

Per una filosofia del linguaggio nel *boudoir*. *Vivre sa vie* (1962) di Jean-Luc Godard

Irene Calabrò

Università della Calabria
irene.calabro@hotmail.it

Abstract: This essay examines the linguistic and philosophical foundations of Jean-Luc Godard's *Vivre sa vie* (1962) by situating it within the intellectual legacy of Brice Parain, who appears in the film. The study first reconstructs Godard's linguistic formation, emphasizing his passage from film criticism to filmmaking as a movement driven by the desire to emancipate cinematic writing from the constraints of French literary culture. The essay then analyses *Vivre sa vie* as a film that deliberately fractures classical narrative continuity through its tableau structure, its refusal of conventional shot/reverse-shot, and its insistence on the opacity of verbal exchange. The encounter between Nana and Parain emerges as the conceptual core of the film: their dialogue articulates the tension between speech, silence, thought, and the social economy of language, highlighting the ways in which words risk becoming instruments of exchange, alienation, and prostitution. The essay argues that Godard mobilizes Parain's metaphysics of language to stage a critique of linguistic commodification and to gesture toward a renewed, ascetic relation between thought and speech, wherein silence becomes the condition for the resurrection of a different, non-prostituted form of life.

Keywords: Godard, Parain, life, language, silence, thought

Received 15/11/2025; accepted 02/01/2026.

0. Introduzione

In un'intervista rilasciata tramite diretta Instagram il 7 aprile 2020 a Lionel Baier per L'ECAL, la Scuola di Arte e di Design di Losanna, Jean-Luc Godard afferma: «il primo libro di filosofia che mi ha segnato è il libro di Brice Parain» (Godard 2020). Godard si riferisce a *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, che Parain, filosofo e scrittore francese, pubblica per la prima volta con Gallimard nel 1942. Godard ha circa quindici anni quando legge questo testo di Parain, che lo conduce lentamente a non voler più parlare: «ho smesso di parlare per uno o due anni, la mia famiglia era molto preoccupata. E gradualmente ho letto cose del genere» (*Ibidem*).

L'incontro con le ricerche sulla natura del linguaggio di Parain segna indelebilmente il percorso artistico di Godard. Per questo motivo, come ricorda ancora nell'intervista rilasciata a Baier, Godard decide di far apparire Parain in carne ed ossa, nelle vesti di sé stesso, nel suo quarto lungometraggio, *Vivre da vie* (1962).

Nel corso degli anni Sessanta, Parain non appare solo nel film di Godard: dopo la sua prima prova cinematografica in *Vivre sa vie*, incontra il flusso delle immagini e delle parole

di un altro regista della Nouvelle Vague, Éric Rohmer. Parain, infatti, nella *Entretien sur Pascal* (1965), episodio della serie televisiva pedagogica *En profil dans le texte* (1964-1970), conversa su Pascal col frate domenicano Dominique Dubarle. Questa conversazione segnerà il cinema di Rohmer, e in particolare il lungometraggio *Ma nuit chez Maud* (1969). Le ricerche filosofiche di Parain sulla natura e la funzione del linguaggio incidono, dunque, profondi solchi nelle immagini dei registi francesi degli anni Sessanta. Di certo perché Parain è un intellettuale fondamentale nella vita culturale parigina del '900: filosofo, traduttore, romanziere, drammaturgo, collaboratore di Gaston Gallimard fin dagli anni Trenta. Ma soprattutto, le riflessioni sul linguaggio di Parain si inseriscono in quella cultura francese che, probabilmente più di ogni altra cultura, vede per la prima volta il linguaggio in quanto entità assolutamente autonoma e indipendente dalla vita umana di cui è, però, al tempo stesso, fondamento naturale e storico-sociale (Cimatti 2023: 9-13). In questo clima culturale francese, ci si arrischia a pensare fino in fondo il linguaggio, in quanto nel suo stesso statuto ne va della vita di ciascuna e ciascuno degli umani, quindi della possibilità del pensiero. Del pensiero non solo filosofico, ma del pensiero *tout court*, ossia: del fatto stesso che l'essere umano non può non pensare se non attraverso il linguaggio. Si può iniziare forse a comprendere perché Godard includa Parain in *Vivre sa vie*, e dunque il motivo per cui il regista che, probabilmente più di ogni altro, mostra che il cinema è un'espressione del pensiero o, meglio, è una «forma che pensa» (Cervini, Scarlato, Venzi 2010), giunto quasi al termine della sua vita, non può non ricordare la centralità che nella sua formazione hanno avuto le *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* di Parain. Perché chi assume il compito di mostrare che il cinema è una forma che pensa, nel suo gesto di assemblare immagini e parole, non può esimersi da una riflessione linguistica sullo statuto del cinema stesso.

1. Scrivere il cinema

Prima di analizzare la presenza di Parain in *Vivre sa vie*, per comprendere perché Godard decida di includere un filosofo del linguaggio nel suo quarto lungometraggio, dunque per individuare le implicazioni della sua filosofia nel cinema godardiano degli anni Sessanta, è utile chiarire innanzitutto il retroscena *linguistico* di Godard.

