

ANDREA CAPRIOLO

Cut/up semantico creatore di spazio sociale: la rivista «A/traverso» e la geourbanistica bolognese nei primi anni Ottanta

ABSTRACT

Tramite l'analisi del numero "estivo" di «A/traverso» del 1981, si vuole tentare di ricostruire l'ambiente libertario e socializzante della Bologna post '77. Fondamentale in questa nuova articolazione artistica sarà verificare l'influenza che le nuove tecnologie digitali portarono al patrimonio artistico nel passaggio di decennio. A tal fine si può constatare come all'interno della rivista dell'autonomia bolognese fossero presenti testi di William Burroughs, da sempre interessati, mediante la tecnica del cut-up – anche digitale - alle possibili sperimentazioni linguistiche, e del collettivo di videomaker Gabrinsky, che, mediante collage di immagini tra di loro apparentemente scollegate, restituiva una valenza sociale all'urbanistica bolognese. In ultima analisi, a conferma di tali propositi, sarà necessario considerare il film del 1991 di Renato de Maria *Il trasloco*, mediometraggio che raccontava degli ultimi giorni di "Bifo" nella sua abitazione bolognese di via Marsili. Il film, mediante un linguaggio istituzionale e non più destrutturato, raffigurava la fine dell'epoca delle esperienze "socializzanti" della Bologna del '77.

PAROLE CHIAVE: «A/traverso»; cut/up; linguaggio; spazio urbano; spazio sociale; Bifo; Burroughs; anni Ottanta

Semantic cut/up as creator of social space: the «A/traverso» magazine and the bolognese geourbanistics in the early Eighties

ABSTRACT

By analyzing the "summer" issue of «A/traverso» of 1981, we'll try to reconstruct the libertarian and socializing environment of Bologna after 1977. In this new artistic articulation will be fundamental to verify the influence that new digital technologies brought to artistic heritage over the decade. Therefore, we can see that inside the Bolognese autonomy magazine there were texts by William Burroughs, who has always been interested, through the cut-up technique - also digital - in the possibilities of linguistic experimentation, and texts by the videomaker Gabrinsky's collective, which, through collages of apparently disconnected images, restored a social value to the Bolognese city planning. Ultimately, to confirm these intentions, it will be necessary to consider Renato de Maria's 1991 film *Il trasloco*, a medium-length film that shows the last days of "Bifo" in his home in Bologna in Marsili street, who, using an institutional system no longer destroyed, represented the end of the "socializing" experiences era of Bologna in '77.

KEYWORDS: «A/traverso»; cut/up; language; urban space; social space; Bifo; Burroughs; eighties

Non siamo qui non siamo là/il nostro covo è tutta la città

Ma che cazzo me ne frega?!/Genere ragazzi genere!/Ehi sbarbo smolla la biga che slumiamo la tele.../Sei fatto duro, sei fatto come un copertone!/Ci facciamo?/Sbarbi sono in para dura!/Ok, ok nessun problema ragazzi, nessun problema!/Sbarbi sono in para dura!/Schiodiamoci! schiodiamoci!/C'hai della merda?/Ma che viaggio ti fai?/C'hai una banana gigantesca!/Oh c'hai della merda o no?/Un caccolo!/Ma che viaggio ti fai?/Intrippato!/Brutta storia ragazzi, brutta storia.../C'ho delle storie ragazzi, c'ho delle storie pese!/C'hai delle sbarbe a mano?/No c'ho delle storie!/fatti questo slego: Uno Due Sei Nove¹.

Slumare, sbarbi, caccolo, sbarbe a mano.... Questo è l'*incipit nonsense* di matrice dadaista che apre, nel 1978, l'LP *MONOtono* del gruppo rock bolognese Skiantos. Parole che fecero molto

¹ SKIANTOS, *Eptadone*, «Monotono», Vicenza, Cramps Records, 1978.

riflettere gli studiosi di linguistica, tanto che, due anni dopo, Gian Ruggero Manzoni e Emilio Dalmonte sentirono la necessità di ‘canonizzare’ all’interno del dizionario del linguaggio giovanile *Pesta duro e vai tranquillo*: glossario che, come gli autori stessi spiegavano nella prefazione del volume, nacque dalla constatazione che si era sviluppata una nuova cultura, espressa come manifestazione di «costume», di cui «ben pochi sembrano essere al corrente nonostante le dimensioni che va assumendo»².

Se, come sostenevano Mazzoni e Dalmonte, tale cultura trovava suo apice nella filiera dell’antagonismo sociale di matrice settantasettina (emblematico il caso degli Indiani metropolitani, che secondo Eco manifestavano il «linguaggio del soggetto diviso [...] apparentemente senza codice»³) – è altrettanto incontestabile che essa principiava da un’estraneità culturale sempre d’avanguardia, ma decisamente più istituzionalizzata, quale quella del Gruppo 63. Non pare di scarso interesse, in tal contesto, vedere la trasmigrazione delle idee di questo collettivo letterario nella Bologna del Settantasette. Figura di mediazione fu uno dei protagonisti del Gruppo 63, di certo tra i più problematici e ‘degeneri’, quale Gianni Celati. Dopo un breve periodo di insegnamento presso la Cornell University di Ithaca, lo scrittore valtellinese tornò in Italia per insegnare al DAMS, tenendo corsi di letteratura inglese su *Alice nel Paese delle meraviglie* di Lewis Carroll e la letteratura nonsense di età vittoriana. Da questi seminali insegnamenti trovò pubblicazione un volume fondamentale per la cultura letteraria italiana: nel 1978, per le edizioni L’erba voglio, venne stampato *Alice disambientata*, testo che lascia trasparire l’idea di un individuo destabilizzato, senza qualità, disperso nello sradicamento di un ambiente urbano non gerarchico e libertario. Anche Umberto Eco, che di Celati e del Gruppo 63 fu seguace, già da anni poneva i suoi interessi verso la ricerca linguistica e semiologica: se nel 1968 pubblicava per Bompiani *La struttura assente*, una prima indagine sui rapporti tra scrittura e interpretazione del testo narrativo, dieci anni dopo, nel 1979, presentava *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, un secondo contributo di importanza capitale in questa sequela di studi. All’interno di tale ‘laboratorio’ culturale, la rivista «A/traverso», nata nel 1975 in seno a tali sperimentazioni comunicative, deve essere letta e analizzata quale elemento atto a creare, mediante la demistificazione del lessico quotidiano, un cortocircuito nei linguaggi del potere istituzionale, dove gli ideali della rivoluzione tecnologica americana vengono a incrociarsi con le idee della nuova sinistra post-marxista di osservanza più strettamente italiana. Tale piccolo gruppo di artisti e intellettuali riuniti attorno al periodico, ponevano come base del loro programma operativo una pratica di scrittura creativa, quale metodo dissacratorio e sovversivo atto a manifestare increspature nella società istituzionalizzata. In questo modo essi proponevano di modificare le principali realtà di rappresentazione quotidiana: il valore del linguaggio doveva essere piegato verso nuovi codici semantici non più rispondenti alle logiche predeterminate del capitale e del potere statale. Il linguaggio diveniva, in tal modo, una pratica della trasformazione, un autentico progetto di comunicazione sovversiva. L’obiettivo che si ponevano i redattori della rivista, dunque, era di demistificare tali logiche comunicative andando oltre lo specchio, come la celebre Alice di Lewis Carroll, facendo dell’atto artistico/creativo un’arma ‘impropria’ disponibile alla collettività quale strumento di difesa dal condizionamento socio-culturale. Creare un vero e proprio delirio comunicativo che si potesse manifestare come elemento sonoro⁴ visualizzabile tramite la parola scritta. In conseguenza di tali fattori, si imponeva un superamento tra la distinzione di arte, come corpo separato delle istituzioni, dalla realtà/vita quotidiana, e si concretizzava una identificazione

² GIAN RUGGERO MANZONI, EMILIO DALMONETE, *Pesta duro e vai tranquillo. Dizionario del linguaggio giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 5.

³ UMBERTO ECO, *C’è un’altra lingua: l’italo-indiano*, «L’Espresso», XIV, 1977, pp. 34-35.

⁴ LUCIANO CAPELLI, STEFANO SAVIOTTI, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij. Testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milano, L’erba voglio, 1977, p. 73.

tra il linguaggio creativo e la prassi politica in chiave rivoluzionaria⁵: solo in questo modo la vita quotidiana avrebbe potuto identificarsi con la creazione artistica⁶. Il recupero di Majakovskij, figura cardine delle avanguardie storiche occidentali, svolgeva una funzione fondamentale per attuare tale processo: lo scrittore, calatosi nel pieno del processo rivoluzionario, veniva considerato dai redattori bolognesi come l'autore che mediante la propria tecnica creativa riuscì a pervenire al superamento della crisi tra arte e vita⁷.

