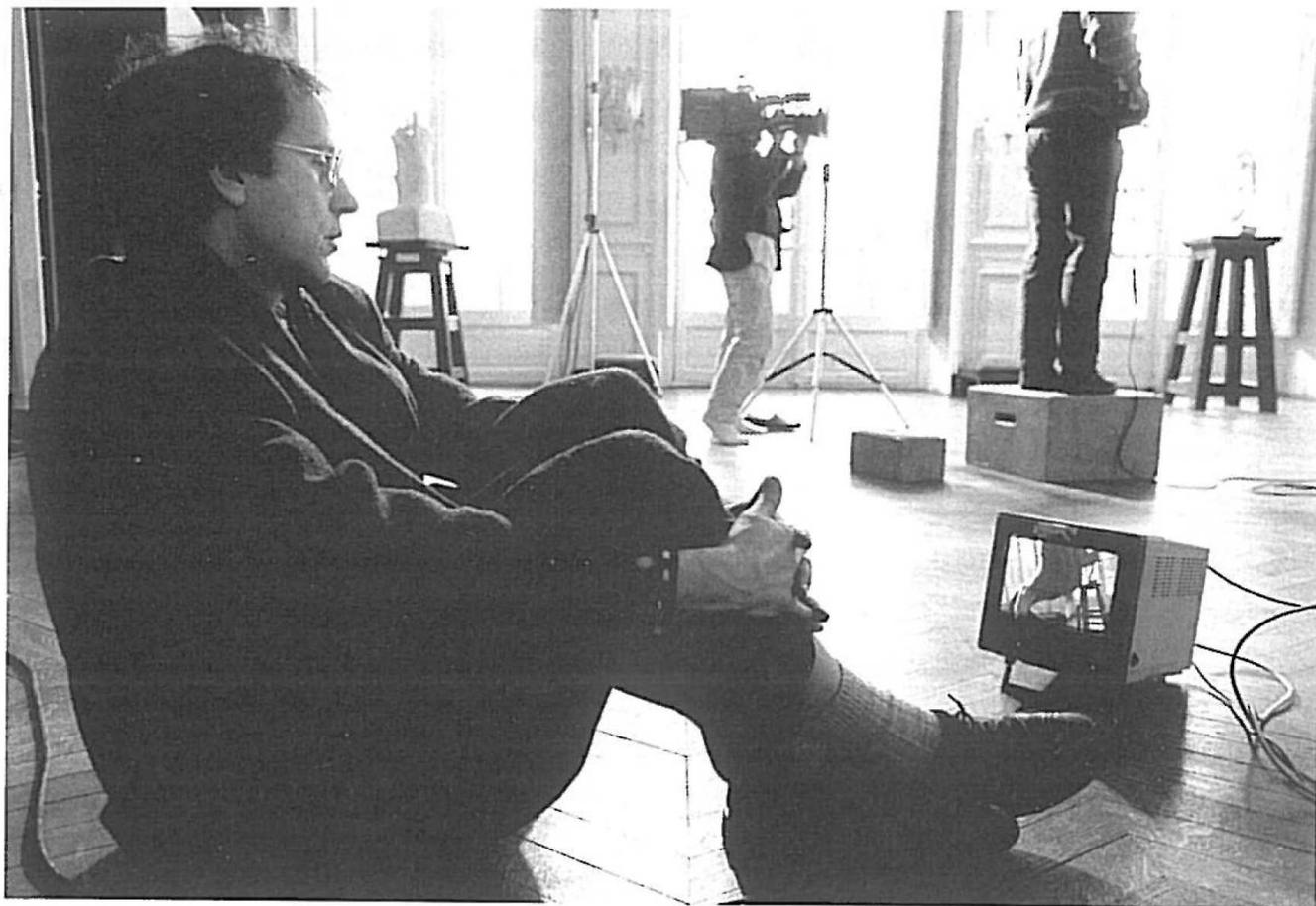


Gli inseparabili

di Jean-Paul Fargier

Ti amo, ti uccido... ti odio, ti prendo... L'amore/odio sembra regolare, nella buona e nella cattiva sorte, le relazioni obbligate del Cinema e del Video. Ma, dal punto di vista genealogico, di quale ordine sono queste relazioni? Matrimonio? Legame tra fratelli? Rapporto genitori-figli? Legame tra cugini? Se il Video discende dal Cinema, deve uccidere il suo *genitore* per poter compiere il suo destino? Senza dubbio, se Freud ha ragione. Ma nel caso in cui il Video non fosse un figlio ma una *figlia*, essa dovrebbe copulare col proprio padre. Nel caso in cui il Cinema, contrariamente alle apparenze, non è suo padre ma sua *madre*... C'è da perdersi. Vertigine delle metafore. Ma non è finita, bisogna andare fino in fondo, prendere in considerazione tutte le posizioni. Se, come afferma Godard, il Cinema e il Video sono *due fratelli*, nemici mortali come Caino e Abele, possiamo legittimamente chiederci chi siano i loro genitori. Per recitare il ruolo della coppia fondatrice, vediamo solo il Signor Teatro e la Fata Elettricità. Ma l'assassinio di Abele non ha impedito alla razza umana di proliferare. Adamo ed Eva hanno avuto altri figli. In seno all'orda primitiva, chi andava a letto e con chi? C'è aria d'incesto. Anche se non si tratta di ciò che comunemente intendiamo per incesto. Stranamente, Freud non ha preso i suoi miti dalla Bibbia. *Quid* del Serpente, in cosa ci coinvolge? Il Serpente è il Tempo mascherato — mascherato d'Eternità. L'immagine: il frutto proibito. Elettricità e Teatro l'hanno mangiata insieme. Strana mela. Da un lato, aveva il sapore della notte, dall'altro, quello del giorno. Cinema, Video: a scelta. Philippine!

