

PASSAGGI, PAESAGGI. ROBERT CAHEN E LA MATERIA

Del 'video', della 'creazione video' anzi, Robert Cahen¹ è interprete per eccellenza. Fin dagli anni '70 egli indaga con tenacia le peculiarità formali, narrative, percettive dell'immagine ripresa, trattata, montata, esposta e trasmessa

¹ Robert Cahen è nato nel 1945 a Valence (Francia). Vive e lavora a Mulhouse e Parigi.

Musicista, si è diplomato in composizione sotto la guida di Pierre Schaeffer nel 1971 presso il Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi. Ricercatore all'ORTF (la Radiotelevisione francese, Service de la Recherche) nei primi anni '70, Cahen ha saputo tradurre con originalità nel linguaggio del video e della televisione l'esperienza e le sperimentazioni tecniche e linguistiche della musica concreta, in particolare il trattamento elettronico di materiali iconici e sonori eterogenei, esaltati attraverso colorazioni non naturalistiche o fantastiche, scivolamenti, dissolvenze incrociate, rimodellizzazioni delle immagini e dei suoni in fase di montaggio. «Il suo primo video, *L'invitation au voyage* (1973), vede già all'opera procedimenti stilistici – e tematiche – che verranno ulteriormente sviluppati negli anni successivi: il fascino del viaggio e del treno, un sonoro in cui la parola (sempre usata con estrema parsimonia, o del tutto assente) genera risonanze con le immagini in una rarefazione poetica, un trattamento elettronico teso a produrre nuovi paesaggi e nuovi colori in un approfondito lavoro di 'denaturalizzazione' del movimento» (Sandra Lischi, 1990).

Con la trasformazione dell'ORTF, Cahen inizia a lavorare per l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) di cui negli anni '80 diviene uno degli autori più importanti.

Juste le temps, del 1983, è considerato in tutto il mondo un'opera fondamentale nella storia delle arti elettroniche e della videoarte in particolare; così come gli altri video dedicati da questo autore alla danza (*La danse de l'épervier*, 1984; *Parcelle de ciel*, 1987; *Solo*, 1988), all'opera musicale contemporanea (*Boulez-Répons*, 1985), alla messa in emozioni ed immagini dello spazio urbano (*Hong Kong Song*, 1989; *Le deuxième jour*, 1988; *La notte delle bugie*, 1993; *Sept visions fugitives*, 1995), al rapporto cinema/video/fotografia (*Cartes postales vidéo*, 1984/86; *Dernier adieu*, 1988), sul rapporto pittura/scultura/video (*Parti sans laisser d'adresse*, 1986; *Rodin / Fragments* 1990; *La collection*, 1990; *Corps flottants*, 1997), sul tema del viaggio (*Sur le quai*, 1978; *Chili impressions*, 1989; *L'île mystérieuse*, 1991; *Voyage d'hiver*, 1993), al cinema (*Karine*, 1976; *Arrêt sur marche*, 1979; *L'entr'aperçu*, 1980; *L'oubliée*, 1982; *Compositeurs à l'écoute. 50 ans de musique au Groupe de Recherche Musicale*, 1998; *Sept d'un coup. Les Musées de Mulhouse*, 1998).

Cahen ha realizzato le sue opere sia autoproducendole che lavorando con produttori indipendenti, centri internazionali di creazione video (CICV Montbéliard Belfort, ZKM Karlsruhe), Enti televisivi o altre istituzioni (La Sept, Fr3, Arte, Rtv, Bbc, Anica, Università di Pisa).

Sul cinema e il video di Robert Cahen è pubblicata la monografia di Sandra Lischi, *Il respiro del tempo* (ETS, Pisa 1991, 1998), tradotta anche in francese (1992) e in inglese (1997). Premiato in numerosi Festival specializzati e Concorsi internazionali, è considerato uno tra i più importanti artisti al mondo ad aver scelto il video e il cinema in elettronica come ambiti privilegiati di espressione.

per mezzo di dispositivi e media specificamente elettronici ed è tra i pochissimi autori al mondo a essere riconosciuto per l'originalità e la suggestione delle sue soluzioni espressive. Tanto da essere a buon diritto annoverato tra i 'padri fondatori' della cosiddetta 'videoarte': quel ristrettissimo gruppo di autori che rimarranno nella storia dell'arte per il contributo dato non solo all'esplorazione del medium dominante la seconda metà del XX secolo, ma per la capacità di averne intravisto, creativamente e criticamente, le articolazioni con altre eredità espressive del Moderno e precedenti il Moderno (dalla fotografia al film, dalla pittura alla musica alla danza alla poesia) e di averle sapute far interagire in opere coerenti, tecnicamente e anche spiritualmente ben controllate.

