

Alberto Scandola

Alberto Scandola

Nuovi (?) mondi: la distopia secondo Godard

Keywords: distopia, astrazione, realismo, linguaggio, parola.

Abstract

L'obiettivo di questo saggio è analizzare la trilogia distopica di Jean-Luc Godard. *Le nouveau monde* (1963), *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Agente Lemmy Caution: missione Alphaville*, 1965) e *Anticipation: l'amour en l'an 2000* (1967) rappresentano un viaggio in un futuro molto presente, privo di mostri, alieni o creature soprannaturali.

L'immaginazione di Godard non si spinge oltre i confini di un reale che l'autore – soprattutto in *Alphaville* – si limita semplicemente a truccare per mezzo di un chiaroscuro espressionista, per poi svuotare Parigi – location di tutti i capitoli di questa trilogia – di quei colori, quei caffè e quelle insegne pubblicitarie che invece caratterizzano gli altri film urbani degli anni Karina. Questo saggio, in conclusione, dimostra come Godard collochi noi spettatori né nel presente né nel futuro, ma in una sorta di *entre-deux*: tra il figurativo e l'astratto, tra l'immaginazione e la realtà, tra la scienza e la fantascienza, tra il documentario e la finzione.

New (?) Worlds: The Dystopia by Godard

Abstract

The objective of this essay is to analyze Jean-Luc Godard's dystopian trilogy. *Le nouveau monde* (1963), *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Agent Lemmy Caution: Mission Alphaville*, 1965) and *Anticipation: l'amour en l'an 2000* (1967) represent a journey into a very present future, free of monsters, aliens or supernatural creatures.

Godard's imagination does not go beyond the boundaries of a reality that the author – especially in *Alphaville* – simply limits himself to making up by means of an expressionist light, and then emptying Paris – location of all the chapters of this trilogy – of those colours and those cafes that instead characterize the other urban films of the Karina years. This essay, in conclusion, demonstrates how Godard places us spectators neither in the present nor in the future, but in a sort of *entre-deux*: between the figurative and the abstract, between imagination and reality, between science and science fiction, between documentary and fiction.

Keywords: dystopia; abstraction; reality; language; word.

“Tous ceux qui manquent d’imagination se réfugient dans la réalité”. Questo aforisma, posto in esergo ai titoli di testa di *Adieu au langage* (2014), potrebbe costituire il sottotitolo ideale per la trilogia distopica di Jean-Luc Godard, un trittico sinora abbastanza trascurato dai numerosi esegeti del regista¹. Eppure *Le nouveau monde* (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, 1963), *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* (*Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) e *Anticipation, ou l’amour en l’an 2000* (episodio di *L’amore attraverso i secoli, Le plus vieux métier du monde*, 1967) rappresentano un interessante *détour* in un universo, quello dell’utopia negativa, non del tutto estraneo al cinema transalpino. Nel suo brillante saggio sul cinema di fantascienza, infatti, Michel Chion individua in *La jetée* (1962, Chris Marker), *Fahrenheit 451* (1964, François Truffaut) e *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* alcuni dei titoli più rappresentativi di quella “science-fiction d’auteur” (Chion 2008: 92) che, negli anni Sessanta, fa da contraltare drammatico al ben più fortunato filone popolare, rappresentato – per restare nell’ambito europeo – dal genio di Mario Bava (*Gli invasori*, 1961; *Terrore nello spazio*, 1965) e, tra gli altri, dal talento di Antonio Margheriti (*Il pianeta degli uomini spenti*, 1961) e Gordon Flemyng (*Daleks’ Invasion Earth 2150 A.D., Daleks. Il futuro fra un milione di anni*, 1966).

Subito una precisazione: nel futuro inventato da Godard non ci sono mostri, navicelle spaziali, alieni o creature soprannaturali. Nessun effetto speciale, nessuna struttura di cartapesta. L’immaginazione dunque non si spinge oltre i confini di un reale che l’autore si diverte semplicemente a raffreddare con un chiaroscuro espressionista (*Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*) o a riscaldare con improvvise “insorgenze”² di colore (*Anticipation, ou l’amour en l’an 2000*), dopo aver svuotato Parigi, location di tutti i capitoli di questa trilogia, di quei caffè e quelle insegne pubblicitarie che invece caratterizzano gli altri film urbani degli anni Karina, come *La donna è donna* (*Une femme est une femme*, 1962) o *Due o tre cose che so di lei* (*Deux ou trois choses que je sais d’elle*, 1966).

