

Il cinema, il video e la rivoluzione

di Alessandra Cigala

ARTE
DUBBIO

« Attualmente, in diversi paesi, molti giovani registi provano a usare il film come strumento di critica rivoluzionaria, e alcuni vi giungono parzialmente. Soltanto, i limiti che subiscono nel riconoscimento stesso della verità rivoluzionaria, così come nelle loro concezioni estetiche, impediranno loro assai a lungo, a nostro avviso, di andare così lontano quanto devono. Noi riteniamo in questo momento che solo le posizioni e i metodi dei situazionisti, secondo le tesi formulate da René Vienet, hanno un accesso diretto a un uso rivoluzionario del cinema nell'epoca presente — sebbene le condizioni politico-economiche possano ancora costituire un problema ».

« Questo libro è il primo della sue specie. Ci dice come possiamo spezzare il dominio della televisione sulla mente americana [...]. La politica è obsoleta e gli strumenti e le strategie di informazione sono mezzi più potenti per arrivare a mutamenti sociali ».

In queste due citazioni — veri e propri manifesti teorici — emergono nitidamente certezze e aspirazioni di due differenti prospettive di coniugazione del politico con l'estetico. Sono state scritte più o meno negli stessi anni, quell'« epoca profondamente rivoluzionaria, che sa di esserlo »¹ seguita al '68, pulsante di fermenti, in cui si tentava di dare forma all'utopia. Il primo brano è del 1969, ed è un frammento tratto da un testo intitolato *Le cinéma et la révolution*, apparso su uno dei quaderni dell'Internazionale Situazionista, la cui paternità è quasi certamente attribuibile a Guy Debord.² Il secondo si può leggere sul risvolto di copertina di *Guerrilla Television*, il mitico libro di Michael Shamburger, scritto sull'onda dell'introduzione in America del primo videoregistratore a mezzo pollice, nel 1971.³

Ai saldi postulati teorici dell'uno fa da riscontro un tono profetico velato di ingenuità nell'altro: come se bastasse una attrezzatura comoda e flessibile a trasformare in *kinòki* dei semplici, sebbene agguerriti, militanti politici. Filmare la rivoluzione non è lo stesso che rivoluzionare filmando: qui passa la differenza tra cinema (e video) militante e appropriazione del cinema, per decostruirlo e farne lo strumento di un'indagine autoriflessiva, spinta alla radicale negazione della società dello spettacolo, teorizzata e resa operativa da Debord.

Eppure non è possibile considerare totalmente separate le due pratiche, principalmente per il comune sentire la rivoluzione come festa, come stato permanente e diffuso che investe la quotidianità. Questo portare la rivoluzione nella vita, espresso con una miscela di virulenza verbale e desiderio di assoluto, ha trovato un catalizzatore nel maggio del '68. È nel momento in cui l'« immaginazione al potere » diventa universale rivendicazione, che l'esplosiva confusione tra arte, politica e vita, resa operativa dai situazionisti, trova un riscontro forte nella realtà. Il verbo situazionista può dare forma all'ansia dell'agire che fermenta tra le giovani generazioni, alle inquietudini e alle speranze — ingenue, illimitate, dirompenti — che investono quegli anni e che la tradizione della sinistra non aveva saputo cogliere. L'invito a uccidere i padri — e per « padri » si intende anche la pietrificazione stalinista del movimento operaio — è raccolto con l'entusiasmo e la violenza verbale di chi è consapevole di partecipare in prima persona alla costruzione di un mondo nuovo. E al suo centro c'è una grande sfida: la possibilità di rivoluzionare innanzi tutto la propria quotidianità. È qui che va cercata la radice situazionista del '68, questo il filo rosso che lega le due esperienze, nella direzione del binomio arte-vita già indicato dalle prime avanguardie del secolo.⁴ Perché, come scrivono i situazionisti, « quasi tutti sono stati sempre esclusi dalla Vita e forzati a dedicare tutta la loro energia alla Sopravvivenza ». Così, la critica al benessere tecnologico della società dello spetta-

colo, ai suoi effetti devastanti riscontrati nella passività della fruizione e nell'omologazione delle individualità, si aggancia alle contemporanee teorie della comunicazione che spingono verso una radicale rivendicazione della partecipazione di tutti all'uso dei media.

