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, sanzionati 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 oppongo 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?

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

SC: Non corro questo pericolo perché non lo faccio mai, non penso mai in questi termini.

LC: Questo significa che la maggior parte dei tuoi lavori sono strutturati intuitivamente?

SC: No. Il più delle volte posso scovarne una ragione in seguito, ma questo è soltanto un gioco.

LC: *Quando dici che è un gioco, è in qualche modo diverso dai giochi che potresti fare all'interno di un particolare lavoro?*

SC: Dipende dal progetto. Questo film è esattamente il genere di gioco che faccio nella vita.

LC: *Quando hai iniziato questo progetto, pensavi che si sarebbe potuto tramutare in un film o si trattava piuttosto di un modo di comportarsi, una maniera per voi due di esplorare o sviluppare una relazione?*

SC: È cominciato in modo diverso. Innanzitutto perché negli anni molte persone mi hanno proposto di realizzare qualcosa con la cinepresa. Ma io penso che il cinema sia un medium troppo pesante: mi vedo piuttosto con la mia telecamera con messa a fuoco automatica e, inoltre, preferisco fare delle cose che non richiedono denaro, per questi motivi non mi sono mai interessata al cinema.

Poi ho incontrato Greg che voleva fare dei film. Il mio pensiero principale fu che realizzare un film avrebbe significato per me fare qualcosa insieme con lui, cosa che, forse, ci avrebbe avvicinato più di quanto allora non fossimo. Quindi il mio primo impulso a fare questo film si è basato puramente sull'amore. In seguito fui invitata ad insegnare al Mills College di San Francisco, così decidemmo di attraversare il paese insieme con la macchina e mi sembrò una buona occasione per poter realizzare quell'idea di fare cinema. Ma, come dico nel film, quando giunsi a New York due o tre giorni prima del giorno stabilito per la partenza, Greg non aveva preparato nulla: la macchina non era pronta, non aveva acquistato le telecamere, non aveva fatto niente. Avevo grandi aspettative da quel viaggio: pensavo che ci avrebbe unito, film o no, quindi per me era molto, molto importante. Una volta partiti, fra noi non si creò alcuna comunicazione, ci stavamo semplicemente accingendo ad attraversare il paese con due telecamere, a fare soltanto due viaggi paralleli. L'idea iniziale era che ognuno di noi avrebbe girato delle immagini di quello che preferiva e che avrebbe detto quello che pensava, non soltanto dell'altro ma anche delle persone che avremmo visto o incontrato. L'idea era quella di ottenere storie parallele perché nella realtà non ci parlavamo affatto. Ma capimmo subito che, in termini di immagini, avevamo le stesse idee: volevamo sempre girare le stesse cose. In questo modo non ci sarebbe stato molto contrasto fra le nostre due storie. E la realtà era anche che io avevo molto più tempo di lui per girare perché all'inizio io non volevo guidare la macchina. Così decidemmo che io avrei girato al suo posto le cose che lui mi avrebbe indicato.

Riguardo alla comunicazione, c'erano tre livelli di linguaggio. Il primo era una forma intima, privata. Per me questo era molto semplice, perché parlavo direttamente in francese alla telecamera. Greg non capisce il francese. Non sapeva cosa stessi dicendo, per cui era più complicato per lui che, dovendo bisbigliare, fu costretto in seguito a rifare il testo in studio. Oppure doveva prendere delle note mentre guidava. Inoltre, ogni sera ognuno di noi scriveva nel suo diario quello che aveva visto durante il giorno. Il secondo livello è l'inizio della conversazione fra noi. Greg in effetti non racconta storie, dice alla telecamera quello che pensa, mentre io aggiungo racconti, commenti, promemoria, in modo più simile all'autobiografia. In terzo luogo, ognuno di noi ha scritto il proprio finale, ma abbiamo lavorato insieme sulle immagini, cosa che produce un certo effetto stilistico. Ogni volta che ci trovavamo in macchina utilizzavamo immagini in movimento e, ogni volta che scendevamo, si producevano inquadrature fisse. Questo è nato da un errore. Nessuno di noi aveva mai usato una telecamera prima, ne abbiamo imparato il funzionamento leggendo le istruzioni mentre viaggiavamo in macchina. Quando guardammo i risultati dei primi giorni di riprese eravamo disperati, perché tutto si muoveva, freneticamente, non c'era nulla di fermo ad eccezione dell'interno della macchina, perché là stavo seduta. Tutto quello che era stato girato per strada, in albergo, nei motel, era inutilizzabile, così pensammo che il film fosse finito. Continuavamo ad andare avanti e indietro, poi ci rendemmo conto che se se avessimo fermato l'immagine saremmo stati salvi. Così l'idea di partenza fu quella di bloccare l'immagine e da questo è sorta una logica.

GS: Per due anni, prima del nostro viaggio, avevo avuto il desiderio di realizzare qualcosa con Sophie...

LC: *Così tu la consideravi quasi come una cosa concreta prima di iniziare il viaggio?*

GS: Sì, ma noi non sapevamo se quello che avevamo girato avrebbe alla fine rappresentato qualcosa.

SC: Non sapevamo se avevamo fatto qualcosa: non eravamo mai sicuri di quello che avevamo.

GS: L'idea non ha niente a che fare con il fatto di riuscire o meno. Non potevamo sapere se avrebbe funzionato o no.

LC: *Ci sono un paio di elementi fondamentali che fanno scorrere le cose, che ne mantengono il divenire. Uno è rappresentato dal modo in cui l'automobile subisce i guasti, con ripetizione quasi infinita, dai ritardi, dalla perdita di tempo, dai costi crescenti per ripararla; il sesso è il secondo elemento. Questi due soggetti sembra che forniscano i principali leitmotiv.*

GS: Non avevamo modo di saperlo all'inizio; cominciò a succedere soltanto quando scegliemmo una linea di racconto. C'erano infatti altre storie che io portavo avanti. Stavo scrivendo un soggetto nella mia mente e, per lungo tempo, mi sono concentrato sull'idea di Sophie che penetrava i miei pensieri e di me che scrivevo la sceneggiatura, mentre Sophie era ossessionata dalla nostra relazione e dai guasti dell'automobile. Ma, come ha detto Sophie, noi non conoscevamo qual era il materiale che avevamo fino a quando giungemmo in California: fu allora che dovemmo trovare una storia per le 48 ore di video.
Questo video ha una struttura triplice: da New York a New Orleans, che costituisce praticamente il primo atto; da New Orleans a Las Vegas, il secondo atto che culmina nel climax, il matrimonio; la parte finale, da Las Vegas a San Francisco.

LC: *È una struttura classica, vero? Tre fasi con un climax centrale. Quanto vi hanno influenzato i precedenti del genere* road movie, *per esempio Jack Kerouac e il mito beat della strada e del viaggio attraverso il paese, o le immagini di* America *di Robert Frank?*

GS: Oppure *Easy Rider*...

LC: *Pensavate a qualcuno di questi in particolare?*

SC: No, l'unico film a cui pensavo, e credo che questo ci abbia aiutato a risolvere l'errore, era *La Jetée*, di Chris Marker, perché quando lo vidi, qualche anno fa, per la prima volta in vita mia ho pensato: "Anche io posso fare un film". *La Jetée* mi ha dato il diritto di provare a realizzare il mio proprio film. Non lo avevo in mente quando iniziammo, ma credo che mi sia tornato alla memoria quando vedemmo i primi giorni di girato.

GS: Per molto tempo ho desiderato fare dei film e questo è un modo di procedere per scoprire come si fa. Facciamo tutti riferimento alle cose viste in precedenza, ma non credo che pensassimo consciamente di...

5 Sophie Calle, *Double Blind*, 1992

LC: *Perciò non stavate consapevolmente sviluppando un dialogo con qualche opera esistente?*

GS: No, procedevamo su due fronti. Tenevamo le telecamere in funzione quanto più possibile e affrontammo la difficile situazione data dal nostro rapporto. C'erano volte che ci sarebbe piaciuto avere con noi le telecamere e non le avevamo, mentre altre volte siamo stati fortunati ad averle accese nel momento giusto. Delle 48 ore di girato abbiamo utilizzato 75 minuti, eliminando molte cose buone.

LC: *Ho l'impressione - e questo mi pare una cosa comune a tutti i lunghi viaggi in macchina - che, dopo un po' di tempo, l'automobile si trasformi in una specie di bolla autosufficiente e, anche quando dirigi fuori lo sguardo, non c'è niente di più vivido di quello che sta accadendo fra di voi: vive di vita propria e diventa molto più avvincente del mondo che stai attraversando.*

GS: Tutto questo è passato nel video?
LC: *Sì.*
SC: Non lo sapevamo al principio. Quando iniziammo il montaggio, ci rendemmo conto che eravamo molto più interessati a noi stessi: che noi eravamo il soggetto. E, alla fine, molte cose esterne rimasero tagliate fuori. Per esempio, avevamo deciso che la scena nel bar sarebbe durata venti minuti, doveva essere la scena principale, eppure, alla fine, incominciammo a tagliare, tagliare e continuammo a tagliare.
GS: Ora tre minuti sembrano addirittura troppi.
SC: Anche tu ti sei liberato di molti punti di riferimento: ci sono pochissimi panorami e punti di riferimento riconoscibili.
GS: Mi piace questa parte, ne abbiamo discusso a lungo, e sono contento anche del fatto che la radio non fosse sempre accesa. La maggior parte della musica è una colonna sonora realizzata in seguito. Pensavo che questo ci avrebbe dato la possibilità di restare un po' più all'interno della nostra entità, nella nostra bolla.
SC: Più il viaggio procedeva e sempre meno eravamo interessati al mondo esterno. A un certo punto mi rifiutavo addirittura di scendere dalla macchina, non volevo guardare niente, volevo soltanto continuare a guidare, dimenticare e guidare. Alla partenza avevamo deciso quali tappe fare, ma più andavamo avanti e meno avevamo voglia di visitare cose.

LC: *E quello che si vede tende a essere un po' volgare, come gli interni dei motel e dei ristoranti, tutti uguali e intercambiabili. In ogni momento non è chiaro il luogo dove vi trovate, perché questi posti sono uguali dappertutto nel paese.*

SC: Non è stato facile fare il montaggio. Non ho mai lavorato con altri e non sono abituata a fare delle concessioni, perciò tutto era sempre il risultato di un compromesso. Abbiamo lavorato con un montatore che era perfetto per noi, tutte le volte che arrivavamo a un punto in cui nessuno di noi due era abbastanza deciso da persuadere l'altro, finivamo per seguire la sua scelta.
Un'altra cosa che vorrei dire è che forse ci siamo dette cose che non ci saremmo mai dette se non ci fosse stata la telecamera a farci da tramite. Questo ci ha permesso molto di più anche in termini di azione. Non sto dicendo che Greg mi ha sposato grazie alla telecamera o che io glielo abbia chiesto per lo stesso motivo, ma credo che in qualche modo la telecamera ci abbia dato l'autorizzazione.
GS: È vero. Quando alla fine ci siamo sposati, in un certo modo siamo diventati parte del nostro stesso film, anche se allora non sapevamo ancora di avere realizzato qualcosa, dal momento che mancavano tre settimane al termine del viaggio. Il fatto di essere nel film ha dato a tutto un alone di irrealtà e, naturalmente, il fatto di trovarsi a Las Vegas ne moltiplicava l'effetto.

LC: *C'è una scena bellissima, quando si vede la parte posteriore dell'automobile e voi due al suo interno e c'è una donna che si sporge da una finestra che sembra leggere le parole del rito nuziale. Ho pensato che voi non eravate in grado di sentire nulla e che lei non poteva sentire voi.*

GS: Avevamo registrato la sua voce ma poi abbiamo deciso di lasciare che i rumori dell'ambiente dominassero...
SC: Il modo in cui lo sentivamo... credo che anche il film ci abbia tenuto insieme. Ci saremmo divisi molte volte quest'anno se non fosse stato per il montaggio. Le nostre vite private possono trovarsi in competizione con il film, ma esso ha completamente influenzato le nostre vite: è tutto decisamente incestuoso.

LC: *Sophie, cosa ne pensi del lavoro di collaborazione? In precedenza hai lavorato in stretto rapporto con altri ma non in collaborazione.*

SC: L'ho trovato spossante. Tutte le volte che realizzo un progetto da sola, faccio sempre quello che voglio ma tengo anche molto conto dei consigli degli altri. Ho bi-

sogno del loro parere, forse per essere sicura che hanno torto. Ho sempre bisogno di dividere l'esperienza di un progetto, di avere uno scambio.
L'unica cosa diversa riguardo al film è che non potevo fare la scelta finale. Non posso pensare da sola, penso sempre attraverso una dialettica, mai da sola.

GS: La cosa che mi interessa è il modo in cui abbiamo tenuto separati i nostri pensieri, le idee e i sentimenti per poi ricongiungerci alla fine e collaborare. Quando giungevamo ai momenti cruciali scoprivamo quello che l'altro o l'altra aveva pensato o detto e, a quel punto, avevamo la responsabilità di mantenere la struttura in tre atti. Il risultato è una miscela interessante di realtà e finzione.

SC: Quanto a me, non sono mai stata preoccupata della struttura. Ho pensato sempre in termini di una storia autobiografica. Greg pensa sempre in termini lineari, io mai. Ognuno aveva il suo punto di focalizzazione, il mio procedeva minuto per minuto, mentre lui pensava al film nella sua totalità.

GS: Deve possedere una qualche parvenza di ordine. Ci sono delle cose che mi piacerebbe... che amerei cambiare. Mi piacerebbe essere meno esposto in alcuni momenti. C'erano momenti in cui sbucavo all'improvviso e allora pensavo: "Come funziona questo personaggio in rapporto all'ossessione che ha Sophie per lui?" Per tutto il tempo ho cercato di affrontare veramente questa cosa ed è questo il motivo per il quale sono ancora un po' incerto.

LC: *Ti senti un po' nudo?*

GS: Ero partito per sentirmi nudo: voglio dire, ci sono momenti in cui entrambi siamo nudi ma non è facile lo stesso.

LC: *È forse perché c'è una tendenza a dare per scontato che la verità artistica è la stessa cosa della verità autobiografica, mentre a un certo punto entri in un personaggio che comincia a dialogare e a impigliarsi con le aspettative che avevi; un personaggio che porta avanti la sua propria logica e la sua propria verità artistica, una logica e una verità che possono essere in qualche modo diverse da quello che sarebbe potuto succedere se non ci fosse stata quella particolare struttura all'interno della quale stavate lavorando.*

SC: C'era anche la mia ossessione continua che il film fosse noioso: e' noioso? È stato per me un problema costante.

LC: *Durante le riprese o durante il montaggio?*

SC: Durante la realizzazione non si pensava a niente, eccetto al fatto di cercare di filmare tutto. Non c'erano preoccupazioni. Al contrario, in sala di montaggio, la domanda era: "È noioso?" Non mi sono mai rivolta al mio lavoro in questi termini prima d'ora, perché non ho mai avuto paura di essere noiosa. Quindi scommetto che questo derivi dalla mia precedente esperienza di spettatrice. La decisione di tagliare non è stata fatta come scelta artistica ma per l'eventualità che fosse noioso. "La noia" è stato il criterio principale di scelta.

LC: *Potete ancora lavorare insieme oppure avete già scoperto così tanto l'uno dell'altro...*

GS: Da un punto di vista artistico naturalmente potremmo lavorare insieme. Ma ci sono ragioni personali che finirebbero per intralciare un nostro eventuale lavoro comune.

SC: Be', da un punto di vista emotivo, sarebbe difficile. Greg non sa cosa vuole in termini di vita e di creatività; io, la maggior parte delle volte, so esattamente quello che voglio. Qualcuno ha suggerito che avremmo dovuto realizzare una seconda parte da San Francisco a New York, passando per il nord, con un divorzio a Reno per iniziare. Tuttavia, non ho per ora nessuna intenzione di lavorare ancora con il video, trovo che richieda un'enorme quantità di tempo. E, fra l'altro, non ho mai lavorato così a lungo su qualcosa per ottenere alla fine soltanto un video così corto. Undici mesi senza sosta.