

Emilio Maggio

Adieu au langage¹

Ah D(i)eux oh langage

Mi attrae l'impossibile, perché tutto ciò che è possibile è stato fatto e il mondo non è cambiato. (Sun Ra)²

Mi disgustate, voi tutti, con la vostra felicità. Io sono qui per qualcos'altro. Io sono qui per dire no ... e per morire. (Jean Luc Godard)³

Senza parole

Come vedere *Adieu au langage*, l'ultimo film di Godard, senza essere condizionati da un titolo così profetico e senza rimanere intrappolati tra l'uso evocativo di questa lingua e le spire dei giochi di parole? Come vederlo senza i paraocchi epistemologici e disciplinanti degli addetti ai lavori, che a ogni film del regista svizzero ne deducono il contenuto ripercorrendone l'interminabile filmografia? Come vederlo senza arrendersi all'incalzare delle citazioni colte (colte dallo spettatore)? E come lo vede uno spettatore privo di un sufficiente bagaglio culturale e impossibilitato ad associare la firma "GODARD" a una parte rilevante della storia del cinema? E infine come lo vedo io, viziato da anni di visioni carbonare? Insomma, che tipo di esperienza provoca la visione di questo film al netto degli attrezzi critico-interpretativi? E, soprattutto, che cosa vede un ipotetico spettatore e cosa ci fa vedere realmente questo film? A chi è rivolto *Adieu au langage*?

Godard, cineasta teorico, chiama in causa uno spettatore ipotetico che non può mai essere identificato con la platea del pubblico pagante. Oltretutto, questa sua ultima opera è unica nel panorama *godardiano* del film saggio.

1 Jean Luc Godard, *Adieu au langage*, Francia-Svizzera, 2014.

2 Dichiarazione di Sun Ra, nome d'arte di Herman Blount, musicista afroamericano e *band leader* di *Arkestra*, tratta dal documentario di Robert Mugge a lui dedicato *A Joyful Noise*, USA 1980 (DVD Winstar 1999).

3 È una delle molteplici affermazioni del regista francese che scandiscono, mediante l'ausilio della voce fuori campo o della tecnica del sottotitolo sovrainpresso alle immagini, lo svolgimento del film.

animali che pensano “noi” prima ancora di dirlo⁹.

Ma, allora, come metterla con Roxy, il nuovo *eroe* di Godard, il quale, sostituendosi a Jean Paul Belmondo, ordisce, pensa e vede per “noi” – solo per “noi” – le trame dei racconti che appartengono a quella letteratura minore tanto amata da Deleuze e Guattari¹⁰, «unica creatura che ama l’altro più di se stesso»¹¹, «fino all’ultimo respiro»¹² e capace di trasformare il *noi* umano cooperativistico nel *voi* animale completamente gratuito e disinteressato?

La risposta, se una risposta può esservi, la fornisce Agamben in un passo de *L’aperto*:

Il passaggio dall’animale all’uomo, malgrado l’enfasi posta sull’anatomia comparata e i reperti paleontologici, era in realtà prodotto attraverso la sottrazione di un elemento che non aveva a che fare né con l’una né con gli altri e che veniva invece presupposto come contrassegno dell’umano: il linguaggio. Identificandosi con questo, l’uomo parlante pone fuori di sé come già e non ancora umano, il proprio mutismo¹³.

Allora cosa intendiamo quando diciamo *il linguaggio*?

[Il linguaggio] non è un dato naturale già insito nella struttura psicofisica dell’uomo, bensì una produzione storica che, come tale, non può propriamente essere assegnata né all’animale né all’uomo¹⁴.

Se, seguendo Agamben, eludessimo volutamente il “fattore” linguaggio come costitutivo dell’ontologia “sapiente” dell’umano, otterremmo un uomo muto (*homo alalus*)¹⁵. L’anello mancante – identificato dai paleontologi nel *Pithecanthropus erectus* –, l’uomo non ancora dotato di linguaggio simbolico – quello che rimanda a una doppia realtà (dico una cosa, alludendo a un’altra) e meta-rappresentativo (enfatico quello che dico e come lo dico) –, non farebbe che complicare ulteriormente l’ossessiva ricerca del discriminare

9 *Ibidem*.

10 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996.

11 La felice definizione, recitata fuori campo da Godard, è di Charles Darwin.

12 Questo è il titolo con cui venne distribuito in Italia il primo lungometraggio di Godard, *À bout de souffle*, Francia, 1960.

13 Giorgio Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Bollati Boringheri, Torino 2002, pp. 39-40.

14 *Ibidem*, p. 41.

15 *Ibidem*.

assoluto che separa l’Umano dall’Animale e che produce «sempre e soltanto un’animalizzazione dell’uomo [...] o un’umanizzazione dell’animale»¹⁶. Ciò è quanto trapela dalla lunga storia della cultura umana. Le varie istanze espressive hanno infatti conseguito in modo egemonico l’obiettivo di fornire una spiegazione plausibile del divorzio, continuamente negoziato, tra l’Uomo e l’Animale, divorzio che Godard riassume nella dicotomia Natura/Metafora, i due capitoli che schematizzano audiovisualmente lo stile dialettico del film.