Godard inizia a fare cinema propriamente *scrivendo di cinema*, cioè trasformando le immagini in parole; dialogando con le altrettante parole in movimento sullo schermo. Prima di *À bout de souffle* (1960), il suo primo lungometraggio, Godard lavora per qualche anno come critico dei “Cahiers du cinéma”, la rivista fondata nel 1951 da André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Jean-Marie Lo Duca. A questa rivista aderiscono, con Godard, altri giovani – Claude Chabrol, François Truffaut, Éric Rohmer – che, alla fine degli anni Cinquanta, passeranno dietro la macchina da presa e daranno vita a un movimento cinematografico: la Nouvelle Vague.

Prima di cimentarsi nella pratica cinematografica, per questi giovani, nella redazione dei “Cahiers du cinéma”, *fare critica* cinematografica significa già, in un certo senso, *fare cinema*, perché in questo speciale tipo di scrittura che è la critica, il cinema propriamente *agisce*. Lo stesso Godard afferma in proposito: «scrivere era fare dei film. Un'originalità come quella che avevamo noi non si è più vista» (Godard 1985a, trad. it.: 21). Lo slancio di questi critici nei confronti della scrittura, però, proviene da un desiderio più profondo: per loro, «la scrittura è l'orizzonte più individuato di un'aspirazione mancata o abbandonata: essi coltivano, più o meno segretamente, il desiderio di essere romanzieri e intendono la loro pratica critica come un'attività letteraria» (Venzi 2009: 13). Attraverso il cinema, allora, è possibile esercitare la scrittura, nonostante non sia a tutti gli effetti una scrittura letteraria. Cosa spinge questi giovani ad avvicinarsi alla scrittura letteraria per mezzo del cinema? Al fondo di questa scelta giace il paradossale tentativo di scrivere per fare i conti, fino a

liberarsene, con la scrittura letteraria, intendendo il cinema proprio “come *scrittura liberata*” (Ivi: 14). Liberata, innanzitutto, da un’aspettativa creata dalla cultura letteraria francese di metà ‘900. Si tratta, allora, più in generale, per i giovani critici, di fare i conti con la riflessione francese sulla scrittura, e in particolare sulla scrittura letteraria, che informa persino «uno dei grandi testi critici della fine degli anni Quaranta, *La caméra-stylo* di Astruc, sempre evocato come uno dei momenti seminali della futura ondata, [che] rintracciava nella scrittura cinematografica [...] l’orizzonte più autenticamente espressivo del cinema del tempo» (Ivi: 12; Astruc 1948).

Come è possibile che il cinema permetta di liberarsi dalla scrittura per mezzo della scrittura stessa?

Godard dichiara in merito che già il solo fatto di vedere proiettati dei film – come accadeva alla Cinémathèque française che, assieme agli altri giovani critici, Godard frequentava nello stesso periodo in cui scriveva per i “Cahiers” – apriva la possibilità di *immaginare una scrittura libera dalla letteratura*:

La cosa determinante era che accadeva al di fuori della letteratura. Ed è una cosa che ci ha liberato perché tutti noi abbiamo voluto scrivere un primo romanzo (dopotutto appartenevamo alla nostra epoca). [...] Di fronte ai film proiettati provavamo un senso di liberazione: non c’era più bisogno di scrivere. E la scrittura era il terrore. Come potevi pretendere di scrivere meglio di Joyce o di Rilke? Mentre al cinema era possibile. Avevamo il diritto di fare cose “senza classe”, senza niente, senza capo né coda. Il semplice fatto che fossero così aveva un valore. Mentre in letteratura o anche in pittura c’era comunque una giustizia, dei giudici che giudicavano. Credo di aver provato una sensazione di libertà. Un uomo e una donna in un’automobile: una volta aver visto *Viaggio in Italia*, sapevo che, anche se non avessi mai fatto film, avrei potuto farli. Non era nemmeno perché in questo modo sarei stato alla pari con i più grandi: è che poterlo fare dava accesso a una certa dignità, o a non so cosa (Godard 1988, trad. it.: 233).