L'arte, in «A/traverso», si manifestava come pratica politica nella misura in cui aderiva ad una dimensione antiproduttiva, un 'lavoro' pianificante esteticamente la realtà e produttore nuove forme culturali, nella quale il prodotto artistico si attuava come utopia del linguaggio e, insieme, linguaggio dell'utopia. Questo processo consentiva il superamento della distanza tra pratica artistica e vita quotidiana, per giungere a coinvolgere tutti i livelli di quest'ultima fino alla sua completa trasformazione all'insegna della rivoluzione sociale: «l'arte esterna al quotidiano scomparirà, l'arte passerà al servizio della quotidianità per trasformarla, per cambiarla realmente e non per trasfigurarla idealmente. Essa permetterà di creare il vivente e di viverlo invece di scriverlo o raffigurarlo e perciò si servirà di tutti i mezzi messi a propria disposizione dell'estetica, ivi compresa la musica, la pittura e soprattutto l'architettura»⁸. Da questo concetto si poneva il problema del ribaltamento e della trasfigurazione delle strutture della quotidianità attraverso la mediazione della configurazione semantica del linguaggio; una sovversione tipografica totale⁹ che si esplicitava mediante l'arte del *détournement* situazionista, e in particolare tramite la tecnica del cut/up, pratiche che recuperavano le 'regole' delle avanguardie storiche dadaiste e del futurismo russo. Concordo in questo senso con quanto afferma Andreas Iacarella, quando ricorda che l'uso di paradossi, iperboli ed equivoci linguistici non si ponevano l'obiettivo di farsi comprendere, ma «farsi sentire, dichiarare la propria esistenza al di fuori degli schemi di realtà del linguaggio controllato dai mass media»¹⁰, raggiungendo in tal modo lo scopo di «connettere in un unico discorso i diversi piani, quello politico e quello personale, l'espressione del singolo»¹¹.

Mediante questa tecnica artistica, i redattori di «A/traverso» tentavano di congiungere le istanze libertarie di una rivoluzione del personale, con le volontà di poter vivere la città e il proprio personale non solo fisicamente, ma di farne una vera e propria esperienza conoscitiva e politica in linea con le richieste contestatarie della gioventù extraparlamentare e libertaria del tempo. L'urbanistica e la corporeità di ogni singolo individuo, venivano di conseguenza rilette come elementi deterritorializzati, abili a decretare la fine dell'esperienza artistica quale prodotto del capitalismo culturale. Problema, il seguente, già affrontato dal movimento futurista – anche russo - nato e cresciuto accanto allo sviluppo sfrenato delle metropoli urbane, per il quale la pratica di scrittura creativa diventava azione non già di mera descrizione fisica del nuovo spazio metropolitano, ma elemento atto a tratteggiare il processo rivoluzionario delle nuova società tecnologizzata. A Bologna, nel Settantasette, venne recuperata questa dimensione estetico/culturale, dove l'operatività di Majakovskij e dei letterati d'avanguardia divennero manifestazioni di massa, con i giovani proletari che cominciarono a «scrivere: scrivere nella metropoli, con le jam-session di

⁵ LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista "A/traverso"*, Roma, Derive Approdi, 2017, pp. 97-104.

⁶ BIFO, *Il movimento, la sperimentazione, l'arte?*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

⁷ BIFO, *Sulla strada di Majakovskij*, «A/traverso», quaderno n. 3, giugno 1976, p. 3.

⁸ ALFREDO DE PAZ, *Sociologia e critica delle arti*, Bologna, CLUEB, 1980, p. 159.

⁹ CLAUDIA SALARIS, *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiole, AAA Edizioni, 1997, p. 115.

¹⁰ ANDREAS IACARELLA, *Indiani metropolitani. Politica, cultura e rivoluzione nel '77*, Roma, Red Star Press, 2018, p. 200.

¹¹ *Ivi*, p. 205.

massa, con le scritte sui muri, con la distruzione delle merci. Una scrittura ancora soltanto negativa, sintomatica; un linguaggio fatto ancora prevalentemente di silenzio»¹².

1. Cut/up creatore di spazio sociale: Burroughs, Bifo e Grabinsky.

Il numero estivo di «A/traverso» del 1981 – conosciuto con il titolo di «Game Over» (figura 1) - ci consente di analizzare con più pregnanza i rapporti tra questi fattori precedentemente chiamati in causa. L'articolo di apertura, *Il movimento, la sperimentazione, l'arte?*, scritto da Franco Bifo Berardi, ci introduce al cardine della questione, disquisendo attorno ai legami che intercorrono tra le differenti forme di manifestazione del personale – i «riots senza senso» - con la maturazione della sfera del privato e seguente liberazione del contesto artistico in un clima di repressione sociale. Osservando come nell'epoca storica a capitalismo avanzato, sviluppatasi a partire dagli anni Settanta, tutti i processi socio-economici si interconnettono – ma, al contempo, contraddicono - tra di loro, Bifo introduce il concetto di «guerra totale asintotica». Se la guerra, che nel suo percorso intellettuale viene a significare «lo scenario ed il meccanismo che domina i rapporti fra le multinazionali, fra i gruppi di potere»¹³, si pone nei confronti del sistema capitalista quale schema fondamentale di regolamentazione del processo produttivo, l'asintoto introdotto da Bifo viene a determinare un campo d'azione all'interno del quale la massa sociale emarginata trova possibilità di poter agire indisturbata. Tale schema di pianificazione, infatti, seppur induce il sistema capitalista – controrivoluzionario per l'autore – verso un dominio politico sui singoli individui, introducendo in essi una mutazione «nel cervello» e nella «qualità della vita», concede al tempo stesso, a causa dell'asintoto presupposto dall'autore, l'instaurazione di sacche vuote dove il soggetto sociale si trova abile nel poter agire. La macchina bellica, che così come presentata dai media si manifesta sotto le sembianze di un linguaggio socioeconomico pervasivo delle libertà individuali, resta punto di arrivo asintotico del processo produttivo, facendo degli uomini di potere soggetti agiti e non agenti del sistema capitalistico. Quello che risulta da tale mutazione sociale ed economica, è un processo in grado di istituire informazioni che militarizzano il sapere dell'«attore» sociale tale da strangolare «ogni forma di sapere e di produzione del sapere che non sia finalizzato alla guerra»¹⁴. Non manca, tuttavia, in questo corso di sclerotizzazione del processo di costruzione tecnico/militare, una crisi tra ricerca scientifica e innovazione tecnologica, che se a una prima indagine può far pensare a una implementazione della sorveglianza da parte dell'apparato produttivo, al tempo stesso conduce la massa sociale verso forme di lavoro «sperimentale», in grado di generare forme di creatività “antagonista” abili di liberare gli istinti socializzanti del processo creativo. In queste falle del sistema produttivo si inseriscono, infatti, «forme di bricolage di massa»¹⁵ che si manifestano come luoghi di sperimentazione tecnologica: una nuova dimensione artistica quale metafora di concatenazioni sociali che eccedono l'esistente e prefigurano un'organizzazione liberata dagli schemi imposti dai paradigmi economici e sociali del capitalismo. Il proletario, prima assoggettato a schemi di produzione istituzionali, ora è in grado – mediante tali sperimentazioni – di sottrarsi a queste logiche, dando corso alla creazione di un territorio dell'arte svincolato da dialettiche produttive. In questo contesto i *riots* bolognesi del marzo 1977 - seguenti l'omicidio di Francesco Lorusso¹⁶ – dando avvio a logiche di socializzazione non focalizzate verso

¹² COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo: sulla strada di Majakovskij. Testo per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milano, L'erba voglio, 1976, p. 122.

¹³ BIFO, *Il movimento, la sperimentazione, l'arte?*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'omicidio di Francesco Lorusso avvenne a Bologna l'11 marzo 1977; la vittima, militante di Lotta continua, fu ucciso da un carabiniere di leva con un colpo d'arma da fuoco nei disordini scaturiti durante una manifestazione studentesca; la morte del giovane originò una serie di gravi scontri di piazza che scossero la città nei giorni immediatamente successivi.

un'attività produttiva, si situano quale premessa di creatività ludica e artistica attraverso cui sperimentare nuove forme di vita socializzata, alternativa alle leggi del mercato istituzionale.

