

ALESSIA CERVINI

FINE E RINASCITA DEL CINEMA. SULLE *HISTOIRE(S) DU CINEMA* DI JEAN-LUC GODARD

Godard's Histoire(s) du cinéma is a film realized using found footages between 1989 and 1998. It celebrates the "end" of the XXI century and of the artistic form which better represented it: cinema. This essay aims to investigate the idea of "apocalypse" as it emerges from the film, in light of Godard's interpretation of such important historical moment.

È il 1988 quando Jean-Luc Godard comincia a lavorare, più che a un film, a una vera e propria “opera d’arte”¹, difficile da catalogare facendo ricorso a schematizzazioni troppo rigide: le *Histoire(s) du cinéma* non sono né un film, né un esempio di videoarte; sono forse piuttosto un incrocio fra le due cose; un grande omaggio al cinema, comunque. La realizzazione delle *Histoire(s)* ha impegnato Godard per un intero decennio (è del 1998 l’ultimo degli otto episodi che compongono l’opera), e qualcosa di esse ha continuato a germinare proficuamente anche in molti dei film (lungo e cortometraggi) che il regista ha realizzato mentre lavorava alle *Histoire(s) du cinéma*, o dopo averle concluse². Non c’è dubbio, dunque, che sia proprio questa collocazione storica (la fine di un secolo, il Novecento, che oltre ai due conflitti mondiali ha visto il fiorire di un’arte come quella cinematografica) ad attribuire alle *Histoire(s)* una certa vocazione ricapitolativa, una certa volontà di guardarsi alle spalle e raccontare ciò che è stato: il cinema, in primo luogo. In questo senso si può dire che le *Histoire(s)* condividano con i due volumi che, proprio in quegli anni, Gilles Deleuze dedicava al cinema (*L’immaginemovimento* e *L’immagine tempo*), la stessa ambizione tassonomica e ordinatrice. Godard, come Deleuze, scrive la propria storia del cinema, con l’ambizione evidente di fornire, di quella storia, una chiave di lettura, per quanto assolutamente discutibile, certamente originale.

Ha ragione, quindi, Roberto De Gaetano quando sostiene che: «Le *Histoire(s)* di Jean-Luc Godard, insieme ai due volumi di Gilles Deleuze sul cinema, costituiscono il grande esempio pratico-teorico di un doppio passaggio: quello che ha sancito da un lato la fine dei saperi e delle grandi metodologie di lettura dei testi e del mondo (di cui la semiotica ha rappresentato la prospettiva dominante), dall’altro la

¹ Virgoletto l’espressione perché sono assolutamente consapevole di quanto problematico sia, almeno da Benjamin in poi, parlare d’arte e quindi di “opere d’arte”, in questo caso, forse, più che in altri, dal momento che Godard stesso parlando del cinema, nelle *Histoire(s)*, dice: «Il cinema non è un’arte, né una tecnica. È un mistero». Ciò nonostante, Godard definisce molti degli autori di cui parla, in alcuni casi anche se stesso, come artisti.

² Mi riferisco, per esempio, ad un gruppo di film ora raccolti in un dvd, pubblicato nel 2006: *De l’origine di XXIe siècle* (2000), *The Old Place* (1999), *Liberté et Patrie* (2002), *Je vous salue, Sarajevo* (1993).

fine di un certo cinema, di un certo modo di vedere, pensare, sentire, e fruire il cinema»³.

È questo potente, ineludibile senso “della fine” che pervade il lavoro di Godard: un secolo è giunto brevemente al suo termine e con esso è finito un certo tipo di cinema (che nelle *Histoire(s)* corrisponde essenzialmente con l’aspirazione alla testimonianza, di cui la settima arte si era fatta carico a partire già dai primi lavori dei fratelli Lumière, come per esempio *L’uscita dalla fabbrica*, 1895); sono esauriti un certo modo di raccontare e interpretare il cinema e, allo stesso tempo, soprattutto, la modalità specifica in cui “quel” cinema aveva configurato il mondo.

