

FONDAZIONE



Blob : archivio visivo e prefigurazioni
di Francesca Martinez Tagliavia

*Se si vuole considerare la storia come un testo, allora vale
per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari : il
passato vi ha depositato immagini che si potrebbero
paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra
fotosensibile.*

Walter Benjamin

Il dovere di prevedere il presente è il dovere dell'uomo politico, per Walter Benjamin, così come per Pier Paolo Pasolini. Servendoci di alcune loro suggestioni, cercheremo di misurare una parte di ciò per cui un dispositivo audiovisivo può essere sovvertito nell'uso – per mostrare alcune contraddizioni del presente – facendo di esso un *archivio visivo*.

1. Una cronaca politica di corpi

Blob, il fluido mortale è un film di Irvin S. Jr Yeaworth del 1958. Da un meteorite precipitato sulla terra fuoriesce una massa gelatinosa bizzarra che s'incolla ad un uomo e che, progressivamente, s'ingigantirà fino a minacciare un'intera città. Alcuni giovani, accorgendosi del pericolo, lanciano l'allarme ma nessuno vuol creder loro, fino al momento in cui la massa gelatinosa arriverà ad invadere un cinema e si farà così scoprire quindi in modo a dir poco flagrante. E' un film di serie B, dal piccolo budget e interamente girato in studio, per cui immerso in un buio-notte inscemabile nel quale i

personaggi bagnano in una fonte di luce non meno misteriosa (e posticcia). Non si vede più in là di un paio di metri d'altezza perché finisce lì l'architettura che regge la scena e quando questo "blob" gelatinoso prende il cinema, si intravede chiaramente un tecnico cinematografico che scappa, sorpreso durante la ripresa dietro il chiosco di un gelataio, che si torce dalle risa. "Blob" quindi, è macchia, resto, déché, escrescenza, errore grossolano, scoppio. E' filmare la scena di un film inconsapevolmente, maldestramente (non è Godard che filma il cinema in...) : rigurgitare involontari *sketches*. Ecco cosa ci dice il dizionario (inglese) :

Blob 1, s. **1.** (a) macchia *f* (di colore) ; pasticcio *m* (di inchiostro) ; (b) goccia *f* d'acqua (sul tavolo, ecc.) ; (c) **she had a b. of a nose**, aveva un nasino a pallina ; **a b. of wool**, un piccolo batuffolo di lana. **2.** *Cr : F* : zero *m* ; **3.** abbaglio *f*.

Blob 2, v.i. **my pen is blobbing**, la mia penna cola, bava ; la mia penna fa dei pasticci¹.

Nel 1989, quindi, Enrico Ghezzi (un critico cinematografico italiano) inventa un dispositivo visivo strutturato in dieci minuti circa (quando più, quando meno) di smontaggio e rimontaggio di immagini estratte dal flusso televisivo, dal cinema, dal filmino amatoriale, dal reportage documentaristico sull'attualità. In breve, prende a piene mani (fintamente maldestre) da tutto ciò di cui consiste l'archivio visivo contemporaneo a cavallo tra modernità e postmodernità e che mostri qual'è o quali sono i poteri nonché le *potenze* di un'immagine nel suo montaggio con un'altra. Della costituzione di un'immagine nel movimento : l'immagine filmica è un'immagine-movimento perché esiste solo attraverso un'infinità di altre necessarie alla sua apparizione, e può esistere, a quel punto, come *immagine dialettica* (una rivelazione, o epifania dello sguardo, in un'ottica messianica²) oppure come *corpo* o *archivio*. Questo corpo-archivio è un « oggetto teorico » che si forma nella postmodernità e che mi sembra caratterizzare il modo in cui – come più in là cercherò di illustrare – *Blob* registra l'avvenire.

Un apparire, quindi (quello dell'immagine-movimento), che è da sempre una scomparsa dall'immagine « vera » : quella che si cristallizza nell'*icona* : l' « image-toute » – l' « immagine-tutta » come l'ha chiamata Georges Didi-Huberman in risposta polemica all'autore di *Shoah*, Claude Lanzmann³. L' « immagine-tutta » cancella le altre, toglie loro legittimità inverandole – cioè ponendosi in condizione di possibilità ontologica del loro semplice *prendere corpo*⁴: il loro *ad-venire* concreto che invece è innanzitutto un *processo*. Ecco, *Blob* raccoglie tutte queste immagini denegate dall' «

¹ J. E. Mansion, Harrap's New Standard French and English Dictionary.

