

Straniero in terra straniera

di Sergio Toffetti

« Credo di essere forse l'unico che avrebbe desiderato che il cinema andasse più decisamente verso la filosofia. Ma è il suo aspetto spettacolare che ha prevalso, e poiché aveva vinto, tutt'a un tratto non ha più potuto continuare a stare sul suo terreno. L'aspetto spettacolare, diciamo "Méliès" per usare gli stereotipi classici, ha vinto rapidamente sull'aspetto "Lumière" che era il documento, la ricerca. Perché ancora oggi se ti dicono che tua moglie ti tradisce, non è detto che tu ci creda, ma se vedi una fotografia... Nella visione c'è qualcosa che si considera come inevitabile. Ed è per questo che oggi hanno tanto successo le mostre degli impressionisti: perché la gente non vede più assolutamente nulla, infatti non si può vedere più niente quando si è guardato per un'ora la televisione. Ma, in rapporto a tutto ciò, in un certo numero di persone, semplici o istruite che siano, che si spingono sotto la pioggia per andare a vedere Gauguin o Van Gogh, ci deve essere il desiderio di "vedere della visione", ed in particolare quella di gente che ha cambiato una maniera di vedere ». È Jean-Luc Godard che parla in una recente intervista, ma potrebbe essere un'introduzione alle « sceneggiature visive » dei suoi film o alle sue « storie di storia del cinema ». Ed al centro delle sue preoccupazioni teoriche troviamo, sorprendentemente intatto a quasi mezzo secolo di distanza, il problema dell'"ontologia" dell'immagine formulato da André Bazin nel 1945 in *Ontologia dell'immagine fotografica*: « L'originalità della fotografia in rapporto alla pittura risiede nella sua oggettività essenziale... Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo, solo nella fotografia ne godiamo l'assenza... In questa prospettiva il cinema appare come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica ». Ecco le tre proposizioni essenziali che definiscono l'"argomento ontologico" posto da Bazin alle origini del cinema moderno, uno dei presupposti teorici assunti da un gruppo di redattori dei *Cahiers du Cinéma*, destinati ben presto a diventare gli esponenti della Nouvelle Vague, a fondamento del loro desiderio di passare alla regia: l'importanza del cinema dunque, non dipende più dal suo essere linguaggio capace di parlare della realtà, ma progetto, estetico e morale, di una messa in scena della realtà stessa.

Naturalmente, nulla di più lontano dal video, le cui illimitate possibilità di trattamento dell'immagine mettono in questione, molto di più di quanto siano mai riuscite a fare le sue forme più marginali ed estreme del cinema, il rapporto analogico, di rappresentazione, di somiglianza, che sembrava legare, dopo Bazin e dopo Rossellini, l'immagine meccanica alla realtà. Se si assume come valida la dicotomia: Ontologia o Linguaggio, è certo che il cinema si situa dalla parte della prima e il video dalla parte del secondo.

Godard, non a caso l'unico di quel gruppo di cineasti a lavorare anche con il video, opera tuttavia fin dall'inizio all'interno della problematica baziniana un'inversione di tendenza paragonabile, in qualche modo, agli sviluppi della teoria della luce effettuati nel 1900 dalle ipotesi di Max Plank, che arriva a determinare una natura dualistica e non contraddittoria dei fenomeni luminosi, dimostrandone la doppia possibilità di esistenza, come onda e come corpuscolo. In altri termini, nell'applicare l'ontologia al reale, Godard si accorge, nel corso degli anni Sessanta, della modificazione epocale avvenuta all'interno della realtà, che non poteva dunque non "rispecchiarsi" nel cinema: sempre di più infatti la realtà risultava percepibile soltanto come sistema di segni, e dunque l'ontologia del reale si trasformava in ontologia del linguaggio. Non nel senso di una prevalenza degli enti di una logica della forma, meri effetti espressionistici di linguaggio, ma per via della progressi-

va ipostatizzazione degli oggetti in segni capaci di significare, ma non più di dire, perché prigionieri di un universo autoreferenziale. In questa prospettiva, il Godard « politico » degli anni Sessanta-Settanta diventa davvero un antesignano del video con altri mezzi, cioè di uno strumento che trova la realtà delle sue immagini in figure di linguaggio autonome ed autosufficienti. Gli anni Sessanta vedono infatti una perdita dell'immagine, contemporanea alla proliferazione degli oggetti, che corrisponde alla trasformazione di tutto in oggetto di scambio. Nell'epoca della televisione e della generalizzazione dei mezzi audiovisivi, il cinema che ha generato questo sviluppo dell'immagine ne è ora divorato dall'interno come un cancro.

