



Sciomi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Cosetta Saba, Lisa Parolo
Editoriale

Per una ricognizione della storia della video arte in Italia

a cura di Cosetta Saba e Lisa Parolo

Cosetta Saba

Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)

Valentina Valentini

Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video

Lisa Parolo

Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie

Francesco Spampinato

Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta

Flavia Dalila D'Amico

L'anima militante del video nell'epoca digitale

Milo Adami

Video in Italia: una storia senza margini. Per una ricognizione storica, critica, espositiva dopo l'avvento del digitale

Valentino Catricalà

Oltre il video, verso il video. Arte e intelligenza artificiale

Alessandra Donati, Eliana Romanelli

L'opera d'arte video tra diritto e mercato

Video

Suono

Conversazione di Valentina Valentini con Chiara Guidi

Il femminile della vocalità

Teatro

Laura Pernice

Ortografie della nuova scena testoriana

Atlante

***Radical software*: la prima rivista del video indipendente**

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Simone Carella | Città di Ebla

COMITATO SCIENTIFICO

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 6, Ottobre 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-6>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto. Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Retro di copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto (particolare). Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Immagine di copertina di ogni articolo

Studio Azzurro, *Sensible Map*, ambiente sensibile (Portatori di Storie), Interaction #3, Casablanca, 2008.

T. Trini, Il Telemuseo, «Domus» n. 488, luglio 1970.

Marinella Pirelli, *Film Ambiente*, 1968-69 (versione 2004), ferro, acciaio, legno, materiale plastico, immagini in movimento, suono. Veduta dell'installazione presso la mostra *Luce Movimento. Il Cinema Sperimentale di Marinella Pirelli*, Museo del Novecento, Milano. Foto Lorenzo Palmieri, Courtesy Archivio Marinella Pirelli.

Frame dal video *ABC video* (1978) di Lola Bonora, Carlo Ansaloni e Maurizio Cosua realizzato durante il secondo video laboratorio alla galleria del Cavallino. Courtesy collezione privata Cardazzo, Venezia.

Fabrizio Plessi, *Roma*, Martin-Gropius-Bau, Berlino, 2004 (rivisitazione dell'installazione originalmente realizzata presso Documenta 8, Kassel, 1987). Courtesy: Archivio Plessi.

Frame dal video *SOLO Limoni*, Giacomo Verde, 2001, Venezia.

Cosimo Terlizzi, *La Benedizione Degli Animali*, 2013.

Donato Piccolo, *Leonardo sogna le nuvole*, 2014.

Francesco Bertelè, *Sagas*, video_performance 20', 2015. Music and performance by Nick McMullan.

Chiara Guidi, *Fiabe Giapponesi*, Teatro Comandini-Cesena, foto di Niccolò Gialain.

Macbetto o la chimica della materia, regia di Roberto Magnani, foto di Federico Buscarino.

Copertina *Radical software*, Anno I, n.1.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



L'anima militante del video nell'epoca digitale

Flavia Dalila D'Amico

ABSTRACT

Nell'ambito del convegno *L'Esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* a cura di Lucilla Meloni, Stefano Perna, Marina Vergiani e ospitato dal PAN di Napoli dal 17 al 19 Dicembre 2009, l'artista Paolo Rosa esordisce: «Quando si parla di video, spesso non si fa riferimento all'altra radice profonda, quella che ha rifiutato l'esperienza di immersione dentro il sistema dell'arte. Un mondo legato all'esperienza dell'attivismo politico, il quale spesso viene tranciato e oscurato». Il saggio si propone di esplorare quest'altra "radice del video" nelle sue manifestazioni più recenti, in un periodo a cavallo tra gli anni '90 e 2000, anni contraddistinti dalla diffusione delle tecnologie digitali e Internet. L'obiettivo è quello di fare chiarezza sullo stesso significato del termine "militante", quindi di delineare i tratti e i confini entro cui tali pratiche prendono oggi forma e i territori teorico-operativi, (riviste specializzate, forum, convegni, BBS, mailinglist, siti) in cui vengono discusse ed elaborate tattiche discorsive di produzione militante.

During the conference The art experience. The contemporary feeling between image, sound, information, transmission curated by Lucilla Meloni, Stefano Perna, Marina Vergiani and hosted by the PAN of Naples (17 to 19 December 2009), the artist Paolo Rosa said: «when we talk about video, we often don't refer to the other deep root, the one that rejected the immersion in the art system. A world tied to the experience of political activism, which is often cut and obscured». The essay aims to explore this other "root of the video" in its most recent manifestations, in a period between the 90s and 2000s, years marked by the spread of digital

technologies and the Internet: the aim is first to clarify the meaning of the term «militant» and, second, to outline the traits and boundaries within which these practices take shape today and the theoretical-operational territories (specialist magazines forums, conferences, bulletin boards, mailing lists, sites) where militant discursive production tactics are discussed and elaborated.

Il saggio si propone di esplorare la produzione video nelle sue manifestazioni militanti, in un periodo a cavallo tra gli anni '90 e 2000, anni contraddistinti dalla diffusione delle tecnologie digitali e Internet. Guardare alle pratiche artistiche videografiche contemporanee, stringendo l'attenzione sulle esperienze che si muovono sul solco dell'impegno civile significa districare diverse questioni di natura storica, metodologica, terminologica nonché fenomenologica. L'analisi infatti, più che offrire una mappatura esaustiva delle pratiche legate all'uso del video in funzione militante, si pone come un'interrogazione problematica circa la loro configurazione attuale e il loro rapporto di continuità/discontinuità con le radici storiche (le esperienze cinematografiche degli anni '60 e i videotapes degli anni '70) a partire da una ricognizione degli studi e delle discussioni in cui, nei periodi presi in esame sono stati negoziati termini, operazioni e ideologie.

Potremmo dire che sperimentazione linguistica e dissenso politico si costituiscono come marche genetiche della prima stagione della "video arte". Le prime sperimentazioni video si fanno strada tra anni '60 e '70, in un contesto di generale revisione dell'ordine costituito, un periodo di mobilitazioni internazionali in ambito sociale, culturale e artistico contro un sistema capitalista e intransigente verso tutte le minoranze della popolazione. Allora per gli artisti di ogni ambito disciplinare, sabotare il linguaggio, le istituzioni e il funzionamento dei luoghi di produzione e trasmissione del sapere, significava rifiutare i modelli di legittimazione del sistema capitalista. Per quegli artisti che si cimentavano con gli strumenti di produzione delle immagini a maggior ragione, manipolare gli apparati, tecnici e narrativi, soggiacenti ai media di comunicazione di massa, quello televisivo in primis, equivaleva a scalfire il terreno tramite cui tale sistema edificava il proprio consenso e addomesticava la società alle logiche del mercato e del consumo.

Tuttavia, negli anni '70 prolifera l'attività di collettivi statunitensi come Raindance Corporation, Videofreex, Ant Farm, Commediation, Global Village, TVTV, o per citare alcune esperienze italiane, il Collettivo Cinema Militante di Torino, Videobase e Alberto Grifi, i quali iniziano a utilizzare il *videotape* come strumento di lotta e di contro-informazione. Molti studi che ricostruiscono il fenomeno della produzione militante¹ ne segnano la na-

1 Cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi Editore, Milano, 1999; S. Bordini, (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88; E. Marcheschi, *La nuova Digital Guerrilla Television: per una post-produzione militante e d'autore*, in «Cinergie, il cinema e le altre arti», n°11, 2017; S. Lischi, *Il linguaggio del Video*, Carocci, Roma 2005; A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino 2014; M. Sturken, *The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions*, in M. Renov, E. Suderburg, (a cura di), *Resolutions: contemporary video practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996; D. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video* in D. Hall, S. Jo Fifer, (edit by), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990; P. Ryan, *A Genealogy of video*, «Leonardo», Vol. 21, No.

scita successivamente all'immissione nel mercato del *Portapak* CV2400 ad opera della Sony nel 1964² che introduce la possibilità di riprodurre immediatamente il girato e di bypassare i tempi di sviluppo, montaggio e stampa della pellicola. Tuttavia, se è vero che negli anni '70 le innovazioni tecnologiche facilitino la possibilità di filmare a basso costo, consentendo agli artisti di dare voce ai senza voce, è altrettanto vero che già agli inizi degli anni '60 le pratiche e le riflessioni attorno a un Cinema Militante fossero già abbastanza corpose³. Per quel che concerne lo scenario italiano degli anni '60, il cinema diventò strumento di lotta per quelle soggettività generate da nuovi assetti produttivi e finanziari che indussero alla formazione di ampie faglie di disegualianze sociali e rivendicazione di diritti sociali primari, come la casa, l'istruzione, l'emancipazione dai vincoli di una morale paternalista e misogina⁴, risorse equamente distribuite⁵. A queste istanze si associarono quelle delle giovani generazioni, che a livello nazionale e internazionale, si facevano promotori di una rivoluzione morale, culturale e politica, contestando una società autoritaria quanto negli ambienti familiari, tanto nelle istituzioni pubbliche. Queste "scosse" del sistema trovarono voce attraverso numerose pellicole, ad opera di registi, o di collettivi direttamente coinvolti nelle lotte come quelli studenteschi e femministi⁶.

Come scrive Enrico Menduni infatti: «il video, da questo punto di vista, si configura come la prosecuzione del cinema politico con altri e più facili mezzi [...]. Un'estetica e un pensiero politico che sono propri del cinema dell'impegno si congiungono così con un'attrezzatura elettronica di provenienza televisiva»⁷. Con questo non si vuole dire che il passaggio dalla cinepresa alla telecamera sia stato indolore e senza ricadute sul piano del linguaggio. Ma che, come sottolinea lo studioso Raymond Williams, pratiche e strumenti

////////////////////

1, pp. 39-44, 1988.

- 2 Questo sistema era costituito da una telecamera e un microfono incorporato per la ripresa, e da un videoregistratore (VTR) predisposto alla "scrittura" delle immagini sul nastro.
- 3 Cfr. C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015; F. Rosati, *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973; C. Bisoni, *Le masse, la lotta di classe, i testi gramsciani. Appunti sulla ricezione del cinema politico italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in «Close Up», n. 23, dicembre 2007-marzo 2008; G. B. Cavallaro, *Cinema come lotta e servizio*, in «Cineforum», n. 99-100, gennaio-febbraio 1971. G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013; AA. VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989; V. Camerino, *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998, L. Micciché, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- 4 Le contestazioni femministe tra gli anni Sessanta e Settanta sancirono sul piano normativo importanti cambiamenti sociali come: l'introduzione del divorzio (nel 1970, riconfermato con la sconfitta del referendum abrogativo nel 1974), la depenalizzazione dell'aborto (1978), la parificazione delle condizioni lavorative (culminata nella legge del 1977).
- 5 In questi anni viene riconosciuto il ruolo delle organizzazioni sindacali e della contrattazione collettiva, la crescita dei salari e delle tutele dei lavoratori, sancite dalla legge 300/1970, meglio nota come "Statuto dei lavoratori".
- 6 Va ricordato il ruolo di Annabella Miscuglio che fonda insieme a Rony Daopoulo il Collettivo di Cinema Femminista realizzando rassegne di cinema delle donne e diversi film come *L'aggettivo donna* (1971), *La lotta non è finita* (1973).
- 7 E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Micciché, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997, pp. 60-61.

tecnici si modificano a vicenda, i mezzi espressivi stabiliscono solo i limiti al cui interno le pratiche medialità e culturali si sviluppano, non le cause⁸. Stando a questa posizione, che l'autore sintetizza nella nozione di "*Soft Determination*", la comparsa della tecnologia elettronica prima e di quella digitale dopo, stabilisce i limiti entro cui istanze socioculturali già presenti in una determinata società trovano sbocco e applicazione. Secondo tale prospettiva, adottata nell'analisi che qui si propone, le tecnologie, pur conservando un ruolo centrale nelle ricerche espressive degli artisti, non ne dominano le scelte, semmai le coadiuvano. Si tenterà quindi di comprendere come la compenetrazione tra urgenze espressive, sociali e sviluppi tecnologici impattino con le istanze "militanti" ai tempi del digitale e di Internet.