² Cf. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984; Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Milano, Einaudi, 1997.

³ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, 2005.

⁴ vedi nota precedente.

immagine-tutta », sembrando questa costituire la condizione di possibilità teologica dell'emergere concreto del flusso televisivo – disarmante poiché desunto dall'assunzione teologica dell'icona mediatica⁵. Per mostrare il fondamento autoritario e auto-legittimante dell'icona mediatica che però *prende corpo* attraverso i montaggi televisivi, *Blob* raccoglie ciò che questa rifiuta di riconoscere : tutto ciò che delimita *l'esterno costitutivo* necessario alla sua definizione mediatica identitaria, ontologicamente fondata⁶ e auto-proclamata. Cioè l'esterno costitutivo di un'icona mediatica è fatto almeno da due cose : da una parte, da tutte le scorie che la sua « immagine-tutta » ha dovuto eliminare per apparire liscia, omogenea, statica e sostanzialmente immutabile (al tempo, al movimento) e, d'altra parte, l'esterno costitutivo di un'icona mediatica è fatto da tutte le immagini montate che la rendono possibile : l'icona come tale non esiste se non mediata da immagini fisiche (cioè archivabili) e da corpi concreti o supporti materiali sui quali si *iscrive*. Se da un punto di vista fenomenologico, l'icona mediatica *esclude* al fine di costituirsi al di qua del possibile (secondo un processo identitario), *Blob* procede smontandola, *decostruendola* per tentare di decostruirne il discorso normativo ed egemone apparentemente inattaccabile, secondo un esercizio « decostruttivista » che è quello che si è andato vieppiù sviluppando al seguito di Derrida dalle teoriche e teorici del genere, della sessualità, delle differenze e del postcolonialismo (tra tutti) durante gli ultimi decenni di grandi « smontaggi » della postmodernità e ancora adesso. Se l'icona usa un'idea unica di immagine contro la pluralità di immagini possibili, *Blob* rovescia nel suo sito stesso di produzione (la televisione) tutte le sue denegazioni, i rifiuti, tutti i documenti che attestano della sua gravidanza fisica e che costituiscono il suo corpo archivistico formando ciò che possiamo chiamare un'immagine moltitudinaria. Una presa di posizione che sarebbe capace di fare accogliere da un nuovo flusso di immagini-movimento tutto ciò che ne è sempre stato negato in un preciso contesto storico. Il fuori è recuperato, l'Altro è riassorbito, non c'è più alcun esterno costitutivo nello spazio geo-politico e teorico contemporaneo, non c'è più alcun *fuori* a partire dal quale pensare il *qui* o dal quale de-finirsi per esclusione. *L'ailleurs, c'est ici*. E questo *ailleurs*, è soprattutto interno (*unheimlich*, inizialmente : « stranamente inquietante » o « perturbante » secondo Freud⁷) : potenzialmente spaventoso e potentissimo; sovversivo di tutti i precedenti dualismi e dei relativi essenzialismi che formavano le teorie dell'immagine e della rappresentazione moderne. Tutto ciò su *RaiTre*, il terzo canale pubblico italiano, ogni giorno, in prima serata, verso le otto di sera da vent'anni – e forse, ancora per i cinquanta ai quali guardiamo, se la rivoluzione dei regimi mediatici attualmente in atto non avrà assorbito completamente, nel frattempo, la televisione nella rete dell'ipertesto internet.

⁵ E qui il riferimento ne sono, naturalmente, le intuizioni sui media di massa di Guy Debord.

⁶ Per una definizione dell' « esterno costitutivo » che Jacques Derrida e Jacques Lacan legano ad una « metafisica dell'assenza », cf. Jacques Lacan, *Les Quatres Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Parigi, Seuil, 1973.

⁷ Cf. Sigmund Freud, *Il perturbante*, [1919], Roma-Napoli, Theoria, 1984.