Esterno al capitale economico in quanto lavoro intellettuale, l'atto creativo, sussunto all'interno della fase di organizzazione del lavoro, trova suo luogo di interesse non già nel mercato, ma nella stessa fase di produzione del lavoro. Nella pratica artistica diffusa, si situano azioni di sperimentazione che consentono il dispiegamento delle possibilità liberatorie dell'intelligenza scientifica e tecnologica, dove la sperimentazione creativa sfugge alla dialettica capitalista in quanto non è più il mercato il luogo di interesse della produzione artistica, ma direttamente la produzione stessa. Per questo vengono rivalutate forme di espressione artistiche 'nomadi' no-wave, che non rientrano più in logiche capitalistiche, ma che si interessano e inseriscono nella ricerca di un processo sociale che affranchi l'uomo dal lavoro. La sperimentazione tecnologica – come quella esperita dai collettivi della Traum Fabrik e da Grabinsky e della produzione musicale degli Stupid Set e dei Gaznevada – che paventa possibilità di ricerche anti-artistiche non finalizzate ad accaparrarsi fette di mercato, può essere letta quale strumento utile a riconnettere i sogni interrotti di Dada e di Majakowskij con le esigenze della nuova società italiana di fine anni Settanta.

Chiara appare, a tal fine, l'apertura dell'articolo di Bifo, che delinea una geografia della rivolta dove il territorio urbano appare decodificato e letto quale elemento abile a decretare la fine della produttività capitalista, dando avvio a forme di esperienza e di creazione artistica non finalizzate e inserirsi all'interno delle logiche del mercato istituzionale. In questa chiave la deterritorializzazione dello spazio urbano diventa metafora di una creazione artistica che si manifesta sotto forma di esercizio di vita quotidiana che spezza la sequenza degli eventi umani, e che si ponga in antagonismo alle leggi del mercato:

Zurigo, estate 1980 – le vetrine delle banche distrutte da orde di giovani proletari che si denudano. Berlino, primavera 1981: la stessa gente occupa centinaia di case, si scontra con la polizia sfidando ripetutamente la civiltà dell'ordine totale, la Germania del dopo-autunno. Bologna, primavera 1981: di nuovo i cortei contro i bottegai, contro la maggioranza bianca della città bottegaia [...] La rivolta è ormai ripresa [...] e non è più chiusa in nessuna fabbrica¹⁷.

All'interno di tale contesto si inserisce la tecnica del cut/up: l'accostamento mentale, mediante la 'mistica' della rivolta, di città tra di loro distanti centinaia di chilometri, non è nient'altro che la volontà di spostare l'attenzione dalla valenza grafico artistica del significante - il cut/up - alla sua decodificazione linguistica. Lo scarto tra questi due elementi (tra arte e linguistica), in questo contesto, riguarda l'insorgenza dello spazio urbano in quanto categoria autonoma di interpretazione dell'agire politico della soggettività oppressa. L'ambiente cittadino diventa il luogo di creazione condiviso di uno spazio alternativo, negatore della spazialità dominante istituzionale e, di conseguenza, avulso dalle logiche di produzione capitalistiche: avvicinando tra di loro città distanti migliaia di chilometri, si consente non solo l'avvicinamento intellettuale di tali centri urbani, ma si forniscono spunti di riflessione sulle possibilità di poter creare comunità sociali affrancate dalle logiche del mercato, dove poter socializzare le proprie 'esperienze' intellettuali e creative. In tale senso, se nell'articolo di Bifo questo accostamento è manifestato solo mediante la parola scritta, al tempo stesso l'autore paventa possibilità – tramite tale sorta di cut/up – di avvicinamento geografico tramite l'utilizzo dello strumento tecnologico.

Tale pratica, quella del cut/up, non si pone di certo come novità all'interno del panorama artistico, pensando a chi già dai primi anni Settanta privilegiava questo tipo di tecnica. In Italia non sono pochi coloro i quali tramite tale capacità mettono in essere una critica alle logiche della società capitalista: gli artisti protagonisti della stagione della Poesia visiva – Nanni balestrini, Sarenco e

¹⁷ *Ibidem.*

Gianni Emilio Simonetti su tutti – ne sono chiaro esempio. La guerriglia semiologica¹⁸ da loro sviluppata è volta a scardinare e mettere in luce le mistificazioni del linguaggio istituzionale, per stimolare il fruitore ad una partecipazione attiva e cosciente della lettura della società capitalista. Il linguaggio, infatti, si dimostra essere l'ambito primario in cui si manifesta la colonizzazione operata dal potere nei confronti della vita quotidiana. Come ricorda Maria Teresa Balboni «La poesia visiva è una trasfigurazione semiologica di tutti gli accadimenti antropologici del nostro tempo. Non ignora la propria civiltà, ma la nega, la “strania”»¹⁹. Si può concordare, in tal senso, con quanto suggerisce Elena di Raddo, quando ricorda come anche la parola più innocua espressa da questi artisti, se diffusa tramite i mezzi di comunicazione di massa, diventa componente di una matrice ideologica istituzionale. Per questo, già negli anni Settanta, ma come visto con Bifo anche nei primi Ottanta, tali artisti si oppongono a questo sistema, servendosi di un nuovo linguaggio (inteso come pratica artistica) per ristabilire un nuovo rapporto tra significati e significanti²⁰.

In questo lungo periodo, definito tra gli estremi citati - che lambiscono le neoavanguardie linguistiche degli anni Sessanta e le sperimentazioni nate sulla scia del '77-, la cultura 'antagonista' italiana trova suoi punti di riferimento in quella d'oltreoceano, in particolare nutre interessi e elementi di contatto verso le sperimentazioni linguistiche provenienti dagli Stati Uniti d'America. Anche in questi luoghi, infatti, vi è chi sperimenta tale tipo di opposizione al sistema di produzione capitalista, paventando possibilità, tramite la distorsione del linguaggio perpetrata con la tecnica del cut/up, di una creazione artistica svincolata dalle logiche del mercato. William Burroughs è colui che, maggiormente, si è rivelato maestro nel palesare le possibilità cosmopoietiche di tale tecnica, presentando il prodotto di disgregazione e ricreazione di mondi a cui può dar esito la combinatoria della pratica del cut/up. In particolare, come si evince in un suo celebre testo intitolato «La rivoluzione elettronica» (1971), pubblicato in Italia da Sugarco nel 1980 all'interno del volume *E' arrivato Ah Pook*, si analizzano le capacità artistiche del cut/up digitale, dando corso ad interessi che, come abbiamo visto, dovettero appassionare anche Bifo e i redattori di «A/traverso». Nel volume, l'autore americano suggerisce come l'uso di tale *medium* artistico, messo in atto tramite l'uso del mezzo tecnologico come il videotape, possa essere usato come arma per fomentare *riots*. A tal proposito, Burroughs si chiede: «si potrebbe calmare un disordine registrando il poliziotto più calmo e il dimostrante più ragionevole? Forse!». Ipotesi non paradossale, dunque, ma alla quale l'autore stesso contesta che «è molto più facile cominciare un disordine che fermarlo»; da qui la conclusione con l'indicazione/istruzione che «i cut/up su registratore possono essere usati come arma»²¹. Arma che, tuttavia, travalica le istanze territoriali prossime all'evento fomentato. La tecnica del cut/up associata al videotape, infatti, nell'ottica di Burroughs, consente di collegare tra di loro città distanti centinaia di chilometri: «Noterete che gli operatori stanno facendo un cut/up mentre si muovono. Stanno tagliando dentro Chicago, Parigi, Mexico City, Kent, Ohio con gli effetti sonori presenti a casaccio, e questo è un cut/up»²². In fondo, come lo stesso autore ricorda in un breve passo successivo, «Mexico City va bene per un disordine a Saigon e viceversa»²³. Tali idee, se su di un piano strettamente letterario vengono espresse nel testo del 1971, trovano la loro massima espressione tramite la tecnica cinematografica. Tra il 1963 e il 1966 Burroughs (insieme a Antony Balch) realizza due cortometraggi, *Towers Open Fire* (1963) e *The Cut-Ups* (1966), 'cucendo' assieme, attraverso un montaggio frenetico di audio e immagini, una trama antinarrativa che richiama stati di percezione alterati, nei quali trovano posto simboli allusivi di una realtà mutevole e distopica. Da questa apparente caoticità, costruita tramite la tecnica del cut/up, emerge

¹⁸ UMBERTO ECO, *Per una guerriglia semiologica*, «Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta», Milano, Bompiani, 1973.

¹⁹ MARIA TERESA BALBONI, *Poesia concreta e visuale*, «Ricerche visuali dopo il 1945», Milano, Unicopli, 1985, p. 289.

²⁰ ELENA DI RADDO, *La verità mediata. Comunicazione politica e arte nell'era digitale*, «Comunicazioni sociali», III, 2017, p. 498.

²¹ WILLIAM BURROUGHS, *La rivoluzione elettronica*, in ID., *E' arrivato Ah Pook*, Milano, SugarCo, 1980, p. 145.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

quello che lo stesso autore definisce “ampliamento della consapevolezza” che non è nient'altro che il messaggio letterario e artistico che si vuole trasmettere al lettore/spettatore. Il cut/up si approssima ai processi della percezione, inattuabili tramite l'utilizzo delle sole parole, ma che possono essere riconducibili alla pittura o ai film. Il concetto del doppio e dell'altro da sé, la messa in discussione dell'identità, sembrano minare le verità omogeneizzate e l'univocità definitoria su cui si basa il potere costituito. Il linguaggio del prodotto filmico si innesta, dunque, come un virus nelle menti delle persone.

