

Pierandrea Amato

Nudità senza spettatore

Godard e il fantasma di Kafka¹

ABSTRACT

This paper means to examine the theoretical and visual trait of Jean-Luc Godard's *Adieu au langage* (2014). The movie questions the efficacy of language for the orienting of the gaze. The matter is that the poverty of language can be pursued but cannot be obtained from within the language itself. On the contrary, the dog, the actual leading character of Godard's movie, is not naked since he cannot help but be naked. In this sense, one can affirm that the appearances of the dog in *Adieu au langage* represent the reversal of Franz Kafka's *Investigations of a Dog* (1922, posthumously published in 1931). Whilst Kafka is the writer who approaches more closely the impersonality of the images, the dog "imprisoned" in his book never accomplishes the "goodbye to language". After all, Kafka's dog is identical to the woman undressing and dressing herself in the sitting room in Godard's movie.

Keywords: cinema, dog, event, nudity, shame.

A questa età ho difficoltà a vivere la mia vita,

ma ho ancora il coraggio di immaginarla

Jean-Luc Godard

1. Senza parole

La tesi che guida la composizione di queste pagine è che nella fase più recente del cinema di Jean-Luc Godard la presa di congedo dalla tradizionale forma racconto cinematografica si organizza attraverso l'assemblaggio di materiali in grado di svelare l'estrema radicalità del gesto godardiano fino a rivelarne la perentoria carica post-antropologica. In realtà, è proprio la questione antropologica il problema che vorrei indagare qui grazie all'impiego in contrappunto di un racconto di Kafka che dovrebbe mostrare che se in Godard l'immagine sprigiona una forma di estrema alterità rispetto alla realtà, al contrario, la sostanza filosofica e letteraria del suo cinema rischia di conservare, almeno in parte, una tentazione dialettica.

È in particolare in un film del 2014, *Adieu au langage*, che si condensa in maniera programmatica l'esigenza di Godard di portare il cinema oltre i limiti del linguaggio, al di là del *logos*, in un territorio in cui, dunque, l'immagine potrebbe bastare a sé stessa perché indipendente dalla cosa che lascia vedere tramite la sua dicibilità discorsiva.

¹ Non avrei concepito questo contributo intorno a *Adieu au langage* di Godard e Kafka senza una serie di conversazioni con il mio amico fotografo Roberto Cerenza. Che anche qui desidero ancora una volta ringraziare per la sua consueta generosità.

L'ambizione del film non potrebbe essere più radicale, dal momento che sin dall'inizio siamo proiettati in universo d'immagini di guerra, a sottolineare l'abisso del presente cui saremmo consegnati, in un vortice di rimandi cinematografici e letterari in cui è quasi impossibile non perdere la bussola anche perché la materia è trattata mediante una persistente sgranatura delle immagini che contribuisce alla visione di un'esperienza della visione spudoratamente perturbante.

Tuttavia l'estremo rifiuto per la narrazione nell'ultimo Godard, per quanto si accompagna a una gestione dell'immagine frammentaria, discontinua, in realtà, in quanto sottratta all'autorità autoriale del *continuum*, diventa persino totale; cioè, libera dall'esigenza di descrivere ciò che accade fuori di essa. Perché in fondo, come insegna Nietzsche con l'uso dell'aforisma, soltanto nel frammento si dà completezza.

In questa direzione va lo stesso impiego del 3D in *Adieu au langage*. Per quanto il film sia il primo lungometraggio girato da Godard in 3D, il suo assetto si realizza anche grazie a un impiego (volontariamente) accessorio, addirittura scorretto di questa percezione filmica della realtà. Infatti, se l'immagine non si lascia più guidare dal linguaggio, è disancorata dalla sua carica verbale, allora scopre già la propria esclusiva profondità che il 3D non fa che replicare perché in fondo da sempre il cinema dovrebbe catturare la cosa che guarda eludendo ciò che "per natura" tende a confondere lo sguardo: la parola. Il 3D in Godard, allora, si rivela uno strumento, se vogliamo, antiquato e approssimativo tanto da funzionare tramite una soggettiva innestata nello sguardo di un cane (lo sguardo di questo animale costituisce il filo rosso cruciale che raccorda le diverse parti del film).

