

# SCIENZA & POLITICA

## per una storia delle dottrine



### Corpo nudo, deforme, violato. Un montaggio nelle *Histoire(s)* *du cinéma* di Jean-Luc Godard

Naked, Deformed, Violated Body.  
A Montage in the *Histoire(s) du cinéma*  
of Jean-Luc Godard

*Alberto Brodesco*

Università di Trento

alberto.brodesco@unitn.it

#### ABSTRACT

L'articolo ragiona intorno al film-saggio *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) di Jean-Luc Godard e si sofferma in particolare su un controverso montaggio in cui il regista francese accosta estratti da un film pornografico, *Freaks* di Tod Browning e riprese dai campi di concentramento. In questa sequenza Godard sottopone a una verifica estrema la sua teoria del montaggio, l'idea della riconciliazione, destinata a produrre scintille di pensiero, tra realtà contrapposte. Questa forzatura delle immagini richiama un'analoga forzatura del testimone mostrata in una scena del documentario *Shoah* di Claude Lanzmann. Interpretando lo shock prodotto dal montaggio delle *Histoire(s)*, l'articolo approfondisce il tema della degradazione dello statuto indessicale della pellicola, dei limiti della rappresentazione, dell'etica dello sguardo.

PAROLE CHIAVE: Jean-Luc Godard; *Histoire(s) du cinéma*; Montaggio; Spettatorialità; Limiti della rappresentazione

\*\*\*\*\*

The article analyses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), a cinematic essay by Jean-Luc Godard, and in particular it focuses on the controversial montage in which the French director aligns extracts from a pornographic film, Tod Browning's *Freaks*, and footage from the concentration camps. With this sequence Godard inquires his own theory of montage: the idea of a productive reconciliation between opposing realities. This shocking sequence (the violence of images) is compared to a similar shock (the violence of asking to witness) produced by a scene of the documentary *Shoah* by Claude Lanzmann. The trauma of Godard's editing choice induces the viewer to examine the issues of the degradation of the indexical status of the film, the limits of representation and the ethics of the gaze.

KEYWORDS: Jean-Luc Godard; *Histoire(s) du cinéma*; Montage; Spectatorship; Limits of Representation

SCIENZA & POLITICA, vol. XXV, no. 47, 2012, pp. 199-209

ISSN: 1825-9618



Per Jean-Luc Godard, padre della Nouvelle Vague e profondo innovatore del linguaggio filmico, «il cinema, è l'invenzione del montaggio»<sup>1</sup>: è il montaggio ciò che distingue il cinema dai mezzi di rappresentazione che l'hanno preceduto e gli consente di non essere semplicemente la somma di forme di espressione artistica preesistenti. Il montaggio permette di «vedere quello che può solo essere visto (non detto, non scritto)»<sup>2</sup>, è lo strumento peculiare di cui il cinema dispone per formulare pensiero, che si genera quando l'immagine è declinata al plurale. Il cinema non è infatti «fotografia in movimento» ma casomai due fotografie da mostrare accostate. Un'immagine affiancata a un'altra dà come somma tre<sup>3</sup>: la dialettica tra due immagini ne svela una terza, che non appartiene né alla prima né alla seconda, in un interstizio invisibile, nell'attacco tra spezzoni di pellicola. L'immagine, afferma Godard nel film *King Lear* (1987), «non nasce dallo scontro ma dalla riconciliazione di due realtà che insieme dicono più che divise». E ancora in *JLG/JLG. Autoritratto a dicembre (JLG/JLG. Autoportrait de décembre, 1994)*:

«L'immagine è una creazione pura dello spirito. Essa non può nascere da una similitudine [...] ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti [...] Più i rapporti tra due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte. Due realtà che non hanno alcun rapporto non possono accostarsi utilmente. Non c'è creazione di immagine. E due realtà contrarie non si accostano ma si oppongono. Un'immagine non è forte perché è brutale o fantastica, ma perché l'associazione di idee è remota. Remota, e giusta»<sup>4</sup>.