Dunque, liberarsi da cosa o da chi, propriamente? Tra i film degli “Anni Karina” – canonicamente, l’opera godardiana è suddivisa, almeno fino agli anni Novanta, da Alain Bergala in differenti periodi, secondo una sistemazione approvata dallo stesso Godard: “Anni Cahiers (1950-1959); “Anni Karina” (1960-1967); “Anni Mao” (1968-1974); “Anni video” (1975-1980); “Anni tra cielo e terra” (1980-1988); “Anni memoria” (1988-1998) (Godard 1985b; Godard 1998a) – è probabilmente in *Pierrot le fou* (1965) che Godard sembra meditare il rapporto dei giovani critici dei “Cahiers” con la letteratura. Difatti, il protagonista, Ferdinand Griffon, che, negli “Anni Karina” è uno dei personaggi – assieme alla protagonista di *Vivre sa vie* – a lottare per affermare la propria libertà dentro, fuori e contro i modelli della società tradizionale (Bertetto 2011: 176), sceglie la fuga dalla città e la letteratura proprio per tentare vivere liberamente, al di là delle regole sociali. Ferdinand abbandona la sua vita borghese e fugge nel sud della Francia assieme a una ragazza, Marianne; prova a fare lo scrittore, a darsi alla letteratura. Ma, alla fine del film, Godard uccide questa vita che Ferdinand vuole dedicare alla scrittura letteraria. Infatti, Ferdinand, alla fine di *Pierrot le fou*, muore, e questa morte ci suggerisce che, forse, per Godard, non si può reiventare la vita attraverso la scrittura letteraria.

È come se Godard, nei suoi primi film, offrisse la possibilità di una scrittura per immagini e parole in movimento in grado di sottrarsi ai modelli letterari della cultura francese del ‘900. Movimento paradossale, perché Godard e la Nouvelle Vague prendono quegli stessi modelli come segnava della loro scrittura per immagini. Basti pensare, ad esempio, che, in un’intervista rilasciata dopo l’uscita di *Pierrot le fou*, Godard fa riferimento proprio a Sartre – che incrocia frequentemente a Parigi negli anni Sessanta (De Baecque 2023) – per spiegare la scelta della libertà di Ferdinand a cui segue la morte: «sappiamo ormai, dopo

Sartre, che la libera scelta che l'individuo fa di sé stesso si confonde con ciò che in genere viene chiamato il suo destino» (Godard 1965, trad. it.: 79).

Il riferimento a Sartre, nell'opera di Godard, non è solo squisitamente esistenzialista. Godard legge e medita a lungo *Che cos'è la letteratura?* (1947) di Sartre e lo collega alla scrittura cinematografica. E – non è difficile immaginarlo – probabilmente da questo stesso libro sartriano, Godard apprende la portata liberatrice di Parain nei confronti della scrittura e, più in generale, del linguaggio (Sartre 1944, trad. it.: 65-102).

Per il momento, al di là di Parain: che Godard riconduca la scrittura cinematografica a quella letteraria, per come appare in Sartre, è confermato negli anni Ottanta, e in particolare nel capitolo 2b delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), laddove si afferma:

et la caméra stylo
c'est Sartre
qui a refile l'idée
au jeune
Alexandre Astruc
pour que la caméra tombe
sous la guillotine
du sens
et ne s'en relève pas (Godard 1998b: 146).

Ragionando, dunque, sulla storia del cinema, Godard, negli anni Ottanta, lega lo sviluppo della scrittura cinematografica a quello della scrittura letteraria. Per il Godard delle *Histoire(s)*, la filiazione della scrittura cinematografica a quella letteraria conduce il cinema stesso alla morte, nella misura in cui si costringe nel dominio del senso. Nonostante queste parole arrivino più di vent'anni dopo gli "Anni Karina", non è impossibile pensare che Godard abbia già maturato, negli anni Sessanta, l'idea che la letteratura, e in particolare la concezione sartriana della scrittura letteraria, abbia relegato la scrittura cinematografica al senso, ossia: alle catene del linguaggio verbale e della narrazione logica. Da queste catene, Godard tenta di liberarsi esemplarmente in *Vivre sa vie*.

In *Vivre sa vie*, Godard mette in scena Nana (il nome della protagonista proviene da *Nana*, il romanzo di Émile Zola del 1880; De Baecque 2023: 203), una giovane donna che, nella Parigi di inizio anni Sessanta, abbandona il marito e il figlio per tentare di intraprendere la carriera d'attrice. Nel frattempo, per mantenersi la costosa vita in città, Nana lavora in un negozio di dischi, sperando che un servizio fotografico possa aprirle la strada di una carriera attoriale al cinema. Tuttavia, Nana non riesce a sostenere i costi richiesti dalla vita in città – non riesce soprattutto a pagare l'affitto – e l'unico incontro "fortunato" con il cinema è tristemente quello che la porta sulla strada della prostituzione: difatti, passeggiando desolata tra le strade di Parigi, incontra una prostituta fuori da un cinema; ci pensa e lo fa: inizia a prostituirsi anche lei. In seguito conosce, tramite un'amica, Raoul, che diventa il suo protettore. Di questa sua vita, però, Nana non è felice. Quando, finalmente, s'innamora di un ragazzo, Luigi, Nana vede la possibilità di una vita felice; vuole, allora, rompere con Raoul, che, però, non glielo permette: ha già deciso di venderla a un altro protettore. Durante lo scambio, scoppia uno scontro armato tra i protettori e gli uomini che li accompagnano, dove Nana perde la vita.

La parabola della vita di Nana è suddivisa in dodici quadri (*tableaux*), ognuno aperto da una didascalia che presenta, con poche parole, la sequenza che si sta per vedere. Perché Godard sceglie la suddivisione in quadri?