Il cinema – anche quello di fantascienza – è pur sempre il cinema e dunque Godard non si limita a “rifugiarsi” nella realtà, ma la configura in immagini e in suoni in grado di rivelare “la vita e il lato mortale della vita” (Godard 1981: 186). Una vita che, tanto nel presente (*Le nouveau monde*) quanto nel futuro (*Anticipation, ou l’amour en l’an 2000*), non offre ai personaggi nessuna certezza, nessuna soluzione a quei dilemmi esistenziali che ossessionavano le riflessioni di Michel (*Fino all’ultimo respiro, A bout de souffle*, 1959) o Nana (*Questa è la mia vita, Vivre sa vie*, 1962). La presenza di un elevato livello di radioattività (*Anticipation, ou l’amour en l’an 2000*), il

1. Solo *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* ha beneficiato di uno studio monografico (Darke 2005). Nel suo “Castoro” Alberto Farassino (1996) non accenna nemmeno all’episodio di *Ro. Go. Pa.G.*, dedicando invece un paio di pagine al lungometraggio del 1965 e alcune righe a *Anticipation, ou l’amour en l’an 2000*. Scarsa, infine, è l’attenzione riservata a questi film anche negli studi di Leutrat (2014) e Bergala (1999).

2. Sul concetto di *insorgenza di colore* rimando a Venzi (2006: 50-65).

rischio di una catastrofe nucleare (*Le nouveau monde*) e l'assoggettamento imposto da un regime totalitario (*Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*), insomma, non fanno che esacerbare malesseri e comportamenti tipici degli anteroi di questo cinema, come il senso di inadeguatezza nei confronti del mondo, il bisogno d'amore, la prostituzione come forma di alienazione del sé.

La mia ipotesi è la seguente: nel raccontare queste tre storie – ricche come sempre di derive, citazioni e rimandi ad altri testi e contesti non solo cinematografici – Godard si pone (e ci pone) in quello spazio liminare a lui familiare, che Deleuze per primo definì *entre-deux*³: tra la scienza e la fantascienza, tra il presente e il futuro, tra il documentario e la finzione, tra il poetico e il politico. Rivediamo allora, uno per uno, i capitoli di questo viaggio ai confini di una realtà – la Parigi degli anni Sessanta – così ordinaria da apparire straordinaria.

1. *L'ultimo uomo sulla terra*

Tra il documentario e la finzione si colloca il bellissimo incipit di *Le nouveau monde*, definito da *The New Yorker* una riscrittura europea di *I'm a legend* (Anon.), il celebre romanzo di Richard Matheson (1954) che ha ispirato, più o meno direttamente, almeno otto lungometraggi, da *L'ultimo uomo sulla terra* (1964, Ubaldo Ragona) a *Io sono leggenda* (*I'm a legend*, 2007, Francis Lawrence)⁴. Il parallelismo con la fantapolitica di Matheson mi sembra in realtà non solo azzardato ma anche pretestuoso, perché i cittadini di questa Parigi non si sono (ancora) trasformati in vampiri e la solitudine che attanaglia l'ultimo (?) uomo sulla terra di Godard non è fisica, ma interiore. Del protagonista – un uomo sulla trentina – non sappiamo nulla, se non che ama Alexandra, una ragazza che porta il medesimo nome della sua interprete (Alexandra Stewart) e che all'inizio del film è ritratta in una in-azione identica a quella in cui è colta Marina Vlady nell'incipit del successivo *Due o tre cose che so di lei*, ovvero pettinarsi i lunghi capelli davanti alla finestra, in silenzio, lo sguardo verso il basso. Gli attori in questo cinema più che agire si limitano a essere e a vivere non la vita del loro personaggio, ma la loro. “Credo di partire dal documentario per dargli la verità della finzione”, dichiara Godard ai *Cahiers* a metà di quel decennio, e in effetti la prima inquadratura sembra estratta da un provino,

3. “Non si tratta più di seguire una catena di immagini, anche sopra a dei vuoti” – scrive Deleuze – “ma di uscire dalla catena ossia dall'associazione. [...] È il metodo del TRA, “tra due immagini”, che scongiura ogni cinema dell'UNO. È il metodo dell'E, “questo e poi quello”, che scongiura tutto il cinema dell'Essere=è”. (Deleuze 1989: 201).

