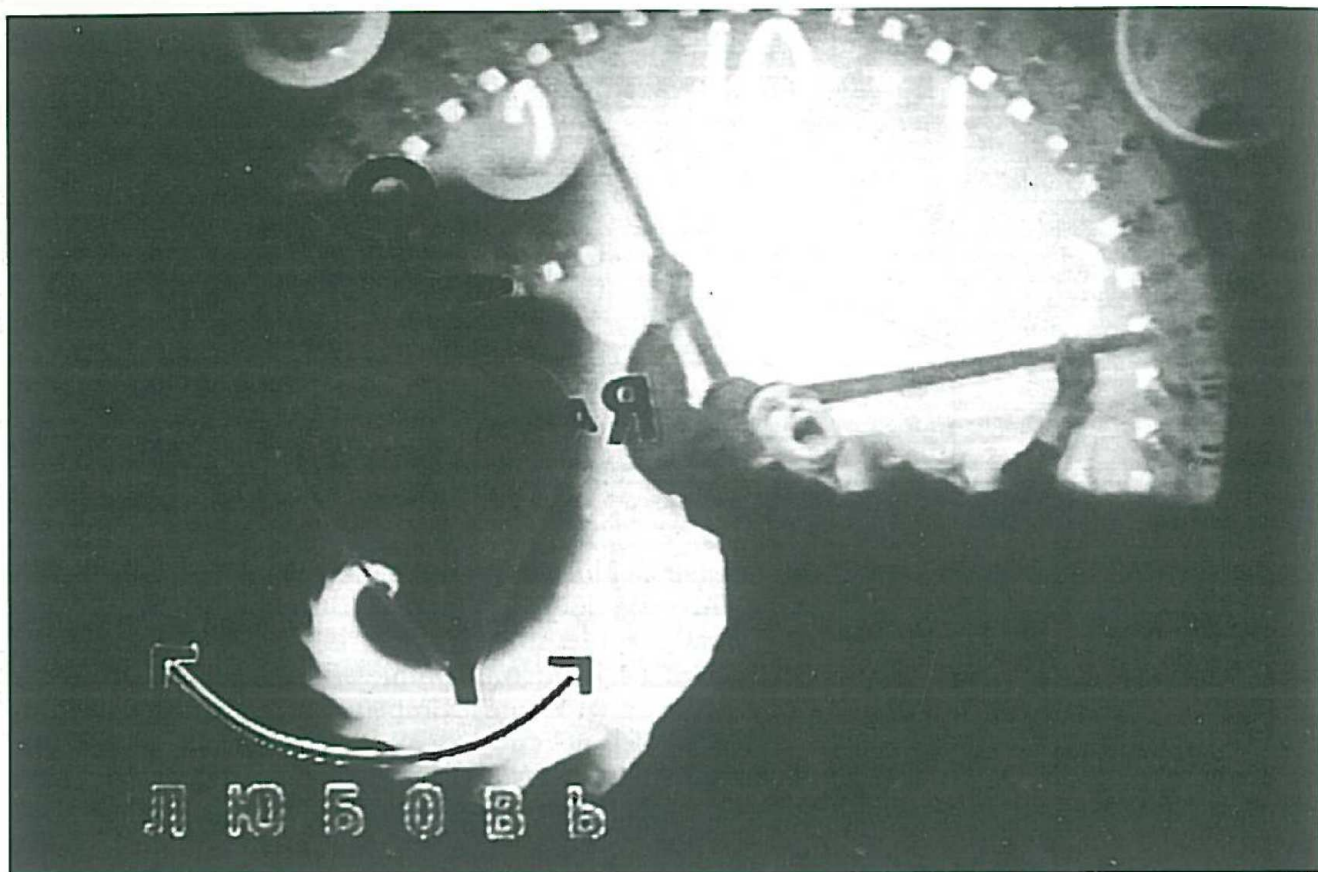


Un giacobino dell'elettronica

