

Irene Calabrò

Fare gioielli per i poveri.

*Il lavoro della memoria nelle Histoire(s) du cinéma
di Jean-Luc Godard*

Il cinema è mezzo di espressione da cui è scomparsa l'espressione.
È rimasto solo il mezzo. Oggi il cinema è diventato un'altra cosa,
che cerca non tanto di vedere il mondo quanto di dominarlo.

Jean-Luc Godard

Abstract: This contribution aims to reflect on relationship between technique, labour and memory in Jean Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*, focusing, in particular, on the chapter *1b – Une histoire seule* of Godard's work. The essay tries to demonstrate that Godard, through the *labour* of montage, critiques cinema's historical role as industry that *manufacturers* oblivion, but he shows even that cinema itself is able to become a place of thought and memory.

1. Violenza

Innanzitutto una difficoltà: come ci si posiziona di fronte a un'opera come le *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) di Jean-Luc Godard? Quale punto di vista adottare per orientarsi tra le sovrimpressioni, i ralenti, gli ingrandimenti; le voci sovrapposte e il rumore meccanico di una macchina da scrivere, che diventa il rumore insostenibile di una mitragliatrice e, contemporaneamente, di un vecchio proiettore cinematografico? Le *Histoire(s)* di Godard violentano la percezione; nella veemenza della percezione risuona la violenza della storia del cinema.

Le *Histoire(s) du cinéma* è suddivisa in otto capitoli titolati – suddivisione provvisoria, perché ogni episodio ripete i titoli dei capitoli precedenti o successivi; riprende immagini e citazioni di altri episodi, e rende l'opera vorticoso e incompiuto. Ma anche questo periodo di lavorazione è, in realtà, provvisorio: Godard non ha mai smesso di riflettere intorno alla storia del cinema e alla Storia – cioè intorno alla storia del cinema in quanto storia dell'Occidente; alla storia dell'Occidente in quanto storia di un'umanità fondata sulla violenza. Ma la violenza sta anche – e forse, soprattutto – nella rimozione della stessa violenza che il cinema “industriale” opera¹. E tuttavia l'opera godardiana è anch'essa – e dichiaratamente – violenta, in

1 Sul cinema in quanto industria, Godard sostiene nel capitolo *1b* delle *Histoire(s)*: “In fondo il cinema non fa parte dell'industria della comunicazione, né di quella dello spettacolo, ma

quanto fondata su un modo di fare cinema altrimenti inteso, di cui il montaggio è lo strumento privilegiato².

Nell'ottica di Godard, il cinema, fin dai suoi inizi, si è posto come corrispettivo percettivo di una violenza che, dalla fine del XIX secolo, imperversa in diversi campi del sapere e dell'esistenza umana. È nota la tesi di Walter Benjamin che vede negli effetti *scioccanti* del cinema il corrispettivo della gestualità a scatti caratteristica del lavoro alla catena di montaggio, e in generale della vita nella modernità (Benjamin 2014). E Godard, dal canto suo, riprende e problematizza – in particolare nel capitolo delle *Histoire(s)* che questo contributo tenta di analizzare – il rapporto che il cinema in quanto tecnica ha con il lavoro, cioè con un sistema di produzione che decide l'annullamento del compito redentivo del cinema. Un contro-uso del cinema, secondo Godard, potrebbe far divenire il cinema stesso forma di pensiero e luogo della memoria – “Non dirò male dei nostri utensili. Ma li vorrei utilizzabili” – sostiene Godard nel capitolo 4a – *Le contrôle de l'univers* citando un passo di *Penser avec les mains* di Denis De Rougemont (De Rougemont 2012, p. 146).

Dopo una panoramica sul rapporto tra tecnica, lavoro e memoria nelle *Histoire(s)*, analizzando alcuni passi del capitolo 1b – *Une histoire seule* (1988, 41'), l'obiettivo del presente contributo è mostrare come attraverso la disattivazione dell'uso “industriale” delle tecniche cinematografiche, ossia attraverso il montaggio, un contro-uso – una violenza *altrimenti* intesa –, che consiste nel lavorare “artigianalmente” i materiali d'archivio – immagini, brani musicali, film libri – della storia occidentale, Godard riesca a fare del cinema il luogo della memoria.