È a partire da questa fondamentale convinzione teorica che Jean-Luc Godard costruisce le *Histoire(s) du cinéma*, lungo video-saggio (265'), film di montaggio in otto parti in cui il regista presenta una sua lettura della storia (le storie) del cinema<sup>5</sup>. Dal 1988 al 1998, anno in cui le *Histoire(s)* escono in versione completa e definitiva, Jean-Luc Godard scava una personalissima, foucaultiana archeologia che radica il cinema all'interno della storia del Novecento<sup>6</sup>. Sequenze di film, quadri, fotografie, cartelli con singole parole o frasi ven-

<sup>1</sup> J.-L. GODARD, *Alfred Hitchcock est mort* (1980), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, 1950-1984, Paris 1985, p. 414.

<sup>2</sup> J.-L. GODARD, *Introduzione alla vera storia del cinema* (1980), Roma 1982, p. 78.

<sup>3</sup> J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray* (1995), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, 1984-1998, Paris 1998, p. 430.

<sup>4</sup> La teoria del montaggio di Godard adotta ed espande alcune intuizioni del poeta surrealista Pierre Reverdy, contenute nell'articolo *L'image*, pubblicato su «Nord Sud» 13/1918 (anche in P. REVERDY, *Oeuvres complètes: Nord Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris 1975, pp. 73-75). Essa entra inoltre in consonanza con il pensiero di Gilles Deleuze, che dedica ampio spazio a Godard nei suoi libri sul cinema: «dato un potenziale, bisogna sceglierne un altro, non uno qualunque, ma in modo tale che tra i due si stabilisca una differenza di potenziale, un potenziale che sia produttore di un terzo o di qualcosa di nuovo», G. DELEUZE, *L'immagine-tempo* (1985), Milano 1989, p. 201.

<sup>5</sup> Le *Histoire(s) du cinéma* sono così suddivise: 1a *Toutes les histoires* (1988), 1b *Une histoire seule* (1989), 2a *Seul le cinéma* (1997), 2b *Fatale beauté* (1997), 3a *La monnaie de l'absolu* (1998), 3b *Une vague nouvelle* (1998), 4a *Le contrôle de l'univers* (1998), 4b *Les signes parmi nous* (1998).

<sup>6</sup> Nel ciclo di conferenze (che anticipa l'idea delle *Histoire(s)*) *Introduzione alla vera storia del cinema*, Godard dichiara: «vorrei raccontare la storia del cinema non solo cronologicamente, ma



gono mescolati agli autoritratti, a video dello stesso Godard, prevalentemente alla macchina da scrivere. Sul piano sonoro si ascolta la voce fuori campo del regista, dialoghi di innumerevoli pellicole, musiche, sonorizzazioni. La banda visiva e sonora sono saturate di livelli che bisogna provare a leggere contemporaneamente.

Il fondamento su cui le *Histoire(s) du cinéma* sono costruite è proprio la premessa teorica della specifica forza del montaggio cinematografico, della sua capacità di produrre pensiero a partire dal collegamento di realtà distanti. Un esempio di particolare impatto di questa concezione si trova nella prima parte delle *Histoire(s)*, un'opera ossessionata dal tema della guerra. In un passaggio di *la Toutes les histoires* Godard reinquadra le foto dell'impiccagione di una coppia di resistenti a Minsk, alcuni dettagli da due acqueforti di Francisco Goya e poi, a colori, dei cadaveri in un campo di concentramento. Subito a seguire un'inquadratura in bianco e nero tratta da *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) mostra Elizabeth Taylor in riva a un lago. Godard commenta: «E se George Stevens non avesse utilizzato la prima pellicola a sedici millimetri a colori ad Auschwitz e a Ravensbrück, mai, senza dubbio, la felicità di Elizabeth Taylor avrebbe trovato un posto al sole». L'immagine successiva è il dettaglio di un affresco di Giotto, la Maria Maddalena ritratta nel *Noli me tangere* della Cappella degli Scrovegni. Liz Taylor, al ralenti, esce dall'acqua. Le due immagini vengono sovrimpresse. Maddalena sembra accogliere tra le braccia Elizabeth Taylor. Godard commenta: «'39-'44, martirio e resurrezione del documentario. Che meraviglia poter guardare ciò che non si vede. O dolce miracolo dei nostri occhi ciechi»<sup>7</sup>.

Prima che un ragionamento, un istinto o un'evidenza etica sembrerebbe suggerire che tra Auschwitz e Elizabeth Taylor non vi siano motivi di contatto, che i due ambiti debbano essere tenuti ben distinti. Non si accostano realtà e finzione quando la prima mostra dei cadaveri in un campo di sterminio e la seconda una ragazza in costume da bagno alla privata ricerca di qualche raggio di felicità. Ma il montaggio, per Godard, è proprio il prodotto di tensioni estreme che confluiscono in un'unica immagine dialettica.