Nel suo cammino videografico, che nella sua forma propriamente 'video' va almeno da *L'invitation au voyage* (1973) a *Sept visions fugitives* (1995) – un viaggio sempre pirandellianamente *in fieri* e tuttora aperto – colpisce la misura essenzialmente 'classica' dei risultati, in opere che evitano con attenzione e volontariamente ogni genere di aggressività formale come forzature contenutistiche sovrapposte all'intreccio delle immagini e dei suoni. Ma colpisce anche la radicalità con la quale l'autore mette costantemente in evidenza specificità audiovisive, sonore, plastiche e cromatiche di un mezzo (dunque, di un linguaggio) esplorato in profondità nella sua dimensione analogica come in quella numerica: tecnica quest'ultima con la quale Cahen da qualche anno, senza ideologizzare l'elaboratore, bilancia in fase di montaggio le immagini riprese con la telecamera.

'Video integrale' quello di Cahen; come 'cinema integrale' era la cinematografia desiderata delle avanguardie storiche. Un 'video' capace di visionarietà; e capace di far alchemicamente precipitare elementi-chiave di eredità linguistiche e narrative a esso precedenti, estendendoli nel loro 'dire' per mezzo dell'elettronica e trasformandoli in elementi forti di sintesi *intermediali* e *interlinguistiche* di volta in volta inedite, e produttive in quanto a significati.

Abbiamo imparato a conoscerle, le articolazioni di segni di Cahen: le sue lentissime dissolvenze incrociate, il suo *ralenti*, i suoi improvvisi e persistenti primi piani, le soggettive interiori, le panoramiche sugli esterni dalle quali l'oscilloscopio prima e il computer poi hanno strappato la cornice e messo in evidenza la trama della luce sottesa all'immagine, le asincronie, l'antinaturalismo dei colori. Così come abbiamo imparato a conoscere le colonne sonore costruite sulla lezione del concretismo musicale (delle quali, nei momenti cruciali della sua ricerca, Michel Chion è complice, in un tandem creativo di grande rilievo), il montaggio narrativamente non-lineare (più vicino alle strutture dell'antiromanzo o di una partitura musicale contemporanea che a quelle del film-racconto o di un documentario televisivo), la quasi totale assenza della parola (ma non della voce o del canto), le interpunzioni di luce assoluta con le quali Cahen a volte sottolinea i suoi passaggi di tempo o di spazio, l'irruzione nel mosaico visualista e sempre

molto onirico che questo autore di opera in opera crea di piani ravvicinati sonori o cromatici, ri-elaborati in elettronica, particolarmente intensi e a volte addirittura scioccanti...

Un cinema, quello di Cahen (non film, 'cinema') che, approfittando con maestria delle possibilità espressive – creative, addirittura – dell'elettronica, ed esaltandole nell'intreccio con le eredità non caduche (perché non solo tecnicamente determinate) della fotografia, del film, della poesia, della pittura, della musica, ricorda ogni volta le considerazioni famose di Jean Cocteau, per il quale – sul finire degli anni '20 – è stata «una rivelazione straordinaria» notare come, immobilizzando i fotogrammi di un film o rallentandone una sequenza, «i personaggi e gli oggetti ripresi, colti in una frazione del loro movimento, sfidino quanto a espressività e plasticità i più sorprendenti ed emozionanti risultati della scultura». Anche se, nella poetica del tempo 'giusto' per una immagine – elaborata da Cahen fin dagli esordi del suo lavoro artistico ed esplosa in *Juste le temps* (1983), il suo primo capolavoro e uno dei video più importanti di tutta la storia del video – si scorge qualcosa di ben più profondo che di semplicemente estetico: «Je ralentis non pas pour embellir, mais pour mieux faire voire l'invisible, pour retenir le meilleur. Subjectivité d'une notion de temps bon, de temps retenu»² si spiega Cahen fin dagli anni '70.