2. Artigianato

Secondo Godard, il cinema è “l'infanzia dell'arte”; un bambino mai diventato adulto, perché fin dalla sua nascita è stato castrato dalle ragioni del padre: il capitale. Il cinema non ha potuto sviluppare le proprie potenzialità: “non ha potuto assolvere al suo compito più individuante: configurarsi pienamente come uno strumento capace di vedere e di pensare il proprio tempo. Subito trasformato in grande attrazione spettacolare, il cinema, dice Godard, non ha sviluppato le proprie potenzialità” (Venzi 2010, pp. 24-25). Avrebbe potuto trovare la propria strada, il compito etico

dell'industria dei cosmetici, dell'industria delle maschere” (58”27'). Industria del sesso e della morte, ripete Godard in diversi luoghi delle *Histoire(s)*.

2 Il ritornello di *La caccia alle streghe* (*La violenza*) di Alfredo Bandelli è caro a Godard, ma il concetto di violenza rimane problematico nel suo cinema. Riguado, ad esempio, alla dichiarazione politica “*Je serai du côté des bombes*” nel lungometraggio *Le livre d'image* (2018), Godard afferma: “*Je ne suis pas contre les bombes, mais je suis antimilitariste. Et on oublie que dans Le livre d'image, quand je dis 'Je suis du côté des bombes', à l'image un homme caresse une antilope. Les gens ne font plus la liaison, image et text, ne voient pas quand une image est contredite par le texte. On ne sait pas si l'image passe avant le texte, ou l'inverse*” (Delorme *et al.* 2019, p. 20).

che gli spettava: farsi strumento del pensiero. Ma non filmando – o non filmando *degnamente* – i campi di concentramento, il cinema è venuto meno al suo compito: afferma Godard nel capitolo 3a – *La monnaie de l'absolu* delle *Histoire(s)* che “la fiamma” del cinema – il suo pensiero – “si è spenta definitivamente ad Auschwitz”³.

Tuttavia, Godard continua a fare cinema; continua ad assumersi il peso di quel compito a cui il cinema – tutto il cinema, e con il cinema anche lui, in quanto uno dei padri della *Nouvelle Vague* – è venuto meno. Continua a pensare alla storia del cinema e alla storia del XX secolo; alla storia dell'Occidente e alla storia delle sue tecniche, e alle forme di dominio che l'utilizzo delle tecniche ha creato e continua a creare.

Tutte quelle storie, però, sono una storia sola. Il capitolo 1b delle *Histoire(s)* è, infatti, intitolato *Une histoire seule*: la storia delle tecniche, nonché la storia del cinema e del lavoro, lungi dall'essere tre storie separate si incrociano già alla fine del XIX secolo sul terreno della memoria – o, meglio, della sua rimozione.

Il primo capitolo delle *Histoire(s)* (1a – *Toutes le histoires*) si apre infatti con due frasi nel buio, di cui una è un segnavia fondamentale per tentare di leggere il rapporto tra tecnica, lavoro e memoria del capitolo 1b: “*Hoc opus, hic labor est*”. Sorta di esergo delle *Histoire(s)*, è un verso che Godard preleva dal libro VI dell'*Eneide* di Virgilio (v. 129), laddove la Sibilla cumana avverte Enea: “*Saie sanguine divum, / Tros Anchisiade, facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est.*” (“Sangue divino, / Troiano figlio d'Anchise, è facile calare / all'Averno: la porta dell'oscura dimora / di Dite è sempre aperta, il giorno e la notte. / Ma tornare sui propri passi, risalire all'aria che si respira in terra, è faticoso e difficile”) (Virgilio 2012, VI, vv. 125-129, p. 254-255).

Più che al viaggio di Enea negli Inferi, però, Godard associa la sua opera – cioè il suo atto di creazione che è anche il suo *labor*, la sua fatica –, al viaggio di Orfeo nell'Ade⁴. Già l'Enea di Virgilio richiama l'impresa mitica di Orfeo per garantirsi la discesa nell'Averno: “*si potuit manis accersere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris*” (“È pur vero che Orfeo poté evocare l'Ombra / di Euridice, aiutandosi con le corde sonore / della sua cetra) (vv. 119-120). Grazie alla musica, Orfeo riesce a persuadere gli dèi di riportare Euridice in vita, ma, come si sa, a un prezzo: Orfeo potrà guardare Euridice solo una volta usciti dall'Ade. Ma Orfeo non resiste e, poco prima di uscire dal Regno dei morti, guarda Euridice e la perde.

