

UCLA

Carte Italiane

Title

Détournement all'italiana: Rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4rf780vv>

Journal

Carte Italiane, 2(4)

ISSN

0737-9412

Author

Boglione, Riccardo

Publication Date

2008

DOI

10.5070/C924011358

Copyright Information

Copyright 2008 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Détournement all'italiana: Rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo

Riccardo Boglione

BREVE STORIA E FISIOLOGIA DEL *DÉTournement* CARTACEO

Nell'attuale convulsa rincorsa a celebrare passati sempre più prossimi—gli anni Ottanta e Novanta, ad esempio, vengono già museificati in trasmissioni tv e libri come una sorta di *belle époque* del cattivo gusto e della *naïvité* e confinati ad un secolo che seppur per alcuni versi prosegue in questo, viene così scaramanticamente allontanato con le armi del rimpianto—il Sessantotto fa la parte del leone. Leone le cui unghie, date le molteplici *manicure* critiche e spettacolarizzanti, hanno certo perduto il filo, ma non la lucentezza per farsi rimirare: tantissimo è stato scritto, ultimamente, sul senso globale di tale “avventura,” sulle sue ripercussioni sociali, sui suoi trambusti culturali, perdute illusioni, perdita d'illusi, con deprimenti repertori di svariati personaggi scivolati dall'inquietudine confinante col teppismo verso la composta classe dirigenziale liberale dominante. Ma poco, pare, si è detto sugli “strumenti” estetici che nel Sessantotto trovarono un terreno ben umettato sul quale germogliare rose e spine: se le spine non pungono più, si sono però moltiplicati i giardinieri, che seguono operando con gli stessi strumenti di quarant'anni fa, con una formula cioè, la cui “durata” la rivela già magica. Inquadriamo dunque il metodo principe del movimento in ambito iconico: il *détournement*, quello d'area situazionista, le cui “istruzioni d'uso” precedono di dodici anni il maggio francese e le sue biforcazioni italiane, ma che proprio nelle vampate situazioniste, anche nostrane, si esprime al meglio. Sul ruolo chiave dei situazionisti nel Sessantotto, basti come *teste* il commento di Balestrini e Moroni nel ricostruire “la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale”—così il sottotitolo del loro libro—quando li denominano “sicuramente la corrente più radicale e rivoluzionaria prima e durante il Maggio francese”¹ e ne sintetizzano così le gesta:

la corrente situazionista italiana dopo il breve apparire con la rivista 'S' è presente durante la gran parte del 1968 dentro il più vasto movimento di rivolta nelle università e nel sociale. Soprattutto nel corso del 1969 si daranno anche 'situazioni' di intervento locale [...] progressivamente osteggiate dall'emergere delle tendenze burocratiche e staliniste.²

Un passo indietro dunque. Tale *baedeker* lo pubblicano nel 1956, ancora letteristi (internazionali) ma prossimi al situazionismo, Guy Debord e Gil J. Wolman, che così sintetizzano l'idea:

Tutti gli elementi, presi non importa dove, possono diventare oggetto di nuovi accostamenti. [...] L'interferenza di due mondi sentimentali, la messa in compresenza di due espressioni indipendenti, oltrepassano i loro elementi primigeni per dare un'organizzazione sintetica di un'efficacia superiore.³

A livello di *praxis*, nulla di più semplice, e apparentemente nulla di più *déjà vu*, e nulla, aggiungeremmo, che le vecchie avanguardie (contro le quali il situazionismo non perdeva occasione di polemizzare) non avessero già sperimentato in lungo e in largo: addirittura superflua la citazione di dipinti cubisti, collage dadaisti e automatismi surrealisti, per non parlare degli incontri di ombrelli e macchine da cucire lautreamontiani (ma lo stesso Ducasse è prolissamente recuperato e citato da Debord e Wolman che leggono, grande ingegno, *Maldoror* come un Buffon a testa in giù). La valenza qui, si vede, sta nel dettaglio: "tutto può servire," dice Debord, e prosegue stabilendo che

si può correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere scadute in una nuova, ma anche cambiare il senso di questi frammenti e truccare [...] ciò che gli imbecilli si ostinano a chiamare delle citazioni.⁴

Primo motivo novello e precipuo: la degradazione degli elementi ri-trattati, che necessariamente devono perdere la loro statura culturale, se la possiedono, e sfigurarsi, non nell'anonimato, ma nello svilimento del simbolico, come palloncini sgonfi, su cui si intravedono ancora gli originari disegni, ma hanno perduto la quantità d'aria che li gonfiava

(“originale svuotato di senso e dimenticato”)⁵ bloccando così l’idea stessa di *détournement* come forma d’espressione artistica, foderà del cappotto estetico borghese, proponendola semmai come maglio mediatico-culturale del proletariato.⁶ Ecco la formula:

Il *détournement* [...] scontrandosi frontalmente con tutte le convenienze mondane e giuridiche, appare necessariamente un potente strumento culturale al servizio di una lotta di classe ben compresa.⁷

Prendere un quadro, un fumetto, un film, e così via, riscrivendone i testi, aggiungendovi o togliendovi immagini, è dunque non più una questione citazionistica, *otium* borghese infine, per quanto di matrice sobillatrice si possa caricare, ma di rielaborazione e corruzione di un prodotto, suo uso indebito—tanto più debito in quanto indebito culturalmente (emerge già tutto il rovello legale dei diritti d’utilizzo, vivo più che mai oggi, con i petulanti onanismi giuridici sulla proprietà d’autore)—uso che soprattutto si discosta dal momento puramente parodico, ilare. È ancora Debord a mettere in guardia, poiché “la contraddizione non ci fa ridere e [...] occorre dunque concepire uno stadio parodistico-serio” del *détournement*.⁸ Il lato serio, si badi che proprio nel Sessantotto si è al confine con il postmoderno e la sua capitalizzazione del *ludus* in ironia cinica (il passato i cui elementi non sono più in dialettica tenzone col presente, ma ridotti a un magazzino di provviste culturali),⁹ allora, si vede, è il nodo della questione. Come, anni più tardi, chiarirà Perniola:

il punto d’arrivo [...] è un prodotto che, pur potendosi valere dei mezzi artistici e addirittura di opere d’arte, si rivela immediatamente come la negazione dell’arte. [...] Oggetti ed immagini strettamente connessi con la società borghese (opere d’arte, ma anche avvisi pubblicitari, manifesti di propaganda, fotografie pornografiche...) vengono sottratti alla loro destinazione [...], la generalizzazione del *détournement* può portare ad un vero e proprio decondizionamento culturale.¹⁰

