

Immaginare il tempo

di Bruno Roberti

Si può raccontare il tempo? Il tempo in se stesso? No, sarebbe una impresa folle: un racconto che dica: il tempo passava scorreva, seguiva il suo corso. Nessuno sano di mente la giudicherebbe una narrazione...

Jean-Luc Godard in "Due o tre cose" 1994, di Armando Ceste

In questi tempi voglio tenermi lontano dal video perché costa ancora meno e rappresenta proprio il fiume che continua(...). A me interessava molto il discorso di dilatare il tempo con il video, farne sentire la durata quando invece altri usano il video per la velocità. Con la pellicola è più arduo dilatare il tempo, ci sono i rulli che non durano più di tanto, anche se in un episodio di Piccoli orrori, Girotondo, ho girato tutto il possibile, molto più di quanto mi sarebbe servito, ho finito il caricatore, stavo divorando quei corpi...

"Nomade, viandante nel tempo", conversazione con Tonino De Bernardi a cura di Giuseppe Gariazzo, *Filmcritica*, n. 450, novembre/dicembre 1994.

Io vivo il tempo presente, senza dimenticare una memoria che mi appartiene che in sé ha un che di tragico. Sono sconvolto dal fatto che un questore possa dare l'autorizzazione a dei nazifascisti di poter battere le piazze ed esporre i loro simboli lugubri; mi indispettiscono fino all'esasperazione le nuove filosofie che rinnegano quello che è stato. Questo è ciò che mi appartiene e che assolutamente voglio ricordare. Ne va della mia vita. Voglio ricordarmi di ricordare, senza opportunismi o facili umorismi. L'atmosfera è gravida di brutti presagi. Questo mi fa soffrire.

"Ricordarsi di ricordare", conversazione con Daniele Segre, in *Isole*, a cura di Gaetano Capizzi, Aurora Fornuto, Gianni Volpi, Pervisione, Torino 1992.

1 - In un passaggio del libro *L'immagine-tempo* Gilles Deleuze cita una opinione del romanziere russo simbolista Andrej Belyi: "Noi siamo lo svolgimento di un film cinematografico, sottoposti alla minuziosa azione di forze occulte: si fermi il film e noi ci irrigideremo per sempre in una posa artificiale di spavento."

L'impossibilità di raccontare il tempo, nel suo scorrere, nel suo flusso percettivo, nel suo attualizzarsi sempre in rapporto a una virtualità mentale, una impossibilità che nel "moderno" non ha cessato di essere perseguita scardinando la forma narrativa, producendo un flusso di racconto in cui il soggetto (immerso nel tempo e perciò stesso in una posizione paradossale rispetto alla possibilità di organizzare il tempo in una narrazione) diventava sempre di più evanescente e impersonale, proprio tramite una ipersoggettività (ad esempio in Proust) o una intersog-

gettività (ad esempio in Joyce), questo paradosso del "racconto", questa impossibilità narrativa sembrerebbe diventare, per ciò che riguarda il problema dell'immagine nella pratica creativa video e in quella filmica, la possibilità di "immaginare il tempo". Non a caso Belyj, all'inizio del "Moderno", immaginava la vita come lo scorrere di una pellicola. Ma oggi, ciò che nel cinema "classico" veniva giocato, a proposito della possibilità di organizzare il tempo in una narrazione, attraverso la riproduzione del movimento che si strutturava in azione, avviene in una specie di ontologia temporale dell'immagine, nell'attivazione di un "continuum" immaginario che investe la stessa sfera del reale assimilata a una sfera immateriale. È ciò che, con visionaria profeticità, Belyi chiamava "biologia delle ombre". In questo senso è il nuovo statuto dell'immagine in rapporto a ciò che di irriducibile ha il vitale (il flusso biologico del tempo), il quadro all'interno del quale, in un lavoro insieme puntuale e totalizzante, e in un metodo di specchiamento critico di interazioni di sguardo affine a ciò che Deleuze chiama "ipnosi critica", è leggibile la sperimentazione contemporanea, nel suo essere nomadica tra i supporti (video e cinema), nel suo lavoro sull'indiscernibilità tra materiale e mentale. "È quello che succede quando l'immagine diventa immagine-tempo. Il mondo è diventato memoria, cervello, sovrapposizione di età o di lobi, ma il cervello stesso è diventato coscienza, continuazione di età, creazione o impulso di lobi sempre nuovi, ricreazione di materia (...) Lo schermo stesso è la membrana cerebrale in cui si affrontano immediatamente, direttamente, il passato e il futuro, l'interno e l'esterno, senza distanza assegnabile, indipendentemente da qualsiasi punto fisso. L'immagine non ha più come caratteri primi lo spazio e il movimento, ma la topologia e il tempo."¹ Il lavoro di un autore come Tonino De Bernardi, lungo un itinerario "nomade", si immerge e riemerge, in quella superficie abissale che è l'immagine, il fluire percettivo delle immagini, la loro fuga in rapporto con la durata, con il tempo dello sguardo che le fa esistere, e che esiste per esse.

Il suo lavoro "scorre" attraverso i supporti (superotto, video, 16 mm o 35 mm), lungo le affabulazioni di un reale che si scioglie in rappresentazione, sotto la tensione dello sguardo che persiste nell'interferenza tra i tempi (il tempo dell'immaginario e il tempo della vita) interferenza che si rivela epifania, in cui la materia e la mente, i corpi e i fantasmi immaginari, i vissuti e gli archetipi coincidono. "Per Tonino De Bernardi il tempo del cinema e il tempo della vita sono totalmente coincidenti. Non può vivere senza filmare, è posseduto dal demone, il film è una espansione della vita."²

"Amo il cinema perché, tendenzialmente, amo vivere (e forse l'ha già detto qualcun'altro che non ricordo). Però non amo fare il film"³. Questo perseguire una durata virtualmente infinita dell'immagine, una sua coincidenza "ad infinitum" con le storie della vita, con gli attimi del vissuto, ma anche con quello stato "sospeso" del tempo che è il fantasticare, l'immaginare, è da De Bernardi realizzato in una specie di corpo-a-corpo con il tempo dell'immagine che viene "incorporato" dalle figure umane filmate, che sono insieme enigmatiche figurazioni pittoriche (in questo senso il trascorrere dell'occhio di Tonino De Bernardi sulla memoria di una pittura premoderna, da Piero a Raffaello), e grumi di esistenza, pezzi concreti di esperienza. Ma è proprio questo meditare attonito e insieme questo connettere sguar-

do ed esperienza che fa del lavoro di De Bernardi un accordarsi cruciale con la mutazione contemporanea dello statuto di realtà in rapporto alla costruzione delle immagini. È perciò che il problema del tempo, il "tenere" l'immagine in uno stato di adesione mentale e percettiva, è ciò che spinge De Bernardi a lavorare sui supporti in quanto materiali immaginari. "Un film non può dare che una pallida idea della vita, e allora tanto vale scavalcarlo e andare oltre, chissà dove."⁴ Allora ne consegue la necessità di espandere e anche di forzare il supporto, fin dalle prime sperimentazioni "underground" degli anni Sessanta, intervenendo sui "tempi" tecnicamente sottesi al video o alla pellicola e facendoli "continuare" negli spazi. Ad esempio un lavoro come la serie degli *Uccelli* (1992/1993) si configura come una specie di partitura progressiva che viene "eseguita" espandendo l'immagine al di fuori dello schermo in un sonoro dal vivo, in un accordarsi temporale-musicale che prolunga il tempo del cinema, ma anche, essendo una specie di "politico" una sorta di "collezione" di visioni, lo stesso tempo attuale della macchina da presa che "insegue" i corpi, della proiezione che li riproduce, li disfa e li ricompone, si virtualizza in una "possibilità" infinita di percepire sempre nuove specie di anime-corpi, di ombre-carni, di umani-uccelli. Allo stesso modo, ma in un altro senso, il tempo può essere compresso in attimi o tagliato in piccoli racconti. Nel film *Piccoli orrori* (1994) ad esempio l'idea di flusso si trasfonde con l'idea di concatenamento, una successione di epifanie, di attimi, di culmini esperenziali, temporali, emozionali, immaginari che però mentre comprimono il tempo lo espandono virtualmente, come in un respiro: le inspirazioni culminanti si sciolgono in espirazioni, in soffi, in sfoghi, in lacrime, in apparizioni, in moti emozionali, in "fogli" di vita, in grumi narrativi o poetici che producono nel concatenarsi, nel "rosario" delle immagini, uno sconcatenamento che prolunga il tempo in una sospensione che si apre ai flussi di memoria, del passato o paradossalmente del futuro. In *Modi di essere. Eroine ed eroi* (1988) De Bernardi comprime un'intera virtualità filmica, un film da farsi, in un "trailer" video (su sollecitazione di una proposta fatta dal Salso Film e TV Festival) e in *Accoppiamenti non giudiziosi* (1988) invia una videolettura che concentra uno stato di "anime", più che uno stato d'animo, facendo interagire rapporti e flussi emotivi.

Se negli altri lavori video di De Bernardi il tempo veniva dilatato in una doppia sovrapposizione, in un congiungimento tra tempo quotidiano e tempo mentale che tende all'eternità e alla sospensione, tra fuga infinita e immobilità archetipica, tra motilità immaginaria e immobilità onirica (come un sogno di volo, vedi per esempio *Leçons de tenebres*, la serie immediatamente precedente alla collezione degli *Uccelli*), tra storie personali e stati profondi archetipali (per quanto riguarda il "femminile" in *Donne*, il video lungo dodici ore), nella "video lettera" e nel "trailer" apparentemente De Bernardi deroga al suo uso del video quasi come "protesi" animica del flusso coscienziale ed emotivo, come possibilità di mettere in scena l'impossibilità di narrare il tempo, ma, di nuovo, il lavoro sul tempo scardina e spiazza l'uso (allora imperante) del video come "clip", come velocità percettiva, e ciò perché sia *Modi di essere* che *Accoppiamenti* accordano il tempo biologico con quello mitico. Nel primo lavoro le figure mitologiche del tragico coniugate al femminile (Antigone, Medea ed Elettra) interferiscono come apparizioni ed epifanie memoriali con

i corpi maschili, nel secondo lavoro le relazioni affettive e seduttive sembrano prolungarsi in un tempo circolare, dove l'alterità attraversa i corpi come un flusso, in una sensibilità "istantanea" vicina a quella arcaica, laddove il tempo mitico era (ad esempio per i greci) "un continuum puntuale, infinito e quantificato (...) poiché l'istante è insieme fine e inizio del tempo, non della stessa parte di esso, ma fine del passato e inizio del futuro, così come il cerchio è nello stesso punto concavo e convesso, allo stesso modo il tempo sarà sempre in atto di cominciare e di finire e, per questo, esso sembra sempre altro"⁵. Il continuum di sensibilità, cognizione ed essere, la sfera unificante di estetica, ontologia e gnoseologia, l'insistere immanente nel reale dell'immaginario divino e demonico, ciò che in altri termini caratterizza la concezione pagana e premoderna dell'immagine come attualità e virtualità immaginabile è ciò che caratterizza l'arte nell'epoca della riproduzione digitale, che diviene produzione degli stati psichici e sensibili. Questo "ritorno" di una concezione arcaica del tempo esteso intenso e circolare nella rete dell'infosfera comporta che l'identità soggettiva non è più localizzabile territorialmente o psicologicamente.

2 – Questa dislocazione del soggetto, questa deriva dell'identità può diventare riflessione sulla deriva della storia, in una interferenza di soggettività che dà luogo a uno scollamento, a una deterritorializzazione dell'immagine in rapporto alla memoria soggettiva e al luogo della storia, che è anche il luogo della politica. Il lavoro di Armando Ceste *Due o tre cose* (1994) mette in moto questa interferenza intersoggettiva che diventa riflessione sul tempo, sulla memoria, sulla narrazione. Godard riflette sulla possibilità di raccontare il tempo nel suo "trascorrere", sullo statuto delle immagini (citando S. Giovanni: "L'immagine verrà al tempo della resurrezione"), sull'aleatorietà del documento e della finzione ("il narratore assente e presente oscilla tra due verità aleatorie: il documento e la finzione"), sullo scollamento-sovrapposizione tra cinema e vita ("la verità è che oggi non facciamo il cinema che dovremmo fare, ma del resto non facciamo neppure la vita che dovremmo fare, altrimenti faremmo film"), mentre le immagini di una anziana donna tibetana "trascorrono" e interferiscono in una narrazione, in una memoria depositata in una lingua che non comprendiamo, o risucchiata in un silenzio, che del resto Godard paragona al fondo delle cose (considerando il tacito "deposito" della parola beckettiana). In questo modo in una "storia" personale e insieme inscritta nel "politico" della Storia, interferiscono "immagini di un passato autobiografico. Un passato che non è morto, anzi non è neanche passato. Una memoria di emozioni viste attraverso altre memorie di emozioni. ogni storia, ogni vita, ha un inizio, un centro e una fine, anche se non necessariamente in quest'ordine" (Armando Ceste). La stessa "dislocazione" tra storia politica e memoria soggettiva, tra parola "intersoggettiva" e verità dell'immagine "transitante" in una "falsa" narrazione, sta alla base di *Finale di partita*, sempre di Ceste. Un video del '92 dove il dialogo beckettiano viene iscritto in una sequenza apparentemente data come lacerto di finzione e alla fine contraddetta dal sonoro della telefonata delle Brigate Rosse a proposito del cadavere di Moro. L'interferenza significativa tra luogo del sonoro e luogo dell'immagine in Ceste sembra alla fine assumere lo stesso carattere "insurrezionale" e politico che ha ad esempio nel lavoro di Straub-Huillet (su Straub del re-

sto Ceste gira nel '91 un video proprio in rapporto alla storia e al suo valore di attualità politica, in quel caso la guerra del Golfo).

Anche nel lavoro di Daniele Gaglianone la costruzione dell'immagine e il suo "scollarsi" rispetto al suono (usato come un fondo fluttuante che fa precipitare nel tempo l'immagine e i corpi che la costituiscono), funzionano in rapporto a un dato memoriale, a una biforcazione tra passato e presente che diventano indecidibili. In *L'orecchio ferito del piccolo comandante* (1993) l'iniziazione di un bambino alla "ferita" della guerra, al luogo della violenza, e insieme al mondo "eroico" degli adulti (un episodio che rimanda alla resistenza) diventa anche la riflessione transiente attraverso il tempo, in una indiscernibilità delle "immagini-ricordo" che assumono uno stato di sospensione estatica e quasi di allucinazione, meditazione del rapporto tra luogo dell'immagine muta e luogo della storia che va ascoltata, che deve articolarsi nella ferita del linguaggio (l'orecchio che sanguina è una specie di "incisione" iniziatica di questa assolutezza dell'immagine originaria). "La costituzione del soggetto nel linguaggio e attraverso il linguaggio è precisamente l'espropriazione di questa esperienza "muta", è, cioè, sempre già parola.

Un'esperienza originaria, lungi dall'essere qualcosa di soggettivo, non potrebbe essere allora che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè prima del linguaggio, un'esperienza muta nel senso letterale del termine, una infanzia, di cui il linguaggio dovrebbe, appunto, segnare il limite."⁶

Nel lavoro di Gaglianone la "sottrazione" delle parole che vengono dette al bambino e il loro assorbimento in un rombo sonoro che si accompagna al "pompaggio" dell'immagine come in un film muto, segnano appunto questa dislocazione, questa diffrazione tra "infanzia e storia". Già in un lavoro del '92, *Era meglio morire da piccoli*, la "ferita originaria" praticata sull'immagine "altra", sul proprio "sè" allontanato nel tempo infantile, ma insieme reso interagente con la immagine del presente, una "ferita a morte" praticata per l'appunto sul "corpo bambino" come immagine originaria, aveva il valore riflessivo, fondante della memoria come sguardo incollocabile, come visione che attraversa i tempi stratificati. L'occhio "trascendentale" della macchina insegue nel lavoro di Gaglianone, in una specie di "fuga" che è insieme un perseguimento dei corpi che si voltano verso la macchina rendendo vertiginosa la soggettiva, i grumi immaginari dispersi nel tempo della "storia" allo stesso modo in cui sono disseminati sui tempi percettivi. "È l'infanzia, è l'esperienza trascendentale della differenza fra lingua e parola, che apre per la prima volta alla storia il suo spazio. Per questo Babele, cioè l'uscita dalla pura lingua edenica e l'ingresso nel balbettio dell'infanzia, è l'origine trascendentale della storia. Esperire significa necessariamente, in questo senso, riaccedere all'infanzia come patria trascendentale della storia"⁷.

Attraverso l'"immaginazione del tempo", che testimonia di un riassorbimento nella visione "trascendentale" della impossibilità di organizzare in una narrazione organica il tempo stesso, gli autori di cui abbiamo parlato sembrano inserirsi in quel "regime cristallino" dell'immagine da cui Deleuze fa derivare un "nuovo statuto della narrazione: la narrazione cessa di essere veridica, cioè di pretendere al vero, per farsi sostanzialmente falsificante. È una potenza del falso che sostituisce e spodesta la forma del vero, perché pone la simultaneità di presenti impossibili o

la coesistenza di passati non-necessariamente veri. La descrizione cristallina giungeva già alla indiscernibilità tra reale e immaginario, ma la narrazione falsificante che le corrisponde fa un passo in più e pone al presente differenze inesplicabili, al passato alternative indecidibili fra vero e falso.”⁸

L’“oggettivismo-soggettivismo” dell’immagine ottico-sonora che per Deleuze costituisce lo scardinamento della rappresentazione immaginaria classica del film, comporta l’oscillazione tra documento e finzione di cui parlava Godard, “bilico” su cui molti dei lavori “nomadi” tra video e pellicola, tra “falso documento” o documentazione che tende alla finzione si trovano oggi, nel loro lavoro “tra” le immagini.

Le dichiarazioni di un autore come Daniele Segre, il cui trascorrere tra cinema e video come tra documentazione e finzione non viene mai meno a un lavoro “estremo” sull’emergenza e la necessità di una immagine capace di testimoniare una verità e una coerenza intima, ci sembrano indicative: “(...) nel corso di questi anni sono spesso partito dalla realtà per esasperare i linguaggi, cercando di mescolare e confondere i piani di rappresentazione. Creando una con-fusione tra la realtà e la finzione: la condizione di un viaggio dove perdi il senso della tua identificazione tra quello che può essere apparentemente la realtà e quello che dovrebbe essere finzione. Credo che i confini non debbano più esistere: (...) mi interessa l’essasperazione dei linguaggi, e allora la realtà e la sua interpretazione ti possono permettere, pur riferendoti alla stessa materia, di passare dalla semplice intervista all’interpretazione, alla rappresentazione, alla messa in scena, cercando dei confini sempre più esasperati, dove quello che è vero può essere finto e viceversa, cercando un rapporto di complicità con chi vive il risultato di questo tipo di comunicazione. Non credo più nella verità che è qualcosa di totalmente fasullo, se non quella che passa attraverso la tua verità.”⁹

Roma, giugno 1995

Note

- 1 Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989
- 2 Marco Melani, “Cinema espanso”, in *Arcipelago 2*, catalogo, Filmclub Associati, Roma, 1993
- 3 Stefano Della Casa, *Tutti i tempi del video*, Arcipelago 2, cit.
- 4 Dichiarazione di De Bernardi in Della Casa, cit.
- 5 Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 1978
- 6 Giorgio Agamben, *op. cit.*
- 7 Giorgio Agamben, *op. cit.*
- 8 Gilles Deleuze, *op. cit.*
- 9 “Ricordarsi di ricordare”, conversazione con Daniele Segre, in *Isole*, cit.