



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FRAMMENTO
a cura di Michela Gardini
ottobre 2012

KATIA PARONITTI

**Frammenti di vi(s)ta:
Vivre sa vie (1962) di Jean-Luc Godard**

Il cinema è frammento; lo è da un punto di vista tecnico, basti pensare ai fotogrammi, i rettangoli di cui si compone la pellicola impressionata la cui dimensione è limitata rispetto alla porzione di realtà che entra nel normale campo visivo umano, e lo è dal punto di vista espressivo, pensando all'inquadratura, l'unità minima del testo filmico, definita come "una rappresentazione in continuità di un certo spazio per un certo tempo" (Rondolino Tomasi 1995: 49). Spazialmente l'inquadratura è delimitata da quattro margini, la cornice astratta del frammento di realtà rappresentato da un determinato punto di vista¹; temporalmente è costituita dall'arco di tempo compreso tra la fine dell'inquadratura precedente e l'inizio di quella successiva. La porzione di spazio inquadrata dipende quindi dal punto di vista dell'operatore, dalla sua soggettività, perciò la ripresa non è una semplice operazione di registrazione tecnica, quanto piuttosto, come afferma Villain "inquadrare è scegliere. Selezionare, mettere in evidenza gli elementi significanti, quelli che lo spettatore deve individuare" (Villain 1993: 129). Scrive Casetti: "L'immagine cinematografica, delimitata da quattro bordi, sembra confermare ciò che la modernità porta allo scoperto: legata a un punto di vista ogni occhiata è sempre parziale e dunque ci restituisce il mondo soltanto per frammenti" (Casetti 2005:

¹ L'esistenza di uno spazio in campo genera necessariamente quella di uno spazio fuori campo, composto da una serie di elementi del profilmico non accolti nel campo, ma che hanno con questo un nesso.

285)². Lo sguardo filmico è privato quindi di imparzialità: la visione da una certa prospettiva induce ad assumere una determinata posizione, un determinato atteggiamento, “delle cose infatti noi vediamo non una, ma cento diverse immagini a seconda delle diverse visuali da cui le guardiamo” (Balázs 1975: 32). Lo sguardo cinematografico opera quindi solo prelievi parziali, cattura frammenti di mondo, e il mondo diviene un insieme di frammenti. Anche il montaggio, “figura chiave del linguaggio cinematografico” (Rondolino Tomasi 1995: 139), il cui fine ultimo è quello di conferire unitarietà accordando un senso al testo filmico, si esplicita attraverso la frammentarietà dovuta alla discontinuità tra i differenti piani, nel tempo e nello spazio. La scrittura cinematografica moderna afferma la tendenza alla scomposizione, alterando le leggi spazio-temporali; il frammento è dunque parte integrante del fenomeno filmico.

Alcuni cineasti, più di altri, hanno affrontato la polarità frammentazione/totalità, sperimentando la concretizzazione di una nuova idea di visione filmica. In questo panorama si colloca l'intera opera, cinematografica e teorica, di Jean-Luc Godard, autore di rottura, predisposto, quasi istintivamente, a contravvenire a quell'insieme di comportamenti stabiliti e riconosciuti come convenzionali che sono i “codici visivi” (Casetti, Di Chio 2004: 62) con l'intento di rifondare il linguaggio cinematografico, riconsegnando allo spettatore uno sguardo nuovo. Non è facile addentrarsi nei film di Godard. “Lo spettatore si trova spesso, a causa della modifica delle regole, a vedere come estraneo l'abituale” (Tinazzi 2002: 220). Godard stravolge sovente le regole del montaggio classico, della continuità e della consequenzialità, esita su elementi non essenziali al racconto, introduce prolungate e non sempre chiare divagazioni.

La logica che lega gli elementi narrativi è incrinata o fatta saltare, si ha spesso l'impressione del non finito. [...] Il cinema tende a superare vecchi limiti, può raccontare una storia ma può spingersi verso il sag-

² Casetti sostiene, tuttavia, che l'uso dei movimenti di macchina, del campo/controcampo, dei piani, della sovrainpressione o dello split screen consentono di creare uno “sguardo che, compenetrando frammentazione e totalità, dà conto e ragione di entrambi” (Casetti 2005: 285).

gio: sul rapporto tra arte e vita [...], sulla politica [...], o sul cinema e la natura dell'immagine (Tinazzi 2002: 219-220).