Ma a che spettacolo (se di spettacolo, soprattutto e ancora si tratta), assistono milioni di spettatori, davanti a *Blob* nel momento preciso in cui, sulla prima rete nazionale, comincia il telegiornale più autorevole del Paese ? Se la sua critica feroce pone dei problemi al potere istituito, ciò avviene attraverso lo smontaggio dei montaggi del potere, cioè attraverso una tecnica che decostruisce l'apparente inoppugnabilità liscia del loro flusso ininterrotto. *Blob* è una metafonte che opera un metadiscorso critico del sistema disciplinare della televisione, servendosi dei suoi elementi allo stato di scorie, riinnestandoli al suo centro. La decostruzione del racconto storico e politico, lo smontaggio delle attualità raccontate forma un lavoro archivistico che è innanzitutto contemporaneo e impregnato delle *Histoire (s) du cinéma* di Jean-Luc Godard (1988-1998) : « histoire du cinéma – actualité de l'histoire – histoire des actualités » come recita la voce di Godard sull'immagine del *Dittatore* (fig. 1). Dall'integrazione di elementi eterogenei in un film o in un palinsesto televisivo verso la disintegrazione postmoderna di questa « unità » della finzione attraverso lo scoppiamento dei suoi elementi : *Blob* è innanzitutto lo *scoppio di una norma della rappresentazione e del racconto sociale*. Decifrare *Blob* significa decifrare una « invasione di frammenti presi dalla realtà empirica », « realtà empirica » che sembra essere diventata, per la maggior parte degli italiani, la « realtà » della televisione : la sostituzione del reale per mano di una dimensione ideologica. Questa « realtà » di cui parla Adorno ci è quasi completamente stata strappata e sostituita da una *rappresentazione* ideologica della realtà, così come ne parla Althusser quando descrive l'ideologia come una produzione che nega il reale e lo occulta⁸. Il potere mediatico nella formazione dell'ideologia è potente quando ingloba il potere politico ed il potere economico, cioè fa della rappresentazione politica un privilegio, quando le condizioni di questa rappresentazione dipendono dal possesso degli strumenti di produzione di una qualsiasi rappresentazione : il possesso degli strumenti mediatici. Quello che Michel Foucault chiama « bio-potere » come potere sulla vita – potere di conduzione, di controllo e di modellazione di ogni vita specifica – si realizza nell'Italia degli ultimi vent'anni potentemente attraverso i montaggi televisivi⁹. Questi danno forma agli immaginari di ogni singolo individuo, andando fino a trasformarne non solo la capacità a produrre delle immagini e dei montaggi immaginari (secondo il processo che Freud descrive nella formazione dei sogni), ma va fino a trasformare gli stessi *corpi* degli individui¹⁰. Corpi concreti e archivi mentali prodotti dal lavoro dell'immaginazione. Schemi disciplinari della rappresentazione che danno luogo a nuovi archivi *normati* ed a nuovi corpi *normati*. Come può *Blob* darci da decifrare questi processi di trasformazione (di *plasticazione*) dell'immaginazione e dei corpi ? Possiamo tornare indietro a quando Paolo Pier Pasolini scriveva – in un articolo intitolato *Il Potere senza volto*, nel « Corriere della Sera » del 24 giugno del 1974 :¹

⁸ Louis Althusser, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976.

⁹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire : la nascita della prigione*, Milano, Einaudi, 1993.

¹⁰ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Boringhieri, 1973.

« [...] mi sembra che ci siano delle buone ragioni per sostenere che la cultura di una nazione (nella fattispecie l'Italia) è oggi espressa soprattutto attraverso il linguaggio del comportamento, o linguaggio fisico, più un certo quantitativo completamente convenzionalizzato e estremamente povero di linguaggio verbale. È a un tale livello di comunicazione linguistica che si manifestano: a) la mutazione antropologica degli italiani; b) la loro completa omologazione a un unico modello [...]»¹¹

