

Le ricerche di poetica elettronica appartengono ad ambiti laboratoriali del lavoro creativo. Naturalmente in questi anni si è affermata sempre più, negli ambiti della ricerca estetica avanzata, la figura del "Poliartista", che utilizza abitualmente mezzi, veicoli, supporti e linguaggi espressivi diversi, passando senza soluzione di continuità dal libro d'artista alla fotografia, dall'uso dei media al cinema, prospettando sempre nuove ipotesi creative e la continua esigenza di manipolare nuovi linguaggi, di sperimentare nuove scritture, di assicurarsi nuovi supporti. Nella videopoesia, che appartiene alla produzione creativa post-alfabetica, viene prospettata l'integrazione del linguaggio video con quelli appartenenti al testo verbale di riferimento alla parte musicale, agli eventi fisici e spazio-temporali registrati. In questo caso, fondamentale importanza riveste proprio l'indagine e lo sfruttamento delle caratteristiche tecniche e dello specifico formale televisivo e non ultima la ricerca delle sue peculiarità. La dilatazione del testo poetico di partenza, viene dunque realizzata attraverso l'utilizzazione di altri linguaggi fra le strategie di moltiplicazione del coefficiente di informazione estetica del testo, almeno due sono distintamente assicurate dal mezzo televisivo: la produzione di immagini non riferibili alla realtà esterna e, la realizzazione di colori artificiali che non trovano riscontro in natura. In questi casi siamo di fronte ad un codice che appartiene esclusivamente al linguaggio del mezzo: i colori producibili dal mixer possono essere combinati all'infinito (si fa per dire) e le tecno-immagini formano un programma all'interno delle macchine. Queste esperienze, che rientrano tra le forme della nuova comunicazione, sempre più visiva, rimandano implicitamente ad un loro omogeneo e particolare pensiero visivo. Realizzatasi la centralità del mezzo, il video sostituisce l'io ed al pensiero speculativo si sostituisce il pensiero visivo che viene affidato alle possibilità compositive della struttura elettronica del mezzo che produce immagini tecniche.... Video ergo sum.

Lola Bonora

Chiederò la vostra attenzione un quarto d'ora, venti minuti, e dirò subito su che cosa desidero intervenire. Intervengo su tre punti che possono essere indicati con un titolo che ne dà un po' il clima e l'atmosfera. Il primo punto lo intitolerei Art line, o sommario o manuale per il videotecario del futuro. Il secondo punto, dedicato ai rapporti tra cinema e televisione, lo chiamerei la Loop di salvataggio, e spiegherò poi perché la Loop di salvataggio. Il terzo punto, che prosegue la mia richiesta rivolta ieri sera a nome delle migliaia di operatori che lavorano in un'altra dimensione del video, sull'altro video, direi lo intitolerei: "Alza il tuo video per favore" anziché abbassa la tua radio per favore, perché io credo che abbiamo diritto, come utenti di un servizio pubblico, di chiedere che sia fatto forte non solo un segnale dal punto di vista tecnico, ma un segnale da un punto di vista culturale. E per alcuni settori che centrano la riflessione della televisione sulla televisione stessa, a mio giudizio questo segnale è notevolmente debole in questo momento.

Procediamo per ordine. Gli appunti per il videotecario del futuro.

Il 10 Marzo, a Parigi, è stata inaugurata la videoteca di Parigi. La videoteca di Parigi ha invitato René Berger e me a presentare una scelta della produzione video indipendente che gira per i festivalvideo, che gira per le emissioni nazionali che hanno programmi sperimentali, collaudando questo spazio nuovo che molto brevemente verrò a descrivere. Che Cos'è la videoteca di Parigi? E' una struttura che appartiene alla città di Parigi, non appartiene al governo, quindi appartiene a Cyrac, non appartiene alla politica aggressiva degli amici socialisti francesi in questo momento in Francia.

Cyrac è uomo intelligente e dirige la videoteca di Parigi uno di quei personaggi che in Italia non verrebbero mai utilizzati o venivano utilizzati negli anni più neri della nostra storia: la dirige Pierre Emanuel, accademico di Francia, uno dei poeti più significativi della Francia, diciamo come nel 1930 in Italia il Gabinetto Viessé veniva diretto da Montale, mentre oggi è bega di partito.

Che cosa fa questa videoteca di Parigi? Questa videoteca di Parigi ha riversato 8000 film dove Parigi è argomento di narrazione, per una archiviazione e una consultazione pubblica immediata. Questa videoteca ha raccolto una documentazione sulla dimensione urbana estremamente interessante interpellando gli anziani dei quartieri sulla vita parigina di questo secolo. Esistono tutta una serie di registrazioni in questo senso. Si è preoccupato moltissimo della scomparsa di una morfologia dell'attività lavorative e ha registrato tutta una serie di mestieri, noi sappiamo dalla descrizione della vecchia enciclopedia che Parigi aveva 12.000 mestieri artigiani, che Parigi, in epoca di grandi progetti commise l'errore fatale di svuotare il quartiere artigiano, di spedire fuori gli artigiani, adesso li ha dovuto richiamare, per conservare questa sapienza urbana. La videoteca di Parigi ha un settore che è aperto agli sperimentatori vivacissimi che esistono in questo momento in Francia - circa una quarantina - non è meraviglia per nessuno vedere che Cahier du Cinéma ha dedicato un nume-

ro all'artevideo, mentre credo ancora un numero del genere le riviste di cinema in Italia non l'hanno fatto, e ne hanno parlato, è un dato di fatto che per esempio Le Point abbia una rubrica dedicata ai problemi tecnici teorici dei nuovi media, mentre i nostri giornali ancora inseguono nella loro rubricetta con scritto accanto "cultura" una rubricazione di tipo arcaico. Sorvoliamo su questi elementi e vediamo come attivamente, nel cuore della città, di fronte al Baubourg, accanto al museo di oleografia che raccoglie nuove oleogrammi, che ha una grandissima suggestione, non è più grande di questa sala, ma raccoglie un passaggio continuo, con finestre sul Baubourg, noi abbiamo questo spazio ed è interessante vedere anche come è concepito questo spazio. Io lo pubblico su Domus nel mese di luglio, chi vuol vederlo può vederlo in tutte le sue articolazioni.

Questo spazio cerca di riprodurre in tutte le sue forme lo spazio domestico, perché nello spazio domestico che ha la televisione al momento, ha la sua realtà. Quindi chi ha progettato questo spazio lo ha progettato costruendo una serie di divani, di punti di attenzione che rimandano costantemente al piccolo schermo, perché quello schermo presbite del quale parlavo ieri sera, quello schermo dilatato artificialmente, per chiunque abbia un occhio esercitato alla televisione, è uno schermo non accettabile, è un'altra cosa, è uno schermo che non ha né i rapporti dello schermo cinematografico, che sono i rapporti del rettangolo aureo, questo va ricordato, su cui è costruito l'occhio occidentale, né ha una possibilità di risoluzione ottica. Perché debbo dire personalmente, le rare volte in cui mi capita di incontrare da specialista che si occupa con molta attenzione di questi problemi, amici colleghi e dirigenti della RAI, l'impressione che la RAI sia convinta di vivere nel migliore dei mondi possibili, di svolgere il migliore dei lavori possibili, è costante e eterna. Nessuno avanza dei sospetti. Io ho apprezzato molto dalla relazione di Barbieri non la conclusione lapalissiana, che il computer non farà mai l'arte ma lo farà chi lo programma o chi lo manovra; ho apprezzato molto l'indicazione di dubbio che corrisponde allo stato di fatto della ricerca che a questo momento non c'è nulla che ci possa indicare che la definizione del 35 mm possa essere raggiunta dagli impianti tecnici di cui dispone la televisione. Questo va detto con buona pace, noi arriveremo a questo risultato. Noi viaggiamo al di là delle 1100 linee, sperimentiamo le 2000 linee, ma non arriviamo ancora a poter dire che esiste qualcosa che mi dà una definizione del colore pari alla risoluzione ottica, alla definizione ottica dell'immagine a 35 mm.

Chiudo la mia parte di raccomandazione al futuro videotecario e io penso che molti dei giovani entusiasti dell'Istituto di Aristarco che sono sempre per tutti uno dei punti di contatto vivi e stimolanti e confortanti, si troveranno in questa posizione, io dico il videotecario del futuro sarà bene attento a guardare il grande affascinante banale delle televisioni ufficiali, che ha sposato un orizzonte di sensibilità, e farà bene anche a guardare che il video può essere usato. Il mio amico René Berger, che va predicando in Europa, credo al vento, ma qualcuno lo ascolta, aveva distinto qualche anno fa una macrotelevisione, che è quella

in cui noi viviamo quotidianamente, più duramente i nostri amici francesi e tedeschi, forse noi con dei correttivi non utilmente adeguati e con la nostra proluvie di televisioni private, una mesotelevisione, che è quella delle televisioni private o quella del terzo canale, se vogliamo definirla, cioè una televisione a piccola diffusione, che potrebbe avere un grandissimo potere, e una microtelevisione che è quella dell'uso creativo, dell'uso di grande diffusione di questi mezzi, che è la televisione sulla quale si sono avventati, agli inizi degli anni Settanta, gli artisti e poi se ne sono andati, un po' delusi alcuni, altri ci sono rimasti per lavorare in un clima freddo, in un clima che è molto proficuo per il lavoro.

Vengo al secondo punto. Attenzione: su queste videoteche esistono responsabilità degli enti locali, possibilità di utilizzazione, chiaramente quando Aristarco parla di morte del cinema pensa che per esempio tutto il cinema che è stato fatto in campo per l'analisi del folklore, che è una parte notevole del nostro cinema di studio o del cinema industriale, che è stato fatto nel nostro paese, sarà sicuramente sostituito, viene di già sostituito da un'attrezzatura più leggera, dico tutte queste possibilità costruiranno dimensioni e strumenti di cultura di cui non potremo fare a meno, che dovremo avere nelle nostre università, che dovranno dare spazio alla documentazione, al riversamento in forma che ci auguriamo in forma sempre più leggibile e che dovrebbero poterci consentire anche di lavorare attivamente, con strumenti di registrazione efficaci.

Voglio concludere con un piccolo episodio personale. Nell'audiovideo parigino, nel salone audiovideo parigino degli inizi di marzo, noi abbiamo visto in quella sede molte cose interessanti ottenute dagli artisti giapponesi, che vengono chiamati a sperimentare - il Giappone ha una comunità di artisti che lavorano sul video tra le più attive come il Canada, come la California e non sono una o due persone, si tratta di 20-30 persone, perché naturalmente la sperimentazione dei nuovi mezzi forniti dalla tecnica non può che passare per le mani degli artisti, e direi forse di artisti sperimentali, cioè che hanno attenzione esasperante a risolvere diciamo l'immagine nel mezzo, così è stato nella storia del cinema, così sarà o dovrebbe essere nella storia della televisione, perlomeno così è già anche stato per gran parte, e noto questo episodio abbastanza interessante, che si ricollega a una osservazione di Salvetti. Le cose in cui la televisione ha raggiunto un suo potere, una sua efficacia assoluta, che mette in crisi i nostri vecchi strumenti culturali, riguardano certe forme di training veloce. Dopo aver visto dentro la videoteca di Parigi tutta una serie di produzioni sperimentali, ed averne presentata qualcuno di altro tipo, il dato interessante riguardava per esempio le piccole monografie che suggeriscono come riempire in modo utile ed economico e poco faticoso per un uomo dalla pompa di benzina fare il pieno. A livello di queste informazioni, nulla nulla, non c'è libro né manuale che possa sostituire l'importanza della televisione, a meno che non ci sia una persona che direttamente spiega queste cose. L'editoria - e qui riprendo un discorso

di ieri di Salvetti - ha commesso un errore, perché la grande editoria internazionale si è attrezzata per fare dei manuali di chirurgia in videotape, di pratica chirurgica, che hanno avuto grosso successo, operazione pilotata da Springer, perché l'operazione era troppo complessa per poter essere passata sul modello di un apprendimento imitativo.

Vengo al secondo al secondo punto: La Loop di salvataggio. Che cos'è la Loop di salvataggio? Tutti sapete che la loop è il modo di guardare dentro una macchina da presa, da cinema, e che è totalmente diverso naturalmente la situazione quando si guarda dentro una telecamera. La loop di salvataggio è, a mio giudizio, l'uso che è stato fatto del cinema per 20 anni, dalla televisione italiana come dalle altre televisioni. Personalmente, e come me credo moltissimi amici, sappiamo sempre che esistono due modi, quando qualcuno viene a chiederci qualcosa, vediamo arrivare 7-8 persone con un arriflex, l'equipaggio completo di una truppa, dove c'è un direttore di luci, un funzionario della produzione, un addetto alla produzione, due tecnici ai livelli più bassi, e con questa Arriflex 16 viene poi filmato e poi questo materiale filmato viene trattato in studio e riversato su una produzione video. Per molti anni, l'Arriflex 16 e agli altri strumenti hanno costruito un modo molto veloce, perché esiste una certa distanza teorica, e questo va detto subito, tra le possibilità di impiego del video nel fare cinema, e la pratica reale, cioè la pratica ci insegna che quando anziché la loop di salvataggio arriva un operatore video con tre-quattro persone, sicuramente la definizione, come fa per esempio la Terza Rete molto facilmente, parlo assolutamente dall'esterno, quindi con possibilità di smentite di tutti i tipi, si sa che è una qualità molto veloce alla quale non si assegna un valore definitivo. Naturalmente c'è un problema tecnico molto serio, significherebbe poter avere a disposizione studi mobili di regia, che sono consentiti solo per occasioni del tutto particolari. Questo significa a mio giudizio che il rapporto tra il cinema e la televisione è ancora un rapporto estremamente difficile, almeno in tre direzioni, che vengo a enumerare subito. Il cinema elettronico. Il cinema elettronico sicuramente sarà il futuro o molto probabilmente sarà il futuro del cinema; non è un futuro prossimo.

Cercherò di chiarire meglio di quanto abbia fatto ieri sera questa mia nozione del cinema presbite. Che cos'è il cinema presbite al quale noi siamo obbligati? Il cinema prodotto per la televisione induce, a mio avviso, ci sono dei registi cinematografici che possono smentirmi, un uso proprio del cinema, per cui là il grande totale, l'orizzonte del cinema, quell'orizzonte metodolosamente messo a fuoco di cui parlava Di Laura, conviene non toccarlo, conviene muoversi tra piani diversi, e un buon regista questo lo fa. Ha una limitazione di campo, un conto è vedere - vado nel piatto - Mezzogiorno di fuoco in televisione, un conto è vederlo al cinema, e non solo per suggestione, ma proprio perché questo rapporto con la dimensione, questo rapporto per chiunque ha esperienza, sono uno storico dell'arte e vengo da lì e sono molto attento ai valori dell'immagine, questo rapporto tra figura e sfondo è qualcosa che ci ha insegnato la psicologia della forma,

ha un valore definitivo. Ieri sera nelle Uova fatali di Gregoretti io ho atteso un primo totale; un primo totale passa dopo otto-nove minuti ed è una gallina. Non ci sono altri totali. L'abbiamo visto tutti, cioè esiste un modo diverso di spiegare il cinema, almeno nelle attuali condizioni tecniche. Questo significa che la RAI ha fatto un lavoro splendido, di produzione nel cinema, e l'ha successivamente destinato per la gran parte al circuito televisivo, ma la produzione che finora ha fatto è una produzione nel cinema, supponendo una uguaglianza che è in questo momento solo una eguaglianza teorica. Ovviamente muta moltissimo nel rapporto di fruizione la richiesta e forse abbiamo enfatizzato anche questi elementi, muta il tipo di lettura, mi diceva ieri Orsini, non l'avevo mai pensato, l'orario di lettura, cioè la scoperta del film notturno, cioè al di là dell'orario normale di visione mi sembra suggestione molto forte. Cioè mutano tante cose, ma ancora questa eguaglianza non può essere stabilita senza una qualche valutazione debbo dire di prudenza. Si parla anche di morte del cinema, si parla di trasfigurazione del cinema, è una tesi che Aristarco espone con suggestione pensando alla vita del cinema ovviamente. Io credo che la trasformazione esiste e molto forte, tocca i nessi di narrazione del cinema, e immobilizza un po' il cinema come io lo amo, lo studio, cerco di proporlo, il cinema non condannato ad essere narrazione, perché non era scritto da nessuna parte che il cinema diventasse il seguito del grande romanzo occidentale. Il cinema fino agli anni venti era qualcos'altro, era il cinema di Marré, era il cinema di Picabiat, era il cinema di Bunuel, era il cinema di René Clair, di Leger, non era scritto da nessuna parte, salvo che nelle leggi della produzione, che diventasse l'appendice del grande romanzo occidentale. E nel crollo di alcune delle certezze del mondo occidentale, forse la nuova immagine tecnologica che sorge tocca e tocca duramente anche il cinema. Ma il cinema è fenomeno largo e dentro c'è il film e sicuramente nessuna di queste forme che hanno raggiunto un altro grado di definizione può andare in declino a meno che non abbia all'interno trasformazioni radicali.

Vengo all'ultimo punto per lasciare anche spazio e non occupare più di quanto la vostra cortesia mi abbia consentito. E allora parliamo di alza il tuo video, per favore.

Dunque questa è questione piuttosto importante, piuttosto grossa, noi ci ritroveremo qualcuno qui presente dal 12 al 14 alla Biennale di Venezia a ridiscutere questo problema, che viene posto molte volte in una forma distorta. Esiste un altro video. Questo è un dato che bisogna assumere in forma incontestabile, che ha una dimensione universale, cioè come esiste una videoteca che raccoglie questi lavori a Parigi, ne esiste una a Vancouver, ne esiste una a Los Angeles, a Tokyo, a Varese, nel confine italiano, a Ferrara, sono episodi marginali, ma raccolgono una produzione dotata di un forte potere di specificità. Noi sappiamo che dalla metà degli anni Sessanta, ma i primi esperimenti di Park vanno alla fine degli anni Cinquanta, gli artisti lavorano sul video, e lavorano sul video estremamente interessati alle novità tecniche da sperimentare, ma anche in una dimensione che è molto diversa. Questa dimensione, che è molto diversa, comincia a spezzare

rettilineo dello spettacolo che è costituito da una fonte un ricevente. Ed era qualcosa che era stato intuito dai teorici del cinema già negli anni Quaranta dai grandi esperti. Quando noi vediamo chi pratica il video, degli artisti, noi abbiamo due condizioni assolutamente diverse, cioè chi lavora nello schermo video con il suo tape e chi lavora nello spazio in una installazione, chi lavora con più video. Questa dimensione di creare più schermi, moltiplicare l'unidirezionalità del messaggio video, è molto importante per il significato che assume rispetto a questo percorso obbligato, che fa del video il modello massimo della grande comunicazione, dove uno parla e milioni ascoltano, ed è un potere sterminante, rispetto ai mezzi di comunicazione, ed d'altra parte dobbiamo dire che gli esperimenti correttivi che sono stati tentati in America negli anni del Vietnam in cui esistevano almeno una ventina di televisioni via cavo che cercava di dare risposta alla Promedia, tutta una serie di esperimenti, non hanno dimostrato forza di dibattito reale su questa dimensione. Questa realtà di una possibilità di usare il video in una forma di dislocazione nello spazio su più monitor, con delle dilatazioni, ha un grosso valore, perché qui nasce la commistione del video con le altre immagini, e questa commistione del video con le altre immagini caratterizza una scena molto viva dell'attuale panorama artistico. Brevemente, noi abbiamo tutto un clima nella ricerca artistica in questo momento che ha elaborato, con grande velocità, sono molto contento che oggi venga presentato Crollo nervoso di magazzini incriminati, perché l'esempio di come la televisione viene assorbita e come vengono assorbite come una realtà nuova le tipiche immagini del video. Uno dei sospetti più angoscianti di noi che insegnamo storia dell'arte è, per esempio, che noi conduciamo una operazione colossale di falsificazione perché abbiamo ridotto l'universo dell'opera plastica in 200.000 diapositive, che hanno, dal punto di vista visivo, caratteristiche che non sono inferiori al pigmento del quadro, alla saturazione di un certo quadro, e che praticamente lavoriamo tutti su un mosaico trasferito che ha eguagliato i manufatti più dispersi. Se questa è una considerazione riflessiva, non solo mia, che deve creare molte preoccupazioni, perché ormai noi viaggiamo in questa immagine del mondo a specchio, credo che dobbiamo guardare con molta attenzione dove invece questa immagine senza corpo, questa immagine che è un punto che si muove velocissimamente su uno schermo, che sfida unicamente la nostra percezione, come l'immagine televisiva, ha trovato una possibilità di esplosione veramente vitale. Allora esiste tutto un gruppo di artisti che hanno assorbito questo senso dell'immagine luccicante, questa immagine banale, quest'immagine distratta, questa immagine continua, perseguitante, questa immagine che, secondo le statistiche dei sociologi noi vedremo per nove anni della nostra vita, perché nove anni tra due e sessanta noi le passiamo davanti al video e con la telematica ne passeremo molti di più, e questa immagine si dilaga e assume una consistenza che a mio avviso è molto interessante, che è la consistenza dell'immagine sonora. E su questa locuzione io vorrei chiudere il mio intervento. Che cos'è l'immagine sonora? L'immagine sonora è un fenomeno che in questo momento va sbriciolando il confine delle arti visive. L'immagine sonora è un nuovo

dato che rende più silenzioso l'occhio, ma lo rende più sensibile, più aperto, che dà evidenza al suono. E' chiaro che dalla televisione deriva questa dominanza del suono. Ieri è stato detto con giusta acutezza che l'abolizione del suono intollerabile in un apparecchio video è la dimostrazione della dominanza dell'elemento suono. Noi viviamo una realtà in cui queste immagini sonore occupano il nostro spazio di immaginazione, il nostro spazio di rapporto con il reale e non solo il reale, ed hanno una dimensione obliqua e trasversale.

Su queste immagini sonore è possibile lavorare, è possibile lavorare ricostituendo immagini che sommano la: loro potenzialità, ricostituendo quelle infinite possibilità di incrocio di codi multipli, di codici diversi, che sono la forza del cinema nel vantaggio di quella dimensione del tempo che è dentro il video e che, non dimentichiamolo, è percezione che appartiene tipicamente all'uomo.

Io qui mi fermo, rinnovo un mio punto di richiesta e di domanda; io chiedo che si cerchi, se possibile, di fare in modo che non sia sottratto all'utente del video la possibilità di interrogarsi su che cosa è il video, cosa può fare il video, come può essere usato il video. Senza trionfalismi io credo che è una strada aperta utilmente all'immaginazione e alla creatività dell'uomo. Vi ringrazio.

Vittorio Fagone