

Irene Calabrò

Il cinema come macchina da guerra

Loin du vietnam (1967)

*Per l'uomo di guerra,
la funzione dell'arma è la funzione dell'occhio.*

Paul Virilio

*Un gusto schizofrenico dell'arma,
che la trasforma in mezzo di pace,
in mezzo per stare in pace.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Abstract: The paper aims to analyse *Loin du Vietnam* (1967) as a “war machine”, investigating Godard’s *Caméra-œil* episode and the montage of the collective film, which combines fictional and documentary frames, to combat against the television war, images not allowing to think about Vietnam war.

Nella prima sequenza del lungometraggio *Loin du Vietnam* (1967), delle bombe aeree vengono trasportate da una nave a un’altra; si librano a mezz’aria, sull’oceano. Una voce di uomo fuori campo presenta le due parti in guerra: gli Stati Uniti d’America e il Vietnam. Le bombe trasportate appartengono all’America, “la più grande potenza industriale militare mai vista”, che dal 1965 lancia milioni di tonnellate di bombe sul Vietnam del Nord. Quelle tecniche di guerra ricche si contrappongono alle tecniche povere dei vietnamiti, come, ad esempio, “i rifugi individuali”: “tubi di cemento provvisti di un coperchio in legno”, in cui possono riparare una o due persone al momento dell’attacco aereo degli americani. Il nemico è impercettibile, potrebbe arrivare in qualsiasi momento, da qualsiasi direzione: viene dal cielo. Grazie alla lontananza dei cacciabombardieri dalla terra, a una data velocità, l’esercito americano può distruggere a distanza, da *lontano*.

Cosa può fare chi è *Lontano dal Vietnam*; chi, cioè, non si trova nell’atroce gioco di lontananza e vicinanza in cui si trovano i vietnamiti? Come creare, per dirla con Che Guevera, “due, tre, molti Vietnam” nel luogo in cui ci si trova, per prendere una posizione da lontano, da una distanza antimilitarista, in quel conflitto?

Nel 1967, Chris Marker riunisce diversi registi, tra cui Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Michèle Ray, per realizzare un progetto sulla guerra del Vietnam, muovendosi contro la “ri-

petizione dei cliché” delle immagini di guerra diffuse dai media (Véray 2015, p. 11¹). La particolarità di quel conflitto, infatti, a livello “visuale”, risiede in una copertura mediatica assolutamente eccezionale: la stampa, la radio, ma, soprattutto, la televisione rendono la guerra, “come mai prima di allora, immediatamente presente e percepibile” (p. 15). Inoltre, l’eccezionale copertura mediatica si affianca a una brutalità delle tecniche di guerra senza precedenti dopo il 1945 (Stora 1997, p. 49).

Il compito del presente contributo è analizzare il lungometraggio *Loin du Vietnam* in quanto “macchina da guerra”, indagando, in particolare, dapprima l’episodio *Caméra-ciel* di Godard e, in seguito, il montaggio del film, che alterna immagini di finzione e documentarie, per combattere contro “la guerra della televisione”: le immagini della guerra del Vietnam che diffonde non permettono agli spettatori di pensare al conflitto – cioè di prendere posizione.

In *Loin du Vietnam*, Godard firma l’episodio *Caméra-ciel*. Mettendosi in scena, dietro a una grande macchina da presa Mitchell, si chiede come sia possibile “parlare delle bombe quando non le si riceve in testa”, ossia come reagire alla guerra (del Vietnam) anche da lontano. Come può il cinema reagire alla guerra? Qual è il suo rapporto con la guerra?