Vivre sa vie (Questa è la mia vita, 1962) è annoverata tra le opere più significative di quello che viene definito “cinema della modernità”. Cinquant'anni dopo la prima proiezione³ il film conserva il suo fondamentale valore estetico e il suo forte impatto emotivo. La frammentarietà di questo film si concretizza, in primo luogo, nel resoconto di un destino che si scorge affiorare dai singoli quadri di vita. “Ho preso un materiale brutto, dei ciottoli perfettamente levigati che ho messo gli uni accanto agli altri, e questo materiale si è organizzato”, dichiara Godard (1971: 185). La mancanza di una narrazione forte e la scomposizione in quadri permettono al cineasta di riprendere nella loro originalità gli elementi compositivi del linguaggio, la parola, l'immagine, la musica, i rumori, le scritte, e i loro rapporti.

Vivre sa vie è il quarto lungometraggio di Jean-Luc Godard, girato a Parigi tra il febbraio e il marzo del 1962. Soggetto e sceneggiatura sono dello stesso Godard; lo spunto è quello di un'inchiesta giornalistica *Où en est avec la prostitution?* di Marcel Sacotte. La vicenda, priva di intensi nodi narrativi, può riassumersi in poche righe: il film analizza l'approdo di una ragazza parigina alla prostituzione. Ad una semplicistica e superficiale analisi, il testo filmico può essere suddiviso in tre macro-unità, in relazione allo sviluppo narrativo: Nanà, la protagonista, una ragazza ventiduenne appena separata dal marito o ex partner, lavora come commessa in un negozio di dischi a Parigi, ma non riesce a guadagnare abbastanza per vivere. Abbordata per strada, si concede per noncuranza; Nanà è introdotta nel giro della prostituzione, diventando una professionista del marciapiede; Raoul, il protettore di Nanà, decide di venderla ad un'altra organizzazione. Durante la trattativa nasce una lite, la situazione degenera; segue una sparatoria nella quale la donna è ferita a morte e abbandonata sulla strada.

³ Prima proiezione: 28 agosto 1962 (XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia); prima presentazione pubblica: Parigi 20 settembre 1962 (Avenue Bonaparte, Festival e Plaza).



Fig. 1: *Vivre sa vie*. Questa è la mia vita. Film in dodici quadri.

Come anticipato dai titoli di testa, Godard fa ricorso ad una tecnica narrativa in dodici quadri [Fig. 1], episodi non legati fra loro, privi di nessi di collegamento, ognuno presentato con un'introduzione didascalica su fondo nero, una titolazione che presenta fatti, luoghi, personaggi, cui segue il "racconto" e la chiusura al nero. Fin dall'incipit Godard sviluppa un meccanismo di atomizzazione e frammentazione del discorso per immagini che costituisce una peculiare e sostanziale cifra stilistica di tutto il suo cinema. L'uso dei quadri è spiegato dallo stesso Godard dalla necessità di "accentuare l'aspetto teatrale, l'aspetto brechtiano del film" e aggiunge "questa divisione corrisponde all'aspetto esteriore delle cose che mi avrebbe permesso di rendere meglio la sensazione dell'interiore" (Godard 1971: 185).

La struttura del film fornisce, quindi, di per sé, un'esauriente scomposizione del testo filmico in dodici blocchi. La suddivisione del film in *tableaux*, priva la struttura di una logica narrativa. *Vivre sa vie* non è quindi propriamente un racconto, non segue le regole

tradizionali del concatenamento consequenziale tipiche della narrazione; la concatenazione tra gli avvenimenti narrati è debole al punto che la disposizione di ciascun quadro potrebbe essere cambiata⁴. Godard rifiuta la rigidità causale e gli eventi paiono trovare una posizione solo in quanto frammenti di vita di Nanà. "Il film si svolge non seguendo un principio ordinatore ma modellandosi, per così dire, secondo la cadenza della vita" (Polato 2005: 14).

