

La televisione come un venticello sui talloni della scimmia

Una conversazione con Alexander Kluge
a cura di Peter Riethmüller e Giovanni Spagnoletti

Da « padre putativo » del « Nuovo Cinema Tedesco » a iniziatore della televisione privata nella RFT. Come ci si può e deve immaginare l'evoluzione di Alexander Kluge tra questi due poli?

Non c'è evoluzione! Continuo ad essere attivo come prima a favore del « Nuovo Cinema Tedesco ». Ma sono partito dal fatto che io, noi, dobbiamo dare una risposta alla televisione, il cui avvento non siamo stati noi ad augurarci. In televisione noi troviamo tutte le classi sociali della popolazione, la maggioranza di essa. Al cinema invece incontriamo soltanto un pubblico giovanile che non rappresenta nessuna maggioranza. Se il problema è proseguire la storia del cinema, allora bisogna tener d'occhio sia il cinema che la televisione. Gli ideali con cui abbiamo cominciato negli anni Sessanta, non si sono modificati. Tuttavia attualmente il cinema nella RFT dipende dagli americani, mentre la televisione pubblica è in mano alla burocrazia. Noi crediamo che una via d'uscita possa essere una televisione privata indipendente che punti all'alleanza con quella pubblica. C'è stato l'esempio in Inghilterra di « Channel 4 » che ha sviluppato qualcosa di non fatto dalla BBC e il cinema inglese con l'aiuto di questa « produzione indipendente » è molto migliorato rispetto ad anni fa. Noi stiamo cercando di introdurre qualcosa di analogo nella RFT, conquistare un 10% nel sistema privato, produrre dei programmi con una lingua e delle storie cinematografiche. Questa televisione, trasformata cinematograficamente, allora avrà un effetto di ritorno che renderà possibile la rinascita di un vero cinema.

Quali sono stati i passi dalla prima idea di affrontare il problema televisione, ad oggi in cui trasmetti circa cento ore di trasmissione l'anno?

Prima abbiamo creato un'alleanza tra teatri di prosa, teatri lirici, l'« Associazione dei Produttori del Nuovo Cinema Tedesco » — il nostro sindacato di categoria — e case editrici. Poi abbiamo firmato un contratto con lo « Spiegel-Tv » — l'unica emittente privata nella RFT che produce una trasmissione giornalistica senza censura — e ora abbiamo chiuso un contratto anche con lo Stern. Per la vendita degli spazi pubblicitari lavoriamo insieme ad una delle maggiori ditte del settore, la giapponese Dentsu. In questo modo ora possediamo una competenza economica. « Come si vendono gli spazi pubblicitari nei programmi? »: tutto ciò di cui né io, né i miei amici, né tantomeno i miei direttori di teatri d'Opera capisce niente, tutto ciò viene fatto dalla Dentsu. Noi trasmettiamo notizie forti, non censurate — le notizie non hanno direttamente a che fare con la cultura ma si tratta di un modo aggressivo di innamorarsi del presente. La pulizia nei rapporti è qualcosa che considererei come Danton, anch'io non trovo bella la maniera in cui le jene tengono pulito il deserto al modo dello « Spiegel-Tv ». D'altro lato però loro sono incorruttibili, critici, inquietanti, legati al presente e ciò permette a noi — relativamente alleviati sotto questo aspetto — di dedicarci a questioni espressive che non hanno niente a che fare con l'attualità.

E di questi programmi quanti sono di Alexander Kluge e quanti di altri amici e colleghi?

Nel primo anno di attività, nel 1985, ero quasi solo perché dovevo occuparmi della pre-produzione e il rischio dell'operazione era molto grande. Ora la metà delle produzioni è di qualcun altro, e il nostro palinsesto, che prevede diciotto programmi di Opera, cinema e letteratura,

non viene fatto esclusivamente da me. Il che significa che una volta o l'altra accadrà che io realizzerò un terzo delle ore e due terzi gli altri.

Quali scopi politico-culturali si prefiggono i tuoi programmi « Die Stunde der Filmemacher » (« L'ora del filmmaker ») e « 10 vor 11 » (« 10 alle 11 »)?

Noi ci siamo uniti quando abbiamo visto che la televisione privata marciava verso un piano inclinato, tendeva a diventare una « Main-Stream-TV » e in un modo talmente plebiscitario, per cui secondo questa Costituzione non sarebbero ammesse le consultazioni popolari. Il che va anche contro il « contratto tra generazioni ». Noi non potremmo mai spiegare alle future generazioni quell'istupidimento generale creato dalla televisione in quanto mera forma di intrattenimento. Perciò noi ne volevamo preservare un pezzetto. È un lavoro minimale quello che facciamo ma lo facciamo con una nostra licenza: non si tratta tanto del sale e del pepe in una pietanza, quanto piuttosto di quel venticello che soffia sui talloni della scimmia nel racconto di Kafka *Bericht an eine Akademie* (Una relazione per un'Accademia, 1917). Non è che un venticello giunto dall'orizzonte, che in questo caso significa dalle arti classiche, dall'Opera, dal Grande Teatro, dal Cinema.

