

Paranoia nelle luci del cruscotto:
Double Blind di Sophie Calle e Gregory Shephard
di Robert Beck

Mi ricordo mio padre, mio nonno ed io in piedi davanti alla tomba di mia nonna che guardavamo le date incise sulla lapide, quando mio nonno disse: "Sai, Jimmy, tua madre qualche volta dormiva tutto il giorno". Mio padre non rispose, come se lo avesse già sentito dire prima. Salimmo in macchina e partimmo. Guardandomi indietro adesso, capisco che quella conversazione era più antica di tutti noi. Non era cambiata.

Gregory Shephard

Anni addietro mio padre mi disse che avevo il fiato cattivo. Mi prese un appuntamento con un medico generico. Quando giunsi nello studio, mi accorsi che si trattava di uno psicanalista. Non potevo credere che mio padre mi ci avesse mandato, conoscendo la sua avversione nei confronti della categoria. Il mio primo commento al dottore fu: "Ci deve essere stato un errore. Mio padre mi ha mandato da un medico generico perché ha detto che avevo il fiato cattivo". E il medico rispose: "Lei fa tutto quello che suo padre le dice di fare?". Diventai sua paziente.

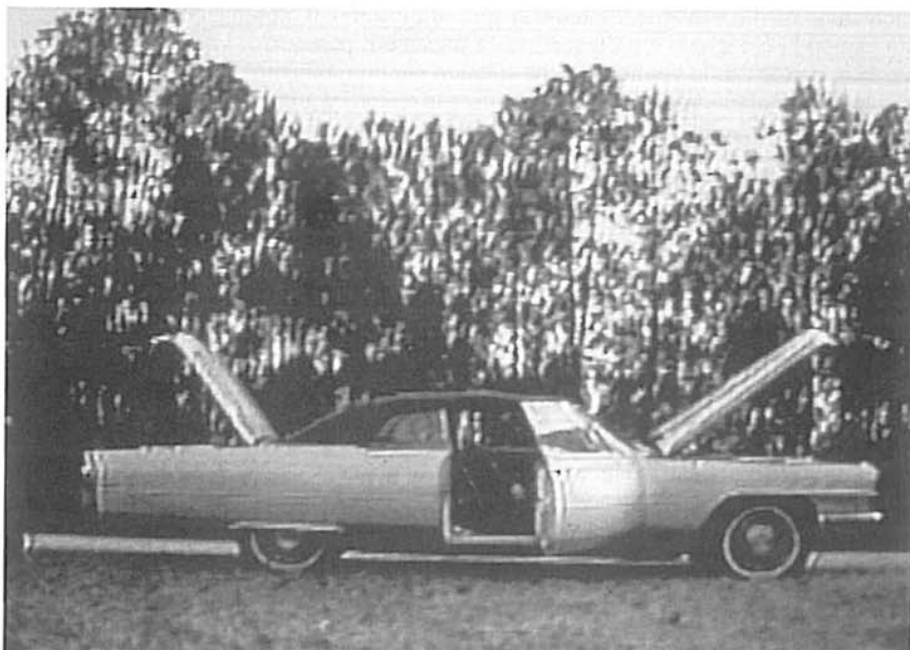
Sophie Calle

Double Blind è la storia di due artisti, Sophie Calle e Gregory Shephard, che attraversano il paese in macchina con propositi diversi - lo scopo di lei è quello di sposarlo, lui vuole invece fare un film. Armati di telecamere portatili di piccolo formato, i due le puntano l'uno contro l'altra, riuscendo in qualche modo a fare un film del loro matrimonio. Dal corteggiamento fino allo scioglimento, girovagando da New York a Oakland passando per Las Vegas nella loro Cadillac decappottabile, la coppia è continuamente in lotta. La differenza fra la storia di lui e quella di lei è la storia che il video deve raccontare, che situa *Double Blind* su un livello narrativo in qualche modo a doppio vicolo cieco. Lottando per addomesticare la differenza sessuale di questi due viaggiatori molto a disagio - il cui viaggio non è tanto in macchina quanto nei voli delle loro opposte fantasie - *Double Blind* mette in scena proprio quanto l'eterosessualità sia coercitiva (1).