La relazione tra Auschwitz ed Elizabeth Taylor sta solamente nello sguardo di chi riprende la scena – in entrambi i casi il regista George Stevens. È la sua presenza a creare una sovrimpressione tra due immagini che non sembrerebbe-

piuttosto secondo una sorta di piccola archeologia o biologia» (J.-L. GODARD, *Introduzione alla vera storia del cinema*, p. 7). Si legga anche il titolo del libro-colloquio di Godard con il filosofo Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours 2000.

<sup>7</sup> Cfr. A. WRIGHT, *Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage*, in M. TEMPLE - J. S. WILLIAMS - M. WITT (eds), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam 2000.

ro poter entrare in rapporto. Stevens ha seguito come cineoperatore, sin dentro i lager, l'esercito americano. Appena sei anni dopo è su un set. Davanti alla sua cinepresa non scorrono più dei corpi denutriti o dei cadaveri ma delle star di Hollywood.

«In *Un posto al sole* rinvenivo un senso di felicità che ho ritrovato in ben pochi altri film. Un senso di felicità laico, semplice, che a un certo punto affiora in Elizabeth Taylor. E quando ho saputo che Stevens aveva filmato i campi e che in quell'occasione Kodak gli aveva consegnato i primi rullini a colori in sedici millimetri, questa mi è sembrata l'unica spiegazione per quel primo piano di Elizabeth Taylor, da cui si irradia una specie di felicità oscura»<sup>8</sup>.

Non solo è possibile fare arte dopo Auschwitz ma persino chi ha camminato con una cinepresa dentro i campi di sterminio può a pochi anni di distanza girare dei film intrisi di una felicità oscura – forse una ribellione al male, forse una semplice rimozione. Per Godard questo momento di luce, il sole che si irradia a partire dal buio più nero, deriva principalmente dall'incontro fra la storia, una tecnologia e l'uomo che la manovra<sup>9</sup>. La felicità oscura nasce dalla capacità miracolosa della pellicola di raccogliere testimonianza, di essere una prova, di servire la funzione per cui il cinema viene inventato, quella di dispositivo scientifico che svolge un compito documentario conservando traccia della realtà. I nostri occhi che preferirebbero rimanere ciechi di fronte alle immagini dello sterminio sono costretti a guardare.

Con questa sequenza Godard va certamente a sfidare la categoria dell'incommensurabile (Auschwitz/Hollywood) con cui viene a confrontarsi il montaggio. L'accostamento, motivato dal capzioso riferimento alla biografia di Stevens, «intensifica l'immagine e restituisce all'esperienza visiva una potenza che le nostre certezze o abitudini visuali hanno la tendenza a sedare o a velare»<sup>10</sup>.

Nel corso delle *Histoire(s) du cinéma* Godard continua ad andare in cerca dei lampi di tensione prodotti da potenziali contrapposti. L'esempio ancora più stridente su cui ci vogliamo d'ora in poi concentrare è contenuto in *4a Le contrôle de l'univers*. Godard evoca nuovamente la Shoah per costringerla a un altro raggelante contrasto.

La voce del regista afferma:

<sup>8</sup> J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires* (1988), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, p. 172.

<sup>9</sup> La tecnologia per Godard non è mai neutra, è sempre tecnoscienza, si pone al punto di incontro applicativo tra scienza e politica. Sul set del film *Detective (Déflective)*, 1985) un irato Godard rimprovera il suo operatore accusandolo di non saper nulla di storia della tecnica: «Lei non sa nemmeno chi ha inventato l'Arriflex [la prima macchina da presa reflex a 35mm, NdR] e perché. È stato Hitler a inventare l'Arriflex, per poter seguire rapidamente le armate. È per questo che lei ha una cinepresa leggera». La sequenza è raccolta nel film antologico di M. ROYER e A. DIAZ, *Godard à la Télé*, 2001.

<sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto* (2003), Milano 2005, p. 171.



«La vera violenza è un fatto dello spirito. Ogni atto creativo contiene una minaccia reale per colui che lo osa. È in questo modo che un'opera tocca lo spettatore o il lettore. Se il pensiero si rifiuta di pesare, di diventare violento, si espone a sottomettersi senza frutto a tutte le brutalità che la sua assenza ha liberato».