D’altronde Debord e Wolman non sono in cerca di novità¹¹ e solo intendono chiarire le modalità con cui intrattenersi nella produzione di *détournement*, mettendone già in risalto, profeticamente e prolificamente,

la natura propagandistica, e pertanto la maggior efficacia del suo sviluppo dall'interazione parola/immagine: "La scrittura metagrafica, per arretrato che sia il quadro plastico in cui essa materialmente si inserisce, presenta più ricchi sbocchi alla prosa sottoposta a *détournement*."¹² La coscienza per cui l'efficacia del *détournement* sarà proporzionale alla sua semplicità visuale è presente fin dal principio, dunque, e troverà, durante la tormentata vita del movimento situazionista, nelle sue diramazioni internazionali (soprattutto italiane, danesi, tedesche e statunitensi), e nel clima sessantottesco in genere,¹³ la sua espressione principe nelle poche manipolazioni, con *décor* aforismatici, di fumetti e opere d'arte prenovecentesche. Questa fissazione sui fumetti, o sui grandi quadri facilmente riconoscibili (ed evidentemente sul cinema), ossia queste palestre visual-ideologiche della costantemente sviluppantesi media borghesia, che vengono, secondo programma, politicizzate "seriamente" (alle immagini si sovrappongono slogan politici e filosofici, come avremo modo di vedere) sono una possibile forma della *mise en scène* di quella "politicizzazione dell'arte" (che nei situazionisti proprio così smette d'essere arte), che richiama Benjamin come risposta alla crescente "estetizzazione della politica" di natura fascista, la quale assomiglia, già nel 1936, abbastanza paurosamente alla spettacolarizzazione della vita (e della sua alienazione) denunciata generosamente, parecchi anni dopo, da Debord.¹⁴

Fumetti deturpati appaiono fin dal secondo fascicolo del bollettino *Internationale Situationiste*, nel 1958, e si trovano costantemente in tutti i successivi numeri (che terminano nel 1969, ma che proprio nel Sessantotto saltano una pubblicazione). E il libro che René Viénet scrive all'indomani della comune parigina, *Arrabbiati e situazionisti nel movimento di occupazione, Francia, Maggio 1968* (tradotto dall'editore "La pietra" in italiano con un ritardo di 10 anni e senza apparato iconografico) è corredato da numerosi fumetti "pervertiti" che utilizzano immagini di James Bond, anonimi figure americani di classe medio alta con in bocca un *répertoire* della fraseologia debordiana e di Raoul Vaneigem, altro "campione" situazionista. Circolano inoltre, sulla scia sessantottina, centinaia di volantini anonimi (in vari paesi e lingue) che utilizzano semplici *détournement*, applicati spesso all'attualità, e diventano uno dei mezzi più rapidi di comunicazione controinformativa.

PRECEDENTI ITALIANI

Alcuni anni prima del fatidico anno, e in ambito assolutamente estraneo a quello situazionista, appare tutta una produzione che, letta

disambiguamente e presa con le più lunghe pinze disponibili, appare come, ad un livello proprio di superfici, di ritagli e colla, una sorta di produzione parallela delle immagini deturnate che si vanno “facendo” in Francia e che da lì a poco avranno tanta popolarità “underground” pure in Italia. Ci riferiamo, senza nessunissima intenzione di sovrapporre e ancor meno far coincidere tutte le complicità ideologiche, concettuali e libellistiche che nei due casi si vanno assumendo, a una parte, invero cospicua, delle opere nate nell’ambito di quella poesia visiva, anche chiamata, in sue particolari diramazioni, poesia tecnologica che si va costituendo a partire dal 1963-64. Tanta la vicinanza “estetica,” quanto lontana quella politica, che non pare il caso ripercorrerne tutta la storia, peraltro già scritta altrove,¹⁵ ma estrapolarne alcuni esempi e sottolinearne una contiguità di procedimenti e risultati, al minimo sorprendente. E per praticità—giacché, è bene rammentarlo, per quanto non preliminarmente, qui si sta solo facendo una prima frettolosa esamina di un fenomeno sufficientemente complesso—si isola adesso l’opera di uno dei rappresentanti più prolifici (anche sul piano schiettamente teorico) di tale stagione, Lamberto Pignotti, fondatore del Gruppo 70, che della poesia tecnologica fu il vessillo, concentrandoci proprio sulla sua produzione fino al 1968.¹⁶ Tale poesia tecnologica era considerata come il frutto di una reazione dei poeti in burrascosi tempi di cambi tecnologici e sociali, che decidevano di espandere grandemente i propri registri poetici includendovi tutti quei “dizionari” tecnici, mentali e reali, che oramai imperavano nelle cose del mondo, e che abbracciavano, finalmente e felicemente, elementi “di massa,” *Bildung* della fase neocapitalista tanto quanto i classici: “l’arte tecnologica va certamente messa in relazione alla ‘nozione di uomo’ che si sta sempre più profilando.” Che ovviamente non risultava essere “un uomo aristocratico-idealista, [...] tardamente e quindi falsamente umanista,” bensì un uomo dove “coesistono, variamente stratificati, livelli elitari e livelli di massa.”¹⁷ Ma questa sorta di tritattutto linguistico, che presto porta a un collagismo “largo” (come lo stesso Pignotti lo chiama) straripa, si inserisce o per osmosi alberga nelle immagini; immagini che provengono, è giocoforza, dai mass media:

caratteristica abbastanza comune ai linguaggi tecnologici è quella di essere veicolata dai mezzi di massa, o di avere una circolazione autonoma molto larga e di tendere progressivamente a rimpiazzare il linguaggio comune.¹⁸

