REMIX

Trasparenze

Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo, a cura di Antonio Somaini, Éline Grignard, Marie Rebecchi.

di *Alma Mileto* — 17 Gennaio 2021

Come si interrompe il flusso di un'onda? Può succedere, in rari casi, che il freddo sia tanto – mettiamo di essere di fronte ad una tempesta nel Mare del Nord – da congelare un'onda con tutta la schiuma, per un istante, poco prima che si franga sulla battigia. Al fotografo parigino Alain Fleischer è capitato di assistere a questo fenomeno, e ha deciso di trasformare questa apparente allucinazione (una "scannerizzazione acquatica", la definisce l'artista) in installazione (*La vague gelée*, 1997), riprendendo un moto ondoso e sovrapponendo successivamente alcuni fotogrammi in negativo al continuum del movimento "in positivo" registrato dalla camera. Il risultato è precisamente un momentaneo congelamento della rappresentazione, quando l'immagine negativa incontra il suo corrispettivo positivo e la somma delle due ferma il tempo.

Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo, la mostra curata da Antonio Somaini con Éline Grignard e Marie Rebecchi (da un'idea di Michele Guerra) nel Palazzo del Governatore di Parma in occasione della Città capitale italiana della cultura 2020, è stata inaugurata esattamente un anno fa e, dopo appena un mese, costretta a chiudere

a causa della pandemia. L'esposizione, già riconfigurata in un ricco catalogo che raccoglie riflessioni di diversi autori (Aumont, Bellour, Blümlinger, Didi-Huberman, Dubois, Elcott, Chatonsky, Alloa, oltre a quelle dei curatori), che ricalcano e al contempo eccedono il percorso concepito tra le sale, da pochi giorni rivive in un sito che di essa raccoglie accuratamente i principali materiali e diventa soprattutto un film nel montaggio di Margaux Serre. Così come le altre forme artistiche, anche la mostra deve trovare in questo momento una diversa forma di espressione, portando lo spettatore nel mondo immersivo dell'esposizione virtualmente e non più guidandolo materialmente tra le stanze. In questo caso il surrogato riesce a rispettare pienamente lo spazio originario, muovendosi tra la *voice over* dei curatori, diverse interviste agli artisti coinvolti e agli autori del catalogo, spezzoni di film – Wells, Pal, Kubrick, Tarkovskij, Nolan – e riprese delle installazioni presenti al Palazzo del Governatore. Anzi, se vogliamo, il film aggiunge ad ogni opera il piacere di sentir parlare di quest'ultima il suo ideatore (quando possibile), entrando più direttamente in un discorso intorno all'oggetto di solito sostituito da un paratesto mai veramente esaustivo.

Beffardamente, una mostra sul rapporto tra tempo e macchina, o ancora più essenzialmente sull'interazione tra il flusso temporale e un atto tecnico che ce ne restituisce una mediazione, ha incontrato a poche settimane dalla nascita un tempo storico difficilmente aggirabile, con il quale ci è stata preclusa una reale interazione. Fortunatamente, in quel lontano mese di febbraio, sono riuscita a vedere l'esposizione prima che chiudesse e a fermare quell'"onda gelata" nella mia memoria, chiedendomi nei mesi successivi cosa sarebbe accaduto a quel *loop* nelle sale vuote, in un tempo ormai radicalmente diverso e tuttavia uguale nel suo flusso ritmico e ripetitivo, ancora lì per scorrere e momentaneamente raggelarsi.

Guardando il film risulta chiara la questione che già sentivo emergere un anno fa, camminando tra le sale parmensi: **quali tipi di manipolazione sono permessi al gesto tecnico dell'uomo nei confronti del tempo, e quale soglia di *trasparenza* è possibile raggiungere tra la dimensione del tempo e quella della macchina?**

Partendo dagli ultimi anni del XIX secolo – nel 1895 nasce il cinema con la prima proiezione dei Lumière e H.G. Wells scrive il romanzo, fantastico ma «con un elemento filosofico», *The Time Machine* – per arrivare ad installazioni moderne o pensate appositamente per la mostra, l'esposizione costruisce un percorso quadripartito (le sezioni, in cui il film si addentra seguendo l'ordine spaziale originario, sono intitolate rispettivamente "flussi", "istanti", "rimontaggio", "oscillazioni") intercettando, del tempo, l'«asse di manipolazione» operato su di esso dalle diverse macchine (Somaini): da fonografi e grammofoni al *kinetoscope* delle origini, dalla macchina da cucire che

vertovianamente codifica una sequenza temporale di azioni e la "riscrive" sul suo corpo meccanico al cine-occhio come «microscopio e telescopio del tempo».

È Friedrich Kittler che, interrogandosi sul rapporto tra "reale" e "simbolico" all'interno del processo di scrittura (nel quale una sequenza temporale di suoni viene codificata e ricomposta in una traccia fisica lineare), pensa alla mediazione più articolata della macchina-cinema come ad un'operazione «post-simbolica» (Alloa), che prima di ricomporre le tracce della realtà è in grado di *conservarle*. In altre parole, la riproducibilità tecnica è capace di specchiare mimeticamente quelle tracce e di trasporle, così come sono, su un diverso piano ontologico. Si tratta dunque di «macchine *trasparenti*», in grado di aprirsi su una realtà che mediano senza davvero opporgli una mediazione. **La domanda che attraversando le sale di *Time Machine* ci poniamo è: quanto invece è la struttura reale del tempo a farsi, per così dire, *trasparente alla macchina*?**

In effetti, di fronte ad ogni opera esposta, a partire dalla prima sezione "liquida" in cui il tempo riprodotto è quella delle «immagini-flusso», come le chiama Dubois, ci sembra che queste più che «inventare» il tempo trovino quest'ultimo disponibile ad essere "trattato" al fine di raggiungere una più umana visibilità – l'onda ferma di Fleischer, la risacca "verticale" di Ange Leccia, che sposta di 90° l'inquadratura così da farci sembrare che la forza di gravità trasporti l'acqua verso l'alto, le spirali di fumo crono-fotografate da Étienne-Jules Maray, *Le tempestaire* (1947) di Epstein rivisitato digitalmente da Perconte. **Non è tanto allora la «coscienza» della macchina a sorprenderci con qualcosa che in natura non riusciremmo a vedere allo stesso modo, quanto l'*incoscienza* del tempo a prestarsi ad essere *immagine*, recando già in sé l'impronta di un possibile orizzonte rappresentativo**. Come la natura, anche il tempo si mostra «non-indifferente» allo sguardo tecnico dell'uomo, presentandogli una materia conforme al suo desiderio di manipolarlo e di farlo suo. Che l'amalgama tra realtà e dispositivo sia così riuscito deriva in breve da una *reciprocità* di intenti: **invertendo l'espressione deleuziana, tanto l'immagine vuole essere tempo quanto il tempo è strutturalmente preparato a farsi immagine**.

Questo si fa ancora più evidente nella seconda sezione, quasi interamente dedicata all'«eterotemporalità» (Rebecchi) del mondo vegetale e di quello minerale. In opere come *Das Blumenwunder* (1926) di Max Reichmann o *Cristaux liquides* (1978) di Jean Painlevé la tecnica del ralenti o del *time-lapse* – il rallentamento della frequenza con cui i fotogrammi vengono registrati e poi l'accelerazione in sede di proiezione – fanno sì che lo spettatore catturi attraverso la macchina una figurabilità del tempo già intrinsecamente propria a quei fiori e a quei cristalli, là dove nelle creature vegetali

come in alcuni oggetti inanimati, per riprendere una riflessione di Emanuele Coccia (*La vita delle piante*, 2018) l'essere coincide con la forma, l'evoluzione vitale dell'ente con un «*design*» architettonico che è ritmo e cadenza di immagini prima di essere riprodotte in quanto tali. «La danza di ogni cosa», come Didi-Huberman intitola il suo saggio nel catalogo: **il tempo di configurazione del gesto primario (l'oscillazione degli steli, la danza delle foglie e dei petali) è già predisposto a trasformarsi nell'*analogon* della rappresentazione**.

> Da dove comincio a sapere cosa sono e che cos'è il mondo e perché produco tutte queste immagini fisse e in movimento e mi rivolgo a una persona, quindi non sono nemmeno sicuro di essere lì? Qual è il mio inizio? (Chatonsky 2020, p. 314)

L'ultimo saggio del catalogo non è scritto da un uomo, ma da una macchina: il risultato di un «network neuronale» nel cui sistema l'artista Grégory Chatonsky ha inserito alcuni estratti sull'analisi dell'intelligenza artificiale e testi scelti di carattere letterario. **La macchina stessa si trova ad interrogarsi sui propri confini, su dove cominci lei e dove finisca la realtà** (dunque anche su dove finisca il tempo "reale" e cominci quello "inventato").

Estremamente calzante è in questo senso *Spiral Jetty* (1970), il famoso lavoro di Robert Smithson (di cui vengono mostrate nel film varie sequenze) che ritrae dall'alto una formazione composta da cristalli di sale accumulati in una particolare zona dell'Utah, che con l'alta marea hanno assunto naturalmente la forma di una perfetta spirale. Quest'ultima è la diretta traccia grafica di una temporalità geologica, con le sue fasi e i suoi costanti ricorsi. Davvero in questo caso il tempo si fa da sé immagine, e nell'opera di Smithson l'uomo non può che lavorare sull'immagine di un'immagine, riproducendo quella originaria e facendosi riprendere mentre corre lungo le sue curve, dall'estremità al suo centro.

Del resto anche nelle successive sezioni, se pure entrano in gioco il montaggio e le proprietà autoreferenziali dell'immagine, è necessario solo contemplare un passaggio in più: **è in questi casi il tempo dell'immagine, allontanato già di un grado dalla realtà, a farsi trasparente a successive manipolazioni** – le *Histoire(s)* di Godard come l'"interfaccia" di Farocki, le sperimentazioni di Ejzenštejn e Vertov come i primi *divertissement* dei Lumière ad invertire la linea del tempo (*Démolition d'un mur*, 1896), o

ancora l'«atlante del grottesco» di Martin Arnold con la grafica Disney e il «sisma d'archivio» creato da Bill Morrison con *Light is calling* (2004) e *The letter* (2018).

E generalizzando ancora, non è forse anche quello costruito dal *loop* delle installazioni un tempo che, lontano dalla percezione ordinaria nella sua circolarità sospesa, ci si presenta trasparente, ben disposto alla nostra azione riconfigurante? **Lo spazio stesso della mostra può essere visto allora esponenzialmente come una grande macchina chiamata a gestire il tempo delle immagini che contiene**. Ecco perché, anche nella brusca interruzione di marzo, è possibile vedere *Time Machine* come un'operazione ancora e sempre in movimento, una macchina pronta per un tempo che, pazientemente, aspetta di rispondere a nuove sollecitazioni.

Riferimenti bibliografici

A. Somaini, E. Grignard, M. Rebecchi, a cura di, *Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo*, Skira, Milano 2020.