In dodici non so, ma in quadri, sì: per accentuare l'aspetto teatrale, l'aspetto brechtiano del film. Volevo mostrare qualcosa come "le avventure della signorina Nana Taldetali". Anche il finale è molto teatrale: era necessario che l'ultimo quadro

lo fosse più di tutti gli altri. Inoltre, questa divisione corrisponde all'aspetto esteriore delle cose che mi avrebbe permesso di rendere meglio la sensazione dell'interno [...]. Come rendere l'interno? Be', appunto restando prudentemente all'esterno. I più grandi quadri sono dei ritratti. Prendete Velázquez. Il pittore che vuol rendere un volto rende unicamente l'esterno della persona; eppure c'è qualcos'altro che si trasmette. È molto misterioso. È un'avventura. Il film era un'avventura intellettuale: ho cercato di filmare un pensiero in movimento; ma come riuscirci? Non sempre si sa (Godard 1968: trad. it.: 195).

Il film, dunque, racconta la vita di Nana attraverso quadri che non danno né unità, né coerenza al racconto, bensì formano una "discontinuità globale" (Lévy 2014: 21). Nonostante questa discontinuità, però, *Vivre sa vie*, «deve essere considerato una estensione di un genere cinematografico particolare: il film narrato» (Sontag 1964, trad. it.: 304). Lo speciale tipo di narrazione costruito da Godard si regge sul disfacimento della stessa tradizionale narrazione cinematografica, cioè della coerenza narrativa interna che ogni film, almeno da *Nascita di una nazione* (1915) di D. W. Griffith, deve rispettare nel raccontare una storia. In *Vivre sa vie*, Godard perfora quella stessa struttura, facendone fuoriuscire un'altra inaspettata: una struttura della narrazione che buca l'interno della stessa narrazione, per riversarsi verso l'esterno e, al limite, per forare anche quest'ultimo. La dialettica tra esterno e interno è centrale fin dall'inizio del film, ossia dal primo quadro – «Un bistrot – Nana veut abandonner – Paul – l'appareil a sous» –, in cui Nana, in un bar, rifiuta di ritornare a vivere con il marito e il figlio. Conversando con l'ex marito, Nana tenta di esprimere i suoi pensieri, ma dichiara che «le parole non significano più niente». Questa dichiarazione di Nana, cioè l'impossibilità di riversare verso l'esterno, attraverso le parole, il suo pensiero, si connette a un racconto che l'ex marito, verso la fine di questa stessa sequenza, riporta: una bambina di otto anni descrive il suo animale preferito, la gallina. «La gallina è un animale che si compone dell'esterno e dell'interno. Se si toglie l'esterno, rimane l'interno. Se si toglie l'interno, rimane l'anima».

In questa scena, è difficile cogliere distintamente le parole di Nana e quelle del marito: i rumori del bar in cui si trovano le rendono quasi incomprensibili. Inoltre, questa incomprensione, quest'impossibilità per i due personaggi di capirsi, di scambiarsi parole e, quindi, i loro pensieri, è resa dal rifiuto, da parte di Godard, della tecnica del campo-controcampo. Notoriamente, il campo-controcampo, al cinema, è una tecnica di ripresa e di montaggio utilizzata per lo più per mostrare una conversazione tra due o più personaggi: si mostra, infatti, il primo piano di un personaggio, alternato a quello del suo interlocutore. Attraverso questa tecnica, lo spettatore e la spettatrice possono seguire senza difficoltà il dialogo tra i due.

Godard annulla questa semplicità: non mostra, cioè, alle spettatrici e agli spettatori i due dialoganti, passando dal volto dell'una a quello dell'altro, seguendo il flusso delle loro parole. Difatti, in questa prima sequenza, «Godard esclude sistematicamente lo spettatore. Non c'è passaggio dal campo al controcampo» (Sontag 1964, trad. it.: 307), anche perché Godard non ci permette di vedere neppure il volto di chi parla.

La messa in questione della tecnica del campo-controcampo, in quanto rottura del funzionamento della comunicazione tra due personaggi, è operata da Godard in *Vivre sa vie* in altre due sequenze: quella, presente nel terzo quadro – «La concierge – Paul – La passion de Jeanne d'Arc – un journaliste» –, in cui Nana va al cinema e si "identifica" nella *Passion de Jean d'Arc* (1927) di Dreyer (Calabrò 2023), e quella dell'undicesimo quadro – «Place du Châtelet – l'inconnu – Nana fait de la philosophie sans le savoir», in cui Nana, in un caffè, dialoga con Parain.