In attinenza all'interesse riservato dalla rivista bolognese a questi primi seminali lavori di Burroughs, nel numero di «A/traverso Game over» troviamo l'articolo *W. Burroughs. Le città della notte rossa*, traduzione in italiano del testo inglese *Cities of red night*²⁴ pubblicato dallo scrittore americano nello stesso anno negli Stati Uniti d'America per la casa editrice Picador di New York. Nel trafiletto presentato nel periodico bolognese si riporta il primo capitolo del testo di Burroughs, nel quale si ricordano le gesta del pirata libertario 'Captain' Olivier Misson²⁵ che si fece promotore della creazione di Libertatia, la 'Repubblica del mare' deterritorializzata, senza stato né nazione, che il pirata francese avrebbe edificato sulla costa settentrionale del Madagascar sul finire del XVII secolo. La comune corsara, tuttavia, è presentata dallo scrittore americano quale simbolo *ante litteram* di lotta contro il capitale industriale: ci si chiede nel testo, a tal pretesto, di pensare a cosa sarebbe successo se fossero nate molte colonie 'libertatie' di soggetti sociali differenti, e se queste si fossero alleate con chi sfuggiva della «schiavitù ed all'oppressione»²⁶. La conclusione alla quale giunge Burroughs è che ne sarebbe nata una rivolta che avrebbe portato ad attuare i risultati della rivoluzione francese e americana, e consentito ai «dannati della terra» – operai delle città gravati dal peso di una industrializzazione incontrollata – di cercare rifugio nelle «aree dei principi», territori deterritorializzati, senza confini né padroni, secondo il principio libertario che «la terra appartiene a chi la usa»²⁷. Solo in questo modo si sarebbe evitata la concentrazione della popolazione nelle grandi aree urbane del globo, in quanto più nessuno avrebbe accettato di vivere gravato sotto il peso delle macchine industriali e del commercio sfrenato, potendo accettare e decidere di vivere coi prodotti che la terra avrebbe fornito loro. Di certo un prospetto utopico per i nostri tempi, pensare di poter vivere secondo questi dettami, ma non per i secoli addietro, come chiarisce l'autore: «se Captain Mission fosse vissuto abbastanza da lasciare un esempio da seguire per altri, l'umanità avrebbe potuto venir fuori dall'impasse mortale di problemi insolubili in cui ci troviamo»²⁸.

Il problema che si pone ancora Burroughs, infatti, è che la storia del movimento operaio ha identificato il territorio della rivoluzione col territorio – in chiave urbanistica - proprio del capitalismo: da qui «la fabbrica, lo stato socialista, ecco il proletariato costruire il suo potere nel luogo stesso ed entro gli stessi confini in cui la borghesia esercitava il proprio»²⁹. L'esigenza primaria, dunque, si colloca nella liberazione urbana e territoriale sulla quale poter esercitare il potere, per riuscire a riappropriarsi della ricchezza sociale. Il cut/up verbovisuale e, nel caso specifico di Burroughs, elettronico/digitale, in questo contesto viene a supplire a tale scopo: la sua specifica funzione di collegamento tra diverse istanze visive e intellettuali facilita la critica al sistema capitalista allora vigente. Eppure, siccome il potere si mostra fluido, abile di spostamenti comunicativi e informativi, il processo di liberazione sociale non può mantenersi stabile in relazione alla territorialità materiale urbana, ma deve di necessità radicarsi nel territorio in unità mobili di soggetti «sperimentatori e pirati» - come dimostrato da Captain Misson – che si manifestino come territorio-rete in continua ridefinizione. Una territorialità che deve essere tenuta

²⁴ Il testo di Burroughs viene infine tradotto 'ufficialmente' in italiano nel 1982 da Fernanda Pivano e pubblicato con il titolo *Città della notte rossa* per la casa editrice Arcane.

²⁵ Un trafiletto che trascrive una lunga citazione ripresa dal volume *Under the Black Flag: Exploits of the Most Notorious Pirates* di Don Carlos Seitz.

²⁶ *W. Burroughs. Le città della notte rossa*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

assieme tramite tecnologie comunicative simultanee che mettano in contrasto «il territorio della deterritorializzazione» burroughsiano³⁰, con l'*operational Empire* americano, in grado di controllare i corpi umani scindendo la persona dalla sua funzione sociale. Il fine si pone, di conseguenza, nel creare un contro-movimento di critica della separazione dei luoghi, così come imposto dal Capitale, per tentare una riproposizione della vita e delle pratiche urbane, contrastando la sovrapposizione del potere centrale statale con la dimensione libertaria dell'erranza. Un pensiero affine, quello di Burroughs, a quello sviluppato negli stessi anni dai membri dell'Internazionale Situazionista, i quali consideravano l'urbanismo sociale come un modo per «perfezionare i condizionamenti», vincolando gli animi umani in una particolare collocazione materiale, quella prescritta dal capitalismo e dal suo strumento di azione privilegiata, lo Stato capitalista, giacché, si constatava, «non si abita il quartiere di una città, bensì il potere. Si abita in qualche grado della gerarchia»³¹. A tal fine, la Bologna del Settantasette non aveva bisogno di una 'colonna Vendome' da abbattere o di un 'Hôtel de Ville' da occupare, non si poneva il diritto alla città come obiettivo da perseguire. Niente in essa vi era da detournare in quanto il fine non era di accaparrarsi elementi di dominio, ma di «non prendere il potere», liberando in questo modo spazi di socialità errabonda e libertaria non istituzionalizzati, per creare la lefebvriana città sintagmatica, costruita come «legame tra elementi e collegamento tra isotopi e eterotopie»³². Ecco allora apparire a corredo dell'articolo di «A/traverso» due immagini, la prima una ripresa aerea di Manhattan, la seconda una cartina topografica di un tratto costiero della regione spagnola della Catalogna (figura 2), che offrono al lettore, tramite un cut/up semantico, nonché al tempo stesso visuale, l'idea di un'urbanità senza confini, dove i centri civici del potere vengono dislocati nei territori costieri di una regione – la Catalogna – che, oltre ad avere pochi punti di contatto con la grammatica del potere, ha di per sé effimeri legami con la quotidianità di una vita vissuta sotto l'egida del mercato capitalista.

Fondamentale, al fine di produrre questi collegamenti libertari, la creazione di un nomadismo sociale ridefinito in forme di unità mobili di soggetti sperimentatori del territorio urbano, che si distanzino dalla vita quotidiana come vissuta dalle generazioni precedenti. L'articolo *Unità mobili* di Robert Fripp – attento lettore di Burroughs – ancora una volta presente in «A/traverso Game over», ci consente di leggere, in un manifesto di 21 punti, l'idea sottesa a questa volontà. Come il precedente articolo di Burroughs, anche questo brano è una traduzione in italiano del manifesto presente a chiusura del disco di musica sperimentale *Let The Power Fall*³³ che l'artista compone nel 1981. Per il musicista inglese una struttura di «piccole unità mobili, indipendenti e intelligenti», si pone come elemento cardine per rileggere la struttura della nuova società di fine anni Settanta. Se Fripp aveva coniato originariamente tale concetto relegandolo alla sua dimensione prettamente musicale, contrapponendo i 'dinosauri del rock' – come i King Crimson da lui fondati – ai nuovi gruppi 'nomadi sociali' in via di formazione, resta interessante notare come le sue intuizioni vengano riprese anche dalla rivista bolognese. Nei ventuno punti Fripp analizza la funzione di una struttura di soggetti sociali, la sua razionalità ed efficienza, la sua integrabilità con altre tali strutture, sottolineandone anche la sua difficoltà di definizione dovuta alla sua particolare mobilità: il settimo punto, nello specifico, ricorda che «ci sarà difficoltà nel definire la struttura appropriata perché essa sarà sempre mobile, cioè in processo»³⁴. In questo senso si devono leggere le sperimentazioni musicali che Fripp intraprende a partire da fine anni Settanta, designate dall'artista con il nome di *Frippertronics*. Tramite questa tecnica, che consiste in una sovraincisione di suoni su di un nastro magnetico poi mandati in *loop* fino a che le registrazioni più 'vecchie' perdono il loro volume diventando non più udibili dall'ascoltatore, Fripp ottiene dei cut/up sonori, in grado di

³⁰ *Ibidem*.

³¹ INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, *Programma*, «Internationale Situationniste», VI, 1952, p. 11.

³² HENRI LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 1970, p. 70.

