Io me

di Claire Strohm

A priori è difficile trovare una continuità di stile o di approccio tra l'opera degli anni video di Godard e *Histoire(s) du cinéma* che, in effetti, si inquadra nettamente ai margini della sua produzione degli anni Ottanta. È un filo, pertanto, inizialmente invisibile, che *Histoire(s) du cinéma* ha messo in luce. Questo filo è Godard stesso, in persona, incarnato, per essere più precisi, da immagini sonore, audace come non lo era mai stato nel suo cinema. Seguite il suo sguardo, è qui, presente all'immagine, in *Six fois deux* o *in Histoire(s)...* oppure presente nel suono come in *France, Tour...*, onnipresente, dovrei dire, poiché dall'inizio alla fine della serie, da un punto all'altro della catena, interroga, confonde, sollecita e disturba le acque chete e le forze sotterranee (« delocalizzate » lui dice) della vita sociale: i bambini di *France tour...*, Marcel, il regista dilettante di *Six foix deux*, ma anche le immagini della memoria del cinema o altro (attualità, stampa...), perfino le sue immagini prese qua e là. Eccolo dunque, parla, ascolta. Ha l'aria di un medico o di un poliziotto, o anche di un professore. Ci si chiede che cosa faccia lì, che cosa cerca con queste e soprattutto perché in televisione e nel video, nello spazio di una durata inabituale per lui. Poiché non si tratta di uno o due film, bensì di varie serie: sei « programmi » di dodici puntate per *Six fois deux*: dodici « monumenti » sotto forma di episodi per *France, tour...* e due parti per *Histoire(s)...* poi aspettiamo il seguito.
France, tour détour deux enfants non è altro che un lungo susseguirsi di interrogatori, forma particolare di scambio, secondo il regista. Nel decimo movimento, per citarne solo uno, Godard dimostra al bambino, all'inizio reticente, che un televisore non è altro che un negozio, che lo schermo è come una vetrina nella quale sono esposte delle immagini che noi compriamo e consumiamo e che, di conseguenza, attraversano il nostro corpo dagli occhi fino al culo *(sic)*. Tutto questo per spiegare al bambino, superato dal confronto, perché, parlando di un programma televisivo, si è espresso nel seguente modo: « *fa cagare* »! Godard si accontenta di trasmettere la sua parola, passa la palla al bambino che, di fronte a lui, almeno per la durata dell'incontro, finisce per sentirsi esistere su un altro pianeta, quello di Godard, è evidente.
Ma come parlare di comunicazione, di scambio, quando si tratta di imprimere la sua visione del mondo, di parlare da un territorio o da un confine, di cui i bambini e lo spettatore non hanno forse la minima idea? E in fondo è proprio questo che sorprende in *France, tour détour deux enfants*, questo enorme malinteso che la tecnica di Godard crea, ma che Godard, lui, sembra ignorare o disprezzare. Che dire quindi di questi colloqui basati su un malinteso? Bisogna considerarli come un verbale di fallimento, un'impotenza, oppure l'espressione cieca di un linguaggio utopico? A cosa possono arrivare degli incontri così intrappolati, combinati dall'intelligenza di un regista che cerca l'innocenza, compresa la sua, là dove tutto non è altro che impurità, perdita, o assenza di innocenza? Un risultato sconcertante, imprevedibile e a volte perfino odioso. Poiché, più di una volta, i bambini si sentono intrappolati in discorsi che essi devono per forza riconoscere o approvare, altrimenti Godard, il buon giudice, non esita a condannarli per falsi pregiudizi e idee, fino al punto di ridurli al silenzio. Una evidenza rimane, malgrado tutto: assomiglia a una prova di forza, ad un'azione per la giustizia in cui l'ambizione e la volontà del regista servono alla verifica, alla correzione e all'educazione all'uso della parola. Un intervento ben poco legittimo. Per il resto, il tono è sostenuto, motivato dall'unica legge godardiana alla quale tutto si deve sottomettere. A questo risponde senza nessuna discussione il dispositivo della serie: niente è affidato al caso nella programmazione delle sequenze. Le tappe successive sono rispettate e il rituale, senza libertà, è osservato.