Nell'ultimo Godard, dunque, l'uso della presunta novità del 3D si rivela nient'altro che il segno di una riscoperta del suo impiego nella storia del cinema, tema sul quale Godard ama costantemente ritornare, trattando il cinema nelle sue *Histoire(s)* alla stregua di un elemento pulsante e nevralgico che accoglie tutte le storie possibili (cfr. Cervini et al., 2010). Ma proprio questa implacabile necessità di ribadire la propria appartenenza al cinema è forse l'ennesima dimostrazione del desiderio godardiano di estinguere la propria origine letteraria più che visiva, quasi un tentativo di far sbiadire l'eco di una provenienza in fondo meta-cinematografica. *Adieu au langage* è forse una delle formulazioni più evidenti di questo tentativo.

Naturalmente il corpo a corpo con il linguaggio, il linguaggio delle parole, non sarebbe neanche il caso di sottolinearlo, non nasce in Godard nel 2014. Anzi, probabilmente mostrare i limiti del linguaggio, la sua irrimediabile trascendenza rispetto all'immagine nei confronti della cosa, rappresenta un problema capitale che attraversa per intero la sua ricerca. In un conflitto, sia chiaro, che in Godard si rivela in fondo irrisolvibile innanzitutto perché notoriamente Godard arriva al cinema tramite la scrittura – o meglio: fa

già il cinema scrivendo di cinema² – e d'altronde lo stesso *Adieu au langage* è disseminato di immagini che riprendono l'atto di scrivere. Tutto ciò lo dimostra già, per citare soltanto un esempio eclatante, un film del '68, ma si potrebbe anche osare e dire, immaginato dal '68, *La gaia scienza* (uscito poi nel 1969), in cui la protagonista, impegnata insieme al suo fidanzato in un delicato processo di auto-formazione rivoluzionario, riconosce proprio nel linguaggio l'arma più affilata del potere e quindi lo strumento contro cui esercitare la propria resistenza. A dimostrazione, lo dico qui tra parentesi, che la pregnanza filosofica del cinema di Godard, in realtà, è sempre anti-filosofica perché ampiamente determinata, per intenderci, dall'immanenza della cosa e non tanto dall'ente (cioè, dalla cosa filtrata attraverso la sua dicibilità). Insomma, e per farla breve, in Godard, ma come potrebbe essere altrimenti, vi è una radicale istanza anti-platonica e quindi una condensazione anti-filosofica della filosofia che rende tutt'oggi il suo cinema assiduamente impegnato a rimuovere la sua provenienza filosofica.

Ma torniamo al 2014: *Adieu au langage* recusa l'efficacia del linguaggio per orientare lo sguardo come strumento in grado di catturare frammenti di realtà. Il punto, però, è che la povertà nel linguaggio si può ricercare ma non realizzare restando all'interno del linguaggio stesso (come quando un poeta è, in qualche modo, destinato immancabilmente a dire il silenzio), come si sta appunto nell'intimità di un appartamento, dove l'addio al linguaggio somiglia a uno svestirsi per poi accennare a un rivestirsi poiché il trapasso che l'addio dovrebbe sancire non si può mai compiere definitivamente.

Il cinema di Godard oggi pretende di partire da ciò che non si può dire e a stento, quasi, vedere. L'immagine prende avvio dall'indicibile; sgorga a partire da ciò che non si può dire né raccontare e per questa ragione non è, a ben vedere, l'esito di una decisione di un soggetto, ma una corrente, un magma di frammenti che sospendono la logica che tiene insieme dicibile/indicibile.

Il congedo dal linguaggio fonetico s'incarna in *Adieu au langage* nel vero protagonista del film: il cane; il quale, a differenza degli uomini, che nel film si svestono e rivestono incessantemente, non è nudo perché non può non esserlo. Il cane godardiano, a ben vedere, e per andare subito al punto, è una figura della resistenza; resiste alla banalizzazione permanente cui siamo soliti percepire il legame tra la realtà e l'immagine. Il cane, più precisamente, lo fa capire lo stesso Godard in una serie di considerazioni sul film (Venzi, 2018), è il cinema; dà un corpo al cinema impegnato a fornire un accordo, un punto d'implicazione, tra la realtà e la sua immagine senza che l'una tradisca l'altra; senza, quindi, cedere a una forma di relazione stereotipata tra i due poli incapace di concepire questo nesso come l'esito di un'invenzione in grado di portare un soggetto qualsiasi oltre la propria individualità e non come una forma di cristallizzazione della realtà stessa.

