

Marie José Mondzain



– *Un suo libro ha per titolo L'Image, peut elle tuer? (Bayard, Parigi 2002). Viviamo circondati da immagini, che sono resti di reale appesi a fugaci apparizioni nelle quali i corpi, ma in realtà qualsiasi forma mostrata, diventano sempre più ideali, e la loro presunta perfezione costruisce modelli alienanti... Può definire nuovamente ciò che lei intende con immagine?*

– Ci sono sempre meno immagini. Sembra un paradosso, ma è solo apparente; infatti viviamo sommersi non da immagini ma da flussi visibili. L'immagine, nel campo del visibile, è ciò che costituisce il soggetto come spettatore, assegnandogli un ruolo di soggetto critico. Ma oggi corre il rischio di scomparire, soccombendo al potere delle visibilità. Intendo per visibilità l'insieme di tutto ciò che - senza giudizio estetico o qualitativo - si presenta alla visione e pone il problema di definire cosa costituisca del soggetto affinché lo si veda. L'immagine non è un oggetto ma un modo di relazione. Nel pensiero Occidentale a lungo tutto ciò che era visibile era sottoposto al sospetto di essere squalificato dal punto di vista filosofico. Quando è iniziata la riqualificazione di ciò che si vede l'immagine è stata vittima del timore di non essere altro che illusione, simulacro, orrore, sensualità accecante o infine qualcosa che facesse slittare il sapere.

– *A cosa attribuisce questo atteggiamento?*

– Nel mondo Occidentale il pensiero cristiano ha fatto subire al pensiero ebraico e al pensiero filosofico classico, platonico e post-platonico, ma anche aristotelico, uno shock profondo e ha prodotto testo che dà all'immagine un nuovo statuto, facendola dapprima esitare e poi uscire da questo sospetto e da questa squalifica. Nella dottrina dell'incarnazione l'immagine della redenzione viene dalla redenzione dell'immagine stessa. L'immagine esce quindi dalla sua condanna e si redime attraverso l'incarnazione. Questo permette di rileggere diversamente le sfumature del pensiero ebraico, post platonico e anche greco che nutrivano un senso di meraviglia o di piacere verso l'arte o le opere della ragione. Assistiamo adesso a una rielaborazione totale e complessa della dottrina, che non genera un passaggio dal negativo al positivo dell'immagine, ma possiede ambivalenza. Le immagini sono tentazioni idolatre della tradizione patristica ma anche luogo di redenzione e salvezza nella nuova tradizione cristiana. È allora possibile guardare lo spettacolo del mondo o dell'arte e porre una doppia questione: dapprima se quello che si vede costituisce l'uno come soggetto, come sguardo sul mondo, e poi, se questo sguardo lo riconduce a una situazione alienante che era stata denunciata in termini diversi dal mondo ebraico e dal mondo greco. Sono convinta si debba condannare il consumo fusionale e incestuoso del mondo. La liberazione dell'immagine operata dalla dottrina cristiana ha reso viva e intensa la mobilitazione dello sguardo davanti agli idoli, ai simulacri e a tutto ciò che è legato all'idea di sguardo.

– *La sua è una riflessione politica, legata al mondo di oggi?*

– Sì, certo. Si dice che siamo sommersi da immagini e da cose visibili, ma si dice anche che l'arte e la creazione costituiscano coloro che se ne occupano in quanto soggetti. Allora: che cos'è una immagine? Stabilito che non si deve confondere l'immagine con ciò che chiamo visibilità, questa ambivalenza del visibile - che è al tempo stesso immagine e non immagine, poiché paradossalmente immagine in quanto è invisibile e visibilità in quanto offre una possibilità all'immagine - ripropone la storica domanda su ciò che ci costituisce e ciò che ci aliena. Riattraversare la dottrina cristiana, i suoi rituali, la sua storia e il suo vocabolario rivela quanto la dottrina fosse corrosa e minata dall'interno dalla rivendicazione idolatra di un potere politico molto forte, che aveva offerto all'Occidente la possibilità di costruirsi attraverso lo sguardo, fondando ciò che chiamo "dignità dello sguardo".