Adieu Philippine (Addio Filippina), un film di Jacques Rozier, 1961? 62? Circa. In piena Nouvelle Vague. Si è a lungo osannata la sua freschezza, la sua leggerezza in ciò che è serio, il suo acume attuale (è uno dei pochi film francesi a parlare della guerra d'Algeria). Rivedendolo oggi, constatiamo che non ha perso nulla delle sue qualità, se ne scopre anche una in più. È un film premonitore dei rapporti tra Cinema e Video. Un ragazzo che lavora in Televisione come assistente cameraman ama due ragazze. Esse sognano di fare cinema e lui le aggancia facendo credere loro di essere un regista. Come regista realizzerà, con loro, un film pubblicitario. Poi le porterà in vacanza in Corsica dove andrà a letto con l'una e poi con l'altra, senza che questo provochi grossi drammi. Il dramma latente, importante, è ciò che lo aspetta in Algeria e che inquina le sue ultime giornate di libertà prima della leva: la guerra. Lui non vuole la guerra. Ma ci andrà. Nell'ultima inquadratura, dolcemente struggente, dirà addio alle sue due amiche, dall'alto della nave carica di soldati che lo porta verso il suo destino. Una « philippine » è un frutto doppio. Una mandorla gemella. Quando due persone trovano e si dividono tale frutto, devono esprimere un desiderio e la prima che, il giorno seguente, incontrando l'altra grida: « philippine », lo vedrà avverato. Il desiderio delle due amiche che mangiano tale frutto, la prima volta che accompagnano il loro gentile casanova al ristorante e che, all'indomani, svegliandosi, esclamano insieme « buongiorno philippine », si intuisce facilmente, e si capisce che esso si avvererà grazie alla loro avventura con il ragazzo. Speriamo che lui sia tanto fortunato con la guerra quanto lo è stato con le due ragazze. E anche con il Cinema e la Televisione. Altre « philippine ». Il rapporto è, probabilmente, più evidente oggi che non all'epoca dell'uscita del film. Anche il film è costruito come un frutto doppio. Un personaggio risponde allo stesso modo a due situazioni diverse: passa dalla Televisione al Cinema con la stessa facilità con la quale passa da una ragazza alla sua amica. In ambedue i casi, rifiuta di scegliere tra due piaceri simili o, se vogliamo, in fondo non tanto diversi. « La Televisione, il Cinema, sono la



22. Jean-Paul Fargier durante le riprese di *Rodin-Sollers: rapport secret*, 1989.

stessa cosa », afferma brutalmente il losco produttore di film pubblicitari, interpretato dall'indimenticabile Vittorio Caprioli. *Adieu Philippine* non è solo uno dei pochi film a parlare della guerra d'Algeria, ma è anche uno dei pochi a trattare i rapporti tra Cinema e Televisione; è, comunque, uno dei primi. Inoltre, li affronta con un'esattezza che non ritroveremo più prima di *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma à l'époque de la toute puissance de la Télévision* (Grandezza e decadenza di un piccolo commercio di cinema all'epoca della potenza della Televisione) di Jean-Luc Godard e di *Intervista* di Federico Fellini, anche se con modalità molto diverse tra loro e differenti da quelle di Jacques Rozier.