Le immagini mostrano in sequenza un film pornografico, un microcefalo dal film *Freaks* di Tod Browning (1932) e il cadavere nudo e scheletrico di una donna che viene trascinato via a braccia in un campo di sterminio. Questo trittico che dura meno di trenta secondi è probabilmente il più traumatico delle intere *Histoire(s)*. Corpo nudo, corpo deforme, corpo violato: la serie lascia increduli. Una donna pone la lingua tra le natiche in movimento di un uomo che sta penetrando un'altra donna; un *pinhead* seduto a tavola ride coprendosi la bocca con la mano; il corpo morto di una donna è sollevato da due figure che rimangono fuori campo.

Il *freak*, da un'inquadratura all'altra, sembra guardare il numero pornografico per poi girarsi dall'altra parte e mettersi a ridere. Godard dilata la sequenza, la rallenta, le conferisce ritmo tramite lo strumento del montaggio alternato. La musica che accompagna il trittico è *Abii ne viderem* (1994) del compositore georgiano Giya Kancheli: mi allontanai per non vedere. Poco prima Godard aveva affermato che il pensiero deve essere «pericoloso per il pensatore» per dimostrarsi «trasformatore del reale». Abbiamo qui certamente di fronte un esempio di pensiero filmico violento, pericoloso per il pensatore, un atto creativo che contiene una «minaccia per colui che lo osa».

Questo trittico con cui è impossibile scendere a patti costringe a trovare qualcosa in comune ai tre mondi. Il montaggio di Godard raccoglie in una straziante sintesi tre momenti di violabilità del corpo, tre istanti in cui esso è indebolito dalla nudità, dalla deformità o dalla morte. In ognuna di queste diverse specie, per motivo della sua debolezza, il corpo è a disposizione di uno sguardo che si pone al di sopra di esso ed è in grado di assoggettarlo in modo più o meno volontario, conscio o inconscio. Come all'interno del dispositivo panottico, il regime di visibilità che si viene a creare riconosce a chi guarda una posizione di forza, derivante non soltanto da un'asimmetria, dall'impossibilità per l'osservato di restituire lo sguardo, ma anche dalle caratteristiche stesse del corpo ritratto.

Di fronte a tale eccesso di rappresentazione la reazione può essere quella di voltare la testa per non vedere: *abii ne viderem*. Ma il gesto di distogliere gli occhi è speculare a quello che induce a stringere le palpebre per vedere meglio. A scontrarsi sono immagini che chiamano tutte e tre in causa il nostro voyeurismo, attirando lo sguardo nello stesso momento in cui lo respingono. Come osserva Susan Sontag:

«la voglia di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quasi quanto il desiderio di immagini che mostrano corpi nudi. Per molti secoli, nell'arte cristiana, le raffigurazioni dell'inferno hanno permesso di gratificare entrambi questi bisogni primari»<sup>11</sup>.

Se, alla luce della teoria del montaggio di Godard, si vuole dar credito alla profondità filosofica del suo ragionamento cinematografico e alla necessità dei suoi accostamenti, si tratta di esplorare l'inferno costituito dal trittico. Un primo strumento analitico per iniziare a risalire dall'abisso in cui il montaggio sprofonda è fornito dal tema della natura indessicale dell'immagine e del suo legame con il corpo. Secondo la teoria dei segni di C.S. Peirce, l'*indice* è un segno che ha un rapporto di continuità con l'oggetto – è una traccia, un'impronta, un indicatore che rimanda alla certezza di una presenza<sup>12</sup>. Ognuna delle sequenze accostate da Godard fa riferimento a una diversa modalità di relazione al tema dell'indessicalità dell'immagine fotografica e cinematografica<sup>13</sup>. L'attore pornografico incarna in modo particolare l'annullamento della distanza tra personaggio e interprete. La pornografia è infatti un genere cinematografico basato sull'esibizione di sesso «reale», praticato senza simulazioni: «l'idea che la pornografia sia un "documento" – il facsimile di un evento che si sta verificando contemporaneamente – è una convinzione condivisa dai produttori di porno, dai consumatori e dai critici»<sup>14</sup>. Una delle principali obiezioni allo stesso diritto di esistenza della pornografia – proveniente in particolare da un ambito del femminismo associato ai nomi di Andrea Dworkin e Catharine McKinnon – insiste sul fatto che molte delle pratiche cui gli attori (o in special modo le attrici) sono sottoposti sarebbero degradanti a prescindere dall'adesione volontaria dei soggetti all'azione che viene loro richiesta. Le rappresentazioni pornografiche registrano infatti indessicalmente le prestazioni degli interpreti, il cui corpo viene colpito senza mediazioni, scalfendo la dignità umana nella sua essenza, al di là di qualsiasi distanza recitativa.