Il campo e il contro-campo, una classica tecnica di montaggio cinematografico utilizzata per integrare due prospettive opposte, offre agli artisti un modo pratico per unificare ore di girato a partire dai loro due diversi punti di vista. Convenzionalmente, questo dispositivo cinematografico opera delle suture in un mondo padroneggiato da un singolo regista. In *Double Blind* lo deve fare doppiamente, integrando in una prospettiva unitaria le prospettive enormemente discordanti di due autori in conflitto. Entrambi vogliono raccontare la loro fantasia ossessiva, offrire un'immagine di se stesso che lo mostri desiderabile all'altro: lei, quella di una femminilità volta al matrimonio, lui quella di una mascolinità propria del mondo del cinema.

In quanto principio organizzatore del video, la tecnica del campo e del contro-campo esemplifica metaforicamente gli opposti desideri della coppia, rappresentando la lotta per il dominio su una storia che ondeggia continuamente fra di loro.

Con entrambi gli autori che partecipano alla produzione del video - sia come soggetti dic-



1 Sophie Calle, *Double Blind*, 1992

tro l'obiettivo, sia come oggetti davanti ad esso - la polarità maschile/femminile, almeno come viene mantenuta nel flusso principale del racconto cinematografico, qui viene destabilizzata.

Lo sguardo di lui non colpisce il lato del volto di lei, ma le lenti della sua telecamera, che lei punta su di lui per opporsi al fatto di essere il suo oggetto. Questo si esemplifica in una scena in cui i due si confrontano a vicenda, macchina contro macchina, come un paio di ciclopi generati dalla SONY. Registrando e venendo contemporaneamente registrati, i due si specchiano a vicenda in modo strano nella loro battaglia tra campo e contro-campo. Qui la diversità sessuale non si identifica nettamente con un unico aspetto (il maschile) e, dal momento che entrambi guardano e sono guardati, maschile-femminile non corrisponde così facilmente a attivo-passivo. A proposito del vecchio motto lacaniano "essere contro avere", lei può essere l'immagine o non esserlo, e lui può possederla o no. Sintomatica di questa crisi in arrivo, e accresciuta dal meccanismo del campo-contro-campo, è la paranoia latente vissuta dalla coppia a certi punti del viaggio - quando Gregory sussurra: "sono contento che lei non può sentire quello che penso". Più lui si nega ("Niente sesso la notte scorsa", è il ritornello rassegnato di lei), più Sophie indaga ("Tu stai sempre investigando e ribaltando l'evidenza delle cose; invasione della privacy, di cui sei una specialista" è la difesa di lui). Appena la cara dicotomia maschile-femminile vacilla, gli artisti arrancano per ristabilirla, rinforzando nel corso dell'opera altri generi di dualismo.

Mentre il mondo *coast to coast* esterno alla macchina viene immortalato in immagini fisse di luoghi estremamente banali, la storia d'amore automobilistica si espande al suo interno in tempo reale, relativamente all'universo claustrofobico che essi vi vivono dentro. Il modo più radicale di spezzare la coesione narrativa è dato dalla discontinuità della colonna sonora, divisa fra i pensieri di lui e quelli di lei, bisbigliata di nascosto dai loro scambi di parole e dalle loro azioni. Leggendo frasi dai diari tenuti giornalmente lungo il viaggio, o enunciandole spontaneamente in battute spesso meschine, le loro voci conflittuali di commento fuori campo si oppongono definitivamente alla verosimiglianza della loro vita tenuta insieme attraverso un mirino. Ognuno combatte per affermare la sua storia come fatto reale e quella dell'altro come finzione.

La dicotomia sessuale della narrazione si oppone anche alla facile classificazione del video all'interno di un genere. Si tratta di un *road-movie* - la fuga di un uomo dalla conformità sociale per raggiungere un luogo al di fuori delle leggi - oppure si tratta di un melodramma - "un film al femminile" della vita domestica secondo le convenzioni? Invertendo i codici del *road-movie* classico, gli artisti non fuggono da un ordine sociale soffocante ma compiono un viaggio verso di esso passando attraverso il matrimonio. E, con le differenze sessuali descritte come un conflitto che si protrae fra i protagonisti, è chiaro che il posto della donna non è più in casa. Se un genere ha un sesso, allora, come un *road-movie* melodrammatico, *Double Blind* stravolge il concetto di genere.

Road-movie/melodramma, campo/contro-campo, dentro/fuori, staticità/movimento, pensieri/azioni, realtà/finzione. Questi concetti binari non scompaiono affatto in occasione del matrimonio della coppia che si celebra a Las Vegas in una chiesa sulla strada. Questa è la scena "primaria" di *Double Blind*, la destinazione dei desideri della coppia. Con il tettino della macchina abbassato, le telecamere puntate a distanza, e gli artisti che si dichiarano marito e moglie, l'interno si apre sull'esterno, il movimento di campo e contro-campo lascia spazio a un'inquadratura totale, e il pensiero si volge in azione attraverso le parole "sì, lo voglio". Anche soltanto per un momento, il matrimonio unisce i racconti discordanti, fuga il dubbio e abolisce la reciproca ambivalenza dei due. Con l'anello, lei si sposa alla sua fantasia "che un uomo la volesse tanto da sposarla". E la fantasia cinematografica di lui è immortalata nell'inquadratura del totale, un'angolazione che nel linguaggio cinematografico denota "obiettività". Quando la sposa bacia lo sposo, gli artisti riconoscono il compimento del loro racconto, sigillandolo con un cuore rosso in sovrapposizione, nel più puro stile americano.

Quando Sophie commenta un'immagine di Gregory che la porta in braccio attraverso la soglia di una casetta stile fotoromanzo: "È così che tutto è cominciato", diventa chiaro come *Double Blind* sia effetto di un incredibile racconto romantico che lo ha preceduto. Con l'infelicità che segue subito il "vissero per sempre felici e contenti" della coppia, il video mostra quanto sia ingannevole la norma sessuale promessa dal rituale del matrimonio, impraticabile proprio quando si è marito e moglie. Normalmente, il sesso accumula "autenticità" attraverso la ripetizione della prestazione. Perciò, nonostante i più grandi sforzi degli artisti, né lui né lei riescono a essere un "sesso"; essi riescono soltanto a "farlo" attraverso performance ripetute (2). Questo può essere il motivo per cui la loro storia d'amore "itinerante" viene riflessa da un'infinita successione di racconti personali - ricordi, aneddoti, storie, fantasie, sogni - tutti elementi che "naturalizzano" la diversità sessuale.

Nella narrazione cinematografica classica, la donna spesso simboleggia la differenza sessuale, feticcio dell'"altro" allo sguardo del maschio, un'"obiettività" che consolida la sua personalità. *Double Blind* non trascura l'importanza della partecipazione ostinata di

Sophie Calle nel recitare questo racconto come se fosse vero. Inscindibili dalla fantasia romantica, la misoginia e il masochismo sono qui rappresentati come esperienze quotidiane, sanzionate dall'istituzione del matrimonio. Come dice Gregory, "Soltanto il fatto che fossimo sposati... faceva sì che ti desiderassi. E mai, neppure per un solo momento, ho desiderato chiederti, o ho avuto bisogno di chiederti, o ho sentito che ti avrei dovuto chiedere. Sentivo soltanto che ti volevo. Sto avendo un' erezione soltanto al pensiero". E quando lei risponde, anche se soltanto a se stessa, "Questa è la prima cosa che mi ha dato il matrimonio". In *Double Blind*, la domanda che sorge dalla ricerca della Calle della promessa romantica offerta dai classici racconti cinematografici può essere compresa non tanto con Freud - "Cosa vuole la donna?" ma, come ha detto Parveen Adams, "Come può volere?" (3).

Prendendo in giro gli ansiosi tentativi attivi e passivi dell'artista di fare altrimenti, *Double Blind* rende problematico il conflitto fra essere e avere a partire da quello maschile-femminile, attraverso la presentazione simultanea dei punti di vista dei registi che si oppongono dinamicamente. Lasciando degli spazi vuoti nel racconto romantico a livello dell'enunciato cinematografico, gli artisti snaturalizzano l'uniformità del sesso, cui essi rispondono reciprocamente a livello della fantasia.

In difficoltà per la mancanza del metro maschile-femminile del racconto classico del film, l'identificazione dello spettatore deve essere di nuovo indirizzata lungo le strade della contrapposizione attivo-passivo. Il titolo *Double Blind* può suggerire, dal punto di vista psicoanalitico, nei suoi riferimenti metaforici, a una cecità sperimentata da entrambi gli autori, dal momento che il passaggio attraverso il dramma originale (edipico) alla differenza sessuale può non essere così diverso per un ragazzo e una ragazza. Di nuovo la domanda: "Cosa vuole la donna?", è qui rispecchiata da una che la segue: "Cosa vuole lui?". La risposta ambigua di Gregory alla fine, "Cercare di raccontare una storia sincera", allude alla "disonestà" di *Double Blind*, al suo drammatico fallimento nel cercare di fortificare l'identità sulle fondamenta delle norme eterosessuali. Ripetere il racconto significa ripetere il ruolo, ancora una volta con sentimento. Allo stesso tempo illusorio ed elusivo, "essere" è la conseguenza di "fare" sesso, una performance bissata nella spinta alla ripetizione. Dopo tutto, come Gregory dice qua e là lungo la strada, "È bene avere delle destinazioni fino a quando non si arriva, e poi cosa?".

(1) Monique Wittig, *The Straight Mind*, pubblicato in *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York e Cambridge, MA., The New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990

(2) "... l'unità" di un sesso è l'effetto di una pratica regolare che cerca di regolare l'uniformità dell'identità sessuale attraverso una eterosessualità obbligatoria". In: Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, Chapman & Hall, 1990.

(3) Parveen Adams, *The Three (Dis)Graces*, testo non pubblicato, 1992.

Il vero sesso, bugie e videotape

Intervista a Sophie Calle e Greg Shephard
di Lynne Cooke

LC: Sophie, a te non piace essere intervistata, vero?

SC.: Non mi piace: penso di avere un mio modo di spiegare il mio lavoro, sento la necessità di rispondere a una domanda soltanto quando riguarda un punto molto pratico.

LC: In qualche modo la cosa mi sorprende perché tu sei una narratrice per eccellenza.

SC: Raccontare una storia è una cosa molto diversa dal fare un'intervista. Mi piace narrare delle storie ed è quello che faccio nel mio lavoro. Non ho intenzione di raccontarle una seconda volta parlando con te. Questo non è come raccontare delle storie, è una specie di analisi e non è il genere di linguaggio che mi piace usare. Posso capire che certi artisti abbiano bisogno di mettersi dalla parte del loro lavoro, ma non credo che per me sia necessario.

LC: Credi che se ti si chiedessero quali siano state le ragioni o gli impulsi che ti hanno spinto a realizzare una certa opera, potresti quasi dare risposte diverse in giorni diversi....

SC: Ti potrei dare risposte diverse a seconda dei giorni. Potrei anche cercare di dare una risposta senza riflettere sul perché l'ho fatto in quel momento preciso, il che in qualche modo richiede una autoanalisi molto più sottile. Non sono brava a analizzare me stessa. Quando tento di analizzare i miei impulsi sono impacciata.

LC: Pensi, anche, che il fatto di conoscere troppo possa in effetti essere di ostacolo, che ti possa rendere troppo consapevole?



39



2-3-4 Sophie Calle, *Double Blind*, 1992