³³ ROBERT FRIPP, *Let The Power Fall*, Londra, E.G. Records, 1981.

³⁴ ROBERT FRIPP, *Unità mobili*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

creare delle situazioni sperimentali nelle quali la distanza tra artista e pubblico pare svanire, e che, in conseguenza di ciò, consentendo allo spettatore di essere ricettivo nei confronti della creazione artistica. Una partecipazione attiva che, nell'ottica del musicista inglese, diviene sinonimo di partecipazione politica, in quanto un ascoltare partecipe dell'evento culturale può importare tali elementi di partecipazione all'interno degli equilibri instabili della società capitalista, creando delle crepe nel quotidiano scorrimento dalla vita.

Questi elementi mobili, erranti, si inseriscono all'interno del territorio urbano come dei cut/up semantici portatori di valenza sociale che creano, recuperando ancora Fripp, «al posto delle città, comunità che si organizzano da sole, una versione moderna dei villaggi.»³⁵. In tale contesto, i *riots*, le riappropriazioni urbane, i momenti di socialità – anche violenta, non devono essere più letti solo come mero vandalismo senza fine determinato, ma devono essere interpretati quale esperienza atta a creare delle piccole comunità di soggetti sociali nomadi nella loro dimensione urbana, che tentano di riallacciare con la geourbanistica cittadina una nuova esperienza non più lineare e pacifica, ma stravolta nella sua dimensione quotidiana. I luoghi specifici del vissuto giornaliero vengono tagliati e sovrapposti fra di loro creando, tramite una nuova lettura dell'urbanistica, un moderno soggetto sociale cittadino.

Anche la pratica della video arte, nella Bologna del 1977, offre spunti di riflessione in tal contesto di studi. In chiusura del numero di «A/traverso» fin qui trattato, troviamo un articolo dedicato al collettivo di video-players Grabinsky intitolato *Video civil war*, nel quale l'autore, Renato de Maria – fondatore del gruppo insieme a Emanuele Angiuli e Walter Mameli – definisce nuove possibilità, tramite le reti telematiche e la video-guerriglia, di liberazione di aree metropolitane dal giogo dei potentati statuali ed economici, paventando la possibilità di creare una tipologia artistica socializzante avversa alle regole del mercato dell'arte istituzionale. Partendo dall'assunto che il potere si esercita maggiormente attraverso la comunicazione di informazioni – e, quindi, di immagini - che non attraverso la produzione di beni, de Maria definisce la rete elettronica come il nuovo campo di battaglia quotidiano all'interno del quale praticare la lotta per la conquista dei linguaggi di dominio del potere. In questo contesto di guerriglia si inserisce Grabinsky: gruppo di giovani video-players «esperti tecnici di trasmissione televisiva» addestrati da un ente governativo, prima di ribellarsi dal giogo delle istituzioni, «a diffondere la grande quantità di immagini che ogni ora si accumulavano sui canali di trasmissione»³⁶, e che, imparate tali tecniche di produzione e diffusione di immagini, insorsero aprendo le 'gabbie' alla rivolta contro la noia del video e contro la sterilità tecnologica istituzionalizzata dal potere. Tale tecnica di rivolta si manifesta, nella pratica artistica del collettivo bolognese, tramite il sabotaggio delle trasmissioni video mediante la diffusione di vecchi *Super8* modificati con interventi di iterazione dei differenti *frame* filmici. Una tecnica che, tramite il recupero della vecchia arte d'avanguardia, riesce a ricreare «la tensione narrativa di un tempo», consentendo lo scalpitare del popolo, che viene risvegliato dallo stato di «larva di volontà umana» nella quale il potere lo ha precipitato. A tal proposito, merita attenzione l'apporto dato da Grabinsky al cut/up nell'ambito del video musicale. Il sodalizio lavorativo di Grabinsky si intreccia con quello degli Stupid Set, gruppo musicale New wave formato da Giorgio Lavagna, Giampietro Huber, Fabio Sabbioni e Paolo Bazzani, più una *drum machine* Roland R66. La band si cimenta nel decostruire e rimontare i classici del rock internazionale, come con quanto fatto nel 1980 con *Hello, I love you* dei Doors³⁷. In questa occasione i quattro bolognesi tagliano dalla versione originale le parole per 'incollarle' a loro volta, stravolte nella metrica, all'interno di un videoclip – prodotto da Grabinsky - dove i membri del gruppo al posto delle loro teste

³⁵ La versione originale dell'articolo, in lingua francese, si trova in, ROBERT FRIPP, «Le monde de la musique», XXIII, maggio 1980, pp. 54-58; per la traduzione in italiano del brano si veda BUXTON DAVID, «Il rock: star-system e società dei consumi», Roma, Lakota, 1987, p. 131. Quest'ultimo volume, risulta fondamentale per contestualizzare la funzione della musica rock nel mercato capitalista.

³⁶ RENATO DE MARIA, *Video civil war*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

³⁷ THE STUPID SET, *Hello I Love You*, Italian records, 1980.

presentano televisori all'interno dei quali viene mostrata una bocca che canta sulle note della melodia. Intuizione, quella di deformare i classici del rock per montarli all'interno di videoclip dalle forti connotazioni distopiche e fantascientifiche, recuperata dalla produzione musicale d'avanguardia statunitense, come quella dei The Residents o del gruppo post-punk Devo. Proprio quest'ultimo, nel 1977, stravolge la celebre (*I Can't Get No*) *Satisfaction* dei Rolling Stones, per ricomporre un brano alterato nella metrica e nella musicalità³⁸. Del resto anche il video della canzone è costruito tramite la tecnica del cut/up: in esso, alle immagini che riproducono la band mentre suona, vengono alternati spezzoni di filmati ambientati in un ambiente domestico, che raccontano una storia d'amore non 'soddisfacente' tra due ragazzini. La collaborazione degli Stupid Set con Grabinsky non si ferma solamente a questo primo video, ma prosegue con una seconda collaborazione. Nel 1980, presso l'Arena Puccini di Bologna, viene organizzata la *IV Settimana Internazionale della Performance*, che per l'occasione presenta il titolo *New (o No) Wave. La Nuova (Nuova) Onda*, all'interno della quale Grabinsky e Stupid Set presentano *Tape Show*: uno spettacolo multimediale dove *performance* musicale e arte video vengono a interagire abilmente tra di loro. In quell'occasione gli Stupid Set portano in scena tutto il loro repertorio musicale fino ad allora prodotto, mentre Grabinsky appronta una scenografia di venti monitor che trasmettono in *loop found footage* di serie TV quali *Incredibile Hulk* e *Colombo*, creando un cut/up di immagini che disorientano lo spettatore³⁹. In questo modo l'immediatezza dell'immagine elettronica palesa al suo massimo grado di specificità la sua produttività sul terreno degli effetti speciali, innestandosi sulla capacità di poter manipolare il reale, per culminare la sua specificità nella creazione di veri e propri universi alternativi, svincolati in linea di principio da ogni riferimento alla realtà delle leggi dell'economia moderna. Al riguardo, è utile richiamare quanto chiosa Antonio Caronia, attento lettore della società 'tecnologizzata' degli anni Ottanta, riguardo alla capacità dell'immagine elettronica di poter creare mondi immaginari 'antagonisti' alla realtà capitalista esistente: «il processo di produzione dell'immagine elettronica è uno dei modelli di produzione dell'immaginario che più si attaglia alla figura del *prosumer* (produttore/consumatore integrato) che secondo alcuni studiosi caratterizzerà il dispiegarsi della società post-industriale. Il ventaglio di possibilità teoriche e pratiche che caratterizza l'immagine elettronica sposta radicalmente i termini del rapporto produzione/consumo nella sfera dell'immaginario»⁴⁰.

Da quanto tentato di esplicitare precedentemente, nella critica bolognese del '77 sorge istintiva una domanda: si giunge, in questo modo, alla fine del conflitto tra due mondi, quello istituzionale e quello antagonista? Si perviene alla fine della specializzazione del potere localizzato e all'instaurazione di un dominio spaziale illimitato a opera di un dispositivo perverso quale il Panopticon benthamiano studiato da Foucault⁴¹, quale strumento di sorveglianza e punizione 'istituzionalizzata' da parte del potere? L'interrogativo proposto, inevitabilmente, pone parecchi problemi, ma in opposizione a questa conclusione, apparentemente del tutto plausibile, persistono altre considerazioni, basate su un esame della fenomenologia delle reti – che, come visto, sono cardine della 'poetica' di «A/traverso» -, in quanto elementi culturali che si stavano sviluppando a partire dai primi anni Ottanta, e che troveranno nei successivi anni Novanta completo sviluppo. Le reti telematiche, infatti, ereditano molte delle caratteristiche delle forme di precedenti elementi culturali – come la scrittura, l'immagine fissa, l'immagine in movimento – ma se ne distaccano, al tempo stesso, su di un punto fondamentale. Tali reti telematiche, nonostante quel che può presentarsi apparentemente contrario, non operano solamente mediante la potenza della

³⁸ Da ricordare, per altro, che proprio nel 1980 i Devo intraprendono il loro primo *tour* italiano toccando anche Bologna il 19 di giugno: in quell'occasione non mancano di suonare la cover degli Stones. Il tour italiano dei Devo tocca, in successione, le seguenti città: Milano, Rimini, Bologna, Perugia, Udine, Torino.