La profezia e l’annuncio

«C’era un romanzo di Ramuz che raccontava che un giorno un ambulante arrivò in un villaggio in riva al Rodano e divenne amico di tutti perché sapeva raccontare mille e una storia. Scoppia un temporale che dura giorni e giorni. Allora l’ambulante racconta che è la fine del mondo, ma infine torna il sole e gli abitanti del villaggio cacciano via il povero ambulante». Con queste parole Godard riecheggia, a metà dell’episodio 4b delle *Histoire(s) du cinéma*, intitolato *Signs parmi nous*, il racconto omonimo di Charles-Ferdinand Ramuz, pubblicato per la prima volta nel 1919 e poi in una versione ampiamente rivista nel 1931. Quella che l’ambulante ricorda agli abitanti di un piccolo paesino svizzero è, con ogni evidenza, una delle pagine più note dell’Antico Testamento: quella che racconta del diluvio universale e delle gesta di Noè, nel tentativo di mettere in salvo tutti gli animali della terra. Gli abitanti del paese, però, ignari com’erano che la pioggia sarebbe potuta arrivare di nuovo, allontanano l’uomo, additato come un truffatore, non appena il sole torna a splendere. Quello che Ramuz racconta, trasformandosi egli stesso nell’ambulante di cui narra la storia, è il destino dell’Europa novecentesca che, dopo il dramma della Prima Guerra Mondiale (Ramuz scrive significativamente il suo racconto immediatamente dopo la fine del conflitto), colpevolmente sottovaluta il pericolo concreto che abominio e morte tornino con la stessa, feroce violenza ad annientare speranze e vite umane.

Godard aggiunge dell’altro e, dopo aver riportato il racconto di Ramuz, dice: «Quell’ambulante era il cinema». “Era” il cinema: un’arte che, in seguito a un evento come la Seconda Guerra Mondiale, ha abdicato alle proprie originarie aspirazioni ed è divenuta qualcosa di incomparabilmente diverso rispetto a ciò che “era” stata fino a

³ R. DE GAETANO, *Il potere redentivo del cinema*, in A. CERVINI, A. SCARLATO, L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza, 2010, p. 167.

quel momento. Il cinema (direi, come direbbe Godard, soprattutto il cinema europeo e russo) era stato infatti, almeno fino ad allora, testimone del suo tempo e del mondo che raccontava. Fino a quel fatidico momento, cioè, il cinema si era fatto carico di un compito gravoso come quello di essere la coscienza critica di ciò che accadeva dinanzi al suo “occhio” vigile, riuscendo – è quanto sostiene Godard – nell’impresa ardua di conciliare il proprio “diritto” a raccontare delle storie col “dovere” di testimoniare la Storia⁴.

Qualcosa accade, però, proprio in coincidenza con l’avvento del secondo conflitto mondiale e in particolare con una delle pagine più buie di quel periodo storico: la Shoah e lo sterminio degli ebrei. È infatti proprio in occasione di quell’evento che il cinema abiura al suo ruolo di testimone. Esso infatti non fu in grado, e per di più colpevolmente, di raccontare, mostrandola agli occhi del mondo, l’abiezione che aveva luogo nei campi di sterminio nazisti. A dire il vero – sostiene Godard – in certi casi il cinema aveva lasciato intravedere chiari segnali dell’orrore che veniva perpetrato proprio nel cuore dell’Europa. Ne è un esempio la celebre sequenza della “danza macabra”, contenuta in un film del 1939 di Jean Renoir, *La regola del gioco*. Gli scheletri che si muovono in una affollata sala da ballo sarebbero infatti, secondo Godard, un riferimento evidente allo spettro di morte che si aggirava in quegli anni in Europa. È per questa sua capacità predittiva e di denuncia che il cinema poteva, allora, ancora essere assimilato all’ambulante, protagonista del racconto di Ramuz ed, in virtù di questo, essere costretto al silenzio. Ma il cinema non subì semplicemente tale condanna, perché anzi scelse consapevolmente di percorrere la strada del silenzio. È a causa di questa responsabilità nella scelta di abbandonare la via della testimonianza, e di intraprendere il cammino che lo porterà a trasformarsi in una enorme “fabbrica di cosmetici”, che al cinema va riconosciuta una sorta di “colpa originaria” alla quale deve far seguito un vero processo di redenzione.

L’arrivo della fine

Il cinema, dunque, intravide ma non denunciò l’orrore. Esso dimenticò cioè che, in quanto prosecutore ideale della tradizione della pittura moderna che ebbe inizio con Manet, era stato creato anzitutto per pensare. Non per sognare, non per distrarre. È quando scelse, al contrario, di nascondersi nel buio delle tenebre, che il cinema decretò la propria morte. «La fiamma si spegnerà definitivamente ad

⁴ È a questa distinzione fra storie e Storia che fa riferimento il titolo dell’opera di Godard, attraverso l’uso della parentesi che racchiude la lettera s. Così inteso, il titolo *Histoire(s) du cinéma* indica, allo stesso tempo, la storia del cinema e le storie che esso ha raccontato.