Ma tutta quest'ansia di aggiornamento non si ferma certo alla mera acquisizione e accumulo di registri disparati, ma si spinge (siamo pur sempre in ambito avanguardista, pur con tutto il neo che le si antepone) verso un aperto carattere agonista, belligerante proprio, naturalmente, al sistema che, normalmente, amministra tali mezzi massivi. Diviene norma

l'assunzione generalmente (seppure non necessariamente) critica, polemica, ironica di materiali e moduli ricavati dalle manifestazioni tecnologiche, di massa. Critica ed ironia coincidono con autocritica ed autoironia: l'artista agisce dall'interno accettando il mondo tecnologico ma tendendo simultaneamente a respingerne gli aspetti deteriori e a individuarne—strumentalizzandoli ai propri fini—gli aspetti positivi.¹⁹

Anche di fronte al problema, caldissimo in quell'epoca (e oggi forse sostituibile coi termini realtà e virtualità) dell'alternativa “*civiltà della scrittura-civiltà dell'immagine*,” Pignotti le pensa “destinate a coesistere” con una tendenza alla “sovrapposizione, nel senso cioè che ciò che è ‘visivo’ tende a farsi anche ‘discorsivo’ [...] e ciò che è ‘discorsivo’ tende ad assumere anche un aspetto ‘visivo.’”²⁰ La cimentosa sovrapposizione di elementi eterogenei (ma che, come abbiamo visto coi situazionisti si condensano sul vetro sociale quasi esclusivamente nelle forme di fumetti ed opere rimaneggiati) diviene propriamente un *modus operandi* per il Gruppo 70 e affini, attraverso “la dilatazione dell'epigramma (agevole ad afferrarsi anche con l'occhio) [che] è contigua e sovrapponibile a quella dello slogan.”²¹ Per quanto, e qui la fondamentale differenza, i poeti visivi, che sono prima di tutto poeti, socialmente riconosciuti e riconoscibili pur nell'ambito delle polemiche, si sforzano di *épater*, in una situazione che, teste Pignotti, è essa stessa d'avanguardia,²² non trattano di rovesciare il sistema di cui si servono, ovvero non fanno il passo più lungo della gamba situazionista, giacché “il *détournement* si rivela [...] innanzitutto come la negazione del valore dell'organizzazione precedente dell'espressione.”²³ Ma nell'ambiguità della legittimazione dei mezzi di cui si storpiano i connotati, con afflato irridente, si finisce con l'operare proprio, precipuamente, attraverso fumetti e opere d'arte “metagrafate”²⁴ che ricordano, come parodie (ma non parodie-serie) le corrispettive scorribande francesi. Se si guarda alla poesia visiva Sì...

sì... verrò del 1965 [fig. 1] e la si raffronta con il famoso fumetto *Le retour de la Colonne Durutti* [fig. 2] elaborato nel 1966 dagli studenti di Strasburgo in rivolta, si ritrovano non poche affinità: lo schema è quello del fotoromanzo, in cui sono montati (sovrapposti) elementi alieni. In Pignotti, Marx che minaccia (o promette) una sua imminente, venuta, una foto di repressione poliziesca, alternati a tranquilli interni borghesi, drammi sentimentali (la donna che piange) e dialoghi alterati minimamente (la ragazza che parla di un attore alto coi baffi di cui non ricorda



Fig. 1

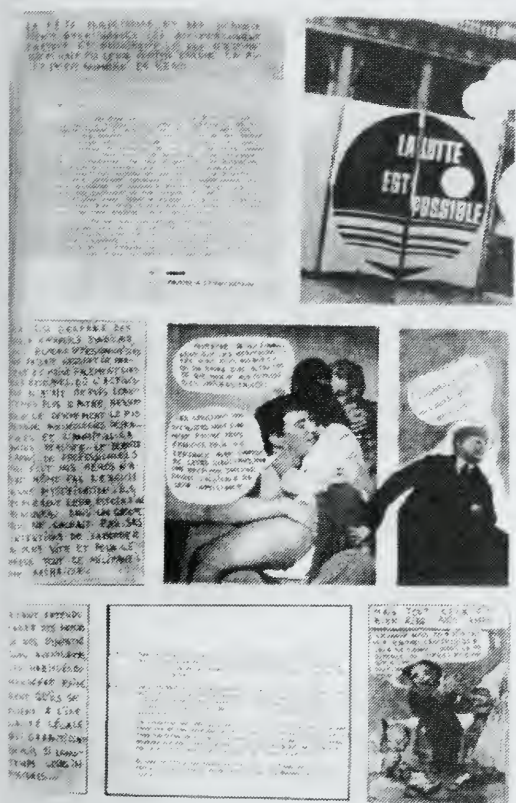


Fig. 2

il nome, sembra l'allusione *tongue-in-check* a Stalin) tanto da provocare sì una prima reazione dislocata, epperò seguita da una sorta di armonia giocosa, notata anche da Bonfiglioli per cui Pignotti rivela “una straordinaria capacità di smussare gli attriti linguistici e, insomma, di uniformare nell’entropia una quantità inconciliabile di elementi.”²⁵ Se c’è un ironico scherno delle stupidaggini sottoculturali propinate dai rotocalchi in forma di fotoromanzi (queste desolanti proto-fiction statiche) manca il luddismo e la disordinata irriverenza del gruppo situazionista che, come nel suo stile, riempie, debordandole, le vignette di dichiarazioni di guerra al sistema burocratico borghese, sceglie Lenin per dire oscenità, e anche per grossolanità non “rispetta” lo schema di ciò che “deraglia.”

Anche l’uso iconico di Marx è affatto estraneo all’Internazionale Situazionista, basta occhieggiare la didascalia della fig. 3 (apparsa sul bollettino n. 10 del marzo 1966)²⁶ dove, sintomaticamente, al contrario che nel poeta toscano per cui la posta era tutta “a venire,” Marx è

contemporaneamente schiacciato verso il passato (come ipotetico vero fondatore dell'I.S.), mantenuto operante nel presente e, *dulcis in fundo*, proiettato al futuro (“comincia a prendere forma”).

Nelle *Storie!* [fig. 4], concepite nel 1966, Pignotti realizza una specie di “filotto” di resignificazione dei campi semantici, laddove usa veri francobolli, che a loro volta “usano” riproduzioni d’arte rinascimentale, e li orienta in modo tale, dotandoli pure di *balloons*, da apparire un *comic-strip*.