2. Prostituzione della parola

L'incontro di Nana con Parain è fondamentale per comprendere la destituzione della tecnica del campo-controcampo in quanto rottura del "commercio della comunicazione" tra due dialoganti. A differenza di quanto avviene nella scena in cui Nana dialoga con l'ex marito, in questa scena riusciamo a vedere i volti dei due dialoganti, nonostante Godard non rispetti i tempi della conversazione: la macchina da presa non riprende i volti che emettono la parola, ma lascia che le parole, dell'una e dell'altro, fluiscano quasi indistintamente, senza alcuna regola, sul volto dell'una e dell'altro.

Perché parliamo di "commercio della comunicazione" in *Vivre sa vie*? Innanzitutto, Godard costruisce il film a partire dal suo interesse nei confronti di un tema sociologico quale è la prostituzione; sostiene di aver meditato e citato, nel film, il testo del giudice Marcel Sacotte, *Où en est... la prostitution?* (1959), per tentare di «mostrare semplicemente quello che non si mostrava» (Godard 1980, trad it.: 59; De Baecque 2023: 205). Il tema della prostituzione, però, è lavorato da Godard metaforicamente e linguisticamente: Godard, cioè, utilizza la prostituzione di Nana per riflettere intorno alla prostituzione della parola – l'«economia semiotica» (Cimatti 2023: 113), probabilmente, da un punto di vista squisitamente linguistico, è il cuore pulsante di *Vivre sa vie*.

Prima di indagare i termini in cui è possibile parlare di "economia semiotica" in *Vivre sa vie*, è forse utile chiarire il rapporto di Godard con la semiologia negli anni Sessanta. Come afferma Pier Paolo Pasolini nella premessa alla traduzione italiana degli scritti sul cinema di Godard, il regista francese rifiuta un approccio semiologico e linguistico al cinema, come quello appunto pasoliniano:

Nel momento in cui mi occupo di linguistica e di semiologia sono, per Godard, dunque, un rompiscatole. E quindi un burocrate. Perché l'università è burocratica; perché l'accademia è burocratica; perché la specializzazione è burocratica; perché il lavoro è burocratico. E Godard, *temendo di essere mangiato da tutta questa burocrazia*, sospende ogni "distinguo" e si difende in blocco dai *rompiscatole*. In cosa consiste, insomma, l'evidente equivoco del mio dolce, umanissimo amico Godard? Consiste nel credere ingenuamente che ogni linguistica e ogni semiologia siano normative. [...] Anzi, in realtà, in quanto scienze, non lo sono mai (lo diventano solo nelle scuole o nelle accademie). La linguistica e la semiologia non sono che strumenti interni di descrizione interna, e quindi di comprensione "specializzata" – cioè profonda – dell'opera (Pasolini 1981: 13-14).

Ora, Pasolini crede che, in realtà, il cinema di Godard sia essenzialmente linguaggio che ha come oggetto sé stesso, e cioè, metalinguaggio: secondo Pasolini, Godard fa, senza saperlo, una «semiologia vivente» sul cinema. I film godardiani, allora, rivelano un pensiero filosofico che è «essenzialmente linguistico» (Pasolini 1981: 15). Mettendo da parte la questione del metalinguaggio godardiano (Didi-Huberman 2015), che pure interessa da vicino *Vivre sa vie*, come già indica lo stesso titolo del film, tentiamo di comprendere in che maniera la semiologia o, meglio, l'economia semiotica appare nel film, in relazione alla questione della prostituzione, che si rivela proprio nella scena in cui Nana dialoga con Parain.

La ragazza "abborda" Parain in un bar; gli chiede se lì ci va spesso. Gli fa un'altra domanda: perché è lì, seduto, a leggere? Parain risponde che è il suo lavoro. Ma Nana non sa più cosa dire: «mi capita spesso. So cosa voglio dire. Penso se effettivamente è quello che voglio dire. Ma nel momento in cui voglio dirlo, non ne sono più capace». Parain le chiede se abbia letto i *Tre moschettieri*, ma no, Nana ha visto solo il film. Allora Parain racconta: «lì c'è Porthos – in realtà non è nei *Tre moschettieri*, ma in *Vent'anni dopo*. Porthos, alto, forte e un po' stupido. Non ha mai pensato nella sua vita. Allora, un giorno mette una bomba in un sotterraneo per farlo saltare in aria». Lo fa, succede, tutto crolla, fugge.

Ma mentre corre, per la prima volta Porthos si mette a pensare: com'è possibile che, per camminare, si debba mettere un piede davanti a un altro? Questo pensiero lo immobilizza: non può più correre. Tutto crolla e, poco dopo, muore. Porthos muore la prima volta che ha pensato. Nana non capisce perché Parain le racconti questa storia. Ma non c'è un perché: è solo per parlare. Ma perché, si chiede Nana, è necessario parlare? Perché, diremmo noi, il pensiero e, ancora di più, la vita umana non può prescindere dalle parole, dalla loro mediazione: dal linguaggio verbale in quanto mediazione sociale?

