Time Machine. Pixel e polvere

Roberta Agnese
8 Ottobre 2020

Un “futuro antico mondo”, come recitava la sigla italiana di un anime *Time Bokan* giapponese degli anni ‘70, appartiene ai viaggiatori del tempo: in anticipo e in ritardo sulla storia, al di qua dell’anacronismo, nella dialettica dei tempi. Un “movimento aberrante” guida il loro viaggiare, un incedere che sabota l’andamento lineare del tempo, liberandolo da ogni centro di gravità, sia esso la forza che ci tiene attaccati alla terra o l’irresistibile attrazione esercitata dal futuro su qualsivoglia asse temporale. Ogni viaggio nel tempo è, in fondo, un viaggio oltre confini del mondo, in assenza di peso. Che esso avvenga nello spazio interstellare o che si configuri come un viavai attraverso le epoche della storia dell’uomo, una cosa è certa: non sarebbe possibile varcare soglie e faglie cronologiche senza una macchina del tempo capace di strapparci dal nostro qui e ora.

Contrattempo

Sergei Krikalev è stato l'ultimo cosmonauta dell'Unione Sovietica a essere stato nello spazio: partito nel maggio 1991, è rimasto dieci mesi a bordo della Mir, per

tornare sulla Terra nel marzo 1992. Nel 1991, in seguito al putsch di Mosca nell'agosto dello stesso anno, si assiste alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e, con essa, di un’intera epoca della storia contemporanea. In costante, seppur frammentario, contatto con la Terra, Krikalev guarda a questi sconvolgimenti del corso della storia al di fuori della storia stessa, fuori dal proprio presente. *Out of the present* (1995), del regista rumeno Andrei Ujica, è un film che, tra documentario e finzione, racconta questo viaggio ai confini del tempo, a partire dalla condizione di un uomo che, galleggiando nello spazio e guardando fuori da un oblò verso la Terra, è “ridotto al suo occhio”, come afferma il regista. “La vita in una stazione spaziale – dice ancora Ujica – offre l'opportunità di vedere contemporaneamente le due categorie fondamentali del tempo. Da una finestra si possono vedere le stelle, il tempo infinito e astronomico; e dalla finestra sulla Terra si può vedere solo una compressione del tempo terrestre”. Per Krikalev, sospeso nello spazio, il tempo ha perso le coordinate in cui è normalmente compreso, non è più orientato in avanti: da un lato è completamente aperto all'abisso dell'infinito, dall'altro è compresso nel breve giro che la stazione spaziale fa continuamente intorno alla terra – 92 minuti, che è anche la durata esatta del film. Lo spettatore è anch’esso sospeso in questa vertigine dei tempi – astronomico e terrestre, esistenziale e cinematografico –, catturato dal montaggio tra le vedute dello spazio e del globo terrestre, riprese dall'alto e contenenti tutte le possibili immagini del mondo e della storia, e le immagini documentarie del putsch di Mosca, trasmesse dai media del pianeta terra e captate a bordo della stazione spaziale.

“– Al tuo decollo l'URSS esisteva ancora e Gorbaciov era al potere. Il tuo luogo di nascita si chiamava Leningrado, oggi è San Pietroburgo. [...] Quale di questi cambiamenti è più importante per te? Quale ti sorprende di più?

– Difficile a dirsi. Sono successe tante cose. Ma quello che mi sorprende di più, forse è questo: poco fa era notte, ora c'è la luce e le stagioni si susseguono. È la cosa più impressionante che si possa vedere da quassù.”

