

L'angelo terminatore

di Jean-Paul Fargier

In *Les Carabiniers*, il giovane Godard ordinava ai suoi soldati di salutare il vecchio Rembrandt. Un quarto di secolo più tardi, è un altro autoritratto del pittore che Godard mette nella sua *Histoire du Cinéma*: quello del giovane Rembrandt, scapigliato, eseguito a matita. Due età a confronto in un momento in cui, più che mai, per Godard sembra contare soltanto la questione della durata della sua arte. Più il tempo passa e più Godard, si direbbe, vede aumentare il divario che separa il cinema dalla pittura (presa come emblema dell'Arte): un divario ¹ insormontabile, come quello che rivela, nel suo caso, l'uomo anziano sul volto del giovane. Il giovane e aitante cineasta, forte dei suoi primi tre film, poteva esaltarsi al pensiero, non tanto di assomigliare a Rembrandt, quanto, almeno, di confrontare, in senso moderno, la propria arte con la sua. Dopo trenta film, e quasi altrettanti anni più tardi, sorge il dubbio, più che un dubbio: se quest'arte, la settima, non fosse un'arte? Un'arte non può morire. È il cinema che sta per morire. Forse è già morto. Se, oggi, Godard prende il posto dei suoi carabinieri di fronte a un ritratto di Rembrandt, non è per « salutare », come loro, « gli artisti », ma per scrutare senza pietà ciò che lo separa per sempre da essi. Se il cinema non è un'arte, allora che cos'è? Che cosa è stato? Godard non elude la domanda. Riprendendo, all'inizio del secondo capitolo della *Histoire du Cinéma*, la frase di André Bazin che egli aveva messo come epigrafe del *Mépris*: « il cinema sostituisce al nostro sguardo un mondo che si adegua ai nostri desideri », è su « substituire » che egli pone l'accento. Il cinema inteso come un'impresa di sostituzione, di pura sostituzione.

A che scopo? Ah, ecco! È la questione primaria. Neppure in questo caso egli sfugge alla domanda, senza tuttavia rispondere direttamente. Bisogna seguire il filo imbastito fra mille altri. Il filo bianco della pittura. Rembrandt e i suoi due autoritratti. Un Gauguin cristiano. Una Vergine con Bambino e un Giovanni Battista decollato, che ritornano nei due primi capitoli della storia del cinema secondo Godard. Strana insistenza. Senza dubbio necessaria. Poiché, malgrado il suo *Je Vous Salue Marie*, non ci si aspetterebbe questo da Godard, nel momento del bilancio. L'argomento religioso. Non la metafisica, la religione. Con i suoi simboli, i suoi riti, le sue immagini. Il cinema, piccolo capitolo nella storia delle religioni. Il suo successo si spiega grazie alla capacità di sostituire certe funzioni delle religioni, nel momento in cui queste mandano gli ultimi sussulti. Il suo declino va di pari passo con l'essere rimpiazzato dalla televisione, in questa impresa di sostituzione. La tesi di Godard è che non si guadagna nel cambio. Né in un caso, né nell'altro. Né passando dal cinema alla televisione per assecondare il nostro bisogno, diciamo, di immagini (aria fritta); né, per esempio, sostituendo l'occhio ferito nel *Chien Andalou* con una decapitazione del Battista, e questo è più inaspettato.

È a questo punto che Godard fa lampeggiare sullo schermo la parola « resurrezione ». Si può leggere, parola per parola, fra le citazioni di Buñuel, incrociando Cranach, questa frase: « l'immagine apparirà al tempo della resurrezione ». Un momento prima, non distante da un bel ritratto di Nicolas Ray (di Wenders), illuminato/divorato dalla sua sigaretta, abbiamo visto iscriversi questa invocazione: « Oh, tempo della resurrezione! »

Il tempo della resurrezione, ci siamo. Comunque Godard prende posizione per scrivere la sua *Histoire du Cinéma*. Non ce ne rendiamo conto subito. All'inizio, quando lo vediamo sedersi davanti alla sua macchina da scrivere e battere i titoli dei film (*La Règle du Jeu*, *Le Lys Brisé*, ecc.), si crede che