I percorsi narrativi diffusi nel cinema riflettono forme articolate e ripetute, che alcuni sceneggiatori, teorici e studiosi considerano come un percorso costruito attorno a un modello originario molto forte, una sorta di itinerario archetipico, che passa dalla mitologia alla narrativa popolare contemporanea. [...] Ma esistono evidentemente nel cinema come nel romanzo altri modelli narrativi, meno legati alla tradizione mitologica occidentale, ma capaci di operare percorsi meno attivi e più problematici. [...] Sono modelli narrativi non teleologici, non orientati verso un fine esplicito ed evidente, che seguono piuttosto una linea non orizzontale di sviluppo e ritornano su nodi psichici oggettivati come percorsi narrativi (Bertetto 2010: 121-123).

Godard accentua intenzionalmente la messa in discussione delle modalità del racconto cinematografico classico (momento di ripensamento tipico della Nouvelle Vague), e quindi la non necessità di seguire una struttura precisa per raccontare ("nel cinema non ci sono regole" fa dire a Jerzi, il regista, in *Passion*), proprio attraverso la suddivisione materiale del film in quadri introdotti da una didascalia. La parola scritta che interrompe lo scorrimento delle immagini crea una sorta di sospensione, di perplessità nello spettatore che vede disgregarsi le regole della narrazione tradizionale.

Vivre sa vie introduce un modello discorsivo che sarà tipico dei successivi film di Godard e che trova nell'uso della didascalia – interruzione brusca del flusso delle immagini, inserzioni della parola scritta nel corpo del film – uno dei tratti più qualificanti (Farassino 1974: 50).

⁴ Un legame è ravvisabile solo tra i quadri sette, otto e nove.

La didascalia non è soltanto una sorta di omaggio reverenziale al cinema muto e a Dreyer in particolare [...], ma è anche e soprattutto un mezzo di intervento critico ed esplicativo che, interrompendo il flusso narrativo del film, sospendendo in certo senso l'azione a vantaggio della "contemplazione", introduce nello spettacolo un elemento di riflessione o, altre volte, di sottolineatura dell'immagine, secondo la tradizione di Dziga Vertov e di Eizenštejn (Rondolino in Godard 1972: XVII).

Nella storia del cinema, fatta eccezione per il muto, la parola si concretizza essenzialmente nel dialogo. Godard in *Vivre sa vie* (e non solo, basti pensare al gioco continuo di asincronismi di *Passion*) propone una sorta di dissociazione tra parola e immagine: materiali sonori e visivi presi da diversi contesti interagiscono e interferiscono. In alcune parti del film le parole sono soltanto un commento, un sottofondo alle immagini. Sono le figure, le forme, gli sguardi, i movimenti, gli spostamenti, gli aspetti visivi a prevalere sul tessuto discorsivo. Scrive Bernardi:

All'immagine giusta, opportuna, funzionale del racconto classico, Godard oppone l'immagine in quanto tale, dura come un diamante, un'immagine che non si lascia ridurre a un semplice elemento del tessuto narrativo, del racconto, ma che conserva la sua autonomia, la sua natura di frammento astratto, scostante, inconciliabile (Bernardi 1995: 29).

Altre volte invece è la parola ad essere disgiunta dalle immagini e a imporsi.

E la suggestione cinematografica dei film di Godard forse consiste proprio in questo cadere delle parole in favore delle immagini e viceversa.

Il primo quadro (Un bistrot – Nanà vuole lasciare Paul – Il flipper) è retto dalla parola. All'interno di un caffè, seduti al banco, Nanà e Paul, suo marito o ex partner, parlano volgendo le spalle alla macchina da presa [Fig. 2].

La scena è organizzata come sul palcoscenico di un teatro, gli attori si dispongono secondo moduli e direttrici prospettiche ben stabiliti.



Fig. 2: Quadro primo. Un bistrot. Nanà vuole lasciare Paul.

Ma Paul, in una delle prime battute del lungo dialogo nel quale volge costantemente la schiena agli spettatori dice a Nanà: "non siamo a teatro", quasi a voler immediatamente enunciare un'autonomia della realtà dello schermo. I personaggi non sono sullo schermo per lo spettatore, disposti ad agire nella forma che è a questi più funzionale. Vivono la loro vita, e non ne rivelano che frammenti quasi casuali (Farassino 1974: 49).