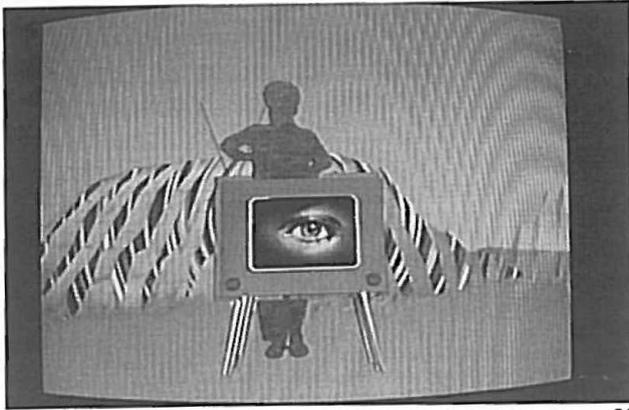
Ciò che Rozier prende dalla Televisione, all'inizio degli anni Sessanta, ruota essenzialmente intorno all'effetto della Diretta. Anche quando ci fa vedere Averty, principe dei trucchi, profeta del tutto elettronico, Cristoforo Colombo degli Effetti Speciali, lo mostra in qualità di regista che domina, attraverso il vetro della regia, su quattro cineprese che operano *dal vivo* su un'orchestra di jazz. Urla: « La 3 sulla batteria ». Qui, non ci sono altri effetti al di fuori di un'azione trasmutata *all'istante* in immagine. Lì sono le fondamenta della Televisione, la sua pura essenza. Un po' più avanti nel film, assistiamo alla trasmissione di un Telegiornale (*Top, JT*), poi di uno sceneggiato (*Montserrat*), stile Buttes-Chaumont,¹ di un telefilm provato come in teatro ma realizzato su vari set, moltiplicando le scenografie, poi recitato seguendo la trama, infine filmato e mandato in diretta. Grande sforzo ma non necessariamente grande arte! Se il Cinema è deriso, attraverso la sua trasformazione pubblicitaria, la Televisione è presentata in modo positivo. Un membro della famiglia dell'eroe dichiara anche (*vox populi*) che la « Televisione è il futuro », eco speculare della frase di Lumière sul Cinema. Rozier sembra dimostrare un'estrema fiducia verso questo nuovo mezzo di produzione delle immagini e dei suoni. Ed è più che normale, poiché il cinema che realizza deve molto alla Televisione in quanto arte della Diretta. Il tono dei dialoghi, la freschezza del montaggio, la durata delle sequenze, la recitazione quasi spontanea degli attori, possono avere altri modelli nel contesto audiovisuale dell'epoca oltre che la vivacità delle voci e dei corpi di questa macchina che spettacolarizza la vita e la riproduce immediatamente e senza stacchi temporali?

Si è detto di Rozier che improvvisava. Sarebbe più esatto affermare che capta in diretta la vita per rimetterla in gioco. Allo stesso modo della Televisione. La Televisione (come mezzo), e non un regista televisivo che fa un telefilm. Perché continua a fare cinema. Dunque la sua libertà. Quando un regista televisivo, allo stesso modo di un regista cinematografico, ha in mano la cinepresa, paradossalmente, anche facendo della fiction, si dimenticherà di trarre da essa vantaggio, ossessionato dal modello cinematografico, un modello statico di effetti, somma/media dell'insieme dei codici filmici ritrovati grazie alle reiterazioni delle sequenze, delle inquadrature, delle luci, della recitazione, dei dialoghi standardizzati, *doxa* non detta. Il telefilm è un genere in vitro che tenta di trapiantarsi su un corpo-macchina che permette di realizzare solo esperienze *dal vivo*. Sorta di stimolatore cardiaco — in grado di simulare i battiti cardiaci del cinema —, il telefilm lavora in costante pericolo di rigetto: « *non è finzione cinematografica* ».

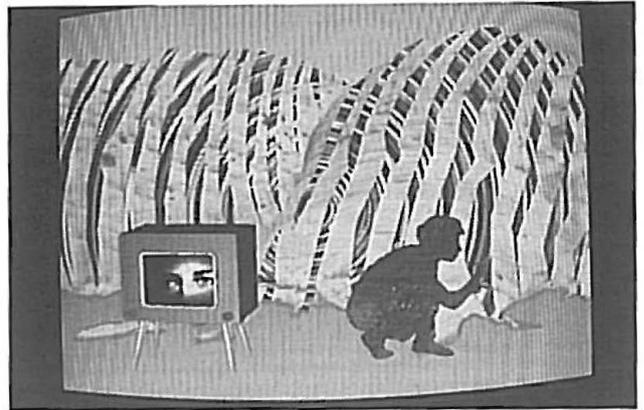
Tuttavia ne assume il ruolo. Per difetto. Per impossibilità congenita della televisione a inventarsi un altro cuore e a farne, allo stesso tempo, a meno. La finzione cinematografica è necessaria alla televisione — vero cinema o sua imitazione — anche se la televisione trae la propria identità da un *tour de force* (la Diretta) che è negato al cinema. D'altra parte, il Cinema si mantiene vivo solo se adotta alcune forme di vita della Televisione. Quelle forme di vita che la televisione stessa ha ereditato. Dalla Radio, per esempio, prima grande macchina a realizzare la Diretta. Se nella pittura il Cubismo può essere visto come l'eco del simultaneismo radiofonico, il Neo-Realismo italiano, prima rivoluzione del cinema di fronte ai Nuovi Media, si definisce abbastanza bene come una specie di Radio-Film, e, allo stesso modo, la Televisione veniva chiamata in origine *Radio con Immagini*.

A questo punto appare un nuovo personaggio. Con un nome doppio se non a doppia identità. A volte chiamato *Video*, a volte *l'Arte Video*. Esso o essa (il suo sesso rimane da determinare) pretende di non essere televisione essendo « Televisione meglio della televisione ». Per appianare questo litigio, bisognerebbe esaminare, instaurando un confronto con i modelli cinematografici, come si comporta questo personaggio quando pretende di realizzare della fiction. Come la Televisione? O come il Cinema? Come la Televisione imitando il cinematografo? O come il Cinema in rivalità con il « televisivo »? Oppure in qualche altro modo ancora?

