

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Studi Umanistici

Corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne



UNO SCHEMA DANTESCO:
NOTRE MUSIQUE DI JEAN-LUC GODARD

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Giuliana NUVOLI

Elaborato Finale di:

Irene LIGUORI

Matr. n. 741774

Anno Accademico 2014/2015

«Il dolore espresso può infondere anche al più misero il coraggio di sopportare. Chi sa dare una forma al dolore aiuta la vita a mantenersi perché il dolore, se rimanesse muto, ci vincerebbe.»

Olof Lagercrantz, *Scrivere come Dio*, Marietti, Casale Monferrato, 1983, p. 79

«Poesia che ti doni soltanto
a chi con occhi di pianto
si cerca –
oh rifammi tu degna di te,
poesia che mi guardi.»

Antonia Pozzi, *Poesia che mi guardi*, luca sossella editore, 2010, p.280

INDICE

INTRODUZIONE.....	p.1
CAPITOLO PRIMO: Jean-Luc Godard e <i>Notre Musique</i>	p.8
1.1 Jean-Luc Godard.....	p.8
1.2 <i>Notre Musique</i> nota introduttiva.....	p.14
CAPITOLO SECONDO: Analisi di <i>Notre Musique</i> e dei riferimenti alla <i>Divina Commedia</i>	p.20
2.1 Inferno.....	p.20
2.2 Purgatorio.....	p.31
2.3 Paradiso.....	p.44
FILMOGRAFIA DI JEAN-LUC GODARD.....	p.50
BIBLIOGRAFIA.....	p.50
SITOGRAFIA.....	p.53

INTRODUZIONE

Questa ricerca ha per oggetto il film *Notre Musique*, uscito nel 2004, del regista franco-svizzero Jean-Luc Godard, con particolare attenzione ai riferimenti alla *Divina Commedia* presenti nel film, già a partire dalla sua articolazione in 3 Royaume (inferno, purgatorio, paradiso) che istituiscono volontariamente un parallelo con le tre cantiche dantesche. La ricezione e la rielaborazione della *Divina Commedia* nella cosiddetta “settima arte” ha una lunga storia e ancor oggi il capolavoro dantesco continua ad ispirare, in vario modo, le opere di numerosi registi; nota a questo proposito A. Iannucci nell’introduzione al suo libro “Dante, cinema & television” che

Dante’s influence on cinema and television has been enormous. A perennial inspiration for actors, writers, producers, and directors, Dante remains one of the most enduring presences in the modern visual arts. The Florentine poet is thus as much a force in the modern media as he is in modern literature, in short, an ongoing source of creative power, a power that is both pristinely ancient and innovatively new (...).¹

Innanzitutto, occorre domandarsi la motivazione di questa appropriazione di Dante che ha nutrito il cinema sin quasi dall’inizio della sua storia fino ai giorni nostri: si può constatare, infatti, come nella *Divina Commedia* «c’è già tutta la sapienza dell’arte cinematografica e ogni tipo immaginabile di inquadratura: dal dettaglio (la bocca di Ugolino) al campo lunghissimo (la candida rosa), la zoommata, la dissolvenza.»² Dante, quasi una sorta di pittore che dipinga senza pennello ma attraverso le parole, riesce a rendere visibile ciò che altrimenti resterebbe nascosto, creando immagini. In particolare, le sue celebri similitudini convogliano sinesteticamente elementi appartenenti a diverse sfere sensoriali, dando vita a immagini sintetiche che s’imprimono vividamente e con forza nella mente (e negli occhi) del lettore. Inoltre tali immagini non sono statiche ma sono inserite in una storia fondata su di un movimento: «in più, rispetto al pittore, (l’autore) crea una storia che dal punto più basso dell’Universo (di quell’Universo che

¹ “L’influenza di Dante sul cinema e sulla televisione è stata enorme. Un’ispirazione perenne per attori, scrittori, produttori, registi, Dante rimane una delle più durevoli presenze nelle arti visuali moderne. Il poeta fiorentino è una forza nei media moderni tanto quanto lo è nella moderna letteratura, in breve, una costante fonte di potere creativo, un potere che è sia puramente antico sia nuovo in modo innovativo.” (trad. it. nostra, come tutte le traduzioni che seguiranno nel presente lavoro).

Amilcare A. Iannucci, *Dante, cinema & television*, University of Toronto Press, Canada, 2004, p.XVII dell’introduzione

² Giuliana Nuvoli, *Il primo sceneggiatore. Dante, quanti film dentro una Commedia*, biancoenero 579 maggio-agosto 2014, p. 22

allora si immaginava) arriva al più alto, a Dio.»³ Questa componente dinamica della *Divina Commedia*, legata per prima cosa al fatto che Dante personaggio compie un viaggio attraverso i tre regni ultraterreni, unita alla forte visualità dell'opera la rendono una fonte ricchissima a cui può attingere il cinema, che è costituito proprio di immagini in movimento. Oltretutto, è rilevante sottolineare come nel poema spesso vengano fusi insieme sapientemente elementi visivi e elementi acustici, che, proprio come accade nel cinema dall'avvento del sonoro in poi, vanno di pari passo. Poco sopra, Dante è stato paragonato a un pittore con le parole ma, più acutamente, è il caso di definirlo “il primo sceneggiatore”, impiegando l'espressione usata da Giuliana Nuvoli come titolo del suo saggio.

Le modalità con le quali il cinema deriva materiali dalla *Divina Commedia* sono diverse, cambiano nel corso del tempo, a seconda dell'epoca storica in cui il film viene girato, e variano anche in relazione alla diversa sensibilità dei registi e ai diversi scopi che essi si prefiggono nell'approccio a quest'opera grandiosa. Ci si vuole in questa sede soffermare in particolare su quel che si verifica a partire dal secondo dopoguerra, quando, nell'ambito della cultura occidentale, si afferma la tendenza ad impiegare il modello dantesco nella letteratura, ma il discorso vale anche per il cinema, per parlare degli inferni realizzati in terra: come scrive Alberto Casadei

dopo la conclusione della seconda guerra mondiale, il modello di Dante viene usato sempre più frequentemente come metro di paragone, questa volta rispetto a una realtà che ha superato gli orrori immaginari dell'*Inferno*: i nuovi inferni sono tutti terreni, fotografabili e filmabili, come i Lager o le zone dove sorsero Hiroshima o Nagasaki.⁴

Mentre nella prima metà del '900 i film ispirati alla *Divina Commedia* avevano privilegiato i personaggi e le loro storie, a partire dalla data simbolica del 27 gennaio 1945, quando le truppe alleate entrano nel campo di sterminio di Auschwitz, è «l'Inferno dantesco come luogo istituzionalizzato di caos, di dolore, di punizione a entrare di prepotenza nell'immaginario.»⁵ Rientra sicuramente in questa tendenza il film *Notre Musique* di Jean-Luc Godard in quanto nel primo *Royaume*, l'inferno, scorrono immagini tratte da film o da documentari che danno una rappresentazione dei conflitti che hanno insanguinato principalmente (ma non solo) il XX secolo: scene della Seconda Guerra Mondiale, dei campi di concentramento, di Hiroshima, della più recente guerra

³ *Ibid.*

⁴ Alberto Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, L'Alighieri, num.35, anno 2010, p.49

⁵ Giuliana Nuvoli, *Il primo sceneggiatore. Dante, quanti film dentro una Commedia*, op.cit., p. 25

in Bosnia, per citarne solo alcune, si susseguono sullo schermo. Il riferimento dantesco è il canto XXVIII dell'*Inferno* in cui Dante utilizza un'angosciante *accumulatio* per denunciare gli orrori della guerra; l'analisi condotta ha poi messo in luce altri punti di contatto tra l'*Inferno* dantesco e il primo regno del film di Godard: l'oscurità, la questione dell'ineffabile legata al dolore inesprimibile, l'assenza di speranza. Quest'ultima compare, invece, nel secondo *Royaume* di Notre Musique, il Purgatorio ed è legata intimamente alla capacità dei personaggi che si muovono sullo sfondo della Sarajevo post-bellica di comunicare tra loro, anche adoperando molte lingue differenti. Ecco che un dialogo, forse l'unica strada per la pace e per una riconciliazione, per la rottura della solitudine e per un contatto con l'altro non fondato sulla violenza, sembra nuovamente possibile. Godard riesce, in particolare in questa parte del film, a superare la dicotomia realtà/finzione, intrecciando personaggi e storie inventate con figure di scrittori, registi, poeti realmente esistenti e portando sullo schermo questioni legate alla Storia, come quella degli indiani d'America o del conflitto israelo-palestinese o della guerra in Bosnia. Anche nella *Divina Commedia* di Dante, è individuabile una mescolanza di reale e immaginario: è frutto d'invenzione il viaggio attraverso i tre regni ultraterreni ma i personaggi che il pellegrino incontra sono spesso storici, realmente esistiti e, anche se il dialogo e le circostanze in cui esso si svolge sono inventati, spesso viene fatto esplicito riferimento a vicende storiche, a fatti più o meno lontani nel tempo rispetto a quando Dante vive e scrive. Ci sono, poi, altri aspetti meno macroscopici per cui il purgatorio di *Notre Musique* è avvicinabile alla *Divina Commedia*: a livello tematico, si può notare come nel film tra le coppie Judith e Darwish nella scena dell'intervista e Olga e Godard in quella della conferenza s'instaura un rapporto del tipo maestro/discepolo, tanto importante nel capolavoro dantesco; sul piano, invece, delle scelte di regia, questa seconda sezione mette in scena frequentemente un contrasto luce-buio che rimanda ad un'equivalenza di elementi positivi e elementi negativi, propria anche del *Purgatorio* dantesco. Se il regista nell'*inferno* inframmezza frequenti fotogrammi neri tra una scena e l'altra creando un senso di oscurità, e nel purgatorio gioca molto sui contrasti luce-buio, nel paradiso lascia irrompere completamente la luce del sole: quando Olga giunge sulle rive del lago dove incontra altre persone, il luogo è totalmente illuminato e le immagini sono accompagnate da una musica classica che trasmette un senso di quiete e tranquillità nello spettatore, a differenza di quanto accadeva nel primo *Royaume*. La luce nel film di Godard ha, a parere di chi scrive, diverse funzioni: nel purgatorio simboleggia la speranza che, sebbene flebile, continua a

brillare “nella nostra notte” grazie a quanti agiscono a modo loro per un cambiamento positivo e per un superamento degli orrori della guerra, nel paradiso essa ha la funzione di mostrare le cose così come sono, per cui lo spettatore riesce a distinguere con chiarezza ogni aspetto del luogo al quale Olga accede; forse la luce è, quindi, rivelatrice di quella duplice verità che la protagonista andava cercando, così come molti degli altri personaggi del film, una verità dura e per nulla consolatoria. Una splendida cornice naturale ma con la presenza di marines americani armati e di un recinto di filo spinato, è dunque questo il paradiso? Sembra essere amara ironia quella di Godard.

La luce e la musica sono presenti anche nel *Paradiso* dantesco, anche se con valori e funzioni differenti: infatti, in Dante sono entrambe diretta emanazione, l’una visiva e l’altra sonora, di Dio, con per di più il verificarsi di una tendenza al venir meno delle usuali distinzioni tra i sensi, per cui vista e udito si fondono frequentemente. A questo proposito, risultano chiarificatori alcuni versi del canto XXVII del Paradiso:

« “Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo”

cominciò, “gloria!” tutto ‘l paradiso,

sì che m’inebriava il dolce canto.

Ciò ch’io vedeva mi sembiava un riso

de l’universo; per che mia ebbrezza

intrava per l’udire e per lo viso.»

Par. XXVII 1-6

Infine, un’ultima considerazione generale riguarda l’esito del film, messo in rapporto con quello della *Divina Commedia*; già il titolo *Commedia* rimanda ad un genere letterario che, da un inizio difficoltoso per il protagonista, si conclude con un lieto fine: basti pensare, a questo proposito, allo smarrimento e all’angoscia iniziali di Dante agens nel I canto dell’*Inferno* quando si trova nella selva oscura, impossibilitato per la presenza di tre fiere (la lonza, il leone e la lupa rappresentazioni della lussuria, della superbia e della cupidigia) a raggiungere il colle della salvezza illuminato dalla Grazia divina; e, invece, all’ascesa gioiosa, priva di momenti di imbarazzo e di timore, che caratterizza la terza parte del viaggio e che condurrà alla suprema visione di Dio, nel XXXIII canto del *Paradiso*. Il movimento che Dante compie, e con lui i suoi lettori, è ascensionale e la speranza che li anima trova piena realizzazione nel finale ricongiungimento con Dio. Diverso è il caso di *Notre Musique*, in cui non si verifica un

esito felice: se, rispetto al primo Royaume nel quale dominano in modo assoluto guerre e violenza, si arriva nel paradiso ad una condizione di pace, questa è, però, forse, soltanto illusoria e apparente perché basata su di una costrizione e su di un'assenza di libertà, simboleggiate dalla presenza dei marines americani armati e dal recinto di filo spinato. La guerra sembra essere appostata là, appena dietro l'angolo, pronta a irrompere di nuovo: dunque, mentre Dante si lascia alle spalle completamente il dolore insensato e folle proprio della condizione infernale, raggiungendo la salvezza spirituale, nel film prevale un'impressione di ciclicità, per cui la momentanea e non sostanziale pace raggiunta sembra essere non tanto un porto sicuro, una salvezza definitiva quanto un precario attimo di tregua prima dello scoppio di un nuovo, temibile conflitto armato. L'obiettivo del presente lavoro è stato, dunque, quello di puntare una luce su rimandi e riferimenti alla *Divina Commedia* rintracciabili in *Notre Musique*, senza prescindere da un'analisi dettagliata del film in questione che si è incentrata su la struttura, le tematiche affrontate, il linguaggio cinematografico impiegato, i personaggi. Quest'analisi è stata condotta rispettando la struttura tripartita del film che ricalca a sua volta quella della *Divina Commedia*. Per quanto riguarda l'inferno, la tematica della guerra è affrontata impiegando modalità di rappresentazione che si differenziano nettamente da quelle del cinema hollywoodiano e *mainstream*: ad esempio, manca una linea narrativa ed un eroe principale e sono anche del tutto assenti i dialoghi, essendo le immagini accompagnate a livello sonoro solo da una musica classica e, talvolta, da una voce femminile fuoricampo; vengono mescolate riprese cinematografiche e riprese documentarie; si fa uso dello schermo nero per separare alcune scene; viene usata una tecnica di montaggio particolare che vuole muovere lo spettatore alla riflessione piuttosto che, come nei film basati sull'intreccio, puntare allo scioglimento della storia.

Nell'analisi del purgatorio, centrale è stata una riflessione sui personaggi principali che si possono dividere in due categorie: quelli di finzione (Judith e Olga principalmente) e quelli reali, che interpretano loro stessi nel film come lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo, il poeta palestinese Mahmoud Darwish e Jean-Luc Godard. L'interazione, l'incontro tra personaggi di finzione e personaggi reali produce scene particolarmente significative e potenti, sulle quali si è scelto di soffermarsi: l'intervista di Judith Lerner a Mahmoud Darwish e la conferenza di Godard alla quale assiste Olga. Le due giovani donne Judith e Olga sono entrambe ebrae e si assomigliano fisicamente in maniera sorprendente, come si nota grazie all'uso dei primi piani dei loro volti; tuttavia, le separa una netta differenza: mentre Judith è ottimista, Olga è pessimista e senza

speranza. Quest'ultimo personaggio, inoltre, è caratterizzato da una difficoltà nel comunicare: ci appare isolata rispetto agli altri nel corso della conferenza tenuta da Godard; inoltre, in una scena successiva il suo primo piano viene mostrato mentre pronuncia qualcosa che lo spettatore non può, però, udire; infine, è autrice di un film digitale che fa avere a Godard ma che lui, molto probabilmente, non ha mai guardato. Un film mai guardato è una comunicazione mancata, un'espressione di sé che non ha trovato ascolto.