In tutta la sequenza, lo spettatore è escluso dall'immagine e l'accento è posto su ciò che si ascolta, quindi sulla parola. Nanà ripete quattro volte l'espressione "che cosa te ne importa"; la dice in quattro modi diversi perché la vuole dire con un'idea precisa e non sa quale sia il modo giusto per dirla. La stessa donna, ad un certo punto della conversazione, dice a Paul "più si parla e più le parole non vogliono dire niente" (frase ripetuta nell'undicesimo quadro, durante la conversazione con il filosofo Brice Parain). Il marito o ex partner, verso la fine del quadro, racconta a Nanà dei dettati degli alunni del padre e di uno in particolare: un componimento scritto da un'allieva sul tema "la gallina" (in francese c'è un gioco di parole giacché "poule" significa gallina, ma anche ragazza di facili costumi; termine tradotto nella versione italiana del film con "vacca"). "La gallina ha un interno e un esterno. Se si toglie l'esterno si troverà l'interno. Se si toglie l'interno, si troverà l'anima". Su queste parole scritte dalla bambina, l'immagine si dissolve

al nero. Nel primo blocco Godard fa ricorso alla modalità espressiva del piano sequenza, “cioè della pratica di girare una intera sequenza [...] in continuità, senza ricorrere al montaggio per variare l’angolazione e l’ampiezza dei piani” (Farassino 1974: 50); il piano sequenza rappresenta, sul piano temporale, “una radicale messa in discussione di quella centralità che il montaggio aveva assunto nell’ambito della riflessione teorica e della pratica registica nel corso degli anni venti e trenta” (Rondolino Tomasi 1995: 207). Godard fa uso di tale procedimento tecnico stilistico fin dal suo primo lungometraggio, ma è in *Vivre sa vie* che “il piano sequenza acquista una maggiore funzionalità nei confronti della struttura globale del film, e che si libera dalle sue origini vagamente spiritualistiche per divenire un procedimento di resa dell’immediato e del casuale” (Farassino 1974: 48). Afferma Godard (in Farassino 1974: 48):

Estraendo le inquadrature in questo modo si fa a meno del montaggio. Basta metterle una dopo l’altra. I tecnici che hanno visto la proiezione dei “giornalieri” hanno visto più o meno quello che ha visto il pubblico. Inoltre ho girato le scene nell’ordine. Non c’è stato neppure missaggio. Il film è come una serie di blocchi, di pietre. Basta prendere le pietre e metterle una accanto all’altra. Tutto sta nel prendere al primo colpo la pietra giusta. L’ideale per me sarebbe di ottenere subito quel che serve, senza ritocchi. Se ce n’è bisogno vuol dire che il film è sbagliato. L’immediato è il caso. E nello stesso tempo è definitivo. Quello che voglio è il definitivo per caso.

Pur privilegiando la continuità del reale, il piano sequenza è comunque frammento in quanto propone una visione limitata di un contesto, lasciando immaginare una materialità dinamica al di fuori dell’immagine che registra, una concretezza di cui è ostico afferrare tutte le sfaccettature.

Anche nel secondo quadro (Il negozio di dischi – Duemila franchi – Nanà vive la sua vita) l’accento è posto sulla parola. La collega di Nanà legge un brano di una rivista (“non più domande indiscrete cui rispondere sforzandosi di mascherare la propria sconfitta”).

Il terzo quadro (La portinaia – Paul – La passione di Giovanna d’Arco – Un giornalista) è dominato dall’immagine. Dalle sole im-

magini si comprende che Nanà non può tornare nel suo appartamento poiché ostacolata dalla portinaia cui deve i soldi dell’affitto. Sono ancora le immagini a parlare nelle sequenze del film di Dreyer che Nanà va a vedere al cinema: Giovanna d’Arco piange [Fig. 3] e le sue lacrime sono quelle di Nanà [Fig. 4]. Le immagini didascaliche di “Jeanne d’Arc” costituiscono, oltreché un omaggio al cinema, una sorta di anticipazione della tragica fine di Nanà “Dio sa dove ci conduce. Noi lo capiamo solo alla fine del cammino” e ancora “E la liberazione? La morte”.

Il quarto quadro (La polizia – Interrogatorio di Nanà) è retto dalla parola: all’interno della stazione di Polizia, le parole di Nanà, inquadrata in semisoggettiva (l’inquadratura pur rappresentando lo sguardo dell’ispettore non ne rispetta fino in fondo la posizione; la macchina da presa, mano a mano che il racconto della donna evolve, si avvicina sempre di più al suo volto, quasi invitata dalla stessa protagonista, per il tramite delle sue parole, a penetrarne l’anima), scandiscono la stesura del verbale per il furto dei mille franchi, rotte solo dal rumore freddo e metallico dei tasti della macchina per scrivere. “Vorrei essere un’altra” dice Nanà al termine del tableau [Fig. 5].

Il quinto quadro (I viali di periferia – Il primo uomo – La camera) è dominato dall’immagine. Nanà cammina per strada [Fig. 6]; lungo il viale si vedono, attraverso lo sguardo della donna, le prostitute che attendono i clienti. Un uomo scambia Nanà per una di loro e l’avvicina. Quasi per gioco e con apparente leggerezza, la protagonista si concede. Vanno in un hotel e affittano una camera. Le immagini mostrano la stanza e i dettagli in soggettiva (il sapone, la salvietta) [Fig. 7 e Fig. 8]; attraverso l’immagine, lo spettatore fa proprio l’imbarazzo di Nanà, nessuna parola avrebbe potuto suscitare quell’emozione. Pur proponendosi come film di finzione, alcuni momenti di *Vivre sa vie*, in questo come in altri quadri, sono caratterizzati da uno stile documentario.

Il sesto quadro (Incontro con Yvette – Un caffè di periferia – Raoul – Sparatoria di fuori) è caratterizzato dall’imporsi della parola. Nanà, camminando per strada, incontra la sua amica Yvette. Le due donne entrano in un bar, si siedono e Yvette racconta di



Fig. 3: Quadro terzo. La passione di Giovanna d'Arco.



Fig. 4: Quadro terzo. Le lacrime di Nanà.



Fig. 5: Quadro quarto. Interrogatorio di Nanà.



Fig. 6: Quadro quinto. I viali di periferia.



Fig. 7: Quadro quinto. La camera.



Fig. 8: Quadro quinto. La camera.

come due anni prima sia stata abbandonata dal marito e il suo “arrivare a fare la vita” [Fig. 9]. Dichiara anche di non essere responsabile dell'accaduto, ma Nanà dice:

Io credo che siamo sempre responsabili di quello che si fa. E liberi. Voler evadere sono solo storie. Basta interessarsi alle cose e trovarle belle. In fondo le cose sono come sono e nient'altro. Un volto è un volto. Dei piatti sono dei piatti. Gli uomini sono degli uomini e la vita è la vita.

Anche le parole della canzone di Jean Ferrat, che descrivono una ragazza per bene, lavoratrice e senza grilli per la testa, sono particolarmente indicative. Allo stesso caffè Yvette incontra Raoul che chiede alla donna se Nanà è una gran dama o una sguadrina. Una voce fuori campo dice “prova ad insultarla. Se ti prende a schiaffi è una sguadrina. Se ti sorride è una gran dama”. Agli insulti di Raoul, Nanà sorride.

Anche il settimo quadro (La lettera – Ancora Raoul – I Champs-Élysées) è contraddistinto dal prevalere della parola, ed in particolare della parola scritta. È il 30 marzo e Nanà, seduta al tavolo di un caffè che affaccia sugli Champs-Élysées, scrive una lettera con la quale si presenta alla direttrice di una casa chiusa di provincia. Le parole della lettera sono svelate allo spettatore attraverso la macchina da presa che inquadra il foglio, la penna e le mani di Nanà [Fig. 10]. Seppur nel silenzio, è in ogni caso la parola a dominare. Raoul raggiunge Nanà, e le propone di lavorare per lui. Poco prima del termine del quadro, fuori campo, la donna chiede “quando comincio?” e Raoul risponde “È quando si accendono le luci della città che comincia la ronda senza speranza delle donne della strada”.

L'ottavo quadro (Il pomeriggio – Il denaro – I lavandini – Il piacere – Gli hotel) è retto dalla parola, in stretto collegamento con il quadro precedente. Mentre si susseguono una serie di immagini che riprendono Nanà al lavoro, la donna, fuori campo, fa a Raoul una serie di domande sulla prostituzione, prima generiche poi sempre più specifiche. L'uomo, anch'egli fuori campo, risponde in modo tecnico, freddo quasi come se lo spettatore dovesse capire che quelle parole sono lette direttamente dal testo di Sacotte.



