

«Passages de l'image», un'ampia mostra al Centre Pompidou di Parigi fa il punto sulle nuove frontiere della videoarte e della migliore sperimentazione visiva

Immagini istantanee, narrative e plastiche: qualunque «trucco» è utile per raccontare come la frammentarietà e la casualità della vita possono entrare in un monitor

Il tempo della realtà elettronica

Si chiama «Passages de l'image» è una grande mostra allestita al Centre Pompidou di Parigi (fino al 15 ottobre) che cerca di fare il punto sullo stato dell'arte elettronica. Ci sono invenzioni di ogni genere che mostrano come l'orizzonte della nuova ricerca figurativa sia frastagliato e ricco di tendenze anche molto discordanti fra loro. Dall'uso totale dell'elettronica alla creazione di più complesse «installazioni».

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. «Passages de l'image», al plurale, cioè i transiti e gli interscambi tra fotografia, cinema, video e installazioni, è una mostra intelligente e difficile. Al Centre Pompidou di Parigi dal 12 settembre al 15 ottobre. Per vederla interamente bisognerebbe stazionare nelle sale di proiezione per tutto il mese: i film sono 130 e i nastri di video arte 100, 16 le installazioni. Possiamo ragionare sulla logica complessiva della mostra lavorando per campioni e rispettando le intenzioni di fondo dei curatori (Raymond Bellour, Catherine David e Christine Van Assche) che hanno elaborato la scelta del materiale e la preparazione del catalogo per ben tre anni. «Passages» dunque un tema che di per sé disturba sia i compartimenti museali, sia l'abitudine a separare l'immagine fissa dall'immagine in movimento, in tutte le forme rese possibili, oggi, dalle tecniche di produzione. Istantanee, narrative o plastiche, le immagini di questa mostra sono figlie di una ricerca artistica contemporanea che ha una materia prima dominante: il tempo.

È finito il tempo in cui il tempo non contava. La lenta percezione della natura non è più imitabile, il sapere degli artisti si concentra in poco spazio, a volte piccolo come lo schermo di un monitor. L'invenzione passa attraverso «la» materia elettronica, diventa immagini come non ne esistono in natura, spesso è previsto che lo spettatore veda solo una parte, a caso, di un'opera, perché la modulazione del tempo non è solo accelerata, può essere rallentata per quasi sette ore, come nell'installazione dell'americano Bill Viola che si intitola «Passaggio», al singolare, del 1987.

Un corridoio breve, in penombra, porta in uno spazio così stretto che si è compressi contro lo schermo, la parete verticale completa che brulica di pixels ingranditi. Si riconosce ancora l'immagine vaga e vagante di un compleanno di bambini. L'ingrandimento esasperato trasforma la pelle di una faccia in superficie informe dove si apre una caverna, la bocca. Forme e suoni si difano nel passaggio e, per chi guarda e ascolta costretto a essere troppo vicino, troppo dentro, si fondono in un'unica vibrazione di materia che ingloba il corpo dello spettatore.

Il caso, il tempo discontinuo, le forme incerte o limpide all'inverosimile, l'uso di un occhio meccanico che altera la distanza naturale della messa a fuoco, fanno dell'immagine fissa o in movimento, opera per opera, qualcosa di imprevedibile che rimette in gioco le facoltà della mente e della natura umana. Facoltà di esseri a loro volta «passanti» che tendono a espellere la morte dal proprio campo percettivo. È l'occidente. I curatori della mostra hanno cercato un tema unitario che impedisse di pensare la fotografia morta lì, nella cornice, il cinema concluso sullo schermo e separato dalle arti plastiche, il video condannato a spezzare il tempo reale nella discontinuità fisica del tubo catodico. Se i media sono tanti e diversi, compresi gli ologrammi, i video di interattività e i fantasmi numerici generati dal computer, la seconda natura dell'immagine «elettronica», è un mondo artificiale dove non si perde niente, e tutto si trasforma.