² Lo stesso Godard dichiara esplicitamente una forma di continuità tra la sua prima attività critica e il vero e proprio debutto come regista nel 1961 con *Fino all'ultimo respiro* (Godard, 2007).

La condizione del cane godardiano è paradisiaca perché si rivela una nudità senza vergogna; cioè, priva di libido. Potremmo dire, come insegna Nietzsche all'inizio della sua seconda inattuale sulla storia, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), che la sua condizione ricorda quella dell'infanzia, quando, appunto, la nudità dovrebbe apparire priva di colpa e quindi senza vergogna (il film, in effetti, termina con i vagiti di un nascituro). In questo senso essere uomini, essere finiti, per le Scritture, vuol dire innanzitutto conoscere, o forse, sarebbe meglio dire, riconoscere la propria nudità. Come se la conoscenza originaria, il peccato che precede ogni peccato, fosse legato a una conoscenza di ciò che non è in nostro potere – la libido sessuale – come cifra universale del sapere di qualsiasi sapere.

2. L'animale dialettico

Adieu au langage struttura la propria parabola canina gestendo un'eredità letteraria e filosofica corposa; lo testimoniano esplicitamente i titoli di coda del film in cui Godard riversa le tracce di una costellazione di nomi che dovrebbe indicare i punti d'orientamento, per lo più letterari, di un'esperienza di congedo definitivo dalla narrazione cinematografica. Nello specifico, almeno nell'economia di un discorso impegnato a esaminare la filosofia post-antropologica che agiterebbe il cinema dell'ultimo Godard, mi limiterei qui però esclusivamente al nesso nudità e animalità per come compare in un libro di Derrida del 2006, *L'animale che dunque sono* (il nome di Derrida, per l'appunto, è uno di quelli che compare alla fine di *Adieu au langage*).

Ricordiamo rapidamente l'intenzione di Derrida: *L'animale che dunque sono* s'impegna a ripensare l'umano a partire da ciò che propriamente umano non è, la nudità animale. Più precisamente: mette in discussione l'idea consolidata che il primato dell'uomo sugli altri animali sia fondato su un'abilità linguistica particolare (vale a dire: sul *logos*). Insomma, e in estrema sintesi, Derrida, allestendo un affascinante cantiere storico-critico-filosofico (si va, solo per fare qualche nome famoso, da Aristotele a Heidegger passando per Cartesio), dimostra che nella tradizione filosofica occidentale l'assunto cardine che ci separa dall'altro, l'animale che noi non siamo, è che l'animale non pensa.

Non è qui possibile adesso, come pure sarebbe importante fare, predisporre un'analisi accurata de *L'animale che dunque sono* e meno ancora indagare accuratamente i riferimenti che alimentano le stesse tesi di Derrida e soprattutto dobbiamo rinunciare almeno qui a valutare ciò che esse sono in grado d'innescare in particolare per gli assi concettuali fondamentali dell'antropologia politica contemporanea³. Si tratta allora di limitarsi molto, forse troppo brevemente, a pochi riferimenti al testo derridiano unicamente per

³ Per un'analisi approfondita de *L'animale che dunque sono*, vedi almeno Speranza, 2011.

mettere a fuoco la logica di *Adieu au langage* in modo da chiarire il valore dell'operazione godardiana impegnata a dissociare le parole, quando rappresentano la semplice occasione di una comunicazione narrativa, e le immagini.

Con l'ambizione di sferrare un attacco ai fondamenti di qualsiasi forma di antropocentrismo, Derrida risponde in maniera perentoria a un quesito quanto mai classico, *che cos'è l'uomo?*: l'uomo non è la sua voce; in altri termini, ciò che lo specifica, e quindi lo differenzia dagli altri animali, non si può ridurre alla sua consistenza logico-razionale. Per smantellare la presupposta sovranità dell'uomo sull'animale, dunque, è necessario innanzitutto rimuovere la condizione di possibilità che materialmente garantisce questo primato: il linguaggio. Bisogna quindi disfarsi di qualsiasi parola che fiorisce a partire dall'esistenza umana; se queste parole sono esclusivamente umane, allora bisogna cancellarle; non utilizzarle più.