Fig. 9: Quadro sesto. Incontro con Yvette.

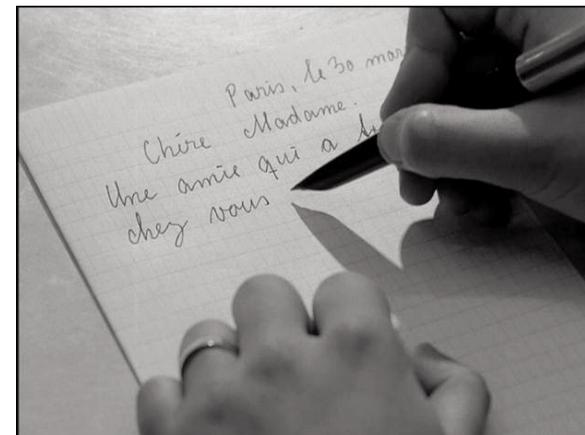


Fig. 10: Quadro settimo. La lettera.

Il nono quadro (Un giovanotto – Luigi – Nanà si chiede se è felice) è dominato dall'immagine. Raoul e Nanà si recano ad un caffè dove l'uomo deve incontrare un amico. La donna si annoia. Dapprima l'amico di Raoul per distrarla, imita il ragazzo che gonfia il pallone, poi, quando i due uomini tornano a parlare dei loro affari, Nanà si avvicina al tavolo da biliardo, dove sta giocando un giovanotto. Nanà sceglie una canzone al juke box e balla [Fig. 11]. Nei movimenti, nei gesti e nelle espressioni di Nanà si delinea e prende forma l'interrogativo che qualifica l'intero film: cosa sono l'esistenza e l'essenza? L'interrogarsi “sulla propria identità, sui propri obiettivi e sulle proprie ragioni” è uno dei caratteri peculiari



Fig. 11: Quadro nono. Nanà sceglie una canzone al juke box e balla.



Fig. 12: Quadro decimo. Il marciapiede.

dei “film che costituiscono la stagione del cosiddetto cinema moderno” (Bertetto 2010:124).

Nel decimo quadro (Il marciapiede – Un tizio – La felicità non è allegra) è ancora l’immagine a dominare. Nanà sullo sfondo di alcuni cartelloni pubblicitari, attende il prossimo cliente [Fig. 12]. Il silenzio è rotto dai rumori della strada. Un tizio l’abborda e insieme raggiungono la stanza d’albergo. Il cliente chiede una prestazione particolare e Nanà verifica la presenza in hotel di una prostituta libera. Apre le porte delle stanze vicine ed improvvisamente lo schermo si trasforma in una sorta di museo: immagini di donne nude, eleganti, per nulla volgari, incorniciate dagli stipiti delle porte:

qui Godard realizza una sorta di confronto tra cinema e pittura che troverà la più completa e sistematica realizzazione nei tableaux vivants di *Passion* dove “tra la composizione e la scomposizione dell’immagine del quadro passa tutto ciò che il cinema è” (Costa 2002: 319). [Fig. 13, Fig. 14 e Fig. 15] Nanà trova un’altra ragazza, ma a quel punto l’uomo rifiuta.

L’undicesimo quadro (Place du Chatelet – Lo sconosciuto – Nanà fa della filosofia senza saperlo) è dominato dalla parola. Seduta al tavolo di un bar, Nanà s’impegna in una conversazione con un tizio che legge e che sembra annoiarsi. È il filosofo Brice Parain [Fig. 16]. All’inizio del dialogo Nanà dice: “È strano... all’improvviso non so più cosa dire”. Il tizio racconta la morte di Porthos dei tre moschettieri di Dumas, ucciso dal suo primo pensiero. La donna non riuscendo a spiegarsi perché l’uomo le abbia raccontato quella storia, si chiede perché sia sempre necessario parlare. E il tizio dice: “mi ha sempre colpito il fatto che non si possa vivere senza parlare”. E più tardi aggiunge:

Dobbiamo pensare. Per pensare, dobbiamo parlare. Non si pensa in altro modo. E per comunicare bisogna parlare. È la vita umana. [...] lo credo che si riesca a parlare bene solo quando si rinuncia alla vita per un certo tempo. [...] Parlare è quasi una resurrezione rispetto alla vita, nel senso che, quando si parla, si ha un’altra vita rispetto a quando non si parla. E allora, per vivere parlando, bisogna essere passati dalla morte della vita senza parlare [...] bisogna passare per l’errore per arrivare alla verità.