Ecco qui cominciare una cronaca politica dei corpi, di cui *Blob*, a partire dall'aprile del 1989 fa la storia visiva. O meglio, fra cinquant'anni (il che equivale a dire « adesso » se ci mettiamo al posto dell'Angelo della Storia pensato da Benjamin), leggeremo la storia dei corpi in Italia anche attraverso le immagini di corpi rimontate da *Blob*, che va costituendo da vent'anni un *archivio immateriale del corpo*. Lo spettatore guarda muto e passivo la trasformazione del proprio immaginario e dei propri o Altri corpi possibili o immaginari. Di fronte all'assenza di una riflessione profonda in Italia, dalla fine degli anni Settanta ad oggi, riguardo ai processi di trasformazione dei corpi in atto globalmente e ai processi di ridefinizione delle norme del corpo e delle identità mutanti¹² (tra tematiche di genere e tematiche legate alla fine dell'era coloniale), *Blob* fronteggia un racconto ufficiale che diniega le differenze che lo rendono possibile e cannibalizza le specificità di ogni singolo soggetto implicato in queste trasformazioni drammatiche. *Blob* usa il potere del montaggio per far sopravvenire *l'inattuale* : ciò che massimamente è attuale e che, paradossalmente, non fa parte delle attualità mediatiche. La visione dell'Angelo della Storia benjaminiano è inattuale, in questo senso, poiché arriva da lontano (da una contrazione tra passato e futuro) per illuminare il presente. Ecco quindi, per via di questo *vedere* che è un riconoscimento, la condizione perché lo « spettatore » muto si riappropri, *malgrado tutto*, della rappresentazione e prenda posizione *mostrando* il proprio corpo. I *Blob* tra il 1992 ed il 1996 mostrano corpi Altri : i corpi di *Cinico Tv* di Daniele Ciprì e Franco Maresco : dei corpi che fanno scoppiare le norme : dei corpi « stranamente inquietanti », dei corpi *queer*, ibridi, informi, mostruosi, indefinibili, eppure, quanto di più stranamente familiare o perturbabile (fig. 2).

2. Il ritorno del presente : guardare come l'Angelo della Storia al nostro archivio

Malgrado tutto emergono quindi immagini *altre*, venute dall'incontrarsi/scontrarsi di tempi

¹¹ Il Potere senza volto, in « Corriere della Sera », 24 juin 1974, poi in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2005 (I ed. 1975) : 24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo.

¹² Cf. Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.

diversi. Un'immagine del *Processo di Kafka* di Orson Welles (1962) sovrapposta ad un'immagine di Silvio Berlusconi a *Porta a Porta nel Blob* intitolato « Transavanguardia » del 2 dicembre 2009 : ecco un'immagine dialettica (fig. 3). *Blob* è un *discontinuum* d'immagini dialettiche formate da uno scoppio tra più spazi-tempo, così come scrive Walter Benjamin :

« Il progresso non si situa nella continuità del processo temporale ma nelle sue intermittenze, laddove qualche cosa d'autenticamente nuovo si fa sentire per la prima volta con la serenità di un nuovo mattino¹³. »

Questi spazi-tempo in *Blob* sono innanzitutto costituiti da attraversamenti di più regimi di storicità che s'incrociano, mostrando apertamente come funzionano le immagini l'una con l'altra, come funziona l'interno di una macchina a produrre immagini, per vedere come si produce un'immagine *efficace*. *Riconoscere* la sua efficacia all'interno di politiche dell'immaginazione che sono storicamente specifiche, e che solo retroattivamente rivelano i loro *apparecchi* cioè i *modi* in cui, successivamente, una data epoca appare – secondo Jean-Louis Déotte¹⁴. I modi in cui la « nostra epoca » in Italia, ci appare in tutta la sua *inattualità*, sono mediati tramite la televisione che è tanto popolare quanto, allo stesso tempo, *produce* popolazioni, *produce* immaginari. La potenza delle rappresentazioni è quindi indice della loro attività effettiva, della loro capacità di modellare, di plasticare cioè di dare *riconoscibilità* ad un soggetto sociale attraverso una forma specifica. L'archivio di *Blob* permette quindi di fare una storia dell'immaginazione legata ai corpi in Italia attraverso la registrazione della maniera in cui i corpi vengono montati in televisione e della specifica maniera in cui questi « corpi » montati modellano anche il politico, essendo essi degli *apparecchi* del politico. Quello che possiamo chiamare *montaggio di forme intelligenti* nella televisione italiana, viene in *Blob* opposto ad un movimento inverso di smontaggio e di ri-montaggio di queste forme per trarne gli elementi che permettono di costruire corpi *altri* a partire da un montaggio di più spazi-tempo e di più regimi di storicità¹⁵, mostrando come il racconto storico, così come i corpi, non siano altro che *costruzioni*, e non dati naturali. Se *Blob* distrugge il racconto di una storia totale e completa come quella portata avanti sullo « schermo globale », è perché riporta – seguendo il metodo decostruttivo post-strutturalista – la sintesi fittizia delle grandi narrazioni politico-ideologiche alla sua eterogeneità fondamentale e costitutiva (secondo il principio dell' « esterno costitutivo »), ricollocandola nel suo sito di formazione linguistica, cioè come una *metafora*. Ecco farsi risentire adesso – quest'oggi di ieri – l'eco di Pasolini che descrive gli effetti del mezzo televisivo sulla compressione e reificazione della lingua e dei comportamenti degli

¹³ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, op. cit.

¹⁴ Cf. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Editions Lignes et Manifestes, 2004

¹⁵ Per una distinzione tra forme « intelligenti » e forme « zoe-logiche », vedi Rosi Braidotti, *Trasposizioni : sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella editore, 2008.

italiani negli anni Sessanta, inizio Settanta, e che troverà il suo epilogo nell'abiura della « Trilogia della vita » :

« [...] Secondo me la televisione è più forte di tutto questo, e la sua mediazione, ho paura che finirà per essere tutto. Il potere vuole che si parli in un dato modo. Ed è in quel modo che parlano gli operai appena abbandonano il mondo quotidiano, familiare o dialettale, in estinzione. In tutto il mondo cio' che viene dall'alto è più forte di cio' che si muove dal basso. Non c'è parola che un operaio pronunzi in un intervento che non sia voluta dall'alto. Cio' che resta originario nell'operaio è cio' che non è verbale, per esempio la sua fisicità, la sua voce, il suo corpo¹⁶. » (1970).

Nel 1973, cioè tre anni solamente più tardi, scriverà :

« I borghesi, creatori di un nuovo tipo di civiltà, non potevano che giungere a derealizzare il corpo. E ci sono riusciti infatti, ne hanno fatto una maschera [...]. Il popolo è giunto con un pò di ritardo alla perdita del proprio corpo. Fino a pochi anni fa (quando io pensavo al *Decameròn* e alla susseguente *Trilogia della vita*) il popolo era ancora quasi completamente in possesso della propria realtà fisica e del modello culturale a cui essa si configurava. Per un regista come me, che avesse intuito che la cultura (in cui egli si era formato) era finita, che non dava poiù realtà a nulla, se non, appunto, forse, alla realtà fisica, era naturale conseguenza che tale realtà fisica si identificasse con la realtà fisica del mondo popolare¹⁷. »

Si tratta di modificazioni del rapporto al tempo e allo spazio, come - per spiegare la colonizzazione dell'immaginario dei nativi americani da parte delle tecnologie di potere spagnole – avrà a dire Serge Gruzinski¹⁸ : dei « chassés-croisés des emprunts, l'assimilation des traits européens et leur déformation, les dialectiques du malentendu, de l'appropriation et de l'aliénation ». Pasolini pre-vede il lavoro di *Blob* : una cronaca politica dei corpi attraverso la descrizione del funzionamento della loro costruzione. Durante la sua ultima intervista con Furio Colombo, qualche ora prima di scomparire, Pasolini ci pone con forza la necessità di fare uno sforzo per riuscire ad avere « tutti la stessa immagine davanti agli occhi ».

3. Costellazione/archivio

¹⁶ Da Mario Sesti e Matteo Cerami, « La voce di Pasolini », Indigo film, 2005.

¹⁷ *Idem*, da *Tetis*, in *Erotismo, eversione, merce*, Bologna, Cappelli, 1973.