In *L'animale che dunque sono* questa decantazione linguistica si condensa in un'operazione sorprendente: a differenza di Godard, che s'impegna a lavorare con un cane, Derrida si occupa della sua gatta. O meglio: dello sguardo che la sua gatta lancia, muta, verso la sua nudità. Derrida, in effetti, mette in relazione l'esperienza tipicamente umana del pudore nei confronti delle proprie nudità e quindi della vergogna (e quindi della colpa), partendo da un apparentemente insignificante episodio quotidiano: l'essere visto (o guardato?) nudo dalla propria gatta. Questo sguardo provoca un particolare tipo di imbarazzo, quello "di un animale nudo davanti ad un altro animale"; ossia, un "animalimbarazzo" (Derrida, 2006, p. 38)⁴. Questa situazione, però, ben oltre una vicenda del tutto particolare, in realtà, provoca un'interrogazione intorno alla nudità:

Non esiste nudità in natura. C'è solo l'esperienza conscia o inconscia di esistere nella nudità. Dal momento che è nudo, senza esistere nella nudità, l'animale non si sente e non si vede nudo. Per lo meno così si pensa. Per l'uomo vale piuttosto il contrario e il vestito risponde ad una tecnica. Dovremmo quindi pensare congiuntamente, come uno stesso oggetto, il pudore e la tecnica. Insieme al male, alla storia, al lavoro, e a tante altre cose ad esso collegate - l'uomo sarebbe il solo a inventarsi un vestito per nascondere il sesso. E sarebbe uomo proprio in quanto diventa capace di nudità [...]. L'animale sarebbe in situazione di non nudità in quanto nudo e l'uomo in situazione di nudità dal momento che non è più nudo. Ecco una differenza, un tempo o un contrattempo tra due nudità senza nudità" (pp. 39-40).

L'animale non conosce la vergogna perché non possiede alcuna coscienza della propria nudità: non è (mai) nudo perché è nudo. La nudità esiste piuttosto, secondo Derrida, nello sguardo dell'altro; allora

⁴ Per fare il punto sulla questione filosofica dell'animalità, che da oltre un decennio, nell'era del post-umano informale, appare nuovamente un problema capitale per il pensiero, mi limito qui a rimandare a un solo utilissimo saggio: Cimatti, 2013.

forse non è soltanto la parola che manca all'animale, ma anche un tipo di sguardo che guarda per giudicare e colpevolizzare.

Il problema della nudità diventa l'occasione per interrogarsi sull'alterità rispetto alla quale proviamo vergogna: "Niente mi ha mai fatto pensare tanto all'alterità assoluta del vicino o del prossimo, quanto i momenti in cui mi vedo visto nudo sotto lo sguardo di un gatto" (p. 47). Di fronte allo sguardo animale, l'uomo è spinto a formulare un interrogativo di chiara matrice edipica: "Chi è che sono? A chi domandarlo se non all'altro? Forse proprio al gatto?" (ib.). Un'occhiata bestiale è la soglia rimodulazione del sé umano: "Come ogni sguardo senza fondo, come gli occhi dell'altro, questo sguardo cosiddetto animale mi fa vedere il limite abissale dell'umano: l'inumano o l'annumano, le fini dell'uomo, cioè il passaggio delle frontiere oltre il quale l'uomo osa annunciarsi a se stesso" (p. 49).

L'intelaiatura teorica di *Adieu au langage* sembra effettivamente impastata con lo sforzo derridiano di consegnare alla nudità umana, l'unica nudità concepibile, l'indice della nostra umanità segnata dalla vergogna di essere nudi. Come la gatta di Derrida svela il peso della nudità umana, e quindi lo strutturale agglomerato di pudore-vergogna-colpa di cui saremmo fatti, lo stesso fa lo sguardo del cane di Godard impresso nella macchina da presa: la sua differenza rispetto alla coppia che in *Adieu au langage* si sveste e si riveste in continuazione testimonierebbe l'alterità del cane rispetto al gioco d'amore fondato su risentimenti, sensi di colpa, vergogna, su forme di comunicazione destinate fatalmente al fallimento. Il film mette a nudo, se è lecito dire così in questo contesto, che un uomo e una donna, seppure ripresi mentre defecano, come fa Godard, comunque non possono avere effettivamente accesso a una condizione d'innocenza (linguistica) proprio perché non posso essere (mai) nudi. Come se nel cane allora, al contrario, si materializzasse simbolicamente una forma di purezza dell'immagine, che il cinema è in grado di montare e lasciare vedere, che la stessa storia del cinema, legata alla scrittura, alla narrazione, alla rappresentazione, rischia continuamente di celare allo sguardo.