Godard dà l’addio al linguaggio rivelandone la natura surrettizia e imperniata sul patto fideistico che esso, a partire dalla legittimazione giuridica dell’*umanità* avvenuta con la Rivoluzione Francese alla fine del secolo dei lumi, stabilisce col *citoyen*. Sull’incontestabilità del linguaggio si strutturano tutti i dispositivi ordinatori della governamentalità moderna. Godard ha l’imprudenza di renderlo manifesto nei gangli stessi della produzione di senso, nelle sue unità minime significanti, smontandole e rimontandole, lettera su lettera e sillaba su sillaba, in un gioco al massacro solo apparentemente nichilista. Morfemi e fonemi in realtà interpellano la *natura* dello spettatore e la *metafora* del cinema. Più semplicemente, il regista si domanda se sia possibile modificare le abitudini con cui si consumano immagini, suoni e parole, se sia possibile sfuggire all’ordine *spettacolare-integrato* riassunto dalla macchina reificatrice capitalista¹⁷. Insomma, il legame che intercorre tra la natura della pulsione scopica e la sua traduzione metaforico-cinematografica.

Il dispositivo cinematografico inaugura e instaura un tipo di regime scopico, o ordine dello sguardo, che sottrae allo spettatore l’oggetto del desiderio, restituendolo sotto le mentite spoglie del significante assoluto. Se il cinema condivide con il teatro e altri *esercizi voyeuristici* intimi (ad esempio, gli spettacoli di intrattenimento erotico ed esibizionistico, in cui la presenza fisica di attori e pubblico produce sinergie emotive, seppur traslate) il tratto della complicità con lo spettatore, si distanzia da questi nel patto fiduciario che stabilisce a priori con lo spettatore stesso, che deve sospendere giudizio e incredulità di fronte al potere illusorio delle immagini¹⁸.

16 *Ibidem*.

17 Guy Debord, «Commentari sulla società dello spettacolo», ne *La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini e Castoldi, Milano 2006, pp. 185-248.

18 Cfr. Christian Metz, «Il regime scopico», in *Cinema e Psicanalisi*, trad. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia 1980, p. 65: «Ciò che distingue il cinema è un ulteriore raddoppiamento, un giro di vite supplementare e specifico nella chiusura ermetica del desiderio sulla mancanza».

Onnivisibilità e trasparenza del regime dello sguardo contemporaneo

Il regime scopico contemporaneo traduce il dispositivo istituzionale del *Panopticon* di Jeremy Bentham¹⁹ in una mediaticità assoluta del mondo, nella quale l'ideologia della *trasparenza* propugnata dal neo-capitalismo finanziario gioca un ruolo preponderante nell'adeguare lo sguardo del vivente umano alle modalità multidisciplinanti delle varie istanze comunicative egemoni. Le conseguenze di questo nuovo regime di visibilità sono immense e sotto gli occhi di tutti. La macchina reificatrice capitalista è in grado, infatti, di istituire una nuova ontologia del vedere e dell'essere visti, legittimandola attraverso una pseudo-democratizzazione dello sguardo. Vedere tutto e vedere meglio diventano un ipertrofico e compulsivo consumo di immagini, in cui lo sguardo dello spettatore perde ogni capacità critica. Questo è il nuovo spettacolo del capitale che Marcello Walter Bruno definisce *capitalismo ottico*²⁰ e che Alessandro Simoncini designa come *nuova ragione di stato*²¹.

Adieu au langage si inserisce proprio nelle faglie critiche della *onnivisibilità*²², non solo rimettendola in discussione, ma proponendo una modalità del vedere senza prospettiva grazie a un uso *scandaloso* della tecnologia tridimensionale²³. Nel *patchwork* bulimico di immagini, suoni e musica si rendono evidenti le costanti teoriche del film: da una parte la filosofia dialettica del suo cinema in continuo movimento nell'atto stesso della produzione di senso, dall'altra l'impossibilità di vedere come allegoria della condizione umana.

19 Jeremy Bentham, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, trad. it. di V. Fortunati, Marsilio, Venezia 1983. Il *Panopticon*, la struttura carceraria progettata da Bentham, aveva lo scopo di permettere una sorveglianza trasparente, in cui sorvegliante e sorvegliato fossero uniti da una relazione di sudditanza reciproca che a sua volta strutturava lo stesso dispositivo di controllo. Se è totale e pervasivo, il punto di vista del sorvegliante produce nei soggetti sorvegliati un'interiorizzazione della necessità del dispositivo e del suo buon funzionamento.

20 Marcello Walter Bruno, «Cinema e vetro», in «Fata Morgana», n. 3, 2007, p. 36.

21 A. Simoncini, *Governare lo sguardo*, cit., p. 171: «È solo grazie all'attivazione di un sapiente apparato di captazione mediatica dell'attenzione e del consenso dei cittadini-spettatori, e al conseguente montaggio di un pervasivo "regime di visibilità", che la risposta di guerra alla crisi è potuta decollare con tutto il suo generoso corollario di keynesismo militare».

22 *Ibidem*, p. 149.