<sup>11</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* (2003), Milano 2003, p. 35.

<sup>12</sup> Gli altri elementi della tripartizione di Peirce sono l'*icona*, che "somiglia" al referente, cui è associata da un legame non arbitrario, da un'identità di proporzioni o di forme; e il *simbolo*, che non ha più un rapporto di analogia con l'oggetto ma obbedisce a una convenzione arbitraria, decifrabile per mezzo di un codice culturale. Si veda C.S. PEIRCE, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. II (1893-1913), Bloomington 1998.

<sup>13</sup> Sulla componente indessicale del cinema il riferimento classico è alla riflessione di André Bazin e al suo fondamentale contributo *Ontologia dell'immagine fotografica*, dove scrive: «La fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l'ossessione per il realismo [...] L'originalità della fotografia in rapporto alla pittura risiede [...] nella sua oggettività essenziale [...] Quali che siano le obiezioni del nostro spirito critico siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato, effettivamente ri-presentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazio. La fotografia beneficia di un transfert di realtà nel tempo e nello spazio» (A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?* (1945), Milano 1999, pp. 6-8).

<sup>14</sup> C. SMITH, *Reel intercourse. Il sesso e il corpo performante*, in E. BIASIN - G. MAINA - F. ZECCA (eds), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine-Milano 2011, p. 80. Cfr. anche R. OGIEN, *Pensare la pornografia* (2003), Milano 2005, pp. 117-123; e T. KRZYWINSKA, *The Enigma of the Real: The Qualifications for Real Sex in Contemporary Art Cinema*, in G. KING (ed), *The Spectacle of the Real. From Hollywood to "Reality" Tv and Beyond*, Bristol 2005.



Un'obiezione paragonabile è stata rivolta a *Freaks*, accusato di sfruttare la verità dei corpi difformi di attori pur volontariamente coinvolti nella produzione del film<sup>15</sup>. In *Freaks i lusus naturae* – all'epoca, e ancora per poco, attrazioni da fiera e star dei circhi – recitano la loro parte senza bisogno di interpretarla. Non servono trucchi o effetti scenici per renderli dei mostri cinematografici. Per il suo grado di verità indessicale *Freaks* si pone come una vera e propria sfida al confine tra fiction e non fiction. Davanti al film lo spettatore non si sente rassicurato dalla consapevolezza di avere di fronte un lavoro a soggetto. Si tratta di una di quelle «circostanze estreme» di cui scrive Vivian Sobchack in cui la «carica di reale» della fiction costringe a ragionare riflessivamente sul film, sulla fase delle riprese, sulla nostra posizione di spettatori<sup>16</sup>.

L'ultima parte del trittico, che mostra immagini dei campi di concentramento, va a toccare un terzo grado di verità indessicale dell'immagine. Il filmato è una registrazione, un documento storico carico di valore testimoniale. È naturalmente il posizionamento di questo terzo segmento in coda alle due sequenze che lo precedono a rendere difficile da accettare il montaggio delle *Histoire(s)*.

Senza tentare qui di riassumere un dibattito complesso e piuttosto noto, vogliamo richiamare alcuni punti dell'importante discussione che trova un fulcro nella mostra *Mémoire des camps* (Parigi, Hôtel de Ville, 2001), costruita in particolare attorno a quattro fotografie provenienti dall'interno di un forno crematorio di Auschwitz – istantanee che i prigionieri stessi, membri di un *Sonderkommando*, hanno scattato a rischio della vita per fornire una testimonianza sullo sterminio. Le quattro fotografie trattengono l'impronta della più grande tragedia del Novecento, passata fuggevolmente davanti all'obiettivo di una macchina fotografica clandestina. Georges Didi-Huberman pone in esergo al suo saggio nel catalogo della mostra una citazione dal primo capitolo delle *Histoire(s) du cinéma (1a Toutes les histoires)*: «anche rigato a morte un semplice rettangolo di trentacinque millimetri salva l'onore di tutto il reale»<sup>17</sup>.

Le reazioni più critiche a questo saggio (e al richiamo a Godard) provengono dall'area intellettuale che fa riferimento alla rivista *Les Temps Modernes* e al suo

<sup>15</sup> Per approfondimenti rimandiamo a A. BRODESCO, *Filming the Freak Show. Non-normative Bodies on Screen*, «Medicina nei secoli. Arte e scienza», 25,1/2013, in corso di pubblicazione. Sul problema specifico della volontarietà dell'adesione performativa dei freaks allo spettacolo denominato "freak show" si veda D.A. GERBER, *The "Careers" of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, in R. GARLAND THOMSON (ed), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London 1996, pp. 23-37.

<sup>16</sup> V. SOBCHACK, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley-Los Angeles 2004, p. 270.

<sup>17</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, p. 13. Il volume racconta il punto di vista di Didi-Huberman (e, attraverso le sue controrepliche, dei suoi oppositori) rispetto alla possibilità di avvicinarsi «ad occhi aperti» alla Shoah.

direttore Claude Lanzmann, il regista di *Shoah* (Francia, 1985), probabilmente il più importante film sul tema, un documentario di nove ore e mezza che colleziona interviste a sopravvissuti e persecutori e sceglie di non utilizzare nessuna immagine d'epoca, nessuna fotografia e nessun fotogramma che funga da documento. Per Lanzmann l'esperienza dei campi di sterminio non può essere mostrata, può solo (non) essere vista negli occhi di chi l'ha vissuta e cerca le parole per raccontarla. La Shoah è letteralmente inimmaginabile, irrappresentabile. Al cuore dell'avvenimento della Shoah c'è qualcosa che non può essere contenuto in una, quattro o mille immagini. La Shoah è un evento che mette in crisi ogni mezzo di rappresentazione visiva<sup>18</sup>.

I testimoni di Lanzmann non sono solo le vittime, ma anche i carnefici tedeschi e coloro che lo storico Raul Hillberg, intervistato nel film, chiama «*bystanders*», significativamente tradotto in italiano come *spettatori*<sup>19</sup>. Questo riferimento allo sguardo, a coloro che vedono ma non sanno agire è una chiamata in correo anche degli strumenti tecnologici che servono a fissarlo. Su questo punto, benché Godard sostenga che «*Shoah* non mostra niente»<sup>20</sup>, tra l'autore delle *Histoire(s)* e Lanzmann si registra una sostanziale convergenza. Per Godard il cinema è anch'esso un *bystander*, uno spettatore. Di fronte alla catastrofe non ha saputo essere all'altezza del suo ruolo:

«Tutto è finito nel momento in cui non sono stati filmati i campi di concentramento. In quel momento il cinema ha totalmente mancato al suo dovere. Ci sono stati sei milioni di persone uccise o soffocate con il gas, principalmente degli ebrei, e il cinema non era là. [...] Non filmando i campi di concentramento, il cinema ha rinunciato al suo compito»<sup>21</sup>.

Per motivo di Auschwitz è quindi necessario un ripensamento radicale del nostro rapporto con l'immagine. Da allora ogni immagine porta la traccia pesante di un'assenza, annette un vuoto sostanziale. Godard sente la necessità di riempire il vuoto per mezzo di una materia visiva estrema e violenta, il tritico pornografia-freaks-Shoah, dimostrando che «la natura essenzialmente *difettiva* dell'immagine si alterna con la sua capacità di diventare, all'improvviso, *eccessiva*»<sup>22</sup>. L'indessicalità dei corpi trattati – il vero sesso della pornografia,

<sup>18</sup> Si veda A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma 2010. Sul concetto di irrappresentabile cfr. J. RANCIÈRE, *Il destino delle immagini* (2003), Cosenza 2007; e J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Paris 2003.

<sup>19</sup> R. HILLBERG, *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei (1933-45)* (1992), Milano 1994.

<sup>20</sup> J.-L. GODARD, *Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisée* (1987), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II, p. 146. Sulla distanza polemica tra Godard e Lanzmann, cfr. L. SAXTON, *Anamnesis and Bearing Itness: Godard/Lanzmann*, in M. TEMPLE - J. S. WILLIAMS - M. WITT (eds), *For Ever Godard*, London 2004.