È proprio questo che rende efficace l'operazione, la divina alchimia che ci permette di avere la sensazione di essere testimoni di uno scambio miracoloso e fruttuoso. Tuttavia è probabile che se Godard non avesse scelto dei bambini, il risultato del "complotto" sarebbe stato ben diverso e, logicamente, meno spettacolare. È quindi il caso di ricordarsi dei discorsi di *Six fois deux* che sono sia il complemento che la preparazione di *France, tour...* e che, indiscutibilmente, sono all'origine di *Histoire(s) du cinéma*. Abbiamo qui una scelta incomparabile di scambi, uno studio che non ha l'equivalente nel cinema, sulle condizioni della parola.
Film d'ascolto, di raccoglimento, *Six fois deux* si sottrae al terrorismo del pensiero che dirige *France, tour...* Qui Godard non è responsabile della parola degli altri, e comunque non vi oppone la sua. Senza interferire nell'ordine delle cose, egli già cerca di dare una lezione, come se ogni volta gli fosse necessario dire il mondo per poterne entrare in contatto, dirlo prima o dirlo dopo, in sù o in giù, secondo la formula di *France, tour...*
La parola di Godard è presente nel corso della serie, ed occupa completamente il secondo programma. *Leçons des choses*, che figura nella prima parte, è uno dei rari momenti di cinema in questa esperienza tele-video: Godard immagina una conversazione con un amico in un luogo che potrebbe essere il bar di un aeroporto, e sembra che ci sia una inversione di ruoli, che l'amico reciti Godard e che Godard reciti l'amico, che si scambino dei propositi che non sono i loro, come se recitassero un testo appreso a memoria, o come se si conformassero a dei sistemi di pensiero dettati da un'autorità superiore, un regista, per esempio. Godard è dappertutto, dal momento che è ancora lui che parla per bocca del suo "amico". Poi succede uno strano capovolgimento: l'amico va via, e Godard rimane solo, a parlare, come se fosse sempre stato così. Attraverso questa "sparizione" l'amico diventa una figura della mente, l'essere immaginario di un pensiero in movimento, una proiezione, un'estensione di Godard. Non è forse la regia il miglior mezzo per diventare due: divenire due con se stessi, la propria immagine, storia di solitudine, di ripiegamento; diventare due con l'altro, confrontare due immagini, ed è una questione allora di responsabilizzare se stessi attraverso l'altro, una questione di comunicazione? Come un analista, Godard compie un lavoro su se stesso, prima di andare a raccogliere parole e silenzi dell'altro. Nella seconda parte del programma arriva perfino a esporsi alle domande di un giornalista, il giornalista che lui stesso diventerà quando andrà incontro a Marcel, Jacqueline, Ludovic e agli altri, dalla parte di quelli che vivono alla periferia del mondo e tra due case: Marcel, tra il lavoro e l'amore per il cinema; Jacqueline e Ludovic, all'ospedale psichiatrico, tra il desiderio e la paura, la presa di coscienza e la follia.
Gli incontri filmati, registrati nella loro integrità, sono allegati come complemento al programma, come se la televisione raccontasse al cinema le storie che non dice o che non dice più, delle storie « così », raccontate da coloro che le vivono. Nessun testo imparato a memoria. « *Due* », in *Six fois deux*, non è solo la parola + il silenzio, lo sguardo + la voce, Godard + Marcello..., ma anche il cinema + la televisione, sei esempi di scambi tra il cinema e la televisione, sei personaggi per vedere e capire come comunicano tra di loro, o se addirittura riescano a comunicare.
In *Y a personne*, la prima trasmissione della serie, Godard è padrone di una società di produzione che fabbrica dei programmi per la televisione e il cinema. Nel suo ufficio degli scaffali, una lavagna e per terra, in un angolo, un'aspirapolvere. Dei disoccupati, mandati dall'ufficio di collocamento e ben pagati da Godard, sfilano per venire a discorrere con lui per una quarantina di minuti. Tra questi, una donna delle pulizie — colloquio banale tra una disoccupata e un padrone. Ma Godard, lo sappiamo, non si ferma lì: chiede alla donna di recitare all'istante il suo ruolo di donna delle pulizie, di rifare i gesti, di mimare il lavoro che ha perduto. Senza esitazioni, la donna esegue (lo sa che è stata pagata per questo?). Dopo uno o due minuti, Godard e la donna assumono i loro rispettivi ruoli, lei usando l'aspirapolvere e lo spolverino, lui dietro la scrivania a guidare i suoi gesti (« lì nell'angolo è un po' sporco »). L'esperienza prosegue ipotizzando nuove situazioni. Godard continua a inventare delle sceneggiature che mescolano abilmente realtà e finzione, a tal punto che ci si domanda se non stia abusando dell'ingenuità della donna o se è lei che ci inganna con delle recitazioni fin troppo precise. È difficile distinguere i fili del racconto. Una cosa è certa, il regista corre dei rischi, non è sicuro di conservare il controllo sul suo film, tanto meno sul suo gioco e sul ruolo esatto della donna, che gli sfugge. Che cosa cerca lì, se non di fare apparire il confine che separa e unisce il reale e la finzione, con delle condizioni che impediscono all'uno di prendere il soppravento sull'altro? Poiché non si tratta per lui di fare il passo più lungo della gamba, bensì di scommettere di restare su questo filo sottile. Ognuno di noi è poi libero di giudicare la riuscita o meno dell'esperimento; ognuno di vedere la linea di demarca-