Il cinema e il video militante nascono da questo contesto teorico, da questo clima rivoluzionario. Vantano nobili padri: Dziga Vertov e la teoria del « cine-occhio », il *cinéma-vérité* francese e americano dei primi anni Sessanta, Chris Marker, Jean Rouch. Aspirano a dare voce a chi non l'ha mai avuta, a minare l'economia dell'informazione tradizionale, a tentare una comunicazione che possa davvero dirsi tale. Sono lavori di lotta politica e sociale, si integrano con il movimento degli studenti, la contestazione operaia. La spinta emozionale è molto forte, si espande velocemente, ma altrettanto presto si estingue, come una meteora. L'impronta che lascia è però principalmente di ordine esistenziale e sociale, non si assiste a un reale sovvertimento linguistico, a un equivalente del « cine-occhio » meccanico della cinepresa, « che disputa la rappresentazione visiva del mondo all'occhio umano e che propone il suo 'io vedo' ».⁵

*Non vogliamo lavorare alla fine del mondo, ma alla fine del mondo dello spettacolo*⁶

All'economia spettacolare, produttrice di una condizione di costante alienazione sociale, che ha nel cinema il suo medium più efficace e reazionario, perché prevede un pubblico sempre e soltanto passivo, Debord e i suoi compagni contrappongono un anti-cinema: « Non si tratta di elaborare uno spettacolo del rifiuto, ma piuttosto di rifiutare lo spettacolo. In relazione all'elaborazione dell'essere artistico nel senso nuovo e autentico definito dall'Internazionale Situazionista, gli elementi di distruzione dello spettacolo debbono precisamente cessare di essere opere d'arte. Non esistono situazionismo, opera d'arte situazionista né, per tale motivo, spettacolo situazionista ».⁷ Siamo al superamento dell'arte e al correlato rifiuto di produrre oggetti artistici, al rigetto degli «ismi», in cui rischiava di finire catalogata, nella placida indifferenza dell'industria culturale che tutto macina e digerisce, la stessa Internazionale Situazionista.

Ma, pur essendo il medium più compromesso, il cinema può essere concepito in termini alternativi, anti-spettacolari. Debord, nel testo del suo ultimo film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) dice: « È la società e non la tecnologia che ha fatto il cinema quale è. Il cinema potrebbe essere esame storico, teoria, saggio, memoria. Potrebbe essere il film che sto facendo in questo momento ». Filmare la teoria: è ciò che fa Debord che, in questa frase, riecheggia il famoso decalogo scritto da René Vienet, che contiene un programma per il superamento dell'arte: « Appropriamoci dei balbettii di questa nuova scrittura; appropriamoci soprattutto dei suoi esempi più compiuti, più moderni, quelli che sono sfuggiti all'ideologia artistica più ancora dei film di serie B americani: l'attualità, gli annunci, e soprattutto il cinema pubblicitario [...]. Il cinema si presta particolarmente bene, tra le altre possibilità, allo studio del presente come problema storico, allo smantellamento del processo di reificazione... Il cinema permette di esprimere tutto, come un articolo, un libro, un volantino o un manifesto. È perché ormai esigiamo che ciascun situazionista sia in grado di girare un film, così come di scrivere un articolo [...] ».⁸ Si tratta del testo in cui viene teorizzata più compiutamente l'infiltrazione situazionista nei media con lo scopo di stornarne intenti e direttive, che fa interamente perno sulla pratica del *détournement*: la giustapposizione straniente di elementi prelevati da contesti differenti con lo scopo, citando Sklovskij, di innescare « nuovi pensieri ». Le parentele con il *ready-made* e con il collage e il fotomontaggio dadaista sono evidenti, ma qui la finalità è inversa, perché lo spostamento di contesto mira alla produzione di oggetti antiartistici e non all'atto concettuale di assegnare lo statuto dell'arte ad uno scolabottiglie. Il processo, però, presenta delle singolari affinità. La catena selezione-scomposizione-combinazione-ricomposizione in cui veicolare immagini dall'immediato grado di riconoscibilità, scombinandone l'abituale modo di apparizione, e generando un messaggio dalle finalità contrastanti con quelle dei testi originari, è la stessa. Anche nel *détournement* vengono utilizzati materiali iconici precostituiti che denunciano chiaramente la propria provenienza, i codici di cui si avvale sono ben identificabili. La profonda antinomia che ne scaturisce, il paradosso, gli intenti corrosivi sono portatori di quella carica eversiva che questa pratica situazionista eredita direttamente dal fotomontaggio berlinese, marcata ulteriormente dalla dimostrazione dell'usura e dalla banalizzazione dei prodotti dell'industria culturale dello spettacolo. Per Debord il *détournement* è « la firma del movimento, la traccia della sua presenza e la sua contestazione della realtà culturale contemporanea ».⁹ Vienet nel suo articolo cita i diversi impieghi del *détournement* nei media nella società del capitalismo avanza-