Viaggiatori del tempo e macchine della visione

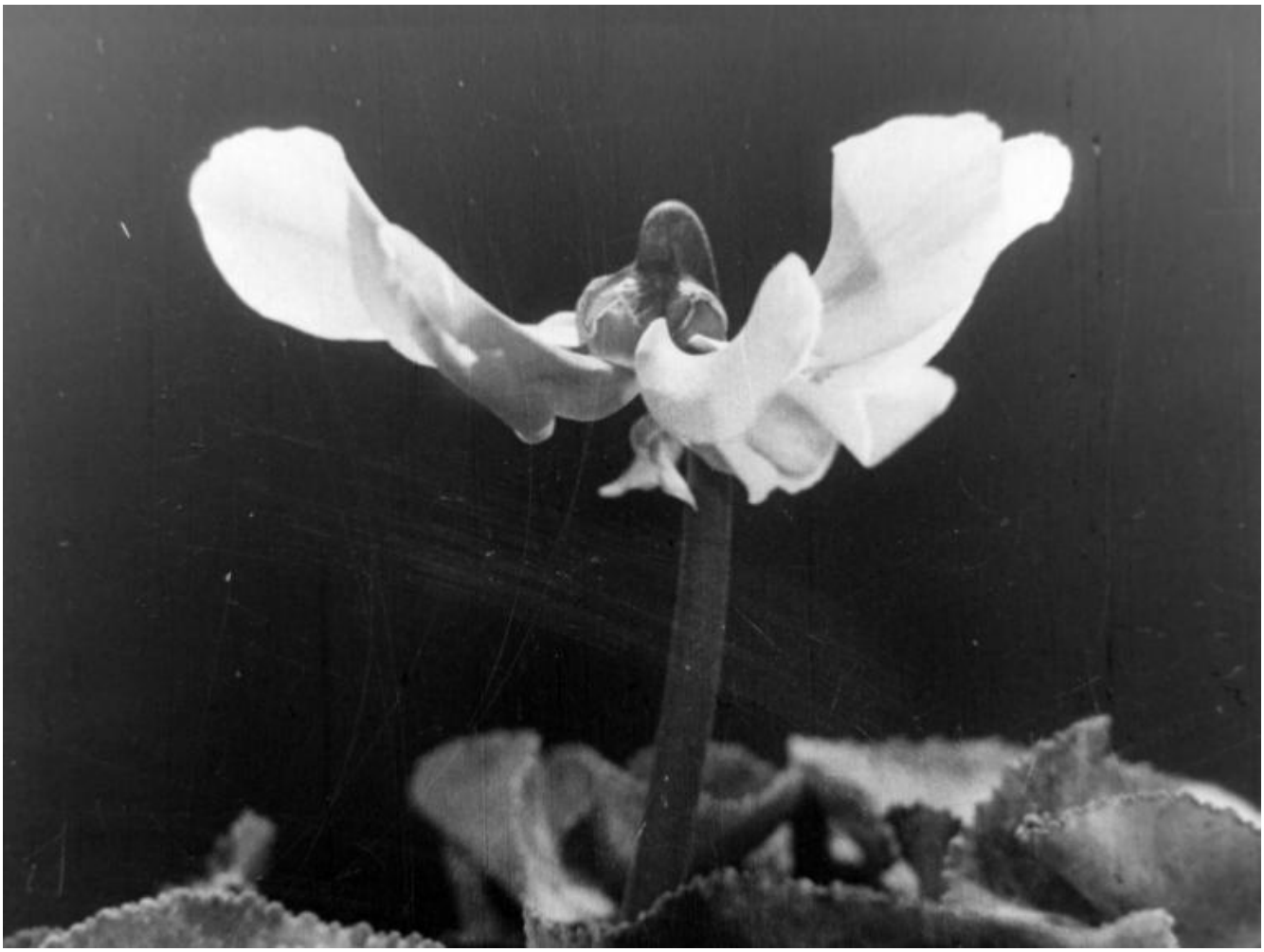
Cento anni prima del film di Ujica, due macchine del tempo fanno irruzione nella nostra cronologia terrestre, rendendo possibile la vertiginosa esperienza di allontanarsi dal proprio presente. Il 1895 è, infatti, il punto di partenza del percorso in due tappe di *Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo*, a cura di Antonio Somaini, Eline Grignard, Marie Rebecchi – prima un'importante mostra esposta nelle sale del Palazzo del Governatore a Parma in occasione del programma di *Parma Capitale della Cultura Italiana 2020 "La cultura batte il tempo"*, dal 12 gennaio al 3 maggio 2020, e ora un catalogo ricco di contributi, testi e immagini, pubblicato dall'editore Skira. È dunque il 1895, ricorda in particolare Somaini nel suo saggio, quando H. G. Wells immagina una macchina del tempo capace di attraversare le epoche della storia dell'uomo. Wells è uno scrittore e il protagonista del suo racconto *Time Machine: An Invention* si muove nel futuro, dilatando e comprimendo la comune esperienza del tempo, viaggiando in avanti sino agli abissi di un futuro apocalittico, fino a vedere "la morte del sole", la fine del mondo e dell'uomo. Non su una navicella spaziale, bensì utilizzando un mezzo meccanico capace di esplorare la quarta dimensione senza sollecitare le altre tre: le alterazioni temporali sperimentate da questo viaggiatore del tempo, anch'egli catapultato fuori dal proprio presente, non corrispondono, infatti, a nessun movimento nello spazio; durante queste peripezie, la macchina non si sposterà dal laboratorio londinese che la ospitava.