E la sua è una preoccupazione etica più che estetica, come per Cesare Zavattini: «L'uomo è lì, davanti a noi, e noi lo possiamo guardare al rallentatore (con un mezzo proprio del cinema), per accertare la concretezza del suo minuto di presenza, che ci indicherà perciò come altrettanto concreto il nostro minuto di assenza. [...] E noi lo osserviamo pieni di interesse, apriamo gli occhi sopra di lui che ci è davanti senza favola, senza storia apparente. Ci pare di essere alla vigilia di ritrovare plasticamente il valore originale della nostra immagine».³

E quanti di questi primi piani estremamente rallentati «pour retenir le meilleur», di questi uomini e donne «senza storia apparente» ma così tanto espressivi e narranti, abbiamo visto nei video di Cahen: dal ferroviere di *Sur le quai* (1978) ai bambini della *Trilogia cilena* (1989-1993), dai volti di *Hong Kong Song* (1989) a quelli che così esplicitamente colmano il fotogramma di emozioni in *Sept visions fugitives!*

Ma oltre al realismo etico e un po' magico di Zavattini (che non ha mai visto queste opere, ma che, credo, le avrebbe amate) nella cinegrafia elettronica di

² «Io rallento le immagini non per abbellire, ma per far vedere meglio l'invisibile, per trattenere ciò che c'è di migliore. Soggettività di una nozione di tempo buono, di tempo trattenuto».

³ C. Zavattini, *Il cinema e l'uomo moderno*, 1949.

Cahen è ben presente anche un forte riferimento benjaminiano. È proprio a proposito del rallentamento che servirebbe a «mieux fair voir l'invisible»: quando Benjamin, nella *Piccola storia della fotografia* (1931) e poi nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), con tanta chiarezza afferma: «La natura che parla alla macchina da presa è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dell'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] La fotografia e il cinema, con i loro mezzi ausiliari: *con il rallentamento e con gli ingrandimenti*, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia e il cinema egli scopre questo *inconscio ottico*, come attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo».

Una ricerca dell' 'invisibile', del di là da sé, che dichiara una esplicita *insoddisfazione per la realtà prima*, per ciò che appare a prima vista. Una costante nell'opera di Cahen, la quale per mezzo dei suoi film, video, fotografie, installazioni, si è arricchita di soluzioni espressive, di chiavi interpretative audio-visuali, sonore e cromatiche, di suggerimenti percettivi. Un'opera che nel suo complesso è stata ed è nient'altro che la ricerca – mai in pace con se stessa – di uno sguardo da gettare *oltre* il velo dell'apparenza; un viaggio – soggettivo, interiore, e tuttavia modernamente condivisibile con i propri interlocutori – alla scoperta dell'*entr'aperçu*, di ciò che si intravede (e a volte non si vede affatto) tra le pieghe dei paesaggi, sui volti delle persone, nel tempo e nelle sensazioni fissate con i viaggi, gli spostamenti, gli attraversamenti (in treno o sull'acqua, come ama fare Cahen, o anche solo per mezzo delle panoramiche cinematografiche). Un viaggio alla ricerca di una natura benjaminianamente non 'guardata' con arroganza dalla macchina da presa, ma lasciata il più possibile libera di 'parlare alla macchina da presa', di schiudersi, di rivelarsi all'occhio meccanico-elettronico (dietro il quale si pone l'occhio recettivo di un regista autocosciente) in modi tanto diversi dalle nostre percezioni immediate quanto distanti dal naturalismo descrittivo sono, a esempio, le immagini videografiche di questo autore.

Non si tratta solo della soggettività, per quanto radicale, del punto di vista.