to: i fotoromanzi, la fotografia pornografica, i cartelloni pubblicitari — in particolare quelli disposti in sequenza lungo le fermate del métro —, il fumetto — la sola forma letteraria veramente popolare nel nostro secolo —, e naturalmente il cinema, che, grazie alla possibilità di portare a uno spiazzamento visivo e al tempo stesso sonoro, si pone alla testa delle pratiche situazioniste. Nei film di Debord la disposizione paratattica di elementi significanti e insignificanti, frammenti di cultura « alta » e « bassa » (brani da film di Ejzenštejn e pubblicità, citazioni da Marx e ritagli di giornali) è sorretta dalla lettura impassibile fuori campo di un testo teorico, a cui però parola scritta (le didascalie che ogni tanto occupano lo schermo) e immagini non corrispondono in termini illustrativi, opponendosi alla tradizione, dai situazionisti aborrita, del documentario. Filmare la teoria, come era già stato nei progetti di Ejzenštejn, che desiderava « filmare » *Il Capitale* di Marx. Thomas Y. Levin, in un accurato studio sul cinema di Debord,¹⁰ prende in esame le diverse forme che può assumere il *détournement* cinematografico. Oltre agli esempi praticati da Debord, ricorda un progetto che quest'ultimo mise a punto con Gil J Wolman, il *détournement* di un'intero film, *Nascita di una nazione* di David W. Griffith, il cui contenuto razzista stride con la straordinaria innovazione formale delle immagini: la proposta è di sovrapporre al testo visivo un testo verbale di denuncia del razzismo vivo ancora oggi e degli orrori delle guerre imperialiste. Operare uno spiazzamento nella sintassi cinematografica può anche essere un mezzo efficace per recuperare film commerciali senza speranza, per scuotere attraverso la sospensione della coerenza formale e narrativa gli spettatori dalla passività della fruizione imbambolata e renderli protagonisti dell'evento. Può rappresentare un momento all'interno di un processo di *dérive*, la « tecnica del passaggio improvviso attraverso ambienti diversi », ¹¹ legata alle sollecitazioni psichiche provocate dallo spazio (fisico, acustico, visivo) con cui si entra in contatto, ¹² un modo per connettere l'azione sullo schermo ai microeventi della vita corrente. Il comportamento « eventico », socializzante, ludico, il coinvolgimento dello spettatore nell'« opera » e il dissolversi di questa nella vita, premesse alle neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta e sostanzialmente eredità delle avanguardie storiche, vengono teorizzati e praticati con determinazione dal Lettrismo. Il Lettrismo, da cui Debord si allontana nel 1951 per fondare l'Internationale Lettriste — una delle « costole » da cui nel 1957 nascerà l'Internazionale Situazionista —, era stato creato da Isidore Isou, un intellettuale rumeno esule a Parigi, che dal 1945 aveva messo in atto un profondo programma di rivoluzione culturale. Sulla scia del surrealismo, ma radicalizzandone i contenuti teorici, Isou, partendo dalla rivendicazione dell'uso di tutte le tecniche possibili nell'esecuzione dell'opera, approda all'uscita dalla dimensione del quadro e della pagina, verso un'appropriazione del reale che gli farà dichiarare « creazione totale » soltanto l'opera non finita, *in progress*, in cui l'interazione autore-spettatore diventa completa e assoluta. E vagheggiare una nuova società « paradisiaca e creativa », estremo compimento dello stretto rapporto arte-vita teorizzato dalle avanguardie, velata anticipazione dell'« immaginazione al potere » sessantottesca e di ogni mito della creatività diffusa. Una premessa evidente, sebbene poco citata e conosciuta, di tutte le poetiche comportamentistiche degli anni Sessanta e Settanta. Inoltre sottili affinità legano il Lettrismo al contemporaneo movimento Fluxus, sulla base di un eventualismo e una fluidità dell'operare, che, anche negli esiti operativi, in particolare nella trattazione del suono, portano a sostanziali convergenze. I lettristi intervengono in prima persona sul mezzo cinematografico, teorizzando una radicale sospensione del coordinamento suono-immagine e la mutilazione intenzionale delle immagini, fino a proporre un cinema di suoni e di parole. Il vocabolario del cinema lettrista, nella migliore tradizione delle avanguardie, comprendeva, oltre alla già ricordata discontinuità tra suono e immagine, sonorità multiple, sequenze in negativo, manipolazione diretta della pellicola (graffi, lacerazioni, fino alle estreme conseguenze), ¹³ un progressivo coinvolgimento dello spettatore, per approdare al « cinema nucleare » teorizzato da Marc, O che « integra sala e spettatore nella rappresentazione cinematografica ». ¹⁴ È importante ricordare che è lo stesso Isou a tracciare un vero e proprio manifesto del « cinema discrepante » nel suo lunghissimo film (quattro ore e un quarto) *Traité de bave et d'éternité* (1951), indicando la strada della riflessione teorica per il superamento del cinema. Il protagonista Daniel espone le sue idee alla platea di un cineclub: « Questa è la prima volta in cui viene presentato un manifesto sul cinema al cinema. È la prima volta che viene mostrato un cineclub al cinema, che equivale a dire che si preferisce la riflessione o il dibattito sul cinema nel cinema rispetto al cinema comunemente inteso... Io annuncio la distruzione del cinema ». ¹⁵ Allo stesso modo Guy Debord, prima dell'inizio della proiezione del suo primo film, *Hurléments en faveur de Sade*, avrebbe dovuto dire: « Non c'è film. Il cinema è morto. Non ci possono più essere film. Procediamo, se volete, al dibattito ». ¹⁶

Hurléments en faveur de Sade (1952) è un film lettrista. Ce ne sono due versioni. La prima ¹⁷ rispecchia per intero la poetica lettrista della performance sonora ¹⁸ con relazioni aleatorie tra suoni

e immagini, rumori, improvvisazioni poetiche, deterioramento dell'immagine (soggetti poi ricorrenti nei suoi film futuri: Parigi, i compagni lettristi, se stesso).