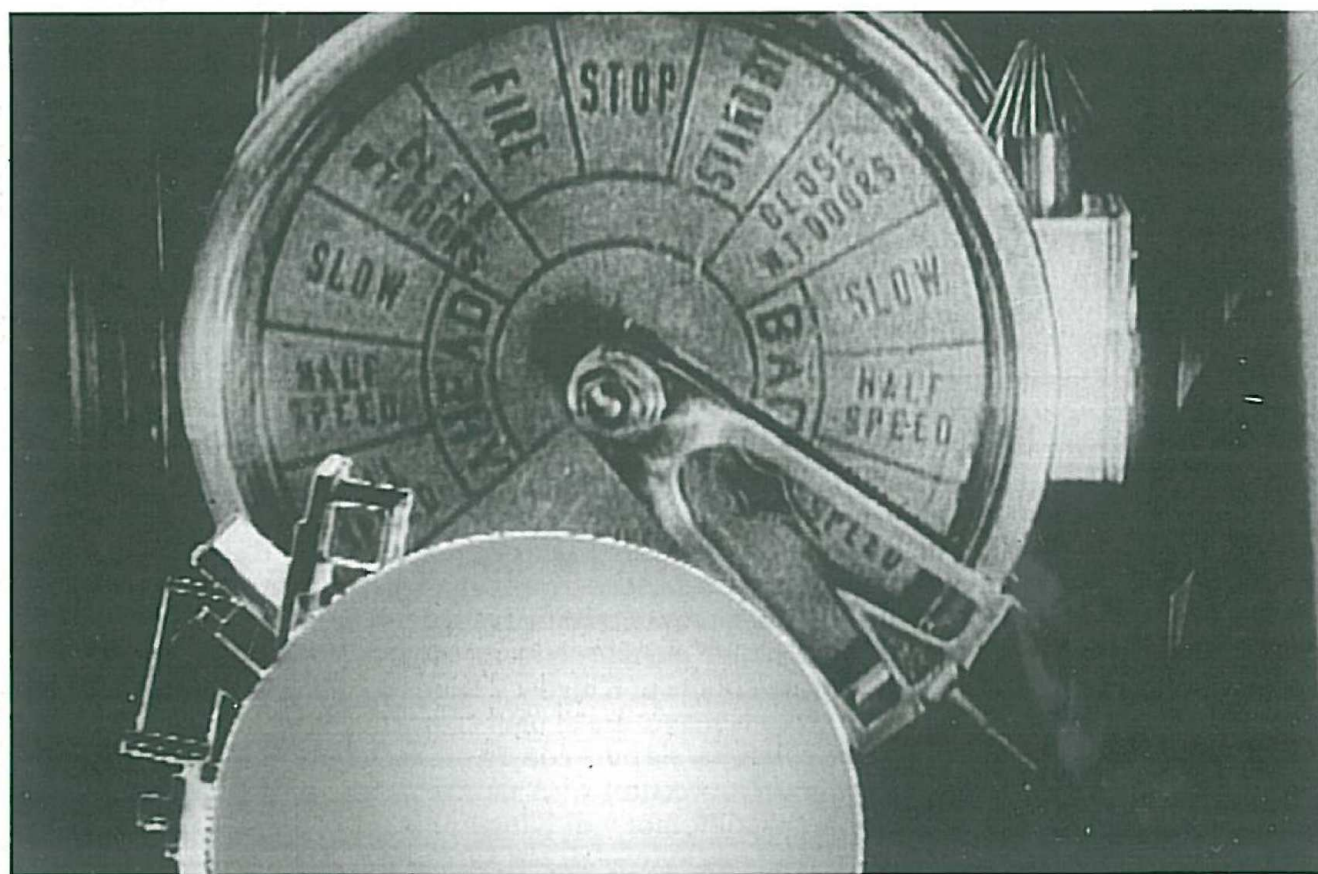
Breve introduzione alla « televisione d'autore » di Alexander Kluge