Un altro nodo da sciogliere riguarda inoltre la stessa nozione di "militanza". Consultando gli studi e i documenti in merito, dagli anni '60 a oggi, si resta spiazzati dalla mole di termini utilizzati per descrivere tale fenomeno e sul loro significato. L'accento è posto ora sulla possibilità offerta alla gente comune di prendere voce, ora sulla ripresa diretta delle lotte militanti, ora sulla capacità di sabotare i linguaggi degli strumenti di riproduzione del reale, ora sul rifiuto di aderire ai circuiti e alle logiche delle istituzioni ufficiali di trasmissione del sapere. L'accezione di "militanza" muta sulla base della lente teorica adottata dunque. In riferimento alla prima stagione del video, Simonetta Fadda scrive:

Video di movimento, video militante, video di base, televisione leggera, televisione povera: molteplici erano gli appellativi che mostravano le aspirazioni di chi cercava nel video il mezzo per dare una testimonianza [...] costruire la storia dal basso, questa l'utopia che il video sembra materializzare e a cui si deve il suo immediato successo⁹.

Alla dispersione terminologica riscontrata dalla studiosa si potrebbero oggi aggiungere i termini di *Digital Guerrilla Television*, video-attivismo, *hacktivism*, *artivismo*, *media-activism*, *tactical media*. Come vedremo, ciascuna di queste definizioni rimanda a cornici teoriche differenti, che di volta in volta spostano e riformulano l'oggetto di questa analisi. La questione si complica maggiormente per le produzioni più recenti, che a differenza di quelle degli anni '60 e '70, abbondantemente storicizzate, trovano ancora poco spazio in ricognizioni storico-critiche esaustive o, laddove ne prendano parte, trascinano con sé quel peccato originale di disaccordo sulla natura dell'oggetto indagato. Guardare alle pratiche artistiche videografiche contemporanee, stringendo l'attenzione sulle esperienze che si muovono sul solco dell'impegno "militante" significa dunque districare diverse questioni di natura storica, metodologica, terminologica nonché fenomenologica.

8 Cfr. R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla TV* [1974], Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 148-153.

9 In S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi Editore, Milano, 1999, p. 111.

Solo Limoni: Il G8 di Genova per Giacomo Verde

Iniziamo menzionando una produzione che per più di un aspetto ci consente di entrare nel vivo di questa materia: *SOLO LIMONI*, (2001) di Giacomo Verde, uno tra gli artisti nel panorama italiano, che sin dagli inizi degli anni '80 sperimenta l'utilizzo di diverse tecnologie povere considerate, non solo come strumenti espressivi, ma soprattutto come luoghi di negoziazione tra le rappresentazioni sociali e il loro controllo da parte dei poteri politico-economici. Seguendo quest'ottica l'artista sonda le possibilità creative di questi mezzi, dichiarandone sempre i processi e rilasciando materiali e istruzioni d'uso ai fruitori, al fine di avvicinare il più possibile le persone alla tecnologia in modo da orientarla, anziché farsene orientare. Gran parte dei lavori di Giacomo Verde, sono infatti rilasciati in licenza *Creative Commons*¹⁰ per consentirne a chiunque il riutilizzo, a patto che non sia a fini di lucro.

SOLO LIMONI è una documentazione video-poetica che racconta alcuni dei tragici momenti vissuti durante le giornate di contestazione al G8 di Genova del 2001. Già il titolo dichiara la volontà di continuare a vedere laddove si imponga una cecità aberrante. I limoni infatti servono ai manifestanti per calmare l'effetto dei lacrimogeni: Vedere oltre l'appannaggio e il fumo raccontato dai vari TG per meglio ricordare, è l'obiettivo primo di questa documentazione. La video-testimonianza, suddivisa in 13 episodi¹¹ è frutto della selezione di varie riprese effettuate da Giacomo Verde e da altri videomaker indipendenti. Un lavoro collettivo quindi, teso a superare la privatizzazione dell'immaginario imposta dagli standard del mezzo televisivo. La selezione delle immagini segue il criterio di evitare i momenti più "spettacolarizzanti" per offrire un controcampo alle inquadrature già viste con dettagli prossimi, ma non al centro "degli eventi" drammatici. Tale scelta è per l'artista un atto di ri-contestualizzazione delle immagini, contro quello di decontestualizzazione operato dai mass-media¹². La video-testimonianza procede mediante un montaggio che lascia il tempo di "distrarsi a pensare"¹³ non rinunciando a immagini esteticamente



10 Tale licenza si fonda sulla visione dei contenuti del web come beni comuni digitali che possono essere copiati, distribuiti, modificati, miscelati, ed usati entro i limiti della legge sul copyright. Viene presentata al pubblico nel maggio del 2002. Le licenze Creative Commons offrono sei diverse articolazioni del diritto d'autore. Il detentore dei diritti ad esempio, può non autorizzare a priori usi prevalentemente commerciali dell'opera (opzione *Non commerciale*, acronimo inglese: *NC*) o la creazione di opere derivate (*Non opere derivate*, acronimo: *ND*); e se sono possibili opere derivate, può imporre l'obbligo di rilasciarle con la stessa licenza dell'opera originaria (*Condividi allo stesso modo*, acronimo: *SA*, da "Share-Alike"). Le combinazioni di queste scelte generano le sei licenze CC. Per un approfondimento dell'argomento visitare il sito: www.creativecommons.it

11 I titoli degli episodi sono: *I tre cecchini*; *Le mutande prima del tunnel*; *Tutto bene!*; *Corpi speciali*; *Raccolta differenziata*; *Super discount*; *Nel frattempo*; *L'edicola aperta*; *Ce li portiamo via*; *Non calpestate le aiuole*; *La telecamera di Pasolini*; *Tutto il peso del mondo*; *Solo limoni*; *Finale*.

12 Scrive l'artista: «Le immagini di per sé non significano nulla. Tutto dipende dal contesto in cui vengono inserite. Vedere degli scontri tra polizia e manifestanti non spiega il perché di quegli scontri. Mostrare dei giovani che sfasciano un'auto può provocare considerazioni morali diverse anche se, comunque, "emozionanti" proprio come possono essere non altrettanto "emozionanti" le immagini di un corteo che sfilava pacificamente». G. Verde, *Figurine fuori formato*, in *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS – Biblioteca Franco Serantini - Pisa 2007, p. 74.

13 *Ibidem*.

valide, nella convinzione che la questione politica sia sempre anche es-etica¹⁴. Il processo di contestualizzazione si rinforza avvalendosi in alcuni momenti dei versi poetici recitati in off dall'autore Lello Voce. Documentazione viva e poesia si legano poi alla ricercata colonna sonora di Mauro Lupone che intervalla improvvisi silenzi a sonorità stridenti.

Un ulteriore elemento che ci sembra importante ai fini di questa trattazione è che Giacomo Verde abbia donato *SOLO LIMONI* alla piattaforma *Indymedia*¹⁵, attestandone così la natura indipendente sia per la modalità di produzione che per quella di distribuzione. «La forma è il contenuto. Realizzare un filmato che non rispetta i margini della classificazione data dal mercato delle figurine è il mio modo per contestare, costruttivamente, il pensiero unico del mercato globale»¹⁶. Le parole dell'artista, assumono connotati doppiamente importanti se pensiamo che: le giornate di Genova nel Luglio del 2001, furono terreno di sanguinosi scontri tra le forze dell'ordine e i manifestanti afferenti al movimento No-Global¹⁷. Come in molti hanno evidenziato, Genova rappresenta un punto di svolta importante per la produzione militante più recente, non solo quella italiana. Matteo Pasquinelli, nel suo manuale *Media Activism* su cui avremo modo di tornare, inquadra la nascita del "media attivismo", inteso come movimento organizzato e sottostante a precise regole nel 1999 quando a Seattle si svolge l'incontro della World Trade Organization (l'Organizzazione del commercio mondiale) e per la prima volta, un movimento globale autorganizzato attraverso la rete, assume visibilità internazionale. «Media attivismo è una parola di origine anglosassone - ci informa il curatore - che può essere considerata sinonimo del termine italiano militante»¹⁸.

Chiaramente questa partecipazione globale non arriva improvvisamente. Sin dalla fine degli anni '80, parallelamente allo sviluppo delle reti telematiche, diversi attivisti legati a realtà di movimento intuiscono il potenziale delle BBS, (Bulletin Boards System), piattaforme di condivisione via modem¹⁹ divise per aree tematiche. Si formano una serie di BBS

////////////////////

14 *Ibidem*.

15 Piattaforma in rete di giornalisti indipendenti, su temi politici e sociali. Nata a Seattle durante la protesta contro il WTO a livello mondiale nel 1999. Indymedia utilizza una modalità di pubblicazione aperta permettendo a chiunque di contribuire all'informazione.

16 Verde, G., *Figurine fuori formato*, in *Attivismo tecnologico*, Edizioni BFS – Biblioteca Franco Serantini - Pisa 2007, p. 75.

17 Un insieme internazionale di gruppi, organizzazioni non governative, associazioni e singoli individui relativamente eterogenei dal punto di vista politico e accomunati dalla critica al sistema economico neoliberista.