Per Godard, Orfeo è una metafora del suo lavoro: il cinema, cioè il guardiano dei morti, della ritrazione che è in questione nell'immagine, avrebbe autorizzato Godard-Orfeo a scendere nell'Ade per riportare in vita i morti, ossia tornare nel passato per redimerlo. Ma è un'impresa faticosa, quasi impossibile. Il cinema,

3 Raccontando la storia del cinema e, per mezzo di essa, la storia del Novecento, le *Histoire(s)* hanno come punto centrale l'orrore dei campi di sterminio, di cui il cinema non avrebbe saputo dare, secondo Godard, un'adeguata testimonianza.

4 Nel 2019, Godard trasferisce il suo atelier da Rolle, in Svizzera, dove risiede, alla Fondazione Prada di Milano, e decide di intitolare quell'installazione permanente “*Le Studio d'Orphée*”.

come Orfeo, dovrà pagare la violenza del surplus di visibile; il suo vedere tutto per non vedere niente; dovrà pagare l'oblio della realtà; la sua "violenza industriale". Gli spettri del cinema – gli spettri della storia – perseguiteranno Godard: nel capitolo *1b* delle *Histoire(s)*, le immagini di una pellicola scorrono a una velocità incontrollabile; il volto dormiente di Ingrid Bergman si sovrappone a una scena del lungometraggio *Week-end* (1967) di Godard, mentre la voce off del regista confessa: "A volte, la sera, qualcuno surra nella mia stanza. Spengo il televisore, ma il mormorio continua. Sarà il vento o i miei antenati?".

L'opera musicale che permette a Orfeo di discendere nell'Ade si rivela inutile. Così come Godard dichiara il fallimento della sua opera artistica e, in generale, del cinema: Orfeo è costretto a vivere nella disperazione.

Forse è difficile leggere le *Histoire(s) du cinéma* senza la mediazione di un lavoro più recente di Godard, *Le livre d'image* (2018), sorta di testamento che riprende ed estende le immagini e le parole delle *Histoire(s)*, e nel cui finale Godard, con voce tremante e affaticata, individua una via d'uscita alla disperazione attraverso la disperazione stessa. Su uno sfondo nero – nero perché, ancora oggi, non c'è l'immagine redenta, l'immagine che, come Godard "profetizza" nelle *Histoire(s)* con Paolo di Tarso, "verrà al tempo della resurrezione" –, il regista dichiara:

E anche se... e anche se niente è come lo avevamo sperato ciò non cambierà in niente le nostre speranze, le speranze resteranno utopia e saranno necessarie. Anche più tardi le speranze infiammeranno numerose voci soffocate dal nemico più forte. Si sveglieranno senza sosta e il campo delle speranze sarà più vasto che mai, si estenderà su tutti i continenti. Il bisogno di contraddizione, di resistenza, non diminuirà mai, così come il passato era immutabile, così le speranze rimarranno immutabili e quelli che un giorno, quando noi eravamo giovani avevano nutrito... la speranza ardente di domandare... quando noi lo faremo... E anche niente doveva essere come avevamo sperato, ciò non cambierà in niente le nostre speranze.

Continuare l'inutile lavoro di Orfeo nella disperazione, che per Godard è il lavoro inutile della memoria, un lavoro che, nel cinema, è sempre rimasto *labor*: lavoro schiavo dell'oblio. Un lavoro senza speranze: "fare gioielli per i poveri", come diceva Brecht – frase che, come ricorda nel capitolo *1b*, Godard fa ripetere a Fritz Lang nel suo lungometraggio *Le mépris* (1963). Lavoro inutile, ma Godard non ha altra scelta: "la vera condizione dell'uomo è pensare con le sue mani" – afferma nel capitolo *4a* citando De Rougemont (De Rougemont 2012). Il lavoro in questione è il montaggio, che caratterizza l'opera di Godard in quanto "artigianale".