Infine, per quanto riguarda il paradiso, si è voluto sottolineare come immagini, luci, suoni, modalità di ripresa concorrono nel suscitare nello spettatore un senso di pace: il regista si serve di lunghe carrellate per riprendere un paesaggio idillico, con un fiume che scorre, una vegetazione rigogliosa, le rive di un lago illuminate dalla luce del sole, mentre in sottofondo si sente il rumore dell'acqua che scorre e una musica classica, che suscita sensazioni del tutto diverse da quella che accompagnava le immagini del primo *Royaume*. Ma ecco comparire degli elementi del tutto discordanti: dei marines americani armati, un recinto di filo spinato, un canto patriottico americano. Essi sono come grosse crepe che si aprono in quell'edificio di pace e quiete davanti a cui lo spettatore si trovava: è questo forse sul punto di crollare? E se sì, a cosa lascerà il posto? Forse ai medesimi scenari di guerra con cui il film si era brutalmente aperto?

Affrontati così, brevemente, oggetto, argomento e obiettivo del presente lavoro, restano alcune considerazioni da fare sul metodo e gli strumenti utilizzati. Questa tesi è suddivisa in due parti di cui la prima, molto più breve, ha un taglio introduttivo, si focalizza sulla carriera da regista di Jean-Luc Godard per poi giungere ad un approccio globale al film "Notre Musique"; il vero cuore di questo elaborato finale è la seconda parte, in cui l'analisi del film è condotta in modo dettagliato sulla base di una serie di fonti e di conoscenze:

- saggi e articoli reperiti in rete, con la consultazione, in primo luogo, del sito "Dante e il cinema" a cura di Giuliana Nuvoli;
- riviste cinematografiche dell'anno 2004 come i "Cahiers du cinema", "Cineforum", "Positif", "Cineaste", "Sight and sound" e altre reperite all'emeroteca presso l'Università di Bergamo;
- conoscenze acquisite tramite la frequentazione e lo studio dell'esame di "Storia e critica del cinema" tenuto dal professore Tomaso Subini.

Alla ricostruzione del linguaggio del film di Godard segue o s'intreccia l'individuazione dei riferimenti e dei rimandi alla *Divina Commedia* di Dante, alla quale si è scelto di accostarsi attraverso una serie di strumenti:

- una scelta antologica di canti, curata da S. Blazina, E. Pasquini e A. Quaglio;
- il volume "Lezioni su Dante" a cura di Giuliana Nuvoli;
- opere, saggi, suggestioni sulla *Divina Commedia* di poeti e scrittori estranei all'area culturale europea e romana, quelli che Maria Corti definisce "visitatori ultrasensibili" capaci di offrirci «ciò che l'abitudine o la lunga frequentazione di un capolavoro ci nascondevano». *Conversazione su Dante* di Osip Mandel'stam, *Nove saggi danteschi* di Jorge Luis Borges e *Scrivere come dio. Dall'inferno al paradiso* di Olof Lagercrantz sono tra queste.

Questo lavoro ha permesso di giungere ad una fruizione più consapevole e completa del film *Notre Musique* e di sottolineare ancora una volta l'importanza della *Divina Commedia* nei suoi legami ed intrecci con la cultura occidentale contemporanea: ancor oggi quest'opera dà un contributo estremamente importante a quello stratificato insieme di echi, conoscenze, parole, rimandi che costituiscono la nostra cultura e il nostro linguaggio per leggere e parlare del mondo. A livello personale, infine, questa tesi ha fatto nascere in me un piacere diverso e nuovo nella lettura della *Divina Commedia*.

CAPITOLO I

JEAN-LUC GODARD E *NOTRE MUSIQUE*

1.1 Jean-Luc Godard

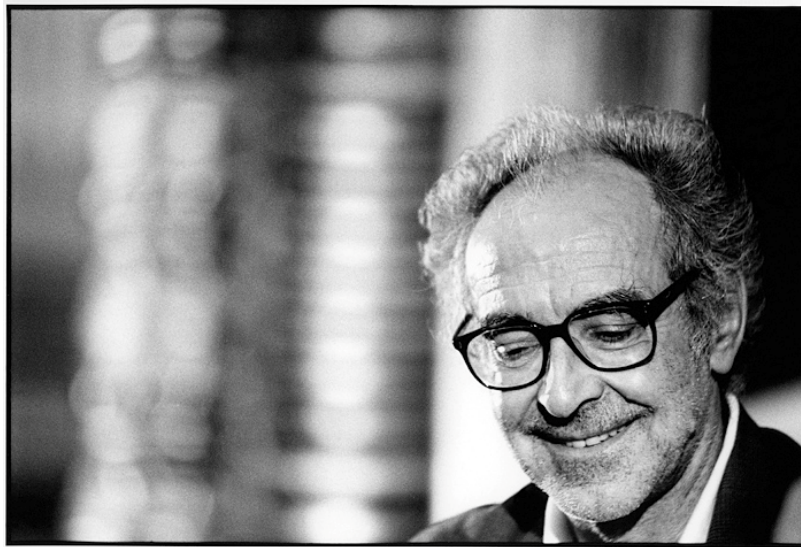


Foto di Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard è un regista cinematografico francese nato a Parigi nel 1930 ed è tra i più significativi autori cinematografici della seconda metà del '900. Questo ruolo lo ha conquistato con l'originalità e l'intensità delle sue opere, ma anche con una ricerca che lo ha visto in posizioni di avanguardia per tutta la sua lunga carriera, sempre teso a proporre una sorta di riscoperta, o rifondazione, del linguaggio cinematografico, capace di rinnovarsi costantemente insieme alla società e alle tecnologie audiovisive, restando tuttavia fedele a un linguaggio e a un'idea di cinema forti e senza compromessi.

La sua produzione di film può essere suddivisa in vari "periodi"⁶:

- il periodo dell'apprendistato (1950-1958)
- il "fuoco d'artificio" degli anni sessanta: i primi lavori della Nouvelle Vague (1959-1966);
- la svolta de "La cinese", il gruppo Dziga Vertov e i film politici (1967-1972);
- il periodo dell'alternanza di cinema e video e della fondazione della Sonimage (1974-1979);

⁶ Si riprende le schematizzazioni dell'opera di Godard fatte da S. Liandrat-Guigues e J.L. Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani, 1998, pp.11 e seguenti.

- gli anni '80 e la nuova fase iniziata con “Passione” (1982);
- l'ultimo periodo

Prima di soffermarci brevemente su alcune opere significative dei diversi periodi, occorre sottolineare il fatto che Godard, precedentemente all'esordio come regista, fu un critico cinematografico, partecipando nel 1950 con Rivette e Rohmer alla fondazione del mensile “La gazette du cinema” e successivamente scrivendo sui “Cahiers du cinema”, che avevano come ispiratore e leader riconosciuto Bazin. Questo risulta essere importante tanto più perché, durante tutto il corso della sua carriera, Godard ha sempre cercato di chiarire a sé stesso e agli altri il senso della sua direzione e della sua ricerca cinematografica, la riflessione teorica sul cinema ha fatto sempre da controcampo alla sua opera di regista; e spesso nei suoi film accade che discorso critico e discorso narrativo siano compenetrati, in un nuovo genere di film-saggio⁷. L'attività critica è stata per molti versi un'anticipazione della pratica che sarebbe venuta: «Frequentare i cineclub- ha affermato- e la cineteca significava già pensare in termini di cinema e pensare il cinema. Scrivere significava già fare del cinema...Oggi, invece di scrivere una critica, faccio un film; salvo poi introdurre la dimensione critica.»

I “Cahiers du cinema”, cui collaborano, insieme ad altri, Bazin, Truffaut, Rivette, Rohmer e Godard, diventano ben presto la più prestigiosa rivista di cinema francese e il luogo di teorizzazione e di promozione attiva di quel nuovo modo di fare, e anche di vedere e vivere il cinema che si affermò sul finire degli anni '50 e che fu definito “Nouvelle Vague”. *A bout de souffle*, girato nel 1959 e primo lungometraggio di Godard nonché il suo film più famoso ancor oggi, rientra nel normale modo di procedere della “Nouvelle vague” per diversi aspetti: primato della ripresa e della sua immediatezza, uso di tecniche agili, non appesantite dalle consuete apparecchiature, ambienti reali, cinepresa spesso a mano o su “carrelli” di fortuna, pellicola fotografica, più sensibile di quella per il cinema, per compensare un'illuminazione essenziale o spesso inesistente, grande velocità di realizzazione e conseguente basso costo⁸. Al centro di *Fino all'ultimo respiro*, com'è stato tradotto il titolo in Italia, c'è la figura di un giovane delinquente, cinico e romantico insieme, ma la sua storia non è affatto narrata in maniera tradizionale da Godard perché tutto il film è intessuto di citazioni e di riferimenti non funzionali al racconto ma ancor più perché a livello tecnico e linguistico vengono introdotte una serie di novità che vanno controcorrente rispetto alle regole del cinema classico

⁷ A. Farassino, *Jean-Luc Godard, Il castoro cinema*, Milano, 2007, p.32

⁸ Ivi, pp. 30-31

(sguardo in macchina dei personaggi che rompe il rapporto di identificazione dello spettatore nel personaggio, impiego dei jump-cut, cioè di inquadrature tagliate senza preoccuparsi di usare i raccordi classici, che spezzano la continuità di ciò che stiamo guardando, momenti narrativamente importanti risolti in poche e fulminee inquadrature). E' caratteristico della "Nouvelle vague" proprio questo nuovo modo di narrare: si mira, cioè, a sottrarsi alla concatenazione obbligata degli eventi, facendo entrare nel racconto l'elemento casuale, attuando digressioni, accettando i tempi morti, non rifiutando l'improvvisazione, stimolando una "apertura" che chiami in causa lo spettatore⁹. A tutto ciò si accompagna la tendenza a eludere l'apparato di regole accettate per quanto attiene al montaggio, proprie del cosiddetto "decoupage classico" e che vanno sotto il nome di "continuity system"¹⁰.

La frammentazione e la dissoluzione della continuità narrativa si approfondisce ancor di più nel film *Pierrot le fou*¹¹, del 1965, che può essere considerato sintesi della prima fase della produzione cinematografica di Godard; in questo film, in cui recita Anna Karina, moglie di Godard dal 1961, la storia di una coppia in fuga da Parigi verso l'Italia s'intreccia con riflessioni sul cinema, sulla pittura, sulla letteratura, sulla politica. Il primo film degli "anni Mao" si può considerare *La cinese* del 1967 che inaugura una riflessione sui rapporti tra linguaggio e politica, tra arte e militanza che sarà il progetto centrale degli anni successivi¹²; il film, inoltre, sembra prefigurare la rivolta studentesca del maggio del 1968, cui Godard partecipò attivamente, scendendo nelle strade a filmarla ed essendo anche tra i più attivi nella contestazione che provoca l'interruzione del Festival di Cannes. Particolari sono alcune soluzioni stilistiche messe in atto nel film che mettono in rilievo il fatto che il cinema è finzione: ciak mantenuti all'inizio di alcune inquadrature, esempi di "cinema nel cinema", ricorso programmatico agli effetti di straniamento¹³. Vengono sperimentate anche nuove forme di montaggio che, in generale, suggeriscono un rapporto tra le varie inquadrature sorretto da una logica diversa da quella della narrazione e dello spettacolo¹⁴. E' proprio ai tempi di *La cinese*

⁹ A cura di P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet università, Novara, 2012, p.227

¹⁰ Molto in sintesi, nel decoupage classico il montaggio deve essere invisibile e ciò avviene grazie a una strategia convenzionale di raccordi che aiutano ad attenuare e mascherare i tagli, mantenendo elementi di continuità tra un piano e l'altro. I principali tipi di raccordo sono: raccordo di sguardo, raccordo sul movimento, raccordo sull'asse, raccordo di posizione, raccordo di direzione.

¹¹ A. Farassino, *op.cit.*, p.71

¹² Ivi, p. 99

¹³ Ivi, p.100

¹⁴ Ivi, p. 103

che Godard incontra Jean-Pierre Gorin, un militante marxista-leninista, che diverrà leader, insieme a lui, del gruppo Dziga Vertov, un collettivo che firma film militanti politicamente e formalmente molto controllati quali *Pravda*(1969) o *Lotte in Italia* (1971), nei quali viene praticata sistematicamente l'autocritica; alla base di questi, c'è una riflessione sul ruolo che il cinema deve avere nella società capitalista: bisogna produrre un cinema materialista per lottare contro l'ideologia borghese in modo tale che film e realtà possano cambiare insieme. Centrale è nei due film citati il tema della ricerca della verità, che è ciò che il cinema deve fare.

Allo scioglimento del gruppo Dziga Vertov, avvenuto nel 1972, segue un periodo di silenzio della durata di circa due anni che è caratterizzato anche da problemi di salute e da tensioni personali (per esempio si ha la rottura della vecchia amicizia con Truffaut), alla fine del quale Godard, insieme alla nuova compagna Anne-Marie Miéville, si accosta alle recenti tecnologie videomagnetiche, fondando anche la società di produzione "Sonimage" con sede a Grenoble. A livello tematico, gli "anni vidéo" sono segnati dalla riscoperta del privato e dalla fine delle certezze teoriche del marxismo-leninismo, come accade ad esempio nel film del '75 *Numero deux* in cui i temi della politica e della lotta sociale restano in secondo piano e la focalizzazione è, piuttosto, sui corpi, sulla sessualità, sui comportamenti familiari. Questo film rimanda, fin dal titolo *Numero due*, alla struttura doppia, sempre ambivalente, della realtà e il regista, di fronte ad essa, tende a rifiutare le alternative, le scelte unidirezionali¹⁵.

La fase successiva è quella caratterizzata dalla trilogia formata da *Passion*(1982), *Prenom Carmen* (1983) e *Je vous salue, Marie*(1984): alla fine del turbolento periodo di sperimentazione estetica e politica degli anni Settanta, Godard sente la necessità di girare tre film che raggiungono la perfezione dell'immagine, in ossequio a un'estetica del sublime e che si situano praticamente all'opposto rispetto al lavoro teorizzato a partire dal Sessantotto.

In *Passion*, il caos vorticoso e spesso brutale della realtà si muove intorno ad un set lussuoso e solenne dove un regista polacco mette in scena dei *tableaux vivants*. Come ha scritto il critico cinematografico francese Jean-Baptiste Morain:

Passion si colloca nella filiazione di Rossellini: un film si fa semplicemente filmando della gente intenta a fare qualcosa (...) ed è necessariamente appassionante. Utilizzare ogni mezzo, fare un film di ogni componente del reale, filmare il cielo e farne un quadro, filmare un quadro e farne un film, cancellare la separazione tra finzione e documentario, perché

¹⁵ Ivi, pp. 141 e seguenti

ogni film è il documentario di una finzione e la storia di un set, di ciò che si svolge qui e ora davanti alla macchina da presa, nell'inquadratura.¹⁶

Prenom Carmen, in cui Godard s'ispira alla classica storia d'amore e di morte di Carmen, trasponendola ai giorni nostri (lei diventa una rapinatrice, lui un poliziotto), riprende l'opposizione tra la vita e l'arte che era già presente in *Passion*, riuscendo – e proprio in questo risiede la raggiunta classicità del film – ad armonizzarle e a fonderle insieme: la storia di Carmen e Joseph si alterna alle prove di quattro musicisti che suonano alcuni Quartetti d'archi di Beethoven ma questi due mondi non rimangono separati. Infatti, innanzitutto, il personaggio dello zio Jeannot, un vecchio regista un po' matto interpretato da Godard stesso, li riconcilia, con la sua comprensione insieme della vita e del cinema, rimandando alla figura del buffone shakespeariano e dell'idiota dostoevskiano. Ma non è solo questo: su un piano più profondo, l'incontro tra arte e vita nel film si crea soprattutto con la luce e con il suono.¹⁷

Infine, l'ultimo film della "trilogia del sublime", *Je vous salue, Marie*, affronta con uno sguardo ironico e contemplativo la questione della verginità di Maria e della nascita di Cristo.