«Conoscere» – scriveva Sartre nel 1939, annotando la fenomenologia di Husserl – «è *esplodere verso*, strapparsi dall'umidità intimità gastrica per correre di là da sé, verso ciò che non è sé, laggiù accanto all'albero e tuttavia fuori, perché esso mi attrae e mi respinge, e io non posso perdermici più di quanto l'albero non possa diluirsi in me». Se la coscienza ha necessità di esistere come coscienza dell'altro da sé; se dobbiamo supporre una 'intenzionalità' anche degli oggetti e degli elementi della natura – che devono 'esplodere verso di noi', 'parlarci' e quasi riconoscersi nel momento stesso in cui si fanno conoscere, a esempio attraverso la cinematografia e quella in elettronica e interlinguistica in

particolare – non possiamo non cogliere questa intenzionalità negli ultimi ‘video’ di Robert Cahen. Nel bianco suprematista di *Voyage d’hiver* (1993) nel quale la luce, i colori e il *ralenti* assoluti realizzati in sede di montaggio danno davvero a quel paesaggio la possibilità di irradiarci, di lasciar intravedere al nostro inconscio profondo la sua essenza nascosta (che è la nostra) nel momento in cui, guardandolo con i mezzi della videoarte di Cahen, vorremmo esplorarlo. Ma lo stesso potremmo dire dei volti, dei paesaggi – degli ‘alberi’, appunto – protagonisti degli intensi capitoli di quella straordinaria ‘opera aperta’ che è *Sept visions fugitives*. Opere che con chiarezza non solo ci ‘dicono’ – enunciano filosoficamente qualcosa di significativo – ma ci aiutano a ‘vedere’ che ‘altro’ esiste dietro i segni del mondo visibile: e ribadiscono che compito dell’arte – e di quella coscientemente *intermediale* in particolare – non è tanto (ma a volte anche) quello di ‘abbellire’, quanto di contribuire a dissigillare quei segni.

Nel corso del tempo Robert Cahen ha sempre più asciugato il suo linguaggio e precisato la sua poetica: ma non ha evitato – né evita a chi si avvicina alle sue opere – la sofferenza insita nell’atto stesso del conoscere.

Se *Voyage d’hiver* e *Sept visions fugitives* hanno segnato approdi alti – anche in senso squisitamente estetico – della sua ricerca video, e tappe di una pacificazione provvisoria, l’ultima videografia in ordine di tempo, *Corps flottants* (1997) rimette tutto in giuoco, riapre una ferita nel suo viaggio interiore, e nel nostro.

Video coraggioso *Corps flottants* perché in esso Cahen trova il coraggio di rovesciare e interdire i suoi stessi moduli narrativi, le certezze estetiche e audiovisive acquisite, le immagini e i cliché che lo hanno reso famoso, e con essi di rimettere in causa la sua stessa poetica: denunciandola con le parole e con le immagini.

In quest’opera Cahen si pone e pone il problema della ‘pace altrove’, e della inautenticità: a esempio del paesaggio spogliato dalla sofferenza quando è osservato come una poesia o un quadro; quando è osservato cioè non come un corpo vivente, ma come un testo.

L’autore rinuncia a questa estetizzazione della sofferenza insita nelle cose osservando con immagini assai scarne e ben poco aggettivate la fatica di una contadina giapponese al lavoro sui campi, o il corpo dimesso e indifeso di un vecchio alla ricerca di pace in un bagno termale. In questo sogno della verità, e di una verità scarna, assoluta e in definitiva semplice perché appunto non ideologizzata, l’io narrante, riprendendo il poeta giapponese Sōseki al quale si ispira il video, dichiara la sua ‘intenzionalità’ con una battuta assai rivelatrice, la cui efficacia è accentuata dal doppio straniamento indotto sia dalla dizione in giapponese sia dalla voce fuori campo: «Le cose cambiano in ragione dell’attenzione che prestiamo loro. Leonardo da Vinci ha detto: “Ascolta il suono di quella

campana: la campana è una, i suoni molti. Un uomo o una donna possono essere guardati in diversi modi, dipende dallo sguardo con cui li guardiamo". Prescindendo dalle circostanze, mi sono spostato in cerca di serenità».

Noi non sappiamo se Cahen l'abbia trovata, nei suoi spostamenti, questa serenità: certo, dopo la secca dichiarazione di *Corps flottants* la sua 'video arte' non potrà più essere la stessa. Una trasgressione è una trasgressione, anzitutto quando è rivolta a se stessi. E infatti Cahen ha cambiato registro, dopo questo suo ultimo video, e radicalmente.

Le installazioni alle quali si è dedicato nel 1997-98 non ne sono che un indizio. Per quanto importante.

Tuttavia, come in ogni dissolvenza incrociata, anche nel salto che Cahen ha fatto dallo spazio virtuale, e il più delle volte virtuoso, dell'immagine video, all'iperspazio – esteso sia in senso fisico che percettivo – dell'installazione, c'è un momento di passaggio, una zona allo stesso tempo di conferma e di rottura.

A dispetto delle sue iniquità poetiche Cahen è autore meticoloso, i cui passi appaiono sempre come misurati: salvo poi a sorprendere e a spiazzare improvvisamente. Perciò, prima di *Corps flottants* – nel quale si dichiarano apertamente tutta una serie di *insoddisfazioni* fondamentali dell'autore, da quella per la 'realtà prima' a quella, non ultima, per il 'video' come forma esclusiva di creazione, e che tra le opere di scrittura cinematografica in elettronica di Cahen è già altro, un'altra cosa rispetto a tutte le precedenti – altri segnali hanno indicato la transizione.

La videoinstallazione *Le soufflé du temps* sul rapporto minimo, effimero ma decisivo, tra la luce in costante pericolo di una candela accesa e la luce artificiale del video, a esempio, presentata a San Paolo del Brasile nel 1995 e riproposta nel 1997-98 al Museo Electropolis di Mulhouse; l'allestimento permanente in videoscultura del Muro sulla Allée de Liège alla stazione ferroviaria di Lille (1995); le prime edizioni di *Paysages-Passage* realizzate tra il 1995 e il 1997 in Francia e in Italia; l'esposizione di fotografie panoramiche grandangolari *Sept visions* da Parigi a Locarno a Palermo a Milano a Budapest (1996-97); la richiesta sempre più pressante dell'autore di presentare i suoi 'video' al pubblico — nel corso delle *Retrospective* complete che in Svizzera e in Italia gli sono state dedicate tra il '95 e il '97 — su 'grande schermo': cosa di più per manifestare radicalmente la propria crescente insoddisfazione per 'il video' in quanto tale?

Scelte significative, certo, e anche molto suggestive, ma ancora *ballons d'essai* in varie direzioni, ricerche sul significato dell'immagine elettronica inscritta nello spazio fisico, echi amplificati dell'amore di Cahen per la fotografia e la singolarità della relazione di essa con il video (chi non ricorda le straordinarie *Cartes postales vidéo* del 1984?), desiderio di andare al di là dei limiti del monitor... Passaggi, appunto.

Due delle quattro installazioni esposte tra il 1997 e il '98 presso il FRAC/Alsace a Sélestat nella prima grande esposizione di videoinstallazioni di Robert Cahen,⁴ pur essendo risultati acquisiti di un lungo cammino, vanno ancora in questa direzione. Ciò che nulla toglie al loro fascino; anzi, il rapporto forte con un certo 'passato' della ricerca di Cahen ne esalta il carattere di opere compiute e mature, oltre a valorizzarne la tensione verso nuovi orizzonti.

Le tre colonne audio-visive asincroniche di *Paysages-Passage*, alternate non sequenzialmente in tre gruppi di sei monitor ciascuno, risplendono alla luce del giorno in un vero concerto di immagini e suoni (i paesaggi antinaturalistici di *Juste le temps* ritmati dal rumore in primo piano del treno in corsa) che ha la capacità di attrarre magneticamente l'osservatore. In questo ultimo allestimento l'opera si è trasformata ulteriormente: da videoinstallazione a videoscultura, oggetto significativo e a noi contemporaneo di una tradizione che viene dal Bauhaus e dal Moderno migliore. Concezione ri-proposta nel tavolo bianco a serpentina (e dalle molteplici gambe esili e asimmetriche come quelle di un millepiedi gigante) che sostiene i monitor; i quali a loro volta sono racchiusi in *chassis* di plexiglass trasparente che, come l'avanguardia ha sempre suggerito, 'mettono in mostra il meccanismo'. Ma l'effetto è anche quello, un po' magico, dell'insieme quasi 'animale' dei meccanismi interni al televisore: dall'apparente e primordiale disordine del quale emergono, sullo schermo, immagini tanto curate.