¹⁸ Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVIe-XVIIIe siècle*,

Blob monta una « costellazione » di immagini dialettiche nella quale, per prendere l'esempio del *Blob* « Transavanguardia », l'Italia contemporanea si fonde con la finzione delle odissee giudiziarie del Processo di Kafka. Tra scrittura della storia e presa di posizione politica, il divenire discontinuo di *Blob* è fatto di « Schegge », cioè di « scoppi » – secondo la stessa formulazione di Benjamin – : una costellazione di scoppi (risultanti di immagini dialettiche) che danno da *visionare*, se seguiamo Walter Benjamin, un tempo messianico¹⁹. Infatti, mettersi nella posizione dell'Angelo della Storia, che legge retroattivamente il presente mentre accade, non può essere che quella del profeta che vede dispiegarsi ai suoi occhi un accadere inevitabile e velocissimo. Posizione che possiamo legittimamente attribuire a Pasolini e che probabilmente possiamo legittimamente attribuire a *Blob* per il tempo presente, perché si possa agire per forza di decostruzione e di distanziamento attraverso le immagini per comprendere ciò dentro cui siamo immersi adesso.

L'importanza dell'azione di trasformazione del linguaggio, degli immaginari e dei corpi in Italia dapprima registrata da Pasolini è resa tale dal fatto che essa va operando in una durata ed in modo sistematico. Sono, quest'ultime, per Michel Foucault, delle condizioni che permettono a ciò che chiama « tecnologie di potere » di funzionare²⁰. Possiamo vedere nell'*Arbeitsjournal* di Bertold Brecht un'anticipazione del racconto visivo di quest'intreccio tra durata e sistematicità²¹. Il *Giornale di lavoro* infatti, è un dispositivo visivo politico fondato sul montaggio di immagini e commenti tratti da giornali europei della Seconda Guerra Mondiale (durante l'esilio di Brecht tra il 1938 ed il 1955) che ha permesso a Georges Didi-Huberman di ritessere (imparando a leggere le immagini) i rapporti tensivi tra collettività e soggettività nel percorso immaginativo di Brecht²² (fig. 4). Così come i diari dei « poilus » della Prima Guerra Mondiale hanno costituito, *a posteriori*, il fondamento della presa di consapevolezza che ciò che sembrava non raccontabile o inesistente, semplicemente non aveva avuto la possibilità di *apparire* in un dato momento storico (l'esperienza del soldato semplice). E' quindi oggi possibile guardare attraverso la metafonte di *Blob* al fine di scandire innanzitutto delle tappe storiche che sanciscono un divenire specifico dell'immaginazione e dei corpi. Tale un « dispositivo critico » che porta alla visibilità, nel tempo, una rivoluzione dei modi di rappresentazione dei soggetti politici e le qualità dei soggetti stessi, attraverso modificazioni tecnologiche del mezzo (modi sempre più sofisticati di montare un'immagine ad un'altra e strategie di post-produzione) e passaggi di proprietà del mezzo stesso (dall'egemonia della televisione pubblica alla confusione tra

¹⁹ « Schegge » è un programma televisivo di Enrico Ghezzi degli anni 1990. Cf. intervista di Dario Zonta, L'Unità, 28/02/2005.

²⁰ Cf. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit.

²¹ Cf. Bertold Brecht, *Journal de travail* (1938 - 1955), Paris, L'Arche, 1976.

²² Cf. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'Oeil de l'histoire I*, Paris, Minuit, 2009.

privato e pubblico). Analizzando parallelamente questi passaggi di potere, le sofisticazioni progressive del mezzo ed i cambiamenti nelle strategie di montaggio, si può rendere conto della trasformazione dei corpi in « corpi docili », tali quali Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* ne introduce la formazione da parte del potere :

« d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin; on a redressé peu à peu les postures; lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisme des habitudes; bref, on a "chassé le paysan" et on lui a donné l' "air du soldat"²³. »