Nella seconda versione, quella che rimarrà definitiva, si assiste a un superamento della pratica lettrista di svalutazione dell'immagine in virtù della poeticità della parola, radicalizzandone, ma al tempo stesso oltrepassandone, l'assunto finale: si assiste alla totale distruzione dell'immagine. Non più martoriata, semplicemente è scomparsa, sostituita dall'alternarsi dello schermo bianco (illuminato, acceso, in sincronia con il testo parlato) e dello schermo nero (quando si tace per lunghi minuti, quando si interrompe il discorso, perciò spento). Ma la sparizione dell'immagine doveva condurre, nelle intenzioni di Debord, al sovvertimento totale della tradizione cinematografica del pubblico passivo, e favorire la discussione attiva, l'interazione dello spettatore con l'evento cui sta partecipando. Già la provocazione di atti di insofferenza, che possono facilmente scivolare nella violenza, rappresenta un primo risultato; e in effetti, nella realtà, le diverse prime del film sono spesso finite tra i tumulti, che riaccendevano, per contrasto, la curiosità di sempre nuovo pubblico.¹⁹ Il sonoro del film — privo di musica o rumori — consisteva in una lettura inespressiva, a più voci (di alcuni lettristi e dello stesso Debord), di frasi *détournées* estratte dal codice civile francese, ritagli di giornali, citazioni di Joyce, di Isou, brani di dialoghi da *Rio Grande* di John Ford, banalità quotidiane. E, infine, la proposizione-manifesto del film e della sua attività futura: « Le arti future saranno sconvolgimenti di situazioni, o niente », parafrasi dell'espressione di Bréton « La bellezza sarà CONVULSIVA o non sarà », posta a suggello del suo libro *Nadja*.

Nei film successivi di Debord l'immagine riappare, sempre, però, rigorosamente straniata, interrotta di tanto in tanto da didascalie a pieno fotogramma. Il testo verbale, letto sempre da voci impassibili, è d'ora in poi continuo. Testo teorico, o di rievocazione storica e nostalgica della fase « eroica » dell'Internazionale Lettrista e Situazionista, autobiografico e insieme lucidamente critico. Il *détournement* è applicato all'immagine, mai più al testo. Torna la musica, quasi sempre classica, autori del Settecento francese. I due film in cui più forte è la valenza autobiografica, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *In girum imus nocte et consumimur igni*, si dipanano tra la riflessione personale e l'elaborazione teorica, portando all'evidenza visiva alcune pratiche situazioniste come la *dérive*: appaiono spesso carrellate sui luoghi di elezione a cui lasciarsi andare (i caffè e le vie intorno a Saint-Germain-des-Prés, il mercato de Les Halles di notte e all'alba, l'Île Saint-Louis e, nel secondo film, anche panoramiche di Venezia e di Firenze, città, quest'ultima, in cui Debord ha a lungo abitato), cui, nel primo film corrispondono dichiarazioni di intenti strettamente connesse alle formulazioni teoriche della psicogeografia e dell'urbanistica unitaria: « [...] Ma noi volevamo uscire da questo condizionamento, alla ricerca di un altro uso del paesaggio urbano, di passioni nuove. L'atmosfera di alcuni luoghi ci faceva sentire i poteri a venire di un'architettura che bisognerebbe creare perché fosse il supporto e il terreno di giochi meno mediocri. Non potevamo aspettarci nulla da ciò che non avessimo noi stessi modificato », e nel secondo film un'aspra critica all'urbanistica attuale, che, violentando Parigi come le altre città, le conduce verso un'omologazione mostruosa e alienante. Sull'ultimo fotogramma appare poi una didascalia in cui si legge « Da riprendere dall'inizio », invito visualizzato del resto dallo stesso titolo, la frase in latino che cela un palindromo (si può leggere sia da sinistra che da destra): uno stimolo a riprendere in mano il lavoro, rileggerlo, ripensarlo. Innesca un processo di circolarità operativa alluso anche dal suggello al suo terzo film, *Critique de la séparation* (1961), la didascalia: « (Continua) ».