Uno dei ritornelli delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) di Godard è il rumore – unico ma triplice – di una macchina da scrivere, di un vecchio proiettore e di una mitragliatrice. Ancora prima delle *Histoire(s)*, il cinema di Godard intrattiene un rapporto diretto e fondamentale con la guerra (Cfr. Noblet, 2020): negli anni Sessanta, con la guerra d’Algeria, ma, soprattutto, con la guerra del Vietnam, che apre dichiaratamente a una guerra contro “l’impero Hollywood-Cinecittà-Monsfilms-Pinewood-eccetera, tanto dal punto di vista economico quanto da quello estetico” (Godard, 2018, p. 112). Quando Godard crea il suo episodio per *Loin du Vietnam* ha già inserito riferimenti alla guerra del Vietnam nei suoi film, ancor prima di “dichiarare l’intenzione di mettere il Vietnam in ogni suo film” (Cfr. Farassino 1996, p. 75) – in proposito, tra tutti va ricordato *Pierrot le fou* (1965), laddove i protagonisti, Ferdinand Griffon e Marianne Renoir, allestiscono una rappresentazione teatrale in cui, davanti a dei turisti americani, mettono in scena “il dramma del popolo vietnamita” (De Baecque 2023, p. 360): un “dialogo” tra un “nipote dello Zio Sam” e “una nipote dello zio Ho”.

In effetti, è con *La Chinoise* (1967), film che gira contemporaneamente all’episodio di *Loin du Vietnam*, che Godard dichiara l’esigenza di creare “due o tre Vietnam” all’interno del sistema di produzione e distribuzione cinematografico, dominato dall’imperialismo delle grandi produzioni, tra tutte, quella hollywoodiana (Godard 2018, p. 112). Lo stesso obiettivo di *Loin du Vietnam* è, infatti, suscitare un’interrogazione intorno al carattere imperialista della guerra del Viet-

1 Il libro di Laurent Véray, *Loin du Vietnam (1967): une autre conception du cinéma militant*, accompagna la riedizione del DVD del film, apparso nel 2015 per Arte Éditions.

nam e non semplicemente documentarne le vicende. *Caméra-ciel* è, allora, quasi un “doppio” di *La Chinoise*, dal momento che ne presenta tanto degli estratti, quanto la dichiarazione godardiana di inserire il Vietnam in ogni film.

Apprendo alle vicende del maggio 68 e a una certa politica del cinema – “ed è [...] da questa esperienza comune che si svilupperanno le ormai prossime vicende degli Stati Generali del cinema e dei collettivi di realizzazione militante” (Farassino 1996, p. 106) –, l’episodio godardiano di *Loin du Vietnam* manifesta l’equivalenza “caméra = guerre, cinéma = mort” (De Baecque 2023, p. 363)². Quell’equivalenza sarà centrale nei militanti anni Settanta in cui, assieme a Jean-Pierre Gorin, Godard fonda il gruppo “Dziga Vertov” – tra l’altro, il titolo dell’episodio è un “chiaro e premonitore riferimento al cine-occhio di Vertov”³ (Farassino 1996, p. 106) – e in cui, dopo la fine dell’esperienza collettiva, lavora, con Anne-Marie Miéville, sul conflitto arabo-israeliano.

Invitato da Marker a partecipare al progetto, Godard propone, inizialmente, “un film montrant, en un seul plan, grâce au contraste et la bande sonore, l’effet que produirait l’explosion d’une bombe à fragmentation sur le corps d’une femme nue allongée” (De Baecque 2023, p. 361). Il progetto iniziale di Godard viene rifiutato; in *Caméra-ciel*, però, rimane la traccia degli effetti di un bombardamento che avrebbe voluto filmare.

All’inizio di *Caméra-ciel*, con un solo occhio aperto sul *mirino* di una macchina da presa, come se si trovasse dietro una mitragliatrice, Godard racconta di un attacco da parte degli americani: i vietnamiti guardano attoniti “lo spettacolo”, di cui non sono semplici spettatori. Posizionate al di sopra della macchina da presa, due lampade di colore blu si illuminano di una luce bianca⁴, accecante, accendendosi o spegnendosi seguendo il rumore fuori campo di bombe e proiettili. I primi minuti di *Caméra-ciel* ci introducono all’equazione cinema = guerra a partire dall’equazione macchina da presa = arma da guerra⁵. Mantenendo il rapporto *farmacologico* operante nel cinema godardiano (Cfr. Montani 2017, p. 123; Vitale 2021), è possibile intendere la mac-