Il montaggio è innanzitutto un lavoro della memoria, che opera per svelare il lavoro di rimozione della memoria che perlopiù opera il cinema "industriale", che si fa, fin dalle origini – sostiene Godard nel capitolo *1a* delle *Histoire(s)* – "fabbrica dei sogni".

Il termine montaggio, che proviene dal "lessico dell'artigianato e dell'industria meccanica, indica l'assemblaggio delle parti di un meccanismo dotato di una qualche forma di movimento autonomo (orologio, automobile, macchina industriale)" e si diffonde negli anni Dieci nella terminologia artistica, fotografica e cinematografica (Pinotti *et al.* 2018, p. 19).

È merito di Benjamin aver riconosciuto il montaggio non solo quale metodo artistico, ma soprattutto in quanto metodo storico e forma di conoscenza (cfr. Didi-Huberman 2007). Godard riconosce di aver contratto un grande debito nei confronti delle riflessioni benjaminiane sull'immagine e dunque sul montaggio (Godard, Ishaghpour 2000). Il montaggio godardiano, però, non è solo una forma di conoscenza e metodo storico, ma è innanzitutto un metodo artistico. In proposito, Georges Didi-Huberman afferma che le *Histoire(s)* non sono *storia*, ma che nell'ottica di Godard la Storia è "l'opera delle opere, che le ingloba tutte [...]. Se l'opera d'arte è ben fatta, essa appartiene alla storia" (Didi-Huberman 2005, p. 175). Dunque, conclude Didi-Huberman: "In *Cinéma Cinéma*, Godard definiva *tavola critica* al tempo stesso il suo tavolo di lavoro – cosparso di libri aperti, di appunti scritti, di fotografie – e il tavolo di montaggio: non era forse un modo per ribadire che *il cinema mostra la storia*, anche quella che non vede, nella misura in cui *sa montarla?*" (ibid.).

Il gesto di Godard, che *mostra* la storia, è dunque un *lavoro artistico* sulla memoria storica – e, innanzitutto, un lavoro di rimozione dell'oblio, che è fabbricato principalmente dal "futuro" del cinema: la televisione, luogo di intrattenimento e di consumo bulimico di immagini (Godard 2018, p. 261).

Qual è il funzionamento del montaggio "artigianale" godardiano, che aziona una certa forma della memoria, e che, contemporaneamente, fa del montaggio stesso un atto di violenza (ma di una violenza altrimenti intesa)? Contro il sistema di produzione industriale del cinema, Godard considera il montaggio un "lavoro artigianale" in modo da rivendicare il controllo degli strumenti e dei materiali atti alla realizzazione di un prodotto, trasformando così le condizioni di produzione dei suoi oggetti, di praticare cioè un loro "cambiamento di funzione" (Cfr. Didi-Huberman 2015, p. 36). Un controllo totale del processo che, però, è teso alla creazione di un prodotto inevitabilmente parziale e necessariamente incompiuto. L'obiettivo di Godard non è infatti creare un'unica immagine che possa svelare il lavoro dell'oblio del cinema industriale; piuttosto, il suo obiettivo è di far venire fuori, dalle diverse tecniche di montaggio adoperate nell'*Histoire(s)*, "non un'immagine giusta, ma giusto un'immagine".

La tecnica di sovraimpressione, che innanzitutto caratterizza il lavoro di montaggio delle *Histoire(s)*, rende evidente che l'immagine è stratificata: è un'intensificazione, che svela potenze inconscie "che le nostre certezze o abitudini visibili hanno la tendenza a sedare o a velare" (Didi-Huberman 2005, p. 171; Cervini 2010, pp. 150). La sovraimpressione permette alle immagini prelevate dalla memoria storica di ripetersi. Godard in effetti, nelle sue *Histoire(s)*, riconosce un debito nelle concezioni della memoria che fanno capo a Freud, a Bergson e a Proust, laddove il lavoro di montaggio è *sintomatico*: i suoi effetti violenti lasciano apparire qualcosa che nelle singole immagini non è visibile, ma che si svela "in maniera differenziale" nel momento in cui sono montate, ossia sono messe tra di loro in tensione.

