



LA PEDAGOGIA DIALETTICA DI GODARD

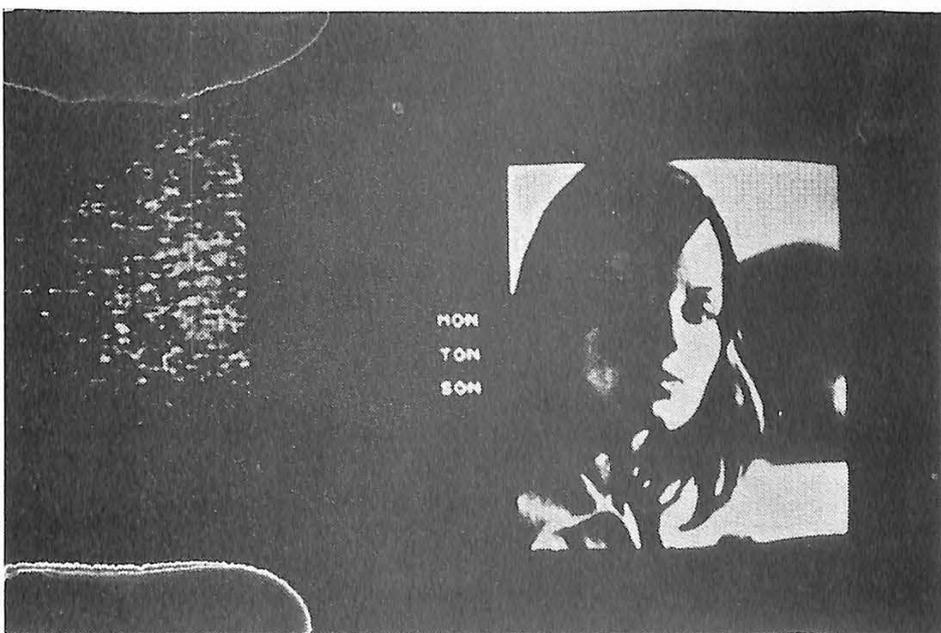
«Il faut confronter les idées vagues avec des images claires»: questa era una scritta "brechtiana" che significativamente si poteva leggere su una parete del salotto borghese in cui i giovani marxisti-leninisti di *La cinese* si facevano reciprocamente la lezione sui libretti rossi di Mao. L'indagine dialettica sul linguaggio cinematografico e sui materiali che lo costituiscono, secondo i moduli imposti dall'industria culturale e dai grandi apparati della comunicazione, è la più visibile costante del lavoro godardiano. A mio avviso tale costante si può ritrovare lungo l'intero arco della produzione del regista, attraverso la sua sofferta evoluzione stilistica e ideologica. È noto quanto diceva Godard stesso a proposito di *Fino all'ultimo respiro (A bout de souffle, 1960)*: il film non era una pessimistica storia d'amore, ma «un documentario su Seberg e Anna Karina». A parte la produttiva e divertente provocatorietà delle parole di Godard quel film (e molti altri) era soprattutto un'analisi sul "lavoro" dell'attore, sui procedimenti di ripresa, sulle convenzioni del linguaggio cinematografico e nel contempo metteva in atto una serie di "violazioni", di "scarti" rispetto alla supposta consequenzialità della narrativa cinematografica. Sin dai suoi primi film Godard non racconta delle storie ma quello che sta dietro alle storie. La sua dialettica agisce in quella fase a livello dei moduli narrativi. In seguito la sua indagine sulla natura e la funzione del cinema opera in direzione di una cancellazione dei concetti di tempo e di spazio, così come sono stati ideati dalla macchina produttrice di senso del cinema. Così contro la falsa continuità del linguaggio cinematografico, egli afferma la discontinuità; contro la definizione cronologica, l'a-cronologicità; contro la tridimensionalità, la bidimensionalità. La distanza viene eliminata: l'immagine viene utilizzata come tale, non nella sua falsa profondità, ma nella sua superficialità. Questa ricerca sulla natura del cinema appare allora come un costante richiamo alla realtà. Viene cioè rifiutato un cinema come interprete dei nostri desideri e suscitatore di sogni e fanta-