Un contrasto tra il virtuale dell'immagine e il concreto dell'ambiente che funziona molto bene anche in *Sept visions*, vera e propria architettura di molteplici elementi, che integra in sé, oltre ai sette capitoli del video quasi omonimo, le facciate pittoresche delle antiche case alsaziane di Sélestat visibili attraverso la grande vetrata della sala del Museo nel quale l'installazione è stata allestita. Esempio per eccellenza di relazione originale con ambienti specifici, in questo caso l'installazione crea una interazione evidente (e perciò scioccante) tra il paesaggio esterno e avvolgente di Sélestat e le sette casse in legno di abete sospese a mezz'aria nelle quali, introducendo la testa, è possibile vedere e ascoltare in ciascuna una parte di *Sept visions fugitives*. Ma non è lo choc tra queste sette *longues vues* cieche che ci riflettono contemporaneamente immagini della Cina e il paesaggio urbano dell'Alsazia a colpire maggiormente, né la monumentalità dell'opera, o l'eco fantascientifica da 'macchina del tempo' che essa porta con sé: quanto l'odore del legno tagliato di fresco che si sente infilando la testa nei cassoni. Una 'tattilità', addirittura olfattiva, che davvero spezza

⁴ *Robert Cahen s'installe*, Sélestat, novembre 1997-aprile 1998; Catalogo a cura di Anne Argyriou, con testi di D. Coureau (F), R. Frieling (D), M.M. Gazzano (I), Sélestat, 1998.

l'involucro asettico e solo virtualmente sinestetico della percezione video. Una 'visione' appena accennata, ma non certo da dimenticare.

È tuttavia con *Tombe* e *Suaire*, le altre due installazioni proposte a Sélestat, che si introducono novità di rilievo nell'ambito delle arti elettroniche. La loro 'semplicità' – che è autentica e ne sancisce più di un livello di lettura – non tragga in inganno: è almeno da Chaplin che l'arte contemporanea ha nuovamente imparato (gli antichi lo sapevano bene) a non confondere semplicità con semplicismo. Né traggano in inganno gli elementi accessori dei due dispositivi, come a esempio il pietrisco cimiteriale di *Suaire*, il quale non fa che sottolineare il tema di per sé evidente dell'opera. Il punto critico infatti non è l'argomento, il contenuto narrativo delle due installazioni, motore – o forse solo pretesto – per la messa in atto dei due dispositivi; e neppure la riproposizione, sia pure in forma originale, della riflessione sul classico rapporto realtà/rappresentazione, morte/resurrezione: ma il superamento dell'immagine come materiale espressivo in sé e autoreferenziale, la dissoluzione dei suoi simulacri e delle sue cornici nello spazio fisico, la sua percezione non più iconica (pittorica o cinematografica) ma inconscia, materica addirittura, e in ogni caso intesa come ponte per ulteriori approdi della conoscenza. 'Morte e resurrezione' dell'immagine e della sua percezione: ma a un livello diverso da quelli conosciuti.

Dall'interrogarsi moderno sulle possibilità del linguaggio – e sul senso della rappresentazione audiovisiva – l'autore ha spostato le sue interrogazioni (e insoddisfazioni per la 'materia prima' dei linguaggi che usa) al significato stesso dell'immagine.

Certo la condizione di *meditazione profonda* che le due opere inducono non è estranea al loro fascino, né all'aura quasi mistica che le avvolge: più laica la prima, tutta incentrata sul passaggio tra la vita e la morte; e sull'immagine come frammento, e mistero della memoria evanescente, la seconda.

Ma è la radicale messa in discussione dello statuto dell'immagine con la quale Cahen qui si misura, a sottolineare l'importanza e le novità di questi lavori.

In *Tombe* oggetti d'uso comune e oggetti d'affezione, giocattoli infantili, simboli della quotidianità familiare appaiono ingranditi a dismisura e cadono lentamente, a uno a uno – attivando l'effetto di suspense e di sorpresa già sperimentato con successo da Cahen in *Cartes postales vidéo* – dall'alto in basso sul fondale blu di un grande schermo video disposto verticalmente: uno schermo che già nelle dimensioni e per la geometria non ricorda affatto né lo schermo cinematografico né il monitor video.

Qui tutto è antinaturalistico: dalle dimensioni e dalla disposizione dello schermo-fondale al gigantismo delle immagini; dal movimento rallentato di caduta, alla verticalità assoluta di essa, alla saturazione cromatica dei segni. Così l'artista, *spostando l'oggetto* – anche il più quotidiano – dal suo contesto e dalle

sue caratteristiche naturali, crea per esso nuovi pensieri, *lo nomina in modo nuovo*.

Per mezzo di questa operazione di straniamento semantico l'artista 'sposta le insegne', istiga la rivolta delle cose. Come scrisse Sklovskij negli anni '10 per i *ready-made* di Duchamp, «attraverso il poeta le cose si ribellano, gettano via i loro vecchi nomi e, assieme a nomi nuovi, assumono nuovi significati».

In questa installazione accade qualcosa di simile: noi percepiamo l'oggetto come qualcosa di nuovo perché esso si trova in una situazione semantica nuova: resa possibile dalle particolarità specifiche, e assai ben controllate dall'autore, dell'immagine video realizzata per questa specifica videoinstallazione.

Gli oggetti che 'cadono', inoltre, sono banali ma non casuali, probabilmente scelti in modo istintivo, come doni di una memoria legata a qualcosa di significativo per il poeta e poi rimossa o sommersa nella tessitura dell'esistenza. Cahen ha attivato per sé – e per noi – in questo lavoro, il movimento proustiano dell'*intermittenza del cuore*: consentendoci – per mezzo di questi suoi oggetti scivolanti nel vuoto, e grazie all'intercessione della memoria involontaria – di ritrovare una sensazione, il nostro tempo perduto, e tratti rimossi della nostra esistenza che queste immagini contribuiscono a far affiorare.

Questi oggetti, tuttavia, sono 'belli' in se stessi, non solo per ciò che ci possono ricordare. Essi sono messi in evidenza – in grande evidenza – singolarmente e nella loro integrità, nella loro intima plasticità, nelle loro proporzioni e soprattutto nella loro *chiarezza*: in definitiva nella loro capacità di emanare e di farci comprendere qualcosa che nella materialità dell'oggetto si annuncia, ma che non è del tutto comprensibile se ci si limita ai suoi aspetti sensibili.

È un meccanismo della percezione – che diviene conoscenza del profondo, dell' 'inconscio ottico' benjaminiano – identificato all'alba del XX secolo da James Joyce e chiamato 'epifania': da ciò che i Magi seppero *vedere 'oltre'* la cruda materialità della scena che si presentò ai loro occhi nella capanna di Betlemme.

«Dapprima noi riconosciamo che l'oggetto è una cosa integrale, poi che è una cosa integrale e compiuta, una cosa in fatto», scrive Joyce. «Finalmente, quando la relazione tra le parti è perfetta, quando le parti si sono strutturate in un punto speciale, riconosciamo che quella è la cosa che è. La sua anima, la sua identità balzano verso di noi, fuori dai veli dell'apparenza. L'anima dell'oggetto più comune, la struttura intima del quale ha preso così forma, viene rivelata, ci appare *radiante* nella sua *claritas*. L'oggetto compie così la sua *epifania*. [...] Quasi come il frugare nel buio di un occhio spirituale, il quale cerca di *mettere a fuoco* la propria visione. E nel momento che questa è stata raggiunta, ecco, l'oggetto è epifanizzato». «È così», annuncia il giovane Joyce citando Tommaso d'Aquino, e anticipando tutta la sua poetica futura, «che si tocca il terzo, supremo stadio della bellezza».