Chronographies di Jean Michel Bouhours (1979-'82) presenta le fotografie in sequenza, il cinema in fotogrammi, l'«L'Ange di Patrick Bokanowski (1977-1982) è un'archiviazione sperimentale sulla pellicola; Der Riese (Il Gigante) di Michael Klier (1983) ricompare in una serie di racconti possibili: le immagini gelide delle telecamere di sorveglianza; altri film vecchissimi e recenti, da



Qui accanto, «Zapping Zone» di Chris Marker; in basso, «Passage» di Bill Viola: due delle opere esposte al Centre Pompidou



Dziga Vertov e Lazlo Moholy-Nagy fino a Godard, de Oliveira, Antonioni, Gianni Toti e Nanni Moretti, rinviano continuamente alla realtà di una ricerca visiva dominata dalla rielaborazione del già fatto, il «ready made» di Marcel Duchamp. Peccato, in questa antologia straordinariamente interessante, manca la risata di Duchamp che sospendeva gli attaccapanni al soffitto, o metteva i baffi alla Gioconda, perché «la serietà, quella sì, è una cosa pericolosa». Invece qui, al Beaubourg, tutto l'insieme è terribilmente serio, giustificato fino all'ossessione in alcuni saggi introduttivi del catalogo che inchiodano sulle pagine la fluidità delle immagini in una pretesa di spiegazione e in una catena di collegamenti causali che alla fine rendono l'idea del «passaggio» meno limpida che nella mostra.

Viviamo come un gioco stimolante di spazzamento: Michael Snow, pittore, scultore, musicista, fotografo, cineasta, si cimenta con l'olografia: «Still Life in 8 Cells», il telefono squilla sempre otto volte. Gli ologrammi sono di tipo Benton, o arcobaleno, nei quali l'illusione di immagine attraverso l'intero spettro dei colori. Ci sono otto sedie vere, di legno, davanti a un tavolino vuoto. Sembra così da lontano, quando si entra nella stanza. Bisogna avvicinarsi e sedersi,

per svegliare la natura morta. E uno: ecco il telefono, la lampada, la tazza sul piattino, un palo di occhiali, le chiavi sul tavolo. Veri all'eccesso. Due: gli stessi oggetti diventano legno scolpito vagamente cubista. Tre: sono ridotti a un'anima di metallo. Quattro: molli come cera al sole. Cinque: qualcuno li ha fatti a pezzi, sono esplosi. Sei: tendono a moltiplicarsi, una mano ci offre il ricevitore. Sette: volano, trasparenti. Otto: l'ultimo ologramma è identico al primo, però la luce è calata. Tendenzia al nero. Gli oggetti proiettati di Beaudelaire e di Benjamin non sono nemmeno fragili, sono comparse che cambiano vestito. Il massimo della derisione.

Girato l'angolo, il muro di Jeff Wall, «Eviction Struggle» (1988) è piuttosto una immensa diapositiva su un supporto verticale: la strada di un sobborgo in un giorno qualunque, con gente minuscola davanti alle case, fra le automobili. Ma c'è un retro da scoprire. Nove piccole finestre video aprono gli occhi sul movimento reale dei personaggi che corrono, si prendono a pugni, osservano, si voltano spaventati. La luce smagliante della diapositiva ingannava, o mascherava la violenza quotidiana. Mentre nel video non c'è silenzio, l'occhio sbarrato non può non vedere.

Da un'installazione all'altra ci si accorge che il tema del passaggio, suggerito puntualmente dalle fotografie appese alle pareti negli stessi spazi delle installazioni, trova un limite abbastanza difficile da superare nel linguaggio personalissimo di ogni «autore». Anche se, con un grande sforzo analitico, si può legittimamente scomporre, distinguere la transizione di uno stesso autore dal genere film, video, o installazione, e distribuire le diverse esperienze nelle sezioni separate della mostra - succede con Bill Viola. Chris Marker, Thierry Kuntze e altri - resta il dubbio che ogni opera, di fatto, sia svincolata dalla logica del «passaggio» e persista, con una identità individuale che basta pienamente a se stessa.

«Disturbance» per esempio, di Gary Hill, uno degli artisti più originali nel praticare un linguaggio video che sembra figlio di nessuno, senza precedenti. «Disturbance», un'installazione prodotta nel 1988 dal Mnam (una sezione del Beaubourg), poi esposta a Ville-neuve d'Ascq nell'89 (accomplimento da un ottimo e indispensabile commento di Jean Paul Fargier) e rimontata adesso a Parigi (tra una mostra e l'altra le opere di questo genere cessano materialmente di esistere, si smontano e restano progetti su carta), è probabilmente il gioiello di «Passages de l'image», ma certo non perché contenga l'integrazione di linguaggi diversi di produzione dell'immagine. Il filosofo Jacques Derrida è uno degli attori che passano da uno schermo all'altro (sette monitor nudi come lumache senza guscio, strani animali meccanici) recitando testi gnostici. Nell'intervista stampata in catalogo a proposito di «Disturbance» dice: «Perché tentare di classificare, gerarchizzare, collocare ciò che ancora chiamiamo arte? Non sembrano pertinenti né la contrapposizione (maggiore/minore, per esempio), né una genealogia coordinata alla storia dei supporti e delle tecniche. Un'arte nuova - o una scrittura nuova in genere - non ha un rapporto di dipendenza irriducibile, e soprattutto di sincronia, con l'emergere di una generalità tecnica, o di un nuovo supporto, che possono benissimo ripetere i generi più meccanici o stereotipi, narrativi, romanzeschi, televisivi...».