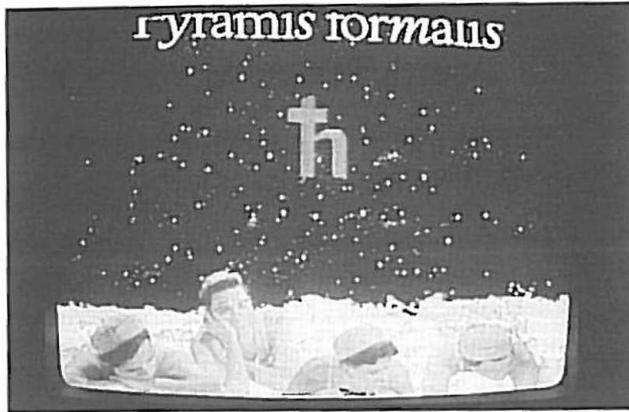
Un fantasma perseguita l'Arte Video: la finzione della Fiction. La Fiction cinematografica come



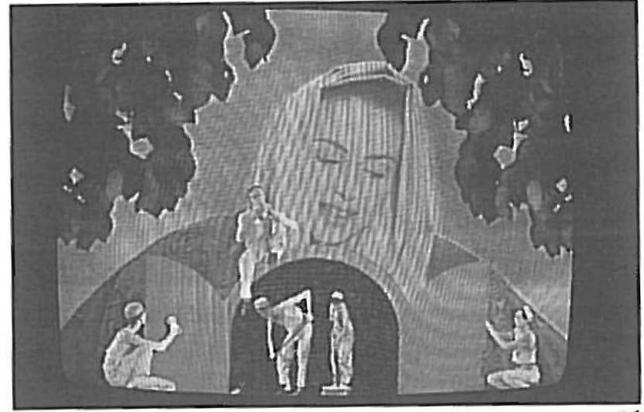
23



24



25



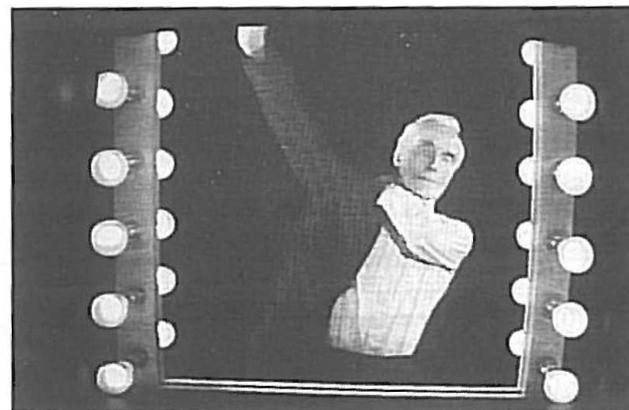
26



27



28

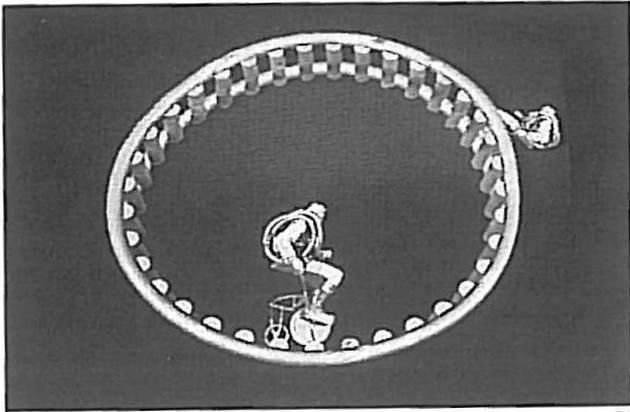


29



30

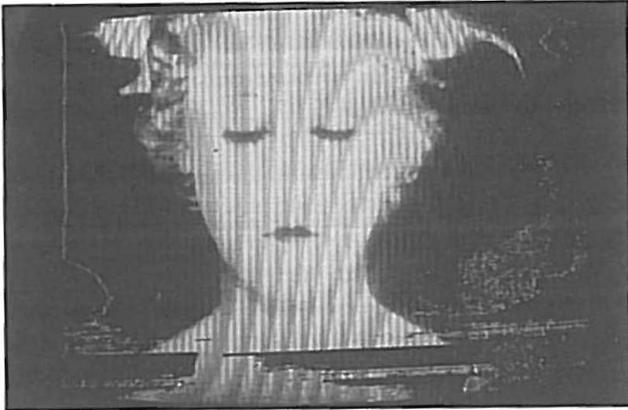
23, 24. Jill Scott, *Wishful Thinking*, 1988. 25, 26. Pierre Trividic, *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour*, 1989. 27. Marie-José Burki, *Celui qui a vu passer les éléphants blancs*, 1986. 28. Danièle e Jacques-Louis Nyst, *Hydaloïde*, 1985. 29. Dean Stockton, *Les, a Dream in the Life*, 1987. 30. Edwige Kertez, *Babylone née des eaux*, 1988.