In quest'ultimo film e nei due seguenti, *La Société du Spectacle* (1973) e *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), il tono nostalgico lascia il posto a un più serrato discorso teorico, a tratti pamphlettistico. Il repertorio di immagini *détournées* si allarga a spezzoni di film commerciali ma anche « di culto », pubblicità, bombardamenti in Vietnam, ritratti degli uomini di potere — alternativamente Nixon, Mao, Eisenhower, De Gaulle —, cariche della polizia, occupazioni studentesche alla Sorbona durante il maggio '68, telecamere di controllo, coppie che guardano la televisione. In *La Société du Spectacle* le immagini sono solo di repertorio, Debord interviene nella scelta e nel montaggio, rigettando sulla società le figure attraverso le quali questa si autorappresenta. Il testo è una rilettura dell'omonimo libro, uscito nel 1967, e non ne rappresenta un mero adattamento cinematografico: gli aforismi del saggio, selezionati, sono riportati in un ordine diverso e sono spesso inframmezzati da sottotitoli e da brani che non compaiono nel libro, commenti critici a citazioni di Marx, Machiavelli, Saint-Just, visualizzati a pieno fotogramma. La sua analisi sull'economia della ricezione spettacolare riguarda lo spettatore come il critico, oggetto del polemico *Réfutation*.

In eguale misura, l'anti-cinema di Debord si scaglia contro la nascente ideologia del cinema ama-

toriale, diretta premessa alla nuova fase ricca di aspettative del video amatoriale e della « televisione fatta in casa ». In questa prospettiva si colloca per esempio il *détournement* di un'illustrazione pubblicitaria per la cinepresa tedesca Eumig, che è accompagnata dalla didascalia: « Il dominio dello spettacolo sulla vita. Questa pubblicità della camera Eumig evoca molto efficacemente la glaciazione della vita individuale che si è riversata in una prospettiva spettacolare: il presente si dà a vivere immediatamente come memoria. Attraverso questa spazializzazione del tempo, che si trova sottomesso all'ordine illusorio di un presente accessibile in permanenza, il tempo e la vita sono stati perduti insieme ».²⁰ Una critica, ancora una volta, ai pericoli di spettacolarizzazione delle attrezzature amatoriali, che non comporta necessariamente un rifiuto dell'uso politico delle stesse, ma piuttosto un invito a una riflessione sul mezzo che integri l'aspetto linguistico e quello contenutistico.

*Il videotape è un nuovo strumento di comunicazione*²¹

L'avvento del « nuovo medium » viene salutato nei primi anni Settanta con tutto lo slancio che le aspettative aperte dalla contestazione e dai profondi rivolgimenti sociali potevano riversare su un prodotto tecnologico, che si caricava, così, di potere magico. Con il videotape sembra concretizzarsi la spinta a rigettare la posizione subalterna, del dover essere e rimanere « pubblico », che si è istituzionalizzata nella comunicazione mediale. Il bisogno di informazione e comunicazione mai più a senso unico, costrette entro le consuete coordinate mittente-messaggio-destinatario, sembra trovare una risposta in questo oggetto tecnologico flessibile e leggero. La novità rispetto alla televisione tradizionale è offerta dall'effetto di feedback, il tragitto immediato di andata e ritorno del messaggio, che implica che chi vede e ascolta può rispondere, in tempo reale, alle sollecitazioni ricevute. Chi è stato ripreso può controllare, commentare ciò che vede e, se lo ritiene, modificare, cancellare, intervenire di nuovo. L'asse della comunicazione si sposta su una linea orizzontale, che prevede questa volta una più vitale catena di azione-visione-reazione. Il medium, nelle intenzioni dei nuovi militanti, ritorna alla sua natura originaria, veicolo di dialogo, come il telefono, e come questo collegante tra loro, in una fitta rete, infiniti terminali, tutti provvisti della facoltà di intervenire personalmente nella comunicazione. Siamo vicini all'estasi comunicazionale, all'esaltazione del puro e semplice contatto.

Il video militante oscilla tra le posizioni più radicali dell'estetica dei media, con la conseguente accentuazione dell'aspetto fatico della comunicazione, e il richiamo alla tradizione eroica del cinema rivoluzionario. E cerca, se possibile, una sintesi tra questi due aspetti.

Ciò che conta, nelle posizioni teoriche della militanza, è spezzare il monopolio televisivo, portare la televisione alla gente, far fare la televisione alla gente. Di nuovo un tentativo di coinvolgimento del pubblico con l'« opera », sebbene i prodotti così realizzati rifuggissero ogni residuo di auraticità: il lavoro è quasi sempre di gruppo, interscambiabile, per il rifiuto di creare nuovamente una divisione di ruoli che rischiasse di riproporre l'isolamento « creativo » del regista. Inoltre una rivendicazione dell'uso « sporco », sciatto, del videotape veniva avanzata di frequente con la motivazione che ciò che interessava era solo la sua funzione di stimolo al risveglio politico delle persone.

La radicalizzazione di questi presupposti, la lotta al sistema dell'informazione, portano nella direzione della guerriglia da praticare all'interno dei mass media. Alla realizzazione, quindi, di una delle più vistose pratiche situazioniste teorizzate da René Vienet per il superamento della società dello spettacolo. I corollari sono la nascita di radio pirata, la pubblicazione di false edizioni di giornali e riviste per « confondere il nemico ».²² Controinformazione o informazione spiazzante.