<sup>21</sup> J.-L. GODARD, *Le cinéma n'a pas su remplir son rôle* (1995), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, p. 336. Si legga anche J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma: à propos de cinéma et d'histoire* (1996), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, pp. 404-405.

<sup>22</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, p. 170.



l'innesto di realtà corporea del *pinhead*, la testimonianza visiva della morte nei campi – produce una tensione, uno shock che si riverbera sullo spettatore e lo mette in un angolo. Il vuoto di cinema è infatti il corrispettivo di un atteggiamento inerziale da *bystander* che coinvolge la presenza stessa dello spettatore cinematografico.

Si può individuare in questo punto un secondo elemento di convergenza tra Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann. La forzatura cui il primo sottopone attraverso il montaggio le immagini dei lager trova uno specchio in una tattica altrettanto spietata messa in atto da Lanzmann nel suo documentario: la forzatura del testimone muto. Vi è in *Shoah* una scena in cui Lanzmann intervista un sopravvissuto, Abraham Bomba, nel suo negozio a Tel Aviv. Bomba, a Treblinka, era costretto al compito di rasare i capelli delle vittime prima del loro ingresso nelle camere a gas. Lanzmann sceglie di riprendere Bomba mentre svolge il suo lavoro di barbiere<sup>23</sup>. Quando rievoca i momenti più drammatici vissuti a Treblinka, Bomba si dimostra troppo sconvolto per proseguire oltre e sostiene di dover interrompere il racconto. Lanzmann lo forza con insistenza a non fermarsi, gli chiede decisamente di continuare a parlare. Per il regista di *Shoah* la verità sullo sterminio è patrimonio del testimone muto, incapace di narrare. È nell'impedimento a verbalizzare che giace la memoria più dolorosamente autentica, il momento di sintesi in cui trovano voce i sommersi di cui scrive Primo Levi<sup>24</sup>.

Nelle tre sequenze che Jean-Luc Godard sceglie di mostrare consecutivamente si nota la presenza ossessiva della bocca all'interno dell'inquadratura: nel film pornografico è la bocca a compiere il numero sessuale; in *Freaks* il *pinhead* si copre educatamente la bocca mentre ride; nel documento dai campi di sterminio la bocca spalancata del cadavere è il *punctum* dell'inquadratura. Tutte e tre le sequenze appartengono a contesti in cui i protagonisti non hanno diritto di parola. Nel genere pornografico i dialoghi non contano nulla. *Freaks* nasce come film muto, successivamente adattato al sonoro. Fra tutti i fenomeni da baraccone, i microcefali, di cui uno è qui inquadrato, sono in particolare caratterizzati da una presenza scenica silenziosa e attonita. Ai morti nei campi nazisti è stata infine sottratta ogni possibilità di racconto. Se Lanzmann forza la parola del testimone ammutolito dal trauma, Godard forza l'immagine, tenendo

<sup>23</sup> La scena viene «plagiata» da Michel Khleifi e Eyal Sivan nel documentario *Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele (Route 181. Fragment d'un voyage en Palestine-Israël, 2004)*, che riprende allo stesso modo un barbiere palestinese. Sulla controversia politico-giudiziaria che ruota attorno a questa citazione si veda T. KEENAN - E. WEIZMAN, *The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut*, «Cabinet», 26/2007 ([http://www.cabinetmagazine.org/issues/\\_26/sivanintro.php](http://www.cabinetmagazine.org/issues/_26/sivanintro.php)), letto l'11 dicembre 2012.

<sup>24</sup> Si veda P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino 1986.

tuttavia anch'egli al centro dell'interesse focale lo stesso problema della voce che tace.

Le scelte di Lanzmann e Godard provocano nello spettatore un forte sentimento di disagio. Chi guarda non si sente garantito rispetto alla «copertura morale» pretesa da un testo che affronta la tematica della Shoah, davanti alla quale lo spettatore chiede implicitamente al regista di farsi garante della qualità etica del suo sguardo. Per legittimare l'opportunità della propria visione è infatti essenziale riconoscere all'enunciazione la capacità di restituire un senso di debito nei confronti dei testimoni, di certificare la devozione che essa nutre per la storia, di indicare la responsabilità che il passato rifrange sul presente<sup>25</sup>. Nei passaggi delle *Histoire(s)* e di *Shoah* lo spettatore non riesce a ripararsi dietro la figura dei due autori per cercar protezione alla moralità dello sguardo.