18 Cfr. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 5.

19 Una BBS si basava sullo scambio di messaggi inviati via modem e computer da diversi utenti, nell'ambito di diverse aree tematiche di discussione. Ward Christensen e Randy Suess creano la prima una BBS nel 1978, chiamata allora CBBS. I computer di una rete telematica amatoriale, erano collegati via linea telefonica attraverso il modem e andavano a formare i "nodi" della rete di tante BBS collegate fra loro. La storia di queste reti in Italia è strettamente collegata a quella antagonista di movimento. È forse per questo che dal maggio 1994 si scatena una forte repressione contro le BBS italiane, ricordato con il nome Italian Crackdown. Cfr. Carlo Gubitosa, *Italian Crackdown*. Per un elenco completo delle BBS e molte altre informazioni aggiuntive sulle reti telematiche amatoriali, Cfr. *Digital Guerrilla. Guida all'uso alternativo di computer, modem e reti telematiche*, autoproduzione Cyberspace, Torino, 1995.

dichiaratamente politicizzate che entrano in relazione tra loro mediante ECN (*European Counter Network*)²⁰. Con la diffusione di Internet le BBS vengono trasformate in *mailing list* internazionali di discussione, alcune delle quali dedicate alla riflessione critica sull'arte, i media e l'attivismo. Tra queste "Net_Institute", fra i cui fondatori vi sono Franco Berardi "Bifo" e Matteo Pasquinelli, che nasce come una *mailing list* nel febbraio 2000 e a cui si deve la fondazione di *Indymedia* Italia. Certamente importante l'azione di "Nettime", sia per il ruolo svolto nella nascita di quella che poi è stata definita *net.art*²¹, sia perché dà origine a un network di progetti, pubblicazioni e siti internet che favoriscono la circolazione della "net culture" anche al di fuori della rete²². In questa direzione in Italia un ruolo centrale è stato ricoperto dai Centri Sociali, che si sono costituiti come centri nevralgici per la diffusione di conoscenze relative all'uso critico di strumenti tecnologici e informatici mediante l'istituzione di numerosi *Hacklab*²³.



- 20 In Italia, le BBS si diffondono grazie alla rete FidoNet che arriva nel 1986 con il primo nodo nella città di Potenza, chiamato Fido Potenza. La rete FidoNet nasce nel 1983, ad opera di Tom Jennings e poi si diffonde a livello internazionale all'inizio del 1985. Nel 1986, FidoNet arriva in Italia e Giorgio Rutigliano dà origine al primo nodo nella città di Potenza, chiamato Fido Potenza. Fra i network di BBS attivi in Italia nel primo periodo della telematica "amatoriale", oltre a FidoNet, CyberNet, FreakNet e E.C.N., troviamo anche OneNet, FirNet, ToscaNet, ScoutNet, ChronosNet, EuroNet, Itax Council Net, LariaNet, LinuxNet, LogosNet, P-Net, RingNet, RpgNet, SatNet, SkyNet, VirNet, Zyxel-Net e PeaceLink. Per maggiori approfondimenti cfr. L. Beritelli, (a cura di) *Kaos. 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Mim Edizioni, Milano 2012.
- 21 Il termine inizia a circolare nella mailing list nel dicembre del 1995 ad opera dell'artista sloveno Vuk Cosic. La comparsa del termine si propone sin da subito come dibattito sullo stesso statuto della Rete e della pratica artistica che di essa si nutre. L'acume della discussione ruotava attorno a due diverse definizioni: *Art on the net e net.art*. La prima vedeva la Rete come nuovo mezzo di distribuzione delle opere d'arte, la seconda come modello alternativo di relazione sociale. Il dibattito decreta la fortuna del termine "net.art" perché, antepoendo il suffisso "net", si esalta il carattere interattivo, processuale e collaborativo di questa pratica. Un'arte del fare Rete e non solo veicolata in Rete. La *net.art* infatti, non si serve solo del *World Wide Web*, ma si dipana su una gamma assai più vasta di protocolli, canali e strumenti di comunicazione: e-mail, *browser*, *mailing list*, Internet, *Relay Chat*, *Mud*, motori di ricerca, sistemi *peer-to-peer*, satellitari, *wireless* e altro ancora. Cfr. D. Marco, M. Giuseppe, *Net.art. L'arte della connessione*, Shake edizioni, Milano 2003.
- 22 Su queste esperienze una ricca ricostruzione è fornita dalla studiosa Tatiana Bazzichelli che introduce il termine *artivism*, unione tra arte e attivismo. Tatiana Bazzichelli fornisce una lente vasta e sociologica del fenomeno inserendo tali pratiche nel più vasto contesto del *networking*, una forma d'arte plurale nelle espressioni, nelle modalità e negli obiettivi, che si pone come obiettivo la creazione di comunità. Sebbene la sua analisi non si limita al fenomeno della militanza, ma include progetti e pratiche di diversa natura: dalle litografie di Albrecht Dürer ai diagrammi di George Maciunas, dai complotti mediatici di Luther Blissett al Guerriglia Marketing, il contributo della Bazzichelli ci sembra il più prezioso tra la letteratura recente, poiché ricostruisce attentamente i rapporti tra le varie comunità militanti italiane in dialogo con le realtà internazionali e la storia politica dell'Italia. Cfr. T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.
- 23 Ad esempio, a Roma il Forte Prenestino ha dato vita nel 1994 al collettivo AvAna, Uno spazio di sperimentazione tecnologica e di discussione, dal 1995 mediante una BBS, poi attraverso un *Hacklab*. Il gruppo AvAna, si è occupato negli anni sia di tematiche relative alla democrazia elettronica e alla cittadinanza informatica (no-copyright, telematica sociale, autoformazione informatica, reti civiche sul territorio), sia di attività di produzione creativa, in rapporto con altre esperienze di produzione video militante, come il collettivo video Candida TV di cui si parlerà in seguito. Sempre nell'ambito dei Centri Sociali, importante è il gruppo di Decoder di Milano che ha fondato la rivista omonima e la casa editrice Shake Edizioni. Nato nel 1986 ed è stato fra i promotori dei primi dibattiti sull'uso sociale delle tecnologie telematiche. Oggi Decoder esiste in versione on-line e continua a dare

Tuttavia, se le contestazioni di Seattle nel 1999 risultano emblematiche è perché in quella occasione nasce il primo nodo della piattaforma di giornalisti indipendenti *Indymedia* che si appoggia su server offerti gratuitamente da alcuni provider americani tra cui *Freespeech.org*²⁴. Come si legge sul libro del collettivo mediattivista *Autistici Inventati*:

Nei due anni successivi non ci sarà vertice di istituzioni internazionali che non venga contestato da almeno decine di migliaia di persone. La società civile sembra un poco risvegliarsi e nascono i social forum, delle assemblee composite che vorrebbero costituire un'alternativa dal basso ai processi di globalizzazione del grande capitale. Per quanto fragile, imberbe e inconcludente, si ha l'impressione di fare parte di un movimento internazionale²⁵.

Questo movimento mediatico si è affermato attraverso la creazione di *Independent Media Centers* (IMC) che discutono, mediante *mailing list*, le linee di condotta sull'uso alternativo dei media, assicurandosi di garantire ampia rappresentatività a tutte le aree di attivismo (sessuale, razziale, ecc.)²⁶. A Genova, nella notte tra il 21 luglio e il 22 luglio 2001, le forze dell'ordine fanno un blitz violento al Media Center (dove si trovano anche l'*Indymedia Center* e la sede dell'assistenza legale) e alla scuola Pertini-Diaz, dove riposano un centinaio di manifestanti. L'attacco violento ai luoghi di produzione dell'informazione assume a livello internazionale un valore simbolico: un attacco alla libertà di espressione che va combattuto²⁷. Da quel momento in poi infatti la gestione dell'informazione indipendente sarà un punto cruciale nell'agenda dei movimenti attivisti. «Marxianamente parlando» scrive Matteo Pasquinelli- l'obiettivo è riappropriarsi dei media in quanto mezzi di produzione, piuttosto che mezzi di rappresentazione: in quanto mezzi di produzione economica, produzione dell'immagine del mondo, produzione di bisogni e desideri²⁸.



informazioni sull'universo underground e non solo. Cfr. A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hackivism. La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma 2002, e T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.

24 Progetto erede del *Free Speech Movement* degli anni '60.

25 L. Beritelli, (a cura di) *Kaos. 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Mim Edizioni, Milano 2012, p. 27.

26 Come Scrive Matteo Pasquinelli «diverse realtà sono confluite insieme: la comunità video attivista, le piccole radio pirata, gli hacker e gli sviluppatori di codice, i produttori di fanzine e l'universo della musica punk [...] Le procedure con cui vengono prese le decisioni sono spesso discusse sulle mailing lists degli IMC. Il movimento per i media alternativi si fonda su una struttura flessibile e aperta, sull'applicazione di usi e valori democratici alle nuove tecnologie, e sul continuo coinvolgimento nel connettere genti in un movimento transnazionale [...] Negli IMC attivi a pieno regime, un modello che ha funzionato bene è quello di avere due riunioni al giorno. Ogni incontro generale è interamente basato sul consenso di chi vi partecipa, con molteplici coordinatori che hanno la funzione di garantire la rappresentatività sessuale, razziale e delle varie aree di attivismo. Cfr. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 54.

27 La quantità di materiale girato dai videomaker nella settimana di Genova è enorme, ma soprattutto è enorme il girato che rimane a *Indymedia*. Alla fine di agosto 2001 il sito Internet di *Indymedia* mette a disposizione la prima produzione fatta con quel materiale: Aggiornamento#1. Il video viene distribuito capillarmente dai nodi di tutta Italia e anche dai singoli attivisti, arrivando a diffondere almeno 3000 copie con la esclusiva distribuzione a mano e il passaparola. In *Ivi*, p. 57.

28 In *Ivi*, p. 14.



Frame da *Solo Limoni*, Giacomo Verde 2001.