Auschwitz»⁵. È lì, infatti, dice Godard che finisce una storia che non è soltanto quella del cinema, ma anche quella della pittura, delle arti, o forse addirittura dell'intera cultura occidentale. Se Auschwitz è stato, nell'interpretazione di molti (in quella di Adorno, per esempio), il disvelarsi del male radicale, è perché, fra le altre cose, quell'evento ha minato alle fondamenta uno dei capisaldi della cultura cristiana e occidentale: la fiducia nell'immagine e nel suo potere veritativo, oltre che evocativo. Annientando la figura stessa del testimone, Auschwitz si presenta come l'evento di cui non si può dare immagine; una tesi, questa, che viene radicalizzata e portata alle estreme conseguenze da un autore come Claude Lanzmann che costruisce il suo film, *Shoah*, affidando totalmente il compito della testimonianza alla parola dei sopravvissuti ed evitando, al contempo, di far uso dell'immagine dei campi⁶.

Come ha notato in un suo libro molto noto Georges Didi-Huberman⁷, il tentativo portato avanti da Godard nelle *Histoire(s)* sarebbe da considerarsi come il contraltare ideale del lavoro di Lanzmann. Se infatti Lanzmann non avrebbe fatto altro che ribadire la diffidenza della cultura ebraica nei confronti dell'immagine, il "cristiano" Godard avrebbe, *nonostante tutto*, affermato – con un'opera come le *Histoire(s)* – la sua incondizionata fiducia nei confronti del visivo. Il "nessuna immagine" di Lanzmann diventa, così, il "tutte le immagini" Godard. Dopo Auschwitz, cioè, non può esistere immagine che non rimandi in qualche modo ai campi e all'orrore che essi hanno rappresentato per la storia dell'umanità.

Tale affermazione, non impedisce però a Godard di rintracciare, come ha fatto e come ho già ricordato, proprio nell'evento Auschwitz la fine di una modalità specifica di uso delle immagini, ovvero di un certo "tipo" di cinema, che fin qui ho definito testimoniale. Il cinema (europeo) muore quando, abiurando al dovere della testimonianza, in senso lato storica, sceglie di cedere allo strapotere dell'imperialismo della cultura americana. È il trionfo della grande fabbrica dei sogni hollywoodiana: "un'industria di cosmetici", così la definisce Godard, alludendo alla grande capacità che il cinema americano ebbe di mascherare e ammantare di bellezza persino l'orrore più negletto. Le storie d'amore e di sesso, le belle puppe e le star, furono strumenti di controllo dei desideri e del pensiero di milioni di persone, nelle mani di un sistema raffinatissimo di potere. Ma negare al cinema la sua originaria attitudine al pensiero equivale, secondo Godard, a decretarne la fine. Seguendo per

⁵ La frase è pronunciata a metà dell'episodio 3° delle *Histoire(s)*. Si tratta dell'episodio che si conclude con il celebre omaggio godardiano al "grande" cinema italiano.

⁶ Per un esame più attento di questi temi, rimando ad A. SCARLATO, «Un'oscura fedeltà per le cose cadute». La storia e la testimonianza dei campi, in A. CERVINI, A. SCARLATO, L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, cit., pp. 67-116; ID., *20 gennaio 1942. Auschwitz e l'estetica della testimonianza*, Neu, Roma, 2009.

⁷ Mi riferisco, ovviamente, a G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, tr. it. a cura di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano, 2005.

questa strada la riflessione di Godard, si mettono in luce gli aspetti più apertamente funerei delle *Histoire(s) du cinéma*, che possono addirittura essere lette come un grande e impietoso monumento in ricordo di ciò che il cinema fu. Eppure, accanto a questo aspetto oltremodo pervasivo, persiste come ho già accennato, nel lavoro in Godard, un'ostinata fiducia nella potenza rigenerativa delle immagini e del cinema stesso, di cui le *Histoire(s)* sono già un esempio più che evidente. Da lettore attento dei Testi Sacri, quale sembra, Godard fa del suo lavoro una maestosa rappresentazione dell'Apocalisse. Al Giudizio finale succede l'instaurazione di un nuovo Regno, quello della Gerusalemme celeste: così alla "fine" del cinema fa seguito la sua rinascita.