di Giovanni Spagnoletti

Nel centro di Schwabing, il quartiere bohémien di Monaco dove è nato e cresciuto il « Nuovo Cinema Tedesco », accanto alla sede del « Filmverlag der Autoren », la distribuzione storica degli innovatori della cinematografia tedesco-federale, sorge anche la Arri, la fabbrica (con annessi Studi) delle celeberrime macchine da presa Arriflex. Dentro il complesso, in un angolo riposto, quasi fosse un gabbiotto che domina la scena, Alexander Kluge ha impiantato il suo piccolo studio di produzione televisiva — un avamposto elettronico nel cuore degli ingranaggi della macchina-cinema. Tra le pile dei contenitori dei nastri, ad un grande tavolo di montaggio con molti monitor, il regista di Halberstadt dà le indicazioni ad un tecnico vestito di bianco, sceglie i temi musicali o i brani d'Opera da inserire nei suoi programmi, mentre in lontananza squilla ripetutamente un telefono. Il progresso tecnologico non ha cancellato quel senso di simpatico, creativo disordine che — nei miei ricordi — caratterizzava la sua casa di produzione cinematografica, il « Kairos-Film », per altro lontana due passi dall'Arri, solo che le scatole di metallo, gli spezzoni di pellicola, la moviola 16/35, i nastri del Revox, le foto in bianco & nero, molti libri (e tanta polvere) hanno lasciato il posto ad un altro, per me più asettico panorama. Ma la sostanza non cambia, basta visionare una mezz'oretta dei suoi programmi « Die Stunde der Filmemacher » (« L'ora del filmmaker ») o « 10 vor 11 » (« 10 alle 11 ») per rendersi conto di come l'estetica di Kluge nell'era dei venticinque fotogrammi al secondo non sia affatto mutata. « Il film prende forma nella testa dello spettatore e non è un'opera d'arte che vive autonomamente sullo schermo. Perciò il film deve lavorare con quelle associazioni che, nella misura in cui si possono calcolare, nella misura che si possono rappresentare, l'autore suscita nello spettatore. E questo richiede un metodo indiretto, in base al quale ciò che dopo dovrebbe prendere forma nella testa dello spettatore non viene mai raffigurato direttamente ». Quanto scriveva nel 1966 appena terminato di girare il suo primo lungometraggio, *Abschied von gestern*, continua a valere oggi per le sue realizzazioni televisive: il metodo « antinaturalistico », « razionale », « collagistico » che ispirava la produzione letteraria e cinematografica in passati decenni, continua a guidare dalla seconda metà degli anni Ottanta anche il lavoro elettronico-televisivo (per alcuni particolari di questo « passaggio » rimandiamo al contributo di Meinhard Prill). A monte — come per altri maestri del cinema moderno d'autore (Godard, Straub/Huillet, ad esempio) — c'è una certa ispirazione brechtiana non irrigidita in immagini dogmatiche e soprattutto quella vocazione alla sperimentazione avanguardistica di inizio secolo. Se ne era acutamente accorto già Pier Paolo Pasolini quando scriveva, introducendo la sceneggiatura di *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, che l'opera di Kluge « è un revival dell'avanguardia classica: della neoavanguardia mancano la fatuità e la mancanza di ogni costruzione: mentre quest'opera è profondamente seria e ostinatamente costruita, sia pure con un procedimento per assurdo (quello dei Classici della Parigi-Atene del primo Novecento) ». ¹ A partire da tale *incipit* primario si può valutare retrospettivamente la carriera « polifonica » di Kluge non tanto come un positivistico succedersi — secondo la catena di azione/reazione — di fasi successive, bensì quale uno stratificarsi e intrecciarsi di istanze *uguali* sotto forme mediali diverse. Ciò valeva per il suo cinema e la sua letteratura negli anni Sessanta e continua a valere, in quella inevitabile coercizione a ripetere dell'Autore, anche oggi, quando a tali arti « classiche » si è venuto ad aggiungere l'« elettrodomestico » televisivo. La posizione di Kluge, però, rispetto a quella di altri autori o « sperimentatori »