4. 1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra* (*The Omega Man*, 1971, Boris Sagal) è il secondo dei due adattamenti letterali. Film liberamente ispirati al romanzo sono invece *La notte dei morti viventi* (*The Night of the Living Dead*, 1968, George Romero), *La notte della cometa* (*Night of the Comet*, 1984, Tom Eberhardt), *28 giorni dopo* (*28 days later*, 2002, Danny Boyle) e *I am Omega* (2007, Griff Furst).

da un momento di verità che precede (o segue) la finzione. Mentre l'attrice (o il personaggio?) accende una sigaretta, la voce (doppiata)⁵ del narratore lamenta sin da subito la difficoltà di dare un nome alle cose, o meglio a quei “sentimenti più intensi della paura” che avevano caratterizzato l'anno appena passato (l'episodio è girato – e ambientato – nel novembre 1963).

Si intravede subito la cifra poetica di questa distopia: lo iato, o meglio l'*entre-deux* che si spalanca tra le parole e le cose genera più angoscia di quella provocata dall'imminente (?) catastrofe nucleare, le cui conseguenze sono definite, nella didascalia iniziale, tanto imprevedibili quanto assurde, ma soprattutto invisibili: “Saranno dei piccoli e lievi mutamenti che inavvertitamente ci distruggeranno”. Più che all'universo di Matheson, dunque, Godard strizza l'occhio allo spazio profondo e non-familiare da cui provengono le creature di Jack Finney, autore di quel *The Body Snatchers* (1954) trasposto per ben quattro volte sullo schermo⁶. Si tratta, naturalmente, soltanto di uno degli infiniti rimandi intertestuali di cui si compone questo cinema, per il resto interessato meno a dimostrare che a mostrare. Più che dalle parti di Don Siegel, infatti, siamo da quelle di Rossellini. Prima di raccontare – tramite la voce over del suo narratore – “le cose con ordine, semplicemente e logicamente”, infatti, Godard ci mostra una serie di tableaux parigini, tanto anonimi quanto inutili a fugare i dubbi del protagonista sulle presunte mutazioni subite dalla città. “A pensarci la città era effettivamente cambiata, ero io che non me ne ero accorto”, dice l'uomo. Ma quelle che scorrono davanti ai nostri occhi, punteggiate da rumori d'ambiente bruscamente interrotti dal vuoto audio, sono vedute degne di Louis Lumière: auto in fila su un lungosenna, la hall di una stazione ferroviaria, un mercato sotto la pioggia, il traffico serale a Pigalle e la stazione del métro a Neuilly, dove un passeggero con occhiali scuri scende dal vagone e fissa la cinepresa come facevano i primi figuranti della storia del cinema. Il *nuovo mondo*, dunque, per ora altro non è che il vecchio ri-velato – per dirla con Bazin – da una cinepresa interessata a catturare non le azioni, ma tracce sonore come il rumore di un clacson e situazioni ottiche come il raggio di sole che acceca lo sguardo dello spettatore nel momento in cui il narratore descrive il nascere della passione tra i protagonisti (passione che, a differenza di quanto viene affermato, di *fatale* non sembra avere proprio nulla). Esterno giorno: mentre l'uomo accarezza il viso dell'amata e sale in auto, la cinepresa – anziché addentrarci nel discorso amoroso della coppia – si allontana con una panoramica per catturare il passaggio di un'altra auto sulla carreggiata, dettaglio non solo assolutamente ininfluenza alla produzione di senso

5. Ricordiamo che *Ro.Go.Pa.G* non è mai stato distribuito in Francia.

6. Mi riferisco naturalmente a *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Don Siegel), *Terrone dallo spazio profondo* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978, Philip Kaufman), *Ultracorpi: l'invasione continua* (*Body Snatchers*, 1993, Abel Ferrara) e *Invasion* (*The invasion*, 2007, Oliver Hirshbiegel). Anche secondo Sergio Benvenuto *Le nouveau monde* “fa il verso all'*Invasione degli ultracorpi*” (Benvenuto 2022).

ma anche reso pressoché invisibile dall'abbagliante luce del sole. “Le cose sono là, perché manipolarle?” direbbe Roberto Rossellini, e infatti vent'anni dopo Godard citerà questo aforisma nel capitolo 3A delle sue *Histoire(s) du cinéma* (1989), a conferma di come la “presenza del presente sia così forte, così fenomenale (nel senso kantiano del termine) che non esista nient'altro in questo cinema” (Hardouin 2007: 25). Nient'altro che Parigi, i corpi non truccati degli attori e, per la prima volta, alcune note dei Quartetti di Beethoven, che ritorneranno successivamente in *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964), *Due o tre cose che so di lei* e, carichi di un ruolo narrativo oltre che simbolico, in *Prénom Carmen* (1983). Più che un film sulla fine del mondo, *Le nouveau monde* sembra dunque un film sulla fine del linguaggio cinematografico, o meglio l'ennesima variazione sulla disgregazione atonale⁷ dei codici che dovrebbero partecipare alla costruzione del racconto: se la musica di Beethoven, spezzata dagli stacchi di montaggio, riacquista la sua natura di significante proprio perché privata di funzioni ornamentali, la parola appare continuamente negata o quantomeno ridimensionata dall'immagine. Mentre l'uomo descrive l'emozione generata dalla tanto attesa dichiarazione d'amore di Alexandra, infatti, Godard ci mostra la corsa di quest'ultimo al chiosco dei giornali e – finalmente in tema con il titolo dello sketch – la prima pagina di *L'Humanité* annunciante l'Apocalisse: “A 120.000 mètres au-dessus de Paris super-explosion atomique”.



