

## b) **Le petit soldat**

Visto a dieci anni dalla data in cui fu girato, **Le petit soldat** sembra oramai un « classico »: questo si nota (anche in rapporto a un film che pure lo precede cronologicamente, come **À bout de souffle**, e che rimane, a tutt'oggi, largamente « provocatorio »), non per assegnare patenti di maggiore o minore vitalità, bensì per puntualizzare un modo di avvicinarsi all'universo del filmabile che è, oggettivamente, di tipo diverso. In realtà, ne **Le petit soldat**, Godard affronta (superandolo brillantemente) il grave problema d'un uso moderno dell'**oggettività** narrativa, attraverso l'intrico dei rapporti che si stabilisce con l'introduzione dell'io narrativo (come voce fuori campo), tra questi e il personaggio-attore (come presenza fisica) e dell'uno e l'altro con l'autore (come « assenza », qui però semi-natrice di indizi per facili identificazioni).

L'io narrativo Bruno Forestier parla di se stesso, di quello che sta facendo, ha fatto o farà, di quello che sta provando, ha provato o proverà, mentre il personaggio cinematografico Forestier-Subor (l'attore) compie i gesti cinematografici relativi, col risultato che questi gesti, quand'anche slegati, o assurdi, o compiuti a tempi « saltati », sono ricondotti, attraverso l'ottica del personaggio narrante, a sostanziale continuità. Praticamente, è il coté letterario a garantire un'unità, cui altrove Godard non ha posto alcun interesse; il coté filmico, ancora una

volta, è il luogo privilegiato delle incertezze e delle contraddizioni. Forestier tenta di spiegare e di spiegarsi, alla fine del film, in una lunga fono-sequenza, e ci riesce abbastanza, nel senso che le ragioni per cui egli non può veder chiaro, ci sono chiare; sono gli atti filmici che, con il loro flagrante stridore, disegnano una trama irriconciliabile con qualunque tipo di definizione (fossero pure quelle, apparentemente agnostiche, di Forestier-Godard).

Le petit soldat non uccide il suo uomo, all'inizio, non perché si sia « pentito »; e poi non parla, lasciandosi torturare dai pieds noirs, non perché si sia pentito del suo pentimento; non basta, a spiegare, neppure la coerenza incoerente di Forestier; si tratta, invece, del modo in cui i gesti filmici, e non semplicemente « filmati », riescono a far scoppiare le contraddizioni, a turbare i sonni ideologici, a porsi come « fenomeni » senza nostalgia di « noumeni ». Sotto questo aspetto, Godard non tradisce il suo universo, e a maggior ragione qui, dove l'argomento (la guerra d'Algeria) poteva prestarsi all'ideologizzazione, alla falsa sicurezza degli schemi prefabbricati (o, peggio ancora, alle tentazioni dell'« equidistanza » vedi, che so, **La battaglia d'Algeri**). L'equidistanza di Godard è in realtà compromissione profonda nelle cose, urto e deflagrazione filmica. E' abbastanza secondario che, a volte, egli senta il bisogno di stringere il discorso più serratamente addosso a un « personaggio », attraverso la continuità della sua presenza fisica, e la mediazione « parlata » dei salti nell'azione: la m.d.p., altrove nervosa e mobilissima, qui si muove più pacatamente, tende ad una visione « oggettiva », che è però anche soggettiva in quanto e nella misura in cui il personaggio riflette su se stesso e « si vede » agire (in una oggettività che è la « soggettiva » del diarista Forestier e di Godard; come in **Le nouveau monde**, in cui anche compare un personaggio che, materialmente, tiene un diario). L'impatto discontinuo con la realtà, il salto cronologico, la frammentazione esistenziale, s'incontrano difatti, come elementi tipici dell'esperienza diaristica, assieme alla continuità di base offerta dall'univocità e irripetibilità personali di chi il diario tiene. In questo senso, **Le petit soldat** è davvero il diario di Forestier-Godard, e non poteva non essere un diario filmico se nel cinema, a differenza di altri « mezzi », « la rappresentazione della vita coincide con la sua analisi »; nello stesso tempo, è una meditazione sui modi di questa analisi, in quanto legata al movimento (semantico). Ecco, allora, l'inadeguatezza del mezzo fotografico, con cui Forestier cerca di « fissare » (e in ciò stesso è l'errore) Veronica, creatura definita solo dal suo muoversi; ecco l'indagine sulle « basi » filmiche, quando i due, a letto, si divertono a sfogliare uno di quei libretti infantili che forniscono l'illusione del movimento attraverso una serie di disegni in successione. Semanticamente, quest'illusione di un'illusione, è anche quanto di più vicino alla vita uno spettacolo (in quanto strumento di analisi) ci possa dare.

Alessandro Cappabianca