In maniera comparabile all'*Arbeitsjournal*, *Blob* è, nel tempo, una cronaca visiva stratificata di una rete d'immaginazioni e dei rapporti contraddittori tra il potere di scrivere la storia (potere politico) e ciò che resiste ad essere *istoriato*, cioè ad essere arbitrariamente ascritto da un potere in una posizione : dei corpi non registrati o « scoppiati » come quelli di Ciprì e Maresco, che sono, quando non invisibili, informi; che sono i corpi della *Profezia* di Pasolini. Il supporto mediatico diventa, in entrambi i casi (il giornale per il *Journal* e la televisione per *Blob*) il supporto d'iscrizione di una riscrittura sovversiva : si scrivono delle storie ai margini delle storie ufficiali, nel loro stesso sito di potere. Possiamo avvicinare il metodo di *Blob* più specificamente al metodo di « mimesis critica » sostenuto da Luce Irigaray, come strategia di ripresa dei termini stessi di un discorso normativo per portarlo fino al parossismo cinico²⁴. Ed in effetti, i parossismi di *Blob* non gli hanno forse valso l'apparenza del genere *comico* ? Come archivio di riscritture, *Blob* raccoglie le tossicità, gli errori, le risme, le intolleranze della sovraesposizione del potere per mostrarne il grottesco : è il rovescio del palinsesto. Un oggetto teorico molto vicino al modo in cui Gilles Deleuze parla del « dispositivo » foucauldiano, cioè una « macchina ottica » :

« Chaque dispositif a son régime de lumière, manière dont celle-ci tombe, s'estompe et se répand, distribuant le visible et l'invisible, faisant naître ou disparaître l'objet qui n'existe pas sans elle. Ce n'est pas seulement la peinture, mais l'architecture : tel le « dispositif prison » comme machine optique, pour voir sans être vu²⁵. »

Dispositivo che è, etimologicamente, un « arte di dis-porre », così come lo nota Giorgio

²³ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, p. 159-160.

²⁴ Cf. Susan Kozel, « The diabolical strategy of mimesis: Luce Irigaray's reading of Maurice Merleau-Ponty », *Hypatia*; Estate 1996, Vol. 11 n° 3.

²⁵ Gilles Deleuze (1989) « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » in *Michel Foucault philosophe*, Parigi, Seuil, p. 185-19.

Agamben²⁶ e che diventa, nelle parole di Enrico Ghezzi, un « futon » o *dispositivo archeologico* :

« Dal o nel terribile dolcissimo e affollatissimo e infinitamente sovrimpresso futon, sito immediatamente archeologico che è lo spazio in cui non sto scrivendo graffiando stridendo (scr, scr), ma – da ben prima che nascessi (almeno da quando Sterne e Kafka e Benjamin lo seppero) – se mai scolpendo forme nell'acqua se non nell'aria. Quasi disperato d'esser sempre salvato come tutti.²⁷ »

Dispositivo fatto di stratificazioni molteplici, alle quali bisogna aggiungere le notazioni che riguardano il « cadre de présentation de la représentation » : cioè la *cornice* o il *contenitore*. La sovraiscrizione del titolo del *Blob* in alto a sinistra della cornice/contenitore, le iscrizioni che costellano i vari strati dello schermo (i diversi palinsesti sovrapposti), le sovrapposizioni di piani vocali e di suoni che vengono a raccogliere un fuori-campo indefinito, il fuori campo del *contenitore* televisivo. Un palinsesto dalla struttura a mille piani. Il piano orizzontale è quello della successione dei videogrammi : è il piano dei racconti e dello scontro tra mille strategie retoriche. E' il piano che fa emergere le « immagini dialettiche » che producono delle « illuminazioni », sulla storia da rappresentare : delle *pre-figurazioni*. Il piano verticale è quello delle sovrapposizioni, dei *fondus*, degli accumuli, dell'archeologia : un piano che nasconde, più che rivelare. Una pratica dei *millepiani* deleuziani/guattariani poetica e metaforica, nel luogo della televisione, tra illuminazioni e abbagli.

Come pensare allora lo smontaggio ed il rimontaggio che fa *Blob* delle stratificazioni dei tempi e dei luoghi come un dispositivo di contro-potere ? *Blob*, mostrando un certo uso della televisione, contemporaneamente la fa funzionare, cioè usa il potere della televisione a modificare, a produrre e a costruire delle immaginazioni e dei corpi. La decostruzione della sintassi normativa di *Blob* produce o no dei racconti alternativi ed è capace o no di reinventare/inventare un linguaggio con il quale ci possiamo *tutti* rappresentare e *tutti* raccontare, cioè in cui potremmo tutti governare i modi del nostro *apparire* nel regime mediatico contemporaneo ?