– È quindi una mancanza, l'immagine, una mancanza che suscita desiderio?

– Sì, ma è prima di tutto un'esigenza: non deve dire nulla ma far dire. Consente di esercitare la parola e il giudizio senza imporre nulla. Al contrario, le immagini propagandistiche, pubblicitarie o catechistiche hanno per scopo la sottomissione credula o il rifiuto. Ciò che mi interessa nell'immagine è la sua capacità di suscitare il desiderio di immagine.

– Lei ha approfondito il legame fra immagine e parola. A questo proposito, in una intervista apparsa sulla rivista francese *Mouvement*, ha parlato della violenza del montaggio che genera una apnea dello sguardo. Mi piacerebbe che lei riprendesse ora questo aspetto...

– La riflessione sul montaggio è legata al problema del tempo, della temporalità dello sguardo, ma anche alla temporalità dell'immagine. Lo sguardo deve respirare per vivere. Allora, come dare la parola allo sguardo, rispettando l'idioritmia di cui parlava Roland Barthes, che è quel ritmo interno con il quale nel nostro rapporto al mondo il senso può nascere solo dall'articolazione? Ogni articolazione prevede un ritmo, un tempo, ma anche degli scarti, della distanza, deve possedere elasticità, un po' di gioco, lontananza. Termini che appartengono a un ordine spaziale, ma io li penso temporalmente: lontananza, distanza. L'immagine è una mancanza, ed è il luogo del desiderio, certo. Ma è anche un'esigenza. È ciò che esigiamo da coloro che ci mostrano qualcosa perché quanto ci viene mostrato può costituirci o farci scomparire. Questo è capitale. Dipende dalla posizione nella quale viene posto colui che guarda rispetto a ciò che gli viene mostrato. Lì si gioca lo scarto e il legame, bisogna che tale scarto non sia una perdita infinita, e che il legame non sia una fusione indefinita. Allora: un film è composto di piani sequenze, e lo si può spingere in direzioni diverse. Analizziamo *l'Arca russa* di Sokurof. Il tempo del film è il tempo dello spettatore, e per questo è un esercizio prodigioso: i novanta minuti di film senza tagli sono i novanta minuti dello spettatore, eppure attraversano i secoli e la temporalità dei fantasmi. Quindi il racconto genera un'altra temporalità. La scommessa di Sokurov è stata quella di aver soppresso il montaggio, non per creare un effetto di coestensività totale ma al contrario di incommensurabilità del tempo della fiction in rapporto al tempo di colui che guarda. Questa sproporzione è prodigiosa perché non manipola il tempo dello spettatore. È la finzione ad esser surreale: per novanta minuti si è fuori dal tempo. La posizione della telecamera è decisiva e mi ha fatto pensare ad una clessidra visiva. Alla fine del film si vedono le persone andar via lungo una scala, e lo schermo si svuota come una clessidra. Metafora degli umani simili a granelli di sabbia che hanno attraversato l'Hermitage. La loro musica, la loro respirazione, la loro voce, i loro abiti. Tutto scompare. Sokurov non ha fatto un

film sullo spazio ma sul tempo, infatti non c'è fuori campo: l'Arca russa è già nel proprio fuori campo. Straordinaria esperienza nella quale si rivela quanto il non montaggio crei tempo.

– *Ma ci sono casi di montaggio cinematografico estremi nell'altro senso...*

– Quando il montaggio è una tecnica fondatrice e manipolatrice nei film non c'è più alcun piano sequenza. Esempio principe quanto estremo è la televisione. Eccezion fatta per i telegiornali, la televisione è incapace di soffermarsi: non solo si passa da un canale all'altro, ma la tv stessa frantuma la propria immagine e corre, taglia, spezza, non dando alcun riposo nell'immagine, alcuna respirazione. Quindi il tempo televisivo è uno schiacciamento totale del tempo dello spettatore, senza respirazione o articolazione. Bisogna affidarsi al discorso: l'unico piano sequenza della televisione è il discorso, che illustra ciò che viene mostrato e lega fra loro le immagini. Ma così produce una corsa sfrenata, il cui modello è la pubblicità o il videoclip. I film che si ispirano a questo tipo di tecnica sono violenti, senza alcun piano sequenza, e tutto è fondato sul riflesso del giocatore. Questo genera ciò che chiamo apnea visiva. Se analizzassimo i ritmi di chi guarda un film violento (mi riferisco al montaggio, non al soggetto) ci accorgeremmo che c'è un trauma fisiologico, una alterazione dello spettatore che ha scariche cardiache e neurologiche e prova fatica. Può subire una fatica positiva, come chi sente una forza erotica davanti al visibile, o uno sfinimento, perché non ha il tempo per vedere. Il montaggio, penso al modo in cui Godard ne ha parlato, è ciò in cui si gioca l'etica di una articolazione temporale del senso. Condurre lo sguardo, appropriarsi della sua respirazione è un lavoro musicale, legato al senso, all'articolazione, al concatenamento delle visibilità, delle associazioni, ma è anche un lavoro sull'impressione. Nel montaggio il senso di ciò che si vede non è nel visibile, nell'immagine fissa ma - come dice Godard - fra le immagini. Il montaggio nella sua etica – e anche nella sua estetica, visto che l'estetica possiede una preoccupazione etica poiché costruisce lo sguardo dello spettatore –, è un lavoro con l'invisibile. Con il fuori campo, con ciò che c'è fra le immagini. Sokurof ha eliminato il fuori campo mentre Godard ha un progetto estetico e anche politico nel quale prende posizione davanti alla grande produzione cinematografica di Hollywood. È nel montaggio che si riconosce quindi il vero progetto etico e politico significativo, ed è lì che si crea la posizione dello spettatore.

– *Mi piacerebbe che lei allargasse al teatro la sua analisi sul montaggio cinematografico.*

– È di un'altra natura: se il montaggio cinematografico è temporale, a teatro opera sullo spazio. È ben vero che attore e spettatore condividono un medesimo tempo. Ma lo spettatore è anche portato in un altro tempo, fuori dal mondo dal quale viene e dove tornerà dopo. Questo è già un montaggio, creare un tempo astratto che è anche intimo, che è però tagliato nello spazio e nel mondo esterni. In Francia monter une pièce vuol dire metterla in scena. Quindi, nell'idea di regia c'è già il montaggio. Come nella costruzione di un vestito d'alta moda, c'è il gesto di far alzare. Rispetto al testo, al libro, al carattere impalpabile della voce. Sì, auf-stehen, mettere in piedi ciò che era sdraiato, non solo sulla pagina ma in sé, perché il testo stampato è ancora in sé. A teatro il montaggio può avere un senso biblico: proporre una scala fra la terra del sonno e quella dei sogni, come la scala di Giacobbe. Sono gradini. Montare uno spettacolo come si monta un abito: si taglia il tessuto poi lo si costruisce, ovvero gli si dà la sua forma abitabile. Non è più in pièces e in pezzi ma montato. Tasche, collo, maniche, tutto prende un posto e lo si vede in tre dimensioni. Ugualmente, il modo nel quale un regista prende il materiale sparso - che sarà poi distribuito nelle voci di diverse

persone, nelle parole del testo, in rapporti spaziali differenti -, lo obbliga a creare un tessuto comune che possa "tenere insieme". Tutte le voci, i corpi, le parole insieme. È unire, legare qualcosa che rinuncia alla semplice coesione del testo stampato. Abbandonando questa coesione riposante il testo rischia nel tempo e nello spazio una dispersione illimitata. Più il testo è bello, maggiore è il rischio. Nel caso di Valère Novarina questo è molto chiaro: ha sempre voluto togliere dalla sua scrittura il riposo del lettore, smembrando gli effetti di coesione grammaticale, sintattica, lessicale che si trovano abitualmente nei testi. Eppure la sua è scrittura, e tiene insieme. Grazie a Gutenberg, e alla sua invenzione della stampa, le diverse materie sono unite pur essendo sul limite della dispersione, ma appena il testo è nella bocca di un attore l'unione scompare. Voglio farle un esempio, su un testo messo in scena da Roberto Cantarella, *Algerie 54-62*, scritto da un giovane drammaturgo che è stato assassinato, Jean Magnan. Era la prima parte di un trittico rimasto incompleto. Cantarella non riusciva ad unire i pezzi, non riusciva a montare questo testo. Alla fine di ogni prova si chiedeva come fare e non trovava la via. Io vengo dall'Algeria, conosco la guerra e avevo un atteggiamento complesso e anche ansioso andando a vedere lo spettacolo. Ci è riuscito, e sa come? Con invenzioni spaziali: ha creato strutture architettoniche, ha usato un grande schermo, e immagini e corpi mescolati. Per risolvere la dispersione nel testo ha creato un teatro manuale. E, nonostante tutto tenda a disperdersi, il suo spettacolo teneva. Allora, se Valère Novarina usa fino al limite estremo la potenza di dispersione, lo fa come un auriga che guidi dei cavalli pazzi. Più la dispersione interna è potente più il rigore deve essere assoluto, altrimenti lo spettatore si perde. È un'impresa difficile, l'agguato della dispersione è forte. Il montaggio a teatro è quindi al tempo stesso questa attività di mettere in piedi e di far tenere insieme qualcosa che non ha più il principio di coesione originario che aveva come testo stampato. È operare su qualcosa che si corre il rischio di rompere e smembrare quando lo si tocca. – Parlando del potere di identificazione dell'immagine, lei ha detto che "l'immagine è sempre immagine di un altro...", sottolineando quanto ciò di cui è immagine le sia straniero, estraneo. Ha anche distinto fra incarnazione e incorporazione, la prima come modo di dar carne a una assenza (e in questo caso lei individua tre soggetti: il visibile, l'invisibile e lo sguardo). La seconda come possibilità di dare corpo (che prevede quindi adesione, farsi uno). L'esempio di questa seconda possibilità è Gesù che bacia il lino e vi lascia la sua effigie. È il logos fatto carne. L'immagine sarebbe dunque, secondo le sue parole, il terzo escluso? – Ma al tempo stesso il terzo incluso.

– *Può spiegarci questa sua affermazione legandola al processo di visibilità delle arti?*

– Chiamo arte nel campo del visibile ciò che costituisce soggetto di fronte a sé, ciò che permette allo spettatore, attraverso questa incarnazione, la possibilità di costruire il suo posto di spettatore libero, al tempo stesso senza desiderio e senza giudizio. Cosa definisce lo spettatore? È un po' kantiano ciò che dico e non ripudio le mie origini kantiane. Il soggetto si costituisce la tempo stesso come luogo emozionale, luogo di sensibilità e luogo critico. Allora, per me l'arte è ciò che mette in funzione il giudizio, non sulla base della percezione o della conoscenza ma dell'emozione.

– *Come si può costruire un giudizio su un piacere o un dispiacere, su un gusto o disgusto?*

– Sceglierò come esempio principe la critica gastronomica. Lì il gusto o il disgusto sono trattati come materia d'arte, e il vocabolario chiama in causa il piacere sensoriale più intimo, legato all'attività del corpo. Ma non basta: esiste una critica gastronomica, come una dietetica, e dire che le

cose sono buone è insufficiente. Le persone possono avere desiderio, voglia di qualcosa che non hanno davanti, attraverso la descrizione. Infatti, non si tratta di capire cosa faccia bene o cosa avveleni, cosa nutra, ma di costruire il gusto. Capire cosa dia piacere anche senza aver fame. La critica gastronomica consiste nel creare un discorso, non nel far gustare. Mi interessa come, non potendo assaggiare, si possa costruire il proprio gusto in termini tali da trasmettere le sfumature e i sapori verbalmente, creando desiderio e insegnando a gustare. Il vino ha un vocabolario, e quindi una cultura che nasce attorno al suo gusto, che non condurrà tutti ad amare le stesse cose ma al contrario a differenziare le preferenze. Scegliere, preferire, selezionare, associare: tutto questo è derivato dalla conoscenza e quindi dal discorso, lo si costruisce con le parole. La nutrizione non è solo gusto ma anche assunzione della materia che ci forma. Lo stesso vale per la materia intellettuale. Come continuare a bruciare bene, senza bulimia né anoressia, che sono patologie del desiderio, come la società ci insegna oggi?

– *Per il gusto come per l'immagine occorre porsi come mancanza per generare cultura?*

– Non possiamo aver una cultura di ciò che non sappiamo. Senza parole la cultura, ma anche ciò che si vede o si sente, non esiste. Bisogna aver piacere a dire, e a far sapere. Ma l'uomo nasce alla parola attraverso l'immagine. L'arte è la produzione di oggetti che offrono l'occasione di scambiare i propri gusti, di metterli in contatto fra loro. Cosa è possibile amare insieme o detestare insieme? Dopo una prima reazione, parlandone, analizzando, si può scoprire di essersi sbagliati, o di aver avuto ragione. I rapporti con gli oggetti d'arte sono come una relazione d'amore. Può esistere un colpo di fulmine e poi, cinque minuti o dieci anni dopo, si può scoprire di essersi sbagliati. Divorziare dagli oggetti è possibile. Penso a Leni Riefenstahl, e alla sua fama di grande cineasta, nonostante fosse così vicina a Hitler. Io dico di no, non lo era. Osserviamola da vicino: era in un'estetica che ha trascinato il piacere dell'occhio, ma questo piacere deve essere condiviso. Eppure non lo si può condividere perché lei fabbricava identificazione. In questo senso dobbiamo rinunciare al piacere d'oggetto. Come, seguendo una dieta, si deve rinunciare allo zucchero. È esattamente lo stesso principio. Ci sono cose che fanno male, e bisogna imparare a capire quali sono e perché fanno male. Ho detto spesso che una immagine può uccidere. Non è quella che mostra il male, i campi di sterminio o i crimini o l'orrore, ma quella che depriva il soggetto di sé. Si può mostrare la distruzione facendo del bene; il problema del piacere e del non piacere, del gusto e del disgusto non è legato al contenuto ma alla dignità della posizione di colui che guarda. La propria posizione davanti all'arte la si costruisce. Si impara ad amare, e per questo bisogna educare il gusto, accompagnare analiticamente la costruzione dello sguardo, offrire cose che amplino il vocabolario, che all'inizio non può non esser povero. Costruire lo sguardo offrendo parole, non lasciando mai l'altro solo e muto davanti a ciò che vede.

– *Quale domanda si può porre oggi all'arte, affinché possa aiutare a costruire uno sguardo critico?*

– Possedere uno sguardo critico è un'esigenza, come lo è l'opera d'arte. Un circolo, non vizioso ma estetico. Si può chiedere a un'opera di continuare a chiederci, di rivolgersi a noi come soggetti di desiderio e non soggetti di consumo. Chiedere all'arte di informarci e non di nutrirci. – Mi piacerebbe che lei parlasse della comunicazione, un termine tanto abusato quanto pericoloso. È il tema del suo libro *Le Commerce des regards* (Seuil, Parigi 2003). La comunicazione è il commercio del senso, e questa è una aberrazione in termini. Il senso non è l'oggetto di uno scambio

mercantile nel quale si pagano persone per vedere, per sapere, perché si mostrino. L'arte non ha nulla da comunicare, se non un movimento. Invece, si sostituisce la comunicazione alla costruzione del senso, e questo è drammatico. La sola via di uscita da questo pericoloso equivoco è resistere. Imparare a parlare, insegnare a pensare. Non condannare coloro che vedono e amano il frutto di questi equivoci ma parlar loro, insegnargli a scegliere, a capire dove sono soggetti e dove sono oggetti. Farli cadere in contraddizione affinché vedano. Parlare, parlare, parlare.

da una conversazione con Marie José Mondzain fra Parigi e Roma, settembre 2003