L'effetto prodotto è quello dello strappo di un velo. Come sostiene Didi-Huberman, «là dove si enuncia qualche cosa come un "limite" del pitturale [...], è là dove si espongono i paradigmi su cui, di fatto, la pittura lavora»<sup>26</sup>. I punti limite della rappresentazione toccati da Godard, minando alle basi la possibilità di creare sintonia tra il testo e colui che vi si accosta, inducono lo spettatore ad assumere una posizione riflessiva. Il montaggio delle *Histoires(s)* scuote lo spettatore, lo stana dal suo riparo. Come profetizzato da Godard, la visione conduce allo scoperto, trascina lo spettatore verso il pericolo. Si tratta della stessa consapevolezza di cui va in cerca il regista Stan Brakhage mostrando un'autopsia sotto il titolo etimologico *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971). Lo spettatore è costretto non solo a vedere con i propri occhi ma a confrontarsi con l'atto stesso della percezione.

Il trittico delle *Histoire(s)* sfida i limiti della rappresentazione; esamina le difficoltà poste dalla degradazione dello statuto di realtà della pellicola, sconvolto o diminuito da ciò che viene mostrato prima di un'immagine «che salva l'onore di tutto il reale»; costringe a colmare una distanza impossibile fra contenuti; si confronta con la comune indifferenza della condizione di spettatore; obbliga a fare i conti con il proprio voyeurismo; serve infine a sottoporre a una controversa verifica la teoria del montaggio di Godard – l'idea della riconciliazione, destinata a produrre scintille di pensiero, tra realtà contrapposte. La crisi creata dal montaggio, la «potenza addensante dello slegato»<sup>27</sup>, dà luogo a una crisi che libera ciò che nell'immagine è abitualmente nascosto:

«L'esperienza familiare di ciò che vediamo sembra solitamente dare luogo a un avere: vedendo qualche cosa, abbiamo in generale l'impressione di guadagnare qualche cosa. Ma la modalità del visibile diventa ineluttabile – vale a dire votata alla que-

<sup>25</sup> Cfr. A. ŠPRAH, *Catastrophe, Documentary and the Limits of Cinematic Representation*, in C. MEINER - K. VEEL (eds), *The Cultural Life of Catastrophes and Crisis*, Berlin 2012, p. 133.

<sup>26</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Paris 1985, p. 12.

<sup>27</sup> J. RANCIÈRE, *Il destino delle immagini*, p. 97.



stione dell'essere – quando vedere è sentire che qualcosa ineluttabilmente ci sfugge, o in altre parole: quando vedere è perdere»<sup>28</sup>.

Ci affidiamo a questa citazione per uscire dall'inferno composto dal trittico godardiano. Quel che rimane dell'immagine è dunque lo spazio della sua assenza. Come afferma più volte Jean-Luc Godard nel corso delle *Histoire(s) du cinéma*, «l'immagine verrà al tempo della risurrezione»<sup>29</sup>. Il passaggio attraverso la perdita è una condizione necessaria. L'immagine riesce a comunicare solo a partire dal momento in cui viene negata:

«A partire dal momento in cui si rubava alla vita la sua stessa immagine, in cui la rappresentazione era un furto, occorre giustamente «portare il lutto». Si è così inventato il cinema in bianco e nero, perché bisognava portare il lutto della vita. Quando dico «l'operazione mortale della creazione», non sono io ad averlo inventato [...] È questa idea di lutto profondo, di debito in rapporto alla vita, che il cinema ha portato. Non sono cristiano ma quando leggo in San Paolo che l'immagine verrà al tempo della resurrezione... be', dopo trent'anni di montaggio, comincio a capire. Per me il montaggio è la resurrezione della vita»<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, p. 14.

<sup>29</sup> Lo leggiamo ad esempio in *ib - Une histoire seule*. Questa frase, che Godard presenta come una citazione da San Paolo, è in realtà una reinterpretazione basata su alcuni passaggi dalle lettere paoline e in particolare dalla Seconda lettera ai Corinzi: «finché abitiamo nel corpo siamo ancora in esilio lontano dal Signore, camminiamo nella fede e non ancora in visione» (2 Cor 5, 6-7); «ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia» (2 Cor 13, 12).

<sup>30</sup> J.-L. GODARD, *Le montage, la solitude et la liberté* (1989), in J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II, p. 246.