23 L'uso dell'effetto tridimensionale, neo-dispositivo digitale a cui si affidano le sorti progressive del cinema, è in Godard fortemente eversivo nel momento in cui due telecamere digitali, sottoposte a una sovraimpressione spinta, danno come risultato una visione decisamente deficitaria rispetto all'assunto originario per cui tali telecamere sono state concepite e realizzate: ottenere il massimo della visione con il minimo investimento economico e tecnologico.

Due

Il numero due, vera e propria ossessione godardiana, rappresenta la griglia semantica attraverso cui decodificare *Adieu au langage*. In tal modo, possiamo giungere, previa sottrazione degli addendi, allo zero assoluto del significato, rimettendo così in discussione l'oggettività della dialettica storica e l'univocità del linguaggio binario. La continua contrapposizione dicotomica – le celebri coppie maschio/femmina, i concetti di Natura/Cultura, la bellezza dell'Amore e del Sesso e le catastrofi belliche, le categorie di Umano e Animale, le istanze iconologiche e le parole per dirle, la cineteca a cui il regista attinge a colpi di campo/controcampo (come le mitiche sequenze che ritraggono Ava Gardner e Gregory Peck ne *Le nevi del Kilimangiaro*²⁴ o quelle tra Miriam Hopkins e Fredric March ne *Il Dottor Jeckyll*²⁵ – si risolve in un uso sconnesso della stereoscopia e con una fuoriuscita dal campo dell'inquadratura. È il vagare di Roxy semmai, la sua *deriva*, a ricomporre i latenti rapporti di forza tra umani reali e immaginari, sfuggendo così alla dittatura del linguaggio che cataloga, definisce, ordina limiti, confini e geografie del possibile. «Uno si fa Due e Due si fa Uno»²⁶, dando vita a un inedito rapporto di libertà.

Mettendo a confronto *Adieu au langage* con i suoi film precedenti, la dialettica godardiana finisce per acquisire un senso di novità. Infatti, se in passato la contraddizione dell'uno contro uno (immagine e parola) veniva risolta all'interno delle relazioni interspecifiche e intersoggettive – le coppie di sesso opposto, dal *Bandito delle ore 11*²⁷ al più esplicito *Masculin, Féminin*²⁸ –, se cioè la questione del "cosa" filmare si limitava alla rappresentazione dell'umano e della sua storia, in *Adieu au langage* Godard si concentra sulla lingua e sul divenire animale, identificandosi totalmente con lo sguardo del suo cane: «Il cane sono io»²⁹. La sua voce fuori campo scandisce in modo intermittente la *trama* delle immagini e il flusso dei suoni in maniera da rendere esplicite le sue congetture: «Non si potrebbe farlo diversamente il cinema, filmare il pensiero, invece delle parole?» oppure, «Non descrivere più la vita della gente, ma la vita tutta sola, quella che è tra la gente e gli oggetti, lo spazio, il suono, la foresta dietro la finestra, i colori, la scrittura».

24 Henry King, *The snow of Kilimanjaro*, Usa, 1952.

25 Rouben Mamoulian, *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, Usa, 1932.

26 Qui forse Godard cita una delle massime di Mao, sempre in *voice over*.

27 J. L. Godard, *Pierrot le fou*, Francia, 1965.

28 *Id.*, *Masculin, féminin*, Francia, 1966.

29 Cfr. J. L. Godard, intervista a «Canon Europe», <https://www.com/watch?v=bovlwLaqMo>, 22 maggio 2014.

Roxy rappresenta appunto il suo doppio animale, colui che ci interroga con gli occhi, occhi che sembrano a noi umani talmente indifferenti da chiederci, come Godard rivolto alla sua compagna, «Ha l'aria triste.», «No, sta sognando», risponde lei.

Proverò allora a illustrare, per quanto è possibile, la disposizione dialettica del film e la soluzione che Godard fornisce al problema dello scontro tra movimento naturale e movimento storico e che il cinema traduce con le immagini delle parole. La critica di Godard ai dispositivi inibenti del linguaggio categoriale – cinema incluso – si declina sempre, e *Adieu au langage* non fa eccezione, attraverso il suo modo di raccontare la coppia amorosa in cui la polarizzazione eterosessuale e quella tra ragione e sentimento investono la relazione stessa. Il regista parte, anche qui, da una situazione ordinaria – le dinamiche affettive che riproducono i rapporti sociali – per poi ribaltarle dall'interno, prospettando una situazione extra-ordinaria in cui l'ininterpretabilità del mondo, con tutto il suo contraddittorio divenire, diventa il vero *punctum* delle relazioni tra individui liberati dal tempo produttivo e che li costituisce come persone, soggetti giuridici:

Godard [...] lo fa partendo [...] da una Storia, grande e terribile, e conducendoci immediatamente in una dimensione inversa: una complice, ordinaria, storia d'amore, con i suoi conflitti, le sue paci, le sue trincee quotidiane. Dentro questa storia in miniatura si aprono sceneggiature infinite³⁰.

In una delle prime sequenze, la trama del film viene riassunta sovraimpri-mendola alle immagini:

Adieu au langage résumé / Les saison passant / l'homme e la femme se retrouvant / le chien se trouver entre eau / l'autre est dans l'un / l'un est dans l'autre.

In Godard, *il destino delle immagini*, per riprendere il titolo di un saggio di Jacques Rancière³¹, si gioca su una declinazione conflittuale della dialettica hegeliana. Alla disposizione inclusiva, che caratterizza tanto l'età del cristianesimo quanto l'età moderna, per cui la macchina *teologico-politica* occidentale procede per *assimilazione escludente*³², Godard opta per una

30 Eugenio Renzi, «Lo sguardo del cane», ne «il manifesto», 20 novembre 2014, p. 12.

31 Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. it. di D. Chiricò, Pellegrini Editore, Cosenza 2007.

32 La critica che Roberto Esposito muove alla dialettica hegeliana esprime proprio questo ibrido fagocitante rappresentato dalla capacità dell'Occidente di adeguare i propri strumenti

dialettica negativa che il cinema articola attraverso l'opposizione dei piani dell'inquadratura e la contrapposizione delle immagini, delle parole e dei suoni, in cui l'una parte sembra escludere l'altra, rivitalizzando così pratiche che nel corso del tempo si sono adattate alla logica consequenziale del cinema di narrazione:

Per Godard, opporsi a qualcosa non vuol dire prendere la direzione opposta ma ingaggiare una lotta sul terreno stesso di ciò contro cui ci si confronta. Questo perché al cinema, opporre due immagini vuol dire, per forza di cose, legarle insieme, montarle, renderle in qualche modo solidali l'una all'altra³³.

L'Occidente in generale e l'Europa in particolare, sembra suggerire Godard, hanno ancora la possibilità di abbandonare le strade battute dalle macchine senso-motorie sempre più veloci e imboccare i sentieri sconnessi del cielo, del bosco e del lago³⁴. Il fantasma di questa macchina teologico-politica, continuamente evocato dalle immagini di repertorio, aleggia negli occhi liquidi e tristi del cane, nel suo viaggio psico-geografico tra il divano di Godard e le correnti dei fiumi del Void a cui si abbandona serenamente.

Secondo Hegel, la forza dell'Occidente consiste nella sua capacità di introiettare all'interno degli organismi di gestione del potere tutta la storia sedimentata nel tempo. Dall'inizio dell'Ottocento a oggi, dalle grandi guerre che hanno ridefinito la geografia politica del mondo – e le cui immagini incistano come incubi il racconto degli amori tra un lui, una lei e il cane – alle attuali guerre di civiltà, la macchina teologico-politica ha costituito e costituisce il dispositivo capace di fagocitare tutto il sapere del mondo. Sussunzione del passato e sua traduzione in nuovi ordini del discorso e di esercizio della sovranità. Questa compresenza dello spirituale e del secolare, che nell'epoca moderna laicizza la dieta governamentale a cui sottoporre anima e corpo, struttura la macchina che per Hegel avrebbe dovuto garantire il buon funzionamento della nazione. E, d'altra parte

sostenere [...] che il compito del cristianesimo sia quello di includere al

disciplinanti (che siano Dio, il Sovrano o lo Stato poco importa) ai processi storici che si modificano con il passare del tempo. Ciò costituisce quella macchina che lo stesso Esposito definisce teologico-politica. Cfr. Roberto Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, p. 5: «[La macchina teologico-politica] funziona precisamente separando ciò che dichiara di unire e unificando ciò che divide mediante la sottomissione di una parte al dominio dell'altra».

33 E. Renzi, «Lo sguardo del cane», cit., p. 12.

34 Il film è girato interamente intorno alla casa del regista vicino al lago di Lemano nel cantone svizzero del Void.

proprio interno ciò che esso ha storicamente superato, è il senso ultimo della sua teologia politica. Secondo tale prospettiva – presentata come destino – la storia del mondo comprende dentro di sé una porzione non storica che ne costituisce insieme il motore dialettico e il resto escluso. Ciò accade perché una parte – definita Occidente – è al contempo considerata anche il tutto, al punto di ridurre l'altra a propellente interno della propria espansione³⁵.

Le parole di Roberto Esposito sembrano replicare quelle di Godard – in questo film – sulla costruzione della nuova identità giuridica acquisita dagli individui nell'epoca moderna:

Dopo la rivoluzione francese c'è stata una concentrazione del potere e [...] il considerare l'esistenza delle persone come entità astratte.

Questo tipo di sovranità giuridica conferisce alle persone (senza distinzioni di censo) il diritto a esistere socialmente e a esercitare questo diritto con il soddisfacimento del desiderio di felicità a cui aspira l'umanità intera:

Nel loro pensiero [quello del secolo dei lumi] l'uomo del XVIII secolo prende coscienza della propria libertà, della propria autonomia. Non si tratta più di rendersi liberi rispetto alle leggi [...] bensì di porre la legge della propria libertà³⁶.

I due poli del politico e del teologico trovano qui nuova linfa per soddisfare contemporaneamente i tormenti dell'anima e quelli più prosaici del desiderio. In altre parole, la propensione del diritto universale alla felicità (visione ultraterrena) e quella profana del diritto alla felicità individuale, che si traduce in una ricerca ossessiva del piacere, costituiscono le due facce della teologia politica:

Fuori da ogni prospettiva armonica, ciò che unisce i due poli concorrenti del politico e del teologico è la cattura escludente esercitata da ciascuno nei confronti dell'altro³⁷.