Resurrezione

Esattamente come insistente è l'accento catastrofista che percorre tutte le *Histoire(s)*, è forte la retorica con cui, costantemente, Godard sottolinea l'idea di una forza rigenerativa che attraversa il cinema, facendolo rinascere in qualcosa di diverso, eppure in continuità con se stesso. Così l'immagine della fiamma che si sarebbe spenta ad Auschwitz corrisponde a un'altra immagine che Godard riprende da Malraux: "l'arte è come l'incendio, nasce da quello che brucia". Comincia a profilarsi, così, il carattere che dovrà contraddistinguere la nuova arte, originata dall'incendio più grande, quello che ha interessato, nella prima metà del Novecento, il cuore della cultura europea. Sarà un'arte, la stessa che Godard mette in pratica nelle *Histoire(s) du cinéma*, che dovendo assumere su di sé il compito di recuperare il legame perduto (almeno in termini di testimonialità) con il reale, dovrà per prima cosa riconoscere che quel reale è ridotto a brandelli, come ciò che resta dopo un incendio. È così che le *Histoire(s)* non possono che presentarsi come il risultato di una eccezionale opera di montaggio di pezzi messi in salvo, prelevati, recuperati dal quel grande incendio che ha avuto luogo ad Auschwitz. Per questo, come si diceva, tutte le immagini (quelle pittoriche, quelle letterarie e filosofiche, quelle cinematografiche) presenti nelle *Histoire(s)* non potranno richiamarsi a quell'evento: perché sono ciò che resta dopo di esso, e da lì si deve ricominciare⁸.

Si tratta dunque di riconoscere, anche in questo caso, come diceva Hölderlin, che nel "pericolo massimo, si nasconde la salvezza". E allora è già nell'evento Auschwitz, che convivono l'orrore, la morte e la possibilità della resurrezione.

⁸ Riguardo al pensiero godardiano del montaggio, mi permetto di rimandare al mio: «Montaggio, mio dolce affanno». *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in A. CERVINI, A. SCARLATO, L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, cit., pp. 117-164.

«Martirio e resurrezione del documentario», sono queste le parole che Godard utilizza, alla fine del primo episodio delle *Histoire(s)*, per commentare alcune delle immagini che George Stevens girò al momento dell'apertura dei campi di sterminio, al termine della Seconda Guerra Mondiale. Se il cinema documentario era morto ad Auschwitz, è ancora lì che rinasce, fornendo testimonianza di ciò che era accaduto. Ma, a ben vedere, non è solo il documentario a rinascere, ma anche il cinema di finzione, forse perché i due non si legittimano se non nella loro reciproca unione; forse perché l'uno non è senza l'altro⁹. Si spiega così in che senso, poco più avanti, nello stesso episodio, Godard sostenga che soltanto perché aveva girato quei fotogrammi a colori ad Auschwitz e Ravensbrück, Stevens ha potuto successivamente in un film di finzione – *Un posto al sole* (1951) – regalare a Liz Taylor il suo momento di felicità. Ciò è potuto accadere solamente perché qualcosa era già risorto, e quel qualcosa era proprio il reale, manifestatosi con violenza nei fotogrammi rubati ai campi di sterminio.

Con riferimento, ancora una volta, a uno dei capisaldi della cultura cristiana, la lettera di San Paolo ai Corinzi, più volte nelle *Histoire(s)* risuona il monito secondo cui: «L'immagine verrà al tempo della resurrezione». «Attenzione, quella del reale», aggiunge Godard. Ma il reale, lo abbiamo detto, ha ora, dopo l'incendio, la forma del detrito: è, cioè, quello che resta del passato. Ciò che risorge, allora, non può che essere qualcosa di passato, qualcosa che è ora, però, nella condizione di poter essere rielaborato, rimontato, ripensato in forma nuova. «Come l'immagine di un fratello morto può giungere solo dopo che si è vissuto il lutto, solo nel momento in cui la sua immagine non è più immagine di dolore»¹⁰, così le *Histoire(s)*, elaborando il più grande trauma della storia (almeno quella del Novecento) – quel trauma che proprio il cinema aveva inizialmente rimosso – consentono a esso di rigenerarsi e tornare a nuova vita. Comincia, così, il tempo della resurrezione, e con esso possono aver inizio nuovi, infiniti racconti.

⁹ Per un approfondimento del rapporto di finzione e documentalità nel pensiero di Godard, rimando a L. VENZI, «Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità». *Cinema, testimonianza, formatività*, in A. CERVINI, A. SCARLATO, L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, cit., pp. 15-66.

¹⁰ J.-L. GODARD, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, ed. orig. a cura di A. Bergala, tr. it. a cura di O. Leongrande, Minimum Fax, Roma, 2007, p. 285.