Le nouveau monde: l'apocalisse

Il quotidiano è datato *samedi 24 novembre 19..*, con i due puntini di sospensione che evidenziano una volta di più la volontà di giocare con i codici della fantascienza, decostruendoli esattamente come, qualche minuto dopo, Godard fa con gli stilemi di un cinema “au bord de la science-fiction” (Chion 2008) come quello di Antonioni. Rivediamo

7. Sull'atonalità del cinema di Godard rinvio a Cosulich (1993: 48-49).

la sequenza. Il giorno stesso in cui la stampa diffonde quella “terribile notizia”, l'uomo sente che l'amore di Alexandra è svanito, ma ancora non sa che si tratta solo della conseguenza dell'incipiente fine del mondo. Per questo, una volta rientrato a casa, pretende spiegazioni. Ma la compagna, anziché rispondere, si spazzola i capelli e ripete le domande del partner, per poi confessare la tragica verità: “Je t'ex-aime”. Dal punto di vista della messa in scena e della direzione degli attori, la scena di conversazione tra i due, inframezzata da lunghi silenzi, appare una parodia della sequenza iniziale di *L'eclisse* (1962, Michelangelo Antonioni): come Francisco Rabal (Riccardo), infatti, Jean-Marc Bory resta seduto, con l'aria attonita e il capo sorretto da una mano, mentre Alexandra Stewart si muove silenziosa in un ambiente che, proprio come quello filmato da Antonioni, non offre nessuna vista se non il riflesso dei corpi che vi abitano.



Le nouveau monde: Alexandra Stewart

Michel Chion non ha dubbi: “La façon dont Antonioni, dans *L'Eclipse*, filme la ville [...] et fait entendre la musique électronique évoque comme une envie de fin du monde de plongée dans un nouvel âge” (Chion 2008: 192). Questo *nouvel âge*, che Godard chiama *nouveau monde*, altro non è che il mondo cui, come dice la voce over del narratore, “un oscuro e orrendo male stava lentamente corrompendo la mente umana”. L'esito più evidente di questa *fin du monde* non risiede tanto, a mio avviso, in quella che il narratore identifica come “la scomparsa del senso di libertà che ancora ieri possedeva anche l'ultimo degli uomini”, quanto in una sorta di addio (ante litteram) al linguaggio, o meglio alla possibilità – per citare quanto affermerà Alpha 60 nell'incipit di *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* – di trasmettere oralmente una realtà sempre più complessa, oscura ed enigmatica: “Il arrive – recita la voce umana del Computer – que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale. La légende la recrée sous

une forme qui lui permet de courir le monde”⁸.

Alexandra confonde il significato degli avverbi, non riesce più a seguire la logica imposta dalla conversazione verbale e non è in grado di spiegare, con le parole, la ragione dei suoi comportamenti, come quello di uscire dal bagno con un pugnale infilato negli slip. Se la comunicazione verbale è ormai irrimediabilmente compromessa e in qualche modo sostituita dagli sguardi o dai gesti – si osservino le effusioni tra Alexandra e il misterioso amante in piscina –, all’ultimo uomo sulla terra non ancora contagiato dalla morte della logica non resta che sostituire la parola orale con quella scritta, lasciando su un quaderno di scuola “l’ultima testimonianza umana sul mondo della libertà”. Solo così questo anonimo impiegato, testimone suo malgrado di una catastrofe dalle proporzioni incalcolabili, può diventare, proprio come l’eroe di Richard Mateson, leggenda.

2. “*Qu’est-ce que c’est amoureux*”?

