

Scritturalità delle immagini e evoluzione tecnica dei linguaggi. Adieu au langage: Jean-Luc Godard e Jacques Ellul.

Cristina Coccimiglio*

ABSTRACT

In this paper, I analyze the relationship between word and language from a particular viewpoint – that of the digital and technological revolution of the late 20th and early 21st centuries. In the movie *Adieu au Langage*, by Jean-Luc Godard, the philosophy of Jacques Ellul – a visionary thinker and a pioneer of political ecology – is expressly cited and honoured. Ellul and Godard express opposing positions regarding the value and function of cinema. On the one hand, Godard shows extreme faith in this art: cinema is for him a tool to think and heal, as well as an instrument for knowing life. As Gilles Deleuze observed about Godard's style: "it is always (...) a stammering in the language itself". On the other hand, despite Ellul's reluctance to undertake a thematic and exclusive reflection on cinema, his position on 20th-century art cannot be defined as reactionary but as consciously provocative. He would attribute that 'stammering' to the effect of a crisis that affects first of all the possibility, the sense, and the destiny of the word in the technological system.

KEYWORDS:

Language, Word, Cinema, Technique, Image

1. *Convergenze*

Nel film *Adieu au langage*, criptica meditazione di Godard sul mondo e sulle immagini, viene omaggiato espressamente il pensiero di Jacques Ellul, autore di una riflessione sulla rivoluzione tecnologica che ha riguardato società, arte, politica e informazione nel XX secolo. Certamente lo spazio marginale che la critica riservò all'autore francese è dovuto alla forte diffusione della filosofia heideggeriana, negli stessi anni, su temi affini. Egli pubblicò, in Francia nel 1954, il primo libro della sua trilogia sulla tecnica, che ottenne centinaia di migliaia di copie vendute negli Stati Uniti, grazie all'interesse di Aldous Huxley che lo fece tradurre e pubblicare oltreoceano per la prima volta nel 1964. Proprio in Francia, negli ultimi anni Ellul è spesso chiamato in causa da parti politiche opposte nel dibattito pubblico e l'attenzione alla sua vasta produzione¹ è concentrata sul

* Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa (Indire), cristina.coccimiglio@gmail.com

versante giuridico, teologico e sociologico, con un focus non sempre preminente sul discorso sulla tecnica. Quest'ultima, per Ellul, comprenderebbe non solo la tecnologia materiale, ma anche l'estensione della logica della macchina nella sfera sociale e personale.

In *Adieu au langage* Godard presenta una narrazione non lineare della storia di una coppia in crisi in un triangolo amoroso su cui veglia un cane. Un *Adieu* in sovrimpressioni si accende ad intermittenza e si susseguono una serie di sequenze in cui compaiono un bambino, il crollo del dollaro americano, la morte di un merlo, la pittura di Claude Monet e, appunto, un brano tratto proprio da un manoscritto di Jacques Ellul. Una didascalia chiarisce in apertura le intenzioni del regista: "Chi manca d'immaginazione si rifugia nella realtà. Resta da vedere se il non-pensiero contamina il pensiero". Se per Claude Monet, dice Godard, si trattava di dipingere il non-vedere, nel film l'intenzione sembra quella di raccontare ciò che non è raccontabile e lasciare che sia questo ad agire sulla mente del fruitore dell'opera.

Per Jacques Ellul è la *parola* l'unica possibile autrice di questa azione di messa in opera del non raccontabile, del non dicibile. Contemporaneamente egli riconosce alle immagini l'indubbio statuto di condizione di possibilità della parola (cf. Ellul, 1981, pp. 77-78) ed elenca tutti i fattori che, nel sistema tecnico (Ellul, 1977), riducono lo spazio della parola (immagini, foto, video...) o ne deviano l'uso (gerghi tecnici, slogan pubblicitari): gli stimoli visivi o sonori porterebbero a reagire più che a pensare. Nell'universo tecnicizzato, la parola è sempre presente ma per ascoltarla è necessario sapersi districare nel mezzo di un caos che distoglie la reale attenzione. Già a metà del XX secolo, egli denuncia che attenzione, linguaggio e memoria sarebbero dunque messe in discussione dall'utilizzo di tecnologie che consentono la riproduzione seriale.

Nel volume *La Parole humiliée* (Ellul, 1981) e in particolare già dalla fine degli anni settanta, pur riconoscendo che anche le immagini in successione possano costituire una forma di linguaggio, Ellul avverte l'urgenza di centrare la sua riflessione sul valore della *parola*, dell'ascolto e del dialogo in presenza. Mette dunque volontariamente in secondo piano il linguaggio dei gesti o il cinema. Nell'arte cinematografica c'è "astrazione attraverso la fissazione e l'oggettivazione; l'immagine fissa non è reale" (Ellul, 1981, p. 52), è dunque in gioco una verità che è diventata astratta, oggettiva, ridotta a segno visivo e la successione di immagini non sembra equiparabile alla successione di frasi quanto a potenziale di significazione.