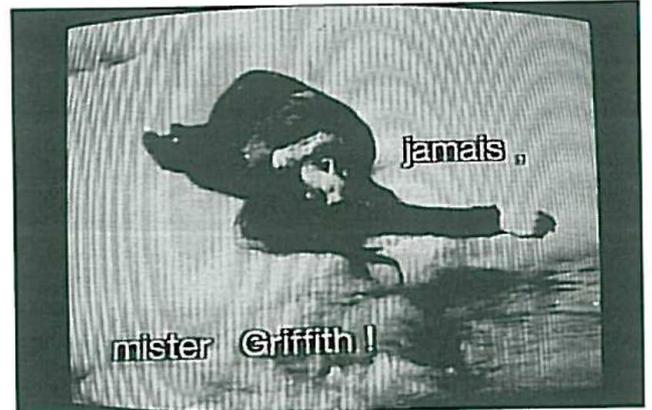
47



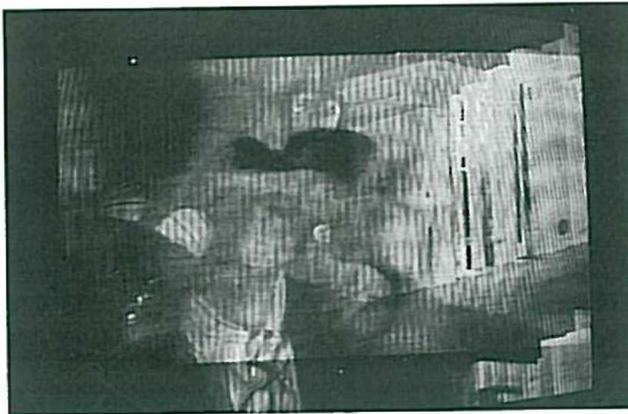
48



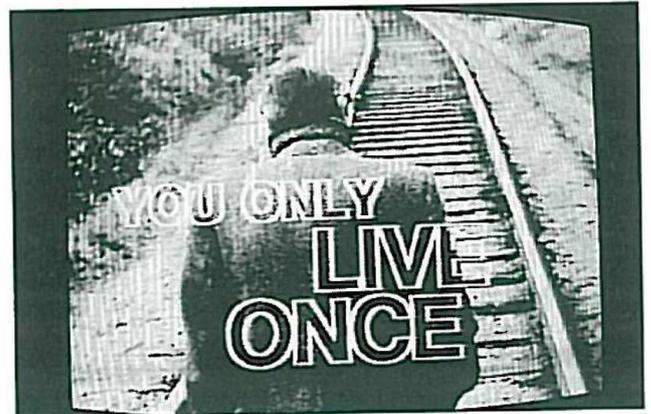
49



50



51



52

47, 48, 49. Jean-Luc Godard, *Puissance de la parole*, 1988.
50, 51, 52. Jean-Luc Godard, *Histoire du cinéma*, 1989.