È una conversazione sulla natura del linguaggio e sul rapporto tra pensiero e linguaggio.

Anche questa sequenza, che inaugura una serie di conversazioni di personaggi godardiani (senza bar, e senza persone che vi discutono di problemi filosofici, il cinema di Godard non esisterebbe), ha rappresentato, al tempo di *Vivre sa vie*, una radicale novità, un gesto di sfida alle convenzioni cinematografiche, quasi una proposta di anticinema (Farassino 1974: 51).



Fig. 13: Quadro decimo. All'hotel.



Fig. 14: Quadro decimo. All'hotel.



Fig. 15: Quadro decimo. All'hotel.



Fig. 16: Quadro undicesimo. Lo sconosciuto.

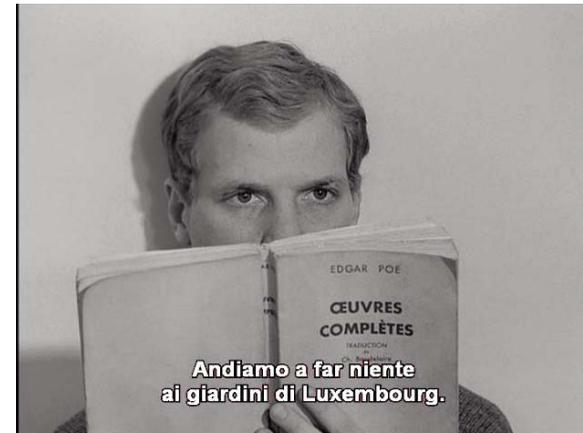


Fig. 17: Quadro dodicesimo. Il ritratto ovale.

I film di Godard contengono moltissime citazioni. Citazioni di ogni genere. In senso stretto, la sola citazione accettabile nel cinema sarebbe l'innesto di un frammento di film nel film con delle particolari procedure visive o sonore in sostituzione delle virgolette. In Godard è tutto diverso. Riproduzioni di quadri, titoli di libri, brani di romanzi o di poesie detti a voce (e il più delle volte deformati, trasformati), ecc., formano un materiale culturale preesistente al film, un film che si può definire "citazionale" in senso lato (Liandrato-Guigues, Leutrat 1998: 41).

Il dodicesimo quadro (Ancora il giovanotto – Il ritratto ovale – Raoul rivende Nanà) è l'unico nel quale i frammenti che lo costi-

tuiscono sono scanditi da dissolvenze al nero. In virtù di tale frammentazione è possibile scindere una prima parte dominata dalla parola: è la porzione in cui Nanà e il giovanotto “dialogano” (il dialogo è realizzato attraverso i sottotitoli) [Fig. 17] e in cui vi è la lettura del “ritratto ovale” di Edgar Allan Poe, altro frammento di materiale altrui, altra citazione.

Una seconda parte è invece dominata dall'immagine, ed è il frammento che conclude il film e la vita di Nanà: Raoul va a prendere la donna nel suo appartamento e la carica di forza in macchina. Dopo un viaggio scandito da immagini di strade parigine [Fig. 18], di cinema affollati in cui si proietta Jules et Jim di Truffaut [Fig. 19], di insegne (tra le quali quella di una fabbrica il cui nome è “Inferno e figli” quasi a presagire la fine di Nanà), l'automobile si arresta e, di fronte al Restaurant des Studios, Nanà viene uccisa [Fig. 20]. La donna “muore tanto assurdamamente quanto tragicamente” (Marie 2006: 129).

L'estetica godardiana è di fatto un'estetica del frammento, della scomposizione, della disgregazione, della complessità e della pluralità. È difficile riferirsi a Godard parlando di racconto, di relazione, di legame di fatti, eventi, circostanze. La frammentarietà è la peculiarità prima del suo modo di fare cinema.

Godard, sostiene Bernardi (1995: 114),

cerca di scrivere il cinema come si scrive la poesia, senza cura per la consecutività e consequenzialità narrativa, ma preoccupandosi solo di lasciare lo spettatore incerto tra le immagini e il senso, segnalando sempre ciò che l'immagine ha di privato, di contingente, non previsto nel progetto del cineasta.

Godard, attraverso movimenti di macchina che indugiano, inquadrature statiche, piani sequenza, pieni e vuoti, luce e ombra, mescolanza di materiali diversi, delinea, abbozza, rammenta, propone, cogliendo frammenti di realtà che si limita ad allineare “in blocchi isolati, senza più credere alle vecchie forme di mediazione offerte dalla trama, dal carattere del personaggio, dall'unità di un tema” (Farassino 1974: 51). “La continuità del senso è sovvertita, le coor-



Fig. 18: Quadro dodicesimo. Le strade parigine.



Fig. 19: Quadro dodicesimo. Le strade parigine.



Fig. 20: Quadro dodicesimo. Nanà muore.

dinate spazio-temporali alterate, le concatenazioni logiche disgiunte” (Liandrat-Guigues, Leutrat 1998: 29). Allo spettatore è affidato l'onere di interpretare e associare parole e immagini, collegando i frammenti per ricercare una nuova armonia, un nuovo equilibrio, una nuova chiave di lettura della vita. L'opera di Godard trova “in questa stessa frammentazione la propria coerenza” (Liandrat-Guigues, Leutrat 1998: 80).

Scriva Truffaut nel 1962:

La gioia *fisica* e il dolore *fisico* che procurano certi momenti di *A bout de souffle* e di *Vivre sa vie*, non mi proverò nemmeno a comunicarli con la scrittura a chi non li prova. L'irrealtà totale, voluta o meno, di certi stili cinematografici è seducente, ma determina un certo malessere. La realtà più cruda ci seduce per un momento ma può alla fin fine lasciarci insoddisfatti. Un film come *Vivre sa vie* ci intrattiene costantemente ai limiti dell'astratto, poi ai limiti del concreto ed è senza dubbio questa oscillazione che crea l'emozione. [...] Ci sono film che ammiriamo e che ci scoraggiano: a che scopo continuare dopo di lui? Ecc. Non sono i migliori perché i migliori danno l'impressione di aprire nuove strade e che il cinema cominci o ricominci con loro. *Vivre sa vie* è di questi (Truffaut 1978: 259).

Vivre sa vie è un film di frammenti, frammenti di immagini, frammenti di parole, frammenti di cinema, frammenti d'arte, frammenti di vita, “è una serie di schizzi: bisogna lasciare la gente vivere la propria vita, senza guardarla troppo a lungo, perché se no si finisce col non capire nulla” (Godard 1971: 186).

Bibliografia

- BALÁZS B. (1975), *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma.
- BERNARDI S. (1995), *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze.
- BERTETTO P. (2010), *La macchina del cinema*, Editori Laterza, Bari.
- CASETTI F. (2005), *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano.
- CASETTI F., DI CHIO F. (1990), *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- CHIESI R. (2003), *Jean-Luc Godard*, Gremese Editore, Roma.
- COSTA A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- FARASSINO A. (1974), *Jean-Luc Godard*, coll. Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze.
- GODARD J.L. (1971), *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano.
- GODARD J.L. (1972), *Cinque film: Fino all'ultimo respiro, Questa è la mia vita, Una donna sposata, Due o tre cose che so di lei, La cinesse*, a cura di Gianni Rondolino, Einaudi, Torino.
- LIANDRAT-GUIGUES S., LEUTRAT J.L. (1998), *Godard: alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani, Recco - Genova.
- MARIE M. (2006), *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino.
- POLATO F. (2005), *Questa è la mia vita di Jean-Luc Godard*, Aracne, Roma.
- RONDOLINO G., TOMASI D. (1995), *Manuale del film*, UTET, Torino.
- TINAZZI G. (2002), “La «nouvelle vague»”, in P. Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema*, UTET, Torino.
- VILLAIN D. (1992), *Le cadrage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Parigi.