Il problema che Godard si pone è dunque da un lato quello di sperimentare la possibilità di restituire un'aura all'immagine, cercandola ovviamente dove già c'era, cioè sul versante della grande arte del passato, e d'altro canto quello di "mettere in scena" ontologicamente questa nuova realtà costituita da segni linguistici. In altri termini, per lui si tratta di procedere ad una vera e propria riforma della funzione del vedere che restituisca alle immagini la capacità di parlare sottraendole alla fredda esistenza di meri significanti astratti. Ed è certo questo che attribuisce ai suoi video, che costituiscono la parte più interessante dei suoi ultimi lavori, una caratteristica in genere assente dagli esempi di "video-arte": il pathos drammatico della messa in scena. Per Godard infatti ciò che è davvero in causa, non è tanto un'estetica, quanto una morale (nel senso in cui egli stesso dice che « al cinema un carrello è questione di morale »), cioè la consapevolezza della necessità di ritrovare una « morale dell'immagine » che sia fondamento della sua bellezza.

Ma che significa oggi una morale dell'immagine? All'epoca in cui « la magia esisteva ancora », per Godard, come per Rohmer, Truffaut, Rivette, le immagini dei film di Rossellini erano « belle » perché « vere ». Ma dove sta oggi un'immagine capace di mostrare "lo splendore del vero" o, forse, dove sta oggi un vero così splendido da riuscire a far filtrare la sua bellezza in un'immagine?

Il video, con le sue possibilità di sperimentazione, ma è pur sempre una sperimentazione in vivo, serve a Godard per fondare un discorso sul metodo verificando, da un lato, una sorta di diritto soggettivo allo sguardo da parte dello sperimentatore, e dall'altro la validità degli strumenti di misura: non è più il tempo (o non lo è ancora) di analizzare i rapporti tra l'immagine e la realtà, quanto piuttosto tra l'immagine e l'immagine, tra l'immagine e il suono, tra il suono e il suono. Forse questo motivo spiega la necessità di cambiamento di uno degli elementi di linguaggio fondamentali del cinema: il montaggio. Interessante tra l'altro notare come, ancora una volta, i problemi di ontologia, cioè di referenzialità esterna dell'immagine meccanica, passino attraverso una rimessa in discussione delle figure del montaggio, procedimento per eccellenza cui da sempre si attribuisce il ruolo di dare senso di racconto alle immagini, e dunque di consentire la loro mistificazione. Se non si tratta più di accostare due immagini che sono immagini di una realtà esterna, ma soltanto "segni di immagini", tanto vale pensare ad un montaggio "implosivo", che passi, senza soluzione di continuità, da un'immagine all'altra, come si passa mixando senza soluzione di continuità da un suono all'altro. L'immagine cerca così attraverso l'astrazione di riconquistare una concreta ed evidente bellezza che la salvi dall'appiattimento del mondo dei media, dell'audiovisivo. La ricerca della bellezza, perché i video di Godard sono "bellissimi", è dunque funzionale ad una sorta di "ecologia della visione" che disinquinì il panorama sovraffollato delle produzioni audiovisive. Intatta resta, tuttavia, la nostalgia, rimpianto di una bellezza ingenua, immediata, cioè non mediata dal ricorso a una rete di referenze "culturali" che avviluppano da sempre le opere di Godard in un affascinante groviglio di citazioni di libri, film, musiche, opere d'arte. Nostalgia del mondo splendidamente vero, che si rivela a squarci con l'improvviso apparire del cielo.

Maggio 1991