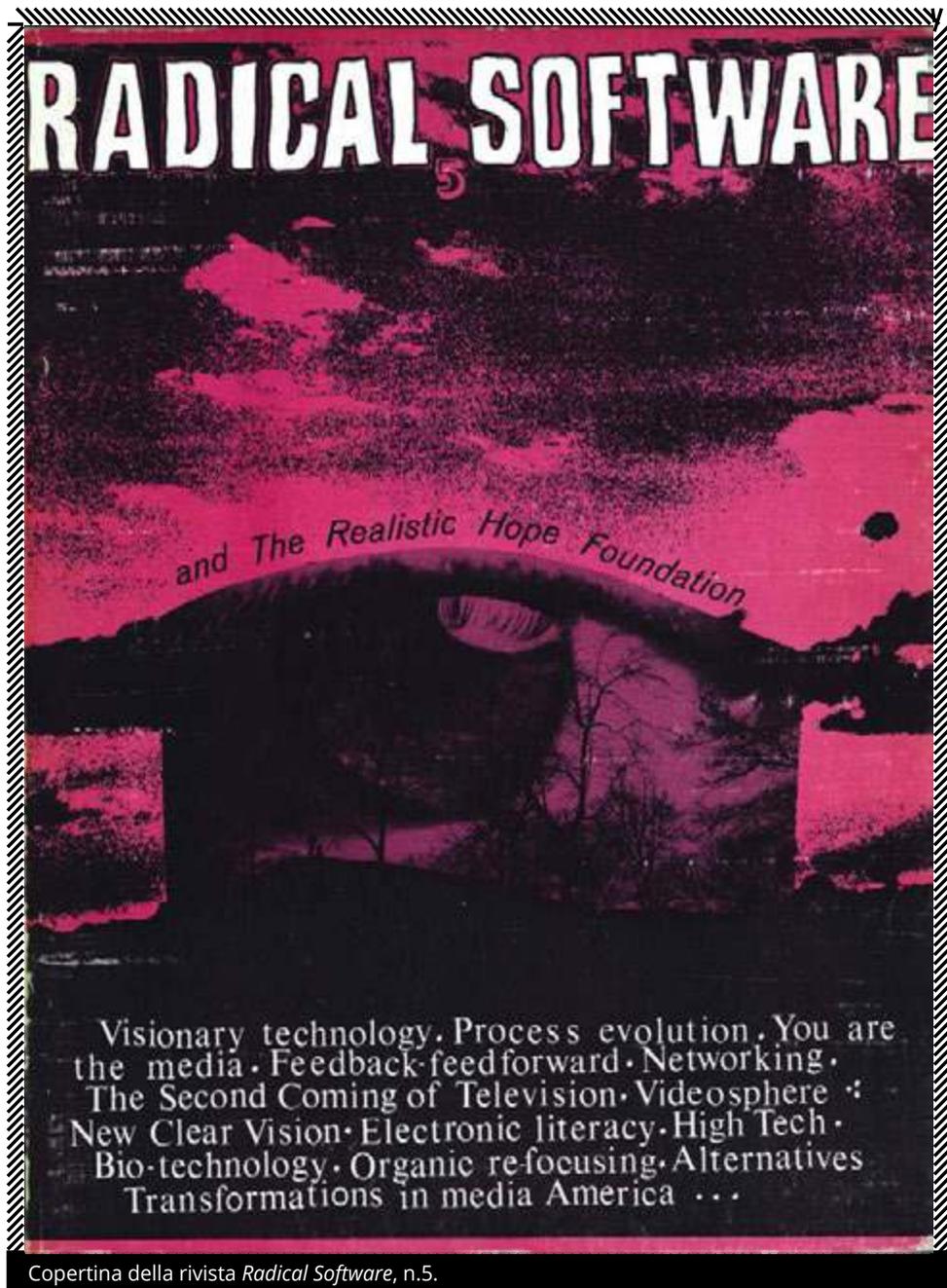
Tornando a *SOLO LIMONI* (2001), bisogna aggiungere un ultimo tassello: l'allora Presidente del Consiglio era Silvio Berlusconi, una figura che per eccellenza incarna il binomio potere-controllo dei mezzi di comunicazione. L'operazione di Giacomo Verde quindi risulta dissidente tanto verso un immaginario prodotto dalla Televisione, quanto verso i suoi apparati di produzione (per l'utilizzo di tecnologie povere e il ritmo disteso) distribuzione (la video-documentazione è visibile e scaricabile gratuitamente online)²⁹ e giurisdizione. Sull'ultimo punto è bene soffermarsi. Sul sito dell'artista si legge: «Il video è libero da *copyright* per qualsiasi uso NON commerciale di associazioni No-profit». Una simile scelta rimarca una presa di distanza verso un sistema che capitalizza analogamente merci e pensiero, alimentato da una visione della conoscenza e dell'arte come prodotto industriale³⁰. Tale critica al sistema delle merci di stampo marxista, eco peraltro delle posizioni elaborate dall'Internazionale Situazionista³¹, accomuna gran parte dei gruppi militanti,

29 *Solo Limoni* è oggi visibile sulla piattaforma vimeo all'indirizzo: vimeo.com/7666607 e scaricabile sulla Piattaforma New Global Vision all'indirizzo: www.ngvision.org/mediabase/335. Visionato in data 30/08/2019.

30 Cfr. anche L. Paccagnella, *Open acces: conoscenza aperta e società dell'informazione*, il Mulino, Bologna, 2010.

31 In tutti i numeri della rivista «Internationale Situationniste» compariva la scritta: «tous les textes publiés dans Internationale Situationniste peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine», ovvero "Tutti i testi pubblicati su Internationale Situationniste possono essere riprodotti, tradotti o adattati liberamente, anche senza indicazione d'origine".

ragione per la quale in questa sede si preferisce utilizzare il termine di "produzione", rispetto a quella di "opera".



Copertina della rivista *Radical Software*, n.5.

Una Storia di Conflitti

La letteratura critica in riferimento all'oggetto di questa analisi ha una doppia natura: una operata dagli storici e dai critici non direttamente coinvolti nelle pratiche, l'altra, disseminata in manuali, riviste, *fanzine*, manifesti, e con la comparsa delle reti telematiche in BBS, *mailing list*, siti dedicati, elaborata dagli attori direttamente coinvolti nelle pratiche in oggetto. Anche attraverso una veloce perlustrazione di questo ingente e poco omogeneo materiale, un primo distinguo che salta all'occhio, utile per addentrarci in questa materia magmatica è che ci troviamo di fronte ad una area produttiva alimentata da una collettività. Ci troviamo di fronte a documenti multimediali, che si fanno portavoce dell'anima di un "movimento" e non delle prerogative di un singolo soggetto. Del resto, questa attitudine è depositata nello stesso termine "militante", participio presente di "militare":

che milita, che fa parte di una milizia. Chi partecipa in modo attivo e impegnato alla vita dell'organizzazione, del partito o del movimento di cui è membro, svolgendo, sia all'interno sia all'esterno di essi, un'azione concreta di lotta, di polemica e di propaganda che fa parte di una milizia³².

Dagli anni '60 a oggi, tale produzione sembra infatti riconoscersi in una grammatica, linguistica e operativa, elaborata e negoziata all'interno di occasioni di varia natura. Per chi si muove in questo ambiente, riflettere sui mezzi di comunicazione, condividerne le conoscenze (tecniche-operative-teoriche) e costruire immaginari alternativi mediante il loro utilizzo, si costituiscono come aspetti indiscernibili. Per tale motivo, l'analisi di questa specifica fucina produttiva non può prescindere dalla parallela indagine sui discorsi che la costruiscono.

Come si è detto, ancor prima della comparsa della tecnologia elettronica e digitale, era stato il Cinema a convogliare le istanze di un'epoca di contestazioni e lotte. Pur non addentrandoci nell'argomento che meriterebbe una trattazione separata per la mole di riflessioni e produzioni generate³³, diventa in questa sede utile riportare alcune coordinate del dibattito per tracciare dei fili di continuità e discontinuità con le pratiche successive.

Per quanto riguarda il panorama italiano, come ben evidenzia Christian Uva le riflessioni su un cinema militante «reso possibile dall'impiego dei formati ridotti (come l'8mm e il 16mm)», si svolgono attorno a pubblicazioni come *Ombre Rosse*, *Cinema&Film*, *Cinema Nuovo*, *Lotta Continua* e a tavole rotonde e rassegne, come quelle ospitate dalla Mostra del Cinema di Pesaro³⁴ o di Venezia³⁵. È in queste sedi che iniziano ad essere messe a punto parole d'ordine e proposte programmatiche per la produzione di pratiche filmiche

////////////////////

32 Cfr. La voce sul Dizionario Treccani, www.treccani.it/vocabolario/ricerca/militante, visto il 30/08/2019.

33 Per un approfondimento si rimanda a C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015.

34 In particolare, *L'altro video*, con una rassegna di videoartisti, di gruppi di base italiani e stranieri, di esperienze a metà strada fra cinema e televisione a cura di Adriano Aprà, 9ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 12-19 settembre 1973, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, «Quaderno informativo» n. 44. Cfr. anche P. Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989.

35 Durante "Le Giornate del Cinema Italiano" a Venezia, si svolge un seminario dal titolo "Libertà di comunicazione" 1-4 settembre, 1973.

che non rappresentassero gli scontri sociali, ma li documentassero a stretto contatto con le classi in lotta. La proposta che emerge dai vari articoli, pur nella varietà dei punti di vista è quella, come scrive Pio Baldelli di un cinema: «senza ambizione di durata, di completezza, capace di calare nelle situazioni concrete, un volantinaggio cinematografico [...] che renda i soggetti dell'azione politica padroni dell'informazione», con «iniziative aggressive nei confronti delle istituzioni del potere (dalle aziende giornalistiche all'azienda radiotelevisiva)³⁶ e dove l'ideologia è quella «ricavata dal linguaggio, dallo stile, dai rapporti interni dell'opera, e non dagli intenti, dai programmi, dalle profezie. Insomma, l'ideologia come struttura conoscitiva dello stile»³⁷. O come scrive Guido Aristarco in *Cinema Nuovo*, un Cinema che «rifiuti ogni compromesso e intervenga direttamente nella formazione di una cultura di classe»³⁸, che non debba essere costretto «ad indulgere ai vincoli dello "spettacolo" e alle remore economiche della distribuzione», come dice Giampaolo Bernagozzi durante una tavola rotonda ospitata dalla rivista Bianco e Nero³⁹.

Sul piano operativo, le proposte sono variegate. Un'idea delle differenti posizioni dei registi sull'uso del Cinema come strumento di lotta ci è fornita da *Il Cinema è finito?* (1968) il primo Cinegiornale Libero di Zavattini che documenta una discussione tra lo stesso Zavattini e diversi registi sui criteri da seguire per attestare i cinegiornali come intervento concreto nelle lotte delle classi lavoratrici⁴⁰.

Esemplare è il caso della rivista *Ombre Rosse* che sostanzia un legame diretto con le istanze di movimento con una proposta, oltre che programmatica anche operativa, mediante la costituzione del Collettivo Cinema Militante di Torino, il cui nucleo fondatore proviene proprio dalla redazione della rivista. È in *Ombre Rosse* che appare, una sorta di manifesto steso da esponenti del Movimento Studentesco e dagli stessi redattori, poi diffuso durante la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro del 1968. Nel documento si legge:

La linea di demarcazione di un cinema al servizio della rivoluzione è costituita dalla demistificazione dei rapporti di potere all'interno del sistema e dall'analisi della lotta di classe [...] Crediamo con Guevara che un intellettuale per essere rivoluzionario debba annullarsi in quanto intellettuale, per partecipare al movimento reale di operai, contadini e studenti [...] Significa che deve ne-



36 In P. Baldelli, in V. Camerino, (a cura di), *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998, p. 98.

37 In P. Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989 p. 383.

38 In G. Aristarco, *Relazione di Guido Aristarco per «Cinema Nuovo»*, in V. Camerino, (a cura di), *Il cinema e il '68: le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Modena 1998, cit., p. 177.

39 In G. Bernagozzi, *Relazione di Giampaolo Bernagozzi a nome di Cineclub. Ipotesi per un cinema politico*, in F. Rosati 1973, cit., p. 109.

40 Alla discussione partecipano lo stesso Zavattini e Silvano Agosti, Alfredo Angeli, Giuseppe Bellecca, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Nico D'Alessandria, Giuseppe Ferrara, Alfredo Leonardi, Pier Giuseppe Murgia, Salvatore Samperi, Romano Scavolini, Elda Tattoli, Gianni Toti. Mentre Ferrara parteggia per la presa dal sistema produttivo e distributivo del cinema «Come puoi essere eversivo rispetto all'Agis, non può che rientrare nel sistema. Siamo dei condizionati», denunciando «l'alibi classico dell'intellettuale di sinistra che crede di poter fare la rivoluzione restando nel sistema», Agosti e Bellocchio, consapevoli dell'impossibilità di uscire dal sistema, considerano eversivo la documentazione delle lotte a stretto contatto con i movimenti.

garsi come classe separata che conduce la sua battaglia solo all'interno del mondo della cultura⁴¹.

Questo documento si rivela preziosissimo, perché molte delle questioni sollevate come la demistificazione, il rifiuto della figura dell'intellettuale solitario, il rifiuto delle strutture ufficiali del sistema cinematografico, si costituiscono come vedremo più avanti, fino a oggi come marche distintive della produzione militante. Oltre a fornire delle coordinate teoriche su ciò che contraddistingue «un cinema al servizio della rivoluzione», il documento propone anche delle linee guida rispetto alla realizzazione e alla distribuzione filmica:

Usando i materiali più diversi ritenuti funzionali al discorso (il documento, l'apologo, l'analisi teorica, la citazione, il fumetto, la pantomima, il disegno animato, il cinema diretto, ecc.), questo tipo di cinema mira alla spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di classe [...] per arrivare ai suoi naturali destinatari che sono gli operai, i contadini, gli studenti, occorre utilizzare tutti i canali possibili. Allo stato attuale si potrebbero indicare i canali del Movimento Studentesco (facoltà occupate, i centri universitari, i collegi universitari, i circoli d'istituto)⁴².

Se Giacomo Verde nel 2001 pensa di donare *SOLO LIMONI* (2001) ad *Indymedia* disponendo la possibilità di visionare gratuitamente la video-documentazione, anche qui si sottolinea l'urgenza di svincolarsi dai circuiti di diffusione tradizionale e "utilizzare tutti i canali possibili" per "arrivare ai naturali destinatari". L'obiettivo primario della produzione è infatti quello di offrire la possibilità ai destinatari di sviluppare una coscienza critica attraverso la visione di storie non raccontate dai canali di informazioni ufficiali, e insieme denunciare la mistificazione ideologica insita nel linguaggio di tali canali.

Un risvolto concreto su questi punti è la costituzione nel 1968 del Collettivo Cinema Militante di Torino⁴³ che si proponeva: «un cinema marginale, antagonista a questo sistema e alle sue regole di mercato, che concepiva l'uso del film come arma di lotta politica. Gli operai, gli studenti, i proletari da sempre esclusi diventavano i veri protagonisti, i soggetti principali di questo cinema»⁴⁴. Prestando fede a questi obiettivi, nel 1973 il CCM si dota di una Shibaden ¼", una delle prime videocamere portatili che registrava su nastro, proseguendo quindi la propria attività mediante il video:

Un grande evento - scrive Armando Ceste, uno dei fondatori del collettivo - perché ci permetteva di saltare tutti i passaggi cui fino a quel momento eravamo costretti (lo sviluppo, la stampa). Due volte liberi, dai costi (alti) e dai tempi



41 In *Cultura al servizio della rivoluzione*, in «Ombre Rosse», 5 agosto 1968, p. 5-6.

42 In *Ivi*, p. 6.

43 Il CCM si forma come organismo nazionale di coordinamento di diversi gruppi in Italia, tra i quali i più attivi sono quelli di Roma, Milano e appunto di Torino. Alcune delle produzioni più importanti sono: *Lotte alla Rhodiatoce* (1968/69), *La fabbrica aperta* (come gli operai cinesi hanno preso il potere) (1970/71), *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973), *La Resistenza in Val di Susa - Socialismo e antifascismo / I ribelli* (1973), *Lotta di popolo in Cile (riprese dello spettacolo di Dario Fo e Franca Rame)* (1973) e *L'Abici della guerra* (1974).

44 Retrospectiva "Spazio Aperto" Collettivo Cinema Militante Torino: 1968 / 1975 - 2° Festival Internazionale Cinema Giovani, a cura di Armando Ceste, Stefano Della Casa, Franca Manuele e Gianfranco Torri, Torino, 1984.

(lunghi) dei laboratori di Milano e Roma. Il nostro "girato" si poteva ri-vedere subito, con le stesse persone, studenti, operai, che poche ore prima avevano sfilato in una manifestazione o stavano occupando una fabbrica⁴⁵.

Una delle prime produzioni in video del collettivo è *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973), una sorta di telegiornale che riporta quotidianamente le cronache di quelle giornate di lotta. Questa lotta, come tante altre non veniva riportata né dalla Rai, né da altri mezzi di comunicazione. Quindi non era solo contro-informazione, in questo caso era proprio informazione, perché non si andava contro ad una cosa che non esisteva⁴⁶.



Frame da *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro*, Alberto Grifi, 1976.

Un altro aspetto pregnante dell'attività del CCM è la volontà di estendere a un più vasto uditorio possibile la conoscenza tecnica sui mezzi impiegati. È il caso del documento *Note informative sul lavoro in videotape*, che spiega difficoltà e soluzioni per l'utilizzo dei video-registratori, le peculiarità intrinseche del videotape, le modalità di ripresa e montaggio, momento quest'ultimo considerato come il più trascurabile dal Collettivo, interessato piuttosto a valorizzare quello «di partecipazione e contributo alle riprese e di discussione e critica alle singole parti via via realizzate»⁴⁷. Come dicevamo in precedenza, accanto alle pratiche "militanti", esiste una folta letteratura di riviste e manuali, ad opera degli

45 In A. Ceste, *L'archivio del Collettivo Cinema Militante di Torino*, «Zapruder», n. 16, p. 146.

46 Cfr. *Ibidem*

47 In *Note informative sul lavoro in videotape* del Collettivo Cinema Militante di Torino, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, «Quaderno informativo» n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973, p. 74.

stessi protagonisti della scena. Un esempio fondante di questa volontà di avvicinare le persone alla tecnologia è la rivista statunitense *Radical Software* fondata nel 1970 da alcuni esponenti del collettivo Raindance Corporation: Michael Shamberg compare come editore, Ira Schneider come co-ideatore, Beryl Korot e Phyllis Gershuny come redattori. La rivista stringe attorno a sé diversi esponenti della comunità video nordamericana. Sull'editoriale scritto da Korot, Gershuny e Shamberg si legge: *We need to get good tools into good hands*⁴⁸. L'articolo inaugurale del primo numero segnalava la stretta relazione tra potere e controllo dell'informazione e l'importanza di saper padroneggiare i mezzi di comunicazioni⁴⁹. La tecnologia video viene salutata come uno strumento libertario in grado di creare una comunità alternativa a quella addomesticata dal potere massmediatico. Con lo stesso intento di promuovere una cultura video alternativa al sistema televisivo e diffonderne la filosofia, lo stesso Michael Shamberg in sinergia con il gruppo Videofreex, scrive il volume/manuale, *Guerrilla television*⁵⁰, illustrato da Ant Farm.

Sulla scorta di questo manuale, in Italia Roberto Faenza, pubblica nel 1973 *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*⁵¹. Il volume, presentato da Faenza come un manuale per l'azione, non da leggere, ma da usare, è chiosato dalla postfazione di Pio Baldelli e Goffredo Fofi, i quali pongono l'accento sull'importanza etica di saper controllare i mezzi di comunicazione, come già nell'editoriale di *Radical Software*. In questa prospettiva il videotape si costituisce come uno strumento di appropriazione del potere da parte delle "masse"⁵². Nel capitolo "Col videotape la televisione la facciamo noi" Faenza infatti identifica il videotape «come nuovo strumento di analisi e di controinformazione, non mediata»⁵³ che «può passare dalle mani degli esperti e dei professionisti alle mani dei non esperti e dei non professionisti»⁵⁴. Seguono capitoli dedicati alla spiegazione tecnica sull'uso del videotape, nonché sul suo specifico, argomentato dall'autore in contrapposizione a quello cinematografico. Come già negli scritti di Armando Ceste del CCM di Torino, anche qui la novità del video viene individuata nella possibilità di riprodurre

48 B. Korot, P. Gershuny, M. Shamberg, *Presentation, The Alternate Television Movement*, «Radical Software», Vol. I, n. 1, 1970.

49 «Coming of age in America means electronic imprinting which has already conditioned many millions of us to a process, global awareness. And we intuitively know that there is too much centralization and too little feedback designed into our culture's current systems [...] Fortunately, however, the trend of technology is towards greater access through decreased size and cost [...] Soon accessible VTR system and video cassettes will make alternate networks a reality». In *Ibidem*.

50 Cfr. M. Shamberg, *Guerrilla Television*, Raindance Corporation, Holt Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco 1971.

51 Il testo è suddiviso in venticinque capitoli. Dopo aver analizzato il funzionamento dei mezzi di comunicazione e lo specifico del contesto italiano, si entra nel merito della questione con "Come riformare la radiotelevisione", passando per alcuni esempi virtuosi individuati dall'autore tra le esperienze Statunitensi e Canadesi, per arrivare al capitolo "Col videotape la televisione la facciamo noi" in cui si proclama il video come strumento per eccellenza a servizio della rivoluzione della comunicazione. Cfr. R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.

52 In P. Baldelli, G. Fofi, *postfazione*, in R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 219.

53 In R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 51.

54 In *Ivi*, p. 48.

immediatamente il girato e mostrarlo subito, favorendo la diffusione e la discussione tra i destinatari interessati. Anche qui inoltre, il montaggio si costituisce quasi come un momento accessorio, definito come «l'operazione che serve per cucire insieme le scene in un ordine diverso da quello con cui sono state registrate»⁵⁵. Approccio questo che denota ancora una volta l'esigenza programmatica di prendere le distanze da strutture linguistiche già esistenti, in campo televisivo e cinematografico, per enfatizzare quelle proprio del videotape individuato nell'immediatezza.

L'enfasi sull'immediatezza è una chiave di lettura sul videotape ricorrente tra i documenti prodotti in ambiente militante che in essa ne individuano lo specifico. Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, fondatori di Videobase dicono:

Man mano che ci siamo avvicinati ai problemi sociali, alle istanze e alle lotte politiche del proletariato si è reso necessario [...] mettere in discussione tra noi le idee, il metodo e i contenuti [...] quindi verificare il nostro lavoro dal punto di vista della classe operaia, entrando in stretto contatto e collaborazione con i suoi organismi di massa e di base. Ciò è apparso più possibile con l'adozione del videoregistratore portatile [...] il risultato della registrazione può essere visto immediatamente su un televisore, sottoposto alla discussione e elaborazione⁵⁶.

Se pensiamo però che nello stesso anno di uscita del libro di Faenza, Nam June Paik realizzava *Global Groove* (1973) presso il Lab di Thirteen/WNET, un'opera che accosta la ripresa di danzatori in *chroma key* a immagini d'archivio, in un montaggio frenetico sorretto da effetti che trasformano i corpi in scie luminose, possiamo avere un'idea di quanto la riflessione sulla tecnica si configuri innanzitutto come discorso sulla tecnica e non come una sua descrizione oggettiva. La possibilità di riprodurre e intervenire immediatamente sulle riprese, è certamente una tra le caratteristiche che il videotape introduce, ma se in gran parte di questi scritti è evidenziata come il suo specifico è perché utile alla causa, quella cioè di favorire una discussione attorno "ai fatti" ripresi, ma soprattutto proporre lo strumento come garante di un'informazione "non mediata"⁵⁷. Ancora una volta dunque possiamo notare quanto pratiche, oggetti tecnici e discorsi si compenetrino a vicenda.

È bene segnalare tuttavia che sia la produzione di Videobase, che il libro di Faenza respirano un rinnovato clima storico-politico e culturale rispetto alle esperienze sopra citate: Il 12 dicembre 1969, si assiste alla strage di piazza Fontana a Milano, che inaugura la nuova stagione politica della Strategia della⁵⁸ all'insegna del terrore. Il timore di una nuova involuzione autoritaria di stampo fascista genera l'urgenza per i movimenti extra-parlamentari di allertare le coscienze di quante più persone possibili. Se nel manifesto del Movimento Studentesco pubblicato in *Ombre Rosse* "i naturali destinatari" della produzione militante erano "gli operai, i contadini, gli studenti", in questa nuova fase si cerca

////////////////////

55 In *Ivi*, p. 92.

56 In A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, in M. Bacigalupo, (a cura di), *Il film sperimentale*, numero speciale di «Bianco e Nero», 1974, p. 141.

57 In *Ivi*, p. 51.

58 Per maggiori approfondimenti Cfr. A. Giannuli, *La strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale: un bilancio definitivo*, Ponte Alle Grazie, Firenze 2018.

di parlare a tutti gli italiani. Si capisce dunque che l'immediatezza individuata come specifico del videotape diventa urgenza programmatica e ideologica, come scrivono Anna Lajolo e Guido Lombardi di Videobase: «i video fatti con i criteri di allora sarebbero oggi irripetibili [...]. L'utopia in parte realizzata di quegli anni, seguiva la realtà, ne accettava i ritmi»⁵⁹. Qualche anno più tardi si apre infatti una nuova strada per le pratiche militanti sul solco di una nuova ondata rivoluzionaria sposterà infatti termini del discorso sotto la spinta delle istanze del Movimento del '77⁶⁰, che riuniva diversi gruppi extraparlamentari, operai, studenti, collettivi femministi nella dichiarata contestazione al sistema dei partiti e dei sindacati e una netta presa di distanza da quel compromesso storico che segnava il passaggio del PCI dall'opposizione di classe al sistema borghese⁶¹. Questa nuova ondata libertaria trova voce in diverse radio libere⁶², e in alcune riviste come *Re Nudo* e *Rosso*⁶³. Come scrive Christian Uva in questo periodo sono due le direttrici che caratterizzano la produzione militante: «quella rivolta a stimolare, documentandola, la partecipazione attiva, dal basso appunto, dei nuovi soggetti giovanili protagonisti di tale stagione, ma anche quella indirizzata a recuperare il ruolo della creatività e dell'immaginazione»⁶⁴. In questo rinnovato scenario è doveroso quanto meno menzionare l'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano⁶⁵, fondato nel 1976 da Paolo Rosa, Tullio Brunone, Giovanni Columbu ed Ettore Pasculli con l'obiettivo di «dimostrare la non oggettività dei contenuti e la artisticità delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere»⁶⁶. L'esperienza del L.C.M, seppur breve (dal 1976 al 1979), fu prolifica di iniziative sostenute da una pratica didattica nelle scuole e nei circoli del proletariato giovanile, mirata alla

59 In G. Lombardi, A. Lajolo, *Il video di parte*, in V. Valentini, (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991, p. 271.

60 Per maggiori approfondimenti cfr. D. Guzzo, (a cura di), *Da "non garantiti" a precari. Il movimento del '77 e la crisi del lavoro nell'Italia post-fordista*, FrancoAngeli, Milano 2018.

61 Secondo lo storico Paul Ginsborg è possibile differenziare il movimento del '77 da quello precedente del '68 in due tendenze, spesso intrecciate: «La prima era "spontanea" e "creativa", sensibile al discorso femminista, ironica e irriverente incline a creare strutture alternative piuttosto che a sfidare quelle del potere. [...] La seconda tendenza, "autonoma" e militarista, intendeva valorizzare una cultura della violenza degli anni precedenti e organizzare i "nuovi soggetti sociali" per una battaglia contro lo Stato». In P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1988, p. 514.

62 Come Radio Onda Rossa di Roma, Radio Black-Out di Milano, Radio Alice di Bologna, Controradio di Firenze, Radio Onda d'Urto di BresciaNate a seguito della liberalizzazione della trasmissione via etere in ambito locale sancita dalla Corte Costituzionale con la sentenza n. 226. Per approfondimenti cfr. P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna, (a cura di), *RADIO FM 1976-2006. Trent'anni di libertà d'antenna*, Minerva edizioni, Roma 2006.

63 Nel primo numero della rivista si legge: «Non è più tempo il tempo in cui "il pane" e "la libertà" potevano costituire un programma. Oggi è tempo di rivoluzione culturale a livello di capitalismo avanzato. Dunque, vogliamo parlare della cultura, della droga, del sesso e di tutto quello che ci riguarda ogni giorno». In *Quattro parole di presentazione*, in «Rosso. Quindicinale del Gruppo Gramsci», n. 1, 19 marzo 1973, p. 1.

64 C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015, p. 114.

65 Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine, esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta, Milano 1977.

66 LCM, Nota redatta in occasione della mostra *Strategia di Informazione 1976*, in A. Madiesani, (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai Editore, Milano 2012, p. 6.

ricerca di un rinnovato uso creativo dei mass media accanto alla demistificazione del linguaggio che vi soggiace. Ma la produzione che forse ritrae in maniera più esemplare questa nuova stagione della attività militante è *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976), realizzato da Alberto Grifi e altri quattro collaboratori nel 1976. Il video nasce come documentazione della manifestazione su commissione degli organizzatori, fondatori della rivista *Re Nudo*. L'appuntamento allora principale del proletariato giovanile esplose però nella contestazione verso gli stessi organizzatori considerati "nuovi padroni di sinistra"⁶⁷. Il video di Grifi diventa emblema di un mondo alternativo che si ripiega su stesso. Disobbediente tanto quanto i partecipanti alla manifestazione, Grifi, più che inquadrare i dibattiti e i concerti sul palco come da commissione, indugia sulla folla, sulle nudità, dando la parola ai partecipanti che considerano il festival come l'istituzionalizzazione e la monetizzazione di una ribellione spontanea e creativa. Emblematica, la dichiarazione rilasciata da un partecipante e che potremmo suggellare come sintomo di una nuova coscienza sui mezzi di comunicazione:

Si sa bene che quando tu filmi anche delle cose autentiche, reali, anche in presa diretta, nel senso che fai del Cinema verità, tu sei portato a sceneggiare lì per lì, a inquadrare, in sostanza a contenere nei modi consentiti dall'economia anche ciò che di spontaneo sta succedendo [...] fai mercificazione sulla gente che filmi⁶⁸.

Gli anni '70 dunque si aprono con una cieca fiducia nello strumento del videotape quale attore principale di una rivoluzione nei rapporti di controllo e potere operata dai mezzi di comunicazioni, e si chiudono con il dubbio che qualsiasi mezzo obbedisca alle logiche mercificanti del sistema contestato.

Cos'è oggi un video militante?

Con l'avvento del digitale, la componente creativa unita alla dichiarata imparzialità del punto di vista di chi "racconta", assumono un ruolo centrale nella produzione militante. L'uso del *remix* di diversi materiali, del *found footage*, di effetti coloristici sono molto frequenti nelle produzioni più recenti. Il montaggio di *SOLO LIMONI* ad esempio, si costituisce come una parte incisiva della narrazione e non "accessoria". Non occulta l'intervento di un autore, ma al contrario lo enfatizza mostrando quanto le immagini siano sempre frutto di una visione parziale e soggettiva, mai "immediate".

Un altro esempio è *SuperVideo>>>G8* (2001) del collettivo romano Candida TV, anche questo dedicato alle giornate di Genova 2001. Il video si pone a metà tra una TV di strada e un *mash up*. Un reporter con una televisione di cartone in testa gira per le strade intervistando abitanti e manifestanti della città. Alle dichiarazioni rilasciate dall'ironico reporter, si affiancano immagini dei TG sulle notizie riguardanti le contestazioni di quei giorni. Il montaggio ha un ritmo frenetico: velocizzazioni, *ralenty*, *remix* di voci e immagini spesso parossisticamente reiterate, per accentuare il carattere ridondante e impreciso di alcune

67 In A. Grifi, in D. Zonta, T. Sanguineti, (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007, p. 41.

68 Estratto dal film *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976) di Alberto Grifi.

notizie provenienti dai canali ufficiali (un Tg passa la notizia che Carlo Giuliani, un ragazzo che perde la vita in quei giorni fosse spagnolo ad esempio). Il video, diventa commento alle modalità massmediatiche di fare e dare notizia, e per contrasto si posiziona nella zona di un fuori formato non commercializzabile: le immagini infatti sono volutamente sgranate, il ritmo segue quello della musica techno, l'estetica quella dei videoclip di MTV, ma la durata troppo prolissa (28') per esserlo⁶⁹.

Se per un verso questo linguaggio è congeniale alle possibilità offerte dal digitale, certamente non ne delinea lo specifico. Pensiamo ad esempio a un video come *Steps* (1987) di Zbigniew Rybczyński che, facendo ampio uso del *chroma key* mescolava immagine elettronica e pellicola 35 mm, attingendo al film di Ęženštejn, *Corazzata Potëmkin* (Unione Sovietica, 1925).

Come circoscrivere allora oggi la produzione militante nel vasto e articolato panorama intermediale in cui viviamo? Come scrive Lev Manovich «il passaggio dall'analogico al digitale ha trasformato la rigidità delle forme di produzione precedenti»⁷⁰. Il video, per sua natura ibrida e intimamente consegnato a trovare una specificità in opposizione o in relazione ad altri media, con l'ingresso del digitale esonda maggiormente in molteplici territori disciplinari. Parallelamente le prospettive teoriche si affrancano da studi specifici sui diversi media per rivolgere l'attenzione a una più articolata analisi che: metta in relazione tecnologia, società, politica, economia, i cosiddetti *New Media Studies*⁷¹; i rapporti di attraversamento tra i diversi media⁷²; o ne renda problematica la storizzazione intesa come progressione lineare di innovazioni tecniche e pratiche, portando in luce genealogie culturali e tecnologiche dei diversi media tra passato e presente⁷³, approccio questo dei cosiddetti *Media Archaeology*. Stringendo l'attenzione alla produzione militante, questa collisione intermediale di pratiche e prospettive si accosta a un oggetto che si emancipa per natura dall'utilizzo di un singolo media, per attraversare e insinuarsi in

69 Sul manifesto di Candida Tv leggiamo: Candida nasce dal sangue malato della razza umana. Emerge da un fertile background di techno-disordine [...] Candida dichiara che questo è il giusto momento per cominciare ad occupare la realtà dello schermo. Lei si muove con il suo network come uno sciamo. Lo sciamo dice: la nostra strategia è infiltrare la cultura POP come un tessuto necrotico dall'interno. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Appodi, Roma 2002, p. 108.