Per quanto riguarda la più recente produzione cinematografica di Godard, in questa sede si è scelto di soffermarsi su due film in particolare che consentono di sviluppare un discorso valido anche per il film oggetto d'interesse di questa tesi, *Notre musique: For ever Mozart* (1996) e le *Histoire(s) du cinema* (1998), entrambi che evocano la guerra in Jugoslavia, proprio come *Notre Musique* che è ambientato nella Sarajevo post-bellica. *For ever Mozart* è il film che riassume le ultime direzioni del lavoro di Godard: la storia, le guerre, i nuovi stati post-comunisti e il ruolo dell'arte e del cinema in tutto ciò. Esso racconta il fallimento di un gruppo di intellettuali partiti per Sarajevo per allestirvi una commedia, "On ne badine pas avec l'amour" ("non si scherza con l'amore") e, parallelamente, è anche la storia di una troupe cinematografica diretta dal vecchio Vitalis alle prese con un film di guerra che si intitolerà "Bolero fatale". La guerra in Jugoslavia, il momento di maggior coinvolgimento politico, morale ed emotivo della storia europea degli anni Novanta, diventa il soggetto cardine del film ma Godard tratta di questa senza mostrarla: non vuole rappresentare l'oscenità della guerra che viene resa soprattutto attraverso rumori, esplosioni, frastuoni, immagini confuse e disturbanti, per

¹⁶Dal internet
sito
http://www.cinetecadibologna.it/evp_godard_retour/programmazione/app_1753/from_2010-04-27/h_1845

¹⁷ A. Farassino, *op. cit.*, pp. 170-171

evitare che si possa parlare, anche solo dal punto di vista della riuscita tecnica, di una “bella esplosione” o magari di una bella uccisione e di una bella morte. E quest’atteggiamento di Godard trova un puntuale riflesso all’interno del film nel rifiuto del vecchio Vitalis di girare la scena della battaglia, strappando le pagine del copione. Dopo la guerra, il “voltar pagina” potrebbe essere incarnato simbolicamente da Mozart, il genio unificatore dell’Europa che compare nel finale del film, apparentemente slegato dal corpus narrativo¹⁸.

Le *Histoire(s) du cinema* sono un’opera sicuramente difficile da catalogare, forse un incrocio tra un film e un esempio di videoarte, che ha impegnato Godard per un intero decennio (l’ultimo degli 8 episodi che compongono l’opera è del 1998) con l’intento di scrivere la propria storia del cinema e con l’ambizione di fornire, di quella storia, una chiave di lettura. Proprio sul finire del Novecento, il regista franco-svizzero vuole guardarsi alle spalle, raccontare ciò che è stato il cinema fino a quel momento e lo fa attraverso varie “puntate” che non seguono alcun ordine, né cronologico, né tematico, né tanto meno narrativo e che sono caratterizzate dall’intrecciarsi, con la massima libertà e rapidità, di epoche, episodi, personaggi. Soprattutto, è bene ribadire, manca una cornice narrativa in cui i montaggi di immagini e parole possano inserirsi e trovare un respiro, mentre l’unico elemento di connessione è la presenza di Godard, che non si mostra più come Idiota o buffone e dichiara spesso la sua fatica e perplessità¹⁹. In questa particolarissima e personale storia del cinema, un momento spartiacque è rappresentato dalla Seconda Guerra Mondiale, dalla Shoah e dallo sterminio degli ebrei: infatti, in occasione di quei terribili eventi, il cinema abiura al suo ruolo di testimone, poiché non ha filmato i campi di sterminio nazisti, non fu in grado di mostrare quell’abiezione agli occhi del mondo. «Fino a quel fatidico momento, il cinema si era fatto carico di un compito gravoso come quello di essere la coscienza critica di ciò che accadeva dinanzi al suo occhio vigile, riuscendo nell’impresa ardua di conciliare il proprio diritto a raccontare delle storie col dovere di testimoniare la Storia.»²⁰ Poi qualcosa si rompe e allora Godard sembra riflettere su quale cinema può esistere dopo Auschwitz: le *Histoire(s) du cinema*, che sono proprio l’esito di questa riflessione, devono recuperare il legame perduto con il reale (anche se si tratta di un reale ormai ridotto a brandelli) e,

¹⁸ Ivi, pp.232 e seguenti

¹⁹ Ivi, pp. 238 e seguenti

²⁰ Alessia Cervini, *Fine e rinascita del cinema. Sulle “Histoires du cinema” di Jean Luc Godard*, reperibile nel sito dell’università di Messina <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/12/Mantichora-2-pag-58-63-Cervini.pdf>

cercando di elaborare il più grande trauma della storia del Novecento, consentire al cinema di rigenerarsi e di tornare a nuova vita.

1.2 Notre musique: nota introduttiva

Titolo originale: *Notre Musique*

Regia: Jean-Luc Godard

Paese: Francia

Anno: 2004

Genere: storico, drammatico

Durata: 80 minuti

Audio: Francese, Serbo-croato, Inglese, Arabo e Spagnolo

Sceneggiatura: Jean-Luc Godard

Fotografia: Julien Hirsch, Jean-Christophe Beauvallet, Izet Kutlovac, Blaise Bauquis, Fabrice Dequeant.

Musiche: Peter Tchaikowski, Trygve Seim, Arvo Pärt, Anouar Brahem, David Darling, Meredith Monk, Komitas, Gyorgy Kurtag, Per Oddvar Johansen, Valentin Silvestrov, Oyvind Braekke.

Scenografia: Jean-Luc Godard

Produzione: Avventura Films, Peripherisa, France 3 Cinema, Vega Film, Canal Plus, TSR Regio DFI.

Riconoscimenti: vincitore del Grand Prix FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique).

CAST

Judith Lerner: Sarah Adler

Olga Brodskj: Nade Dieu

Maillard: Jean-Christophe Bouvet

Ramos Garcia: Rony Kramer

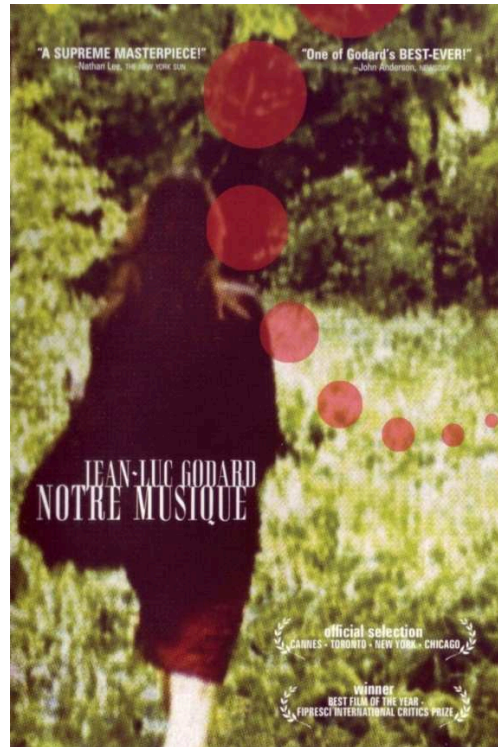
Indiano: Georges Aguilar

Indiana: Leticia Gutierrez

Traduttrice spagnola: Aline Schulmann

Ambasciatore: Simone Eine

Interpretano loro stessi: Juan Goytisolo, Mahmoud Darwish, Jean-Paul Curnier, Pierre Bergounioux, Gilles Pecqueux, Ferlyn Brass



Locandina edizione americana del film

Anche il film oggetto d'analisi del presente lavoro, *Notre musique* (2004), parte proprio dai grandi traumi del Novecento (e non solo), dall'orrore delle guerre e in particolare da quella della ex Jugoslavia, cui era dedicata anche una sezione delle *Histoire(s)* intitolata "La monnaie de l'absolu". Il primo regno del film *Notre musique* è una sorta di collage concettuale, realizzato proprio alla maniera delle *Histoire(s) du cinema* e, da quest'ultimo film, è anche ripresa la concezione del cinema come memoria e la sua relazione con la Storia. Inoltre, la continua oscillazione tra storia e storie, tra la finzione del raccontare e la documentazione di fatti reali che caratterizza le *Histoire(s)* è un aspetto che verrà approfondito per quanto riguarda *Notre Musique*.

Godard suddivide in 3 parti il suo film del 2004, basandosi sulla struttura della *Divina Commedia* di Dante: i tre mondi ultraterreni, inferno, purgatorio e paradiso, in cui è scandito il film, rappresentano il più evidente rimando ad essa e sono usati come una sorta di "lenti" attraverso le quali poter guardare agli orrori della guerra, in particolare quella che ha distrutto Sarajevo, ma anche, nella sezione del film più lunga,

appropriatamente chiamata purgatorio, alla possibilità di una riconciliazione; in questa parte centrale, vengono, infatti, mostrate persone che tentano di comprendere i conflitti e di agire per un cambiamento positivo, a modo loro; come dopo un'esplosione, paragonabile alla prima parte del film che lascia lo spettatore senza speranza e atterrito, ciò che rimane deve successivamente essere "rimesso insieme"; alle prese con ciò, ritroviamo sia personaggi di finzione (Judith e Olga principalmente) sia poeti, scrittori, registi realmente esistenti, come lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo, il poeta palestinese Mahmoud Darwish e Jean-Luc Godard stesso, che proprio a Sarajevo tiene una conferenza sulle arti Europee. Con la presenza di questi ultimi, ecco che compare un altro tema importante del film: una riflessione sull'arte, che è in primo luogo quella cinematografica ma anche la poesia e la letteratura in genere, le cui creazioni sono un segno dell'esistenza e della vitalità della cultura, una cultura che, dopo la guerra, va in un certo senso anch'essa "ricostruita", come il ponte di Mostar in un'importante scena del film; *Notre musique* a un livello più profondo, tratta, infatti, del rapporto e della responsabilità che una forma d'arte ha rispetto agli eventi che accadono nel mondo: deve testimoniarli, perché quando qualcosa manca di una rappresentazione viene dimenticato? e in che modo deve farlo, per esempio in che modo l'inferno del film sceglie di raffigurare la violenza delle guerre? E in questa scelta estetica si riflette anche un'etica?; l'arte, insieme al pensiero filosofico (sono frequenti e verranno più avanti analizzati i riferimenti a Levinas), supporta e aiuta uomini e donne, personaggi reali e di finzione, nella ricerca di una verità che ha sempre due volti, una ricerca che, forse, sola, può rappresentare la base su cui tentare di costruire una convivenza, un rapporto con l'altro non più fondato su sopraffazione e violenza ma sul dialogo. E questo obiettivo, o almeno l'intento di suscitare pensiero e riflessione negli spettatori intorno a ciò, è inseguito non solo sul piano dei contenuti, ma anche tramite le tecniche di montaggio e di ripresa impiegate da Godard nel film, che sono degne di nota e che variano molto nelle diverse sezioni in cui l'opera è suddivisa: mentre nel paradiso prevalgono le lunghe carrellate, nell'inferno il montaggio è frenetico, è usato per infondere un senso di neutralità nello spettatore e può essere accostato al tipo di montaggio usato da Sergei Eisenstein che, però, voleva incitare i suoi spettatori a un'azione fisica, di rivolta, a differenza di Godard che li esorta alla contemplazione e alla riflessione; non propagare un atteggiamento mentale aggressivo ma soppiantarli con la possibilità di un dialogo, a livello sia individuale sia internazionale.

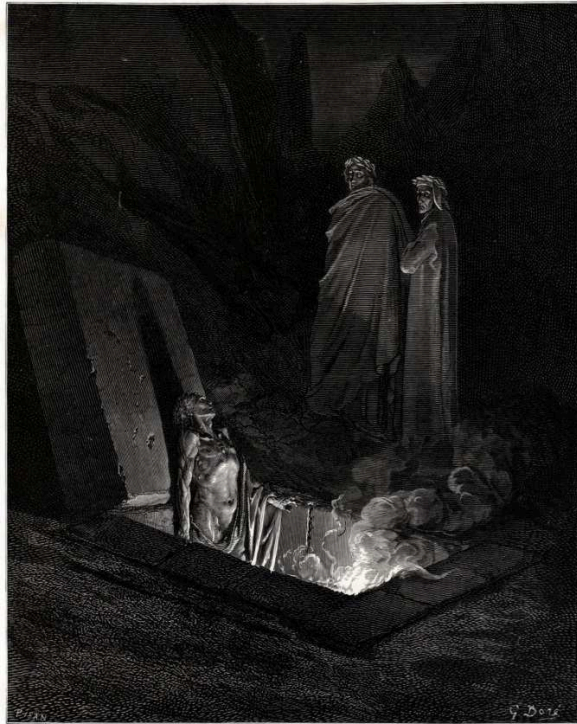
Si tratta di un film che possiamo dire appartenere a un genere amorfo, nuovo: « *Notre Musique* is as direct and potent as a documentary is, while carrying the weight of narrativity and character identification.²¹» Infatti, anche se la curva narrativa è atipica (non c'è climax e i due personaggi principali non s'incontrano mai), esiste nel film tutta una parte di finzione, di storie e personaggi inventati che si mescola con i soggetti di documentario, e dunque con ciò che è storico, realmente esistente o esistito (il conflitto israelo-palestinese, la ricostruzione simbolica del Mostar Bridge, la condizione degli Indiani d'America): il mix che ne scaturisce sortisce effetti diversi nelle varie parti dell'opera. Produce un' "innegabile chimica"²², fonte di ricchezza per il film, nel Purgatorio, come risultato dell'interazione, dell'alchimia tra personaggi in parte di finzione in parte realmente esistenti. Genera, invece, turbamento nell'Inferno in cui risultano accostate le scene tratte da film hollywoodiani che glorificano la guerra alle immagini crude e terrorizzanti delle riprese documentarie, facendo sorgere nello spettatore domande e dubbi sul divario tra le due.

Per quanto riguarda questo aspetto, si può affermare che anche la *Divina Commedia* dantesca fonda insieme le realtà storiche e l'immaginario: il viaggio di Dante attraverso i tre regni ultraterreni è frutto di invenzione ma i personaggi che il pellegrino incontra sono spesso storici, realmente esistenti o esistiti. Pensiamo ad esempio a Farinata, capo del partito ghibellino di Firenze dal 1239 che, dopo essere stato bandito dalla città insieme ai suoi nel 1258, sconfisse i Guelfi nella battaglia di Montaperti del 1260; oppure a Pier della Vigna che fu notaio presso la corte di Federico II e ricoprì anche l'incarico di protonotaro del Regno di Sicilia, prima di perdere il favore dell'imperatore nel 1249; o anche, solo per fare qualche esempio, prendendo in considerazione le altre due cantiche, Manfredi nel III canto del Purgatorio o l'imperatore Giustiniano nel VI canto del Paradiso.