I metodi della lotta mutano a seconda dei contesti in cui i militanti si trovano a operare; nelle aree più industrializzate e medializzate si predilige l'insinuazione destabilizzante nei canali dei media, oppure si ripiega su una produzione a servizio della comunità; dove la politicizzazione è più forte e diffusa si tenta di istituire un circuito di comunicazione alternativa, con una gamma infinita di proposte, confinando e confondendosi spesso con la pratica altrettanto frequentata dell'animazione teatrale.²³ Le pubblicazioni di controinformazione si fanno sempre più fitte, le guide all'uso alternativo del videotape, precedute da *Radical Software*, la rivista dell'underground americano diretta da Ira Schneider, artista video, si moltiplicano. Gli inviti al blitz, al videoteppismo arrivano fino a noi, riveduti e corretti, nel movimento e nella stampa *cyber-punk*.

Spesso, però, l'ideologizzazione del mezzo ha portato a una confusione tra le capacità tecniche della portapack e il suo virtuale potere politico. Si è a lungo coltivata l'illusione che il potere di fare televisione venisse unicamente dall'uso del videotape, che qualunque lavoro prodotto con esso fosse automaticamente « di sinistra » e le sue valenze sempre e comunque sovversive. In realtà, sono

rare le occasioni in cui si è operata una riflessione linguistica sul mezzo che andasse al di là della scoperta eversiva del feedback, spesso lo scollamento tra contenuto e forma, proprio a tanta arte politica, si è verificato anche nella pratica militante del video. Troppe volte un'esaltata lettura di Shamberg o degli altri testi-base della controinformazione, come lo stesso *Per fare televisione* di Roberto Faenza in Italia, ha creato solo fiacchi epigoni, gruppi che operavano con discontinuità, nascevano e si scioglievano nello spazio di pochi mesi.

Perché è forse questa la morale da trarre: non è il medium in sé ad essere rivoluzionario. Il videota-pe può essere usato per la lotta politica, ma anche come strumento di controllo, come supporto didattico, mezzo artistico. Ciò che conta è l'uso maturo e consapevole del mezzo. Non è quasi mai vero che a contenuti sociali avanzati corrisponda necessariamente un'adeguata radicalità nei risultati artistici. Courbet era sulle barricate della Comune di Parigi, ma chi operò il primo scardinamento sistematico dell'arte sul piano linguistico furono i borghesi impressionisti, più inclini alla vita e alle « chiacchiere » da caffè. Quando Godard, nel suo ciclo di lezioni sulla storia del cinema intrecciata a quella dei suoi film, tenuto per gli studenti di un'università canadese, arriva a trattare il tema del cinema politico, presenta *L'age d'or* di Buñuel e Dalí come il più compiuto esempio di cinema davvero rivoluzionario, perché rivoluziona soprattutto le forme, più difficili da sovvertire dei contenuti.²⁴ E nella selezione da mostrare c'era anche *La Chinoise* (1967), uno dei suoi film più politici.

È questa è la direzione presa da Guy Debord, alle cui parole mi piace affidare la conclusione di queste note: « Mi sembra che il mio lavoro [nel cinema], molto breve ma esteso per un periodo di ventisei anni, ha ben corrisposto ai criteri principali dell'arte moderna: 1) l'originalità fortemente marcata all'inizio e la ferma decisione di non fare mai « la stessa cosa » due volte di seguito, mantenendo tuttavia uno stile e una tematica personali sempre riconoscibili; 2) comprendere la società del proprio tempo, *id est* spiegarla criticandola, perché si tratta in maniera manifesta di un tempo che manca più di critica che di apologetica; 3) infine, essere stato rivoluzionario nella forma e nel contenuto, ciò che mi pare andare nel senso di tutte le aspirazioni « unitarie » dell'arte moderna, verso questo punto dove l'arte è voluta andare al di là dell'arte ».²⁵

Roma, giugno 1991

Note

¹ G.E. Debord e G. Sanguinetti, in *La véritable scission dans l'Internationale*, 1972, scritto in occasione dello scioglimento dell'Internazionale Situazionista.

² "Le cinéma et la révolution", in *Internationale Situationniste*, n. 12, settembre 1969, p. 105.

³ M. Shamberg e Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

⁴ Tra i testi più letti del 1968 ci sono *La società dello spettacolo* di Debord e *Il trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni* di Raoul Vaneigem, due libri situazionisti.

⁵ D. Vertov, "Kinòk: Perevoròt", *LEF*, marzo 1923, pp. 135-43 (trad. it. "L'immagine", in *La scrittura scenica*, n. 3, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 114-16).

⁶ "Le sens du dépiérissement de l'art", in *Internationale Situationniste*, n. 3, dicembre 1959, p. 7.

⁷ R. Vaneigem, "La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg", discorso pronunciato durante la V Conferenza dell'Internazionale Situazionista a Göteborg, agosto 1961, in *Internationale Situationniste*, n. 7, aprile 1962, pp. 26-7.

⁸ R. Vienet, "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art", in *Internationale Situationniste*, n. 11, ottobre 1967, pp. 32-6.