70 In L. Manovich, *New Media form Borges to html*, in Wardrip-Fruin, N., Montfort, (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003, p. 13.

71 Wardrip-Fruin, N., Montfort, (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003; D. Thorburn, *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge 2004; V. Catricalà, *Media art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2016; A. Balzola, A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004.

72 Cfr. L. De Giusti, (a cura di) *Immagini Migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008; P. Montani, *L'intelligenza intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltèmi Editore, Milano, 1999; S. Cosetta, V. Valentini, (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma 2017; S. Lischi, (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa 2000.

73 Cfr. E. Huhtamo, J. Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2011.

maniera critica negli interstizi che legano media-comunicazione-istituzioni e controllo. In questa prospettiva l'attenzione allora va collocata in una zona di inter-specificità, che come scrive Diego Cavallotti:

Significa giungere a una problematizzazione del concetto stesso di specificità [...] In altri termini, la riflessione muove verso i modi in cui l'interrelazione materiale dei supporti dà vita a complessi mediali inter-specifici, i cui limiti sono rappresentati dalle possibilità tecniche degli oggetti utilizzati, dal rapporto tra istituzioni, discorsi e pratiche e dalla relazione tra strategie e tattiche connessa all'utilizzo degli oggetti tecnici⁷⁴.

La comparsa di Internet inoltre, se per un verso moltiplica a dismisura la possibilità di cooperazione per la costruzione di contro-narrazioni dal basso, per l'altro arreca un livellamento tra cultura ufficiale e alternativa, ingurgitando senza soluzione di continuità informazione e contro-informazione in una magmatica divulgazione parcellizzante, concessa e controllata da grandi colossi finanziari, come *Google*, o *Microsoft*. Oggi la promessa di una comunicazione orizzontale, partecipativa e costruita dal basso con cui era stato pensato e salutato Internet, si rivela più che mai per la sua natura coercitiva. Ne abbiamo avuto un esempio in tempi recentissimi, in cui la crisi del Governo italiano viene di fatto affidata al voto di poche migliaia di persone in nome di una democrazia diretta sostenuta dalle logiche di una piattaforma in rete privata, *Rousseau*. Se dunque costruzione del sapere dal basso, specificità dei media, cultura ufficiale e alternativa, collimano in un flusso ininterrotto di dati controllati e mercificati, cosa oggi ci consente di operare un distinguo tra produzione militante e non? Saremmo tentati di dire che essa non possa esistere, se non fosse che la presenza di pratiche, individui e collettivi contraddicano questa ipotesi.

Tra gli studiosi che hanno cercato di mettere ordine in questa materia in tempi più recenti, Elena Marcheschi parla di *Digital Guerrilla Television* per definire quelle pratiche «animate da artisti indipendenti che hanno mantenuto un atteggiamento criticamente analitico, politicamente impegnato e artisticamente militante». Secondo la studiosa:

Le tendenze che appaiono più rappresentative delle nuove forme di Guerrilla Television sono due: la prima riguarda l'analisi della storia come luogo di interrogazione e critica attraverso un profondo lavoro di rielaborazione *found-footage*, a cui corrisponde anche una militanza politica degli artisti, più o meno esplicita, riscontrabile nei contenuti espressi; la seconda è quella che propone il remix e il mash-up delle apparizioni televisive dei politici come forma di satira politica [...] Questa nuova forma di "opposizione" audiovisiva si allontana dalla militanza della "telecamera in strada" per trovare un nuovo "corpo a corpo", non più alla ricerca di un contatto diretto e trasparente con la realtà per poter fare luce su argomenti tralasciati o oscurati dai mass media, ma lavorando in post-produzione sulla realtà già mediatizzata⁷⁵.

Tra queste esperienze cita il collettivo catanese Canecapovolto, nei cui lavori effettivamente si riscontrano marche distintive della produzione militante. Il gruppo è nato nel 1992 con il proposito di sviluppare un'indagine sulle possibilità espressive dei mezzi che

74 In D. Cavallotti, *Cultura Video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, Meltemi, Milano 2018, p. 49.

75 E. Marcheschi, E., *La nuova Digital Guerrilla Television: per una post-produzione militante e d'autore*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 11 giugno 2017, p. 31.

ci circondano: dal film in Super 8, al video, dalle fotocopiatrici ai collage su carta. Alla base della nostra sperimentazione vi è l'idea di "sabotare" l'immaginario mediatico, attuando strategie di spiazzamento. Anche il nome, Canecapovolto, suggerisce un ribaltamento dello sguardo insieme alla volontà di considerare cumulativi nomi, cognomi, idee, ideologia e abilità tecnica. Una produzione singolare del collettivo è *Abbiamo un problema* (2012), che indaga sulla percezione che l'attuale società ha dell'omosessualità. Il video accosta materiale d'archivio a interviste su strada, nell'intento di evitare l'attestazione di una singola tesi, ma al contrario far emergere la pluralità di visioni e pregiudizi legati alla tematica.

A nostro avviso però, ciò che fa di quest'opera "militante" non sono "i contenuti espressivi", o la tecnica utilizzata (la riappropriazione, *found-footage*, *mash up*, *remix*) come sostiene la Marcheschi, ma il fatto che questo video sia stato prodotto da una piccola "casa editrice indipendente di impegno civile"⁷⁶, Navarra Editore, e sia stato distribuito in circoli, associazioni, centri sociali con l'obiettivo di alzare il livello di discussione sulla tematica dell'omosessualità. Il video inoltre, non è soggetto a *copyright*, è visionabile sulla piattaforma vimeo⁷⁷ e replicabile senza consenso degli autori in qualsiasi circostanza lo si ritenga utile⁷⁸.

Un'altra lente teorica che ci viene in soccorso è stata elaborata dal collettivo olandese *Tactical Media Crew* ed è quella dei "media tattici". Nel testo redatto da David Garcia e Geert Lovink, *l'ABC dei Media Tattici*, in occasione del Festival da loro curato *The Next Five Minutes*, (un'esperienza che durò dal 1993 al 2003) si legge:

Media tattici sono quello che succede quando i media a basso costo e "fai da te" resi possibili dalla rivoluzione che c'è stata nell'elettronica di consumo e da estese forme di distribuzione (dall'accesso pubblico al cavo all'Internet), vengono sfruttati da gruppi e individui che si sentono danneggiati o esclusi dalla cultura dominante. I media tattici non solo riportano gli eventi, ma non sono mai imparziali, ed è questa più di ogni altra cosa che li separa dai media ufficiali/tradizionali⁷⁹.

Per David Garcia e Geert Lovink, ciò che dunque contraddistingue una produzione militante è l'utilizzo dei media in maniera tattica e la loro dichiarata rinuncia al racconto oggettivo dei fatti. L'uso tattico non mira a costruire delle rappresentazioni convincenti, ma a decostruire quelle ufficiali. «I media tattici - continuano - non sono mai perfetti, ma sempre in divenire, performativi e pragmatici, coinvolti in un continuo processo di rimes-

////////////////////////////////////

76 Cfr. Il sito della casa editrice: www.navarraeditore.it/chi-siamo-mainmenu-62.html, consultato il 02/09/2019.

77 Cfr. vimeo.com/3330698, 3consultato il 02/09/2019.

78 Da un'intervista telefonica con uno dei fondatori di Canecapovolto Alessandro Aiello: «Non abbiamo il controllo di dove il video sia stato proiettato, ne abbiamo regalato delle copie con l'obiettivo che circolasse il più possibile e stimolasse la discussione. Lavorando spesso con immagini altrui, non ci interessa proteggere i nostri video con il copyright perché ci chiediamo continuamente a chi appartengono le immagini? Sono nostre, degli autori delle immagini che abbiamo utilizzato o di chi le guarda?

79 Cfr. D. Garcia, G. Lovink, *L'ABC dei Media Tattici*, in «Tactical Media». www.tmcrow.org/tmnm/abc_it.htm, visualizzato 31/09/2019.

sa in discussione delle premesse dei canali con cui lavorano»⁸⁰. Le parole dei due media attivisti, ci vengono in soccorso per mettere a fuoco un aspetto cruciale della produzione militante: affrancare la produzione dalle logiche aziendali ed emanciparla dai canali di distribuzione ufficiali.

Anche Faenza nell'ultimo capitolo del suo manuale riflette sull'argomento, sottolineando, come già il documento di *Ombre Rosse*, la necessità di un circuito indipendente dal monopolio del sistema di informazione ufficiale. La proposta di Faenza, memore delle esperienze statunitensi e canadesi, è quella di una televisione via cavo⁸¹. Mentre negli Stati Uniti, ma anche in alcuni paesi europei⁸² iniziano a proliferare *community television* alternative (tra queste Top Value Television, è forse l'esperienza più conosciuta) sfruttando le possibilità offerte dal cavo, nel nostro Paese tutto ciò resterà un'utopia⁸³. In Italia per la realizzazione della prima tv di strada bisognerà aspettare il 2002 con la nascita di Orfeo tv a Bologna fondata da Ambrogio Vitali, Valerio Minnella e Stefano Bonaga. Orfeo Tv si inserisce in un progetto più ampio ospitato dal sito Telestreet⁸⁴, un network delle Tv di strada. La filosofia che sottende queste esperienze è che "La tv è di chi la fa"⁸⁵. La singolarità delle Telestreet è quella di muoversi in una strettoia liminale tra la legalità e l'illegalità. Da una parte afferma uno dei diritti fondamentali della Costituzione italiana, il diritto inalienabile della libertà di espressione sancito dall'articolo 21. Dall'altra però entra in conflitto con la Legge Mammi promulgata nel 1990 che stabilisce un numero li-



80 *Ibidem*.

81 Scrive Menduni: «nato originariamente per superare gli ostacoli orografici, già alla fine degli anni '40, vent'anni dopo permette di raggiungere con un semplice cavo coassiale (che altro non è se non una versione del "doppino" telefonico in rame) tutte le case di una determinata comunità, portando una pluralità di canali, svincolati dalla esiguità dello spettro elettromagnetico che rendeva "risorsa scarsa" le emissioni televisive via etere. In E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Micciché, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997 pp. 58-66.

82 Come scrive Matteo Pasquinelli: «Nel campo delle tv indipendenti è ancora Amsterdam a rappresentare il laboratorio pilota. Già negli anni '70 il paradiso della socialdemocrazia alternativa vede il proprio territorio urbano completamente cablati e su quei cavi si sperimentano i primi canali tv ad accesso pubblico. Nel 1981 nasce OLON, la confederazione delle radio e televisioni pubbliche locali via cavo e via etere (www.olon.nl), col fine di stimolare la nascita e la cooperazione di media locali indipendenti e non commerciali. In tutta Europa esistono da decenni esperienze di televisione ad accesso pubblico o di comunità. In Svezia Openchannel (www.openchannel.se) ne tiene aggiornata la mappa europea e mondiale e cerca di costruire un network di cooperazione». In M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 143.