La cinese, 1967



Lotte in Italia, 1970



Numero deux, 1975

no di una via d'uscita, io vedo (...) Voi che sarete usciti dai tempi grigi, parlate delle nostre debolezze ai tempi nuovi nei quali sarete emersi (...) Il mio piano è irrealizzabile. L'unica vergogna è essere in pochi e speriamo che gli altri provino vergogna». Talvolta Godard si esprime in termini poetici e simbolici: «Non potrai proseguire più la tua marcia verso il basso, quando sarai sotto terra, compagno». Oppure inveisce violentemente: «Non vogliono il progresso, vogliono essere i primi. Si sacrificano perché non venga abbattuto l'altare dei sacrifici (...) Sparano su di me come sui contadini che protestano». Dopo tale confessione dolorosa di solitudine e d'impotenza, Godard riprende il tema dell'informazione e di come i "professionisti" della comunicazione compiano continuamente dei delitti. Lo spunto gli viene dato dal fatto che la prima foto pubblicata su di un quotidiano (su «Le Figaro», nel 1871) non a caso sia stata quella di alcuni comunardi uccisi. «Il vero criminale non è il poliziotto, è il giornalista che non trasmette l'informazione». La mistificazione degli organi d'informazione è tale che la tv francese è disposta a fare una trasmissione di dieci ore con un'intervista a Mao, piuttosto che accettare l'idea che «i cinesi sono come noi». La trasmissione finisce con un altro grido accorato di Godard: «Le cicatrici bruciano... Solo la tomba non mi insegnerà più nulla».

In *Photos et Cie* viene ripreso il tema del rapporto fra foto e didascalia (già affrontato in *Comment ça va?*). Dopo che è stata analizzata la pubblicità con cui vengono lanciati i materiali fotografici, un fotografo professionista commenta a lungo una sua foto che riprende un linciaggio di alcuni pakistani nello stadio di Dacca, nel Bangla-Desh, alla fine del conflitto per l'indipendenza dal Pakistan occidentale. Il fotografo parla del mercato delle fotografie, dei premi Pulitzer, delle agenzie. Illustra poi la tecnica fotografica

(i filtri, la sensibilità delle pellicole, i tempi d'esposizione, etc.). Infine narra come è stata presa la fotografia durante una grande manifestazione che doveva celebrare la costituzione del nuovo stato del Bangla-Desh e che si concluse invece con l'esecuzione dei pakistani arrestati. A Godard interessava appunto rivelare la vera storia della fotografia da lui presentata, la storia che non viene mai narrata nelle didascalie. Il discorso si sposta poi ad analizzare le immagini di un comizio di Georges Marchais. Viene studiata la situazione di coloro che fotografano, filmano e registrano l'avvenimento. «Dare un'informazione, ricevere del danaro. Registrare delle situazioni alle quali non si prende parte. Né produrre, né consumare, ma soltanto registrare i rumori, la luce prodotti e consumati da altre persone». Con l'aiuto di una lavagna luminosa sulla quale la sua mano invisibile fissa i concetti più importanti sottolineando, cancellando, manipolando in vario modo le parole, Godard nota come le cose vadano male perché «coloro attraverso i quali passa il socialismo sono tagliati fuori». Si crea una frattura inconciliabile fra silenzio e rumore, tv e popolo, un confine attraverso il quale non si passa. Giocando sulle parole "reflex"- "reflexion", viene ripreso il cartello: «Non vogliono il progresso, vogliono essere i primi». Godard sviluppa poi il concetto della mitizzazione dell'informazione. Che Guevara è ormai una leggenda: «Tutti me ne hanno parlato. Uno solo m'ha detto la verità. Era morto. Me ne ha parlato con un'immagine».