La morte della logica affligge anche Alphaville, città di un futuro molto presente⁹ situata in una galassia lontana dai *pays extérieurs*, di cui fa parte anche la Terra. Considerato – in virtù di un plot fondato sulla classica struttura in tre atti – il film forse più narrativo del primo Godard, *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* non racconta soltanto la “strana avventura” di un celebre personaggio di Peter Cheyney, l’agente segreto Lemmy Caution, ma anche l’ennesima storia di un amore folle (e impossibile) come quello delle coppie criminali di *Fino all’ultimo respiro* o *Il bandito delle ore 11*. Ciò che ostacola la passione di Lemmy, interpretato dal redivivo Eddie Constantine, per Natacha von Braun (Anna Karina) è, ancora una volta, la difficoltà di comunicare. Sul cartello che accoglie i visitatori di questa Parigi notturna – il film è girato tra la Défense, l’hotel Scribe e alcuni edifici del dodicesimo *arrondissement* – campeggiano, nero su bianco, i quattro principi sui cui si fonda la tecnocrazia di Alpha 60, il computer che governa la città: *silence, logique, sécurité, prudence*. Non c’è spazio, quindi, per la parola e soprattutto per l’utilizzo della parola come strumento per esprimere non solo concetti, ma anche emozioni e sentimenti. Quando l’agente segreto, inviato dagli Imperi centrali per redimere o uccidere il padre di Natacha, chiede alla ragazza se qualcuno sia mai stato innamorato di lei, ella risponde con una domanda, proprio come faceva Jean Seberg con Belmondo in *Fino all’ultimo respiro*: “Cosa vuol dire innamorato?”. Come ogni opera del suo autore anche *Tarzan contro IBM* – così doveva chiamarsi inizialmente il

8. Godard riscrive qui il seguente passo di Jorge Luis Borges (2007 [1952]: 237): “La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca”. Sulla presenza delle citazioni letterarie nel cinema di Godard rimando a Abbadessa (2019).

9. “Nessuno qui – dice Natacha a Lemmy Caution – ha vissuto nel passato e nessuno vivrà nel futuro”.

film – è stato oggetto, negli anni, di diverse interpretazioni: se Alberto Farassino vi ha rilevato una riflessione sui materiali del cinema, ovvero il buio e la luce (Farassino 2002), Marc Cerisuelo lo ha liquidato come “il più esplicitamente marginale dei suoi lavori” (Cerisuelo 1989: 109), mentre Luigi Allegri lo ha definito “il luogo di un coagulo attorno a un tema che già altrove era stato sparsamente trattato [...]: si tratta in grosso della contrapposizione tra il sentimento (la poesia) e la meccanizzazione, la disumanizzazione del progresso” (Allegri 1976: 15). Alla luce di quanto affermato sopra, invece, mi sembra che *Agente Lemmy Caution, Missione Alphaville* possa essere letto, oggi, (anche) come uno dei capitoli più fecondi di quella riflessione sul linguaggio (verbale e non) che caratterizza l'intera produzione godardiana. Tre anni prima, in un caffè della stessa città qui chiamata Alphaville, Anna Karina/Nana (*Questa è la mia vita*) aveva rivelato, durante la conversazione con Brice Parain, tutta la sua difficoltà nel trovare le parole giuste per esprimersi, confessando di sognare un mondo in cui si potesse finalmente vivere in silenzio, senza più bisogno di parole: il regime imposto da Alpha 60, “regno mostruoso della sterilizzazione dei sentimenti e della razionalizzazione degli impulsi” (Ferrero 1966: 18), sembra in un certo senso poter corrispondere a questo desiderio. La replica del filosofo, tuttavia, non lascia spazio a nessuna illusione: vivere senza parlare non è possibile perché per vivere bisogna pensare e il pensiero richiede la parola: “Pour communiquer – replica Parain – il faut parler, c'est la vie humaine”. Nel futuro parzialmente *humain* di Alphaville, che presenta almeno due dei cliché della distopia cinematografica (presenza di un regime dittatoriale e asservimento dell'uomo alla macchina), la realtà è esattamente ciò che era nel presente, ovvero è essa stessa linguaggio. E in quanto tale comunica non solo sé stessa, ma anche il proprio doppio: Alphaville è al contempo una città immaginaria e Parigi, così come Eddie Constantine è contemporaneamente l'archetipo anacronistico del *duro* e un novello Orfeo pronto a sfidare la morte pur di riportare in vita – o meglio, sulla Terra – la sua Euridice.