³⁹ FRANCESCO SPAMPINATO, *Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video negli anni Ottanta*, «Sciami», VI, 2019, p. 92.

⁴⁰ ANTONIO CARONIA, *Timore referenziale*, «Segnocinema», XXXVII, marzo 1989.

⁴¹ Per una contestualizzazione del concetto di Panopticon, si rimanda al volume JEREMY BENTHAM, *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 2002.

smaterializzazione della scrittura verbo/visiva e del commercio capitalista: esse operano anche una violenta tendenza alla dematerializzazione del corpo umano e alla deterritorializzazione dello spazio urbano. Quanto si manifestava tramite i procedimenti artistici della poesia verbovisuale e delle neoavanguardie degli anni Sessanta, infatti, trovava più difficoltà nell'incidere sul reale, che non il nuovo mezzo tecnologico digitale. Nella millenaria storia dell'umanità, la dimensione immateriale si è rivelata abile di agire su quella materiale e corporea solo indirettamente, inducendo i 'corpi' ad assumere le posizioni, gli atteggiamenti e i movimenti necessari a preservare il legame sociale esistente in virtù dell'autorevolezza di un sistema dell'immaginario immateriale, il quale rimaneva separato e incapace, da solo, di produrre gli effetti desiderati sulla materia fisica e spaziale. Ecco allora i territori-reti, nei quali la realtà del dominio sul sociale non è più legata alla materialità del territorio, ma dove il potere si stabilisce quale rete comunicativa, informativa e relazionale svincolata da legami di stabilità urbana. Da qui l'esigenza di concepire il processo di liberazione non più in rapporto con la materialità territoriale, ma come 'autonomo' e abile di agire in questo nuovo territorio-rete dematerializzato.

Oggi, varcate le esperienze libertarie che del mezzo tecnologico venivano portate avanti nel periodo della 'contestazione', l'universo della scienza digitale si connota per essere in grado di svolgere il compito, avverso alla cultura sovvertitrice degli anni Settanta e Ottanta, di riterritorializzazione degli spazi e rimaterializzazione del corpo umano. Così facendo, tuttavia, tramite tale cultura scientifica, si rende di certo più limpida e manifesta quella tensione fra linguaggio, spazio e corpo che, nel corso del Novecento, aveva potuto apparire così stravagante, idiosincratice e priva di effetti concreti nell'opera di due personaggi peculiari come Antonin Artaud e William Burroughs. L'esigenza impellente di Artaud di liberarsi dal peso e dalla distorsione del linguaggio («E ve l'ho già detto: niente opere, niente lingua, niente parola, niente spirito, niente. Niente, se non un bel Pesa-Nervi. (...) Sarò capito tra dieci anni (...) e allora tutto questo sarà trovato giusto, e non avrò più bisogno di parlare.») costruendosi l'ormai celebre 'corpo senza organi', viene recuperata e precisata decenni dopo ancora da Burroughs con una teoria dell'origine esogena e virale del linguaggio, che appare singolarmente adatta a descrivere la deriva totalizzante e assorbente del mondo delle reti⁴². L'idea del linguaggio come virus è stata proposta dallo scrittore americano come articolazione della sua teoria del 'controllo', dell'asservimento che il sistema sociale opera sull'individuo, e che egli ricavò dalla sua esperienza con le droghe allucinogene. Ma l'intero sistema della droga, come da Burroughs sperimentato e abilmente descritto, non è altro che una gigantesca metafora del linguaggio quotidiano⁴³. Ed è per questo che l'immagine del linguaggio quale potere autonomo, impersonale, separato dal corpo fisico, che lo piega assoggettandolo alla sua logica e lo rende 'produttivo', è oggi validissima per tratteggiare tutto l'attuale dominio dell'informazione sotto la gestione capitalistica. Come del resto già ricordano i membri dell'Internazionale Situazionista, a fine anni Sessanta in stretto rapporto 'ideologico' con Burroughs, il linguaggio ideologico del potere si presenta come il luogo di giustificazione di tutte le categorie del vecchio mondo. Ed è per questo che, verosimilmente, l'unico varco d'uscita dalla perpetuazione di quella gestione e di quel dominio è una rivolta dei corpi contro la riduzione e l'estraneazione dell'esperienza operata dal linguaggio e dal territorio.

2. La morte del cut/up: Il trasloco di Bifo e la riterritorializzazione del quotidiano.

Ritornando alla tecnica della video arte, se de Maria nei Grabinsky, come precedentemente ricordato, si situa quale soggetto portatore di istanze rivoluzionarie, a distanza di un decennio si ridefinisce quale mentore del ritorno all'ordine, per farsi promotore della riterritorializzazione dello

⁴² CONRAD KNICKER-BOCKER, *L'alterazione romanzesca. Intervista con William Burroughs*, «Quindici», XII, 1968, pp. 7-8.

⁴³ *Ibidem*.

spazio e della rimaterializzazione del corpo. Un procedimento che, come precedentemente ricordato, consente di rendere più manifesta la tensione fra linguaggio, spazio e corpo che, nel corso di tutto il Novecento, si era manifestata al mondo culturale così eccentrica. Nel 1991 il regista bolognese presenta al Torino Film Festival il docu-film *Il trasloco*⁴⁴, mediometraggio che ripercorre gli ultimi giorni di permanenza – dovuto ad una ingiunzione di sfratto - di Bifo e dei suoi compagni d'avventura all'interno della casa di via Marsili 19. Una dimora ricordata per essere sede, fin dai primi anni Settanta, non solo del movimento politico ruotante attorno all'area dell'autonomia bolognese, ma anche luogo propulsore di istanze di vita de-urbanizzata e libertaria.

Il film si snoda in un racconto lungo diciannove anni di memorie legate all'appartamento, e si articola da stanza a stanza attraverso gli oggetti e gli angoli più inusuali, chiamando in causa i protagonisti degli eventi passati. La memoria del 'covo' destinato alla scomparsa viene evocata tramite il ricordo dei protagonisti, con al centro Bifo, la cui rievocazione si intreccia con apparizioni estemporanee di persone che in qualche modo hanno vissuto in quella dimora come inquilini o semplicemente come ospiti di passaggio. La narrazione che si muove dietro la cinepresa di de Maria rivela elementi pregni di interesse soprattutto a livello semantico, mostrando una crasi tra il passato libertario così come vissuto da Bifo e compagni, e il presente del linguaggio filmico, che lascia trasparire un sentore di disillusione, ispiratore di una rivoluzione del sociale non più realizzabile. Singolare vedere la dicotomia che si instaura tra la descrizione fatta da Bifo dell'ambiente com'era un tempo vissuto, vero e proprio cut/up di elementi recuperati dalla cultura orientale, con inseriti presi in prestito da altre differenti, e l'attuale arredo, ancora non intaccato dallo sgombero, dimesso e di facile comprensione, dimentico della simbologia orientalista e del mixaggio culturale degli anni precedenti. Bifo descrive il salotto quale era: «qui [nel soggiorno] c'era una grande piattaforma verde piena di cuscini orientali, e poi qua, dal centro del soffitto, scendeva un ombrello birmano, e ricordo che c'era una grande amaca messicana che andava come da una parete all'altra. Poi la cosa che mi faceva più impressione era che qua, sotto questi specchi, dove adesso c'è questo intonaco bianco, c'era una grande moschea dipinta di verde, che andava quasi da una parete all'altra, naturalmente l'aveva dipinta Burattini, che si portava con se dei pezzi di India». In una seconda sequenza del film, ancora, vengono ricordati, «cose dipinte d'oro, stoffe di Cashmere, e molti oggetti, ninnoli, dei ricordi». Una casa, ascoltando la testimonianza di Mario Canale, «che aveva un insieme di stili stranissimi, che poi rispecchiavano le persone».

La stessa dimora, è stimolante notare, viene sottoposta, nel 1981 – dieci anni prima del film di de Maria – ad un'ironica analisi da parte del giornale satirico «Il male» che, nell'ottobre di quell'anno, dedica le pagine centrali del volume alla rassegna *Le più belle case del mondo* riservando l'approfondimento a *La casa di Franco Berardi (Bifo) nel centro storico* definita come classico esempio di Postmoderno a Bologna (figura 3). A corredo della parte testuale, una serie di immagini definiscono visivamente la struttura interna delle differenti stanze, rivelando, maggiormente da quanto si constata ne *Il trasloco*, una differenziazione di stili da locale a locale. Si passa dal rigorismo della «macchina da abitare» della prima camera da letto, che ripropone «il fascino dell'avanguardia di Weimar» con la «crudele essenzialità del trionfo: tavolo-letto-sedia», al «misticismo» della seconda stanza da notte – munita solo di letto e di un tavolinetto - alla cucina, «ampia ed essenziale» che «orchestra nello sfondo blu delle pareti le curve aerodinamiche degli elettrodomestici». In particolare, pare meritoria d'interesse, tralasciando gli altri locali nel testo descritti, la visione del soggiorno, al quale l'articola dedica più ampio spazio. Esso viene descritto come emblema del Movimento moderno, pregno di suggestioni wrightiane, dove tempo libero e lavoro si esplicitano nel progressivo adattarsi delle necessità contingenti. Si possono osservare «posti-divano in numero pari agli abitanti della casa, posti lavoro in numero eccedente» e una panoplia di sedie Thonet, visibili anche dalla foto a corredo del trafiletto, «sospese in posizione postmoderna a testimonianza dell'avvenuta scissione tra funzionalità e decoro ma anche allusione

⁴⁴ RENATO DE MARIA, *Il trasloco*, 75', MonochromeArio, 1991.

ad un uso che si annuncia temporaneo». Una casa dove gli oggetti si integrano, mediante la loro multiforme funzionalità, sia alla poliedricità del suo abitante principale, sia al passato di una Bologna legata ad una tradizione culturale con un «passato quantomeno inquieto»: un'efficienza metaforica dove, tuttavia, «estetica e funzionalità cospirano in una fitta trama di lunghi momenti colti nel loro divenire»⁴⁵. Quanto fin qui descritto attraverso le pagine de «Il male», può essere letto alla luce del concetto di *Urbanisme Unitaire*⁴⁶ espresso da Debord e dai suoi compagni situazionisti nel 1953⁴⁷. Concetti che, del resto, dovettero affascinare sia i redattori de «Il male» che di «A/traverso». Mediante tale nozione il filosofo francese definisce l'urbanismo, anche nei suoi aspetti domestici, come «dinamico, in stretto rapporto con stili di comportamento» dove «l'elemento più ridotto dell'*Urbanisme Unitaire* non è affatto la casa, ma il complesso architettonico, che è la riunione di tutti i fattori che condizionano un ambiente, o una serie di ambienti opposti, rapportati alla situazione costruita. Lo sviluppo spaziale deve tener conto delle realtà affettive che la città sperimentale va determinando»⁴⁸. Il significato che soggiace a tali pensieri è che i 'luoghi' non possono più essere rappresentati come entità statiche e chiuse in se stesse, caratterizzate da una propria e intrinseca coesione interna, ma devono essere letti quali risultato di connessioni spaziali basate su flussi e connettività di reti (nelle intuizioni debordiane non ancora telematiche) relazionali: dei cut/up verbo visuali di strutture non stabili ma nomadi, in grado di spostarsi assieme agli abitanti⁴⁹. Ed è in questo contesto che i situazionisti pensano ad una casa che, in una prospettiva futura, non sia più solamente suddivisa tra zona di lavoro e in zona di residenza, ma che si costruisca anche attorno ad una terza stanza definita «la zona della vita stessa»⁵⁰. Tali fattori portano, sempre seguendo il pensiero di Debord, ad una rilettura della teoria di Gilles Ivain (Ivan Chtcheglov) sui quartieri-stati d'animo, nella quale il teorico reclama un'architettura libera che si richiama ad «effetti d'atmosfera dei vani, dei corridoi, delle vie, [ad una] atmosfera legata ai gesti che essa contiene» nella quale «l'architettura deve avanzare prendendo come materia situazioni emozionanti più che forme emozionanti. E le esperienze fatte a partire da questa materia condurranno a forme ignote»⁵¹. In questo contesto si nota la differenza tra quanto descritto da «Il male» e dal film di de Maria; la cultura libertaria del giornale affonda direttamente le sue radici nella critica radicale situazionista, recuperando la contestualizzazione di una casa dove gli elementi di socialità 'eversiva' erano il pretesto per una creazione artistica svincolata dalle regole del commercio capitalista. Al contrario, ne *Il trasloco*, la narrazione lineare del girato filmico sopperisce tramite il mero ricordo dei protagonisti a tale passato libertario, palesando un senso di disillusione per un tempo ormai perduto e non più attuabile.

Da quanto si evince dalla contrapposizione dei contenuti sin qui analizzati su «A/traverso» e nel mediometraggio di de Maria, si concepisce come la deterritorializzazione, nomade e decodificata, quale quella sviluppatasi in via Marsili 19 negli anni della contestazione, e raffigurata nella rivista «Il male», concretizzata su di un cut/up non solo semantico, ma anche visuale, viene

⁴⁵ *Le più belle case del mondo*, «Il male», 1981, pp. 8-9.

⁴⁶ Sull'*Urbanisme Unitaire* vedi MARIO PERNIOLA, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la «Società dello spettacolo»*, Roma, Castelvechi, 2005, pp. 17-18.

⁴⁷ Seppur la tematizzazione di tale concetto risale al 1953, la sua definitiva definizione risale al 1956. Cfr INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, *L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50*, «Internationale Situationniste», III, 1959, pp. 12-16, ripubblicato in *Internazionale situazionista 1958-69*, a cura di Mario Lippolis, Torino, Nautilus Edizioni, 1994.

⁴⁸ GUY DEBORD, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, ripubblicato in *La rivolta situazionista 1954/1991*, Piombino, Tracce Edizioni, 1992, p. 50.

⁴⁹ Come sarà con i progetti di Constant per New Babylon. FRANCESCO CARERI, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Torino, Testo & Immagine, 2001.

⁵⁰ GUY DEBORD, *Positions situationnistes sur la circulation*, «Internationale Situationniste», III, dicembre 1959, pp. 36-37, ripubblicato in *Internazionale situazionista 1958-69*, cit.

⁵¹ GUY DEBORD, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* cit, p. 51.

riterritorializzata e, dunque, reintegrata all'interno di una visione compassata e lineare della storia, dove al cut/up verbo-visuale si è sostituita la narrazione di un mondo a capitalismo avanzato, codificato all'interno di schemi di agire consuetudinari, dimentichi dell'articolazione immaginifiche del decennio precedente. Alla concezione nomadica di «A/traverso», con la sua macchina da guerra sorta attorno all'arma del collage verbo-visuale, si è opposta la logica della macchina amministrativa, esemplificata da *Il trasloco*, quale tentativo di integrare all'interno dell'apparato burocratico i congegni nomadici e deterritorializzati delle macchine desideranti - nel senso deleuziano del termine - bolognesi. Ne nasce un flusso mobile e fluido, dimostrante la demenza interna al sistema capitalistico stesso, in quanto, per citare Deleuze e Guattari de *L'anti-Edipo*, «la macchina capitalista si nutre di flussi decodificati e deterritorializzati; essa li decodifica e li deterritorializza ancor di più, ma facendoli passare in un apparecchio assiomatico che li congiunge, e che, nei punti di congiunzione, produce pseudocodici e riterritorializzazioni artificiali»⁵².

⁵² GILLES DELEUZE - FELIX GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 430.



Fig. 1, Copertina di «A/traverso Game over», estate 1981.



Fig. 2, Illustrazione dell'articolo W. Burroughs. Le città della notte rossa, in «A/traverso Game over», estate 1981,

LE PIU' BELLE CASE DEL MONDO

POSTMODERNO A BOLOGNA

LA CASA DI FRANCO BERARDI (BIFO) NEL CENTRO STORICO

Ancora un'altra espressione di piccola casa che, ben si addice a Bologna, è questa incantevole parte d'Italia, dove ogni esperienza architettonica sente l'obbligo di adattarsi alle esigenze del posto che rinfaccia e riasseme gli estremi di atmosfera padana che, qui una breve parentesi di storia ha intriso di neoclassicismo.

Qui non c'è l'intervento dell'architetto: Bifo intende fabbricare emancipato dal progetto, ma una rinnovata qualità della vita lo ha spinto alla ristrutturazione di una casa viaviva in precedenza come puro internale rispetto alle attività lavorative e politiche che avvenivano altrove.

Mutate le condizioni circostanti Bifo si scopre personaggio multiforme: intellettuale, artista, politico, postmoderno, insomma un personaggio complesso, dalle mille sfaccettature. A partire da queste premesse, anche l'abitat deve concorre a rappresentare questa ricomposita pienezza. Dall'itinerario borghese, superato ogni dilemma estetico, Bifo approda ad una costruzione neotecnica in cui estetica e funzionalità coesistono in una fitta trama di luoghi momentanei colti nel loro divenire.

Scartata l'ipotesi di una villetta rurale, affiancata dalle facili suggestioni del restauro integrale, Bifo ha lasciato che l'humus bolognese caratterizzasse la sua casa, integrandosi in una tradizione di oggetti testimoni di un passato perennemente inquieto.

L'originale funzione pubblica dell'edificio, fino al 1968 vi venivano ospitate le quotidiane sedute della borsa valori di Bologna, non ha scoraggiato la certezza di dover comunque alterare una struttura preesistente, quando non è colto luogo affine, l'uomo postmoderno trae ispirazione dagli oggetti quotidiani, dal cromatismo delle stampe e dal succedersi dei sentimenti. Autentica, quindi, perseguibile solo con l'accostamento casuale dei materiali della propria esistenza.

LETTO 1.
Un appartamento contraddizione: la bianca scatoletta, il rigore purista della "Macchina per Addio", rippongono il fascino dell'avanguardia di Walter. Bifo concede spazio all'unica citazione possibile: la crudele essenzialità del lavoro di

LETTO 2.
L'attacco sulla corte caratterizza questa stanza. Magica proporzionalità della finestra si specchia nel muro nelle porte laterali. Solo il letto (Moderna branda di 1,30 per 1,80) munita di gommone antirumore e parasigilli in gomma) e un lavinetto (struttura in vernice) e piano di compensato) sono riusciti a vincere la tentazione di un nuovo-passante, di un

LETTO 3.
Il coraggio della tradizione: moquette verde e tappezzeria tabacco (verde e marrone perfetto colore) ripropongono, nell'accostamento scottato la presenza rassicurante dell'autunno, il tempo del rigido e del lungo, un'affettarsi romantico all'appuntamento...

L'INGRESSO con l'elemento acido, immocabilmente di fronte alla porta, che contiene, da una parte appoggiabile, e portoncina in corrispondenza degli altri gradini, mentre nel vano ridotto offerto dai primi tavoli alloggia vasi e beauty-case, un'agilità per guadagnare un dissenso scappato assai a scorgersi improvvisi.

LA STANZA DI BIFO
Vera e propria casa nella casa, resa autonoma dalla contigua all'ingresso ed all'annesso ripostiglio gode del panorama dell'intera città: dalle torri alle spoglie dell'adriatico. Un letto-libreria protegge il letto dalle altre funzioni. Al tavolo di lavoro Bifo, che volge lo sguardo, alternativamente al panorama e all'ingresso.

IL BAGNO. Due volumi funzionali all'ingresso, WC e il posto vasca. Due modi di apparenza favoriti dalla formalità insieme di pavimento-pavimenti di ceramica, color fumo. Un'imprescandibile, ma troppo esageranza, incastata fra soggiorno, cucina e letto.

LA CUCINA. Ampia ed essenziale, orchestra, nello sfondo dai due piani le arca e aerodinamiche degli elettrodomestici. Niente monoblocchi, nessuna presenza neutra, ma solo spignone montadita e il fuori vecchio lantocopo per un brindisi in compagnia.

RIPOSTIGLIO. L'ambiente ripostiglio è stato ricavato dalla chiusura definitiva delle finestre sulla strada. Qui non c'è nulla da vedere. Tutto è catalogato perfettamente con un ordine quasi maniacale. Arca, cassetti e mensole, similare da e verso le altre stanze un flusso imponente e continuo di masserizie, abiti, souvenir, carteggi, immagini, cartastigie ed anche oggetti in attesa di un'irrinunciabile rivoluzione critica. L'unico scampiglio è provocato dalla ventilazione.

	IGIENE	LUMINOS	DESIGN	CONFORT
ZONA GIORNO	5	6	8	9
ZONA NOTTE	6	—	5	9
CUCINA	7	8	23	9
SERVIZI	8	6	8	8

Fig. 3, Il Male, *Le più belle case del Mondo*, 1 ottobre 1981.

Bibliografia

- ALFREDO DE PAZ, *Sociologia e critica delle arti*, Bologna, CLUEB, 1980
- ANTONIN ARTAUD, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, Milano, Mimesis, 2019
- ANDREAS IACARELLA, *Indiani metropolitani. Politica, cultura e rivoluzione nel '77*, Roma, Red Star Press, 2018
- ANTONIO CARONIA, *Timore referenziale*, «Segnocinema», XXXVII, marzo 1989
- ANTONIO CARONIA, *Virtuale*, Milano, Mimesis, 2010
- ANTONIO CARONIA, *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*, Verona, Ombre Corte, 2001
- BUXTON DAVID, *«Il rock: star-system e società dei consumi»*, Roma, Lakota, 1987
- CLAUDIA SALARIS, *Il movimento del Settantesette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertolo, AAA Edizioni, 1997, p. 115
- COLLETTIVO A/TRAVERSO, *Alice è il diavolo: sulla strada di Majakovskij. Testo per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milano, L'erba voglio, 1976
- CONRAD KNICKER-BOCKER, *L'alterazione romanzesca. Intervista con William Burroughs*, «Quindici», XII, 1968, pp. 7-8
- EGERIA DI NALLO, *Indiani in città*, Bologna, Cappelli, 1977
- ELENA DI RADDO, *La verità mediata. Comunicazione politica e arte nell'era digitale*, «Comunicazioni sociali», III, 2017, pp. 495-508
- FRANCESCO CARERI, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Torino, Testo & Immagine, 2001
- FRANCESCO SPAMPINATO, *Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video negli anni Ottanta*, «Sciami», VI, 2019, pp. 74- 101
- FRANCO BIFO BERARDI, *Chi ha ucciso Makakowskij*, Milano, Squilibri, 1977
- FRANCO BIFO BERARDI, *La barca dell'amore s'è spezzata*, Milano, SugarCo, 1978
- FRANCO BIFO BERARDI, *Primavera '77*, Roma, Stampa alternativa, 1977
- FRANCO BIFO BERARDI, *Quarant'anni contro il lavoro*, Roma, DeriveApprodi, 2017
- FRANCO BIFO BERARDI, *Scrittura e movimento*, Venezia, Marsilio, 1974
- FRANCO BIFO BERARDI, *Sulla strada di Majakovskij*, «A/traverso», quaderno n. 3, giugno 1976, p. 3
- FRANCO BIFO BERARDI, *Skizomedia. Tre decenni di mediattivismo*, Roma, DeriveApprodi, 2006

GIAN RUGGERO MANZONI, EMILIO DALMONETE, *Pesta duro e vai trànquilo. Dizionario del linguaggio giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1980

GILLES DELEUZE - FELIX GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1997

GILLES DELEUZE - FELIX GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975

GUY DEBORD, *Positions situationnistes sur la circulation*, «Internationale Situationniste», III, dicembre 1959, pp. 36-37

HENRI LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 1970

INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, *L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50*, «Internationale Situationniste», III, 1959, pp. 12-16

INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, *Programma*, «Internationale Situationniste», VI, 1952, p. 11

JEREMY BENTHAM, *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 2002

La rivolta situazionista 1954/1991, Piombino, Tracce Edizioni, 1992

Le più belle case del mondo, «Il male», 1981, pp. 8-9

LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista "A/traverso"*, Roma, DeriveApprodi, 2017

LUCIANO CAPELLI, Stefano Saviotti, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovsij. Testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, Milano, L'erba voglio, 1977

MARIA TERESA BALBONI, *Poesia concreta e visuale*, «Ricerche visuali dopo il 1945», Milano, Unicopli, 1985

MARIO PERNIOLA, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la «Società dello spettacolo»*, Roma, Castelvecchi, 2005

UMBERTO ECO, *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, «L'espresso», XIV, 1977, pp. 34-35

UMBERTO ECO, *Per una guerriglia semiologica*, «Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta», Milano, Bompiani, 1973

WILLIAM BURROUGHS, *La rivoluzione elettronica*, in ID., *E'arrivato Ah Pook*, Milano, SugarCo, 1980

Discografia

ROBERT FRIPP, *Let The Power Fall*, Londra, E.G. Records, 1981

SKIANTOS, *Eptadone*, «Monotono», Vicenza, Cramps Records, 1978

THE STUPID SET, *Hello I Love You*, Italian records, 1980

Videografia

RENATO DE MARIA, *Il trasloco, 75'*, MonochromeArio, 1991

Numero monografico «A/traverso Game Over».

BIFO, *Il movimento, la sperimentazione, l'arte?*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

RENATO DE MARIA, *Video civil war*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

ROBERT FRIPP, *Unità mobili*, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.

W. Burroughs. Le città della notte rossa, «A/traverso Game Over», 1981, p. sp.