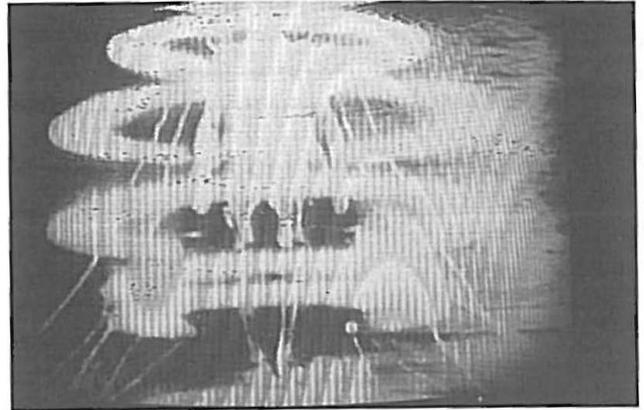
31



32



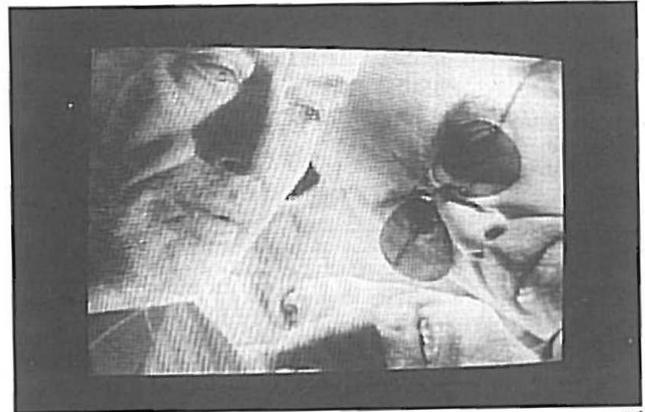
33



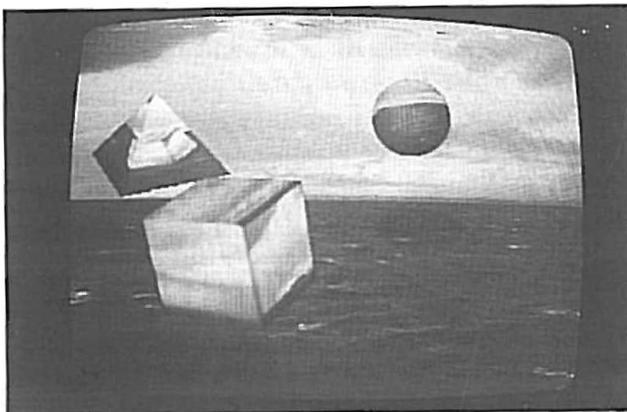
34



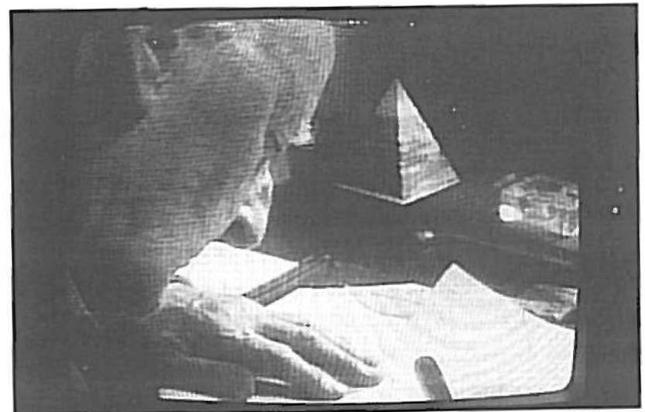
35



36



37



38

31, 32. Marc Caro, *Le cirque conférence*, 1989. 33, 34. Jean-François Neplaz, *Ante Inferno*, 1988. 35, 36. John Sanborn e Mary Perillo, *Causes and Effects*, 1988. 37, 38. Terry Flaxton, *The World Within Us*, 1988.

segreto perso, formula inutilizzabile, segni chiusi ripieni di vana e distante bellezza. Per il Video entrare nella Fiction sarà come scoprire altre strade verso se stesso. Tutte sono permesse, tranne quelle già percorse dal Cinema. O se vogliamo camminarci, è possibile solo per un istante, come per sfiorare un feticcio o ripetere una preghiera dalle parole magiche ma, da tempo, incomprensibili. Citazioni, parodie, omaggi ferventi, visite guidate, incantamenti catatonici, circolazioni, strizzate d'occhio: così si pratica il culto del Cinema in Video. Adulazione che non è ovviamente priva, ogni tanto, del suo contrario blasfematorio: cancellazioni, disturbi sonori, lavaggi, laminaggi, deperimenti, bombardamenti, pestaggi, tutto vale per sfigurare i Codici sacri della Fiction Cinema.