È stata fatta una fortuna con la famosa fotografia della bambina vietnamita nuda che fugge di fronte ai bombardamenti. Godard commenta amaramente: «Le vittime sono di faccia; i carnefici di spalle» (fra i carnefici evidentemente anche i fotografi). La tv è rassicurante: il mondo è lontano, la tv è vicina. Ancora: viene analizzata la funzione acritica del giornalista della tv francese, mentre "com-

menta" la vittoria a Montreal dell'ostacolista Guy Drut. Lo speaker non "spiega", ma si limita a gridare nel microfono: «Oui!... Oui!». La trasmissione denuncia infine il modo con cui è costruito un rotocalco "di sinistra", in cui i messaggi sono sommersi dalla pubblicità. Due mani anonime provano a strappare le pagine che contengono immagini pubblicitarie. A poco a poco il giornale viene così distrutto.

L'hobby di Marcel

A complemento del discorso sui professionisti dell'immagine, nella seconda trasmissione del programma, intitolata *Marcel*, ci viene fornito il ritratto di un cineasta dilettante, che risponde alle domande del regista mentre seleziona al tavolo di montaggio le sue immagini in super-8. L'hobby di Marcel viene messo a confronto con il suo lavoro di operaio in una fabbrica di orologi. Godard, con le sue domande, cerca di mettere in relazione i due tipi di "produzione", ma Marcel rifiuta di considerare sullo stesso piano il lavoro, inscindibile dalla paga e dal profitto, e il suo hobby cinematografico, del tutto libero e gioioso. Godard non ci presenta un personaggio "positivo": egli è un puro, un ingenuo che filma esclusivamente la natura (con il commento delle *Quattro stagioni* di Vivaldi) e che non si pone alcun problema storico o sociale. Ciò nonostante, il personaggio gli permette di mettere in luce la differenza fra lavoro retribuito e lavoro libero, fra produzione della comunicazione di professionisti e produzione di dilettanti.

Il quarto programma era composto dalle due trasmissioni intitolate *Nous trois* e *René*. Nella prima ascoltiamo la lunga riflessione di un militante braccato dalla polizia che scrive alla sua ragazza (i rapporti fra i due sono rappresentati anche visivamente attraverso la sovrapposizione o il diverso rapporto grafico fra i due volti). Il testo let-

to dal protagonista studia il rapporto fra la coppia e gli altri, fra la militanza politica e i problemi privati. Alla fine la voce-off di Godard si chiede: «Della gente manda lettere. Cosa c'è dentro?». La seconda trasmissione, *René*, è un'altra lunga intervista a un fisico che illustra la teoria delle "catastrofi" di Shannon. Egli pone il problema delle formule matematiche che permettono di definire il mondo e di rappresentare concetti astratti. Vengono chiariti in termini matematici concetti di trasformazione, conflitto, emissione, conservazione e degradazione d'energia, produzione dell'informazione, per tornare ancora una volta a parlare dell'uso violento che la nostra società fa della comunicazione.

Il concetto di "public" è deformato da "publicité". Il sesto programma (il quinto, come si è detto, mancava a Venezia) era composto da *Avant et après* e da *Jaqueline et Ludovic*. Nella prima trasmissione Godard spiega cosa si proponeva con le precedenti. Il problema è quello della creazione di un corretto uso della televisione in funzione didattica. Ma chi insegna a "leggere" e chi "legge"? Siamo ancora alla nascita della televisione perché il recettore deve essere anche un soggetto attivo: Godard ha così cercato qualcuno «che ci aiutasse a capire». La trasmissione è un altro atto d'accusa contro la tv "criminale". La tv si frappona fra le persone, aliena i rapporti interpersonali. «Prima, ci sono delle piccole scene di vita quotidiana, banali. Poi ci si dice: ma "dopo", quando ci saranno stati i grandi cambiamenti, la rivoluzione, la felicità... cosa succederà? Inviare una lettera alla posta, dare uno schiaffo a un bambino... come si faranno queste cose dopo? Ma poi ci chiediamo: che senso ha porsi degli interrogativi del genere? Sarebbe meglio non porsi. Se ce li poniamo è perché tra il prima e il dopo c'è qualcosa che non possiamo dominare, ed è questo che conta. Al giorno d'oggi la comunicazione è il