La velocità delle sovrimpressioni è *suscettabile* di effetti violentemente contraddittori, che conducono lo spettatore al disorientamento, dal momento che mettono in relazione ciò che di consueto non produce risonanze. È però proprio la violenza del disorientamento creata dalle tecniche di montaggio che permette il movimento di una

memoria “involontaria”: sono situazioni ed eventi non elaborati dalla coscienza perché mai accaduti così come il montaggio li presenta, ma che attraverso la loro insorgenza – inconscia e inaspettata – svelano possibilità latenti del passato che parlano al presente. L’effetto traumatico, che le tecniche del montaggio godardiano hanno sullo spettatore, funge per il pensiero da quello che Benjamin definisce *training*: un effetto violento sulla percezione che ha però il compito di “allenare” il pensiero, ossia di violentarlo per risvegliarlo⁵. L’archivio delle *Histoire(s)* è infatti una costruzione che a sua volta lo spettatore deve ricostruire: “l’archivio non va interpretato per questo come puro e semplice ‘riflesso’ dell’evento, né come la sua pura e semplice ‘prova’. Poiché è sempre da elaborare con ritagli incessanti, attraverso il *montaggio* con altri archivi” (Didi-Huberman 2005, p. 128). È una memoria che non è mai totale, che non è deposito di verità, ma che, invece, è da mettere in movimento rimontando i suoi materiali per produrre nuove verità – una produzione immaginativa, che è necessariamente finzione. Ma proprio quella potenza di finzione e di immaginazione è il risveglio della memoria e del pensiero. Il fallimento moderno del cinema di farsi strumento di pensiero e testimone del suo tempo, secondo la critica godardiana al cinema, attesta che la violenza distraente del modo “industriale” di fare cinema conduce l’immagine tecnicamente riprodotta alla decadenza del suo compito principale: risvegliare lo spettatore, interrogare lo sguardo e, dunque, il pensiero.

3. Rimozione

Attraverso un utilizzo artigianale del montaggio, dunque, Godard mostra una possibilità altra della tecnica⁶. Il cinema industriale, degradando i suoi strumenti, conduce verso l’oblio: violenta il mondo occultandolo – non lo vede, ma lo domina (Godard 2018, p. 285). Secondo Godard, il cinema industriale si fa portavoce di un unico senso della tecnica, ossia quella di *governare* il mondo.

Tuttavia occorre scoprire il funzionamento del cinema in quanto industria che fabbrica l’oblio. Nel capitolo *1b* delle *Histoire(s)* Godard rilegge e riguarda – *reinvestandola* – la storia “senza avvenire” del cinema. È una storia *dialettica*: “All’inizio di tutto, la storia di due fratelli. Si sarebbero potuti chiamare *abat-jour*, ma si chiamavano Lumière. Erano quasi identici”. Da quel momento in poi, ci dice Godard, a causa di quella *quasi* identità, “ci sono volute sempre due bobine per fare cinema: una che si riempie e una che si svuota”. “Nel video – afferma più avanti – la bobina di sinistra è chiamata ‘lo schiavo’ e quella di destra ‘il padrone’”.

5 Nel capitolo *4a* – *Le contrôle de l’univers*, sull’immagine del cadavere anoressico di una donna, che viene trasportato da due uomini, la voce off dichiara: “Se il pensiero rifiuta di incidere, di violentare, espone se stesso invano a tutte le brutalità che la sua assenza ha liberato” (10’ 4”).

6 In *Adieu au langage* (2014), Godard sottolinea l’importanza delle riflessioni sulla tecnica di Jacques Ellul, e cita, in particolare, il testo di Jean-Luc Porquet, *Jacques Ellul, l’uomo che aveva previsto quasi tutto* (Porquet 2007).

Nel meccanismo stesso di produzione dell'immagine cinematografica è iscritto, secondo Godard, il destino del cinema: la possibilità cioè di divenire – così come è diventato – fabbrica dell'oblio e dell'intrattenimento; oppure riproduzione del reale che, interrompendo il flusso delle immagini spettacolari, consente l'attivazione di uno sguardo critico sul presente. Il cinema, però, secondo Godard accetta solamente il diritto, ereditato dalla fotografia, di riprodurre il reale, violentando così “disperatamente la natura per seminarvi la potenza della finzione”, mentre non prende in considerazione i doveri rispetto al reale, riconoscendo un debito nei confronti di Proust e Manet⁷, che rappresentano una via d'uscita dall'oblio e dall'irrigidimento del pensiero della vita moderna.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, continua Godard, ossia rispettivamente con il trasporto pubblico e le “messe in scena” di Charcot alla Salpêtrière, emergono delle tecniche il cui sviluppo include anche l'invenzione del cinema, e che conducono all'idea univoca della tecnica in quanto potere sulla vita. Il cinema e la fotografia, infatti, secondo Godard, all'inizio indossano “i colori del lutto, cioè il bianco e il nero”, in quanto tecniche che lavorano sottraendo “alla vita anche la sua identità”⁸. Mostrando la storia di violenza e dominio delle tecniche che si sviluppano nel XX secolo, però, Godard mostra che, lungi dal denigrarle, quelle stesse tecniche possono essere utilizzate altrimenti. Il montaggio, per concludere, può attivare una forma di memoria che porta alla luce le possibilità latenti e inespresse dell'utilizzo della tecnica.

Bibliografia

Agamben, G.

1998 *Le cinéma de Guy Debord*, in Id., *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Editions Hôebeke, France, pp. 65-76.

Benjamin, W.

2014 *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino; ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1936.

7 Secondo Godard, il cinema porta a compimento il processo “grazie al quale il mondo interiore riesce a incontrare il cosmo e il pensiero a esteriorizzarsi in una forma” a cui aveva dato inizio la pittura moderna e in particolare l'opera di Manet (Cervini 2010, p. 140).

8 L'industria godardiana delle maschere manifesta qui la sua vicinanza al cinema e al pensiero di Guy Debord: “Se l'immagine fantasmagorica già accompagnava necessariamente la realizzazione della merce, quella spettacolare si propone la sostituzione sistematica e programmata della vita. Il valore d'uso non viene solo subordinato, ma dissolto; la qualità corporea non è solo sussunta all'inorganico, ma resa quasi interamente superflua. Su questa base, la società dello spettacolo applica una legge d'inversione del vivo nel morto, che si estende a ogni ambito della vita” (Pezzella, 2009, pp. 16-17).

Cervini, A.

2010 "Montaggio mio dolce affanno". *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza, pp. 117-163.

Delorme, S., Godard, J.-L., Lepastier J.

2019 *Ardent espoir. Entretien avec Jean-Luc Godard*, in AA. VV., "Cahiers du cinema, 759, ottobre, pp. 8-20.

De Rougemont, D.

2012 *Pensare con le mani. Le radici culturali della crisi europea*, Transeuropa, Massa; ed. or. *Penser avec les mains*, Albin Michel, Paris 1936.

Didi-Huberman, G.

2005 *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano; ed. or. *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003.

2007 *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino; ed. or. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronism des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000.

2015 *Passés cites par JLG. L'oeil de l'histoire*, 5, Éditions de Minuit, Paris.

Godard, J.-L., Ishaghpour, Y.

2000 *Archéologie du cinema et mémoire du siècle. Dialogue*, Farrago, Tours.

Godard, J.-L.

2018 *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, minimum fax, Roma; ed. or. A. Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-luc Godard*, 2 voll., Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1985;1998.

Pezzella, M.

2009 *La memoria del possibile*, Jaca Book, Milano.

Pinotti, A. (a cura di)

2018 *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.

Porquet, J.-L.

2007 *Jacques Ellul, l'uomo che aveva previsto (quasi) tutto*, Jaca Book, Milano; ed. or. *L'homme qui avait (presque) tout prévu*, le cherche midi, Paris 2003.

Scemama, C.

2006 *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, France.

Venzi, L.

2010 "Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità". *Cinema, testimonianza, performatività*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, cit., pp. 15-65.

Virgilio

2012 *Eneide*, vol. I, libri I-VIII, trad. it. di C. Vivaldi, Garzanti, Milano.