Quello che il secolo dei Lumi e la rivoluzione francese hanno istituito e

35 R. Esposito, *Due*, cit., p. 5.

36 Federico Ferrari, «Non rappresento più, sono», in Michel Foucault, *Il pensiero del fuori*, trad. it. di V. Del Ninno, SE, Milano 1998, p. 64.

37 R. Esposito, *Due*, cit., p. 7.

inscenato attraverso la retorica del libertinaggio³⁸ è

l'unità dell'organismo politico [...] come risultato violento di una riduzione di Due (inteso qui come tutto ciò che non rientra nella sfera della giurisdizione)³⁹.

È proprio sulla relazione tra mondo e sua traduzione in immagini, suoni e parole che si inserisce l'eretica dialettica negativa di Godard, particolarmente esplicita in *Adieu au langage*:

Il linguaggio stesso è potente e impotente: nella misura in cui il significato prende forza, il significante ne viene schiacciato e viceversa. La parola contiene le cose e le uccide al tempo stesso. Ecco che Godard ne fa un uso esacerbato e diffidente amplificandole fino a distruggerle o ad assimilarle ad immagini⁴⁰.

Godard stesso chiarisce il meccanismo dell'inclusione escludente, che sta alla base della macchina teologico-politica, quando afferma:

L'islam e il cristianesimo hanno proibito la rappresentazione delle immagini ma hanno usato molte parole. Oggi in Europa non discutiamo più sul velo anche parlandone molto. Ma è solo per dire se è bene o se è male, il che non ha più un legame con la questione del velo in sé⁴¹.

Tra iconoclastia (fenomeno peraltro non endemico della sola cultura islamica, se non nelle sue manifestazioni che fanno riferimento al fanatismo wahabita) e cinico disincanto occidentale (che continua a produrre orrori, e mi riferisco ovviamente alla strage dei redattori del settimanale francese di satira «Charlie Hebdo» del gennaio scorso) i punti di convergenza sono decisamente più di quelli divergenti. A riprova si pensi alle pratiche linguistiche usate abitualmente per esprimere le *nostre* e le *loro* categorie concettuali. *Lotta al terrorismo/guerra di civiltà e guerra santa* attestano la permanenza del linguaggio teologico-politico nell'epoca della sua apparente scomparsa.

38 Al proposito, cfr. il mio «Buono, pulito, giusto. *Slow Food, L'ultimo pastore* e la rappresentazione ecosostenibile del piacere», in «Liberazioni», n. 17, estate 2014, pp. 62-71.

39 R. Esposito, *Due*, cit., p. 6.

40 E. Renzi, «Una coppia è una coppia», ne «il manifesto» 23 ottobre 2014, p. 15.

41 Cfr. J. L. Godard, intervista a «Canon Europe», cit.

Pittura/Letteratura

Per scardinare la macchina teologico-politica del linguaggio e l'idea secondo cui esisterebbe una naturale e incontrovertibile linearità progressiva della storia – di ascendenza hegeliana –, Godard corrompe e frantuma la solidità verosimigliante delle immagini esacerbando il suo gusto per la citazione che in *Adieu au langage* assume le fattezze di una dissacrazione costruttiva. Non è il *disincanto*, la dimensione che definisce «l'individuo moderno [che] sostituisce alla richiesta di salvezza ultraterrena quella, mondana, di autonomia»⁴², quanto la *terza dimensione*, ossia quella realtà sopra o sotto-dimensionata che ci permette di entrare e uscire dagli ambienti della percezione animale, dalle *Umwelten*⁴³. Entrare in questi «mondi inconoscibili»⁴⁴ ha lo stesso significato di quello che Deleuze e Guattari intendono per *letteratura minore*, descritta con i caratteri della *deterritorializzazione* (il vagare di Roxy/Jean Luc), della lingua (il significato usuale della parola *adieu*)⁴⁵, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico (la casa e il lago nella provincia del Void, Roxy, la moglie Anne-Marie), il concatenamento collettivo di enunciazione (l'ampio spettro di immagini e suoni *trovati* di cui il regista fa uso)⁴⁶.

Non è casuale che Godard citi direttamente Blanchot e la sua scrittura. Blanchot rappresenta, infatti, il passaggio fondamentale⁴⁷ nella concezione della libertà che, da dispositivo di assoggettamento dell'individuo in quanto responsabile delle proprie azioni e dei propri pensieri, si trasforma in atto di fuga, atto di liberazione sia per lo scrittore che per il lettore. Come scrivono Deleuze e Guattari, «il problema non è quello della libertà ma d'un'uscita»⁴⁸. L'altro scrittore guida – fra gli altri citati (vado a memoria) compagno Kafka, Artaud, Sade, Dostoevskij, Lévinas, Solgenitsin, Pound... – esplicitamente chiamato in causa, attraverso i versi recitati dallo stesso regista, è Céline.

La riformulazione godardiana della stereoscopia sembra riecheggiare la sua definizione di cinema che introduceva la serie televisiva *Histoire(s)*

du cinéma: «Non un'arte, non una tecnica. Un mistero»⁴⁹. Il che equivale alla massima di Céline: «Quello che è difficile è far diventare la profondità superficiale»⁵⁰. In questo modo, Godard svela il segreto meglio custodito della tecnologia mediatica. Dietro alla profondità di campo e alla sensazione di visibilità assoluta prodotta nell'occhio dello spettatore si celerebbe la vera natura della società dello spettacolo come «rapporto sociale tra individui mediato dalle immagini»⁵¹. L'adozione della tecnica stereoscopica in termini radicalmente eversivi ne annulla l'effetto di verosimiglianza e l'efficienza tecnologica. Detto altrimenti, Godard intende evidenziare come una tecnologia creata per far vedere meglio e di più sia sostanzialmente il frutto dell'ennesimo riposizionamento tecnocratico per re-inventare la realtà⁵².

In maniera analoga, i pittori Courbet e Monet – il primo citato direttamente attraverso una sfuggente inquadratura del celebre *La naissance du monde* (e a cui rimandano peraltro le frequenti inquadrature in primo piano del pube di una delle attrici protagoniste) e il secondo indirettamente con il suo altrettanto famoso aforisma «ne pas peindre ce qu'on voit, puisqu'on ne voit rien, mais peindre qu'on ne voit pas»⁵³ – rappresentano per Godard gli emblemi di una rivoluzione prospettica dell'istanza pittorica. Come per il cinema, arte dispotica in quanto necessitante della tecnologia per realizzarsi, così la nuova pittura impressionista si domanda, pena il ritorno alle poetiche classiche che mediano e condizionano il rapporto dell'artista col mondo,

quali possano essere il carattere e la funzione dell'arte in un'epoca scientifica, e come debba trasformarsi la tecnica dell'arte per essere una tecnica rigorosa come la tecnica industriale che dipende dalla scienza⁵⁴.

I due pittori anticipano in qualche modo le visioni *allucinate* di Van Gogh

42 R. Esposito, *Due*, cit., p. 26.

43 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 44.

44 *Ibidem*, p. 45.

45 In Svizzera *Adieu*, spiega Godard, è un intercalare e corrisponde all'inglese *farewell*, cioè salve, buongiorno, buona giornata. Cfr. J. L. Godard, intervista a «Canon Europe», cit.

46 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 33.

47 Cfr. M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, cit. Il saggio è una riflessione sull'importanza della scrittura di Maurice Blanchot come atto di liberazione dalla prigionia della letteratura.

48 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 18.

49 J. L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, DVD, Cineteca di Bologna, Italia, 2010.

50 Cit. in *Adieu au langage*.

51 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 54.

52 Cfr. J. L. Godard, intervista a «Canon-Europe», cit.: «Ho provato il 3D perché ancora non ci sono ruoli. È come un bambino che non conosce le regole [...]. Cosa c'è di interessante nel 3D? L'interessante è che non è interessante, il 3D cioè non ha interesse, non interessa. Noi non possiamo vedere niente dietro a quello che spesso vediamo. Con l'invenzione della prospettiva tu credi in un modo differente di vedere, in seguito ci fu una distruzione di questo modo di vedere con Picasso, il Fauvismo [...]. Con il 3D ho pensato che noi siamo parte di ciò che vediamo, non c'è più prospettiva, noi sappiamo che in realtà, se mi metto vicino a te e ti tocco ti credo, ma se non ti posso toccare io non posso più crederti. Con il 3D tu devi credere a quello che naturalmente non puoi credere».

53 «Non dipingete ciò che si vede, poiché non si vede nulla, ma dipingete ciò che non si vede».

54 Carlo Giulio Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, p. 89.

(citato questa volta più nelle riprese sovvertitrici delle regole di applicazione del 3D – in cui la policromia densa e senza ombre sembra rievocare i gialli, i rossi, i verdi del pittore fiammingo – che nei rimandi teorici) e quelle *drogate* di Warhol, in quanto *vittime* dell'arte stessa, artisti senza parole. Sono gli ambasciatori, cioè, non più di un'idea di arte, quanto di un disagio interiore e di un distacco, diventato abissale, dall'idealismo romantico che aveva contrassegnato le poetiche precedenti.

Le immagini che riproducono il presupposto sguardo animale, lo sguardo di Roxy, ottenute sovrapponendo il materiale girato con due telecamere digitali in formato 3D, formano un ibrido indistinto, febbrile quanto le pennellate di Van Gogh o i più prosaici tratti di Warhol. Quello che vediamo, o meglio quello che riusciamo a percepire, sono figure distorte, sdoppiate, che conducono l'occhio dello spettatore verso un falso piano cinematografico in cui lo sguardo del cane si fa carico *impropriamente* di guardare *tra* le immagini. Roxy impone allo spettatore un punto di vista alieno. Questa falsa prospettiva, questa dialettica negativa fra due modi di vedere, tra chi si limita a guardare il mondo e chi lo interpreta⁵⁵, questa proprietà psico-attiva che modifica lo stato della coscienza, ci permette però di arrivare all'essenza delle cose senza farci allettare dall'*appeal* delle loro superfici fantasmagoriche.

L'esperienza interiore

Non si può che guardare la pochezza del linguaggio.
(J. L. Godard)⁵⁶

Je cherche de la pauvreté dans le langage. (J. L. Godard)⁵⁷

Secondo Godard, le parole non possono restituire la complessità fenomenica della realtà/mondo. È solo tra le immagini, nella loro dialettica (negativa) che il cinema può fornirci una bussola per orientarci. Una bussola alchemica e mistica – perlomeno nell'accezione di Bataille⁵⁸ – e, come tale,

55 J. L. Godard, intervista a «Canon Europe», cit. «Il cane è l'unico vivente in grado di guardare il mondo e viverlo, mentre l'uomo, intrappolato nella coscienza di sé non può che interpretarlo, quindi fraintenderlo».

56 In *Adieu au langage*.

57 *Ibidem*.

58 Georges Bataille, *L'esperienza interiore*, trad. it. di C. Morena, Dedalo, Bari 1978, p. 29: «Per esperienza interiore intendo ciò che abitualmente vien detta esperienza mistica: gli stati di

pensante e in grado di condurci verso uno spazio ignoto di corpi senza testa, di corpi senza sguardo. Di corpi acefali. *Adieu au langage* è pertanto una sorta di commovente dedica al filosofo francese. Il film letteralmente trasuda la visione lucida e scottante attraverso cui Bataille analizza l'idea precostituita di mondo. Attraverso le sue considerazioni, Godard tenta di decifrare le categorie che hanno istituito il concetto di vita e che hanno prodotto la separazione tra mondo umano e mondo animale. Se l'umanità è prodiga di linguaggio, l'animalità sarebbe povera di mondo. Povertà che Heidegger chiama *comportamento*. Secondo Heidegger, infatti, il *comportamento* animale sarebbe una conseguenza dello *stordimento*, stato ontologico che metterebbe l'animale in relazione con un tipo di ambiente particolare e solo con quello. Questa definizione per sottrazione rivela lo statuto dell'animale come essere mancante, incapace cioè di tessere reti relazionali autentiche con i propri simili e gli altri dissimili. Facoltà che l'uomo traduce, altresì, nel *dare forma al mondo*. Apertura (dell'uomo) e chiusura (dell'animale) dettano le diverse ontologie che definiscono, secondo Heidegger, il *Dasein*, *l'essere nel mondo*⁵⁹.

Bataille aveva ben compreso che su questione umana e questione animale si sarebbe giocato il destino dell'umanità. La *confusione* tra *humain* e *bête* che tanto lo affascinava rappresentava per lui la possibilità di sottrarsi al dogmatismo della religione (anche nelle sue derive mistiche) e della filosofia (il cui scopo recondito, l'interpretazione del mondo fenomenico, diventa inconsistente quando la si metta in relazione con gli *assoluti* o con il *fondo dei mondi*). Se «ciò che ho visto sfugge all'intelletto [...] Dio, l'assoluto, il fondo dei mondi non sono nulla se non sono categorie dell'intelletto»⁶⁰. Smettere il vestito che si indossa abitualmente e, una volta nudi, accedere a quel tipo di esperienza che, sola, può restituirci il resto «che sopravvive alla morte dell'uomo ridiventato animale alla fine della storia»⁶¹.

Senza entrare nella disputa tra Bataille e Kojève sulla fine della storia e conseguentemente sulla fine dell'*azione* umana, dell'*uomo propriamente detto* in quanto agente della sua storia e di quella del mondo naturale inventato per poterne disporre, nonché del *Soggetto opposto all'Oggetto* – che vede nella dialettica hegeliana lo spettro di quella macchina teologico-politica che ancora detta l'agenda della governamentalità contemporanea –,

estasi, di rapimento, quanto meno di emozione meditata».

59 Cfr. Martin Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo-Finitezza-Solitudine*, trad. it. di P. Coriando, Il Melangolo, Genova 1999, pp. 342 sgg., e G. Agamben, *L'aperto*, cit., pp. 52-59.

60 G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 30.

61 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 13.

possiamo sottolineare come il pensiero di Bataille sia fortemente contrassegnato, secondo la lettura che ne dà Agamben, dal

problema della fine della Storia e della figura che l'uomo e la natura avrebbero assunto nel mondo post-storico, quando il paziente processo del lavoro e della negazione, attraverso il quale l'animale della specie *Homo sapiens* era diventato umano, fosse giunto a compimento⁶².

Questo è lo stesso problema che pone Godard in *Adieu au langage*: la fine della storia dell'uomo corrisponderebbe alla fine del linguaggio:

Quando l'ideologia è divenuta linguaggio, ogni contenuto, quale esso sia, è pensato all'interno di una certa idea dell'uomo. La questione che si pone immediatamente è: come emanciparsi da questo linguaggio?⁶³.