La comunicazione tra Natacha e Mr. Johnson/Caution è affidata alla mediazione di uno sguardo – quella della cinepresa – che in più occasioni si sostituisce a quello degli interpreti. Penso, per esempio, all'intenso campo-controcampo frontale che, nella sequenza del primo incontro tra i due futuri amanti, interrompe il ritmo narrativo del *découpage* riportandoci dalle parti di *Le petit soldat* (1963, Jean-Luc Godard), quando Bruno (Michel Subor) cercava di catturare con la sua macchina fotografica la verità e la bellezza di Véronica (Anna Karina). Natacha invita il misterioso giornalista a un ricevimento serale, ma la sua interprete, truccata come una diva del muto, pronuncia le battute con un distacco assoluto, che è anche quello di una musa da suo ormai ex-pigmalione: se le parole risuonano semplicemente come parole, lo sguardo – diretto verso di noi – riflette l'amore e soprattutto il dolore di chi, nella capitale del dolore che è Parigi, sa di filmare forse per l'ultima volta questo volto. Siamo sempre in una dimensione di *entre-deux*, ovvero – come ammette lo stesso Godard –

Alberto Scandola

sospesi tra il documento e la sua rielaborazione fantastica:

Alphaville è integralmente un film di fiction e infatti termina con un «ti amo» e poi si sentono i violini suonare [...], ma nello stesso tempo è trattato in modo del tutto documentario: non si è nascosto niente, si è girato a Parigi all'epoca in cui si svolgeva, [...] è a volte molto documentaristico e poi assolutamente di fiction, come il fumetto (Godard 1992: 103).

Questo secondo *nouveau monde*, infatti, è collocato in una misteriosa galassia ma di futuristico non ha praticamente nulla, se non delle cabine destinate alla telecomunicazione intergalattica e dotate di tasti anziché del classico ricevitore. Per il resto, la materia di cui si compone questa (science)fiction è poco spaziale e molto umana: sono gli occhi velati dell'ex-moglie, la pelle butterata di un attore dimenticato e, nel ruolo di Alpha 60, una voce lesionata dal cancro che anima un piccolo ventilatore Philips da pochi franchi. Ha ragione Jean-Luc Douin: “Toute la science de Godard, ici, a été de [...] faire surgir le fantastique par la peinture, en noir et blanc, d'un univers qui nous est familier”. (Douin 1994: 161). La sensibilità della pellicola HPS, la stessa utilizzata per gli interni di *Fino all'ultimo respiro* permette inoltre a Coutard di fotografare le strade di questa capitale mescolando il figurativo con l'astratto: dietro i volti dei protagonisti seduti nel taxi, per esempio, si intravede uno spazio urbano vago e indistinto, come se Godard – al pari del Velasquez commentato da Elie Faure all'inizio di *Il bandito delle ore 11 (Pierrot le fou, 1965)* – avesse voluto, anziché filmare “cose definite”, “errare tra gli oggetti come l'aria e il crepuscolo”.

The success of Godard's 'abstraction' [ha scritto Chris Darke] may go some way to explain why *Alphaville* has managed to find a life beyond the specificities of its period that has been denied to the other films, managing to float free of its real location into the rarified realm of the 'cinematic city', that other environment unique to the 20th century that, X-rayed from the stone and steel of a real city, returns to stick to its skin. (Darke 2005: ebook)

Assieme ai corpi, però, l'oggetto forse più intensamente *humain* tra quelli a disposizione dei due amanti è un libro, ovvero la copia di *La capitale de la douleur* (Paul Eluard) che Lemmy regala a Natacha, invitandola a leggere, tra gli altri, i primi due versi di *L'égalité des sexes*: “Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire / Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard”. Il *Tu* a cui il poeta si rivolge è quello di una *femme-statue*, non solo oggetto di sguardo, ma anche – come ogni musa surrealista¹⁰ – soggetto intellettualmente stimolante e soprattutto attivo nell'esperienza creativa dell'artista: tutto

10. Cfr. Ollier (2009).

questo (e non solo) era Anna Karina nel cinema di Godard. Non è questa la sede per approfondire le connessioni tra la poesia di Eluard e la poetica del regista, entrambi alle prese con l'elaborazione di un lutto: da un lato la ferita per l'abbandono di Gala, dall'altro la fine del matrimonio con Karina. Mi limito soltanto a sottolineare come la presenza di questi versi, non solo letti ma anche filmati, sia perfettamente funzionale alla rappresentazione di quello che è indubbiamente il tratto più originale di questa distopia, ovvero la dialettica tra un maschile che potremmo definire *ordinario* e un femminile enigmatico, molto vicino alla dimensione del fantasma, una sorta di medium tra il terrestre e l'extra-terrestre, l'umano e il divino. Il dramma del protagonista di *Le nouveau monde*, del resto, è determinato dall'improvvisa metamorfosi della donna amata in una creatura silenziosa e anaffettiva. Qui, invece, avviene il percorso inverso: l'algida figlia del professor Von Braun apprende poco a poco il significato di parole come *amour* e *conscience*, maturando, anche grazie alla lettura di Eluard, quell'"evoluzione interiore" (Abbadessa 2019: 320) che la porta a pronunciare una frase – "Je t'aime" – decisamente più vicina al cinema che alla vita, come confermerà anni dopo lo stesso Godard: "*Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* è integralmente un film di fiction, e infatti termina con un "ti amo". (Godard 1992: 103).