²¹«*Notre Musique* è tanto diretto e potente quanto lo è un documentario, portando però il peso della narratività e dell'identificazione nei personaggi.»

Astourian Laure, *Bridging fiction and documentary in Godard's "Notre Musique"*, University of California, Berkeley, 2008, p.9 in <http://escholarship.org/uc/item/6x91v9fg>

²² *Ibid.*



Farinata nell'illustrazione di Gustave Doré



Pier delle Vigne nell'illustrazione di Gustave Doré

L'incontro ed il dialogo di Dante agens con questi personaggi è, anch'esso, inventato ma frequentemente emergono espliciti riferimenti ad eventi storici, più o meno lontani dal tempo in cui l'autore vive e scrive.

Questa presenza della Storia nella *Divina Commedia* è molto importante: se, infatti, nell'opera viene data rappresentazione alle esistenze individuali, di singoli personaggi,

colte nei loro momenti cruciali, in ciò che ne ha determinato il loro destino ultraterreno, tuttavia, allo stesso tempo, il piano individuale è saldato con quello collettivo, politico e sociale, in un'interazione grandiosa. Lo straordinario viaggio di Dante risulta essere ancor più significativo in quanto non è il cammino di un'anima "astratta" dal suo tempo ma quello di un cittadino: la Storia e le storie individuali, così, s'incontrano, la poesia di Dante abbraccia e unisce entrambe, intrecciando strettamente la riflessione etica con quella politica.

C'è da aggiungere un'ultima riflessione riguardo alla questione del rapporto reale-immaginario: nella *Divina Commedia* hanno pari valore i personaggi storici e quelli della mitologia classica, come si può constatare, per esempio, leggendo il canto XXVI e XXVII dell'*Inferno*, entrambi ambientati nell'ottava bolgia dove sono puniti i consiglieri fraudolenti, imprigionati in lingue di fuoco. Nel primo dei due canti, l'incontro di Dante e Virgilio sarà con Ulisse e Diomede, eroi della mitologia classica; la figura centrale del canto immediatamente successivo è, invece, Guido da Montefeltro, uomo d'armi ghibellino e poi, a partire dal 1296, francescano.

Per concludere, dato che Dante, con la *Commedia* scrive un'opera che risente delle istanze dell'enciclopedismo medievale, i personaggi che il lettore incontra nel corso del poema spaziano dal mito greco-latino alla storia antica a quella medievale fino alla contemporanea. Come scrive D'Agostino, «la preferenza è tuttavia per le figure dei suoi tempi o scomparse al massimo da pochi decenni. I personaggi coi quali instaura un dialogo o che sono veri protagonisti d'importanti episodi sono di fatto tutti contemporanei, con rare eccezioni, fra le quali spicca, appunto, quella di Ulisse.»²³

²³ Alfonso D'Agostino, "I consiglieri frodolenti", in G. Nuvoli (a cura di), *Lezioni su Dante*, Archetipolibri, Bologna, 2011, p. 30.

CAPITOLO II

ANALISI DI *NOTRE MUSIQUE* E DEI RIFERIMENTI ALLA *DIVINA COMMEDIA*

2.1 Inferno

Nell' inferno, che dura circa dieci minuti (così come l'ultima sequenza, il paradiso), si susseguono con un ritmo veloce e incalzante immagini di guerra e scene di violenza, senza che venga sviluppata alcuna linea narrativa: basandosi sulle risorse di filmati documentari e di riprese tratte da film di guerra mescolati insieme, Godard mette lo spettatore davanti a scene della Seconda Guerra Mondiale, di Hiroshima, delle guerre di trincea, del conflitto tra gli Stati Uniti e gli Indiani d'America, di quello tra Francia e Inghilterra, delle crociate medievali, della distruttiva presenza statunitense in Iraq e Vietnam, della guerra civile negli Stati Uniti d'America, di Sarajevo, di Palestina e Israele, dei campi di concentramento, dei combattenti del Ku Klux Klan, dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle. Si tratta di una denuncia delle stragi, degli eccessi brutali, delle devastazioni che ogni guerra, in qualsiasi tempo e spazio abbia luogo, comporta; l'inferno, come concentrazione di orrori, è paragonabile a *I disastri della guerra* di Goya che raffigurano l'invasione napoleonica della Spagna nel 1808.



"Seppellire e tacere", acquaforte della raccolta "I disastri della guerra" di Goya²⁴.

²⁴ Una coppia sconsolata si tura il naso per non annusare il fetore che sprigiona il mucchio di cadaveri maleodoranti che si trova ai loro piedi, tutti denudati da quelli che ne approfittano. La morte, nello

Sebbene il regista franco-svizzero raramente analizzi i suoi propri film (tende piuttosto a lasciarli a noi spettatori), in una recente intervista offre un succinto quadro generale della struttura sottostante alla sequenza dell'Inferno, suddivisa in quattro parti: «the first part is all the wars, the second is technology- tanks, aircraft, ship. The third is victims of war, and the fourth part is some images of Sarajevo during the war, to introduce the Purgatory segment.»²⁵

La modalità con cui Godard sceglie di dare una rappresentazione delle guerre non è tradizionale e si differenzia nettamente da quella del cinema *mainstream*; ne analizzeremo alcuni aspetti: l'assenza di una linea narrativa e di un eroe principale, la mescolanza di riprese cinematografiche e di riprese documentarie, l'uso dello schermo nero per separare alcune scene, l'impiego di una tecnica di montaggio particolare per suscitare un senso di neutralità nello spettatore, l'accompagnamento musicale. Innanzitutto, a differenza di quanto accade in film di guerra hollywoodiani come *Salvate il soldato Ryan*, non c'è nella prima sezione di *Notre musique* né un protagonista principale né una progressione narrativa. Il montaggio, inoltre, non è usato, come nei film basati sull'intreccio, per accelerare la chiusa narrativa, per puntare allo scioglimento della storia ma per muovere alla contemplazione e alla riflessione: il cosiddetto "continuity system", per il quale ogni stacco di montaggio non deve essere colto e che, pertanto, consente l'effetto di trasparenza e invisibilità della scrittura hollywoodiana classica, non è seguito nella prima parte del film in cui, invece, i cambiamenti tra un'inquadratura e l'altra risultano evidenti. Scorrono davanti agli occhi del pubblico riprese documentarie che sono mescolate con scene tratte da famosi film di Hollywood come *Kiss me, deadly* e dai western di John Ford mentre, in sottofondo, il pianoforte ha ora un suono martellante e furioso, ora scema fin quasi al silenzio (come durante le scene che mostrano le indicibili conseguenze della guerra). Il pianoforte diventa non solo la voce delle immagini, ma forse anche quella della risposta emotiva dello spettatore di fronte ad esse²⁶. Talvolta, alcune scene sono separate da uno schermo

spettacolo di desolazione, è la protagonista della stampa, una delle più patetiche e di miglior risoluzione plastica della serie.

²⁵ "La prima parte è tutte le guerre, la seconda è carri armati tecnologici, aerei da guerra, navi. La terza parte è le vittime di guerra e la quarta comprende qualche immagine di Sarajevo durante la guerra per introdurre la sezione del Purgatorio."

Da un'analisi dettagliata di "Notre musique" disponibile al seguente sito internet <http://jclarkmedia.com/film/filmreviewnotremusique.html>

²⁶ Dallo stesso sito internet

nero che ha varie funzioni: per prima cosa, esso blocca la capacità delle scene di creare un collegamento logico tra di loro, se non ci fosse, infatti, lo spettatore formerebbe lineari connessioni narrative tra le immagini; inoltre lo schermo nero sta per una lacuna nella capacità del film di spiegare e commentare le visioni della violenza, mancanza che può riportare alla denuncia da parte di Godard nelle *Histoires du cinema* del fallimento del cinema nel portare una testimonianza visuale agli orrori della Seconda Guerra Mondiale e della soluzione finale; infine, il colore nero rimanda alla morte e al lutto.

L'effetto che il regista ottiene con queste scelte e questi accorgimenti è quello di lasciare lo spettatore come frastornato e scoraggiato dall'orrore che vede sullo schermo e anche quello di far nascere una riflessione e degli interrogativi aperti sulle modalità con cui nel cinema si dà rappresentazione della guerra: infatti, proprio in questa direzione va l'accostamento di frammenti di film che glorificano la guerra e la imbevono di sentimenti che spaziano dal patriottismo all'eroismo a fianco di riprese documentarie in cui questi sentimenti sono del tutto assenti. Scrive a questo proposito Astourian Laure nel suo saggio "Bridging fiction and documentary in Godard's *Notre Musique*": «Given the realities of the depiction of war in mainstream cinema, Godard's blending of glorified Hollywood footage spanning the ages with painful, raw images is a clear call to the spectator to question the disjunction between the two.»²⁷ Far riflettere, quindi, sulla violenza e gli scontri armati che da sempre si sono verificati nella storia dell'umanità e su come ad essi si possa, e forse si debba, dare una raffigurazione nel cinema, con intenti, però, del tutto diversi da quelli dei tradizionali film di guerra hollywoodiani: non c'è eroismo né patriottismo nell'inferno di *Notre musique*, né tantomeno c'è la promozione di un modo di pensare alla guerra che spinga a una posizione di politica estera aggressiva. C'è, piuttosto, la lucida constatazione degli abissi in cui gli uomini possono sprofondare, e lo hanno fatto fin dai tempi più antichi, quando il legame sociale, ciò che tiene insieme le collettività, si perverte assumendo forme distruttive: ecco che allora l'inferno diviene un modo sbagliato di stare insieme, di convivere non più basato sull'affetto reciproco, sull'amore verso il prossimo, su di un andare verso l'altro in un modo totalmente aperto che porti a confondere i concetti di "io" e "altro". Come sembra voler suggerire la frase "Or, je est un autre", pronunciata da una voce fuoricampo sul finale della prima parte. Con essa, Godard si ricollega alla

²⁷ "Date le realtà della rappresentazione della guerra nel cinema mainstream, la commistione attuata da Godard di riprese hollywoodiane che percorrono le epoche con immagini crude e paurose è un chiaro appello allo spettatore per farsi domande sullo scarto tra le due."
Astourian Laure, *op. cit.*, p.8

nozione esposta da Emmanuel Levinas che per trascendere il nostro sé, per essere altro rispetto a ciò che siamo stati o siamo, dobbiamo diventare l'altro e, come scrive Brenda Deen Schildgen, il regista «seems to specifically adopt Levinas' idea that to encounter transcendence or the infinite, the "I" must go outside the self, and also beyond human subjectivity and indeed must find itself outside the self, where it becomes ethically responsible for the Other.»²⁸ Si tratta di una frase significativa anche perché può far riflettere su come, invece, nella società occidentale, e in particolare nella società americana, ci sia una forte insistenza sull'individualità e su come sia difficile e spesso nemmeno ricercato, pertanto, far cadere le barriere che ci separano dagli altri, barriere che hanno a che fare con la classe sociale di appartenenza, con l'etnia, con la geografia. E, ad un livello più generale, apre al tema vastissimo e di scottante attualità dell'identità: "chi sono io? Chi è l'altro?" sono le domande che si sollevano e a cui le due giovani donne protagoniste del purgatorio, Olga e Judith, cercheranno forse, ciascuna a suo modo, di trovare una risposta, di arrivare ad una verità su loro stesse, e, allo stesso tempo, sulla vita e sulla morte; questa ricerca (o meglio, tenendo conto dei rapporti con la *Divina Commedia*, potremmo dire questo viaggio) avviene sullo sfondo di una città come Sarajevo che è sempre stata caratterizzata da multiculturalismo, pluralismo religioso, cosmopolitismo: allargando la riflessione e tenendo in considerazione anche la sezione successiva del film, il Purgatorio, Godard sembra suggerirci quanto sia necessario riuscire a raggiungere un certo tipo di convivenza, pacifica, aperta al dialogo con l'altro al di là delle differenze; il portare avanti un saper vivere e convivere, che è una vera e propria arte: nel suo ultimo cortometraggio intitolato *Il ponte dei sospiri*, uscito da poco nelle sale italiane all'interno del film collettivo *I ponti di Sarajevo*, la voce fuoricampo del regista dice che la cultura è la regola e l'arte l'eccezione, e che se l'eccezione non si scrive (Dostoevskij, Flaubert..), non si compone (Gershwin, Mozart..), non si dipinge (Cezanne, Vermeer..), non si filma (Antonioni, Vigo..), allora si vive. E che a Srebrenica, a Sarajevo, a Mostar, la cultura europea, il mondo della regola, ha "organizzato" la morte di una certa arte di vivere che era l'eccezione. Il vivere, lo stare insieme a volte produce e ha prodotto veri e propri "inferni", eppure Godard non si ferma alla rappresentazione di questi ma, come

²⁸ "Sembra specificatamente adottare l'idea di Levinas che, per incontrare la trascendenza o l'infinito, l'IO deve uscire al di fuori del sé, e anche andare oltre la soggettività umana e deve trovarsi fuori dal sé, dove diventa eticamente responsabile per l'Altro."

Brenda Deen Schildgen, *Dante as political visionary in contemporary cinema: Sean Meredith's "Dante's Inferno" and Jean Luc Godard's "Notre Musique"*, Rivista di studi italiani, vol. XXIX, n.1, Giugno 2011, p.368

vedremo meglio in seguito, prova, riallacciandosi al messaggio di speranza della Divina Commedia di Dante, ad indicare una strada, a tenere accesa una fiammella che brilla proprio in una città distrutta come Sarajevo: è la fiammella dell'arte, di cinema, letteratura, poesia e, allo stesso tempo, di un'arte di vivere che, non rinunciando mai alla ricerca della verità e accettando il duplice volto di questa (dunque, anche la contraddittorietà, l'ambiguità, l'ambivalenza del reale), miri alla costruzione o ricostruzione di ponti verso chi ci vive accanto. E' l'eccezione, ma guai a dimenticarsene, a non inseguirla.

Oltre a "Je est un autre", nell' inferno di *Notre musique* sono presenti anche altre frasi, sempre pronunciate da una voce femminile fuoricampo, quella di Judith Lerner. La prima è una citazione di Montesquieu, il filosofo francese del XVIII secolo: «Ainsi, dans le temps des fables, après les inondations et les déluges, il sortit de la terre des hommes armés qui s'exterminèrent.»²⁹ Essa implica l'idea che l'istinto a uccidere degli uomini è esistito fin dai tempi più antichi. Mentre sullo schermo scorre l'immagine di una coppia che scappa da una casa in fiamme, poi, la stessa voce fuoricampo ricompare: «They're horrible here, with their decapitating obsession. What surprises me is that it is possible for there to be survivors.»³⁰ Questa è una citazione da *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, quando Alice nei suoi pensieri commenta la corte della Regina di Cuori.³¹ Vale la pena notare l'idea dei sopravvissuti, dei superstiti che sono i personaggi che incontreremo a breve nel successivo purgatorio: infatti, «dopo tutte le catastrofi della storia è pressappoco un miracolo che ci siano dei superstiti, dei sopravvissuti che hanno ancora la forza di pensare la storia e dei giovani visi sui quali questa storia accumulata non ha ancora niente scritto.»³² Infine, ascoltiamo una parte della preghiera "Padre nostro", sul senso della quale torneremo più avanti: «Forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us.»³³ E continua, ripetendo per due volte «Yes. As we forgive, forgive us.»