Per concludere/per aprire

Se dei frammenti di corpi danno luogo ad un corpo immaginario – cioè fantasmatico, quello prodotto dal tentativo di formare dalla molteplicità un' « unità » fisica coerente–, allo stesso modo, i frammenti testuali e visivi di un *corpus* di elementi formano un *corpo archivistico*. *Blob* sarebbe quindi

²⁶ Cf. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo ?*, Roma, Nottetempo, 2006.

²⁷ Enrico Ghezzi, Cristina Sivieri Tagliabue, « Bloblog, Hanabi(me) ovvero sperimentazione di neo-linguaggi tra internet e tv », *Nòva24 Review*, dicembre 2007.

un archivio di fantasmi ? La specificità delle immagini di *Blob* e di quelle prodotte da altri apparecchi audiovisivi contemporanei è quella di formare delle immagini caricate di affetti, cioè quella di costituire immagini affettive a partire dalla qualità trasformabile, plasmabile delle forme e dei supporti, i quali diventano *generatori* di immagini costitutivamente in movimento, cioè delle immagini « genetiche » infinite, non finite. *Blob/blog* : non è un gioco di contrazione linguistica, ma la contrazione di una storia che va da Eisenstein, Dziga Vertov, passando per i montaggi/smontaggi surrealisti e Dada, le *Histoire(s) du cinéma*, l'*Atlas* di Gerhard Richter fino alla *rete* che costituisce la materia stessa di ciò che fa apparire un *Avatar* di *Second Life* : qui la moltiplicazione dei piani raggiunge un livello cellulare, il quale fa partire in mille schegge ogni persistenza narrativa e naturale, così come ogni norma della rappresentazione (per essere forse recuperate altrove). I frammenti di corpi, di testi, di frasi, le scorie ed i documenti della nostra contemporaneità sono anch'essi affettivi e sempre parziali : si mancano di continuo, vale a dire, si trasformano di continuo a seconda del contesto, dello spazio archivistico (*white cube*, biblioteca, *archivio fisico*, internet), cioè il sito dell'Arkheîon, la casa della legge. Smontare l'archivio infatti, significa distruggere il suo *contenitore* : all'incrocio tra topologia e nomologia, tra luogo e legge, tra *supporto* e *autorità* che detiene il potere di *consegnare*, cioè il potere di raccogliere e conservare segni, il potere di dare o di togliere rappresentanza, il potere di illuminare il reale o di nascondere nella sua architettura ²⁸.

²⁸ « *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel l'ordre est donné – principe nomologique », Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 2008.

Figure



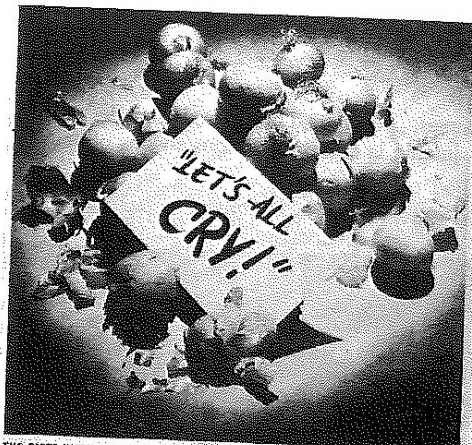
fig. 1. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.



fig. 2. Daniele Ciprì, Franco Maresco, *Cinico Tv* : « Fagioli »



fig. 3 *Blob*, « Transavanguardia », 2 dicembre 2009.



THE GIFTS INCLUDED WERE VEGETABLE (AS ABOVE) AND ANIMAL (A DEAD RAT IN A BOX).



ITEMS: OLD SHOES, SHIRTS, CORSET, LONG UNDERWEAR, GLOVES, HAT, PURSE AND WIG.



GIFTS WERE NOT VERY SUBTLE. EVEN A CONGRESSMAN COULD CATCH ON TO THIS ONE.

fig. 4 Bertold Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 febbraio 1942.