3. "Ca m'ex-cite pas"

D'amore, o meglio di un eros scisso tra l'aspetto fisico e quello spirituale, si tratta anche in *Anticipation, ou l'amour en l'an 2000*, allegoria distopica su un tema, la prostituzione, frequente non solo nella produzione degli anni Karina ma anche in quella che viene considerata la terza stagione di JLG: penso alle malinconiche prostitute interpretate da Isabelle Huppert in *Si salvi chi può... la vita!* (*Sauve qui peut... la vie!*, 1979) e in *Passion* (id., 1982). Ancora una volta Godard gioca su un doppio fronte. Da un lato sperimenta soluzioni formali assolutamente inedite, come un viraggio policromatico purtroppo perduto sia nella versione italiana che in quella internazionale¹¹, dall'altro decostruisce i codici della fantascienza, divertendosi a far compiere al suo antieroe, il cosmonauta John Dimitrios, un viaggio intergalattico inverso a quello compiuto da Lemmy Caution. Dimitrios, soldato dell'esercito *sovietamericano*, giunge sulla Terra proveniente da una Galassia, la numero 4, dove il tempo scorre più lentamente. Per questo motivo scandisce le parole con una sillabazione sincopata, lasciando percepire tra le singole unità fonetiche di ogni parola quello spazio del *tra* che ormai conosciamo bene. Anche il linguaggio verbale, sembra dirci Godard, è una questione di montaggio, ed è sufficiente alterare il ritmo della scansione nella pronuncia

11. Nella sua versione originale, proiettata durante il Festival di Hyères nel 1967, il film alterna sequenze virate in colori diversi con sovraesposizioni e frequenti passaggi dal positivo al negativo, proprio come accadeva in *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*. A ogni cambiamento cromatico una voce femminile annuncia la tipologia geopolitica del colore in oggetto (europeo, cinese, americano, etc.).

Alberto Scandola

per provocare un rovesciamento del senso. Vediamo un esempio. All'uomo, dopo lo sbarco all'aeroporto di Orly – Parigi non è più la capitale del dolore, ma la *Capitale Technique* di un non ben precisato impero –, viene rilevata una carenza di attività sessuale. Soppressi i sentimenti, in questo futuristico 2000 restano gli istinti e le autorità impongono ai cittadini di soddisfarli. Il cosmonauta sfoglia quello che dovrebbe essere un catalogo – ma si rivela una rivista erotica – e fa la sua scelta, senza però sapere che sulla Terra, diventata ormai un “desert des hautes solitudes” (Douin 1994: 179), l'amore fisico è separato dall'amore spirituale e l'accompagnatrice selezionata pratica solamente l'amore fisico. Una volta constatato che la ragazza si rifiuta di accompagnare l'amplesso con le parole, l'uomo avverte immediatamente le autorità: “Ca m'ex-cite pas”.



Anticipation ou l'amour en l'an 2000

Questo *jeu de mots* conferma ancora una volta come quella che stiamo analizzando possa essere letta anche come una trilogia sul potere della parola, a cui Godard dedicherà il titolo di mediometraggio pubblicitario realizzato per conto di France Telecom (*Puissance de la parole*, 1988). Ciò che mancava all'infelice protagonista di *Le nouveau monde*, del resto, era proprio la parola dell'amata, il cui silenzio viene interpretato come la prima spia dell'incipiente morte della logica. Era sempre la parola, inoltre, – e mi riferisco al “Je t'aime” di cui sopra – che permetteva a Euridice/Natasha di sfuggire agli inferi del Supercomputer (*Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*). Ora la parola si rivela ingrediente indispensabile per eccitare i sensi dei cittadini del secondo Millennio. Per soddisfare il *petit soldat* Dimitrios viene chiamata la bella Léonor, incarnazione dell'amore spirituale nata nei *pays littéraires* (!) ma da oltre un secolo residente sulla Terra. Vestita di bianco come un personaggio di Emily Bronte, la prostituta

spirituale – ultima apparizione di Anna Karina in questo cinema – più che ec-citare, però, si limita a citare, o meglio a re-citare un celebre frammento del Cantico dei Cantici (3:2): “Je me lèverai maintenant, et je ferai le tour de la ville dans les rues et dans les places; je chercherai celui qu’aime mon ame”.