3. Vivere e morire come un cane

Se la posizione di Derrida gioca un ruolo esplicito nella composizione di *Adieu au langage*, adesso si tratta d'indicare un altro possibile debito del film, sempre legato al problema dell'animalità, che però Godard non evoca apertamente (ammesso e non concesso che Godard abbia coscienza esplicita di questa correlazione) ma che tuttavia appare prezioso per svelarne le intenzioni essenziali; mi riferisco a un formidabile racconto di Kafka del 1922 pubblicato postumo nel 1931: *Indagini di un cane* (il titolo del racconto è dell'amico per eccellenza di Kafka, Max Brod).

L'ipotesi è questa: *Adieu au langage* potrebbe essere una riscrittura, per quanto sistematicamente rovesciata,

del racconto kafkiano.

In *Indagine di un cane* il monologo filosofico e angoscioso del cane, in assenza di uomini, nasconde la mancanza di una soglia di differenza tra l'uomo e l'animale in quell'animale, il cane appunto, addomesticato “per natura” tanto da sembrare molto simile a un uomo; è solo alla fine del racconto, a ben vedere, che il cane ha la capacità di riconciliarsi con i propri istinti in modo da custodire la propria integrità/libertà⁵. Il cane, in ultimo, avrebbe accesso a una sua forma di verità, una località dove la sua libertà non ha nulla a che fare con la coscienza, ma con una manifestazione spontanea delle proprie pulsioni. Una libertà, però, attenzione, che non coincide con la propria comunità di riferimento, al cui interno il cane di Kafka si rivela un escluso, ma neppure con una forma di riconoscimento intellettuale del senso di questa emarginazione. La sua libertà, piuttosto, si colloca al di là di qualsiasi sfera dialettica, oltre l'idea che l'animale o è un non-uomo oppure è come lui. Insomma, per il cane di Kafka la libertà significa aver attraversato la consapevolezza che la libertà non è un dato di natura, una condizione, ma un evento (raro).

Il cane di Kafka tuttavia, prima di ogni altra cosa, prima di essere libero, parla, ragiona, dimostra di avere coscienza delle cose e anche una notevole abilità di penetrazione nel passato (sa, addirittura, riconoscere sia che la vita lo ha molto cambiato sia, in realtà, che non lo ha trasformato nel profondo). Insomma, le sue parole, il suo sguardo sulle cose e gli altri cani, la sua difficoltà a fare parte di una comunità, a confondersi con gli altri, lasciano pensare di avere a che fare con un animale che soffre i disagi di un uomo; più precisamente, le tensioni di chi, quando racconta la propria storia, rischia di prendere le distanze dalla propria storia, dal momento che si posiziona in un luogo esterno rispetto all'oggetto del racconto.

Arriviamo rapidamente al punto: perché Kafka dovrebbe operare – clandestinamente – nelle maglie delle visioni di Godard? Perché la sua presenza appare, almeno ai miei occhi, persino imprescindibile per giustificare e chiarire l'ambizione di *Adieu au langage*? Se è vero, come è stato giustamente notato, che il film di Godard costituisce innanzitutto una riflessione radicale sull'atto del comporre⁶, e in particolare sul cinema come gesto di resistenza, allora, grazie alla gestione che entrambi fanno del cane, Kafka diventa un'occasione persino ovvia di confronto. Kafka, infatti, lo dico con grande semplicità, è lo scrittore che più di ogni altro si è spinto costantemente al di là della pagina letteraria, andando oltre i suoi limiti, fino a sfiorare, con la sua scrittura che dovrebbe prendere congedo da qualsiasi forma di rappresentazione – un grande obiettivo di Godard – l'impersonalità dell'immagine.

⁵ Walter Benjamin già notava in un saggio del 1934 dedicato alla filosofia del gesto kafkiano, “si possono leggere per un buon tratto le storie di animali in Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini” (Benjamin, 1962, p. 286).