⁹ G.E. Debord e G.J. Wolman, "Mode d'emploi du détournement", in *Les livres nus*, n. 8, maggio 1956, p. 6. Sulla foto di copertina c'è il ritratto dei due autori e, come didascalia, « Aragon e André Bréton », esempio palese di *détournement* e, al tempo stesso, riferimento al surrealismo, da cui i situazionisti derivano in parte le proprie istanze teoriche.

¹⁰ T.Y. Levin, "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord", in *On the passage of a few persons through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972*, The M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), catalogo della mostra tenuta al Centre Pompidou a Parigi, a Londra e a Boston, pp. 73-116.

¹¹ Dalla definizione di *dérive* nel glossario situazionista, in *Internationale Situationniste*, n. 1, giugno 1958, pp. 13-4.

¹² Anche qui le affinità con alcune pratiche delle avanguardie storiche sono evidenti: basti pensare alle deambulazioni surrealiste, all'iper-recettività invocata dai proclamati marinettiani in favore della simultaneità e dell'analogia (« l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili »), alla *Passeggiata* di Palazzeschi, risolta in base al principio del montaggio. Tutte figure che discendono dal *flâneur* di Baudelaire. Nella *dérive* dei situazionisti — ed è insito nello stesso termine di « deriva » — è però anche visibile in filigrana la condizione alienata che ormai avvolge l'ambiente urbano di fine secolo.

¹³ La pellicola « cesellata » è il corrispettivo pratico della *phase ciselante* dello sviluppo del medium cinematografico teorizzata da Isou (*Esthétique du cinéma*, Parigi, Ur, 1953), la fase autoriflessiva che segue l'esaurirsi del primo momento — la *phase amplitique* — volta all'esplorazione delle tecniche formali e narrative, allo sviluppo dei generi.

¹⁴ Dal volantino distribuito durante il « sabotaggio » a cui si diedero i letteristi nel corso del Festival di Cannes del 1952, intitolato *Fini le cinéma français* (cfr. T.Y. Levin, *op. cit.*, p. 81).

¹⁵ Levin nota la corrispondenza tra queste posizioni e il testo *Noi* pubblicato da Dziga Vertov nei primi anni Trenta: « Noi affermiamo il futuro dell'arte cinematografica rigettando il presente. La morte della cinematografia è necessaria perché l'arte del cinema possa vivere. Noi chiediamo l'accelerazione della sua morte [...] ». Il film di Isou, presentato a Cannes nel 1951 in un circuito alternativo, venne premiato (« Prix en marge du Festival de Cannes ») da una giuria di cui faceva parte Jean Cocteau. Sulle possibili incidenze del cinema letterista sull'underground americano ed europeo, ancora poco approfondite, cfr. T.Y. Levin, *op. cit.*, p. 79 e n. 42, p. 113; D. Noguez, *Eloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979.

¹⁶ Dal 1984 non è più possibile vedere i film di Guy Debord. Tutti i suoi film sono stati mostrati molto poco, raramente fuori Parigi. Da quando Debord incontrò nel 1971 Gérard Lebovici, produttore che divenne molto presto suo amico e promotore, editore della stampa situazionista e produttore dei suoi film, tutta la produzione cinematografica di Debord fu proiettata continuamente ed esclusivamente al cinema Studio Cujas, a Parigi, vicino Saint-Germain-des-Près. Nel 1984, in risposta al misterioso assassinio di Lebovici e all'offensiva campagna di stampa che ne seguì, Debord ritirò tutti i suoi film, vietandone la proiezione dapprima in tutta la Francia e poi, in seguito, nel mondo intero.

¹⁷ La sceneggiatura, con la prefazione « *Prologomènes à tout le cinéma futur* », qui pubblicata, è apparsa su *ION*, n. 1, aprile 1952.

¹⁸ Vanno qui ricordate, oltre alle affinità con le analoghe ricerche Fluxus, le « sintesi » radiofoniche di Marinetti e il suo *Manifesto del teatro radiofonico* del 1933, straordinario precedente.

¹⁹ Dalla prima parigina del giugno 1952 a quelle londinesi del 1957 e 1960, fino alla proiezione « pirata » — in realtà una ricostruzione del film in versione tedesca — di Berlino del 1990. Secondo Debord, Yves Klein, presente alla prima di Parigi, rimase particolarmente sconvolto dalla lunga sequenza finale di silenzio a schermo nero (24 minuti), tanto da trarne ispirazione per i monocromi che iniziò a dipingere da lì a qualche anno.

²⁰ *Internationale Situationniste*, n. 2, ottobre 1967, p. 57.

²¹ Citazione tratta da uno scritto del 1973 di John Hopkins, uno dei primi autori che utilizzarono la *portapack* in Gran Bretagna (in *Video 79. Dieci anni di videotape* [Video. The First Decade, Roma, KANE, 1979]).