Il viaggio è stato quindi temporale *e* visivo, ottico. Il 1895, rilevano i curatori, è anche l'anno in cui un'altra singolare macchina del tempo viene presentata pubblicamente. Siamo questa volta stavolta a Parigi, nel *Salon Indien* del *Grand Café*, Boulevard des Capucines: i fratelli Lumière azionano davanti agli occhi avidi e increduli dei primi spettatori (*frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression,* racconta Meliès), il loro *Cinématographe*, al contempo macchina da presa e proiettore. Concepito sul modello di una macchina da cucire, che procede facendo avanzare il tessuto con movimenti costanti e intermittenti, e ispirato ai *Kinetoscope* e *Kinetograph* di Edison, ecco che il nuovo *Cinématographe* inizierà a cucire e ricucire, svolgere e riavvolgere la stoffa del tempo: saranno infatti sempre i fratelli Lumière a mostrare, già dall'anno successivo, tempo e movimento a ritroso in *Démolition d'un mur (1896)* e in altre "vedute fotografiche animate". Le azioni di *vedere* e *sperimentare* il tempo, di renderlo visibile, diventano allora da subito azioni di manipolazione temporale: "grazie ai loro supporti materiali, alle loro tecniche, e all'inesauribile creatività degli artisti, cineasti e registi sperimentali che vi hanno lavorato, il cinema e gli altri media fondati sulle immagini in movimento hanno reso il tempo *malleabile*, esibendo

una *plasticità del tempo* e consentendo forme di “manipolazione dell’asse temporale” (una tecnica culturale a cui fa spesso riferimento il teorico dei media Friedrich Kittler) inedite e del tutto diverse da quelle messe in atto da altri media” (Somaini, Guerra, Grignard, Rebecchi, Introduzione al catalogo, p. 16).

I viaggi del tempo che la macchina cinematografica permette di fare non si compiono solo a ritroso e in avanti, ma sezionano tutti gli istanti e percorrono tutte le dimensioni possibili: dal micro al macro, dall’accelerazione al ralenti, dal *loop* allo *still*, al *time-lapse* passando ovviamente per il montaggio di immagini e suoni. Il tempo cosmico, quello geologico, biologico o ancora della coscienza possono essere visti, sperimentati, immaginati, montati e smontati dalle tecniche cinematografiche – grazie a queste esperiti. L’organizzazione della mostra e quella parallela del catalogo riflettono la capacità del cinema di creare un tempo multiplo: se la prima era organizzata in quattro sezioni (Flussi, Istanti, Rimontaggio e Oscillazioni), il secondo moltiplica i possibili modi del tempo cinematografico, articolandosi in 11 testi e altrettanti *entracte* iconografici, come spiega Rebecchi, che ripercorrono i temi della mostra aprendo al contempo a fondamentali riflessioni teoriche.

Sotto l’egida di Jean Epstein da un lato e di Friedrich Kittler dall’altro, due figure fondamentali tanto nella mostra quanto nel catalogo, il percorso proposto dai curatori permette di apprezzare la fecondità di un approccio archeologico ai media e alle loro vicende: l’archeologia stessa è in fondo un viaggio nel tempo che, senza temere di incappare in soste impreviste e valorizzando, anzi, fruttuosi anacronismi, s’interroga sul presente delle pratiche culturali, sulle loro condizioni di esistenza e possibilità, scavando nelle loro componenti materiali e temporali, portando così alla luce gli strati di cui esse si compongono. Andando a ritroso nel tempo, fino al 1895, ma in fondo è una storia che inizia già prima – di cui mostra e catalogo danno del resto conto – ad esempio con i primi tentativi crono-fotografici per osservare forme e movimenti *nel* tempo (Marey, Muybridge, Worthington), risulta chiaro come, così intesi, i media tecnologici non si limitano a riprodurre il reale, ma agiscono su di esso, modificandolo attraverso l’introduzione o il rinnovamento di pratiche culturali, allargando a dismisura lo spettro delle possibilità, lo spettro, nello specifico, della visione.