zione e gli scambi che hanno avuto luogo, lì. La televisione serve anche a questo. L'intero progetto è motivato dalla credenza che la televisione sia un potente rivelatore dei meccanismi sociali.
Più avanti, ascoltando un contadino, Godard tace. Semplicemente, mentre l'uomo parla del suo lavoro, delle sue difficoltà, ci trasmette questo messaggio di nascosto: « Oh tu, spettatore, forse ne hai abbastanza, l'oratore parla troppo, non dimenticare, dice il vero ». Strana confessione, strana sottomissione. Di solito Godard agisce come se fosse lui l'unico capace di verità. Ma la « verità » di Louison emerge da sola, impressa all'istante con la sola forza del dispositivo costruito dal regista, dispositivo di trasparenza, che mira a far dimenticare la tecnica, la macchina a beneficio dell'uomo. In questo modo *Six fois deux* chiama in causa, costantemente, la funzione del regista. Il suo ruolo non è mai lo stesso da una trasmissione all'altra, come se Godard cercasse, in funzione delle circostanze, il modo migliore per piazzare la sua parola, la sua voce, nel senso quasi musicale del termine. La posta è alta, poiché è da questa che dipende la qualità degli scambi, che a loro volta assicurano la comprensione dei fenomeni di comunicazione. Quindi ogni trasmissione di Godard, ogni dispositivo usato definisce un nuovo impegno, un nuovo modo di donare la sua parola, il suo silenzio, in cambio di una risposta silenziosa o sonora.
Dieci anni più tardi, Godard presenta il suo *Histoire(s) du cinéma* su Canal +. Ancora un nuovo modo di piazzare la sua voce, di distillare le parole. Ma questa volta è solo, rinchiuso in uno studio, con una scenografia da ufficio e con delle immagini. Tutta la memoria del cinema... strana reclusione. Volati via, spariti i Louison, i Marcel e gli altri Camille e Arnaud dalla sua infanzia televideo. Finita la lezione l'inchiesta e l'analisi del dotto G.? In un certo senso sì. Perché se Godard è cambiato, se il suo ruolo è cambiato, è perché la televisione è cambiata. È difficile oggigiorno per il cinema, che vive e muore di televisione, pretendere di farle una lezione, di sognare per lei un'esistenza migliore. Depositata nel magazzino degli accessori, la tele-utopia non interessa più a nessuno, nemmeno a Godard che meglio di chiunque altro sa che non è servita a niente. Bisogna essere cineasta per credere ad una televisione capace di sognare? Forse, ma Godard ha smesso di crederci, come ha smesso di credere ad una televisione che aveva immaginato ai tempi di *Six fois deux*. E che dire della sua assenza per dieci anni? La dice lunga sull'evoluzione dei rapporti tra cinema e televisione, ieri nemici di razza, oggi fratelli di sangue; un ravvicinamento di due nature simili ma contraddittorie, dovuto evidentemente ad interessi in comune. Perché allora fingere di ignorare questo stato di cose? Perché continuare a sognare una televisione che ora più che mai si è ancorata alla realtà del mondo degli affari, affari delle immagini? Allora Godard ripiega su se stesso e si espone, una contraddizione che rende interessante e originale *Histoire(s) du cinéma*. Se impersona ancora professori, non è più solo uno. Questo la televisione non lo crede più. Perduta la fede anche lui, Godard, elabora un programma vagamente educativo. Una strana scuola: il maestro fa lezione da solo! Gli allievi sono spariti, oppure non sono mai venuti. Ma il regista si è mai preoccupato del suo pubblico? Pesante paradosso quello di quest'uomo che ha cercato di costruire i ponti della comunicazione e che si ritrova, oggi più che mai, isolato dal pubblico, ivi compresa la giovane cinefilia. Il colmo per un regista che non manca di dimostrare la sua passione per il cinema, citando opere tra le più celebri, i nomi più famosi, comprese le giovani generazioni. Allora, Godard, è vittima del proprio gioco? Gioco di massacro o d'azzardo?
In *Histoire(s) du cinéma*, come in *Nouvelle Vague*, non si contano più le citazioni, né le ripetizioni. Sottomessa ad altre visioni tecniche, la parola di Godard diventa uno strumento al servizio di ciò che lui chiama i « beni collettivi », il « patrimonio pubblico ». Questa volta possiamo dire che ha realmente fatto dono della sua parola. Ma è di nuovo un paradosso, poiché questa storia che lui ha voluto scrivere nei manuali scolastici, questa storia che racconta con le parole degli altri, assomiglia solo a lui, solo lui può raccontarla; una storia che non si scrive, ma che Godard inventa sotto i nostri occhi. Difficile da ripetere. Che ne è della comunicazione? Difficile a dirsi. Solo un'evidenza: più estende il suo campo d'azione, più sviluppa il suo spirito, e più dà l'impressione di rinchiudersi e di sfuggire a qualsiasi forma di scambio diretto. Oggi non corre più il rischio di annoiare con gli altri personaggi, come il contadino di *Six fois deux*, per esempio. Se annoia è sempre con parole di altri: adesso è lui però che le dice, ma non c'è più nessuno ad ascoltare.
In *Histoire(s) du cinéma* Godard dialoga con delle immagini che non lo sentono, e con dei morti che per la maggior parte non lo hanno mai conosciuto. Una parola che ritorna da lontano, difficile da sentire, nessuna risposta. Una parola sempre più lontana dagli occhi...

In *Cahiers du Cinéma. Spécial Godard*, supplemento al n. 457, novembre 1990, pp. 72-5.

Traduzione dal francese di Dominique Smerzu.