2 Come sostiene Antoine De Baecque, *Caméra-ciel* è forse l’inizio del pensiero godardiano della “représentation de la technique cinématographique comme outil idéologique d’oppression et d’aliénation, technique que l’artiste peut critiquer en la montrant comme instrument non innocent. L’aveu d’impuissance politique, ce constat initial d’une culpabilité irrécusable, se révèle in fine créateur. *Caméra-ciel* est une première étape sur le chemin étroit qui mène Godard depuis la cinématographie de la politique à une politique du cinéma” (De Baecque 2023, p. 363).

3 Sul rapporto tra il cine-occhio vertoviano come percezione che deriva dalla “funzione dell’arma come funzione dell’occhio”, cfr. Virilio 2002, p. 33.

4 Paul Virilio, nel suo *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, si sofferma sull’associazione tra la luce e il proiettile. Cfr. Virilio 2002, p. 113. Inoltre, Virilio mostra come la rivoluzione tecnica della guerra “aerea” del Vietnam, a differenza, ad esempio, della Prima guerra mondiale, instauri un nuovo rapporto con l’illuminazione e, più in generale, con la luce (pp. 31 e 105).

5 Sull’equazione macchina da presa = arma, con riferimento alle *Histoire(s) du cinéma*, si veda Scemama 2006, p. 109.

china da presa in quanto arma tanto come violazione “della natura con la potenza della finzione”⁶, quanto come arma da utilizzare contro quella stessa violenza, ossia mostrando come il cinema possa intendersi in quanto guerra contro un’altra guerra. Per Godard, è innanzitutto il cinema hollywoodiano di finzione che occlude il reale: quella finzione è basata su una mimesi, e non su una elaborazione, della realtà, nella quale lo spettatore tende a *identificarsi* immediatamente; d’altra parte, le immagini documentarie “mimetiche” della televisione, nelle quali si immerge lo spettatore senza riuscire a prenderne distanza, *mortificano* il pensiero.

Per tentare di elaborare il funzionamento del cinema in quanto guerra *altra* – e della macchina da presa in quanto arma –, è forse possibile attingere al cuore pulsante di *Mille piani* di Gilles Deleuze e Félix Guattari: il *Trattato di nomadologia: la macchina da guerra*. Notoriamente, in quel trattato Deleuze e Guattari elaborano il concetto di “macchina da guerra”, ossia la forza vitale, nomade e deterritorializzante, che il capitalismo incontra e di cui si appropria nella forma dell’istituzione militare, per introiettare il suo funzionamento nelle soggettività e appropriarsene. La macchina da guerra, però, può diventare un altro *macchinico* in grado di resistere al macchinico del capitalismo – o “dell’apparato di Stato” –, opponendo a quelle “azioni belliche” un altro tipo di guerra. Distinta dall’istituzione militare, la macchina da guerra nomade non ha necessariamente la guerra come oggetto, ma solo come “obiettivo secondario, supplementare o sintetico” (Deleuze, Guattari 2017, p. 574); ha come unico oggetto “positivo” il *nomos* e il suo modo “aperto” di abitarlo⁷. Tuttavia, per la macchina da guerra nomade la guerra può “derivare” necessariamente, quando

Si scontra con gli Stati e le città, come con le forze (*di striatura*) che si oppongono all’oggetto positivo: da quel momento, la macchina da guerra ha per nemico lo Stato, la città, il fenomeno statale e urbano e si assegna l’obiettivo di annientarli. È allora che diventa guerra: annientare le forze di Stato, distruggere la forma-Stato. [...] per parlare come Derrida, si potrebbe dire che la guerra è il “supplemento” della macchina da guerra. [...] Quindi il problema della guerra si trova a sua volta messo da parte e si subordina ai rapporti macchina da guerra-apparato di Stato. Non sono gli Stati a fare la guerra per primi: certo, la guerra non è un fenomeno che si ritrovi nell’universalità della Natura, in quanto violenza indifferenziata (pp. 573-574).

Secondo Deleuze e Guattari, allora, solo quando lo Stato si appropria della macchina da guerra la guerra diviene oggetto diretto e primario; mentre se la macchina

6 “Avec le cinéma comme arme, les hommes vont continuer à violer ‘désespérément la nature avec la puissance de leur fiction’. Le cinéma est bien une machine vivante et le viol de la nature se prolonge: la possession du monde va passer par la possession du corps des femmes. À chaque fois que les guerres, la volonté de puissance, vont corrompre l’état d’enfance du cinéma, nous voyons à l’écran des femmes violées, humiliées, offensées et la pornographie qui s’installe au détour de chaque image de guerre, de meurtre”. *Ivi*, p. 99.

7 Sul concetto di *nomos* in Deleuze e Guattari come controcanto della definizione che ne dà Carl Schmitt, cfr. T. Tupini, *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli 2019.

da guerra nomade necessita della guerra è solo per distruggere lo Stato, dunque ne necessita solo in maniera “supplementare”.

Probabilmente, nel momento in cui il cinema si trova a combattere contro apparati di Stato, imperi – come quello hollywoodiano – e contro i cliché della televisione, la guerra può diventare il suo supplemento. In quel caso, la macchina da presa diventa un’arma. In effetti, in *Caméra-œil*, Godard associa la sua affermazione “i cacciabombardieri sono equipaggiati di mitragliatrici da 20mm, che possono lanciare 6000 colpi al minuto” a un ingrandimento del “mirino” della macchina da presa dietro cui è posizionato l’occhio del regista. Quali sono, però, le caratteristiche dell’arma cinematografica del cinema inteso come macchina da guerra?

Nel *Trattato di nomadologia*, e in particolare nella *Proposizione VII: L’esistenza nomade ha per “affetti” le armi di una macchina da guerra*, là dove si interrogano “sull’aspetto affettivo” della macchina da guerra nomade, Deleuze e Guattari, mostrando i rapporti interni, ma non intrinseci – cioè logici o concettuali – tra le armi e gli utensili, sostengono che

Le armi hanno un rapporto privilegiato con la proiezione. Tutto ciò che lancia o viene lanciato è anzitutto un’arma, e il propulsore ne è il momento essenziale. L’arma è balistica; la nozione stessa di “problema” si lascia ricondurre alla macchina da guerra. Quanti più meccanismi di proiezione un utensile comporta, tanto più agisce come un’arma, potenziale o soltanto metaforica. [...] È vero che, rigorosamente parlando, le armi da lancio, proiettate o proiettanti sono soltanto una specie fra le altre; ma anche le armi manuali esigono un uso della mano e del braccio diverso da quello richiesto dagli utensili, un uso proiettivo attestato dalle arti marziali. L’utensile invece sembra molto più “introiettivo”, introiettivo: prepara una materia a distanza per condurla ad uno stato d’equilibrio o per acquisirla ad una forma d’interiorità. L’azione a distanza esiste nei due casi, ma in un caso è centrifuga e nell’altro centripeta. Si direbbe anche che l’utensile si trovi di fronte a resistenze, da vincere o da utilizzare, mentre l’arma si trova di fronte a repliche da evitare o da inventare (la replica è proprio il fatto inventivo e precipitante della macchina da guerra, in quanto essa non si riduce soltanto ad un rilancio quantitativo né a una parata difensiva). In secondo luogo, le armi e gli utensili non hanno “tendenzialmente” (approssimativamente) lo stesso rapporto con il movimento, con la velocità. È ancora un apporto essenziale di Paul Virilio l’aver insistito su questa complementarità arma-velocità: l’arma inventa la velocità o la scoperta della velocità inventa l’arma (di qui il carattere proiettivo delle armi). La macchina da guerra enuclea un vettore proprio di velocità, che ha perfino bisogno di un nome speciale e che non è soltanto potere di distruzione, ma “dromocrazia” (= *nomos*) (pp. 544-545).