egli riprenda la posizione di Bouvard e Pécuchet in *Deux ou Trois Choses*. Lo si pensa ancora quando, un po' più tardi, lo ritroviamo in piedi accanto alla sua biblioteca, che prende alcuni libri e legge i loro titoli, soltanto i titoli. È, allo stesso tempo, Bouvard e Pécuchet: ecco il ruolo che egli interpreta cominciando a costruire questa storia. Non c'è modo di sfuggirvi. A meno di far deviare il progetto. Ciò che farà, infatti, dopo aver indicato due o tre tracce un po' meno stupide (la storia dei film mai realizzati; la storia di un uomo — Irwin Thalberg — che inventava ogni giorno più di cinquanta storie: « perché Hollywood esista, ci sarà stato bisogno di questo corpo, questo giovane corpo, attraversato ogni giorno da tutte queste storie insieme... »; ci sono molte frasi come questa, nello stile di Malraux, insieme ad alcune sue citazioni), è trasformare il progetto in una cerimonia apocalittica. Non si tratta più d'inventariare i film per collegarli storicamente fra loro. Si tratta di « evocarli » e, evocandoli, lasciare che si ergano davanti a noi così come la morte del cinema li trasfigura. Ogni titolo di film o di libro, che Godard pronuncia con la sua voce grave, riconosce loro una nuova esistenza. Post mortem. È l'Angelo dell'Apocalisse che chiama uno per uno i giusti, salvati e resuscitati. L'Angelo « terminatore », piuttosto che sterminatore: egli non giudica, concede i brevetti della vita eterna. Che cos'è la vita eterna per un film? Non è il fatto di non essere scambiato con un altro, ma di sfuggire alla confusione generata dalla gran quantità di film. Tutte le volte che un elemento — una foto, un suono, una frase (« venite vittime »), dieci fotogrammi, una lunga sequenza (*Il Vangelo* di Pasolini) — tratto da un film viene elaborato da Godard nel montaggio /collage/ smontaggio, non si è mai in presenza di un « effetto di cinema », come è la regola ogni volta che, per esempio, un clip cita un estratto di un film, ma sempre ci si trova davanti a un film in particolare, molto particolare. I numerosi brani al rallentatore che si impongono alle citazioni, conferiscono un'aura a ogni sequenza mostrata. La compresenza di un film in bianco e nero e di un film a colori, o di più colonne sonore, lungi dal conservare l'idea di un magma indistinto di ripetizioni indifferenziate, acuisce la nostra voglia d'identificazione. Per un film, la vita eterna consiste nell'essere interamente identificabile per mezzo di ciascuna delle sue immagini, oppure dal suo titolo, anche soltanto mediante l'invocazione del titolo. Un giorno, forse, di tutti i nostri amati film non resterà che qualche immagine, un pugno di titoli, e coloro che li scopriranno (fra quanti secoli, quanti millenni?) avranno senza dubbio, se si mantiene il proposito di Godard, lo stesso piacere — ma non di più — che noi proviamo contemplando una statua delle Cicladi in un museo, o un obelisco egiziano privato del tempio che lo affiancava.

Il cinema sta morendo, il cinema è morto... È un'orazione funebre. Godard come Bossuet. Le loro imprecazioni pullulano di formule luminose. Brividi garantiti — di felicità — allo scadere del tempo, anche il più funereo. Il linguaggio di Godard — un tessuto di immagini viste e di parole dette da lui — non ci è mai parso tanto chiaro come in questo viaggio nel paese delle ombre. E talmente vivo!

Il cinema dunque non può più vivere senza dissertare sulla sua fine? E la televisione? Perché è proprio in televisione che si fanno questi discorsi, vero?

Si pensi, allora, a qualcuno come Jean-Claude Gallotta, che gira in questo momento il suo primo film. Quello che noi sappiamo del suo progetto ci permette di pensare che egli opererà come all'alba di un nuovo inizio. Si penserà anche a Bill Viola. Cosa fa? Del cinema? Della televisione? Fa del video, niente altro che video... Nella sua ultima opera (*I Do Not Know What It Is I Am Like*), lo si vede seduto alla sua scrivania, mentre visiona su un monitor le immagini di una realtà che egli cerca di comprendere: fermandole, ripetendole, quindi leggendo un libro, ritornando alle immagini, avanzando verso un'idea che verrà presto cristallizzata sotto i nostri occhi. E se questo fosse il destino riservato alle immagini nel dopo-cinema: il ritorno al reale, attraverso il video? Allora Godard, che intitola un capitolo della sua *Histoire, Cogito Ergo Vidéo*, avrebbe scritto, malgrado tutto, il *Discours de la Méthode* di questa nuova ondata d'immagini e di suoni. L'Angelo « terminatore » è anche un angelo tutelare. L'Angelo-Giano? Di più: perché è anche un angelo che dubita. Passa, invecchia, ma nell'eternità. Il più bello fra tutti questi ritratti dell'angelo dai cento volti è, dunque, quello di Godard vecchio che spalanca gli occhi, nell'ombra, davanti a *La Passagère*. Occupando dunque il posto di Rembrandt ne *Les Carabiniers*. Salutiamolo.

¹ In francese *écart* = *éc-art*. (n.d.t.).

In « Art Press », giugno 1989.

Traduzione di Michela Giovannelli