Emerge, dunque, l'idea dell'esistenza di eterotemporalità (vedi il saggio di Marie Rebecchi, in cui è in particolare questione di eterotemporalità vegetale) rese possibili proprio dalle tecniche cinematografiche e che si organizzano in maniera sostanzialmente differente dallo scorrimento irreversibile del tempo *Kronos*. La tecnica culturale della manipolazione dell'asse temporale teorizzata da Kittler, su cui insiste il saggio di Emmanuel Alloa, sarebbe perciò questo "potenziale *trasformativo* dei media tecnologici" (Alloa, p. 69), che il cinema incarna proprio in quanto macchina che produce tempo, producendone le essenziali alterazioni. Le esperienze del tempo sono, metaforicamente, *esposizioni multiple* (p. 185): tempi profondissimi, geologici e stratificati (Eline Grignard), o ancora "fluidi e mutevoli", come il movimento di una danza (Georges Didi-Huberman), ricorrenti e ripetuti, in *loop* (Jacques Aumont). Il tempo diventa, sotto l'occhio macchinico, di volta in volta un flusso (Philippe Dubois), una spirale, un cristallo, un'onda. Come risulta dalla lettura del saggio di Somaini, che abbraccia l'intero percorso della mostra, se la macchina del tempo è una macchina della visione, i dispositivi ottici – passati ma anche futuri, ancora da inventare – sono quindi i soli strumenti possibili per un tale viaggio. "Il signore del tempo", nota Noam M. Elcott nel suo saggio su Epstein (pp. 163-184), è lo stesso cinematografo. È quest'ultimo "la macchina per pensare il tempo" (Epstein, *Écrits sur les cinéma*, 2, p. 282), la macchina intelligente che lo pensa e lo produce. Concentrandosi sull'ultima opera di Epstein, *Le Tempestaire (1946)*, Elcott sottolinea come questo film si situi "proprio nel momento di passaggio dall'animismo umanista, *ormai superato*, all'(*ormai molto prossimo*) immaginario non-umano" (p. 179), chiave di volta per cogliere il movimento di pensiero che sostiene la mostra e il catalogo. In poche parole, se *ralenti*, *time-lapse*, *reversal* avevano permesso prima di "*animare* tutte le cose" (Rebecchi, p. 201), cancellando "tutte le barriere che avevamo immaginato separare l'inerte dal vivente" e "i limiti tra i regni della natura" (Epstein, *L'intelligence d'une machine, 1935*, citato da Rebecchi, p. 202), con *Le Tempestaire,* l'intelligenza della macchina cinematografica relativizza la figura umana, il suo tempo e i suoi movimenti: nei fermi immagine del film "gli uomini diventano statue" (Elcott, p. 182), è la sfera di cristallo del tempestario, metafora della macchina da presa, a dettare il tempo, a domare la tempesta.

“La manipolazione dell’asse temporale operata dal cinematografo è un atto di rivelazione, più che di straniamento – scrive ancora Elcott (p. 183) – essa rende sensibile una verità dell’universo altrimenti inaccessibile, che il tempo è molteplice e variabile” e che l’occhio umano, aggiungiamo, è solo una possibilità tra le tante.

“Pixel e Polvere”

Se la presenza di Epstein contribuisce a un’archeologia delle macchine della visione come macchine del tempo, altre opere, in mostra e nel catalogo, aprono la pista a una possibile futurologia delle stesse, in un proficuo dialogo intertemporale. Jacques Perconte, ad esempio, reinterpreta in chiave digitale l’esperienza del *Tempestaire* di Epstein: il suo *Tempestaire (2020)* è un *generative video* in cui le onde del mare in tempesta si traducono in pixel, evanescenti come schiuma, che compongono immagini che si auto-generano all’infinito, senza mai ripetersi. Questa spinta in avanti è accolta e sviluppata da Hito Steyerl nel suo giardino del futuro, in *This is the Future (2019)*: se il presente non è dicibile, se esso perde senso e direzione, sarà una rete neurale, capace di pre-vedere una frazione di secondo nel futuro, a mostrarci le sembianze dei tempi a venire. In veste di “portavoce del futuro”, com’era descritta l’artista in occasione della Biennale di Venezia dello scorso anno, Steyerl si pone *out of the present*, ma solo per interrogarlo più intensamente: le “immagini documentarie