Operazione, ancora una volta basilarmente concorde con l’idea costitutiva del *détournement*, ma pure come in virtuale contrasto all’emorragia verbale situazionista, in cui vengono usate una serie di frasi brevissime e banali, opposte alla ieraticità espressiva dei volti, e ciononostante ancora

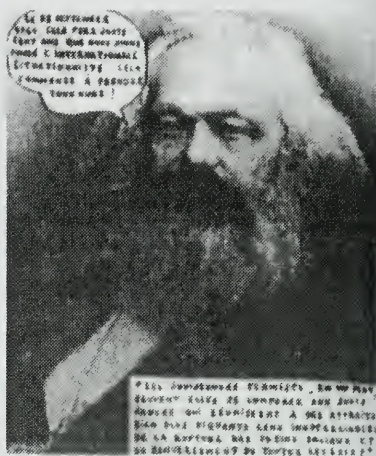


Fig. 3



Fig. 4

armonicamente dialoganti, pur in tutto lo stridore dell'accostamento. Se, come in fondo crediamo, Dorfles ha ragione quando parla del riscatto che Pignotti opera sull'"immagine che era destinata a scomparire nella 'spazzatura iconica' della nostra memoria" in modo da subire "un'improvvisa attivazione" caricandosi "di nuove valenze espressive" e divenendo "opera sociale ed estetica,"²⁷ è pur vero che questo residuo di un lato estetico distanzi dalla pulsione per la totale, e libera, rimessa in gioco degli elementi originari, di una loro riattivazione politica *in primis* che "confermerebbe la tesi [...] dell'impossibilità per il potere di *recuperare totalmente* i sensi creati, di fissare una volta per tutti il senso esistente."²⁸ Questi lavori (Pignotti compose varie serie di francobolli fra il 1966 e il 1968) fanno "leva anche sul fatto che il francobollo è simbolo di comunicazione, e soprattutto sull'immagine canonizzata, semplificata, categorizzata che il francobollo dà del personaggio raffigurato e commemorato,"²⁹ mentre quando l'icona non fa ancora parte *full throttle* del luna park mediatico (in fondo il francobollo conduce una doppia vita, una pratica, triviale, massiva, e una in cui diviene *objet du désir* dei collezionisti), ma è una riproduzione d'"arte alta" la vicinanza al plagio, data la minor mediazione con l'originale, tanto caro ai situazionisti,³⁰ ne elettrizza la funzione rigeneratrice.

In *Proletari di tutti i paesi, unitevi!* del 1966 [fig. 5] Pignotti riduce a fumetto una stampa rinascimentale, mettendo in bocca all'Arcangelo



Fig. 5

Gabriele, secolarizzazione dell'“annunzio,” l'esortazione di Marx che chiude il *Manifesto*. Lo slogan diviene poesia, così sacralizzato, e l'immagine sacra re-investita in direzione materialista: “la poesia non è niente quando è citata, non può essere che deturnata, rimessa in gioco”—fin qui le affinità. La scoria, legata ancora, a doppio filo, alla funzione parodica del *collage*, riemerge quando, inequivocabilmente,

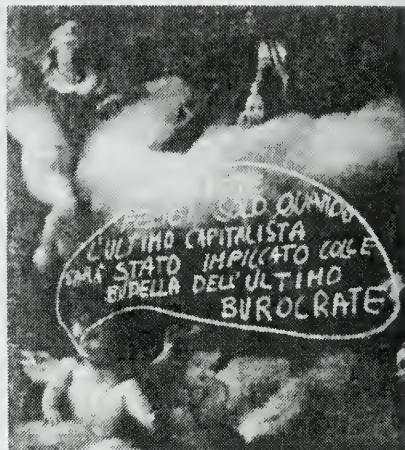


Fig. 6

affiora l'equazione dottrina marxista = dottrina cattolica. Se si guarda ad un “*détournement* sovversivo apparso nell'università di Genova nel marzo 1969” [fig. 6], come recita la didascalia del primo e unico numero del bollettino italiano dell'Internazionale Situazionista, vediamo un procedimento simile (al di là del vandalismo intrinseco all'operazione, riappropriazione/sfiguramento d'arte ornamentale) applicato ad altra immagine sacra: putti barocchi che “avvertono,” presumibilmente i comuni mortali, su come raggiungere la felicità: la mancanza del momento parodico (annunciazione marxista/annunciazione divina) e la violenza verbale posta come liquido di contrasto al corpo celeste (giacché qui siamo nell'empireo, si passeggia letteralmente sulle nuvole) divaricano la distanza, ancora, fra poesia (visiva) e “situazione.”

Per terminare, è bene avvertire che gran parte degli animatori del Gruppo 70 si produssero in una serie di ribaltamenti pubblicitari, anzi si può forse azzardare che fu il tema dominante delle loro opere, e che, per contro, dal lato situazionista i *détournement* in questo senso furono pochissimi, magari a causa di quella sorta di “auto-*détournement*” che le reclame si portano addosso, individuato, in fase acerba, da Debord e Wolman: “le tendenze al *détournement* che uno studio dell'espressione contemporanea può riconoscere sono per la maggior parte inconsce o occasionali; e, più che nella produzione estetica agonizzante, è nell'industria pubblicitaria che bisognerebbe cercarne i più begli esempi.”³¹

*REALIZZARE L'ARTE SOPPRIMENDOLA, SOPPRIMERE L'ARTE
REALIZZANDOLA: SIMONETTI & CO.*

Così si può riassumere l'idea, la suggestione del creare immagini nei situazionisti.

I tempi dell'arte sono passati. Si tratta ora di realizzare l'arte, di costruire effettivamente, a tutti i livelli della vita, ciò che, in precedenza, non ha potuto essere altro che illusione o rimembranza artistica, sognati o rimembrati unilateralmente. Non si può realizzare l'arte se non sopprimendola. Tuttavia, occorre obiettare allo stato presente della società, che sopprime l'arte rimpiazzandola con l'automatismo di uno spettacolo ancora più gerarchico e passivo, che non si potrà realmente sopprimere l'arte se non realizzandola.³²

Nell'attesa di un rovesciamento (proletario) del sistema spettacolarizzato dell'arte (borghese) i situazionisti realizzano sopprimendo attraverso il mescidamento di opere già esistenti, in un alchimia al negativo, che non cerca l'oro, la distinzione, ma una semplice riappropriazione dei mezzi e contestazione dell'uso antidemocratico degli stessi. Anche in ambito italiano, a livello estetico, egemonico è l'impiego dei fumetti e dei quadri deturnati (farebbe felici i situazionisti della vecchia guardia, crediamo, sapere che, ogni volta che scriviamo "deturnati," l'impertinente correttore automatico del Signor Gates cambia la parola in "deturpati"). Di entrambe le "tipologie" ne apparirono alcune nella già citata rivista "S,"³³ mentre nell'unico numero del bollettino I.S.,



Fig. 7

uscito nel 1969 sotto la direzione di Paolo Salvadori, Claudio Pavan e Gianfranco Sanguinetti, viene utilizzato il famoso *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo [fig. 7], opportunamente aggiornato: gli operai in sciopero minacciano lo status quo anche verbalmente, e la luce cui tendono si tinge di toni, chiaramente, situazionisti.³⁴

Il più consistente uso di fumetti deturnati in Italia lo si deve a Gianni Emilio Simonetti, mai entrato ufficialmente a far parte dell'I.S., ma sicuramente vicino al gruppo (così come, per un certo periodo, sodale di Fluxus). Musicista e pittore, oltre che instancabile teorico delle rivolte e rivoluzioni giovanili (una sorta di iperbolico Debord)³⁵ non ha mai abbandonato l'uso di fumetti deturnati, e ne ha prodotti molti a partire dalla fine degli anni Sessanta, costruendo uno "stilema," all'apparenza semplice, e in questo senso, fortemente in contrasto con la produzione sia pittorica ("erano (e sono) tele che implicavano un ricco bagaglio di conoscenze per decodificarne i simboli")³⁶ che teoretica, le due assai dense, affacciate come sono sull'esaltante precipizio del gongorismo concettuale. Il lavoro di Simonetti deturnatore si concentra prevalentemente su personaggi considerati reazionari (come i cowboy di Tex o i poliziotti di Diabolik), fuorilegge (Diabolik) o anonimi e di carattere erotico. Non c'è alterazione nella composizione o architettura delle vignette, ma i dialoghi dei *baloons* vengono sostituiti con lunghe frasi prese da Marx, Hegel, o altre d'origine direttamente situazionista, quando non proprie. Mai sistematicamente come in Simonetti l'effetto di "capovolgimento di una catena di associazioni normali"³⁷ nella sovrapposizione mostra la sua pavonesca coda. Gli aforismi scelti sono sempre molto ponderosi, e difficili da cogliere nella loro articolazione ad una prima lettura superficiale, la lettura che in genere è riservata ai fumetti. Daniele Barbieri fa notare come, in un fumetto appunto,

un testo difficile è un testo in cui il lettore empirico non è in grado di cogliere i suggerimenti di rilievo, cioè di riconoscere la rilevanza narrativa degli eventi suggeriti come rilevanti.³⁸

Dunque, oltre a venir compromessa la fluidità della fruizione, è dato per spacciato anche quell'ottuso meccanismo per cui, nelle letture "leggere," ad azioni semplici corrispondono pensieri semplici, facendo esplodere la disparità, e dunque la tensione, fra i corporei eventi visualizzati (di solito molto concreti, "violenti:" inseguimenti, sparatorie,

Fig. 8



scene di seduzione, ecc.) e la vistosa astrazione e astrusità di ciò che viene proferito (citazioni ipercolte, capziosità filosofiche), non esente da sanamente inebetenti chiasmi (sicuramente una delle figure retoriche più usate da Simonetti stesso e dai situazionisti in genere).³⁹ La produzione, attorno al periodo sessantottesco, di Simonetti si muove perciò su due fronti: uno in cui la vignetta è singola, affiorando ancora, a tratti, la sua natura di “quadro” [fig. 8], e un'altra in cui ampi stralci di *comics* vengono riscritti citando direttamente da fonti dichiarate (soprattutto Hegel e Marx)⁴⁰ [fig. 9].

Questa seconda operazione è certo più efficace nella critica assoluta alla possibilità stessa dell'arte come espressione delle masse oppresse, racchiuse come stanno nel sistema della “società dello spettacolo.” Se “Roy Lichtenstein ruba particolari delle storie a strisce per riprodurli così come sono su grandi tele” e “i situazionisti invece insegnano a



Fig. 9

intervenire direttamente sul testo dell'immagine massmediatica,"⁴¹ come opportunamente avvertono Echaurren e Salaris, quello che fanno, oltre a ciò, è privare la "costruzione" dell'opera di una supposta professionalità dell'artista, e sostituirla con veraci cancellazioni e riscritture manuali dei testi: ovvero, cucire addosso al manto espressivo del potere costituito (che per Simonetti si pronuncia necessariamente in ogni produzione culturale che non sia rivoluzionaria) il rammendo del suo antidoto ideologico, lungi dal glorificarne i prodotti come fa la Pop Art,⁴² in pratica ciò che si dicono Tex e Karson alla fine della striscia qui riprodotta. Il "capolavoro" (in senso ampio) del *détournement* di Simonetti spunterà nel 1971, quando sarà dato alle stampe ... *ma l'amor mio non muore*, "vero libro mastro della cultura alternativa e dell'underground,"⁴³ che è un macromontaggio di brani tratti da riviste contro-culturali dell'epoca, foto, volantini, consigli ai limiti della legalità (su droghe e bombe) e naturalmente fumetti e immagini deturnate. È, il libro, una specie di florilegio dell'"impalcatura ontologica del *détournement*," ossia di

questa capacità di vedere, con i propri mezzi, in trasparenza la società; in altre parole, di agire dialetticamente con il concetto (hegeliano) 'nella misura che la cosa agisce.' Il terrore dell'ordine patito, come esperienza vissuta del fittizio, scavalca d'imperio questo *Kitsch* giovanilistico del *ready-made* per riaffermare le ragioni di quell'*hybris* dialettica—il *détournement*—che si oppone alla pacifica iniquità dello scambio appiattito e banalizzato della distruzione della sostanza qualitativa delle cose stesse scambiate.⁴⁴

Nulla di più in regola, a conti fatti, con l'assunto situazionista. Niente di meglio che rimandare a quella lettura per chiudere questa necessariamente spiccica rassegna.

RICADUTE DEL DÉTOURNEMENT

Fra le altre tante cose, il *détournement* è stato dunque l'agile bagaglio espressivo dei fermenti pre- e le scie post-sessantottesche, ne ha rappresentato oltre a uno svago concettuale (meriterebbe uno studio il compito decongestionante che le immagini—deturnate o semplicemente *trouvé*—hanno all'interno dei sovente ingolfati testi situazionisti e dell'epoca in genere), anche il desiderio sconfessato di un'antinormalità latente prima, ed esplosa in nebulose intricatissime poi, di almeno

due generazioni. Siccome, tanto come a venti, così come a quaranta anni di distanza, il rovello fondamentale rimane scoprire e dissezionare l'eredità di tali eventi (in questo si sconfessa già un po' ciò che i contestatori intonavano in sfavore di tal concetto canutamente patriarcale), allora dobbiamo rilevare, meramente, che sì, per quel che concerne il *détournement*, se ne continuano ad escogitare e perpetrare, ma il tutto in solitudine, in masturbatoria sessione, e come svuotati dell'intensa critica non già al prodotto che si deturna, quanto al sistema che lo ha creato in primo luogo. E la resignificazione raramente implica una presa di coscienza, ma si adagia sugli allori statuiti del mero capriccio parodico. Non si lavora più con carta e forbici, e questo non stupisce giacché da quelli il mercato si (e ci) sta allontanando sempre più, ma, come peraltro Debord aveva già candidamente immaginato,⁴⁵ con il digitale, soprattutto in video. Nella fagocitante Youtube, e in internet in generale, sono migliaia i brevi video che adottano la tecnica di Vienet, di sostituzione audio ad un video più o meno riconoscibile (film, intervista, ecc.), ma nonostante la facilità distributiva di tale materiale (impensabile, chiaramente, negli anni Sessanta) sono mediamente vuote parodie, solo occasionalmente con tematiche politiche, che come spiegavano Debord e Wolman nel loro *vademecum*, così "per semplice rovesciamento" risultano quelle dall'esito "più immediato e [...] meno efficace."⁴⁶ La disunità e il solipsismo di chi li produce e diffonde le rende, per lo più, innocue prove tecniche di una idea deideologizzata, ossia ingoiata da quel concetto di spettacolarizzazione della vita contro cui remavano i signori di cui abbiamo parlato finora. La forma basica la si trova negli innumerevoli *fake trailers* di prodotti (filmici) inesistenti ma creati in perfetta "sintonia" con gli standard di quelli ufficiali: fenomeno per cui persino *La Repubblica online* ha euforicamente dedicato uno spazio, con tanto di *samples* dei "finti trailer dei film più famosi, dove un dramma si può trasformare in commedia, e viceversa."⁴⁷ L'annicco ironico regna sovrano. Ma qui siamo già usciti dai confini italiani, siamo nell'extra-territorialità del virtuale. Ultima telegrafica nota allora su di un altro *détournement à la page* in questo momento: la falsa pubblicità o contro pubblicità, che nella sua più perfetta incarnazione si trova nelle pagine della rivista canadese *Adbusters*. La logica è simile a quella dei *trailers*, ma stavolta l'idea che la muove è quella anti-corporativista e anti-consumista, e viene applicata soprattutto a livello grafico con il ritocco di famosi poster e reclame che auto-ironizzano sul prodotto rappresentato. Nata nel 1989, *Adbusters* promuove quelle che potrebbero essere incarnazioni situazioniste, e

che nascono proprio dal *détournement* (e altre tecniche dell'I.S. come la deriva) chiamate *Culture-Jamming*, dove la scrittura (vandalica) di manifesti pubblicitari—spesso con *balloons* simili a quelli qui incontrati finora (ne esiste anche una modesta derivazione italiana)—⁴⁸ gli scioperi dell'acquisto, i digiuni di televisione e i raduni improvvisati in centri commerciali con l'obiettivo di non spendere, sono da guardare, sconsolatamente, più come una generica forma di protesta *no global*, non esente da un certo "egocentrismo dell'anonimo," che come l'espressione organizzata di una profonda ristrutturazione socio-politica. Superficie senza prospettiva.

E il Sessantotto, allora? Pensiamo ad uno *snapshot* di celebrazioni e diffamazioni di tal fenomeno storico, che abbondano e abbonderanno, disegniamoci un bel *balloon* e scriviamoci dentro questa citazione, proprio da Simonetti:

Il "sogno di maggio" si era trasformato in un "delirio" di cui si ricordava con "simpatia" un solo slogan coniato in qualche ufficio della "disinformazione:" "L'immaginazione al potere." È il caso di aggiungere che il potere non si delega a nessuno, ma va soppresso, e che l'immaginazione dà i suoi frutti solo se impiegata—accanto alla passione—nell'avventura della vita corrente?⁴⁹

Note

1. Balestrini, Nanni e Primo Moroni. *L'onda d'oro 1968-1977*. Milano: Feltrinelli, 1997. 124.

2. Balestrini Moroni 127.

3. Debord, Guy e Gil Wolman. "Istruzioni per l'uso del *détournement*." *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista 1954-57*. Torino: Nautilus, 1999. 107.

4. Debord Wolman 107.

5. Debord Wolman 109.

6. "Il basso costo dei suoi prodotti è l'artiglieria pesante con cui sbrecciare tutte le muraglie cinesi dell'intelligenza. Ecco un reale mezzo d'insegnamento artistico proletario, il primo abbozzo di un comunismo letterario" (Debord Wolman 110).

7. Debord Wolman 110.

8. Debord Wolman 107.

9. Hutcheon, ad esempio, avvisa quanto tipica del postmoderno sia la convivenza fra un "ironic rapture with the past," e il "paradox at the heart of that 'post:' irony does not indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm—textually and hermeneutically—the connection with the past." Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York-London: Routledge, 1988. 125.

10. Perniola, Mario. *I situazionisti*. Roma: Castelvechchi, 1998. 21.

11. Così chiudono il loro articolo: "I procedimenti che abbiamo sommariamente trattato qui non sono presentati come un'invenzione che apparterrebbe a noi, ma al contrario come una pratica assai comunemente diffusa che noi ci proponiamo di rendere sistematica" (Debord Wolman 113).

12. Debord Wolman 110. Lucidamente assai, i due autori si soffermano sulle potenzialità filmiche della pratica: "I poteri del cinema sono così estesi e l'assenza di coordinazione di questi poteri è così flagrante che quasi tutti i film che oltrepassano la miserabile media possono alimentare infinite polemiche fra diversi spettatori o critici" (Debord Wolman 111). Di fatto, oltre ai notissimi film debordiani, costruiti con materiale filmico d'archivio cui è sovrapposta una voce off che recita *adagi* situazionisti, val la pena menzionare i due lavori di "doppiaggio" di René Viénet. Il primo, *La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?* (1973) utilizza un vecchio *flick* di arti marziali per ritrarre, a colpi di karate, la lotta fra proletariato e borghesia, dove si inferiscono, oltre a cazzotti e calci, citazioni da Marx, Bakunin, Reich, ecc. Il secondo, *The Girls of Kamare* (1974) più debole ideologicamente, ricicla un *soft-core* giapponese e si avvale anche, oltre che delle solite citazioni, di filmati girati per l'occasione da Viénet stesso, mettendo in scena una rivolta studentesca all'interno di un rigido collegio nipponico, che richiama, chiaramente, al maggio universitario francese. In ambito italiano la cosa più vicina ad un *détournement* filmico è il mediometraggio *La verifica incerta* che Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello "girano" nel 1964, che consiste nella sequenza, montata ritmicamente e per associazione, di pezzi di scarto (e no) di una cinquantina di mega produzioni statunitensi degli anni Quaranta e Cinquanta.

13. Ancora dal decalogo debord-wolmaniano: "Le deformazioni introdotte negli elementi soggetti a *détournement* devono tendere a semplificarsi all'estremo, dato che forza principale di un *détournement* è in funzione diretta del suo riconoscimento, consapevole o oscuro, da parte della memoria" (Debord Wolman 109).

14. "L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dei dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado

che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine." Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1991. 48.

15. Per un primissimo approccio si possono consultare le parti dedicate a tale movimento all'interno dei libri: Vetri, Lucio. *Letteratura e Caos. Poetiche della neo-avanguardia italiana degli Sessanta*. Milano: Mursia, 1992. Specificamente il capitolo "La poesia tecnologica" (132-139); Barilli, Renato. *La ucoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. Bologna: Il Mulino, 1995. Specificamente il capitolo "Il gruppo 70." (268-278).

16. Di dovere citare nella lunga lista dei poeti visivi "fiorentini" che aderirono al Gruppo 70, il super prolifico Eugenio Miccini, e poi, almeno, Lucia Marcucci, Luciano Ori e Michele Perfetti.

17. Pignotti, Lamberto. "Arte e tecnologia." *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*. Milano: Lerici, 1968. 87.

18. Pignotti, "Arte" 86.

19. Pignotti, "Arte" 87.

20. Pignotti, Lamberto. "Poesia da vedere e pittura da leggere." *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*. 120.

21. Pignotti, "Poesia" 120.

22. "Non è la 'fine dell'avanguardia.' Tutt'altro: è la situazione stessa che è d'avanguardia." Pignotti, "Poesia" 120.

23. Debord, Guy. "Il Détournement come negazione e come preludio. Internazionale Situazionista 3 (1959)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 10.

24. Pignotti infatti spiega come i "modelli" sui cui operare "contro" siano principalmente tre (sia per lui che per i compagni di ventura): la copertina dei rotocalchi, l'avviso pubblicitario e il fumetto a cui corrispondono appunto controrotocalchi, contropubblicità, controfumetti (si veda "Formazione del messaggio e lettura della poesia visiva in Pignotti," *Istruzioni*, 147-153.). È alquanto improbabile che ci sia stata una influenza diretta dei situazionisti sulle idee del Gruppo 70, data la scarsa circolazione di materiale debordiano in Italia a quell'altezza. Ciononostante, giova rammentare che un altro gruppo orbitante intorno alla neoavanguardia ufficiale, quello dei napoletani delle riviste *Documento Sud* (e poi *Linea Sud*) citava, seppur occasionalmente e tardamente (dagli anni Settanta) il pensiero situazionista.

25. Bonfiglioli, Pietro. "Il linguaggio che inverte i segni." *Lamberto Pignotti*. Bologna: Quaderni del Verri, 1976. 106.

26. Nel *balloon* si legge: "Il 28 settembre 1964, saranno cento anni che abbiamo fondato l'internazionale situazionista. Comincia a prendere forma!."

Nel box: "I piacere permessi, diciamolo, si possono paragonare ai piaceri che riuniscono ad attrattive ben più piccanti quelle senza prezzo della rottura dei freni sociali e del rovesciamento di tutte le leggi?"

27. Dorfels, Gillo. "Una nuova dimensione semantica." *Lamberto Pignotti*. 119-120.

28. Khayati, Mustapha. "Le parole prigioniere (prefazione ad un dizionario situazionista). *Internazionale Situazionista* 10 (1966)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 51. Khayati è, con tutta probabilità, l'autore dell'anonimo pamphlet *Della miseria nell'ambiente studentesco*, distribuito nel 1966 durante le contestazioni all'Università di Strasburgo, che come recita una recente riedizione "fu il testo su cui si svilupparono nell'ambiente studentesco le idee e le pratiche che sfociarono nel 1968 in quel vasto movimento di rivolta che prenderà il nome di Maggio francese." Torino: Nautilus, 1995.

29. Accame, Vincenzo. *Il segno poetico*. Milano: Edizioni d'arte Zarathustra-Spirali, 1981. 94.

30. Così ancora Khayati, citando a sua volta: "'Le idee migliorano'—dice Lautréamont—'il senso delle parole ne partecipa. Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella l'idea falsa, la sostituisce con quella giusta.'" Khayati. "Parole" 51.

31. Debord Wolman 108. Infatti, così fecero i situazionisti. In molte delle loro pubblicazioni, si trovano riproduzioni non modificate di reclame, emblematiche "in sé." Nell'*Internazionale situazionista* n.1 italiana ad esempio, sono riportate una pubblicità di macchine fotografiche sovietiche con lo slogan "Facciamo la rivoluzione? ...Quella dei prezzi, sì," e quella dell'elaboratore di dati Honeywell la cui raccapricciante *catchphrase* suona "Siate d'accordo con chi domina il mondo: l'automazione."

32. Martin, J.V.; Strijbosch, J.; Vaneigem, R.; Vienet, R. "Risposta ad un'inchiesta del centro d'arte socio-sperimentale. *Internazionale Situazionista* 9 (1964)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 44.

33. "All'inizio di ottobre del 1967 l'ala più intellettuale dell'ormai defunta Onda Verde [gruppo milanese filo-hippy nato nel 1966] porta a termine il progetto di 'S' [...]. dopo qualche giorno vengono diffusi in tutte le scuole milanesi volantini che annunciano l'uscita di 'Situazionismo.' Ne è direttore Carlo Oliva [...] Fin dal primo numero i redattori criticano lo spettacolo offerto dai partiti [...]. Il punto forte è il recupero del senso ludico, che il gruppetto pratica con irriverenza consumistica, puntando il dito sullo spettacolo delle merci [...]." Echaurren, Pablo; Salaris, Claudia. *Controcultura in Italia 1967-1977*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999. 73-74. Impossibilitati dal prendere visione

della rivista, riportiamo, per quel che riguarda il *détournement*, la seguente descrizione: “il secondo numero di ‘S’ [comprende] titoli ottenuti con collage di lettere, *détournement* d’immagini e fotografie, false pubblicità, alternanza di testo stampato in linotype, dattiloscritto o riportato direttamente col pennarello” (Echaurren Salaris 77).

34. Un quadro caravaggesco, con slogan situazionista (“Lo sviluppo stesso della società di classe fino alla organizzazione spettacolare della non-vita porta il progetto rivoluzionario a divenire visibilmente ciò che era già essenzialmente”), mostra “l’aggressione del proletariato (un giovane armato di coltello) alla storia (un donna nuda riversa su di un letto)” e serve da illustrazione al famoso scritto *Banalità di base* di Raul Vaneigem. I situazionisti italiani lo ripubblicarono sul bollettino in durissima polemica con l’edizione in volume, uscita da De Donato alcuni mesi prima, rea di contenere “errori,” “menzogne” e “contraffazioni” (incluso la clamorosa svista sul cognome dell’autore che da Vaneigem diventa Vaneigam) e di essere stata lasciata nelle mani di un traduttore che “è indiscutibilmente incapace di comprendere ciò che legge.” Anonimo. *Internazionale situazionista* 1 (1969). 108-109.

35. “[...] Lo stile aforistico e violento richiama direttamente la lezione di Debord.” Echaurren Salaris 182.

36. Vergine, Lea. *Attraverso l’arte. Pratica politica/pagare il ’68*. Roma: Arcana, 1976. xvi.

37. Anonimo. “Informazioni situazioniste.” *Internazionale Situazionista* 8 (1963).” *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 70.

38. Barbieri, Daniele. *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*. Milano: Bompiani, 2004. 146.

39. Oltre a frequenti rovesciamenti come quello che si può leggere nella figura riportata, da segnalare, come specimen tra i tanti possibili, la chiusura della prima parte di un libro che la fascetta editoriale descrive come “la resa dei conti con il Sessantotto:” “la forma del non-vero è così un’interpretazione strutturale del reale: niente di quello che la forma di spettacolo mostra è vero, non perché non possa essere vero, ma perché lo mostra.” Simonetti, Gianni Emilio. *L’agonia e i suoi sarti. 1968-1998. Le ragioni dell’assalto e quelle della resa*. Roma: DeriveApprodi, 1998. 54. A livello internazionale si prende ad esempio il titolo di un pamphlet della sezione inglese dell’I.S. scritto nel 1967: *The Revolution of Modern Art, and the Modern Art of Revolution*.

40. A questa fase appartengono soprattutto i *détournement* stampati su due riviste dirette da Simonetti, *Hit* (di cui escono, fra il 1970 e il 1972, tre fascicoli) e il giornale-murale *Robinud* (quattro numeri usciti nel 1973). Da rilevare, come sintomatica curiosità, per quanto detto a proposito dell’opera di Pignotti con

l'incitazione marxiana, che "sul secondo [*Robinnud*], accanto al titolo figura lo slogan del manifesto dei comunisti, ma in forma modificata, "Teppisti di tutto il mondo, unitevi!" Echaurren Salaris 182.

41. Echaurren Salaris 180.

42. Così Simonetti in un'intervista del 1973: "Perché ricorre[re] ai fumetti? Per il *détournement* della realtà. Tra eversione e cultura la società sceglie la cultura; mettendo Hegel in bocca a Tex Willer l'irritazione è molto grossa... Per affrontare il livello culturale degli affari del mondo è molto importante ricollocare nella sua orbita il concetto stesso di cultura. Oggi cultura significa prendere coscienza della propria miseria. Quella che una volta si chiamava rivoluzione è già intorno a noi. La cultura non ha ancora avuto il suo momento di irruzione sulla realtà, è sempre vissuta a un livello spettacolare..." (Vergine 22).

43. Echaurren Salaris 180.

44. Simonetti, Gianni Emilio. *Zuppa e pan bagnato: la nozione di détournement*. Genova: Libreria Sileno, 1974. 6.

45. "Evidentemente è nel campo cinematografico che il *détournement* può attingere alla sua massima efficacia, e indubbiamente, per chi se ne preoccupi, alla sua massima bellezza" (Debord Wolman 111). Si noti già lo scetticismo debordiano verso la facile tentazione di farsi guidare da risultati estetici e non politici, quasi connaturata alle immagini in movimento.

46. Debord Wolman 109.

47. 21 settembre 2007 <tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=12766>. Tutt'altra idea aveva Debord quando proponeva di "riscrivere" le didascalie di *Birth of a Nation* di D.W. Griffith, mantenendone le qualità tecniche di montaggio, "distruggendo" un film apertamente razzista, con l'"aiuto di una colonna sonora che potrebbe farne una potente denuncia degli orrori della guerra imperialista e delle attività del Ku-Klux-Klan che, come è noto, negli Stati Uniti attualmente proseguono" (Debord Wolman 111).

48. <http://www.progettobolla.com>.

49. Simonetti, Gianni Emilio. "Nota alla seconda edizione." ...*ma l'amore mio non muore*. Roma: DeriveApprodi-Castelvecchi, 1997. 1.