⁶ *Adieu au langage* “è una delle più ardue meditazioni sull'atto di comporre cui il cineasta abbia mai dato corso” (Venzi, 2018, p. 149). Approfitto di questa citazione per rimandare, più in generale, al contributo di Venzi per una lettura complessiva e puntuale di *Adieu au langage*.

Se le intenzioni di Kafka, ossia battere la strada di un'uscita dalle tenaglie della narrazione, scrivendo senza sosta, ma senza portare generalmente mai a termine le proprie prove, anticipano la stessa ambizione di Godard, *Indagini di un cane*, però, segna una discrepanza tra i due: il cane kafkiano (non) è muto. Piuttosto quello godardiano forse resta simile alla donna nel salotto che si sveste e si riveste, e così non può consumare l'addio al linguaggio perché, al contrario, con il suo gesto ne prolunga l'ombra; mentre la nudità del cane è visibile proprio perché non si vede né può vedersi; è tale perché non lo è linguisticamente; in altre parole, costituisce il senza immagine dell'immagine.

Il monologo di un cane pieno di titubanze, giravolte emotive, prese di coscienza, otturazioni discorsive, deliri persecutori, dialoga con Godard ma assai problematicamente, perché inverte il senso del suo segno visivo provando a oltrepassare qualsiasi indugio dialettico nella composizione del rapporto uomo-animale. Per verificare questa distanza tra i due cani, ad esempio, è sufficiente leggere un brano di *Indagine di un cane* quando il cane di Kafka inveisce contro i suoi simili (un frammento che si rivela peraltro non soltanto cruciale per intercettare la gestione del problema della nudità in generale ma rappresenta un apice straordinario dell'universo letterario e filosofico dell'ultimo periodo dell'opera di Kafka):

Vergogna! Si spogliavano e ostentavano sfacciatamente la loro nudità: se ne compiacevano e quando per un istante obbedivano al sano istinto e abbassavano le zampe anteriori, rimanevano quali allibiti, come fosse un fallo, come se la natura fosse sbagliata, risollevavano subito le gambe e pareva che con lo sguardo chiedessero perdono di aver interrotto per un momento il loro stato di peccato (Kafka, 1970, p. 464)⁷.

A questo punto, elaborando una leggera sterzata, in modo da orientarci almeno un po' nella trama del confronto tra nudità e veste che sembra attraversare *Adieu au langage*, potrebbe essere utile rivolgersi a un saggio di Giorgio Agamben, *Nudità*, in cui si trovano le ragioni della posizione anti-teologica kafkiana e quindi, allo stesso tempo, forse una certa (almeno apparente) rigidità di quella godardiana.

L'intenzione di Agamben è di documentare, adoperando il suo classico metodo archeologico, che l'opposizione di matrice teologica tra nudità e veste è, in realtà, per quanto consolidata, infondata; piuttosto, ricercando le ragioni di questa antitesi, si tratta di mettere a fuoco la natura della loro implicazione. Il gesto fondamentale di Agamben, per stravolgere l'assetto dialettico della nudità, è di

⁷ Sulla posizione speciale occupata dal cane nel bestiario kafkiano, una vera e propria *Schlüsselfigur* (come non ricordare, ad esempio, la conclusione del *Processo*, dove il protagonista, Josef K., appunto muore "come un cane"; colpevole, ma ignaro di esserlo), vedi Pastorelli, 2015; studio dove peraltro non si manca di rimandare a un contributo assai meno recente ma tuttora prezioso sempre per inquadrare il ruolo pirotecnico incarnato dal cane nella galassia di Kafka: Winkelman, 1967.

mostrare che sin dalla sua codificazione con la Caduta di Adamo ed Eva la nudità non è uno stato, una maniera dell'essere della forma, ma si presenta come un "evento": "In quanto oscuro presupposto dell'addizione di una veste o subitaneo risultato della sua sottrazione, dono insperato o improvvida perdita, essa appartiene al tempo e alla storia, non all'essere e alla forma" (Agamben, 2009, p. 96). La nudità, dunque, sarebbe sempre legata a una forma di denudamento; di trasformazione. Se "*l'uomo è l'animale che deve riconoscersi umano per esserlo*" (Agamben, 2002, p. 33), questa individuazione risale innanzitutto nel riconoscersi, come insegnano le Scritture, come un essere immancabilmente nudo. L'evento della nudità, in altre parole, che non precede però nessuna veste, è l'umanità dell'umano che si scolla dalla sua animalità.