Una poetica complessa e sottile, non necessariamente spiritualista, che mette in campo l'utilizzo meno rappresentativo e più astratto delle tecniche del Moderno: ma che nonostante varie prove cinematografiche (*in primis* di Antonioni, Pasolini e Godard) non si è mai del tutto liberata dalla sua matrice letteraria.

Tuttavia, alla ricerca del segreto che costituisce la verità permanente delle cose – o almeno il loro *di là da se stesse*, la loro 'sur-realtà' – si sono mossi con convinzione anche gli artisti video: ovviamente i meno distratti dall'illusione naturalistica che l'immagine tecnologica porta con sé.

In *Tombe*, inoltre, l'immobilità dell'osservatore accresce quella dell'oggetto osservato, mentre il montaggio impedisce a ogni altro oggetto di sostituirsi nello spazio e nel tempo all'attenzione di chi guarda. Una doppia immobilità dunque – un rallentamento sensibile della percezione razionale – connessa alla concentrata, focalizzata attesa che quell'oggetto, cadendo, galleggiando nel fluido mostratoci da Cahen, riveli la sua essenza. In attesa che quell'oggetto scateni in noi i doni della memoria involontaria cui probabilmente esso ci chiamerà e che, astratto da ogni altro riferimento, venga colto nella sua integrità e chiarezza per compiere infine, esplodendoci radiosamente contro prima di scomparire sul fondo dello schermo, la sua *epifania*.

In un tale dispositivo anche l'immagine dell'acqua non è più la stessa materia simbolica, così intimamente videogenica, che abbiamo conosciuto in tante opere video; comprese quelle di Cahen. Più che un materiale espressivo, in questa installazione essa è una materia della messa in immagine: un materiale che scompare, che si nega alla vista ma che a tratti si intuisce, si intravede, si scopre in un misurato gioco di segni.

L'acqua in *Tombe* non è l'acqua della videoarte, il materiale espressivo più vicino al flusso degli elettroni, ma il luogo fisico per la simulazione di una assenza di gravità. Agente del rallentamento del tempo di discesa degli oggetti che punteggiano il video portante dell'installazione, e agente del rallentamento percettivo con il quale noi li guardiamo.

Cahen tratta l'acqua non come un simbolo, ma come un fluido che induce leggerezza, illusione di galleggiamenti, sospensioni. Acqua che sembra aria, spazio non gravitazionale, ultraterreno. Un elemento naturale insomma, che l'utilizzazione da parte di Cahen dell'elettronica audiovisiva trasforma alchemicamente in altro da sé, non più riconoscibile. Smaterializzazione della materia realizzata per mezzo di un trattamento estetico: de-contestualizzazione che prelude, nel nuovo contesto dell'installazione, a una ulteriore acquisizione simbolica, ma di altra natura.

Anche il tessuto di *Suaire*, l'altra installazione-chiave di questa mostra, è trattato allo stesso modo.

La luce elettronica, la doppia videoproiezione simultanea dei volti immobili

in bianco e nero presentati al rallentatore in dissolvenza incrociata, trasformano il tessuto sul quale si svolgono i primi piani fantasmatici ripresi da Cahen in altro da sé: ben più dell'aria che lo fa ondeggiare o del buio che lo avvolge.

Non a caso l'icona così ottenuta sul tessuto cita esplicitamente la *Sindone*, il sudario di lino che per i cattolici conserva l'immagine di Cristo: «La più forte immagine di uomo che la mia memoria culturale ha fissato», spiega Cahen; «una immagine non-fotografica impressa su un tessuto da una mano che non sappiamo riconoscere».

Una installazione che va oltre la suggestione, certo: ma anche qualcosa di più. L'indizio di un approccio alla *materia* inedito che – per mezzo di un attento equilibrio intermediale – Cahen introduce.

Tessuto, acqua, colore in queste ultime realizzazioni di Robert Cahen sono per questo *materia di secondo grado*: come l'immagine epifanizzata è *visione di secondo grado*.

Con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano dell'analisi ma anche della percezione di queste opere.

Passaggi, in ogni caso; attraversamenti reali e superamenti di ciò che è già conosciuto: non solo paesaggi interiori.

Approdi – provvisori ma decisivi, e non solo per lui – delle inquietudini di un autore.

Marco Maria Gazzano