Per Nana, si dovrebbe provare a vivere in silenzio. Perché – come aveva già detto all'ex marito nel primo quadro – più si parla, più le parole non vogliono dire niente. Ma, per Parain, non si può vivere senza parlare, anche se sarebbe bello poterlo fare. Sarebbe come amare di più, ma non è possibile. Ma perché non è possibile? – chiede Nana. Le parole dovrebbero esattamente esprimere quello che uno vuole dire, forse ci tradiscono? Parain sostiene che forse siamo noi a tradirle. E allora, di nuovo Nana: perché dobbiamo parlare? Perché dobbiamo sempre provare a esprimerci? Per comprenderci? Bisogna pensare, dice Parain, e per pensare bisogna parlare. Non c'è un altro modo per pensare. E per comunicare bisogna parlare, è la vita umana. Per Nana, però, la *vera vita* è più semplice di così.

Parain, in conclusione, afferma di credere che si possa arrivare a parlare bene solo se si è rinunciato alla vita per un po'. Parlare non è mortale: è una resurrezione in relazione alla vita. La vita parlata è un'altra vita rispetto a quella vissuta quando non si parla. Quindi, per vivere parlando, bisogna passare attraverso la morte della vita senza parole. C'è una sorta di regola ascetica secondo cui si può parlare bene solo quando si guarda la vita con distacco. Ma la vita di tutti i giorni, per Nana, non si può guardare con distacco. Parain le suggerisce un equilibrio: passare dal silenzio alle parole, che è, poi, il movimento della vita. Si passa a una vita con il pensiero, più alta, che, però, presuppone che si uccida la vita quotidiana, la vita troppo elementare. Dunque, si chiede Nana: parlare e pensare sono la stessa cosa? Parain crede di sì. Non si può separare il pensiero dalle parole che lo esprimono. Nana: e allora, quando si parla si rischia di mentire? Sì, ma le bugie sono differenti dagli errori, secondo Parain. Uno può sbagliare cercando le parole giuste, che è un duro lavoro, come accade nell'amore: ci vuole ricerca per capire che un amore è vero. L'errore è necessario per trovare la verità (di una parola): è l'insegnamento che, secondo Parain, proviene direttamente dalla filosofia tedesca.

In questo sunto della profonda conversazione tra Parain e Nana appare forse la centralità della scena per comprendere la posta in gioco di *Vivre sa vie*: riflettere intorno al commercio della parola nella società occidentale degli anni Sessanta, dove le parole, ormai, sono diventate mero strumento, e allontanano dalla possibilità di fare esperienza del mondo. «Dans un monde dominé par “la valeur d'échange” – et c'est cela l'essence de la prostitution et de *Vivre sa vie* – rien ne peut être accessible dans son immédiateté» (Ishaghpour 2023: 43). Nella società occidentale degli anni Sessanta, è impossibile vivere *immediatamente* una vita pensata, in cui le parole siano in grado di sottrarsi al valore di scambio sociale, per aprire a un'altra vita, in cui, si potrebbe dire, incredibilmente le parole possano *immediatamente* coincidere con il pensiero. Insomma: in *Vivre sa vie*, Godard sembra schiudere l'impossibile: immaginare una forma vita umana in cui il pensiero e le parole si aprano a un loro nuovo “uso”, oltre lo scambio.

Ma cosa significa, per una vita umana, evitare che le parole si facciano mediazione del pensiero? Non coincidono già col pensiero? Non sono, cioè, già sempre, per così dire, *immediate*? Se così stanno le cose, quando le parole diventano *mediazione*? Quando il loro valore di scambio soffoca le vite?

Parain, proprio da questo punto di vista, non è un interlocutore qualsiasi scelto da Godard.

«In antitesi a quei filosofi tradizionali che per molto tempo hanno creduto che il linguaggio fosse esclusivamente un mezzo di comunicazione ben adatto al suo oggetto, nel senso che la chiarezza dell'enunciato è prova della giustezza di ciò che si enuncia» (Costantino 1988: 117), Parain crede che il linguaggio non sia una semplice conseguenza (*strumentale*) del pensiero. Il linguaggio, per Parain, è autonomo: ha una sua consistenza al di là del pensiero, e tuttavia il pensiero deve, per la vita umana, necessariamente compenetrarsi con il linguaggio. L'essere umano non può fare altro che fare i conti con questo necessario dominio del linguaggio sulla vita, soprattutto nelle sue vesti sociali, commerciali: di prestito e di prostituzione, come indica anche la frase di Montaigne in apertura a *Vivre sa vie* («Bisogna prestarsi agli altri e donarsi a sé stessi»). Non che Parain, il quale è indelebilmente legato, anche linguisticamente, al comunismo del '900 (Parain 1960), aderisca a una «impostazione linguistica di stampo vetero-marxista, se con questa si intende la lingua come appartenente alla “sovrastuttura” e dunque come un portato dell'ideologia di una determinata classe ed in particolare della classe dominante» (Azzariti-Fumaroli 2010: 27). Piuttosto, il tentativo di Parain è riflettere intorno al potere del linguaggio in quanto sistema autonomo, che precede e rende possibile ogni sua storicizzazione – quindi, indipendente dalla vita umana. Quella di Parain, come afferma Camus in un testo dedicato alla sua filosofia del linguaggio, è infatti una metafisica del linguaggio, e ancora di più

Pour Parain le langage ne soit pas seulement un problème métaphysique, mais encore la racine de toute métaphysique. Et ce n'est pas sans raison qu'il présente ses recherches à la fois comme une enquête sur notre condition et comme une introduction à l'histoire de la philosophie. Tout système philosophique est, à la fin, une théorie du langage. Toute interrogation sur l'être met en question le pouvoir des mots. L'histoire de la philosophie, pour Parain, est, au fond, l'histoire des échecs de la pensée devant le problème du langage (Camus 1944: 368-369).

Rivolgersi alla metafisica per cercare una fuoriuscita dalla contemporanea prostituzione della parola? Nell'indicazione a Nana sull'equilibrio tra la parola e il silenzio come apertura a un'altra vita, probabilmente trascendente perché distaccata dalla vita elementare, dal commercio quotidiano necessario per vivere – una vita risorta, allora –, Parain fa riferimento a una regola ascetica a cui tendere per parlare, per pensare, per vivere altrimenti. È proprio a questo ascetismo, a questo inesprimibile della vita – che, poi, è il reale e la vita stessa (Costantino 1988: 129) –, che è necessario attingere affinché il pensiero, la parola e la vita stessa possano risorgere, fuori dalla prostituzione.

Attingere all'assenza della “vita parlata” quotidiana, dunque alla morte del commercio delle parole, significa considerare, come scrive Parain alla fine delle sue *Recherches sur la nature et le fonctions du langage*, che «le langage n'est qu'un moyen pour nous attirer vers son contraire, qui est le silence et qui est Dieu» (Parain 1942: 172). Andare o ritornare nell'unico luogo, perfettamente silente, in cui è possibile la nascita di una nuova parola: in questo regno del silenzio a cui si riferisce Parain, a differenza di quello di Nana, non si distruggono le parole; piuttosto, esse vengono *svalutate* (Azzariti-Fumaroli 2010: 17). Cioè, potremmo dire: incredibilmente private del loro valore di scambio, le parole possono aprirsi a un loro possibile “nuovo uso”.

La svalutazione delle parole è un punto fondamentale per immaginare il motivo per cui Godard decida di includere Parain in un film sulla prostituzione negli anni Sessanta. Come pensa anche Camus, i libri di Parain sono centrali nell'epoca in cui «tous les mots sont prostitués» (Camus 1944: 366), perché, proprio attraverso la sua “teoria del silenzio”, Parain svaluta le parole, interrompe il commercio, blocca la mediazione sociale, affinché,

nel tempo sospeso del silenzio, in questa piccola morte della vita quotidiana, un nuovo pensiero e una nuova parola – un nuovo modo umano di vivere – possano risorgere.

3. Conclusioni

L'incontro tra Parain e Nana rivela la sua forza centrifuga nella narrazione disorganica, “a quadri”, di *Vivre sa vie*: nel vortice delle parole e dei pensieri dei due dialoganti guizza il silenzio, che Godard, per intercessione di Nana, sembra disperatamente cercare, lungo tutto il film, ma anche nella sua vita – almeno dal primo, folgorante incontro con le *Recherches* di Parain, che hanno “tolto” a Godard persino la parola.

In *Vivre sa vie*, la sospensione del linguaggio verbale avviene in alcuni momenti della narrazione, tra cui, in particolare, nello scarto tra un quadro e un altro, che presenta alcune lacune significative, nella misura in cui i quadri non seguono un filo logico continuativo della narrazione (Silverman, Farocki 1998). Proprio questi salti temporali nella vita di Nana possono apparire in quanto momenti rivelativi o «stazioni di una Via crucis» (Sontag 1964, trad. it.: 312), che contribuiscono a pensare come proprio il silenzio e, quindi, la sospensione del linguaggio logico-verbale, evocati con questi buchi della narrazione, richiamino la possibilità di una vita assente, trascendente, che è però la vera vita, fuori dalla prostituzione della parola: l'unico spazio e l'unico tempo in cui un'altra parola, un altro pensiero, un'altra vita può risorgere.

Da un punto di vista spirituale (*Ivi*: 312), allora, la parabola di Nana in *Vivre sa vie* non è altro che l'ascesa di una puttana che, in realtà, linguisticamente, è una santa, come la muta e piangente Giovanna d'Arco di Dreyer, di fronte alla quale Nana piange, specchiandosi nella sua immagine in una sala cinematografica nel terzo quadro del film.

La sospensione del linguaggio verbale e l'accesso a una vera vita di silenzio, in *Vivre sa vie*, avviene quindi, non solo nella morte, alla fine, di Nana, alla quale si allude già nella conversazione con Parain. A una vera vita fuori dalla prostituzione della parola Nana accede, anche se solo per un momento, innanzitutto attraverso lo spazio silenzioso in cui piange di fronte all'annuncio dei due monaci della condanna a morte di Giovanna d'Arco – che è, poi, anche l'annuncio della sua.

Nana piange per Giovanna e piange anche per sé stessa: per il loro comune martirio, che, in realtà, “in comune” ha solo il silenzioso scorrere delle lacrime, segno dell'impossibilità, per entrambe, di esprimere a parole, nell'economia di questo mondo, la vera vita di *un'anima divina*.

Bibliografia

Astruc, Alexandre (1948), «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», in *L'Écran Français*, n. 144.

Azzariti-Fumaroli, Luigi (2010), *Brice Parain. Impromptu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Bertetto, Paolo (2011), *Pierrot le fou* (J.-L. Godard, 1965), in Tinazzi Giorgio, a cura di, *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma, pp. 175-190.

Calabrò, Irene (2023), «“Je ne sais ni A ni B”. Giovanna d'Arco in controcampo: Dreyer-Godard», in *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, vol. 11, pp. 209-223.

Camus, Albert (1944), “*Sur une philosophie de l’expression*” de Brice Parain, in Id., *Œuvres complètes, IV*, Gallimard et Club de l’Honnête Hommes, Paris 1983, pp. 366-375.

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

Cimatti, Felice (2023), *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del ‘900*, Il Nuovo Melangolo, Genova.

Costantino, Salvatore (1988), *Il linguaggio dei filosofi. Dalla menzogna alla verità*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria.

De Baecque, Antoine (2023), *Godard. Biographie*, Grasset, Paris.

Didi-Huberman, Georges (2015), *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire, 5*, Minuit, Paris.

Godard, Jean-Luc (1965), «Parlons de “Pierrot”» (entretien avec Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan), in *Cahiers du cinéma*, n. 171, octobre, pp. 18-35 (*Parliamo del Bandito*, in Godard, Jean-Luc, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, trad. di O. Leogrande e A. Lombardi Bom, minimum fax, Roma 2018, pp. 74-105).

Godard, Jean-Luc (1968), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Éditions Pierre Belfond, Paris (*Il cinema è il cinema*, trad. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1981, pp. 174-208).

Godard, Jean-Luc (1980), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris (*Introduzione alla vera storia del cinema*, trad., Pigreco, Milano 2012).

Pasolini, Pier Paolo (1981), *Premessa*, in Godard, Jean-Luc (1981), *Il cinema è il cinema*, trad. di A. Aprà, Garzanti, Milano.

Godard, Jean-Luc (1985a), «L’art à partir de la vie» (entretien avec Alain Bergala), 12 mars (*L’arte a partire dalla vita. Intervista di Alain Bergala*, in Godard, Jean-Luc, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, trad. di O. Leogrande e A. Lombardi Bom, minimum fax, Roma 2018, pp. 17-57).

Godard, Jean-Luc (1985b), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I, 1950-1984*, Cahiers du cinéma, Paris.

Godard, Jean-Luc (1988), «*Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoire(s)*» (entretien avec Serge Daney), in *Libération*, 26 décembre (*Histoire(s) du cinema. Godard fa delle storie. Conversazione con Serge Daney*, in Godard, Jean-Luc, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, trad. di O. Leogrande e A. Lombardi Bom, minimum fax, Roma 2018, pp. 231-251).

Godard, Jean-Luc (1998a), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome II, 1984-1998*, Cahiers du cinéma, Paris.

Godard, Jean-Luc (1998b), *Histoire(s) du cinéma*, vol. 2, Gallimard-Gaumont, Paris.

Godard, Jean-Luc, (7 aprile 2020), *ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard in conversation with Lionel Baier*, (consultato il 02/01/2026), <https://vimeo.com/411300705>

Ishaghpour, Youssef (2023), *Jean-Luc Godard, une encyclopédie*, Exil, Paris.

Lévy, Denis (2014), «“La vraie vie est absente”: *Vivre sa vie*», in *L'art du cinéma: numéro spécial Godard*, nn. 84-85-85, Printemps-Été, pp. 21-26.

Parain, Brice (1942), *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Gallimard, Paris.

Parain, Brice (1960), *De fil en aiguille*, Gallimard, Paris.

Sartre, Jean-Paul (1944), «Aller et retour», in *Les Cahiers du Sud*, n. 264, février-mars (*Andata e ritorno*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, trad. di L. Arano Cogliati, A. Mattioli, M. Mauri, G. Monicelli, D. Tarizzo, G. Tarizzo, Il Saggiatore, Milano 1960).

Silverman, Kaja, Farocki Harun (1998), *Speaking about Godard*, New York University Press, New York.

Sontag, Susan (1964), «On Godard's *Vivre sa vie*», in *Moviegoer*, n. 2, Summer/Autumn, pp. 2-10 (*“Vivre sa vie” di Godard*, in Id., *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 1998, pp. 299-314).

Venzi, Luca (2009), a cura di, *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma.