutto, se lo vedono ristretto, è perché è rimasto un vago ricordo [...] Non abbiamo più identità, ma se accendiamo la televisione c'è un vago segnale che ci dice che, forse, un'identità ce l'abbiamo. E poi, i film scompariranno dalla televisione.

*Si parla sempre di più di "immagini" ma si sa sempre meno cosa si mette dietro quest'espressione.*

Si usa la parola immagini, anche se non sono più immagini. Un'immagine ne chiama un'altra, un'immagine non è mai sola, contrariamente a ciò che oggi chiamiamo "immagini" e che, in realtà, sono degli insiemi di solitudine collegati da un dire che, nella peggiore delle ipotesi, è quello di Hitler, ma che non riesce mai ad essere quello di Dolto, Freud o Wittgenstein. Del resto, gli americani hanno ragione, sono più pragmatici: dicono *pictures*, che è anche il termine usato per "fotografie". E per il film dicono *movie*.

*È tempo di essere precisi. Come si è organizzato Godard per fare queste Histoire(s)? E, soprattutto, che struttura ha adottato?*

La mia storia del cinema inizia con un capitolo intitolato *Toutes les histoires*, tante piccole storie in cui, però, sono individuabili dei segnali. Poi, continua dicendo che questa storia è unica, ma è l'unica che vi sarà mai e che vi sia mai stata (dopo, non sarà più una storia, sarà altro). La mia missione è raccontarla. Se vuoi,

è il mio lato "prete di campagna": sono il prete di campagna che si dedica a questa missione.

E il resto è composto, piuttosto, da studi puntuali, una sorta di sezioni. Ce n'è una che s'intitola *Fatale beauté*, in ricordo di un film di Siodmak con Ava Gardner, tratto da *Il giocatore* di Dostoevskij, il cui titolo francese era *Beauté fatale* [*The Great Sinner*, 1949]. L'idea è che sono stati essenzialmente gli uomini a filmare le donne e che la cosa è stata fatale anche per questa storia [...].

Dopo, c'è uno studio più concreto, che ho sempre desiderato fare e che oggi è possibile realizzare con i mezzi video, che ho chiamato *La monnaie de l'absolu*, ispirandomi a Malraux. È un tentativo di proporre della critica visiva. In un certo periodo l'avevo fatto in una trasmissione in cui avevo preso l'esempio della guerra. Dicevo: ecco come Kubrick – un regista di valore – mostra la guerra del Vietnam ed ecco come un documentarista cubano mostra la stessa guerra: giudicate, guardate. E poi ne traggio alcune idee. In questo caso, prenderò *14 Juillet* di René Clair, leggerò tre frasi tue sul film e dirò: come fa a dirlo? È, giusto, mentre Pola Illery fa questo e Annabella quest'altro? Può essere descritto così? No. Ebbene, Serge è stato colpito dal male assoluto, che lo ha travolto per un breve attimo.

C'è un capitolo, a cui ho già accennato, intitolato *La réponse des ténèbres*, che esamina il motivo per cui è stata l'Italia a girare l'unico film di resistenza. Un altro sul montaggio, intitolato *Montage mon beau souci* che parte da un articolo che avevo scritto senza nessuna malizia e di cui oggi non capisco più granché. L'idea è che, come la pittura che ad un certo momento ha scoperto la prospettiva, anche il cinema avrebbe dovuto scoprire qualcosa, e che non ha potuto farlo a causa dell'impiego dell'invenzione del sonoro. Ma che ne sono rimaste quelle tracce [...].

E poi l'ultimo capitolo, *Les signes parmi nous*, che dice che se si riprende un ingorgo di Parigi e si è capaci di vederlo (non io da solo, ma François Jacob ed io), si scopre – se si è capaci di vedere – un vaccino per l'AIDS. *Les signes parmi nous* è un romanzo di Ramuz che ho sempre voluto girare: un propagatore di notizie arriva in un piccolo villaggio sopra Vevey e annuncia la fine del mondo. Scoppia un terribile temporale che dura cinque giorni, poi torna il sole e l'uomo è sbattuto fuori. È il cinema il propagatore di notizie!

In *Libération*, 26 dicembre 1988.

Pubblicato in traduzione italiana in *Quaderno Informativo Mostra Internazionale del nuovo Cinema Pesaro*, 1994, pp. 25-27

**Les enfants jouent à la Russie\***

1993, 60', stereo semplice, Beta SP

Soggetto e sceneggiatura: Jean-Luc Godard

Produzione: Vega Film/J.L.G. (Svizzera)

Trasmesso nell'autunno 1993 dalla TV Suisse Romande

Video girato nel 1993 e trasmesso dalla Television Suisse Romande, pensato inizialmente come parte di *Histoire(s) du cinéma* e di *JLG/JLG*. È il video della caduta dell'impero russo. Il regista torna a parlare di contemporaneità commentando fatti storici visti nel loro svolgersi e osserva con attenzione il modificarsi della situazione territoriale e politica dell'Europa. Il suo percorso di analisi storica trova radici fin dagli esordi, in *Le petit soldat*, *Alphaville*, *La cinese*, *Loin du Vietnam*, *Ici et ailleurs*, ma il 1989 segna una svolta decisiva per il futuro dell'Europa, che assiste al suo smembramento, al suo sfaldamento e alla sua ricostruzione secondo nuovi e diversi equilibri. Nel 1990 Godard aveva realizzato *Allemagne neuf zéro*, un film che, per primo, lo pone di fronte ad una realtà completamente mutata e per la quale urge trovare nuovi strumenti di indagine. All'indomani della caduta del muro di Berlino egli scruta nel profondo di una nazione che ha vissuto in sé tutte le contraddizioni di un pianeta diviso in due dalla guerra fredda. Con il consueto trattamento dell'immagine che mescola realtà e finzione, affida le sue considerazioni a Eddie Constantine che, a distanza di venticinque anni, torna ad interpretare Lemmy Caution il quale, con qualche ruga in più, viaggia, alla ricerca dell'Occidente, per un paese desolato, in bilico tra passato e presente, con grandi ferite ancora aperte e il desiderio di dimenticare, di cambiare, se possibile, il corso degli eventi. *Allemagne neuf zéro* e *Les enfants jouent à la Russie* sono dunque la testimonianza di un mondo in declino, l'assistere ad un degrado progressivo che tutto mette in discussione, che brucia ogni certezza e ogni valore. Il senso di solitudine prevale; di abbandono, di incapacità di riconoscersi in ciò che ci circonda trovando una propria collocazione. È il senso della storia a stare sotto processo, di una storia che ormai sembra disintegrata, ridotta ad elenco di fatti e date ormai privi di reali agganci ed è la mancanza di un passato a cui credere, a minare la concretezza del presente. Rispetto al passato però, quello che rende unico *Les enfants jouent à la Russie* è la scelta di compiere un percorso mediato. Un paese simbolo, per anni, di una alternativa, incarnazione vivente e intoccabile di un'utopia, dopo il 1989 non si può più raccontare né rappresentare se non con le immagini di un passato. Immagini reali o mentali, unici simulacri di una perdita di fisionomia e di identità di un qualcosa diventato perciò inenarrabile. Nemmeno il montaggio frenetico di un regista come Godard e la sua capacità di assemblare l'eterogeneo basta a rendere conto di una società definitivamente parcellizzata e polverizzata. "Un ex della Cia (l'attore Lazlo Szabo) attualmente produttore di film per un canale privato americano, contatta l'Idiota/il Principe con lo scopo di introdurre in ciò che resta dell'impero sovietico esplosivo personaggi famosi della Storia di questo grande e povero paese. I personaggi scelti sono Anna Karenina, il Gabbiano, il Principe

\* La scheda che segue è tratta dalla tesi di laurea di Luana Conti, cit.



Andrej, nonché Rogozin, anch'esso legato all'Idiota/Principe Myskin". La Russia attuale confrontata, messa di fronte al suo passato, fatto di Storia (la guerra napoleonica, il secondo conflitto mondiale) di arte (le icone) di letteratura (Tolstoj, Dostojeski) di cinema (Ejzeštejn) di una tradizione unica al mondo. Un paese grande come un continente, diviso tra Europa ed Asia, che ha sempre costituito un modello di società e di politica a sé stante, ora vede la sua grandezza sgretolarsi. Il richiamo all'universalità di un patrimonio culturale è l'unico appiglio rimasto. Godard fa leva su una tradizione che, nonostante la contrapposizione politica, appartiene anche al mondo occidentale, un mondo che, mentre brinda alla fine dell'incubo della guerra fredda, deve necessariamente ripensare il proprio passato e il proprio futuro. Nella loro negazione reciproca, infatti, l'Est e l'Ovest davano un'identità a se stessi e di riflesso contribuivano a delineare quella dell'avversario. La scomparsa del nemico storico dell'Occidente porterà dunque necessariamente alla ridefinizione anche della nostra identità, che non ha più un modello negativo a cui far riferimento per negarlo e contraddirlo. Non esistono compartimenti stagni nella storia; questo sembra voler esprimere Godard che, impersonando l'Idiota, con il volto sempre accuratamente celato, ma ben riconoscibile, lavora nel suo laboratorio di immagini e fa da guida sconclusionata in un mondo tutto da ricostruire, indossando una patetica maglia con la scritta C.C.C.P. Il suo tentativo di mantenere in vita, anche solo con le glorie di un tempo, la madre Russia, è forse anche l'occasione di dare un'altra possibilità al nostro mondo di salvarsi dalla inevitabile catastrofe che dai paesi dell'est si sposterà, con la forza dell'ineluttabilità della storia, fino a noi. Il processo di occidentalizzazione forzata e spinta che si sta svolgendo, ha fatto perdere, in pochi anni, il sapore di una dignità conquistata con secoli di storia. Chi sono dunque i bambini che giocano alla Russia? Forse gli occidentali che si sono affrettati ad occupare economicamente, e quindi politicamente, questo immenso territorio, o forse gli stessi russi che troppo impulsivamente hanno svenduto, liberandosene, un patrimonio culturale incommensurabile? Come il contemporaneo *Histoire(s) du cinéma*, anche questo video appare più di riflessione, di indagine, che non di impatto emotivo. Il ritmo lento delle immagini e della parola, sembra frutto dello sforzo di confermare, a mano a mano che si pronunciano, i concetti espressi. Non che le immagini non siano elaborate, ma la tranquillità dei rallenti e delle sovrimpressioni ci lascia il tempo di soffermarci, di riflettere, di porci delle domande e magari, perché no, individuare anche qualche risposta.

### JLG/JLG-autoportrait de décembre

1994, 56', 35 mm, colore, Dolby SR

Soggetto e sceneggiatura: Gaumont/Périphéria

Produzione: Gaumont/Périphéria

Il positivo ci è stato dato alla nascita, scriveva il povero Franz – che pregò il suo amico Max di distruggere tutti i suoi libri - ma l'amico disobbedì ed è così che conosciamo l'opera di Kafka. E l'autore della "Metamorfosi" aggiungeva: tocca a noi fare il negativo.

Ecco dunque l'originalità dell'origine della cinematografia: fare prima di tutto il negativo. Cosa che non ha fatto Edison. Ma Auguste e Louis, che inventarono il proiettore prima della macchina da presa. Bisogna pure venire al mondo prima di andarci, no? E renderci conto che i nostri diritti su di esso, se esistono, non lo devono che ai nostri doveri.

Su questo metro, che può voler dire non un ritratto, e ancor meno una biografia, ma un autoritratto, mai tentato né nel romanzo né nella musica? A volte con la pittura. Ma che cercava Rembrandt quando installò il cavalletto accanto allo specchio? Probabilmente: fino a dove può giungere la pittura. E in seguito: fino a dove la seguiva, cioè fino a quando. Non a causa dell'età, ma a causa della pittura stessa, perché era il tempo stesso messo a dipingere quello che depose sulla tela. Messo a nudo, per così dire.

Non certo foto d'identità, dunque. Né esame di coscienza. Solo una questione di tempo, e lo spazio dà poche risposte, né velocità, né posizione. Salvo forse nel sistema della cinematografia, il solo dove le forze morali hanno a che vedere con le forze fisiche.

E se si ammette che le quattro forze definite dai fisici per dire la legge del mondo rinvino molto semplicemente ai quattro muri della nostra casa, allora si dirà che fare il proprio ritratto corrisponde alla forza detta d'interazione debole, quella degli atomi fra di loro.

Debole, difficile da esporre. Né oggetto. Né soggetto. Ancor meno progetto. Niente avventura e niente arca perduta né tempo perduto né tempo ritrovato, buono per la coscienza. Allora a che pro, se nessuna creazione, e tantomeno ricreazione. Il tempo che passa, senza dubbio, ma non si panoramica su di esso come su un cavallo, e neppure una stella. E i libri santi si contentavano di scrivere: in quel tempo.

Una semplice macchia, allora. Perché se una vita non vale niente, niente vale una vita.