Queste, però, per il nobile Dimitrios sono parole morte, vuote, prive di vita e di calore, esattamente – sembra dirci Godard – come lo è il suono senza l’immagine o la voce senza il gesto. Evidente, ancora una volta, è l’attrazione di JLG per la zona grigia dell’*entre-deux*. Al pari di *Agente Lemmy Caution*, *missione Alphaville*, infatti, *Anticipation* ou *l’amour en l’an 2000* è un film *po*¹², al contempo politico e poetico. Vi troviamo da un lato la descrizione allegorica di un mondo disumanizzato dal trionfo della tecnocrazia informatica e dall’altro la narrazione (anti)melodrammatica di due solitudini unite rispettivamente da una parola (“Je t’aime”) e da un gesto, ovvero il bacio che, nella coloratissima sequenza finale, unisce il soldato alla prostituta 703. Il contatto tra le due bocche, definite “i soli organi che si muovono e parlano allo stesso tempo”, è non a caso chiamato dalla voce over – la stessa che descrive ininterrottamente la percentuale di radioattività sui volti – “un geste idéologique”, perché tutto ciò che è erotico, in Godard – e penso in modo particolare al personaggio di Isabelle (*Passion*), operaia licenziata perché amante del regista – è sempre, e comunque, anche politico. Con il ruolo di Léonor, inoltre, Anna Karina sembra chiudere il cerchio aperto con Nana (*Questa è la mia vita*), martire di un amore senza baci e senza parole. Il suo, infatti, non è un *adieu au langage*, ma – come afferma lo stesso Dimitrios – un *amour-langage*.

In conclusione: dietro la superficie del genere, una science-fiction molto presente e poco futurista, i capitoli di questa trilogia non solo raccontano l’angoscia per un futuro privo di sentimenti, umanità, libertà e arte, ma rappresentano anche tre interessanti variazioni su due grandi topoi di questo cinema: il linguaggio dell’amore e l’amore del linguaggio.

12. Come ricorda anche Alberto Farassino, Godard – sbeffeggiando gli studenti di Sicences Po – definì *Una storia americana* (*Made in USA*, 1966) un film *Po*, ovvero poetico, poliziesco e politico.

Bibliografia

Abbadessa, Giulia (2019). “La letteratura nel cinema di Godard (1960-1967)”, *LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, 8: 313-325.
<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10989>.

Allegri, Luigi (1976). *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Firenze: La Nuova Italia.

Anon. “Le nouveau monde”, *newyorker.com*.

<https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/le-nouveau-monde>.

Benvenuto, Sergio (2022). “Perché dipingersi il volto di blu?”, *Fatamorganaweb.it*
<https://www.fatamorganaweb.it/il-cinema-di-jean-luc-godard/>

Bergala, Alain (1999). *Nul mieux que Godard*, Paris: Editions Cahiers du Cinéma.

Borges, Jorge Luis (2007 [1952]). *Otras Inquisiciones*, Barcelona: Destino.

Cerisuelo, Marc (1989). *Jean-Luc Godard*, Paris: L’Hérminier.

Chion, Michel (2008). *Les films de science-fiction*, Paris: Editions Cahiers du Cinéma.

Cosulich, Callisto (1993). “I quartetti di Godard”, *Amadeus*, V, novembre: 48-49.

Darke, Chris (2005). *Alphaville*, London: French Film Guide/Tauris (Kindle edition).

Douin, Jean-Luc (1994). *Jean-Luc Godard*, Paris: Rivages Cinéma.

Farassino, Alberto (1996). *Jean-Luc Godard*, Milano: Il Castoro Cinema.

Ferrero, Adelio (1966). “Jean-Luc Godard”, *Cinestudio* 17. Quaderni del circolo monzese del cinema: 1-21.

Godard, Jean-Luc (1981). *Il cinema è il cinema*, Milano: Garzanti.

(1992). *Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma: Editori Riuniti.

Hardouin, Frédéric (2007). *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux Histoire(s) du cinema ou réflexion sur le temps des arts*, Paris: L’Harmattan.

Leutrat, Jean-Louis e Liandrat Guigues, Suzanne (2014). *Godard: alla ricerca dell'arte perduta*, Recco: Le Mani.

Ollier, Charlotte (2009). *Enjeux des représentations contradictoires du féminin dans la poésie de Paul Éluard*, Université de Grenoble (Mémoire de Master). https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/450303/filename/Ollier_C_Memoire.pdf.

Venzi, Luca (2006). *Il colore e la composizione filmica*, Pisa: Edizioni ETS.