Secondo Deleuze e Guattari, l’arma ha un rapporto privilegiato con la proiezione, ossia con un movimento centrifugo che porta ad elaborare un particolare vettore di velocità che, però, non è solo “potere di distruzione”: per nominare quel vettore di velocità, prendono in prestito il neologismo “dromocrazia” di Paul Virilio.

In *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, per sostenere la centralità del movimento, della deambulazione nelle strade come “legge” fondamentale delle rivo-

luzioni, quindi della politica, Virilio introduce, già nelle prime pagine, il termine “*dromomanes*”: “nom donné aux déserteurs, sous l’Ancien Régime et en psychiatrie à la manie déambulatoire” (Virilio 1977, p. 15). Da qui, il termine “dromocrazia”:

Il n’y a pas “révolution industrielle” mais “révolution dromocratique”, il n’y a pas démocratie mais dromocratie, il n’y a plus de stratégie mais dromologie. [...] L’homme occidental est apparu supérieur et dominant malgré une démographie peu nombreuse, parce qu’il est apparu *plus rapide*. Dans le génocide colonial ou dans l’ethnocide, il est le *survivant* parce qu’il est effectivement le *sur-vif* – VIF, le mot français concentre au moins trois significations: la promptitude, la *Vitesse* assimilée à la *violence* (de vive force, arête vive, etc.) à la *vie* elle-même (être vif, c’est être en vie!). [...] la logique rapprochée du savoir/pouvoir est éliminée au profit du pouvoir/mouvoir, c’est-à-dire de l’examen des tendances, des flux (pp. 53-54).

Nonostante riconoscano la fondamentale importanza delle sue riflessioni sul movimento e la velocità, Deleuze e Guattari notano, però, che Virilio “denuncia in generale un carattere ‘fascista’ della velocità” (Deleuze, Guattari 2017, p. 534). Tuttavia, sembra che in particolare alcune riflessioni di Deleuze si propagino da Virilio: non solo da *Vitesse e politique*, ma anche – e forse soprattutto – da *Guerre et cinéma, I. Logistique de la perception*. Nel secondo volume che dedica al cinema, *Imagine-temps*, Deleuze riporta la tesi di Virilio sul rapporto tra guerra e cinema: “non vi è stata deviazione, alienazione in un’arte delle masse che l’immagine-movimento avrebbe in un primo tempo fondato, al contrario l’immagine-movimento è legata fin dall’inizio all’organizzazione bellica, alla propaganda di Stato, al fascismo corrente, storicamente ed essenzialmente” (Deleuze 2017, p. 192). In particolare, il merito di Virilio, secondo Deleuze, è mostrare come “il sistema della guerra mobilita la percezione non meno delle armi e delle azioni: così la fotografia e il cinema attraversano la guerra e sono accoppiati con le armi (per esempio la mitragliatrice)” (ib.). In effetti, così come Deleuze sembra lavorare sul cinema rimaneggiando alcune categorie fondamentali di *Mille piani*, così Virilio sembra riconoscere il cinema in quanto luogo privilegiato di *espressione* della dromocrazia e della dromologia, non solo perché “Etienne-Jules Marey, appunto medico-fisiologo discepolo di Claude Bernard, metteva la cronofotografia, di cui era tra gli inventori, al servizio della ricerca militare in materia di movimento...” (Virilio 2002, pp. 20-21), ma anche perché lo stesso Marey crea un “fucile cronofotografico, che permette di mirare e di fotografare un oggetto in movimento nello spazio” (p. 23), ispirandosi alla mitragliatrice. Il cinema, allora, secondo Virilio, è intimamente legato alla guerra, e le armi da guerra intimamente legate alla tecnologia militare: “i cineasti si apprestano a offrire questi effetti tecnologici al grande pubblico, come uno spettacolo inedito, un prolungamento della guerra e delle sue distruzioni morfologiche” (p. 34). Lungi, però, da un intendimento unicamente “fascista” di quel rapporto, il cinema in quanto “macchina da guerra” e la macchina da presa in quanto arma possono anche esercitare nella percezione degli spettatori delle “forze affettive” (p. 45), “positive”, che, come la guerra ma contro

di essa, possono stabilire un altro movimento, un altro vettore di velocità, un altro modo di *mobilizzazione delle masse*, contrario a quelle guerre che, considerate come oggetto primario, hanno l'obiettivo di toccare il pensiero dei popoli per "dirigere i combattimenti", non lasciando spazio a un'interrogazione sulla guerra.

Nel caso della guerra del Vietnam e della sua totale copertura mediatica, il collettivo che crea *Loin du Vietnam* si interroga innanzitutto sulle modalità attraverso le quali permettere allo spettatore di pensare alla guerra per prendere posizione, resistendo, innanzitutto, alla "ripetizione dei cliché", ossia alla rappresentazione della guerra del Vietnam da parte della televisione. Dunque, il collettivo concepisce l'impegno politico inseparabilmente dall'impegno estetico: se la guerra del Vietnam è la prima guerra che, grazie alla televisione, è immediatamente percepibile, a quella "istantaneità dell'azione a distanza" (Virilio 2002, p. 69; cfr. Stora 1997, p. 126) occorre opporre un'altra distanza, per permettere agli spettatori di apprendere i numerosi aspetti del conflitto – tra tutti, il fatto che la guerra del Vietnam sia una guerra dei "ricchi contro i poveri", che può estendersi in tutto il mondo, come mostra Godard associando il conflitto in Vietnam alle proteste degli operai della fabbrica Rhodiceta, ossia montando le immagini dei vietnamiti con quelle dei lavoratori in protesta a Besançon e a Saint-Lazare: una vicinanza nella lontananza, che, però, mantiene la distanza come elemento fondamentale del pensiero, non scadendo, dunque, in un'ingenua identificazione.

Se, notoriamente, il cinema è "l'arte delle distanze" contrapposto al "toccare" ottico dello zoom televisivo" (De Gaetano 2022, p. 81) – anche se le stesse istantaneità e vicinanza appartengono essenzialmente al cinema –, la vicinanza e l'istantaneità della televisione sembrano impegnate a opprimere la possibilità del pensiero degli spettatori, rimandando cliché e informazioni che, *riducendo* le immagini a un ordine del discorso politico che racconta una visione della guerra – apparentemente obiettiva –, *riducono* le possibilità critiche degli spettatori. *Loin du Vietnam* resiste all'oppressione del pensiero con il montaggio, la tecnica che permette al cinema di diventare una "forma che pensa", per dirla con il Godard delle *Histoire(s)*. Per risvegliare negli spettatori *lontani dal Vietnam* un pensiero sulla guerra, che possa renderli immediatamente vicini, il collettivo elabora una precisa idea di montaggio. Il principio direttore di quel montaggio è stabilito da un "vocabolario di guerra" (Véray 2015, p. 16): i registi mettono in scena nozioni come guerra, armi, popolo, ma sganciandole dal discorso politico dominante, dunque dalle rappresentazioni delle "parole-chiave" sulla guerra che la televisione consegna agli spettatori. La creazione di quel vocabolario è diretta a destituire l'ordine del discorso mediatico sulla guerra, quindi a lavorare innanzitutto le immagini di reportage, a mostrarle "non come rappresentazione della realtà, ma come rappresentazione dell'informazione" (p. 21)⁸. Il *détournement* delle immagini di reportage, teso a mettere in

8 Inoltre, Virilio mostra che, durante la guerra del Vietnam, alcuni soldati, incaricati di esaminare i film dei bombardamenti, muoiono per "migliorare la nitidezza di un film, la guerra è alla fine diventata la terza dimensione del cinema" (Virilio 2002, p. 115).

questione la rappresentazione della guerra da parte della televisione, è accompagnato da messe in scena finzionali che, rivelandosi più documentarie delle immagini di reportage diffuse dalla televisione, mostrano come il cinema possa diventare una macchina da guerra che reagisce *altrimenti* alla guerra contro cui deve combattere, come rivelano, in particolare, gli episodi di Alain Resnais e, ancora una volta, l'episodio di Godard. Nell'episodio *Claude Ridder*, Resnais mette in scena un intellettuale di sinistra (interpretato da Bernard Fresson) caratterizzato da sentimenti contraddittori rispetto alla guerra; in *Caméra-œil*, invece, la messa in scena altrettanto contraddittoria di Godard, che si muove tra una "forma visuale e sonora dove il carattere artificiale appare immediatamente" (p. 35), e il racconto e le immagini documentarie delle proteste degli operai francesi, invita gli spettatori a entrare nella contraddizione dell'episodio e, più in generale, nella contraddizione che il film stesso è, ma per prendere posizione. D'altronde, già nella prima riunione, il collettivo annuncia che

Non si tratta di donare delle lezioni di storia né di fissare l'ossessione della guerra in una finzione liberatrice, ma di testimoniare dello sforzo stesso di rappresentare l'apprensione di un grande evento contemporaneo da parte delle persone che non ne sono direttamente implicate e su cui, ciononostante, la guerra pesa ogni giorno (come minaccia, come sfida, come interrogazione, come segno politico) (pp. 18-19).⁹

Nel *mélange* di documentario e finzione di *Loin du Vietnam*, nel suo divenire l'espressione del cinema in quanto "macchina da guerra", lo spettatore può prendere posizione rispetto al conflitto, anche se da *lontano*: il film mostra, dunque, come il cinema sia in grado di divenire uno speciale tipo di "tecnica di guerra", nel momento in cui dichiara "guerra alla guerra", ossia nel momento in cui combatte contro la rappresentazione di un conflitto che si presenta come espressione del discorso politico dominante. È possibile pensare, infine, che gli spettatori, di fronte a un film che proietta ed esprime le caratteristiche di un cinema inteso come macchina da guerra, possano divenire dei "dromomani": dei disertori che dichiarano "guerra alla guerra" disertando le immagini-cliché della guerra.

Bibliografia

- Amato, P., Gorgone, S., Miglino, G. (a cura di)
2017 *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*, Marsilio, Venezia.
- De Baecque, A.
2023 *Godard. Biographie*, Grasset, Paris.

⁹ Sul rapporto tra documentario e finzione nelle riprese cinematografiche dei conflitti cfr. G. Ghigi, *Morire per finta dal vero*, in Amato *et al.* 2017, pp. 207-235.

- De Gaetano, R.
2022 *Critica del visuale*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Deleuze, G., Guattari, F.
2007 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Deleuze, G.
2017 *Immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino.
- Farassino, A.
1996 *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano.
- Godard, J.-L.
2018 *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Minimumfax, Roma.
- Montani, P.
2017 *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli.
- Noblet, P.
2020 *Les guerres de Jean-Luc Godard*, L'Harmattan, Paris.
- Scemama, C.
2006 *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, Paris.
- Stora, B.
1997 *Imaginaires de Guerre. Algérie – Viêt-nam, en France et aux États unis*, Casbah Éditions, Alger.
- Tuppini, T.
2019 *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Véray, L.
2015 *Loin du Vietnam (1967): une autre conception du cinéma militant*, Arte Éditions, Paris.
- Virilio, P.
1977 *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Éditions Galilée, Paris.
- Virilio, P.
2002 *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino.
- Vitale, F.
2021 *La farmacia di Godard. La conoscenza cinematografica della vita (della morte)*, Orthotes, Napoli.