¹ Per un'esauriva classificazione dei lavori di Ellul, cf. Main-Hanks (2007).

2. Ellul e Godard

In questo breve lavoro presento una sintesi della concezione elluliana del rapporto tra parola e immagine che aiuta a svelare le ragioni meno evidenti che possono aver catalizzato l'interesse di Godard per il pensiero di Ellul.

La tesi di Jacques Ellul è la seguente: l'ambito di pertinenza delle immagini – e nel XX secolo in particolare delle immagini riprodotte da dispositivi tecnici (cf. Rodowick, 2008; Somaini, Pinnotti, 2016) – è la realtà, non la verità. Queste restano inchiodate alla realtà artificiale della società tecnica e non sono portatrici di quella fruttuosa ambivalenza che caratterizza la parola. Il principale aspetto dell'iconoclastia elluliana è dunque intrinsecamente legato al carattere tecnico delle immagini che fa di esse un prodotto di una industria culturale che le fabbrica in serie e in grandi quantità, replicandole.

Va precisato che i due autori sono su due posizioni opposte per quanto riguarda il valore e la funzione del cinema: Godard gode di una fiducia estrema in questa forma d'arte. Il cinema serve dunque per pensare, e dunque per guarire: è uno strumento di conoscenza della vita, di tipo scientifico sperimentale, basata sull'osservazione. Per Godard, infatti, esso contribuisce a mostrare i sintomi (cf. Stiegler 1997 e 2021) delle patologie che affliggono l'esistenza dell'uomo del Novecento, aiuta a mostrarne evoluzione, esiti possibili, a prevedere la cura dei mali che, attraverso l'immaginario, investono la vita degli individui. Ellul è invece più scettico sulle possibilità emancipative dell'arte.

Nonostante la reticenza di Ellul a prendere in carico una riflessione tematica e esclusiva sul cinema, la sua posizione sull'arte del Novecento non si può definire reazionaria ma senz'altro coscientemente provocatoria. Il paradosso che egli intende smascherare è il seguente: una volta che il significato è stato eliminato a causa della crescente tecnicizzazione che annulla la reale possibilità di simbolizzare, ciò che resta non sono altro che i mezzi che sono stati inventati per trasmetterlo. L'arte non è più dunque un mezzo per creare comunità umana, poiché quest'ultima implica simboli comunemente condivisi che sono ormai scomparsi. Il rifiuto del significato che permea l'arte contemporanea riflette i principi organizzativi della società tecnicizzata. Tuttavia, anche questo *gesto* di rifiuto è un significato in sé. Si tratta di una traiettoria che conduce a una situazione in cui l'arte diventa non-arte, distruzione del segno artistico stesso, ricerca della pura assenza. Si deve dire *niente* perché (metafisicamente) non esiste alcun significato. Non è

più possibile alcuna intenzionalità. Il rapporto tra l'oggetto e l'artista non è più il principale luogo di interesse: gli oggetti non sono importanti come simboli che indicano qualcosa o qualcun altro; ciò che sembra diventato imprescindibile è l'immagine nella sua autonomia e autosufficienza.²

In un'intervista rilasciata ai *Cahiers du cinema* nel 1976, Gilles Deleuze fece un'osservazione sullo stile di Godard in cui entra in gioco il linguaggio: "In un certo senso, si tratta sempre di un balbettio. (...) di un balbettare nel linguaggio stesso"³. Questo balbettio Jacques Ellul lo imputerebbe ad una crisi che investe il senso e il destino della parola nel sistema tecnico. Il pensiero del filosofo francese entra in scena nel prologo del film *Adieu au langage*: foto e titolo di una sua opera sul display di uno smartphone sono seguiti dal commento riferito al pensiero di Jacques Ellul: "Aveva previsto tutto, o quasi: il nucleare, gli OGM, la pubblicità, le nanotecnologie, il terrorismo, la disoccupazione"⁴. Riscaldamento climatico, scorie nucleari, pesticidi, amianto, virus: ha pensato e analizzato questi fenomeni, considerandoli reali e possibili conseguenze del prolungato dominio totalitario della tecnica. Chi conosce la sua produzione scientifica inevitabilmente può immaginare di rivedere – nelle interruzioni, nei tagli, nei salti e nelle varie cesure che caratterizzano gran parte della struttura di *Adieu au langage* – il giustapporsi delle riflessioni che costellano la miriade di saggi e opere che Ellul ha prodotto: più di quaranta volumi e centinaia di articoli. Al centro di questo film sembra tornare il tema della crisi del pensiero e del discorso, entrambi surclassati dal trionfo invadente delle immagini nei media, fenomeno che, per il sociologo, produce (e allo stesso tempo origina da) un deprecabile divorzio tra verità e realtà.

Nella riflessione di Jacques Ellul trova una giustificazione la riproposizione della domanda di verità e di autenticità che ci si aspetta che l'opera d'arte incarni e rappresenti⁵. Il fuoco dell'analisi è sulla *Parole* (non su "*le Mot*") e, quindi, sul dialogo. Questo è svalutato dalle condizioni in cui si trova nella società contemporanea, per il solo fatto di dover passare per il tramite di una parola viva

² Ellul mette in discussione l'affermazione di Saussure secondo la quale il segno linguistico non unisce una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica. La dimensione simbolica dell'arte è stata annullata dall'abbandono del desiderio di comunicare. Nel campo della letteratura, questo si può ritrovare nei dibattiti strutturalisti e post-strutturalisti francesi degli anni cinquanta e sessanta (*New Novel* e Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes).

³ Deleuze ha sviluppato le sue riflessioni sulla balbuzie nell'intervista rilasciata a *Cahiers du cinema* nel 1976, in *Mille Piani* (1980) e nel saggio "*Bégaya-t-il*".

⁴ Si allude al volume del giornalista francese Porquet, 2008.

⁵ Sul tema arte e verità cf. Montani, Guastini, Ardovini (2006).

sempre più difficilmente scambiata e condivisa. Nel sistema tecnico niente è più vero o falso, tutto è uniformato, indistinto, travolto dalla propaganda e dall'eccesso di informazioni. È un tempo di abbandono⁶ (Ellul 1975) e di irresponsabilità quello in cui si parla per non dire nulla. Già dal XVI secolo⁷ infatti una involuzione avrebbe colpito la possibilità di comunicare (Ellul 1981, p.172): il discorso della borghesia si è ridotto a “schematismo degli affari”,⁸ parole e informazioni in eccesso rendono impossibile individuare chi e cosa meriti di essere ascoltato.

È opportuno domandarsi perché nel sistema tecnico la parola perderebbe significato e tutto tenda all'uniformazione sotto l'azione di un invadente trionfo delle immagini. Jacques Ellul, citando la posizione entusiastica verso la tecnica dello storico dell'arte Pierre Francastel – sottolineando la fallacia della sua convinzione politica sul trionfo di un socialismo che risolverebbe tutti i problemi e della sua fede mitica nella potenza dell'arte – rimarca la grande differenza tra le crisi precedenti e quella del XX secolo. Il sistema tecnico ci introduce in un universo completamente nuovo, le conoscenze precedenti sembrano non servire più a niente: “si è potuto chiamare ciò a giusto titolo: fine del logocentrismo”⁹ (Ellul, 1980, p. 269). Pittura e musica innanzitutto manifesterebbero la fine di questo primato e la rottura con la cultura nata dal logocentrismo.¹⁰

Il *logos*, la parola sono finiti. “Adesso c'è l'Atto (ma non l'atto personale o eroico), l'Atto meccanico” (*ibidem*), ed è solo a partire da questo che vengono costruiti “una idea di Bene, di Bello e di Umano che si immagina giusto difendere”. Torna pertinente notare come l'attenzione all'umano renda il nostro autore distante da posizioni strutturaliste come quelle che mettono in discussione la centralità dell'umanesimo e delle individualità alla base dei processi sociali.¹¹ Per lo stesso motivo, possiamo supporre che Ellul oggi

⁶ Costruisce la sua proposta di emancipazione sulla base del binomio abbandono/speranza: l'azione della speranza inizia con uno svelamento di illusioni e di idolatrie post-moderne imprescindibile per affrontare la condizione di abbandono nella quale versa l'uomo del XX secolo. Sul tema dell'idolatria cfr. Restuccia (2022).

⁷ Cf. il paragrafo *La dévaluation de fait* in *La Parole humiliée* (1981), pp. 172-180.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ellul (1980), pp. 269-286.

¹⁰ Per alcuni riferimenti cardine alla discussione critica della “tirannia” dell'immagine in epoca contemporanea e del logocentrismo che il cinema vive dall'epoca classica in poi, si vedano le riflessioni di Serge Daney sulla «pornografia» del visuale (cf. De Gaetano, 2022) e quelle di Gilles Deleuze in *Immagine-tempo* sulla «mondanità» del discorso verbale, ovvero l'intervento pervasivo del linguaggio su un'immagine-movimento schiacciata e asciugata dalla pura interazione dialogica rappresentata sullo schermo (es. la commedia americana à la Frank Capra).

¹¹ Sembra essere distante anche dal post-strutturalismo che, alla nozione cartesiana, idealistica e fenomenologica di soggettività (e alla sua esteriorizzazione nella struttura) contrappone l'idea di un universo desoggettivato, attivato da differenze non vincolate a

riserverebbe una certa diffidenza a un movimento culturale come quello del transumanesimo che sostiene l'uso delle scoperte scientifiche e tecnologiche per aumentare capacità fisiche e cognitive, in vista anche di una possibile trasformazione post umana.

L'arte del Novecento ha ucciso il soggetto, nel duplice senso di "tema" scelto per l'opera e del soggetto attivo realizzatore. Si cerca di far vivere l'uomo in un universo di purezza totale, ma per Jacques Ellul solo un segno algebrico potrebbe ormai giungere ad essa. Il solo criterio per l'arte non sembra essere l'adesione conformista a un regime politico o economico ma quella più profonda a una struttura tecnica: essa esce "dal limbo e dai drammi del senso" per entrare nella ricerca dell'efficacia dell'impatto. Senso e verità sembrano dunque inscindibili dallo statuto dell'arte. Non è esattamente possibile ricondurre l'arte ad un gioco, a meno di considerare gioco l'attività scientifica che ha prodotto la bomba atomica, egli nota. La sua è una posizione più pessimista di quella di Godard: l'arte è diventata una funzione di integrazione dell'essere umano nel complesso tecnico. Su questo aspetto i due però concorderebbero: il culmine di questa integrazione al sistema è l'attacco rivolto al linguaggio (*ibidem*).

Il linguaggio è esplosivo. Non c'è più trasmissione di niente. Perché c'è da trasmettere solo la parola divisa, rovesciata, torturata, disintegrata. Ci sono solo "strutture" che si possono invertire o assemblare come nel Meccano. Il linguaggio è diventato un Meccano. (...) E se il costruttore svela qualcosa attraverso la scelta delle strutture è un al di là che può svelare solo il tecnico (lo psicoanalista, ad esempio, che dice di poter vedere ciò che nessun altro sa) ma se l'uomo mette in discussione il linguaggio è perché egli stesso è messo in discussione dalla tecnica (*ibidem*).

Quest'arte è testimone e complice di un meccanismo perverso: per Ellul non c'è più niente da dire perché non c'è più niente realmente da vivere. La tecnica produce un tutto ideologico rispetto al quale l'uomo non può mettere alcuna distanza.

La mentalità tecnica implica un gioco, una scommessa: la nozione di *enjeu*, che Ellul utilizza nel titolo del suo primo volume sulla tecnica, richiama quella utilizzata da Pascal, permeata dalla consapevolezza che l'individuo, anche se non può provare razionalmente l'esistenza di Dio, deve tuttavia scegliere tra l'infinità di un mondo naturale e l'infinito di Dio, tra un falso e un vero infinito.

forme o immagini del pensiero (es. Deleuze) o una idea del soggetto come evento linguistico escogitato in una determinata epoca (età cartesiana) per escludere la non-ragione (Foucault, 1999). Ellul non difende il primato della struttura (inteso come ordine interno dei sistemi) sull'uomo: l'individuo deve restare autore di sé e delle proprie azioni. Indubbiamente il concetto di "sistema" in Ellul risente però dell'idea di struttura di Lévi-Strauss (e di Piaget) che la interpreta come insieme delle regole di relazione e combinazione che connettono i membri di un insieme.

Egli sembra riproporre la stessa ottica dicotomica: da un lato i falsi infiniti della tecnica e dall'altro la vera infinità di Dio. La razionalità che caratterizza la tecnica è esemplificata al meglio nella sistematizzazione, nella divisione del lavoro, nella produzione in serie e si estrinseca nella tendenza alla riduzione di fatti, forze e fenomeni a mezzi e strumenti al servizio dello schema logico efficientista della tecnica. L'infinitezza è nella produzione in serie e nella ripetizione automatizzata incarnata dall'esercizio capillare della logica tecnica in molti campi. Il mondo simbolico, di cui l'arte fa parte, richiede immaginazione e la stessa vita esige ciò, se non vuole ridursi a mera sopravvivenza. La simbolizzazione implica un processo di distanziamento ma l'intero processo tecnico vive di immediatezza e produce un meccanismo di integrazione dell'essere umano. L'oggetto da consumare viene scambiato per simbolo e dove non c'è una forma praticabile di coscienza, non c'è senso. Appare così dunque più chiaro quanto si riveli essenziale "la parola" per l'uomo affinché egli possa avvicinarsi alla verità

3. *Parola e immagine*

Nel saggio su *L'immagine e la parola* (Ellul, 1981) emerge come ogni *parola* per Ellul in fondo sia polivalente e ambivalente e come ogni costruzione di frase rinvii a una memoria. La parola può riferirsi a oggetti non immediatamente visibili o visualizzabili o di cui non si ha esperienza, essa può distaccarsi totalmente dal reale. Esprime sia l'immaginario dell'altro, sia la sua esperienza che dall'esterno non si può controllare o conoscere mai a sufficienza. Strumento sorprendente ma anche incredibilmente debole e fragile, la definisce così Ellul.