²² Vignet cita due precedenti a cui ispirarsi: l'occupazione da parte di un gruppo argentino di un cartellone luminoso, per lanciare da lì slogan e proclami, e la creazione di una radio pirata da parte di un gruppo di dissidenti del partito comunista danese (cfr. R. Vignet, *op. cit.*, pp. 32-3).

²³ Lo stesso Shamberg è uno dei fondatori della prima televisione « alternativa » americana via cavo, la TVTV (Top Value Television) insieme a un gruppo di artisti, architetti e designer — gli Ant Farm — e ai membri della Raindance Corporation. Rifiutando una rigida struttura organizzativa, vogliono dimostrare che anche con il mezzo pollice è possibile ottenere prodotti di alta qualità, con esiti sconosciuti al grande formato televisivo. Ma soprattutto prevalgono i risultati: la loro ripresa della Convenzione Repubblicana a Miami Beach, nel 1972, scopo per il quale era nata la TVTV, ottiene effetti dirompenti: offre, in presa diretta, il termometro del caos e delle battaglie politiche che si accendevano sempre in riunioni del genere, ma che non erano mai state mostrate al pubblico televisivo; una denuncia del potere mistificante delle trasmissioni televisive tradizionali, il rovesciamento della loro prassi informativa. Così nasce la controinformazione.

Negli Stati Uniti, e nel Nord America in generale, anche in Canada, grazie alla maggiore rapidità di diffusione delle nuove tecnologie, gli autori e i gruppi riescono ad aprirsi piccoli spazi, continuamente minacciati dallo strapotere delle *corporations*, correndo il rischio di esserne fagocitati. Si pone il problema dell'accesso. Si preferisce usare la televisione via cavo, che offre potenzialmente maggiori garanzie di penetrazione e segmentazione nel territorio, più al riparo dall'invasione delle reti commerciali. Nascono le prime *community TV*, che fanno spesso leva sul tessuto stesso della popolazione, sono canali locali, quasi sempre facenti capo a gruppi etnici differenziati. La politica dei produttori indipendenti, oltre a canalizzarsi su questo circuito, che tuttavia rimane sempre poco diffuso e incisivo, tende all'inserimento nelle televisioni commerciali, per destabilizzarne a poco a poco il palinsesto, o almeno provare a insinuare dei dubbi nel pubblico.

La situazione europea è differente. La lotta politica è più radicale, la diffusione delle tecnologie più scarsa, i costi maggiori, la rete alternativa quasi inesistente. Cominciano a sorgere i primi gruppi, i canali di divulgazione privilegiati sono gli stessi dove avvengono le lotte: le fabbriche occupate, i comitati di quartiere, i circoli alternativi. In Irlanda del Nord, dove la lotta politica è lotta armata, il videotape costituisce uno strumento di educazione alla guerriglia e di controllo delle sue fasi: cassette con la registrazione di scene di lotta urbana vengono mostrate ai bambini, i vari comandanti mantengono il controllo strategico degli scontri grazie all'immediato feedback del mezzo. In alcuni paesi, come la Francia, si affrontano anche i temi sociali dell'aborto clandestino, dei ghetti cittadini riservati agli immigrati di colore, lo sguardo esce dai confini nazionali, si posa sulla Palestina insanguinata.

In Italia il gruppo che con maggior incisività e continuità ha operato nel video militante è stato Videobase, composto da Anna Lajolo, Guido Lombardi e Alfredo Leonardi, che ha operato nella direzione di un uso possibile di televisione di base. Nei loro lavori a contatto diretto e prolungato con le situazioni che andavano riprendendo, un'immersione totale in queste diverse realtà, traspare sempre, oltre la denuncia politica, un interesse umano, una profonda antropologia dello sguardo che mantiene vivi anche adesso, in epoca di totale riassorbimento di ogni radicalismo politico, i materiali da loro girati. A posteriori, seppure edulcorate, certe pratiche da loro sperimentate cominciano a passare oggi in televisione.

Ma spesso la stessa politica di controinformazione rischia di ritorcersi contro i propositi iniziali degli autori, che si ritrovano nel ruolo odioso dei delatori, seppure inconsapevoli: i materiali girati nel circolo alternativo di Macondo a Milano servirono alla polizia per identificarne e denunciarne i frequentatori, portando così a una conclusione amara la parabola del videotape e dimostrandone una volta per tutte le polivalenze. Una raccolta di molti video militanti internazionali si può trovare in *Video 79* (vedi nota 21), dove sono pubblicate anche le riflessioni di alcuni autori; una panoramica esauriente della situazione internazionale e un censimento dei vari gruppi sono offerti dalla rivista *Environmedia*, uscita fra il 1973 e il 1974 in Italia.

²⁴ J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, tomo I, Editions Albatros, Parigi, 1980 (trad. it. *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 1982, pp. 174-75). Si tratta della trascrizione delle lezioni tenute da Godard all'Università di Montreal nel 1979.

²⁵ Lettera scritta da Guy Debord a Thomas Levin il 24 aprile 1989, da questi riportata a p. 109 del testo citato.