A questo punto si apre la finzione della Fiction, avventura di tutte le possibilità, di tutti gli eccessi. Eccesso della diretta, esagerazione degli effetti, overdose di *scrittura*: il Video si mette in mostra prima di mostrare. Maschera per mascherare meglio. Se il Cinema è stato considerato l'arte di porre in evidenza le cose in modo tale che solo uno sguardo le possa modificare nella loro essenza, il Video sarebbe invece l'arte di togliere lo sguardo dalle cose e posarlo sui mille e uno modi di mostrarle. Le immagini sono, per il Video, ciò che il mondo è per il Cinema: l'oggetto di tutti i suoi desideri. Il Video non è per la realtà un modo di essere presente, ma mille modi per le immagini di essere altrove. Un tessuto di modi, ecco la sua sostanza. È solo moltiplicando le prove della propria esistenza che il Video non solo si distingue dal Cinema, ma trova i suoi propri soggetti. La Fiction come soggetto diventa allora, ai suoi occhi, il soggetto dei soggetti. Ecco perché le finzioni a cui il Video presterà i suoi modi cominciano sempre là dove si fermano quelli del Cinema. Il Cinema ha lo scopo di restituirci, attraverso la Fiction, la realtà credibile; il Video cerca per prima cosa di farci credere alla propria esistenza. E ci riesce al meglio quando si identifica con la Televisione, negando peraltro tale identificazione: « non sono ciò che sono, sono anche qualcosa di più ».

Fare televisione meglio della Televisione è per il Video, interessato a distinguersi dal Cinema, la prima condizione di ogni finzione. E così lo vediamo *souvaesporre* senza sosta l'ambivalenza, fondamento della Televisione: la simultaneità di un'azione e della sua rappresentazione (la *Diretta*) e la simultaneità di tutti gli stati che interagiscono su una rappresentazione (gli *Effetti*). L'effetto della diretta e la diretta degli effetti inducono due grandi categorie di finzioni videografiche, categorie ovviamente senza compartimenti stagni e destinate a mischiarsi.

La simultaneità dell'azione e della sua rappresentazione si ritrova per esempio alla base di *Un Film* di Eric Pauwels, *Grand Mal* (Il grande male) di Tony Oursler, *Tout près de la frontière* (Molto vicino alla frontiera) di Danielle Jaeggi o *Qui vole un oeuf vole un oeuf* (Chi ruba un uovo ruba un uovo) di Elsa Cayo: questi racconti moltiplicano le prove del procedere dell'azione, nel momento in cui la vediamo, come se avesse effettivamente luogo in diretta. La finzione della diretta poggia la sua credibilità su due sorgenti di inganni. Da un lato, l'iscrizione di una cinepresa testimonia un circuito chiuso, sia che essa si trovi nella sequenza sia che il suo percorso venga disegnato fuori campo da un gioco di sguardi. D'altra parte, un certo tipo di commento, di parole dette o cantate, a volte scritte, raddoppiano l'azione al presente ricordando il giornalismo radiofonico o televisivo. Le immagini *al rallentatore* costituiscono un'altra modalità dello stile televisivo che permette di simulare la diretta nella finzione. In questo modo il *ralenti* recita nella narrazione la parte dell'*instant replay* delle trasmissioni sportive. Bolla di ripetizione perpendicolare a un processo in corso. *Montenvers* di Robert Cahen obbedisce a questo principio, come prima il suo *Juste le temps* (Appena in tempo). E tutte le immagini al rallentatore dei video di Godard e anche di Gary Hill.

Con la Diretta siamo nel tempo lineare: il racconto non cambia direzione, lo spazio è uno o si divide dall'interno, più esattamente si *dispiega*, piega dopo piega. Il Video, allo scopo di mettere in gioco alcune modalità narrative che si aprono su spazi e tempi non-limitrofi e non-lineari, procede con *ripiegamenti* degli effetti speciali, gli uni sugli altri. A questo punto la finzione è un impero dove il sole degli effetti speciali non tramonta mai. *Whishful Thinking* (Desideri irreali) di Jill Scott, *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour* (Riflessioni sulla potenza dell'amore) di Pierre Trividic, *Double Lunar Dog* (Il cane della doppia luna) di Joan Jonas, *L'Invincible* (L'invincibile) di Gustave Hamos, *L'Oeuvre inquiétante* (L'opera inquietante) di Dominik Barbier incatenano, nelle loro trame, effetto su effetto a perdita d'occhio. Incrostazioni, *ralenti*, cambiamenti di scala, accelerazioni, scolorimenti, colorazioni, movimenti diversi e contraddittori, sottomissione dell'immagine al suono, tagli vari, finestre a tutto spiano, apparizione interna di un'immagine nell'altra, « ruotate » in tutte

le direzioni e altre figure di collegamento e sovrapposizione, di sfumature e di punteggiatura: tutto *combacia*, converge, si fonde. La simultaneità è perfetta. Gli effetti non sono più effetti ma cause: i veri personaggi (e le star) della finzione, i codici cinematografici ridotti a ruoli di *comparsa*. Non è un caso se tutte queste finzioni hanno attinenza con la fantascienza, il fantastico o il delirio verbale. Quali altri generi di racconto potrebbero accogliere tali personaggi?

L'espressione di simultaneità (che sostituisce l'impressione di realtà propria del Cinema) contribuisce a dissolvere la nozione di montaggio. Nel Video c'è solo la ripresa. Il montaggio, che tra l'altro spesso viene chiamato *post-produzione*, costituisce il momento del vero « girare ». Tutto succede in diretta. Gli effetti non vengono ad aggiungersi come tanti ritocchi a una rappresentazione già stabilita, ma accadono nel momento in cui la producono: essa non esiste senza di loro. Il loro tempo è lo stesso. I loro spazi si identificano, si confondono. Si fondono a vicenda. La regia è comunque, in ogni caso — quella della Diretta come quella degli Effetti —, il luogo strategico di questa trasmutazione dove il reale non precede la propria immagine (perché essa si stabilisce sullo stesso piano non come ricomposizione ma come diffrazione). Il regista, le mani (le sue o per interposta persona) sui comandi della cabina di regia, lancia, nel suo girotondo d'immagini e di suoni, sia un attore (di cui può rallentare o accelerare la corsa), sia un oggetto (che si diverte a modificare nella forma o nel volume), sia una musica (che rimaneggia o inverte), sia un movimento (che spezza fermandolo): le sequenze girate e gli effetti che le modificano sono immagazzinate nella stessa memoria, partecipano dello stesso eterno presente. Non c'è più il prima, non c'è più il dopo, c'è solo il tempo di una rotazione perpetua, di un interminabile girare che ha la propria fine in se stesso.

Il tipo di brividi che proviamo a contemplare il genere di spettacoli che nascono da tale funzionamento della Fiction, è ovviamente molto diverso dalle emozioni primarie che cerchiamo e troviamo nel Cinema. Il cuore che si stringe, la gola secca, la lacrima nell'occhio, l'anima sconvolta di tristezza e tutto ciò che sentiamo, per esempio, alla fine di *Adieu Philippine*, sono cose che raramente un video può pretendere di farci provare. In tutti i casi, niente finzione. Perché? È molto semplice: non ci identifichiamo con gli effetti speciali. D'altronde nelle finzioni Video sono questi ultimi a essere i personaggi. I sentimenti che provocano in noi appartengono, dunque, più alle citazioni intellettuali — che non è poco — che all'empatia. È vero, siamo abbagliati, stupefatti, meravigliati, sedotti, convinti, ma non siamo mai sconvolti, terrificati, commossi fino alle lacrime. Per questo, bisogna guardare altrove, al video documentario. Il Video che Paik ha dedicato recentemente al suo amico Julian Beck è tanto struggente quanto un film. E non soltanto perché Paik, contrariamente alle sue abitudini, si dimostra parco di effetti speciali. Ma senz'altro perché il suo soggetto ci permette doppiamente di proiettarci nel personaggio di Beck e di indentificarci nella scala dei sentimenti delle persone che lo circondano, sua moglie, i suoi figli, i suoi amici. Si entra subito nell'universale con tutta una serie di temi fondamentali: la libertà individuale, il rapporto genitori-figli, la procreazione, la morte, l'immortalità. Assistiamo alla fine di un'utopia, alla morte di un mito. Julian Beck ancora vivo sembra una mummia. Quale sarà la sua eredità? Potrà contare solo su questa eternità creata dal « ritorno indietro » che, invertendo la corsa delle immagini che ci rimangono di lui, gli regala Paik? *Rewind* sublime della terra gettata sulla bara che ritorna nella mano di Judith Malina, la vedova, poi del fumo che ritorna nella bocca di Julian Beck. Rituale magico, potente come un incantesimo sciamanico. Metafisica degli elettroni in grado di invertire il tempo... di un'immagine.

Siamo sconvolti, forse, anche perché a un tratto, vedendo gli archivi del *Living Theatre*, vicino alle ultime immagini della vita di colui che ne fu l'anima, sospettiamo che ciò che muore con lui è il mondo a cui appartiene l'Arte Video. Il titolo dell'omaggio di Paik — *Living with the Living* — è a doppio taglio. Il Video è vivo, sì, *con* il Living, fin che dura. E morto, se questo muore? Questioni che trafigge. Così il Video sarebbe stato solo un modo utopico di uscire dal Cinema come l'arte del Living di uscire dal Teatro! Il Video, invenzione senza futuro? Comunque, ciò che muore con il « film » di Paik su Beck è l'idea del Video come arte irrimediabilmente separata dal Cinema. Il Video, dopo aver scrutato entro la tomba di Julian Beck, ritorna all'ovile. I tredici televisori preparati dalla Galleria Parnass, dove era cominciata quest'avventura, sembravano lontani e irrimediabilmente separati da qualsiasi film. Essi hanno partorito, venticinque anni dopo, un piccolo monumento di emozioni, che soltanto poche volte il Cinema riesce a darci. Nel 1963, mentre Paik inventava l'Arte Video in una piccola galleria di Wuppertal, *Adieu Philippine*, dopo molte vicissitudini, attraversava gli schermi parigini come una meteora. Oggi, Paik ritorna

ad essere sincrono con Jacques Rozier. Apre la via, ancora una volta, a nuove avventure del Video.

La Televisione è l'avvenire del Cinema. Il Video è l'avvenire della Televisione. Il Cinema è l'avvenire del Video. Gli inseparabili sono tre. Uno di troppo?

¹ In Italia l'equivalente sarebbe « stile via Teulada », cioè molto classico (*n.d.t.*).

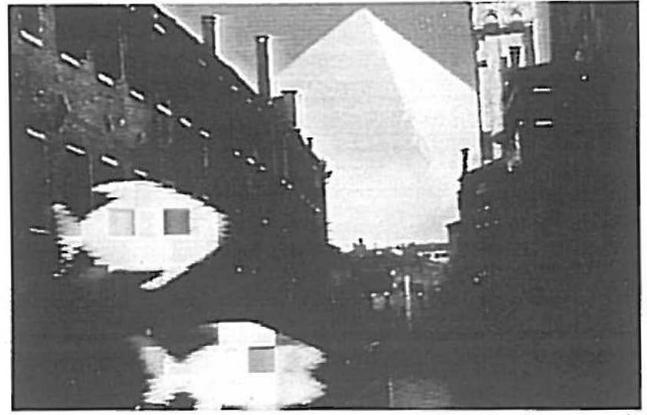
Giugno 1989

Traduzione di Danielle Laglace

- Xavier Villaverde, *Viuda Gomez*, 1988
Randelli, *War Story*, 1988
Jill Scott, *Wishful Thinking*, 1988
André Colinet, *A Kiss to Build a Dream On*, 1986
Danièle e Jacques-Louis Nyst, *Hyaloïde*, 1985
John Sanborn e Mary Perillo, *Causes and Effects*, 1988
Gary Hill, *Incidence of Catastrophe*, 1988
Nam June Paik, Paul Garrin e Betsy Connors, *Living With the Living*, 1989
Bart Dijkman, *Miranda*, 1988
Dean Stockton, *Les, a Dream in the Life*, 1987
Terry Flaxton, *The World Within Us*, 1988
George Snow, *The Assignment*, 1988
George Snow, *The Man of the Crowd*, 1987
Mark Lukas, *Love Me Gangster*, 1987
Paul Dedman, *The Lift*, 1989
Mako Idemitsu, *The Marriage of Yasushi*, 1986
Ilene Segalove, *More TV Stories*, 1985
Edwige Kertez, *Babylone née des eaux*, 1988
Jean-Yves Le Moine e Thierry Marchadier, *Ipsa facto*, 1989
Jean-François Neplaz, *Ante Inferno*, 1988
Robert Cahen e Stéphane Huter, *Montenvers*, 1987
Patrick De Geetere e Cathy Wagner, *Premier Sang*, 1988
Pierre Trividic, *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour*, 1989
Marc Caro, *Le cirque conférence*, 1989
Michel Jaffrennou, *Videoperette*, 1989
Dominik Barbier, *L'oeuvre inquiétante*, 1987
Marie-José Burki, *Celui qui a vu passer les éléphants blancs*, 1986
Jean-Luc Godard, *Puissance de la parole*, 1988
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma. 1. Toutes les histoires 2. Une histoire seule*, 1989
Massimo Maglietta, *Passione*, 1988
Massimo Maglietta, *Giro d'Italia*, 1988



39



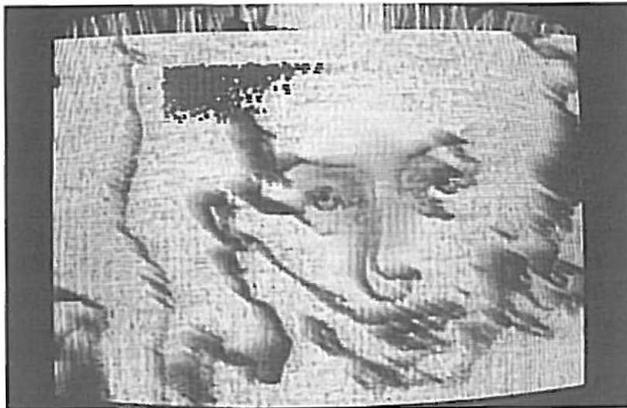
40



41



42



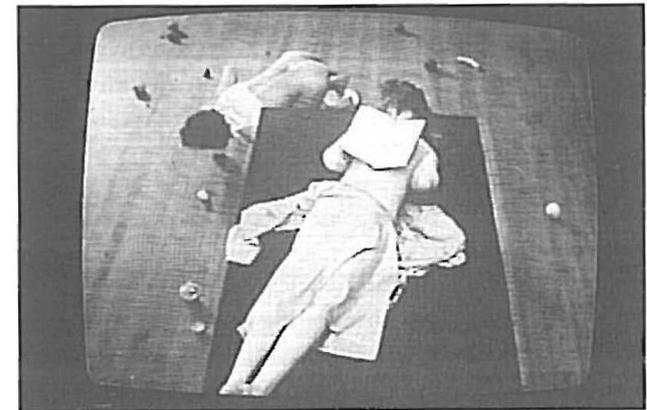
43



44



45



46

39. George Snow, *The Man of the Crowd*, 1987. 40. George Snow, *The Assingation*, 1988. 41, 42. Paul Dedman, *The Lift*, 1989. 43, 44. Nam June Paik, Paul Garrin e Betsy Connors, *Living With the Living*, 1989. 45. Patrick De Geetere e Cathy Wagner, *Premier Sang*, 1988. 46. Gary Hill, *Incidence of Catastrophe*, 1988.