Ignazio di Loyola ritratto sul frontespizio di un libro del Seicento

Compagnia di Gesù e Serenissima Un convegno sul rapporto politico

Il mendico Ignazio approdò a Venezia Complice, il Doge

Un convegno durato quattro giorni ha ricostruito la storia tormentata del rapporto tra Venezia e la Compagnia di Gesù: tre volte cacciati e due volte tornati, i gesuiti dimostrarono con la Serenissima la loro forte propensione alla politica. La loro attività rivolta soprattutto verso la classe dirigente. E i poveri? Fondarono un collegio per diseredati. Però dovevano essere di nobile origine.

DAL NOSTRO INVIATO

MICHELE BARTORI

VENEZIA. Forse esistito allora un assessore come Augusto Salvadori, con i suoi furori contro i saccolpisti, forse oggi non avremmo i Gesuiti. Il loro fondatore, Ignazio di Loyola, decise di pellegrinare a Gerusalemme appena colto dai primi fervori mistici, fu costretto infatti a raggiungere la Serenissima, che aveva all'epoca il monopolio della navigazione verso la Terra Santa. Giunto a Venezia, informò gli storici, si mantenne mendicando; dormiva in piazza S. Marco, sotto i portici delle attuali procuratie vecchie o sotto quelli di Palazzo Ducale. Lacerato, steso a terra, figurarsi cosa gli sarebbe capitato con i vigili di oggi: tripla multa (abbigliamento sconveniente, spuntini al sacco e accattonaggio) e foglio di via. Invece, allora, riuscì a commuovere perfino il Doge, Andrea Gritti, che lo ricevette e gli procurò un posto sul «Negrona» diretta a Cipro. Era il 1523. A Venezia Ignazio tornò 12 anni dopo per ripetere il pellegrinaggio. Impossibile, i rapporti con i turchi si erano deteriorati e nessuna nave salpò. Il giovane ed alcuni suoi amici ne approfittarono per farsi ordinare sacerdoti e, dopo un paio d'anni di quello che oggi chiameremmo «volontariato» negli ospedali, scesero a Roma: nasceva finalmente la «Compagnia di Gesù».

Parve, ricostruita, nel Lombardo Veneto, al seguito degli austriaci, e fu ricacciata poco più tardi dai molti popolari del 1848. Nel 1866 ripartì definitivamente al seguito degli austriaci. Eppure, all'inizio, il successo era stato travolgente. Con prediche e polemiche, catechismi e confessioni, esercizi spirituali e conversazioni private, collegi e comitati, i Gesuiti si erano impegnati massicciamente in una città piuttosto tiepida verso la controriforma e tollerante con i protestanti. Si erano indirizzati subito alla classe dirigente, puntando astutamente anche sui migliori, figli, nonne e zie dei nobili: al punto che il patrizio Giovan Francesco Sagredo, non potendone più, pubblicò a sue spese una feroce satira sui legami tra gentildonne e confessori gesuiti. Avevano rapidamente costituito collegi e comitati per la formazione del patriziato a Venezia, Padova, Brescia e Verona inserendosi anche - a suon di litigi e carte bollate - negli insegnamenti universitari.

E i poveri? Un solo accenno: la fondazione a Venezia di un «collegio per nobili poveri». La strada, insomma, era univoca. E Gaetano Cozzi, ricostruendola da storico, conclude: «La compagnia era troppo assorbita dalla cura dei ceti più alti per entrare efficientemente a contatto con il mondo così complesso dei ceti subalterni della città». E infatti, assieme a parroci, frati come Paolo Sarpi, altri ordini religiosi e il grosso del patriziato fedele al ruolo tradizionale della Serenissima, non li amavano per niente. Rivalutate invece, adesso, parecchie delle esperienze compiute allora nell'insegnamento. Come l'invenzione, da parte del gesuita Antonio Possevino, di una specie di tascabili antelitteram, la «biblioteca selettiva» e l'apparatus sacen, raccolte di manuali maneggevoli ed economici nei quali entravano anche brani di cultura all'indice. Oppure uso nelle scuole gesuitiche, come strumento didattico, del teatro scolastico. E ancora i rapporti, ora rivalutati, con la comunità scientifica e le sue «sperimentazioni», ancor prima di Galileo. Stupisce tuttora, invece, la chiesa dei gesuiti a Venezia, eretta dopo il primo ritorno, ardata internamente con un incredibile sforzo: al punto che il suo «cattivo gusto» fu condannato anche da un agente papale in missione a Venezia.

La pubblicazione sulla rivista «aut aut» di un interessante testo postumo riapre la discussione sul filosofo

Ateismo e fede: l'«ultimo dio» di Heidegger

FRANCESCO SAVERIO TRINCIA

Tra le circostanze che hanno favorito il costante rinnovarsi dell'interesse nei confronti del pensiero di Martin Heidegger nell'ultimo quindicennio, c'è certamente la progressiva pubblicazione dei volumi delle opere complete, iniziata nel 1975, e tuttora in corso. Si deve tuttavia subito aggiungere che questa circostanza esterna - che ha consentito di conoscere i molteplici corsi delle sue lezioni universitarie - non avrebbe prodotto profondi effetti filosofici e culturali, se quel pensiero non esercitasse di per sé un grande fascino teorico.

Una conferma del fatto che questa filosofia del tempo produce sollecitazioni cui è difficile sottrarsi, e torna a porre questioni che non possono restare inavverte da parte di chi crede che nelle scelte del pensiero molto sia in gioco, è data dalla lettura della sezione intitolata *L'ultimo dio*, dell'importante opera postuma *Beitrag zur Philosophie* da poco pubblicata nelle opere complete di Heidegger (Klostermann, Frankfurt am M., 1989). Nel numero 236, 1990 della rivista *aut aut* appare (a cura di Pietro Kobau) la traduzione della sezione programmaticamente religiosa di questi *Contributi alla filosofia*, come suona la traduzione italiana del titolo dell'opera.

Le dense (e difficilmente traducibili) pagine che vengono dedicate a spiegare come

sia possibile ad alcuni («soltanto i singoli, grandi e nascenti») preparare il transito del «dio» e comprendere il «cennone che invia, e soprattutto a chiarire il senso non finale e conclusivo in cui si parla dell'«ultimo dio», sono state scritte verso la fine degli anni dal 1936 a 1938. Un decennio è ormai passato dalla prima ricerca del «senso dell'essere» in *Essere e Tempo*. Del 1935 è *l'Introduzione alla metafisica*; due anni prima Heidegger ha pronunciato all'Università di Friburgo il suo famoso discorso retorico sulla *Autoaffermazione dell'Università tedesca*. Ma le pagine che vien fatto di ricordare in primo luogo leggendo *L'ultimo dio*, sono quelle del saggio *La sentenza di Nietzsche «Dio è morto»*, pubblicato in *Senieri Interventi* e tratto dalle lezioni Nietzscheane degli anni tra 1936 e il 1940.

Già qui è evidente che la presenza del concetto di dio nel pensiero di Heidegger, e i suoi giudizi sulla teologia legata alla metafisica aristotelica, non consentono di definirlo un pensatore ateo, come lo giudicava Jean-Paul Sartre. Ma al tempo stesso impediscono di collocarlo tra i nemici dell'ateismo, animato dalla volontà di indicare i limiti radicali di una «autocomprensione della fede» realizzata per via teologica, come ritiene Hans Georg Gadamer. Il punto essenziale sembra essere quello che per le pagine dell'*Ultimo dio*: per

quanto si debba riconoscere l'influenza delle lettere di Paolo nella concezione di un dio che giunge in un istante escatologico del tempo «come un ladro nella notte», e che quindi non può essere atteso entro un tempo misurato e calcolato, il dio di Heidegger è totalmente estraneo alla disputa tra ateismo e fede.

Heidegger mette in atto, nel parlare di dio, il dispositivo concettuale per cui la verità appare contrassegnata dal «nascondimento», poiché è appunto un «non-nascondimento» che accompagna il manifestarsi del vero. Qui si annida la difficoltà: nel cercar di stabilire quale spazio spetti al concetto di dio, che si presenta strettamente connesso ai concetti di verità e di essere, senza identificarsi ad essi, e senza, d'altra parte perdere la sua alterità rispetto al dio teologico cristiano. È difficile affermare con certezza che riesca ad Heidegger il tentativo di pensare quella che chiama la lotta per un dio «estremo», il quale proprio per il fatto di essere «ultimo», non sta alla fine della storia, ma ne fonda l'inizio più profondo. Il divino non può essere pensato in base a calcoli: così si torrebbe a ritenere che il rito o l'avvento degli dei coincida con la loro fine. Si riproporrebbe la convinzione ateistica della «morte di dio». Mentre dio può essere pensato solo come la decisione estrema e fulminea intorno a ciò che è sommo.