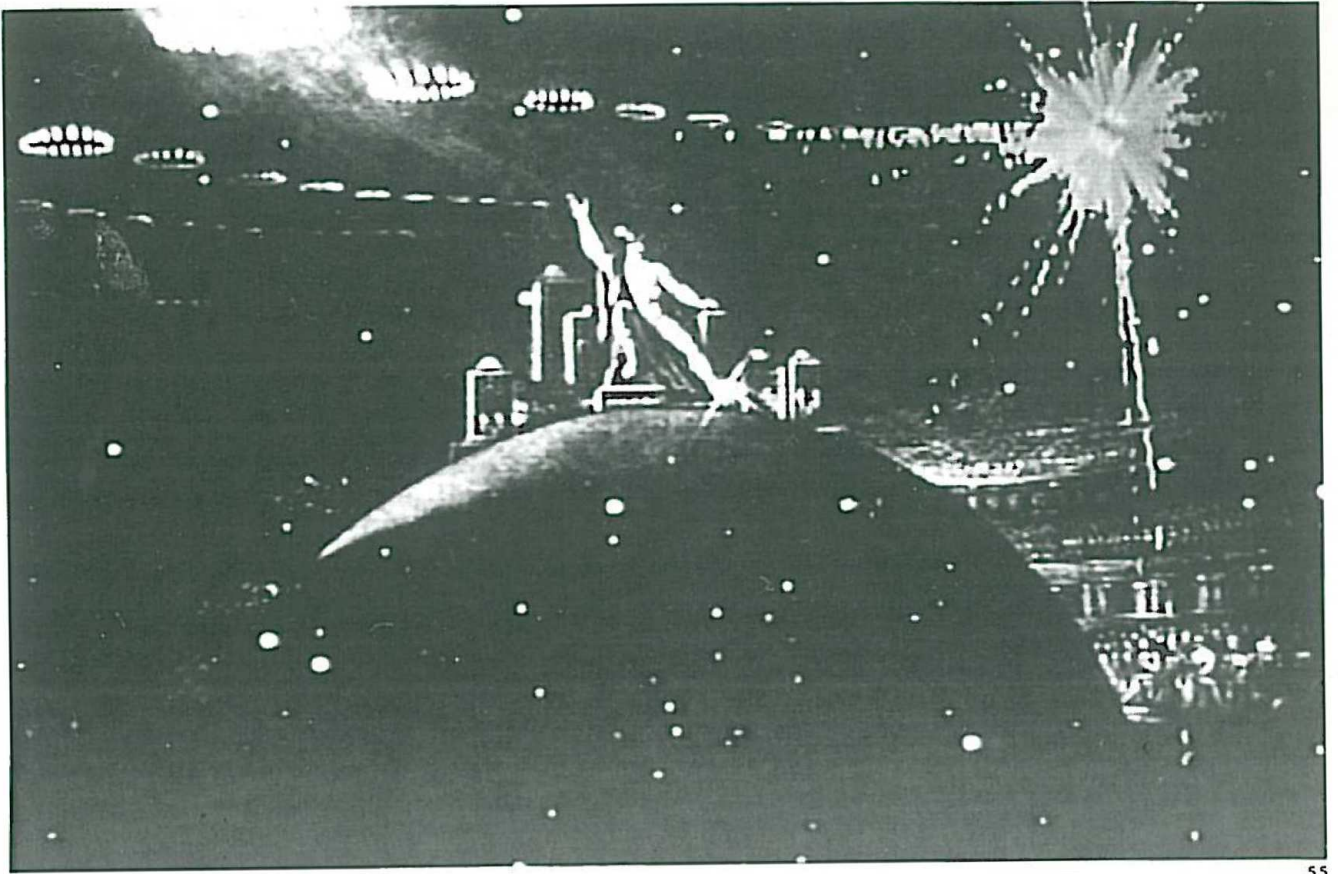


53



54

53-56. Immagini tratte dai programmi *10 vor 11* e *Die Stunde der Filmemacher*.



55



56

della sua generazione, tipo Godard, sembra essere diversa. A differenza per esempio del capo-scuola della « Nouvelle Vague » che inserisce immagini elettroniche all'interno del cinema quali « espressioni di maggiore autenticità », come « gesto documentario »; oppure a differenza ancora di Wim Wenders per il quale il video sembra il « cancro del cinema » (cfr. *Nick's Film*, 1979/80), Kluge è affascinato dalla possibilità manipolativa, « sintetica », « fictionale » dell'elettronica. Il vecchio gioco dadaista della scomposizione/ricomposizione di materiali diversi trova così un nuovo, enorme campo di applicazione — un gioco comunque non soltanto guidato dal piacere solipsistico della scoperta/invenzione, ma anche da una Teoria (in che misura poi tali due istanze si leghino o quale sia la vera molla segreta, a me personalmente continua a rimanere un fatto misterioso). L'idea che la storia del cinema preceda la nascita vera e propria del medium e che di conseguenza non cessi con le forme attualmente tramandate e conosciute, è un'antica convinzione del regista tedesco (e d'altronde non solo sua). Dopo una prima messa a punto teorica nel volume *Bestandsaufnahme: Utopie Film*² del 1983, il primigenio atteggiamento negativo, di difesa nei confronti dei « nuovi media », ha lasciato il posto ad un possibile uso alternativo del mezzo televisivo. La possibilità di rinnovare il « lungometraggio a soggetto dallo spirito della documentazione » non si è dimostrato sul breve periodo praticabile: « le sale cinematografiche oggi si sono ridotte a delle scatole da scarpe con un'illuminazione da bordello. Imitando gli americani, i film che vi si proiettano si rivolgono unicamente ai "kids" con l'intento di attirare nelle sale gli adolescenti, stimolando come fa *Rambo* il loro senso di onnipotenza e rimandando a casa il resto del pubblico. Ciò ha fatto sì che la maggioranza dei registi tedeschi si stia volgendo totalmente verso la televisione pubblica come Reitz, Sinkel o Geissendörfer; altri, invece, come Wenders, Herzog o Schlöndorff lavorano nel "trip" americano. La diaspora è molto grande ».³ Dallo stallo evidente in tutto il cinema d'autore tedesco dalla morte di Fassbinder, Kluge ha tratto la conseguenza di contrapporre « produzione a produzione, perchè ci si renderebbe ridicoli a rispondere, opponendo solo delle "idee" » (ivi). Di necessità virtù, si potrebbe commentare, e così il regista tedesco alla metà degli anni Ottanta ha iniziato una terza carriera (o quarta, dato che è stato anche giurista). Tuttavia anche teoricamente il passato — come sarebbe stato possibile il contrario? — continua a vivere nel presente in vista del futuro e chiudiamo il cerchio con un'ultima citazione: « importante è come il nostro lavoro si ancori all'esperienza primitiva del cinema, caleidoscopio, Moritat, alle prime opere di Méliès e Lumière, e che ciò si sviluppi a formare una grammatica per il medium televisivo la quale è sicuramente diversa da quella del cinema ».⁴

Allo stato attuale, comunque, l'obiettivo di una nuova estetica televisiva sembra ancora lontano, o meglio essa ricorda molto da vicino, come si premetteva all'inizio, quella cinematografica già in nuce dai tempi del Manifesto di Oberhausen. La fantasia onnivora dei programmi di Kluge si nutre dell'arma dell'ironia, di brani di film suoi o altrui, di passioni antiche (l'Opera, in particolare quella italiana, fiabe, miniature, illustrazioni, disegni, ecc.), della ricollocazione in contesti sempre diversi di materiali ricorrenti, della commistione di fiction e documentario (cioè per la tv: interviste). A parte qualche esempio più tradizionale — tipo il commosso ritratto del collega georgiano Sergej Paradžanov: *Der Zauber von Tiflis* (Il mago di Tiflis) — tale produzione seriale prosegue per diretta filiazione la concezione di film come *La forza dei sentimenti* anche nella densità dell'impianto visivo, sebbene Kluge teorizzi per la televisione una rarefazione dei messaggi veicolati dall'immagine. Solo qualche « colpo di pollice » ha innovato il suo ferreo metodo: a parte una qualche concessione « informativa » dettata dalla « popolarità » del medium (tutta relativa naturalmente), il commento dell'autore, ad esempio, una volta comunicato con la voce-off, adesso invece viene recitato/esibito al telespettatore tramite la presentatrice Sabina Trooger. Dietro/dopo le sigle di *10 vor 11* o di *Die Stunde der Filmemacher* (il cui sottotitolo *Filmgeschichte(n)* gioca sull'ambiguità semantica di storia del cinema/storie cinematografiche) si ritrova l'universo fantastico e paradossale dei circhi, del medioevo, dell'Opera,⁵ della fantascienza, della battaglia di Stalingrado, della storia tedesca recente e passata come in un « piccolo teatro sul mondo » (ed infatti spesso compare una sala e si leva un sipario). Si tratta di una costellazione di rimandi e richiami che in una catena induttiva, presa una parola-chiave, per esempio « ferro », ci conduce per mano dalla figura mitica del fabbro « Wieland der Schmied » sino alla Torre Eiffel.

Soprattutto in Italia, la terra della metastasi televisiva, molti dubiteranno che la strategia politico-culturale sottesa al progetto klugiano possa avere una chance di successo, ovvero uscire dal ghetto di un'isolata, curiosa esperienza (ma il fatto che esista, che sia cresciuta negli anni, già non ci sem-

bra poco). Tuttavia anche a prescindere dalla praticabilità o esportabilità di tale ipotesi, i brevi videoprogrammi del regista tedesco rimangono di per sé degli originali prodotti estetici da amare o odiare, così come una volta accadeva per il suo cinema. Piccoli tasselli di un grande progetto razionale, illuministico, vanno letti come dei visivi aforismi benjaminiani che nascono dalle macerie della cultura occidentale, come dei frammenti che aspirano alla Totalità. Se poi dall'esempio più unico che raro al mondo di un regista cinematografico fattosi iniziatore-direttore-produttore-autore di una televisione privata di qualità, potrà nascere all'interno della TV un movimento del tipo dello « Junger Deutscher Film » alla metà degli anni Sessanta, tanto meglio...

Giugno 1989

Note

¹ *La mancanza di ogni perplessità*, in Alexander Kluge, *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, Milano 1970, pag. VIII.

² Alexander Kluge (a cura di), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/Main 1983. Alcuni estratti di questo volume sono stati pubblicati in forma ettografata in occasione della tavola rotonda degli autori alla Biennale Cinema di Venezia del 1983.

³ *Madame Bovary in tre minuti* (intervista a A. Kluge a cura di Giovanni Spagnoletti), in « Rinascita » del 17/1/1987.

⁴ « Nur Trümmern traue ich... » (intervista a A. Kluge di Gertrud Koch/Heide Schlüpmann), in Hans Ulrich Reck (a cura di), *Kanalarbeit*, Frankfurt/Main 1988, pag. 21.

⁵ Cfr. a riguardo l'ottimo saggio di Gertrud Koch, *Alexander Kluges Phantom der Oper*, in Rainer Erd (a cura di), *Kritische Theorie und Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main 1989, che dimostra l'assoluta continuità tra i video operistici di Kluge e la sua precedente produzione su pellicola.