La riflessione su senso e parola conduce l'autore a far luce anche sul rapporto tra realtà e verità:

La parola è il solo veicolo del pensiero, della ricerca o della trasmissione del senso ultimo che un uomo o un gruppo attribuisce alla sua esistenza, alla sua persistenza. In altri termini, direi che essa è allora relativa alla verità. Questo non significa che essa sia o dica la verità. Perché può dire la menzogna. Essa è soltanto collocata in questo campo. Così come mi sembra che la vista sia il campo della realtà: essa ne dà un'apprensione esatta o inesatta (...) si fa un grande danno a confondere "realtà" e "verità", la realtà (anche scientifica) non ci dà mai il senso (Ellul in Coccimiglio, 2017, p. 79).

L'incontro tra il visivo e la tecnica si effettua in due direzioni. All'inizio la tecnica esige e implica una sorta di inflazione dell'utilizzo del visivo (es. il bisogno di schemi, di progetti, di fotografie) che

diventa necessario: nel sistema tecnico nessun discorso, ad esempio, può comunicare meglio come funziona un motore se non si ha la sezione che lo raffigura davanti agli occhi, nota Ellul. Il linguaggio è troppo prolisso, troppo incerto, c'è bisogno delle immagini per esprimere la tecnica. Allo stesso modo però è la tecnica che avrebbe permesso¹² l'invasione delle immagini e creato un universo di immagini artificiali.

Si potrà dire ovviamente che i dispositivi permettono *anche* la diffusione della parola, di cui non ci priviamo (radio, etc.). Ma precisamente questo contribuisce alla svalutazione della parola: essa diventa insignificante perché troppo abbondante e soprattutto perché separata dalla presenza di colui che la dice. Essa non si riferisce più alla verità di colui che parla, non induce più un dialogo: la parola registrata, macchinizzata, non ha più alcun peso vivente, essa è un suono vuoto e senza necessità. Così, ai nostri tempi la parola avanza in due modi: tramite la sua sostituzione da parte dell'immagine, che provoca un modo di pensare sempre più inaccessibile al ragionamento richiesto dal linguaggio; e tramite la sua abbondanza che la rende vana, rumore di fondo che non ha più importanza di qualsiasi altro rumore e di cui è inutile cercare il senso (Ellul in Coccimiglio, 2017, p. 79).

Dunque, Jacques Ellul riflette sull'incontro tra l'elemento visivo e la tecnica, sottolineando come sia la tecnica ad aver trasformato il nostro mondo in un universo di immagini artificiali. Denunciando la confusione tra immagine e parola nella società contemporanea, articola una riflessione sul ruolo e l'essenza di una parola relativa alla verità, e di una immagine relativa alla realtà. La prima rende più consapevoli del proprio vuoto, della propria impotenza e insignificanza. Cancellata e sormontata dal fascino delle immagini, essa attiva un processo totalmente differente a livello mentale. La seconda stabilisce con l'ambiente una relazione particolare, propria del gruppo sociale che la produce. Può essere informatrice e performativa. Il pensiero evocato dalla vista, e dunque collegato all'immagine,¹³ lavorerebbe in modo sintetico, mentre la parola ha un uso multiplo, è strumento flessibile e adattabile ed è inseparabile dall'interpretazione e dal senso.

Nello stesso anno in cui viene pubblicato il saggio appena analizzato, vede la luce il già citato *La parole humiliée*, feroce atto d'accusa contro le menzogne del secolo e allo stesso tempo un libro di speranza (cf. Ribet, 2020, pp. 67-72.). Come già accennato, la

¹² Come nota Pietro Montani, l'obiettivo di Godard sembra essere "quello di far saltare ogni schema pregresso nel rapporto tra parola e immagine per disporre, se possibile, l'infrastruttura di una nuova relazione parola-immagine colta *allo stato nascente*, quale potrebbe sorgere in un animale che ne fosse privo (uno dei protagonisti del film è infatti il cane Roxy) e che dovesse ancora completamente addestrarsi al suo uso (...)", Montani (2017, p. 122).