Quali sono i confini tra la televisione pubblica e quella privata?

Televisione pubblica significa vendere un programma al pubblico, quella privata, invece, è la vendita di un pubblico ad una economia di commercianti: questo è il principio. E sempre quando un principio contiene in sé la schiavitù, è nemico dell'uomo, inquina spiritualmente la coscienza, allora deve nascere un antidoto. Io considero l'opinione pubblica l'unica conquista innegabile della Borghesia, della Rivoluzione Francese; su tutto il resto si può discutere. Perciò è necessario crearla.

E in che misura mutano i principi estetici?

Quando si entra con un film in un salotto come un piazzista scortese, bisogna comportarsi in modo diverso da quando la gente di sua spontanea volontà si reca in una sala cinematografica. Adesso noi siamo diventati i visitatori, prima erano gli spettatori i nostri clienti. Dunque io posso rischiare di più al cinema.

In effetti però anche noi rischiamo molto con i nostri programmi « Die Stunde der Filmemacher » e « 10 vor 11 ». Quando Luigi Nono scrive per noi 40 Opere di due minuti; quando realizziamo l'ideale della monografia; quando ricominciamo a scrivere in maniera nuova la storia del cinema come Lumière e Méliès realizzando dei « numeri » cinematografici; quando crediamo che si possano sviluppare per la televisione delle Opere originali in ogni caso di pochissimi minuti, tutto ciò ci soddisfa molto cinematograficamente. E questo non accadrebbe, se non affrontassimo dei rischi.

E in che consiste la differenza specifica tra l'estetica in celluloide e quella in elettronica?

Nel film ci sono troppe informazione nell'immagine. La nostra preoccupazione in rapporto alla televisione era come si può rendere più chiaro il parametro-immagine come distruttore di immagine. Tutto ciò si ripete in maniera gigantesca in tutte le questioni dell'elettronica. Qui è necessaria una sorta di « Minimal-Art », cioè pochi movimenti, poca utilizzazione — ovvero un uso fondato di possibilità molto sottili, molto varie, spesso potentissime. Questo è l'ideale. Se un'orchestra di Richard Wagner prevede l'utilizzazione di 196 musicisti, non tutti però devono sempre suonare a tutto volume — ci sono anche dei « pianissimo ». E nell'elettronica sono molto più difficili da realizzare che non al cinema. Ad esempio nei film posso lasciare lunghi brani senza suono, il che è quasi impossibile in televisione: devo lavorare moltissimo per poterlo fare.

Quale tattica deve usare questo « ospite indesiderato » quando penetra nel salotto della gente?

Tempo e calma, dare delle informazioni che si sono tramandate per molte generazioni, temi molto antichi. Ad esempio ora abbiamo filmato le « Gestae Romanorum » secondo le indicazioni di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Questi giochi di marionette che il compositore Adrian Leverkühn descrive nel romanzo e che vennero ispirati da Adorno, sono diventati delle brevi opere molto belle.

Della messa in scena della *Götterdämmerung* realizzata da August Everding a Varsavia, noi abbiamo miniaturizzato i personaggi, ponendoli in un ambiente derivato da manoscritti medioevali. Sembra gli inizi dell'Opera così come sono anche descritti da Thomas Mann. Tutto ciò non si può fare al cinema perché esso vive ancora nella situazione paradisiaca dove la gente segue ancora per 90 minuti. In televisione è diverso dato che il pubblico gioca con il telecomando. E noi con la nostra espressione dobbiamo essere più veloci, dobbiamo catturare la sua attenzione prima che ci uccida. È come ne *Le Mille e una Notte*: bisogna tener pronte 999 vere storie affinché il tiranno — in questo caso il pubblico-tiranno che cambia di continuo canale — tolleri quello che noi riteniamo opere d'arte. La corruzione non serve a nulla, viceversa serve un'altra misura temporale che sfugga a quella dominante. È quanto il cinema di una volta era in grado di fare. Credo che noi utilizzeremo qualcosa di simile.

È questo il motivo della scelta cosciente della forma breve?

Esistono diverse opzioni. Ad esempio Edgar Reitz, che era sparito dalla scena cinematografica, ha dimostrato con il suo film di sedici ore *Heimat* quanto sia desiderata la forma epica. Ed è storia contemporanea quella che lui mostra. Da una parte ci interessa questa forma estremamente dilatata e dall'altra quella molto breve costruita su due minuti. L'ideale che perseguiamo al cinema e naturalmente ora anche in televisione, è il seguente: restituire più tempo di quanto noi esigiamo. Al contrario il principio del medium televisivo è quello del disperdere e del prendere tempo. Si tratta dunque di una posizione contro la televisione, che però prende sul serio la tele-visione, la visione a distanza, l'elemento prospettico. Questa televisione in realtà è visione da vicino, in primo piano. E noi ci possiamo immaginare che un giorno con l'High Definition e con il nostro 35 mm offriremo dell'informazione. La profondità di campo allora giocherà un grande ruolo. Si potrebbero allora creare delle immagini con più azioni graduate nello spazio oppure in simultanea, cioè in una forma temporale che rappresenta come una Fuga, costellazioni di immagini che si possono riutilizzare. Questi sono ideali del cinema. Dal naturalismo si possono di nuovo sviluppare delle immagini naturali, cioè immagini anti-realistiche, anti-naturalistiche.

Il vero compito della televisione sarebbe quello di rappresentare quanto lontano è ciò che mostra: in questo senso non esiste neanche presente, bensì coagiscono lontano passato e remoto futuro e da ciò scaturisce l'*hic et nunc*. « Ciò che amo deve essere lontano come il Regno dei Cieli », scrive Eichendorff e credo che debba essere rispettato questo ideale umano secondo il quale da qualche parte deve esistere il Mistero; non tutto ha da trasformarsi in Informazione e deve essere rispettato l'Enigma. E ciò vale anche per la categoria dell'Utopia per la quale esiste una profonda nostalgia. Anche per la gente che sta seduta davanti ad un televisore. E questa gente si meraviglia se appaiono nelle nostre trasmissioni questi aspetti totalmente diversi. Ad esempio noi siamo stati gli unici a visitare Claude Lévi-Strauss per il suo ottantesimo compleanno. Noi siamo stati gli unici a riprendere a Milano *Montag aus Licht* (Lunedì di luce) di Stockhausen. Abbiamo fatto una trasmissione con un filologo classico parlata per il 90% in latino. Con questi programmi abbiamo avuto 360.000 spettatori contro i 30.000 che normalmente seguono tali programmi. Il che significa dunque che si può fare ciò che meraviglia, l'Inaspettato, proprio perché in questo medium, in questo ambiente non ce lo si aspetta. E noi lavoriamo proprio in questa direzione.

E che possibilità possono avere questi programmi in vista della futura Europa unita?

Col nostro progetto noi abbiamo una possibilità in Europa perché l'Unione europea è difficile da realizzare per le barriere linguistiche e molti altri motivi. Essa non può venir creata con le « Main-Stream-TV » nazionali: la tecnica berlusconiana non viene capita in Germania, la tv stilizzata tedesca sicuramente non è accettata da Francia e Inghilterra, ecc. Ancora una volta esiste in questo campo una possibilità dovuta alla resistenza immanente esistente in questa forma di Europa che nel 1992 subirà una veloce deregulation, trasformandosi in una pan-Europa. Noi vogliamo ancora una volta recuperare le forme classiche — da Firenze ad oggi —, cioè una buona urbanistica nella testa, quel che Immanuel Kant chiamava l'architettura della Ragione, per la quale egli però non ha apprestato a sufficienza delle forme espressive estetiche — questo è il nostro scopo. Si tratta di tentare ancora una volta l'Enciclopedia. Insieme bisognerà intraprendere questo sforzo per contrastare il processo collettivo di istupidimento che si annida nel medium stesso.

Tuttavia la coscienza di poter lavorare con una propria licenza come un editore, ancora non

è molto diffusa in Europa. La maggioranza dei migliori registi si adatta alle esigenze « Main-Stream » che ritengono essere la televisione reale. Bisognerà far comprendere che questa è un'illusione, che questo tipo di televisione non è in grado di creare delle maggioranze. Comunque noi qui nella RFT siamo particolarmente coscienti perché abbiamo già fatto esperienza nella politica cinematografica e quindi non abbiamo molta difficoltà a confrontarci con i problemi di politica dei nuovi media. La coscienza non ci manca ma ci manca il know-out e abbiamo bisogno di quanto viene fatto in Francia e Italia a livello di elettronica e di tecnica del video-clip. In Inghilterra, Francia, Italia ne sanno molto di più di noi. Perciò è necessaria un'alleanza. Noi non possiamo ancora mettere in pratica quanto abbiamo conquistato qui nella RFT.

Ma per concludere: cosa prevedi per il futuro? Il tuo cinema vivrà ancora un inverno di « ibernazione »?

In effetti mi piacerebbe molto tornare a fare dei film, ma sono anche fermamente convinto che per ora non esistono molte vie d'uscita. Inoltre come dicevo prima ci vorrà un processo molto lungo prima che lo spettatore si abitui all'idea che improvvisamente in televisione esiste qualcosa di diverso. Io sono molto fiero del fatto di aver trovato una audience in una parte della popolazione che non ha compiuto studi superiori. Abbiamo iniziato con 30.000 telespettatori e adesso sono 590.000. Inoltre non credo alla verità dei rilevamenti d'ascolto. Esiste un'altra maggioranza che si forma nel tempo. Tre persone che leggono un libro di Musil oppure una che ogni mese legge una novella di Kleist, sono per me più importanti di tutta l'audience di una serata.

Conversazione registrata a Monaco, maggio 1989.

Traduzione di Giovanni Spagnoletti