57

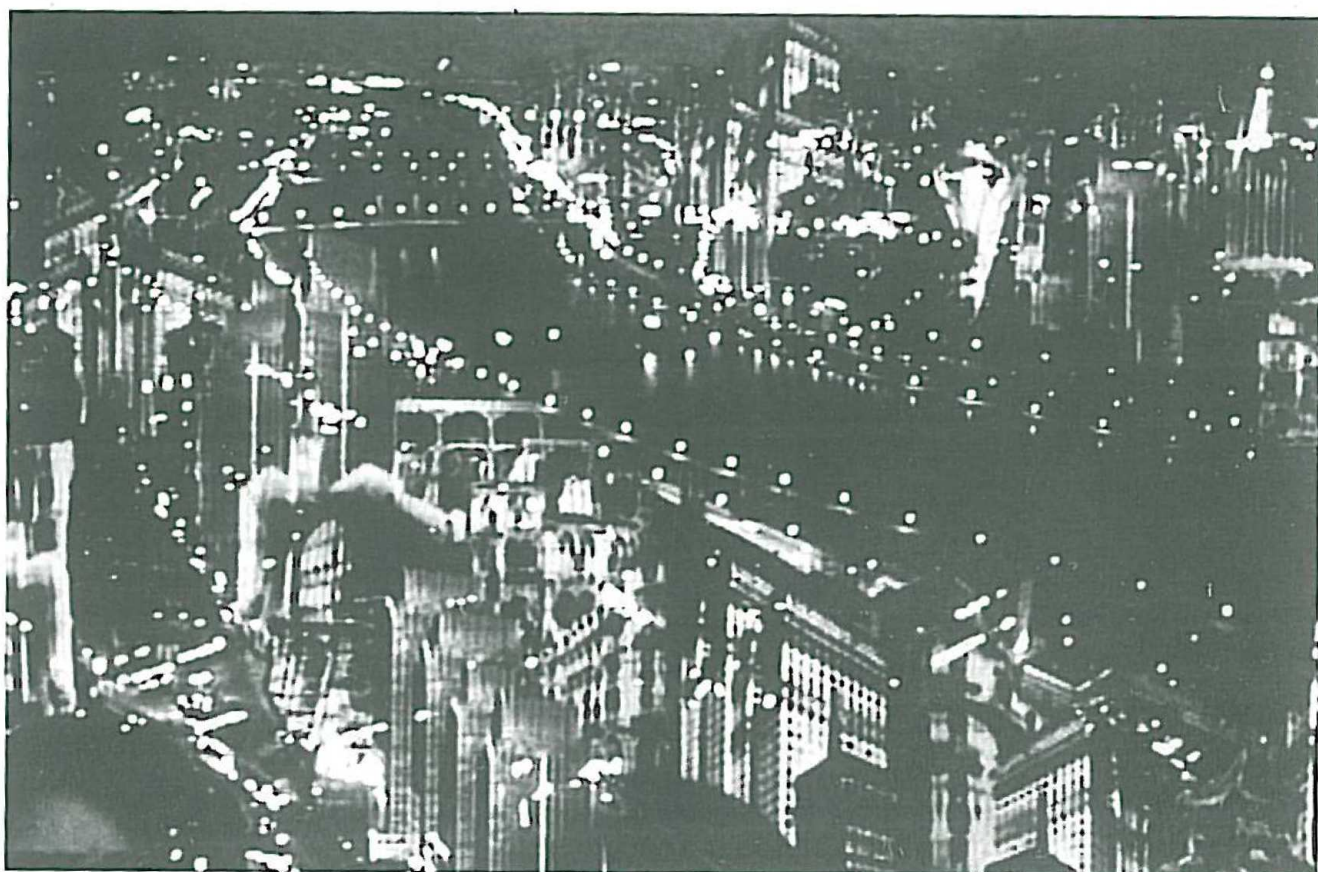


58

57-60. Immagini tratte dai programmi *10 vor 11* e *Die Stunde der Filmemacher*.



59



60