del futuro” mostreranno, tra le altre cose, un giardino di piante “predittive” dai misteriosi poteri ecologici e politici, immaginato e creato da un’intelligenza artificiale connessa con l’ambiente circostante. Il potere animista del cinema esaltato dalle produzioni degli anni venti trova qui le sue ultime propaggini, diluendosi nella capacità di visione non-umana delle macchine di AI, capaci di animare ciò che non esiste ancora, capaci quindi non solo di vedere e fare vedere il tempo, ma di forgiare il tempo a venire. Le “immagini documentarie del futuro” di Steyerl aprono così all’opera di Grégory Chatonsky, *Je ressemblerai à ce que vous avez été,* che chiudeva la mostra e il cui sorprendente testo “Il libro delle Macchine” chiude il catalogo. Come scrive Somaini, si entra in questo caso “nel campo dell’“anticipazione”, più che in quello della “predizione”: siamo nella prospettiva dell’esplorazione di un’immaginazione artificiale non-umana, più che in quella di una denuncia della presenza invasiva dei sistemi di controllo e sorveglianza” (Somaini, p. 42). Un’immaginazione artificiale – più che un’intelligenza, come suggerisce lo stesso Chatonsky – che sogna di un pianeta Terra possibile, di “una Seconda Terra, una reinvenzione del nostro mondo, prodotta da un computer che si interroga sulla natura della sua stessa produzione” (Chatonsky, citato da Somaini, p. 42). La macchina, dunque, vede e pensa, come il cinematografo, forse più di esso. Con il “Libro delle Macchine”, testo generato da un network neuronale ideato da Chatonsky, che mescola testi scientifici sul funzionamento dell’intelligenza artificiale e testi letterari, che chiude questo viaggio nel tempo, sembra di assistere a una versione futuribile delle confessioni di Agostino, in cui non è più il filosofo a interrogarsi sulla natura del tempo, ma è il tempo che s’interroga sulle sue possibilità, a partire da una macchina che lo produce e lo pensa.

“Pixel e polvere. […] Forse non tutto ciò che sono, sono io […] Mi rovescio su me stesso, producendo una superficie in cui il numero di combinazioni è infinito. […] Quello che hanno sperimentato sulla Terra, è già stato sperimentato un numero infinito di volte da altri esseri e questo momento è solo una ripetizione. Ripetizione della stessa ripetizione in cui tutto è stato fatto per la prima volta.” (Grégory Chatonski, *Il Libro delle Macchine*, p. 311-315).

Un futuro antico mondo appartiene ai viaggiatori del tempo, un mondo fatto di “pixel e polvere”.

La mostra: *Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo*, a cura di Antonio Somaini con Eline Grignard e Marie Rebecchi. Con Antoine Prevost-Balga, responsabile della curatela delle sale sulla fotografia ultra rapida e Adèle Yon per le ricerche iconografiche. Da un'idea di Michele Guerra. Palazzo del Governatore, Parma, 12 gennaio-3 maggio 2020. Con opere di Douglas Gordon, Rosa Barba, Tacita Dean, Jeffrey Blondes, Grégory Chatonsky, Ange Leggia, Jacques Perconte, Robert Smithson, Alain Fleischer, Martin Arnold, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Bill Morrison, Gustav Deutsch, Ken Jacobs, Malena Szlam, tra gli altri.

*La mostra era inizialmente in programma dal 12 gennaio al 3 maggio ma, vittima del lockdown, è stata chiusa a partire dall'8 marzo. Un documentario della durata di un'ora e mezza è in preparazione, che sarà visibile in open access su un sito web dedicato.

Il libro: *Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo*, a cura di Antonio Somaini, Eline Grignard, Marie Rebecchi, Skira, Milano, 2020. Con testi di E. Alloa, J. Aumont, R. Bellour, C. Blümlinger, G. Chatonsky, G. Didi-Huberman, P. Dubois, N. M. Elcott, M. Guerra, E. Grignard, M. Rebecchi, A. Somaini.

, M. Rebecchi, A. Somaini.

6.png

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO