

ELOGIO DELLA METAMORFOSI

di Gigliola Foschi

Fin dagli inizi del XX secolo molti studiosi si sono impegnati nel tentativo di formulare una precisa distinzione tra cinema e fotografia, per stabilire quale fosse il loro reciproco statuto. Se la fotografia veniva intesa come una traccia del reale capace di fissare l'attimo trasformandolo in eternità, il cinema per contro appariva come un perpetuo scorrere di immagini che riproduce il movimento. Dunque, da un lato l'immobilità e il passato, dall'altro un tempo che raddoppia la vita e avanza come una cavalcata impossibile da fermare. Tale linea di demarcazione, tra il mobile e l'immobile, tra il fisso e la durata, fino agli anni Ottanta del Novecento è stata raramente posta in discussione. Poi, a partire dagli anni Novanta, è come se fossimo entrati in un'era "post-fotografica" e "post-cinematografica", in cui "non abbiamo più a che fare con la 'fotografia contro il cinema', ma siamo passati oltre. Sempre in gioco tra i due (...) Dall'opposizione radicale siamo passati all'inclusione reciproca" ⁽¹⁾ – scrive ad esempio il critico e teorico delle immagini Philippe Dubois. E in effetti, alcuni tra gli artisti contemporanei più significativi hanno iniziato, ormai da più di un decennio, a indagare il tempo interconnesso, intermedio: lo strano tempo sospeso "fra" l'immagine fissa e l'immagine in movimento. Questi autori hanno rallentato o scomposto il movimento, hanno ri-animato foto e filmati d'archivio, come se fossero protesi a creare un tempo "altro", a indagarne le pieghe nascoste fino a mostrarlo, a renderlo percepibile. Basti pensare alle opere analitiche, apprezzate in tutto il mondo, di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, che rallentano film recuperati, tanto da rivelare quel che nascondono anche da un punto di vista ideologico e politico; o ai lavori del belga David Claerbout, le cui installazioni video s'impongono come immagini plurali basate su una sorta di compresenza ambigua e simultanea tra movimento e immobilità, tra passato e presente.

Proprio all'interno di questa proficua tendenza artistica – capace di perturbare la visione ponendosi volontariamente sulla linea di confine tra film e fotografia – si situa anche l'opera del francese Éric Rondepierre: un artista

che – già negli anni Novanta e fino a oggi – è sempre partito da un'operazione di *found footage* (letteralmente "metraggio ritrovato"), ovvero dal recupero di filmati d'epoca. A differenza però di altri autori (quali Gianikian e Ricci Lucchi, Douglas Gordon o Péter Forgács), egli non interviene perturbando e modificando il flusso delle immagini filmiche, e neppure le monta come una sorta di collage (si pensi all'opera *The clock* di Christian Marclay, premiata col Leone d'oro alla Biennale di Venezia del 2011). No: Rondepierre – in un modo innovativo, che gli ha permesso di diventare uno tra i più apprezzati artisti francesi – seleziona e preleva *frame* di film, li ingrandisce e li trasforma in fotografie, dove però rimane visibile la grana stessa della materia-film. Salva questi frammenti di film dall'oblio e dona loro un altro corpo, grazie a un'operazione di metamorfosi che cambia la loro condizione, trasmuta il loro stato. Con un intervento simile a quello del ready-made di Duchamp, si appropria di un reale preesistente, lo individua e lo isola, dopo aver esaminato, anzi "viaggiato" tra migliaia di fotogrammi visti al rallentatore. Quella concatenazione, quello scorrimento delle immagini nel tempo – tipico del film e su cui lo spettatore non ha alcuna presa – viene inopinatamente arrestato. Ma paradossalmente la fissità fotografica, in questo modo ottenuta, non si trasforma in un'immobilità temporale.

Pensiamoci un momento: se all'interno di un film viene inserita una fotografia (come accade, ad esempio, in *L'ombra del dubbio* di Alfred Hitchcock), questa finisce per creare uno spazio di suspense e una sorta di contro-tempo. Ebbene, tale fenomeno nelle opere di Rondepierre si radicalizza: prelevata e trasformata in una fotografia, infatti, l'immagine filmica non si blocca, ma si apre verso altre storie, verso un altro tempo, e in questo modo funziona come un attivatore di immaginario. Parlando del fermo immagine, Raymond Bellour riprende alcuni concetti espressi da Blanchot in *L'arrêt de la mort*, per precisare: "l'immobilità che pronuncia la morte è anche quel che arriva a sospenderla, che la rivolta e la restituisce alla vita, il tempo di una vita indeterminata, e

Precis de décomposition: Scènes - Masques



Moires



Les trente étrointes



Suites / Diptyka



Parties communes



Seuils



DSL