¹³ Il pensiero è inteso da Godard quasi nei termini di una forma di sofferenza della voce.

questione della verità è qui posta in questi termini: come trovare il modo per preservare uno spazio che tuteli la capacità di esercitare un pensiero critico nei confronti della realtà, sia in modalità linguistiche che non linguistiche, a fronte dell'immediata efficacia dell'immagine? Si presenta la necessità di difendersi contro l'invasione delle immagini, del non elaborato, dell'informazione acritica, di fronte alle quali la mente dell'uomo chiude la possibilità a una ragione che soccombe a una razionalità puramente calcolante.

Esiste un rinnovato flusso di immagini della società, o meglio, delle sempre nuove società dello spettacolo, che il sistema tecnico rende disponibili. Esso assicura la dose necessaria di emozioni indispensabili per integrarsi nel sistema tecnico¹⁴, ma in questo modo ci porta a entrare a far parte in modo stabile e permanente di una forma di vita autoreferenziale, di cui l'immagine è il necessario arredo e la società tecnica e tecnologica l'unico referente.

4. Conclusioni

Se da un lato la critica di Ellul è centrata sui rischi legati al trionfo delle immagini nel sistema tecnico, dall'altro Godard elabora una prospettiva critica complessa rispetto alle "finzioni" e alle immagini cinematografiche, una riflessione profonda che ha al centro la questione dei processi di anestetizzazione che le immagini comportano e inizia a prendere forma in modo distinto nell'opera godardiana, a partire da *Due o tre cose che so di lei*, si radicalizza negli "anni Mao", si fa più meditata riflessione sulla società occidentale e sulla televisione negli anni Settanta e giunge a un primo significativo compimento nelle *Histoire(s) du cinéma*. Mi limito in questa sede a sottolineare come Godard, a differenza di Ellul, mostri, in maniera più evidente, che accanto a un carattere tossico delle tecnologie (in questo caso digitali) (Montani, 2017, p. 122) ne esiste uno emancipativo e quasi curativo.

Godard cita Ellul probabilmente perché percepisce la tecnologia digitale come un vettore di alienazione; come intuimmo in una frase di un suo recente cortometraggio, *Les Trois Désastres*, "il digitale sarà dittatura". Egli ne è critico, eppure ne fa un uso fruttuoso.

Il filosofo francese Bernard Stiegler era tra coloro i quali credevano che il cinema (Stiegler 1997, 2021) non fosse semplicemente un'industria, ma rappresentasse il funzionamento della coscienza,¹⁵

¹⁴ Cf. Sul rapporto tra emozioni e riflessioni sull'arte si veda D'Angelo (2020).

¹⁵ Sul tema dell'educazione alle immagini, torna pertinente ricordare il cineasta russo Dziga Vertov, il quale in una prospettiva eterodossa pensava che si sarebbe potuto rea-

quella stessa coscienza che per Jacques Ellul è sotto scacco nel sistema tecnico. In una delle sue ultime interviste, interrogato sul film *Adieu au Langage*, Stiegler nota:

Oggi assistiamo a una regressione del linguaggio parlato: molte persone stanno diventando a-grammaticali, sarebbe a dire che perdono in massa la capacità di concordare soggetto e verbo ecc. Quando vedo la straordinaria difficoltà nel combattere questo processo, sono colto dal dubbio che si debba lottare in un altro modo. Penso che occorra ritornare alla questione di ciò che è il linguaggio: dovrebbe apparire una nuova semiotica, su basi molto differenti. Sono i processi di grammatizzazione a fare le evoluzioni semiotiche.[...]. Direi allora che occorre ritornare al linguaggio, forse attraverso le immagini.¹⁶

Il bersaglio critico di Ellul è l'uso strumentale delle immagini da parte della propaganda; si avverte però una consapevolezza di un tratto iconoclasta che ontologicamente caratterizza il cinema (su cinema e virtualità, cf. anche Venzi, 2012) poiché la produzione del movimento, la progressione dell'illusione cinetica, avviene proprio attraverso la cancellazione di ogni singolo fotogramma precedente per fare spazio al successivo.

Certamente, per il carattere intrinsecamente ambiguo e per la loro capacità di rinegoziare il rapporto con il limite, avere a che fare con le immagini si rivela un'operazione non scontata. Nel lessico che Bernard Stiegler riprende da Derrida, esse sono *pharmakon*, cura o veleno, per esperienza e pensiero. Ogni immagine è il risultato di un processo di delimitazione, di selezione che conduce all'inclusione di alcuni elementi del reale e all'esclusione di altri. Il cinema più di ogni altra arte può condurre l'immagine all'uscita fuori di sé e, letteralmente, al superamento dei propri limiti. Porre in immagine significa contornare, cioè dare un limite, una forma. L'illimitato (il senza limite) è un tratto peculiare dell'epoca contemporanea post-moderna: dal *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein in poi, siamo convinti che sia sul limite che si decide il senso dell'esperienza umana e dell'umano.

Sulla possibilità della tecnica di restituirci qualcosa di significativo Godard è perentorio sul contributo del cinema: la macchina da presa sta dove i nostri occhi non vedono. Il visibile è divisione,

lizzare il socialismo solo se si fosse portata avanti un'educazione all'immagine. Anche il filosofo francese Bernard Stiegler in una recente intervista ha notato: "Tutto quello che si è prodotto all'inizio degli anni Sessanta con i *Cahiers du Cinéma*, i gruppi Medvedkin e così via avrebbe dovuto prodursi a partire da un'educazione delle immagini. Non è ancora accaduto. Ma penso che accadrà".

¹⁶ Seguendo Bernard Stiegler vi sarebbe oggi la necessità di un ritorno al linguaggio attraverso le immagini: le persone dovrebbero apprendere a creare immagini e non si dovrebbe lasciare ai social network il dominio specifico di questa operazione. I registi, ad esempio, hanno una responsabilità in relazione a ciò.

e su ciò concorderebbe Ellul. E non è forse la divisione, nel senso però di separazione, di possibilità di distanza, di capacità di distinguere, di ritagliare un senso, quella che in fondo auspica Jacques Ellul perché si diano ancora incontro e possibilità di relazione tra esseri umani nel sistema tecnico? E non è forse proprio “divisione” il significato legato a *digit* (cifra) che è anche ciò su cui si fonda la struttura socioeconomica delle moderne società post-industriali? Per Godard fare cinema è un immaginare senza la realtà. “La realtà è solo il rifugio per chi non ha immaginazione” si dice all’inizio del film.

Adieu au langage centra l’attenzione sul rapporto tra immagine e linguaggio e rimanda quest’idea tipicamente godardiana della visione come divisa e divisiva. La parola non serve più a dirci cosa è rappresentato nell’immagine, come fa il cinema illustrativo. Lo schermo somiglia a un campo costellato di tracce più che a un oggetto da contemplare. L’idea è che l’immagine non debba congiungersi armonicamente allo spettatore ma debba dividere, spezzare, separare, stressare le false unità. Deve operare un taglio sulla realtà, non rappresentarla. In fondo Godard nel dividere il film in una sezione sulla natura e una sulla metafora suggerisce che però non c’è una natura separata da un linguaggio che ce la descrive, entrambe sono raccolte in uno stesso film. L’immagine ha rinnegato la sua libertà¹⁷ di essere separata ed estranea rispetto alla parola, sembra dunque vuota, sembra essersi fusa con la parola. Il cineasta francese sembra voler comunicare che siamo in grado di vedere solo se si crea una della divaricazione di parola e immagine. È proprio però la commistione tra parola e immagine la cifra distintiva della recente rivoluzione tecnologica, si pensi alle ICT e ai social network.¹⁸

Il film di Godard sembra un invito a trascendere, allora, il non raccontabile e a riflettere sulla perdita di valore delle parole e Jacques Ellul l’aveva preconizzato, in fondo, auspicando la necessità della rivoluzione in un mondo in cui la parola è diventata impossibile. Egli attacca le strutture profonde di una civiltà di cui tutti gli sforzi tendono verso questo unico scopo: separare, dividere, parcellizzare l’essere umano dall’interno. Tuttavia, solo nell’epoca moderna il potere ha accumulato i mezzi sufficienti, non solo per domi-

¹⁷ A questo proposito, in senso dialettico, risulta pertinente citare il concetto di “e-autonomia” deleuziana della moderna *voce off* sulle immagini (Godard, Marker, Resnais, Duras) che, al contrario, prevede che il farsi autonoma della voce rispetto alla rappresentazione (non vincolata ad essa didascalicamente) permetta a quest’ultima di diventare «stratigrafica, tettonica», ovvero discontinua e leggibile nelle sue concatenazioni come un testo a sé stante.

¹⁸ Il naufragio delle parole, la loro dissonanza somiglia al motivo che permea anche un altro volume di Ellul (1975).

nare la società, ma anche per plasmarla secondo i propri interessi, attraverso una produzione volta alla diffusione dell'isolamento.¹⁹

Ciò che resta dunque sembra essere un enigma inesauribile che si compone di paradosso e contraddizione. Si pensi ad una breve sequenza di *Adieu au langage* in cui, dapprima davanti a uno schermo televisivo²⁰ e poi davanti ad uno specchio, in una stanza semibuia, i due protagonisti confessano che sembra non esserci scelta tra vivere e raccontare e si pensi alla più recente confessione di Godard "Non c'è nulla che io ami di più delle storie. Mi hanno detto che le distruggevo" (Godard, 2018, p. 155): in quell'abisso in cui si apre questo nodo abita una questione inesauribile e sempre aperta che ci riguarda proprio perché ci investe, in ogni epoca, nella nostra più profonda natura "tecnica" di esseri umani.

Bibliografia

Bazin, A., *Che cosa è il cinema?* [1958-1962], Garzanti, Milano 1991.
Cecchi, D., Scialla, G., *Un lungo sogno collettivo* in "Rivista Fata Morgana", n.31/8, 2020.

Coccimiglio, C. (a cura di), *Jacques Ellul. Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica*, Mimesis, Milano Udine 2017.

D'Angelo, P., *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2020.

Debord, G., *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano 2008.

De Gaetano, R., *Critica del visuale*, Orthotes, Napoli 2022.

Deleuze, G., *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2010.

Ellul, J., *L'immagine et la parole*, in "Pour", 79, 1981, pp.14-18, in tr. it.

Coccimiglio C. (a cura di), *Jacques Ellul. Sistema, testimonianza,*

¹⁹ È la posizione di Guy Debord che sosteneva che lo spettacolo, inteso non come un insieme di immagini ma come un rapporto sociale fra individui mediato dalle immagini, sia il momento in cui la merce è giunta all'occupazione totale della vita sociale. Ciò cui si assiste è una società completamente spettacolarizzata: lo spettacolo si è mischiato a ogni realtà irradiandola. Il risultato è quel villaggio globale di cui parla McLuhan (che Jacques Ellul spesso cita), del quale Debord denuncia l'atmosfera dominata da conformismo, sorveglianza e isolamento. Sebbene in modo diverso però, entrambi, Debord ne *La società dello spettacolo* (1967) e Ellul ne *Il Sistema tecnico* (1977), sostengono che si è prodotto storicamente un cambiamento che si riscontra nelle coscienze. Jacques Ellul collaborò inizialmente con Guy Debord nella produzione delle tesi situazioniste, ma questi gli rifiutò di far parte del movimento. Ellul si sposta significativamente oltre la prospettiva marxista, denuncia la mancanza di consapevolezza che pervade la società tecnica e ne denuncia le ragioni: l'illusione umanistica di saper padroneggiare la tecnica, la razionalizzazione dell'assurdo e l'asservimento volontario all'ideologia della tecnica. Sostiene che le norme tradizionali pongono limiti al potere mentre le norme tecniche sono una forma di potere e ribadisce innanzitutto che il significato etico origina da una limitazione del potere.

²⁰ Che trasmette immagini di vecchi film che sembrano suggerire che al rapporto tra immagine e linguaggio si può offrire solo il carattere di reliquia (Montani, 2017, p. 122).

- immagine. Saggi sulla tecnica*, (a cura di), Mimesis, Milano Udine 2017.
- Ellul, J., *La parole humiliée* (1981), Paris: Seuil; La Table Ronde (coll. La petite Vermillon), Paris, Genève 2014.
- Ellul, J., *L'Empire du non sens. L'art et la société technicienne*, PUF, Paris 1980.
- Ellul, J., *Trabison de l'Occident* (1975), Princi Negue Editor, Pau 2003, tr it, *Il tradimento dell'Occidente*, Giuffrè, Milano 1977.
- Eugeni, R., *Capitale algoritmico*, Morcelliana, Brescia 2021.
- Foucault, M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999.
- Godard, J.L., *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Minimum Fax, Roma 2018.
- Main-Hanks, J., *The reception of Jacques Ellul's critique of technology: an annotated bibliography of writings on his life and thought (books, articles, reviews, symposia)*, The Edwin Mellen Press, Lewiston USA 2007.
- Montani, P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Montani, P., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.
- Porquet, J.L., *Jacques Ellul. L'uomo che aveva previsto (quasi) tutto*, Jaca Book, Milano 2008.
- Restuccia, F., *Il contrattacco delle immagini. Tecnica, media e idolatria a partire da Vilém Flusser*, Meltemi, Milano 2021.
- Ribet, E., «Fais sortir mon être de la détresse» L'époque de la société technicienne : temps de dérégulation ou temps d'espérance?, in "Foi et Vie", 3, 2020.
- Rodowick, D.N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.
- Somainsi, A., Pinotti, A., *La cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Stiegler, B., *L'immagine discreta*, in Derrida J., Stiegler B., *Ecografie della televisione*, Cortina, Milano 1997, pp. 167-184.
- Stiegler, B., *La miseria simbolica*, Meltemi, Milano 2021.
- Venzi, L., *Estetica del cinema. Note sull'età del digitale*, in M. Mazzocut-Mis, E. Tavani, *Estetica dello spettacolo e dei media*, LED, Milano 2012, pp. 199-214.