Per concludere, una nota sui colori: oltre al nero, predomina il rosso del sangue, delle ferite, delle esplosioni e del fuoco e, come scrive Roberto Lai, «è un rosso che ha ormai

²⁹ "Così, nel tempo delle favole, dopo le inondazioni e le maree, emersero dalla terra degli uomini armati che si sterminarono gli uni con gli altri."

³⁰ "Sono orribili qui, con la loro ossessione di decapitare. Quello che mi sorprende è che è possibile che ci siano dei sopravvissuti."

³¹ E' il VII capitolo di "Alice nel paese delle meraviglie" di Lewis Carroll

³² Bergala A., *A Francis B., qui continue de resister a Sarajevo*, in "Cahiers du cinema" num.591, giugno 2004, pag.12

³³ "Rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori"

cessato di essere solo rosso, che ha acquistato una tangibilità estrema, che sembra potersi toccare.»

Per quanto riguarda i riferimenti alla *Divina Commedia*, per prima cosa vale la pena notare che il XXVIII canto dell'*Inferno*, ambientato nella IX bolgia dell'VIII cerchio dove sono puniti i seminatori di discordie, si focalizza proprio sulla tematica della guerra, argomento che è centrale nella prima sezione del film di Godard.

Particolarmente interessanti sono i vv.1-21 del canto:

«Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i'ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.
S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già, in su la fortunata terra
di Puglia, fu del suo sangue dolente
per li Troiani e per la lunga guerra
che de l'anella fé sì alte spoglie,
come Livio scrive, che non erra,
con quella che sentio di colpi doglie
per contrastare a Ruberto Guiscardo
e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie
a Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo de la nona bolgia sozzo.»

Inf. XXVIII 1-21

Innanzitutto, il canto si apre con una domanda retorica, attraverso la quale il poeta rivela tutta la difficoltà che incontra nel descrivere fedelmente il sangue e le ferite della nona

bolgia, dove i dannati sono puniti per contrappasso con mutilazioni. Come già accennavamo più sopra, lo schermo nero che Godard impiega frequentemente nella prima sezione del film rappresenta, forse, questa stessa difficoltà nel dare rappresentazione della violenza e degli effetti devastanti della guerra sulle persone. E' troppo lo spettacolo della nona bolgia che si presenta dinanzi agli occhi di Dante, è troppo, decisamente troppo, quello per chi, come Godard, si volta indietro a guardare gli spargimenti di sangue del XX secolo. Troppo per il linguaggio poetico, troppo per il cinema: da questo, ne derivano le dichiarazioni d'inadeguatezza poetica e l'inserimento dello schermo nero.

Dante prosegue facendo ricorso a una tecnica visuale, si potrebbe dire quasi cinematica: paragona, infatti, la bolgia dei seminatori di discordie all'insieme dei corpi feriti e amputati di tutti coloro che caddero in battaglia nella terra di Puglia dal tempo degli antichi Romani fino all'epoca a lui contemporanea.

Nel far questo, Dante impiega la figura retorica dell'*accumulatio*, esprimendo gli orrori delle guerre d'Italia, in particolar modo quelle che insanguinarono l'Italia meridionale (Puglia è, infatti, qui da intendere in senso ampio come meridione d'Italia): partendo dalle guerre combattute dai Romani contro i Cartaginesi, vengono poi menzionate quella di Roberto Guiscardo che tentò di conquistare la Puglia nell'XI sec. e quelle angioine, con riferimento in particolare alla battaglia di Benevento e a quella di Tagliacozzo. Godard, nella sua versione contemporanea dell'*Inferno*, si serve anche lui di un'accumulazione, mettendo insieme tutte le guerre del XX secolo, ed è bene ricordare a proposito quanto scrive Brenda Deen Schildgen: «like Dante's *accumulatio* in Canto 28, Godard's seven minutes series of clips brings all history into one temporal and spatial frame to expose the carnage of war, its brutal excess, as well as the spectral obsession with the destruction and energy of warmaking.»³⁴ In breve, però, il regista interrompe l'accumulazione con una citazione dalla preghiera del Padre Nostro «rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori», dunque la rappresentazione visuale è coniugata con una riflessione filosofica sulla guerra. Ancora una volta, risultano illuminanti le parole di Brenda Deen Schildgen:

³⁴ “Come l'*accumulatio* usata da Dante nel canto XXVIII, la serie di immagini della durata di 7 minuti usata da Godard mette tutta la storia in un'unica cornice temporale e spaziale per dare rappresentazione del massacro della guerra, dei suoi eccessi brutali, così come dell'ossessione spettrale per la distruzione e per l'energia nel fare la guerra.”
Brenda Deen Schildgen, *op. cit.*, p.367

like Dante, Godard emphasizes the betrayal of the highest calling of humans to behave justly towards others, which he combines with an essentially religious idea synthesized in the Lord's Prayer, that our own forgiveness is intimately linked with our own capacity to forgive.³⁵

Inoltre, si può sottolineare come i frequenti fotogrammi neri che sono inframmezzati tra un'immagine e l'altra nel primo regno generino un senso di oscurità che è ricreato anche da Dante tramite il suo mezzo espressivo (la parola poetica e non l'immagine in movimento) nella descrizione dell'atmosfera e del paesaggio infernali; la differenza, invece, riguarda i suoni: nell'*Inferno* di Godard c'è solo la musica del pianoforte di sottofondo e talvolta la voce fuoricampo femminile, per il resto tutto avviene nel silenzio, l'audio è tolto alle riprese dei film così come a quelle documentarie; nell'*Inferno* dantesco, invece, l'impressione acustica che Dante personaggio riceve è un vero e proprio tumulto uditivo, caratterizzato da pianti e lamenti confusi. Ma proviamo ora a ricercare nei primi canti dell'*Inferno* dantesco proprio questi elementi acustici e visivi che determinano nell'anima del pellegrino orrore e smarrimento.

Nel III canto, ad esempio, dopo aver oltrepassato la porta infernale, Dante, accompagnato da Virgilio, accede all'Antinferno:

«Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.»

Inf. III v.22-30

Il buio dell'atmosfera infernale è qui indicato dalle espressioni "aere senza stelle" e "aura senza tempo tinta", la quale è piena di suoni di ogni genere, dai lamenti, alle parole di dolore, dai sospiri e i pianti alle lingue strane e orribili pronunce, con una

³⁵ "Come Dante, Godard evidenzia il tradimento dei richiami più alti degli esseri umani a comportarsi in modo giusto verso gli altri, cosa che lui associa con un'idea essenzialmente religiosa per la quale il nostro stesso perdono è intimamente legato alla nostra capacità di perdonare."
Ibid.

progressione di intensità (climax ascendente) individuabile sia al v.22 sia ai successivi 25-26-27. Come nota Giuliana Nuvoli, «sono tutti suoni emessi da corpi umani: ma il loro accumulo è dis-umano, straniante, atterrente»³⁶. In generale, nel passo riportato, come spesso nell'*Inferno*, l'impressione acustica, che è la prima a colpire Dante, si mescola con l'impressione visiva, quasi in forma di sinestesia, facendo sorgere nel protagonista i sentimenti di paura, pietà, sofferenza che caratterizzano il viaggio attraverso la conoscenza del male. Immagini e suoni vanno di pari passo, esattamente come accade nei film dall'avvento del sonoro in poi: in generale si può affermare che il suono contribuisce in modo sostanziale al potenziamento della verosimiglianza e dell'illusione di realtà, pensiamo ad esempio ai film dell'orrore.

Nel canto successivo, il IV, Dante e Virgilio, che stanno per accedere al primo cerchio, il Limbo, si trovano al di là del fiume Acheronte, sul margine della valle infernale che in questo modo è descritta:

«Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.»

Inf, IV 7-12

Per il piano uditivo, di nuovo ritornano i guai, i lamenti, che erano detti "alti" nel canto precedente e sono ora indicati come "infiniti"; "ntrono" sta, invece, per "frastuono, clamore" e deriva dal verbo "intronare" che significa "stordire". Per il piano visivo, il primo di una serie di attributi che definiscono la valle infernale e che si trova in posizione forte ad inizio del verso, è proprio "oscura".

Nel verso successivo a quelli riportati, inoltre, è usata l'espressione "cieco mondo" per indicare l'inferno: è cieco nel senso di tenebroso tanto da rendere molto difficoltoso il vedere, il riconoscere alcunché; lo stesso attributo lo si ritrova in bocca a Cavalcante Cavalcanti nel X canto nell'espressione "cieco carcere" che è anche messa in evidenza dall'enjambement che la accavalla tra i due versi. Anche il verso conclusivo del canto IV riporta all'assenza di luce nell'Inferno:

³⁶ G. Nuvoli, "Suoni e musica nella Commedia", in G. Nuvoli (a cura di) *Lezioni su Dante, op. cit.*, p.250

«E vegno in parte ove non è che luca»

Inf. IV 151

Infine, nel V canto, Dante ci descrive in questo modo il suo ingresso nel secondo cerchio e nella bufera che si muove al suo interno, trascinando le anime dannate dei lussuriosi:

«Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d'ogne luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernale, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina»

Inf. V 28-36

Ancora una volta, le percezioni sonore vengono prima di quelle visive: innanzitutto le “dolenti note” colpiscono il pellegrino. La potente sinestesia del v.28 attua, poi, uno scambio tra sensazione visiva (luce) e acustica (muto): l'inferno è del tutto escluso dalla luce divina. Ma che il lettore non sia tratto in inganno dal termine “muto” e che non s'immagini un luogo silenzioso: basta incontrare il verso successivo con il verbo “mugghia” perché egli sia guidato dalle parole di Dante nel bel mezzo del rombare di una tempesta marina, con venti contrari che agitano le acque. Le dolenti note, il mugghiare ed i tre sostantivi senza verbo del v.35, “le strida, il compianto, il lamento” costituiscono tutti un esempio di suoni “a misura di bestia”, nella distinzione introdotta da Giuliana Nuvoli tra questi e quelli “a misura d'uomo” che si levano nella prima cantica:

nell'Inferno i suoni si raggruppano, con esplicita evidenza, intorno a due nuclei ben distinti: nel primo, "a misura d'uomo", domina la voce del personaggio Dante unita a quella di Virgilio; a loro si affianca la voce solo di alcuni dannati: quelli che mantengono, anche nell'Inferno, una misura inalienabile di dignità. Francesca, Farinata degli Uberti, Brunetto Latini, Ulisse e lo stesso Ugolino. Per quasi tutto il resto i suoni sono "a misura di bestia": distorti, soffocati, striduli, sgradevoli, atterrenti e non sempre riconducibili a un dettato comprensibile.³⁷

Continua poco oltre così: «essi rappresentano l'impossibilità di comunicare di chi ha conosciuto il linguaggio e ne ha fatto cattivo uso; è la fase post-lalica di chi ha perso il dono che gli era stato concesso.»³⁸

C'è un ultimo punto di contatto che vale la pena sottolineare tra l'Inferno dantesco e quello di *Notre Musique* e riguarda l'assenza di speranza. I dannati della *Divina Commedia* appaiono tutti segnati da una fissità che è la sostanza stessa del loro tormento. Sono condannati per l'eternità e proprio questa diventa la punizione più atroce, non c'è speranza alcuna di un cambiamento positivo. L'unico mutamento su cui ripetutamente Dante insiste è quello che avverrà col Giudizio Universale: la ricongiunzione delle anime col corpo, come viene spiegato da Virgilio al termine del canto VI, porterà a un aggravamento delle sofferenze. Il dolore e la sofferenza delle anime dannate è insensato e non finalizzato in quanto non è momentaneo, di passaggio per arrivare ad una condizione di felicità, non c'è redenzione, le vicende umane raccontate nella prima cantica non troveranno un completamento positivo, come accadrà, invece, nel Purgatorio e nel Paradiso. La vera dannazione nell'inferno è la totale mancanza di speranza, come fin dai primi canti Dante rimarca in particolar modo con le parole scritte sulla porta infernale nel canto III: "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate."

Nella prima sezione di *Notre musique* lo spettacolo delle guerre è assolutamente disperante e motivo di un dolore che appare, nel singolo come nella collettività, senza scopo alcuno. Godard non mostra allo spettatore le cause e le conseguenze di una determinata guerra, il che equivarrebbe a collocarla in una prospettiva politica o ideologica, a darne, in definitiva, una spiegazione; vuole cogliere piuttosto come il meccanismo della guerra si ripeta costantemente senza troppe variazioni dall'antichità (ci sono infatti immagini dei crociati ad esempio) ai giorni nostri. Annullando lo scorrere del tempo e mettendo tutti i conflitti su un unico piano, lo spettatore constata l'assenza di cambiamento.

³⁷ Giuliana Nuvoli, *op. cit.*, p. 250

³⁸ *Ibid.*

Per chiarire meglio questo concetto, risultano illuminanti due immagini con cui lo scrittore svedese Olof Lagercrantz vuole chiarire ai lettori tutta la differenza che intercorre tra l'Inferno e il Purgatorio danteschi: il primo regno ultraterreno è paragonato a un ospedale, in cui, sui vari letti, si trovano le vittime deformi di terribili morbi³⁹; in esso Dante dà voce ad una sofferenza che non ha confini, e offre l'unico rimedio che esista contro il dolore insensato- parola, consapevolezza, ricordo. In Purgatorio, al contrario, la sofferenza è densa di significato e perciò la disperazione non prende mai il sopravvento; il secondo regno ultraterreno somiglia all'esistenza nella scuola di danza classica per una ragazza quindicenne che si applica con dura fatica perché vede in lontananza quel paradiso dove le ballerine si librano eteree di fronte a un pubblico. Il purgatorio è, in altre parole, la rappresentazione di una sofferenza che vale la pena di patire ed è, nonostante tutto, una speranza salda.⁴⁰

2.2 Purgatorio

Come già detto, si tratta della sezione più lunga del film, della durata di circa sessanta minuti. Innanzitutto occorre dire che essa è interamente ambientata a Sarajevo, capitale della Bosnia ed Erzegovina, città che evoca un'idea di multiculturalità e che è stata un modello europeo di cosmopolitismo e pacifica convivenza; al suo interno, infatti, convivevano tre diverse religioni: l'islam, il cristianesimo (con due confessioni: cattolica, legata ai croati, ed ortodossa praticata dai serbi) e l'ebraismo. Per questo verso, quindi, la scelta di Sarajevo come sfondo in cui si muovono i personaggi del film è legata al tema della speranza di un modo di convivere pacifico e che abbatta le barriere connesse con l'appartenenza religiosa, etnica, culturale. Tuttavia, l'ambientazione di Sarajevo non può non evocare la sanguinosa guerra di Bosnia, durata dal 1992 al 1995, durante la quale la città venne assediata da parte delle forze serbo-bosniache per più di tre anni; una guerra che non solo ha causato moltissime vittime e danni materiali ma che ha anche comportato una vera e propria distruzione del tessuto sociale: infatti, le politiche etno-nazionaliste, che hanno svolto un ruolo cruciale nel conflitto, sono riuscite a dissolvere l'integrazione, la tolleranza e la fiducia reciproca tra le persone. Per quest'altro verso, quindi, la città diviene il simbolo degli orrori della guerra (una guerra recente e avvenuta nel cuore dell'Europa) e si lega strettamente con

³⁹ Olof Lagercrantz, *Scrivere come Dio*, Marietti, Casale Monferrato, 1983, p.17

⁴⁰ Ivi, p.81

la prima sezione del film, l'inferno. La Sarajevo di Godard (quella degli anni Duemila) è insieme entrambe le cose: un luogo distrutto dalla guerra, un simbolo della violenza ma, allo stesso tempo, un posto dove, forse, è possibile ricostruire, "dove la riconciliazione sembra possibile", dirà Judith Lerner, uno dei personaggi principali del film, dove può essere tracciata una strada verso la pace. Un luogo intermedio, di passaggio e di speranza, un purgatorio da attraversare per cercare un approdo di pace, tanto sul piano personale quanto su quello collettivo.