La risposta per Godard sta nell'adozione della dialettica negativa attraverso cui Bataille decapita la testa e il testo del progetto autoritario che definisce il sistema valoriale che connota la società degli umani. L'uomo nudo e senza testa, disegnato da André Masson, che compare sulla copertina del primo numero della rivista «Acéphale», fondata da Bataille, sintetizza graficamente la volontà di fuga dalle categorie epistemologiche che intrappolano l'umanità e la alienano dal resto del vivente. L'integrità anatomica dell'uomo, il fatto di avere la testa sulle spalle, lo condanna a un'eterna prigionia. Godard lo esplicita mirabilmente quando, a un certo punto del film, afferma che *kamera* (nel senso di macchina da presa) in russo significa prigionia. Alla prigionia costitutiva della storia umana si può sfuggire solo entrando nella dimensione «dell'erotismo, del riso, della gioia davanti alla morte»⁶⁴, quell'esperienza che Bataille chiama «un viaggio ai limiti dell'uomo possibile»⁶⁵. Il viaggio *ai confini della realtà* rende manifesto il valore dell'esperienza interiore come negazione dei valori che conformano autorevolmente il senso comune delle società moderne, nelle quali l'elaborazione del lutto per la perdita di Dio ha prodotto una fede speculare nel disincanto dell'intelligenza.

62 *Ibidem*.

63 E. Renzi, «Lo sguardo del cane», cit.

64 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 15.

65 G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 34.

La visione cieca

L'impossibilità di accedere a quel sapere che designa il processo costitutivo dello spirito della civiltà occidentale moderna viene definita da Bataille come progettualità, come «vita rimandata all'infinito»⁶⁶. Tutto ciò si traduce nell'attuale trasformazione dell'atto di vedere in atto di pre-vedere. Se per Bataille il progetto è sinonimo di prigionia, per Godard è sinonimo del cinema stesso. Se per Bataille l'estasi è la via d'uscita, per Godard è Roxy a rappresentare l'estremo del possibile a cui aspirare. È nel suo sguardo «cieco» di cane che si consuma il dissolvimento di ogni punto di riferimento, che porta alla perdita della pre-visione dogmatica dei dispositivi veridici della media-sfera contemporanea.

Corpo senza testa e visione senza occhi – «Non avrò, in nessun momento, la possibilità di vedere»⁶⁷ – rappresentano per Godard la possibilità di vedere, per parafrasare l'ottava elegia duinese di Rilke, con tutti gli occhi dell'animale. Mentre l'uomo ha sempre davanti a sé il mondo – come nel cinema – l'animale «si muove invece nell'aperto»⁶⁸.

La violenza

Adieu au langage inizia con le immagini di repertorio degli scontri tra manifestanti e polizia (probabilmente si riferiscono al maggio francese del Sessantotto) commentate dai versi della canzone *La violenza* di Alfredo Bandelli cantata da Pino Masi, canzone che è diventata l'inno di Lotta Continua negli anni Settanta. E termina con un fondo nero e il vagito di un neonato fuori campo che sfuma nel latrato di un cane che a sua volta innesca i titoli di coda (fra gli attori/personaggi oltre a Roxy compaiono i modelli delle due telecamere digitali utilizzate) durante i quali interviene di nuovo la voce di Pino Masi:

Oggi ho visto sorridenti gli operai con gli studenti, il potere agli operai, no alla

66 *Ibidem*: pp. 83-84: «L'esperienza interiore è il contrario dell'azione [...]. L'azione è tutta nella dipendenza dal progetto. Inoltre [...] il pensiero discorsivo è anch'esso impegnato nel modo di esistenza del progetto. Il pensiero discorsivo è proprio di un essere impegnato nell'azione, esso ha luogo in lui a partire dai suoi progetti, sul piano di riflessione dei progetti. Il progetto non è solo il modo di esistenza implicato dall'azione, necessario all'azione, è una maniera di essere nel tempo paradossale: è il rimando dell'esistenza a più tardi».

67 Questa volta è Bataille a essere citato in *Adieu au langage*.

68 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 60.

scuola del padrone, sempre uniti vinceremo, viva la rivoluzione.

L'importanza del pensiero di Marx è ancora, nonostante tutto, al centro della prassi cinematografica del maestro svizzero. In *Adieu au langage*, Godard compie l'ennesimo balzo ermeneutico e trasfigura l'astratta logica interpretativa marxiana in prassi antagonista. Dal modo dell'interpretazione del mondo al modo della prassi per cambiarlo. Riflettendo sugli apparati politici del linguaggio e smascherandone la falsa coscienza ci invita a sostituirli, nel piano della realtà, con nuovi orizzonti di senso. È per questo che il suo *ultimo* film non dispera e più che un addio, come afferma lui stesso, è un salve. Godard è ancora vivo e lotta ancora insieme a noi. E ai cani.

SMS = SAVE MY SOUL⁶⁹.

69 Cfr. J. L. Godard, intervista «Canon Europe», cit. Il reinvestimento di senso che Godard conferisce all'universalità dell'acronimo che identifica il messaggio elettronico è l'ennesima testimonianza della sua grande poesia intuitiva. La sua decodificazione dell'acronimo rimanda all'S.O.S. che annuncia la fine dell'umanità per come la conosciamo. Una richiesta d'aiuto della nostra specie con cui si chiude, non a caso, anche l'ultima fatica teatrale di Romeo Castellucci, regista e fondatore della compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio, *Go down Moses*.