Il cane, lo dicevamo, per Godard non è nudo perché non può non esserlo: il suo sguardo non può realizzare alcuna forma di visione impressionista, bensì si riversa automaticamente in immagine in quanto non include lo sguardo stesso come desiderio passato attraverso una coscienza; in altre parole, non può contare su alcuna esteriorità perché è l'eterno rovesciarsi tra dentro e fuori, parola e immagine, a essere destituito di fondamento. In questo senso, lo ripeto, è possibile sospettare che le immagini di un cane in *Adieu au langage* siano l'inversione delle *Indagini di un cane*; solo che il riferimento (forse casualmente) deve rimanere nascosto proprio perché probabilmente la sua rilevanza oltrepassa persino quella consueta di una referenza o persino di un debito.

Kafka, come di consueto, lo troviamo sui limiti, le soglie, laddove, più precisamente, si tratta di scompaginare il limite di qualsiasi limite e la differenza tra l'alto e il basso (si pensi, ad esempio, naturalmente alla figura dell'agrimensore nel *Castello*). Kafka, in questo modo, opererebbe in maniera clandestina in Godard in modo che lo stesso Godard intralci, mediante un sottile e carsico corto-circuito, la stessa opzione teorica di *Adieu au langage* in modo da non mascherare l'esigenza che pure ciò che non può essere né narrato né rappresentato pretende alla fine un'immagine in grado di lasciare vedere ciò che non si può dire. *Adieu au langage*, in questo senso, attraverso lo sguardo del suo protagonista, un cane-cinefilo, non sancirebbe una forma di sottrazione dal linguaggio *tout court*, come se le immagini a loro modo non fossero (anche) un linguaggio, piuttosto un'estrema presa di congedo da una condizione, come quella che tutti noi oggi assaporiamo, che ci impone di comunicare senza tregua al di là di ciò che si tratta di comunicare (comunicare sempre rappresenterebbe un nuovo imperativo globale; un dovere in cui la possibilità di comunicare reagisce innanzitutto al dovere di farlo; cfr. Zanardi, 2018). In fondo, è proprio la totalizzazione della comunicazione, che prosciuga qualsiasi possibilità di comunicare, è ciò contro si batte il cinema di Godard. Per questa ragione, probabilmente, il cane/bambino di *Adieu au langage* non smette di gridare; vale a dire, di schiudere dentro e contro qualsiasi forma di verticalità nei confronti della realtà, un'esperienza delle "cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali" (Benjamin, 1997, p. 25).

Bibliografia

Agamben, G., 2002, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.

Agamben, G., 2009, *Nudità*, in Id., *Nudità*, Roma, Nottetempo.

Benjamin, W., 1955, *Franz Kafka*, in Id., *Schriften*, Frankfurt a. M.; trad. it. 1962, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1974, *Über den Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp; trad. it. 1997, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi.

Cervini, A., Scarlato, A., Venzi, L., 2010, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Cosenza, Pellegrini.

Cimatti, F., 2013, *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza.

Derrida, J., 2006, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée; trad. it. 2006, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaka Book.

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

Kafka, F., 1953, *Forschungen eines Hundes* in Id., *Erzählungen und kleine Prosa*; trad. it. 1970., *Indagini di un cane*, in *Racconti*, Milano, Mondadori, pp. 458-500.

Pastorelli, G., 2015, *L'immagine del cane in Franz Kafka*, Firenze, Firenze University Press.

Speranza, M. T., 2011, *L'animale che dunque sono? Intorno a Derrida per una genealogia del rapporto uomo-animale*, in «Scienza&Filosofia», 6.

Venzi, L., 2018, *Adieu au langage*, in AA.VV., *Jean-Luc Godard*, a cura di Alovio, S., Venezia, Marsilio, pp. 146-159.

Winkelman, J., 1967, *Kafka's "Forschungen eines Hundes"*, in «Monatshefte für deutschen Unterricht», 59, Heft 3, pp. 204-216.

Zanardi, M., 2018, *Comunica!*, in «93. Materiali per una politica non verbale», *(S)comunicare*, maggio.