Fin dalle primissime scene del purgatorio è, poi, significativo notare che c'è una forte insistenza sulle immagini di mezzi di trasporto: tram e automobili che si muovono, taxi, aerei che atterrano... è una Sarajevo i cui abitanti sono in movimento, vanno e vengono, e insieme alla studiosa Astourian Laure possiamo affermare che «the modes of transportation also represent interaction, exchange and communication.»⁴¹ Una comunicazione, un'interazione, uno scambio che sono centrali nel purgatorio di *Notre Musique* in cui sono molte le scene di dialogo e che possono talvolta essere difficili, essere interrotti e faticosi o, al contrario, più agevoli e spontanei ma che sono fondamentali per stabilire un contatto con l'altro e mantenerlo, migliorarlo, farlo evolvere; inoltre, nei rapporti umani, spesso si fa uso della violenza nel momento in cui si sperimenta l'incapacità di comunicare riguardo a grossi problemi rimasti aperti, insoluti. In fondo, forse, l'inferno personale consiste proprio nell'assenza di comunicazione, nella solitudine più completa nel proprio dolore, nella non condivisione. E' la condizione in cui si trovano i dannati della Divina Commedia di Dante ed essa emerge ancor di più per contrasto se consideriamo, invece, l'atmosfera corale che predomina nella seconda cantica, il *Purgatorio*. Una prova della completa solitudine in cui ogni anima infernale vive il proprio dramma, senza alcun conforto di solidarietà, è data nel X canto dell'*Inferno* quando il dialogo con Farinata riprende dal punto in cui è stato interrotto, come se il colloquio con Cavalcante non fosse avvenuto. Non c'è alcuna comunanza nella pena, sebbene quella a cui sono sottoposti sia la medesima per entrambi, essendo tutti e due eretici, collocati in sepolcri infuocati. E' con Dante, uomo vivo e desideroso di ascoltare, che Farinata e Cavalcante singolarmente parlano, è a lui che si rivolgono, tra loro non c'è, invece, colloquio alcuno.

La questione del comunicare ne porta con sé un'altra, cui è strettamente connessa: quella del linguaggio. Nel film c'è senza alcun dubbio una sovrabbondanza di lingue,

⁴¹ "I mezzi di trasporto rappresentano anche l'interazione, lo scambio e la comunicazione"
Astourian Laure, *op. cit.*, p.9

francese, inglese, spagnolo, serbo/croato, italiano, arabo, ebraico...; in questo quadro di grande mescolanza di lingue diverse, non è da dimenticare che uno dei personaggi di finzione secondari, Ramos Garcia, zio di Olga, che per primo incontra e parla con Godard, è un interprete di mestiere e la conferenza tenuta dal regista stesso in francese viene interamente tradotta per essere comprensibile al pubblico che la sta ascoltando. L'accento anche sul processo di traduzione nel film porta a riflettere su come l'intesa sia possibile pur parlando lingue diverse, il diverso linguaggio parlato è un ostacolo superabile nel contatto e nello sforzo di comprensione reciproca con l'altro. Ma non è tutto qui; infatti, l'architetto Gilles Pequieux si riferisce al processo di ricostruzione del ponte di Mostar come all' "imparare un nuovo linguaggio": come le pietre numerate devono essere collocate nella giusta posizione, così le parole di una nuova lingua devono susseguirsi l'una all'altra secondo un ordine ben preciso perché acquisiscano un senso. Il ponte è ottomano, risalente al XVI secolo e unisce le due parti della città di Mostar, divise dal fiume Narenta (Neretva); nel 1993, tuttavia, venne distrutto dalle forze croato-bosniache nel corso della guerra in Bosnia⁴² e solo al termine delle ostilità fu portato avanti un progetto di ricostruzione, che è quello che viene mostrato nel film. Il ponte di Mostar è celebrato come simbolo di riconciliazione tra le comunità cristiane e musulmane dopo gli orrori della guerra e, quello che qui ci preme sottolineare, è come in questo processo, centrale sia l'idea del collegare, del tenere insieme, dell'unità fisica e, in definitiva, del comunicare che il ponte consente.

Occorre ora introdurre un'ulteriore osservazione, questa volta riguardante i personaggi che, nello scenario di cui abbiamo parlato, si muovono e dialogano, interagiscono: sia i personaggi di finzione sia quelli reali non sono abitanti di Sarajevo ma provengono dall'esterno (per esempio, Olga e Judith sono entrambe ebreo, Goytisolo è uno scrittore spagnolo, Darwish è un poeta palestinese) e la loro condizione di non-appartenenza alla città che li ospita ha molti punti di contatto con quella dell'esule; per questo motivo, è possibile individuare una linea d'incontro tra la *Divina Commedia* e *Notre Musique* anche per quanto riguarda la condizione dell'esilio: quello che emerge nel film del regista franco-svizzero è una sorta di "esilio soggettivo", diverso certamente da quello reale cui Dante fu costretto fino alla morte avvenuta lontano dalla sua Firenze, ma sotto

⁴² Così ha scritto Džemal Humo, poeta di Mostar, a proposito della distruzione del ponte: "Le persone che si nascondevano nelle cantine, incredule e incuranti del pericolo uscirono dai rifugi e si recarono di corsa sulla sponda, cercando il Ponte. Centinaia di uomini, donne, bambini sbalorditi fissavano il vuoto e la voragine. Il Vecchio non c'era più. Gridavano, piangevano, minacciavano, maledicevano, alzavano le mani verso il cielo e chiedevano: Perché?"

certi aspetti altrettanto potente. Con l'espressione "esilio soggettivo" o "esilio dell'anima", infatti, si vuole qui intendere un senso di lontananza e irraggiungibilità della propria casa, un senso di non appartenenza a nessun luogo, trovandosi in ogni luogo del tutto o in parte fuori posto. E' una condizione che può essere estremamente difficile da vivere ma che può anche divenire molto fertile, in quanto può far nascere uno sguardo nuovo sulle cose, far esplorare il mondo intero con gli occhi di chi continuamente attraversa i confini, di chi si trova in una situazione di soglia, di limite, di margine. Tra tutti i personaggi di *Notre Musique*, quelli che maggiormente sono sradicati dalla loro terra d'origine e che rappresentano una sorta di simbolo di chi si trova straniero in una terra straniera sono gli indiani d'America, che sembrano provenire non solo da un altro spazio ma anche da un altro tempo, da un passato rimasto in qualche modo congelato. Essi fanno la loro quanto mai enigmatica comparsa principalmente in due occasioni, entrambe significative, sullo sfondo di due luoghi simbolo della ricchezza culturale di Sarajevo e della Bosnia ed Erzegovina più in generale, andata distrutta nella guerra: all'interno della Biblioteca Nazionale⁴³, in presenza dello scrittore Goytisolo (dirà la donna indiana: «Both of us strangers to the same land, meeting at the tip of an abyss»⁴⁴) e vicino al ponte di Mostar, mentre Judith Lerner sta scattando delle foto.



Judith Lerner che scatta le foto vicino al ponte di Mostar

⁴³ Nella notte tra il 25 e il 26 agosto 1992 durante l'assedio di Sarajevo l'esercito della Repubblica Serba di Bosnia ed Erzegovina attaccò con bombe incendiarie e cannonate l'edificio che ospitava la Biblioteca nazionale. L'attacco durò per tre giorni interi, mentre decine di vigili del fuoco, bibliotecari e volontari cercavano di mettere in salvo i libri dalle fiamme, nonostante i cecchini e le antiaeree continuassero a colpire l'edificio. Alla fine solo un decimo dei libri conservati nella Biblioteca nazionale riuscì a salvarsi dalle fiamme.

⁴⁴ "Ciascuno di noi straniero alla propria terra, incontrandoci sull'estremità di un abisso"

In questo secondo caso, davanti agli occhi della ragazza gli indiani compariranno dapprima a bordo di un pick-up e vestiti secondo gli usi attuali ma in un secondo momento lei li vedrà con i vestiti tradizionali e in groppa a un cavallo: presente e passato che si fronteggiano davanti al ponte di Mostar che sta venendo ricostruito, un'immagine potente, ancor più se associata alle parole che il famoso architetto Gilles Pecqueux pronuncia poco prima: «we need to restore the past and render possible the future»⁴⁵. Una ricchezza culturale enorme ma danneggiata e quasi annullata, quella di Sarajevo, colpita dalla guerra nel ponte di Mostar e nella Biblioteca Nazionale, come quella degli Indiani d'America. Ma che esiste ancora e che, partendo dal passato, può permettere di immaginare una strada verso il futuro e, prima ancora, un presente diverso. A questo proposito, si può ricordare come Godard abbia detto che la struttura tripartita del film indichi proprio «un passato, un presente, un futuro...» e nella scena della ricostruzione del ponte di Mostar, sempre attraverso le parole di Pecqueux, il regista sembra quasi farci giocare con i concetti di “prima” e “dopo”, di passato e futuro, rivelandoci il loro stretto collegamento: «Did you know that, before language was developed in Sumer, to talk about the past we used the word *after* and to talk about the future, the word *before*?»⁴⁶. Il presente altro non è che un ponte tra due sponde, passato e futuro: come queste vengono collegate? Verso dove si sta andando? Cosa ci si è lasciati alle spalle?

Ma gli Indiani d'America sono presenti anche durante la scena dell'intervista di Judith Lerner a Darwish ed in questo caso essi sono l'esempio, la personificazione perfetta degli sconfitti, dei vinti che il poeta palestinese ama e per i quali vuole parlare: «I want to speak for the absent ones...for the poet of Troy. There is much more inspiration and human richness in defeat than there is in victory.»⁴⁷

Tornando a riflettere sugli altri personaggi del film, si può introdurre un'utile distinzione tra personaggi di finzione e personaggi reali; Olga Brodsky (interpretata da Nade Dieu) e Judith Lerner (interpretata da Sarah Adler) sono di finzione, non s'incontrano mai, e la loro dualità forma il cuore del film. Judith e Olga interagiscono, entrano in contatto con personaggi reali, che interpretano loro stessi nel film, in due momenti particolarmente significativi e potenti: l'intervista di Judith Lerner al poeta

⁴⁵ «Abbiamo bisogno di ricostruire il passato e rendere possibile il futuro»

⁴⁶ «Lo sapevi che, prima che il linguaggio si sviluppasse presso i Sumeri, per parlare del passato usavamo la parola *dopo* e per parlare del futuro la parola *prima*?»

⁴⁷ «Voglio parlare per gli assenti, per il poeta di Troia. C'è molta più ispirazione e ricchezza umana nella sconfitta che nella vittoria»

palestinese Mahmoud Darwish, e la conferenza di Godard cui assiste, insieme ad altri studenti, Olga. Ma seguiamo più da vicino i percorsi di entrambe.



Primo piano di Judith Lerner



Primo piano di Olga Brodsky

La prima ad essere introdotta è Judith Lerner, una giovane donna israeliana che trascorre la maggior parte del suo tempo a New York e che sta scrivendo un articolo di giornale su Sarajevo. Spera che il suo articolo verrà pubblicato sul quotidiano *Haaretz*, ma teme che ciò non avverrà anche per via della sua intervista al famoso poeta palestinese Mahmoud Darwish. Lungo il tragitto in taxi dall'aeroporto al centro della città, Judith si commuove passando attraverso un paesaggio devastato e discute sulla guerra in Bosnia. Lo spettatore segue, poi, Judith a casa dell'ambasciatore francese, Olivier Naville (interpretato da Simone Eine) che la fa aspettare perché ha rincontrato una sua vecchia conoscenza, lo scrittore francese Pierre Bergounioux che si trova a Sarajevo per presentare la sua nuova monografia *From Homer to Faulkner*. Mentre i due stanno in piedi a fianco di un tavolo coperto di giornali provenienti da ogni parte del mondo, l'ambasciatore domanda al suo amico: «Do writers know what they're

talking about? Do they really know?»⁴⁸, iniziando in questo modo una discussione filosofica che prosegue con la risposta di Bergounioux: «Of course not. Homer knows nothing about battlefields, slaughters, victories, or glory. He is blind and bored. He has to settle for recounting what others did...those who act never have the ability to say or think adequately about what they do. Conversely, those who tell stories don't know what they're talking about. Remember Mao Zedong.»⁴⁹ La questione che qui viene sollevata è centrale all'interno del film: possono gli intellettuali (artisti, scrittori, registi) allo stesso tempo creare e agire in modo efficace? Oppure quando i poeti tentano un'azione politica su larga scala le loro idee alte e nobili saranno mandate in frantumi dalle realtà storiche?⁵⁰

I visitatori dell'ambasciatore francese si riuniscono in un salotto, sorseggiano champagne e mangiano biscotti; un uomo di mezza età balla perfino con una donna piuttosto riluttante. Come scrive E. Schlumpf «questo spazio liminale, né Francia né Bosnia, sembra esistere fuori dal tempo, collocato in un sogno di lusso e di dimenticanza». Ma torniamo a Judith che, finalmente, raggiunge l'ambasciatore da solo e gli consegna una lettera da parte di suo nonno dicendo «Not for the ambassador, for the man». Lui prova a liberarsi della presenza della giovane, ma Judith persiste, gridandogli dietro «Lyon.1943. The Gestapo» ed è solo a questo punto che i due incominciano una conversazione; lei gli ricorda, infatti, che nel 1943, quando era un giovane studente, aveva nascosto suo nonno dalla polizia di Vichy e che successivamente per questo era stato ricompensato con l'attribuzione del titolo di «Giusto», titolo che, però, lui aveva rifiutato dicendo che il suo gesto era normale. Judith invita quindi l'ambasciatore a partecipare con lei ed altre persone ad un incontro che definisce in questo modo «Not a just conversation, just a conversation. No military or political solutions. Just basic problems.»⁵¹ Lui le risponde che deve pensarci, mentre le stringe la mano attraverso il finestrino dell'auto su cui è, nel frattempo, salito. «That's normal» replica, infine, lei.

⁴⁸ «Sanno gli scrittori quello di cui parlano? Lo sanno davvero?»

⁴⁹ «Certamente no. Omero non sapeva niente dei campi di battaglia, delle carneficine, delle vittorie, della gloria. Era cieco e annoiato. Doveva accontentarsi di raccontare quello che gli altri facevano. Quelli che agiscono non hanno mai l'abilità di dire o pensare adeguatamente rispetto a quello che fanno. Al contrario, quelli che raccontano storie, non sanno quello di cui parlano. Ricorda Mao Zedong.»

⁵⁰ Erin Schlumpf, *Juste une conversation*, articolo del 2014 in http://www.blackwellreference.com/public/uid=3/tocnode?id=g9780470659267_chunk_g9780470659267_34

⁵¹ «Non una conversazione giusta, giusto una conversazione. Non soluzioni politiche e militari. Solo problemi di base»

Quando Judith Lerner ricompare sullo schermo si sta recando in un hotel per intervistare Mahmoud Darwish.

L'intervista di Judith Lerner a Mahmoud Darwish⁵²

Come accadrà nel proseguimento del film durante la conferenza tenuta da Godard, nel corso dell'intervista il poeta tratterà di questioni sia estetiche, che hanno a che fare con le sue scelte poetiche e con il linguaggio, sia politiche, in quanto verrà affrontato il problema del conflitto israelo-palestinese. La prima apparizione di Darwish è nell'ombra; la sua figura, appena compare, è totalmente oscurata.



Mahmoud Darwish nell'ombra

Ma poi, ecco che viene illuminata e lo spettatore distingue chiaramente i suoi lineamenti. Di fronte a lui, ad una breve distanza, Judith Lerner che, attenta, pone domande e talvolta accenna ad un sorriso, ascoltando le risposte. «Troia non ha mai raccontato la sua storia», dice il poeta, c'è, dunque, un nesso stretto tra essere sconfitti e il non riuscire a raccontare, a narrare la propria storia, la propria versione dei fatti, la

⁵² Mahmoud Darwish (1941-2008) è stato un poeta e scrittore palestinese, autore di numerose raccolte di poesie tra le quali la prima è "Foglie d'ulivo" del 1964: è un'opera che trasfigura in quadri di forte impatto l'identità nazionale palestinese e che racconta la condizione dolorosa e folle dell'esilio. Dal 1970, abbandonò la Palestina/Israele per un periodo di studio in Unione Sovietica e da allora trascorse la sua vita risiedendo per periodi diversi nelle principali città del mondo arabo: Il Cairo, Beirut, Tunisi, Amman. A partire dalla seconda metà degli anni '80, fu eletto nel Comitato Esecutivo dell'OLP. Tra le sue opere più recenti ricordiamo anche "Oltre l'ultimo cielo. La Palestina come metafora" e "Come fiori di mandorlo o più lontano".

propria visione del mondo e del posto che in esso si ha. Vuole farlo Darwish per loro, per gli sconfitti, per i vinti, per il poeta di Troia: «voglio parlare per gli assenti, per il poeta di Troia», avendo la convinzione che «c'è più ispirazione e ricchezza umana nella sconfitta piuttosto che nella vittoria.» Per i palestinesi. In questa luce si possono anche leggere due versi della poesia *Pensa agli altri*, una delle sue più famose tratta dalla raccolta *Come i fiori di mandorlo o più lontano*: «Mentre liberi te stesso con le metafore, pensa agli altri,/ coloro che hanno perso il diritto di esprimersi»⁵³. Poi, la riflessione politica, legata strettamente a quella sul ruolo della sua poesia: i Palestinesi sono quasi sempre esistiti agli occhi del mondo solo come l'altro degli Israeliani, identificati unicamente in base al loro essere in conflitto con lo Stato d'Israele. Dice Darwish che l'aver Israele come nemico è stata una fortuna e una sfortuna allo stesso tempo per il popolo palestinese; rivolgendosi a Judith, ebrea proveniente da Tel Aviv, le dice: «voi ci avete dato la sconfitta...e il riconoscimento». Infine, l'intervista si conclude con un'ultima frase di Darwish, quasi il verso di una poesia: « I see language obedient as a cloud»⁵⁴, il linguaggio è come una nuvola, difficile plasmarlo, dargli una forma come solo il vento sa fare. Docile, obbediente il linguaggio? Solo a chi sa far soffiare un vento che rende liberi e fa volare. Il vento della poesia.

L'altra ragazza protagonista, Olga, è anche lei ebrea, sebbene di origini russe e quando appare per la prima volta sta correndo lungo una strada, precipitandosi alla conferenza tenuta da Godard. Perché si può parlare di una dualità Judith/Olga? Innanzitutto, questi due personaggi femminili di finzione si assomigliano fisicamente in maniera sorprendente e sono collegati attraverso l'uso dei primi piani dei loro volti che rivelano la somiglianza fisica ma anche la sostanza di attenzione e di impegno, come nota Laure Astourian nel suo saggio⁵⁵. E' sempre la stessa studiosa, inoltre, a sottolineare che «in the most basic terms, Judith is drawn to the light, while Olga is drawn to the darkness; Judith is optimistic, while Olga is less hopeful.»⁵⁶

⁵³ Si riporta in nota il testo intero della poesia: “Mentre prepari la tua colazione, pensa agli altri,/non dimenticare il cibo delle colombe./ Mentre fai le tue guerre, pensa agli altri,/non dimenticare coloro che chiedono la pace./Mentre paghi la bolletta dell'acqua, pensa agli altri,/coloro che sorseggiano le nuvole./ Mentre stai per tornare a casa, casa tua, pensa agli altri,/ non dimenticare i popoli delle tende./Mentre dormi contando i pianeti, pensa agli altri,/coloro che non trovano un posto dove dormire./Mentre liberi te stesso con le metafore, pensa agli altri,/coloro che hanno perso il diritto di esprimersi./Mentre pensi agli altri, quelli lontani, pensa a te stesso,/e di: magari fossi una candela in mezzo al buio”

⁵⁴ “Io vedo il linguaggio obbediente come una nuvola”

⁵⁵ Astourian Laure, *op. cit.*,p.12

⁵⁶ Ivi, p.9

La conferenza di Godard



Godard di spalle durante la sua conferenza

Jean-Luc Godard nei panni di sé stesso tiene una conferenza all'Accademia delle arti audiovisuali e dello spettacolo di Sarajevo di fronte ad un gruppo di giovani uditori, per lo più studenti, tra i quali c'è la stessa Olga. Il luogo dove avviene l'incontro è scarsamente illuminato, vi è solo una fioca luce accesa alle spalle del regista, che è spesso ripreso da dietro. Nel corso della conferenza, la macchina da presa scorre lentamente anche sul pubblico, facendo una panoramica a destra e a sinistra: nessuno sembra particolarmente desto, i corpi cambiano posizione, qualche palpebra cala, alcuni meditano tenendo gli occhi chiusi. Olga, per esempio, è tra questi ed è sola, nel senso che, pur essendo in mezzo agli altri, non interagisce con loro, è nel suo proprio mondo. Il rapporto della giovane donna con il "maestro" Godard è diverso rispetto a quello che si è instaurato precedentemente tra Judith e Darwish: innanzitutto non si trovano uno di fronte all'altro, Olga è più distante e, inoltre, lei è ascoltatrice passiva, non pone domande, intervenendo.

Questa conferenza è importante perché si tratta di un momento autoriflessivo, in cui il regista si esprime soprattutto riguardo al cinema e alla tecnica considerata come essenza della grammatica del linguaggio cinematografico, quella del campo/controcampo.⁵⁷

⁵⁷ Campo/controcampo: soluzione di montaggio che lega due realtà contrapposte e speculari del profilmico, inquadrate alternativamente da punti di vista opposti. E' una soluzione ordinaria nelle sequenze di dialogo. Obbedisce ad alcune regole elaborate dal cinema classico: in particolare, quando si riprendono due personaggi in campo-controcampo, la cinepresa non deve superare la linea immaginaria che unisce i due interlocutori all'altezza degli occhi ma deve restare sempre dallo stesso lato della linea, in modo da dare la sensazione che gli sguardi dei personaggi si incrocino (regola dei 180 gradi)

Essa permette di vedere e far vedere ogni cosa secondo la sua propria prospettiva, di mostrare il duplice volto della verità. Come scrive Paolo Godani:

Campo/controcampo: che non significa né opposizione frontale, nella logica dell'amico/nemico, né contraddizione dialettica già sempre verso la conciliazione in un terzo superiore; ma significa piuttosto capacità di vedere e far vedere la differenza posturale delle forze in campo, delle parti in conflitto; costruire una relazione, far passare una linea di comunicazione tra due immagini(...).⁵⁸

Il regista attraverso questa nozione di campo-controcampo torna ad interrogarsi sul conflitto israelo-palestinese, con un passaggio continuo da questioni estetiche e di tecnica cinematografica, riguardanti il modo di girare i film, a questioni politiche, che hanno a che fare con le modalità con cui i popoli e le persone convivono: «For instance, in 1948 Israelis get in the water towards the Promised Land. Palestines get in the water to drown. Shot and reverse.»⁵⁹ E continua in questo modo: «The Jewish people become fiction. The Palestine people become documentary.»⁶⁰ Finzione e documentario che raccontano storie del tutto diverse in quanto sono contrapposti, antitetici, in conflitto come israeliani e palestinesi lo sono, mentre quello che si propone di fare il regista con *Notre Musique* è una mescolanza, un'interazione tra i due, in modo tale da far sì che le realtà puntino all'immaginario e viceversa. Che, cioè, la Storia, i fatti che sono davvero avvenuti, e le storie, frutto dell'immaginazione, dialoghino, in uno scambio proficuo. Come è stato già scritto più sopra, la rivitalizzazione di soggetti di documentario e la loro presentazione in una forma più appetibile, attraverso l'intreccio di questi con personaggi e storie inventati, è alla base del film. Godard riflette e fa riflettere su questo durante la conferenza, quando racconta agli studenti la storia dei fisici Bohr e Heisenberg, che passano vicino a un castello dall'aspetto mediocre e si rendono conto che, solo quando lo identificano come il castello di Elsinore (reso celebre dall' *Amleto*), lo considerano come degno di nota. Di nuovo un campo-controcampo: Elsinore è il reale, Amleto l'immaginario ed è proprio quest'ultimo a rendere più significativi determinati aspetti della realtà, che acquisiscono un senso maggiore e, di conseguenza, una più grande importanza. Non solo: questi aspetti del reale si potrebbe dire "illuminati" dall'immaginario restano nel tempo, vengono più difficilmente scordati. «It

⁵⁸ Paolo Godani, *La nostra età incommensurabile*, disponibile all'indirizzo <http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=godard-notre-musique>

⁵⁹ "Per esempio, nel 1948 gli Israeliani entrarono nell'acqua verso la Terra Promessa. I Palestinesi entrarono nell'acqua per affogare. Campo e contro-campo."

⁶⁰ "Il popolo ebraico diviene la finzione. Il popolo palestinese diviene il documentario"

was through an imaginary text that the reality of Elsinore was rendered significant to the masses. It may have otherwise become obscured with the passing of time.»⁶¹ Il reale è il campo dell'incertezza, l'immaginario della certezza, conclude così il discorso il regista prima di esporre un'ulteriore riflessione sul cinema: «il principio del cinema: andare alla luce e indirizzarla sulla nostra notte. La nostra musica.» Frase che è chiarita sul piano visivo dall'immagine cui si accompagna: Godard è immerso nel buio salvo che per una luce che si muove, avanti e indietro, avanti e indietro, ripetutamente. Questo ci porta ad una riflessione sulla dialettica luce/buio nel modo in cui il cinema funziona: la luce è la base del principio fotografico e quindi del cinema, la cui tecnologia consiste nel colpire gli occhi dello spettatore 24 volte al secondo con immagini fisse che sostano davanti al fascio di luce del proiettore per una frazione di secondo e poi scompaiono. Inoltre, lo spettatore è immerso nel buio della sala cinematografica durante la visione di un film. La prima interpretazione di queste parole ha, dunque, a che fare proprio con i meccanismi alla base del linguaggio cinematografico: la “nostra musica” è quella delle immagini in movimento ed è nostra in quanto unisce regista, che la realizza, e spettatori, che la ricevono. Ma la luce al cinema non è solo un fatto ottico-sensoriale, è anche un elemento psichico, emotivo, simbolico. A parere di chi scrive, la luce è qui simbolo in primo luogo di speranza che, sebbene flebile e oscillante, è presente nella seconda sezione del film, il purgatorio: nella scena della ricostruzione del ponte di Mostar come, più in generale, nel cammino di ricerca e di conoscenza che porta avanti Judith Lerner e infine nel fatto che viene mostrata una città in movimento, dunque ancora viva, e non solo colpita e danneggiata dalla guerra. Una speranza che è come una musica, che è nostra in quanto accomuna tutti, che ci tiene vivi, facendoci guardare al futuro; che può anche non essere più scorta, percepita o non essere sentita come sufficiente rispetto al buio che è anch'esso proprio della nostra condizione umana e ci avvolge: ed è il caso di Olga che, dopo aver dibattuto filosoficamente con lo zio Ramos Garcia riguardo al suicidio, sceglie proprio questa strada.

Ma seguiamo più da vicino il percorso di Olga dal momento in cui la conferenza finisce. Quando lo spettatore la rivede, sta avanzando verso la macchina da presa che rimane ferma in un'inquadratura lunga sfocata. Con una voce fuoricampo, Olga spiega «there are two people side by side. I'm next to her. I have never seen her before. I recognize

⁶¹ “E’ stato attraverso un testo immaginario che la realtà di Elsinore fu resa significativa per le masse. Altrimenti sarebbe potuta diventare offuscata con il passaggio del tempo”
Astourian Laure, *op. cit.*, pag.10

myself. But I have no memory of all that. It must be far from here. Or later on». ⁶² Poi, la macchina da presa si focalizza sul volto della giovane, con un primo piano che ce la mostra mentre guarda verso il cielo e socchiude gli occhi per la luce brillante del sole. Guardando in macchina, muove la bocca, pronunciando qualcosa che allo spettatore non è dato di udire e questa incapacità di comunicare è un aspetto essenziale della caratterizzazione del personaggio di Olga, com'è notato da Erin Schlumpf. ⁶³

Si volta, dando le spalle alla macchina da presa e ricomincia a camminare nella medesima direzione dalla quale era venuta. Ora la sua voce fuoricampo parla di campi circondati di filo spinato, esplosioni e rovine. Di guerra. Sono parole disperanti, le sue.

Vediamo poi Olga mentre sta conversando con suo zio Ramos Garcia in un caffè: parla del suicidio, citando Camus *Il mito di Sisifo* («Suicide is the only truly serious philosophical problem» ⁶⁴). E sarà proprio questo il suo modo di replicare alla violenza tra i popoli, tra Palestinesi e Israeliani: non parole, non una conversazione, com'era la proposta di Judith, ma un'azione come atto di protesta. Simula di farsi esplodere in un cinema, a Gerusalemme, con una sacca che contiene libri, facendo prima uscire tutti i presenti, chiedendo se qualcuno volesse per caso morire con lei, perché le cose possano cambiare, «per la pace, non per la guerra». Viene uccisa dalla polizia, che le spara.

Interessante è il modo con cui lo spettatore viene messo a conoscenza della sorte di Olga: non viene mostrata la scena della sua uccisione, tutto è raccontato da Ramos Garcia a Godard, che nel frattempo è ritornato in Svizzera, tramite una telefonata; la scena mostra un lavoro notevole sulle componenti cromatiche: Godard è nel suo giardino, con un vestito scuro, un cappello e una camicia rossa e si sta occupando di giardinaggio (sta trasportando dei vasi), mentre parla a un telefono fisso che trascina goffamente con tutto l'ingombro della prolunga, si ferma, sembra stanco. E dopo un nero di due secondi inizia una lentissima carrellata in primo piano sulle piante: dominano il verde e i colori accesi dei fiori, rossi, viola, gialli; sono bellissimi; in sottofondo la conversazione tra Godard e Ramos Garcia. Queste immagini di una natura rigogliosa, vibrante di colori, sono intervallate dal nero per produrre nello stacco uno shock nello spettatore, lo shock per ciò che l'interprete sta comunicando: per la morte di

⁶² “Ci sono due persone fianco a fianco, io sono accanto a lei. Non l’ho mai vista prima. Riconosco me stessa. Ma non ricordo tutto questo. Dev’essere lontano da qui o più avanti nel tempo.”

⁶³ Erin Schlumpf, *cit.*

⁶⁴ “Il suicidio è l’unico problema filosofico veramente serio”

Olga.⁶⁵ Godard ricorda a stento la giovane. Eppure gli aveva fatto pervenire un film digitale da lei realizzato, del cui contenuto non sappiamo niente, che molto probabilmente il regista non si è mai preso il disturbo di guardare.

Un film mai guardato: una comunicazione mancata, un'espressione di sé che non ha trovato ascolto. Un atto creativo che non incontra alcuna ricezione. Sono gli orrori e le ingiustizie del conflitto israelo-palestinese a spingere Olga al suo gesto, ma è al tempo stesso un'enorme solitudine.

2.3 Paradiso



Olga che cammina tra la lussureggiante vegetazione del paradiso

E' con il suicidio di Olga che si apre la terza e ultima sezione del film, il paradiso. In generale, possiamo dire che l'ambientazione in cui Olga si muove ora è "paradisiaca": questo è suggerito da una serie di elementi principalmente visivi e uditivi, ma anche dalle tecniche di ripresa scelte. Olga cammina nei pressi di un fiume, circondato da una vegetazione lussureggiante e rigogliosa: la macchina da presa lentamente, tramite lunghe, durature carrellate, si sofferma su rocce coperte di muschio, sulle acque pulite che scorrono, sulle foglioline appena spuntate mentre in sottofondo si sente della musica classica e a questa fa da complemento il suono dell'acqua che scorre. Tuttavia, in questo luogo di pura natura e di aspetto esteriore idillico e affascinante, che si contrappone

⁶⁵ Roberto Lai, *Il colore nel cinema di Jean-Luc Godard*, tesi di dottorato del 2010 all'Università degli studi di Palermo, in <http://www1.unipa.it/~estetica/dottoratoestetica/download/2010%20-%20Lai.pdf>, p.285

nettamente alla violenza del primo Royaume, ecco che fanno la loro comparsa delle presenze discrepanti, contrastanti; dapprima c'è un uomo africano vestito da marine che sta pescando; Olga sembra non notarlo ma, subito dopo, non può non accorgersi del fatto che l'incantevole posto verso cui si sta dirigendo è circondato da un recinto di filo spinato ed è controllato da una coppia di marines americani. Risuona anche un canto patriottico americano. Sicuramente è un paradiso ironico quello che Godard qui mette in scena: immagini, suoni, luci, modalità di ripresa trasmettono sì un senso di pace e di quiete, ma si tratta di una pace all'interno di uno spazio recintato, costruita su di una costrizione, su di un'assenza di libertà e che, quindi, è forse, per questo, solo illusoria. Vi si può cogliere, inoltre, un rimando al concetto di "pax americana", alla reale egemonia degli Stati Uniti e al loro controllo sulle risorse naturali.

Quando Olga si avvicina ai marines, uno le fa cenno di tendergli il braccio sul quale appone un finto timbro, compiendo un'azione specularmente rovesciata rispetto a quella degli angeli guardiani che cancellano le sette P del peccato dalla fronte di Dante, permettendogli di salire le cornici in cui è diviso il purgatorio. E' in seguito a questo gesto che la protagonista può accedere alla parte recintata dal filo spinato, dove si trovano anche altre persone. C'è, ad esempio, un giovane che legge il libro "Sans espoir de retour" di David Goodis, un'altra ragazza gioca con dei kiwido, un gruppo formato da ragazze e ragazzi in costume da bagno gioca con una palla che è soltanto immaginaria, c'è anche un cane che si muove nel prato. Olga si ferma accanto a un giovane uomo che si trova, in disparte rispetto agli altri, su di una sponda affacciata sull'acqua. Mangiano una mela, come Adamo ed Eva. Il film termina con un intenso primo piano di Olga: ha inizialmente gli occhi chiusi, li apre, sembra guardare lontano; in voce off si sentono queste parole: «era un bellissimo giorno, chiaro. Si poteva vedere a una grande distanza. Però non tanto lontano come dove Olga sarebbe andata.» La ragazza sembra commuoversi e richiude gli occhi. L'aprire e il chiudere gli occhi rimanda ad un momento della conferenza di Godard nel quale il regista suggerisce che c'è una distinzione tra vedere e immaginare: nel primo caso l'atto è quello di guardare ad occhi aperti, nel secondo è quello opposto di vedere ad occhi chiusi. Ecco che entra in campo nuovamente il rapporto tra realtà e illusione, e tra visibile e invisibile. Proprio alla luce di questa considerazione, si può condividere la riflessione di Roberto Lai, per il quale «la chiusura finale degli occhi non ci sembra un rifiuto a vedere, a guardare, a

rappresentare: a volte è forse necessario chiudere gli occhi per vedere meglio, più lontano, e solo così è possibile poter mostrare, rappresentare, condividere.»⁶⁶

Per quanto riguarda i riferimenti alla *Divina Commedia*, innanzitutto l'ambientazione in cui la protagonista del film si muove in quest'ultima sezione ricorda da vicino il paradiso terrestre e si può individuare nel fiume accanto a cui cammina Olga un rimando al Lete, l'acqua del quale dà l'oblio delle colpe commesse. Nel canto XXVIII del *Purgatorio*, viene definito come un rio, dalle piccole onde, dall'acqua dotata di una trasparenza fuori dal naturale, dalle rive coperte di piante e fiori sulle quali si muove Matelda, che presiede al rito di purificazione per le anime che giungono lì. Ma soffermiamoci sul passo in cui Dante personaggio sta attraversando la foresta del Paradiso terrestre quando s'imbatte nel Lete:

«Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi;
ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue piccole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,
avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.»

Purg. XXVIII 22-33

Come nel paradiso terrestre rappresentato da Dante l'acqua trasparentissima del Lete scorre sotto l'ombra perpetua della foresta che non permette ai raggi del sole e della luna di penetrare, così nel paradiso di *Notre Musique* le acque del fiume scorrono sotto l'ombra degli alberi che lo circondano. Un'attenzione particolare merita, perciò, quella che al v. 2 del canto citato è definita come "divina foresta": un'intenzionale antitesi spicca con tutta evidenza rispetto alla "selva selvaggia" del I canto dell'*Inferno*.

⁶⁶ Ivi, p.286

Si può anche notare che nei primi canti del *Paradiso* c'è un frequente ricorso a metafore e similitudini che coinvolgono l'elemento acqua, centrale anche nel terzo Royaume di *Notre Musique*; ad esempio, nel I canto, Beatrice, rispondendo alla seconda domanda formulata da Dante su come egli attraversi salendo le sfere dell'aria e del fuoco, utilizza l'espressione "gran mar de l'essere" per indicare l'immenso e molteplice spazio dell'universo in cui tutte le cose create si muovono "a diversi porti", cioè ai loro fini. Conclude, più avanti, il suo discorso paragonando la naturalezza della salita di Dante ad una legge indiscutibile del mondo fisico, quella per la quale un corso d'acqua scende verso il basso da un alto monte:

«Non dei più ammirar, se bene stimo,
lo tuo salir, se non come d'un rivo
se d'alto monte scende giuso ad imo.»

Par. I 136-138

All'inizio del canto II del *Paradiso*, inoltre, il poeta si rivolge ai lettori che, con scarse conoscenze filosofiche-teologiche ("in piccioletta barca") hanno sino a questo punto seguito il discorso dell'autore nelle prime due cantiche: li invita a tornare indietro nella lettura, senza avventurarsi nella terza cantica, in cui rischierebbero di smarrirsi, perdendo la loro guida. Per esprimere questo concetto, Dante si serve della metafora del mare e della navigazione:

«O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.»

Par. II 1-6

Infine, nel III canto del *Paradiso*, dedicato alle anime del cielo della Luna, due similitudini aprono e chiudono simmetricamente l'episodio centrale, descrivendo l'apparizione e la scomparsa delle anime: all'inizio, la similitudine delle figure riflesse in vetri trasparenti e in acque basse, affiancata a quella della perla posta su una candida

fronte femminile; verso la fine la comparazione con l'oggetto pesante che sprofonda in acque scure. Significativi, poi, sono i versi 85-86-87 in cui Piccarda spiega a Dante che la pace dei beati consiste nella perfetta armonia dei loro desideri e della volontà divina, impiegando la metafora del "mare al qual tutto si move":

«E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria o che natura face.»

Par. III 85-87

L'immagine dell'acqua nel *Paradiso* (fiumi, mare, specchi d'acqua..) mette in evidenza tematicamente la mobilità, la metamorfosi, l'abbondanza di vita, la purificazione e il rinnovamento: si tratta di elementi culturali e temi antropologici che entrano stabilmente nella terza cantica. Inoltre, come nota Patrick Boyde:

Dio viene paragonato, implicitamente o esplicitamente a un pozzo inesauribile o a una inestinguibile sorgente d'acqua. (...) Ora, era caratteristica di tutte le cosmologie neoplatoniche sostenere che come l'Universo è uscito dall'Uno in un'effusione d'amore, così tutto l'universo desidera ardentemente con reciproco amore ritornare alla propria sorgente.⁶⁷

Un altro aspetto su cui sembra opportuno soffermarsi è la luce: mentre nella prima sezione del film frequenti fotogrammi neri sono inframmezzati tra un'immagine e l'altra e nella seconda Godard gioca sul contrasto tra luce e buio, questo terzo *Royaume* è caratterizzato dalla presenza del sole che filtra a tratti attraverso il fogliame degli alberi e che, quando Olga giunge alla riva del lago dove incontra altre persone, illumina completamente il luogo. Particolarmente significativa è proprio la scena in cui la protagonista attraversa la recinzione controllata dai marines americani: sembra, infatti, che lei entri in un'aura di pura luce.

Nella *Divina Commedia*, fin dal primo canto dell'*Inferno*, il campo semantico di cui Dante si avvale più frequentemente per esprimere la presenza di Dio nei cieli e sulla terra è proprio quello della luce; riprendendo le parole di Alessandra Tarabochia, si può notare che «secondo la metafora morale tenebre=peccato, luce=grazia il viaggio (attraverso i tre regni dell'aldilà) è infatti descritto come un passaggio dalle tenebre alla

⁶⁷ P. Boyde, *L'uomo nel cosmo*, Bologna 1984, pp.348-350

luce: dalla *selva oscura* e dal *cieco mondo* al *ciel ch'è pura luce*, cioè dal peccato che porta alla dannazione alla grazia che porta alla beatitudine.»⁶⁸ Quindi, la luce, che è manifestazione di Dio, della sua potenza, del suo amore, della sua grazia, è presente in maniera decisamente differente nelle tre cantiche: mentre è quasi del tutto assente nell'inferno ed è presente secondo ritmi terreni nel purgatorio, essa è presente costantemente nel paradiso. In particolare, il *lume* risplende nel sorriso e negli occhi di Beatrice come notiamo da questo passo, tratto dal canto XVIII del *Paradiso*:

«Vincendo me col lume d'un sorriso,
ella mi disse: “Volgiti e ascolta;
che non pur ne' miei occhi è paradiso”»
Par. XVIII 19-21

⁶⁸ Alessandra Tarabochia, “La forza della luce”, in G. Nuvoli (a cura di), *Lezioni su Dante, op. cit.*, p.69

FILMOGRAFIA DI JEAN-LUC GODARD

A bout de souffle (Fino all'ultimo respiro), Jean-Luc Godard, Francia, 1960

Pierrot le fou (Il bandito delle ore undici), Jean-Luc Godard, Francia Italia, 1965

La chinoise (La cinese), Jean-Luc Godard, Francia, 1967

For ever Mozart, Jean-Luc Godard, Francia, 1996

Histoire(s) du cinema, Jean-Luc Godard, Francia-Svizzera, 1997

Notre Musique, Jean-Luc Godard, Francia-Svizzera, 2004

Le pont des soupirs (episodio di *Les ponts des Sarajevo*), Jean-Luc Godard, Francia, Bosnia ed Erzegovina, Svizzera, Italia, Germania, Portogallo, Bulgaria, 2014

BIBLIOGRAFIA

F. Audé, “Notre Musique: l'impossible paradis”, *Positif* (FR), num.520, giugno 2004, pp.37-38

P. Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet università, Novara, 2012

A.Bergala, “Godard tourne a Sarajevo”, *Cahiers du cinema* (FR), num.581, Luglio-Agosto 2003, p.37-39.

A.Bergala, *A Francis B., qui continue de resister a Sarajevo*, in “Cahiers du cinema” num.591, giugno 2004

S. Blazina, E. Pasquini, A. Quaglio (a cura di), *La Divina Commedia. Scelta antologica*, Petrini Editore, Torino, 2000

J.L.Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano, 2001

A.Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, pubblicato su “L’Alighieri”, num.35, 2010

R. Censi, “Notre Musique”, *Cineforum* (IT), XLIV, num.436, luglio 2004, p.40

A.Farassino, *Jean-Luc Godard, Il castoro cinema*, Milano, 2007

J.M. Frodon, “Jean-Luc Godard: parmi nous”/ “Juste une conversation”, *Cahiers du cinema* (FR), num.590, Maggio 2004, pp.16-22

J.L. Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Minimum fax, Roma, 2007

C.F. Heredero, “El cine como vehiculo de pensamiento”, *Dirigido por..*(SP), num.340, dicembre 2004, pp.24-25

A.Iannucci, *Dante, cinema & television*, University of Toronto press, Canada, 2004

O.Lagercrantz, *Scrivere come Dio. Dall’inferno al paradiso*, Marietti, Casale Monferrato, 1983

S.Liandrat-Guigues e J.L. Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani, 1998

C.Losilla, "Todos estamos aùn aquí", *Dirigido por..(SP)*, num.358, Luglio-Agosto 2006, pp.72-73

O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, Il Melangolo, Genova, 1994

G.Nuvoli (a cura di), *Lezioni su Dante*, Archetipolibri, Bologna, 2011

G.Nuvoli, "Il primo sceneggiatore. Dante, quanti film dentro una Commedia", *biancoenero*, num.579, maggio-agosto 2014, pp.21-33

M. Peranson, "Notre Musique", *Cineaste (US)*, XXX, num.2, primavera 2005, pp.54-55

A.Scandola, *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, edizioni kaplan, Torino, 2014

B.D. Schildgen, "Dante as political visionary in contemporary cinema: Sean Meredith's *Dante's Inferno* and Jean-Luc Godard's *Notre Musique*", *Rivista di studi italiani*, vol. XXIX, n.1, Giugno 2011, pp.359-373

G. Vincendeau, "Notre musique", *Sight and sound (UK)*, XV, num.6, giugno 2005, pp.69-70

SITOGRAFIA

L.Astourian, *Bridging fiction and documentary in Godard's "Notre Musique"*, 2008, University of California, Berkeley, in <http://escholarship.org/uc/item/6x91v9fg>

A.Cervini, *Fine e rinascita del cinema. Sulle "Histoires du cinema" di Jean-Luc Godard*, articolo sulla rivista "Mantichora" numero 2-dicembre 2012 in <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/12/Mantichora-2-pag-58-63-Cervini.pdf>

I.Emmelhainz, *Before our eyes: les mots, non les choses. Jean-Luc Godard's "Ici et ailleurs" (1970-74) and "Notre Musique"(2004)*, tesi di laurea del 2009 all'Università di Toronto in https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19317/1/Emmelhainz_Irmgard_200906_PhD_Dissertation.pdf

R.Lai, *Il colore nel cinema di Jean-Luc Godard*, tesi di dottorato del 2010 all'Università degli studi di Palermo, in <http://www1.unipa.it/~estetica/dottoratoestetica/download/2010%20-%20Lai.pdf>

E. Schlumpf, *Juste une conversation*, articolo del 2014 in http://www.blackwellreference.com/public/uid=3/toctnode?id=g9780470659267_chunk_g978047065926734