Heidegger spiega che l'«ultimo dio» non può essere compreso dalla prospettiva calcolante del monoteismo, o del panteismo o anche dell'ateismo, perché il monoteismo e tutti i tipi di teismo si sono solo a partire dalla apologetica giudaico-cristiana, che ha come presupposto speculativo la «metafisica». In quanto sia sottratto al suo significato metafisico, l'ultimo dio appare come l'inizio di incommensurabili possibilità della storia dell'uomo.

Questo dio dà inizio alla storia della sua salvezione, che è voluta da dio stesso, ma che abbisogna anche dell'uomo. Tra dio, uomo ed essere si stabilisce un rapporto di appartenenza, che ha il suo centro nel rapporto tra uomo ed essere, ossia tra uomo e verità. Siamo lontani, avverte Heidegger, dall'idea teologica della redenzione dell'uomo, che coincide in realtà con una sconfitta dell'uomo, poiché annulla la sua autonomia.

Ma basta dire che «l'uomo pertiene all'essere tramite il dio» ed ammettere «che il dio abbisogna dell'essere, senza compromettere sé e la propria grandezza», per poter considerare risolta la questione della legittimità dello spazio concettuale concesso da Heidegger ad un dio che non si confonde con il dio cristiano, né sia identico all'essere? Qual è l'essere di un dio che «abbisogna dell'essere»? È possibile pensare un dio mantenendosi estranei all'ateismo così come alla fede? Come si deve pensare un



Una foto del filosofo Martin Heidegger

dio della filosofia, che presiede alla «svolta» della storia dell'uomo? Si tratta di questioni che riguardano la filosofia in quanto tale, e che lavorano l'interpretazione dell'opera postuma di Heidegger, e la determinazione del posto che essa occupa nel corso del suo pensiero. Esse mantengono tutta la loro autonomia rilevante anche quando si torni a domandare, muovendo dal *Beitrag*, se un qualche rapporto legghi il movimento interno del pensiero di Heidegger, al suo impegno mondano, favorevole al nazi-

smo. Il fatale 1933 è vicino, e il riferimento al tempo storico, al suo destino, ai suoi attori è presente in modo oscuramente allusivo, come si vede anche nella sezione sull'*Ultimo dio*. Che cosa connette dunque «storia dell'essere» e «rivoluzione politica»? In un saggio che appare nella rivista francese *Les Temps Modernes* e che uscirà anche nel prossimo numero de *La Cultura*, Nicolas Tertulian offre una lettura dell'opera postuma heideggeriana, che si propone come un contributo alla definizione di quella che Pierre

Bourdieu ha chiamato l'«ontologia politica» del pensatore tedesco. Il saggio si collega più che al discorso studio di Victor Farias, o al libro, certamente migliore, di Hugo Ott, ai giudizi di Karl Löwith sulla appartenenza sostanziale di Heidegger al nazionalsocialismo, visto come movimento di protesta e di negazione animato da una fede, ed interpretato attraverso la categoria della «decisione». La cautela metodologica che deve essere seguita in ricerche orientate in questo senso consiste nella fissazione dei limiti filosofici e della fisionomia e tradizione concettuale che sono costitutivi delle categorie heideggeriane, nell'atto stesso in cui ci si accinge a ascoltare in esse la eco degli «eventi» e delle «decisioni» storiche.

Questa cautela consente di apprezzare, tra l'altro, il significato che nei *Beitrag* assume la critica al liberalismo, su cui Tertulian richiama opportunamente l'attenzione. Ciò che Heidegger vuole colpire nel liberalismo è quella «autocoscienza» che gli individui danno e pretendono per se stessi, e che è per lui il cuore filosofico del liberalismo. In quanto si connette con la «certezza» del soggetto cartesiano. Opponendo all'autocoscienza liberale la «pericolosità» del proprio domandare filosofico, Heidegger si collegherebbe idealmente alla critica alla «sicurezza» propria del pensiero prefascista, e alle tesi di Ernst Jünger.