83 Come scrive Enrico Menduni che ha ricostruito le vicende italiane della TV via cavo: «Il 29 marzo del 1973 un decreto ministeriale vara il nuovo Codice postale. Esso vieta gli impianti via cavo privati e prevede, per chi installi impianti non autorizzati, l'arresto da tre a sei mesi (art. 195) [...] Risultato: bloccato dai veti incrociati il cavo non si farà mai». In E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Micciché, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997, p. 60.

84 Tra le varie ricordiamo La MINIMAL TV realizzata dal gruppo Quinta Parete, composto dagli artisti Federico Bucalossi, Claudio Parrini, Giacomo Verde e da Vanni Cilluffo, Francesco Galluzzi, Vania Pucci, Alessandro Barbadoro e Renzo Bordini www.telestreet.it/ Visionato in data 01/09/2019

85 Cfr. il sito dell'artista www.verdegjac.org Visionato in data 01/09/2019

mitato di frequenze nel territorio italiano, previa concessione governativa⁸⁶. Come scrive Fabrizio Manizza fondatore della Telestreet Discovolante di Senigallia:

Si trattava di sfruttare i “buchi” negli apparati di controllo del potere mediatico e televisivo [...] “Buchi” di natura tecnica e legislativa. Il primo consisteva nel fatto che la modalità di copertura del territorio da parte del segnale radio delle emittenti televisive tradizionali, dà origine a dei coni d'ombra nelle quali il segnale radio su una data frequenza non giunge: per tale motivo, quella data frequenza risulta “libera” in quella zona circoscritta, anche se sul piano formale posseduta da un gestore televisivo tradizionale che ne ha pagato uso e concessione allo Stato [...] sul piano legislativo [...] Dato che un “cono d'ombra” non è una “frequenza”, una legge concepita per regolamentare l'uso delle frequenze non poteva, a rigor di termini, essere applicata alle tv di strada [...] Muovendosi in un territorio illegale, ma di fatto costituzionale “il movimento affermava il diritto inalienabile alla libertà di espressione⁸⁷.”

Il progetto ha una portata triplamente simbolica, poiché rispondeva al crescente monopolio televisivo italiano, originato dalla conquista del potere politico del maggiore gestore dell'offerta televisiva privata, Silvio Berlusconi.

Come già Lovink e Garcia nel delineare i media tattici, anche Matteo Pasquinelli sostiene che:

McLuhan insegna dagli anni Cinquanta a valutare l'effetto tutto “fisico” del medium contro il puro contenuto “informativo” del messaggio. Che significa? Che il media attivismo più importante sta a livello del medium e non del contenuto: reti, interfacce, format, palinsesti, *brainframe*, narrazioni, mito, immaginario, desiderio. Che il “contenuto” si trova sempre schiacciato tra le infrastrutture tecnologiche e le sovrastrutture dell'immaginario⁸⁸.

Non si tratta solo di produrre contenuti alternativi, ma di penetrare tra le maglie del sistema e sovvertirne le regole “e le premesse sui cui si basa”. Per questo, l'accento sui canali di diffusione alternativi è in questa sede ritenuto un tratto cruciale se non il vero distinguo che ci permette di operare una cernita tra le opere su argomenti politici e le opere militanti.

Oggi la quesitone dei circuiti indipendenti è in parte oviato dalla presenza di Internet, che alcuni artisti scelgono, consapevoli delle contraddizioni che vi sono insite, come canale di diffusione dei propri lavori, con l'obiettivo di arrivare a quante più persone possibili. È il caso di Giacomo Verde che come abbiamo visto dona *SOLO LIMONI* alla comunità virtuale di *Indymedia*, il cui server è offerto gratuitamente da provider americani, di Candida TV, che nasce negli ambienti di autogestione di Roma e che rilascia gratuitamente i propri video sul sito di New Global Vision⁸⁹ o di Canecapovolto. Accanto a queste forme

86 Cfr. F. Berardi, M. Jacquemet, G. Vitali, *Telestreet. Macchina immaginativa non omologata*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2003; M. Price, e J. Wicklein, *Tv-cavo. L'altra televisione*, Milano, Bompiani, 1973.

87 In F. Manizza, T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006, pp. 246-250.

88 *Ivi*, p. 15.

89 Per visionare il video: www.tacticalmediafiles.net/videos/4406/Supervideo-___-G8 Visionato in 30/08/2019

più creative e sperimentali, convivono però quelle più documentarie, che si rifanno alle testimonianze di lotte degli anni '60 e '70. Tra questi ad esempio il collettivo Camcorder Kamikaze sul cui manifesto leggiamo:

I recenti progressi tecnologici permettono ad un singolo individuo di produrre materiale da mettere in onda, utilizzando attrezzature tecniche poco ingombranti ed a basso costo [...] I video attivisti che lavorano come militanti interni al movimento sono in grado di coprire più a lungo uno stesso evento e sono di frequente gli unici operatori video presenti nei luoghi dove siano in corso forme di azione diretta e manifestazioni di massa [...] I video attivisti possono inoltre formare altri attivisti ed ingegnargli su come essere attivi sul campo [...] I video attivisti possono inoltre collaborare con le televisioni e le radio comunitarie e trasmettere i loro materiali [...] Internet è di per se stessa in grado di veicolare immagini video, sebbene al momento attuale sia preferibile usare brevi clip o singole immagini, per garantire un più rapido accesso alla documentazione⁹⁰.

A parte l'insistenza su argomentazioni come abbiamo visto molto ricorrenti nei diversi documenti citati, come l'enfasi sull'attrezzatura leggera, la fiducia nel progresso tecnologico, l'importanza di calare la visione all'interno del movimento e formare altri attivisti, anche in questo caso si riflette sui canali di diffusione dei materiali girati. Dato che gran parte della produzione militante aderisce a una filosofia *No copyright*, intesa come libera circolazione dei saperi e dell'informazione al di fuori dello scambio commerciale, un punto centrale nell'agenda delle varie comunità media-attiviste è quello della tutela dei materiali rispetto all'appropriazione indebita da parte di canali televisivi a fini commerciali. A differenza delle produzioni più creative come quelle di Giacomo Verde o Candida TV, che sono ideate preventivamente fuori dagli standard televisivi, per cui invendibili, per quelle produzioni più documentarie il problema diventa cruciale. Su questo argomento, riflettono molti testi redatti ad opera di attivisti. Il già citato "Media Activism" ad esempio contiene un "Vademecum legale per media attivisti" a cura dell'avvocato Federico Micali. Una delle tattiche osservate per enfatizzare la natura indipendente di questi materiali nel Mare Magnum di Internet è quella di vincolarli alle licenze *Creative Commons*, che ne consentono il riutilizzo da parte degli utenti, ma al contempo ne vincolano gli usi a fini non commerciali.

Conclusioni (?)

Dall'analisi qui proposta emerge che i tratti che ci consentono di operare una cernita tra produzione militante e non, sono: la capacità di disinnescare la macchina massmediatica boicottandone gli apparati produttivi e distributivi (depotenziandone quindi il potere di controllo e quello di monetizzazione del sapere), e l'appartenenza ad una soggettività politica plurale e comunitaria. Quella qui fornita tuttavia, non vuole imporsi come una formula sempre valida. La circolazione in circuiti alternativi infatti, considerata come fattore a sé stante, non attesta più di altre scelte, l'appartenenza di una produzione all'area

////////////////////

⁹⁰ *Camcorder Kamikazes Manifesto* trad. it. In M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, pp. 101-104.

militante o meno. In un'intervista di Adele Cambria per *Il Giorno*, Annabella Miscuglio, tra le fondatrici del Collettivo di Cinema Femminista dice di voler raggiungere «un pubblico più vasto di quello dei circuiti alternativi e militanti che si rivolgono in genere a spettatrici già coscienti della loro condizione»⁹¹. Per questo motivo viene trasmesso nei Programmi sperimentali diretti da Italo Moscati per di Rai, dunque per la televisione di Stato⁹². Se pensiamo ai film sperimentali di Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello e Alfredo Leonardi degli anni '60 ci troviamo di fronte a un cinema che si distingue non solo per la scelta di inquadrare il mondo da un punto di vista inedito, talvolta astratto, ma che è eversivo anche rispetto ai modi di produzione. L'indipendenza dal mercato è sempre sinonimo di "militanza"?

Il terreno è complesso e le proposte sin dagli anni '60 sono variegata e numerose, per cui l'adesione a principi militanti, andrebbe verificata di volta in volta mediante l'analisi della singolarità di ciascuna produzione e in dialogo con gli artisti che la realizzano.

Un altro aspetto che in altra sede andrebbe approfondito sono le differenze apportate da ogni passaggio tecnologico: cinema-videotape-digitale. Se qui si è dato maggiormente spazio ai discorsi piuttosto che ai linguaggi, è per portare in luce alcuni fili conduttori che hanno attraversato in maniera più o meno evidente gran parte delle produzioni che si sono mosse sul solco dell'impegno militante, cercando di dimostrare quanto spesso siano state le istanze politiche e sociali a sollecitare ora una ora un'altra specificità dei mezzi utilizzati. Ciò non significa che ciascun passaggio sia stato indolore. La capacità data dalla tecnologia elettronica di registrare più a lungo rispetto alla pellicola ad esempio, si è tradotta, non solo in sequenze più distese, ma nella possibilità da parte degli artisti di stare più a lungo accanto alle classi in lotta e accumulare un materiale tale da consentire una sintesi più efficace per portare in luce il loro punto di vista⁹³. D'altro canto, la possibilità enfaticamente salutata da tutti di registrare contemporaneamente suono e immagine, da una parte smussa il carattere "paternalistico" di certi film militanti caratterizzati dalla presenza di una voce off che spiega l'ideologia piuttosto che mostrarla, dall'altra appiattisce la sperimentazione sul rapporto suono-immagine. Prendiamo ad esempio il *Cinegiornale del Movimento Studentesco* (1968) di Silvano Agosti e un collettivo studentesco: l'incipit accosta suoni acuti e stridenti ai cartelli con gli slogan dei collettivi e alle immagini dell'Università La Sapienza. Le immagini delle lotte del movimento studentesco romano nella primavera del 1968 (l'occupazione dell'università, gli interventi nelle realtà operaie, gli scontri di piazza Cavour del 27 aprile) acquistano forza e spessore proprio grazie all'asincronia rispetto alle voci che le raccontano e ai commenti musicali. Mentre certe sequenze de *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1973) di Videobase sulle speculazioni edilizie nel quartiere Magliana di Roma, annullano di fatto il ritmo del video, dilungandosi sulle riunioni dei comitati di quartiere.

////////////////////

91 Cfr. A. Cambria, *Sono femministe non traditrici*, in «Il Giorno», 18 ottobre, 1979.

92 Sul rapporto tra televisione e militanza cfr. I. Moscati, *La trasgressione televisiva*, Bulzoni, Roma 1977.

93 Come scrivono Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi: «Era nostra intenzione entrare dentro una lotta di base e registrare in un arco di tempo, le azioni più importanti e avere così una quantità di documenti da cui trarre delle sintesi, non in quanto documentati fatti avvenuti, ma arricchite da riflessioni elaborati insieme alla base, nella situazione concreta». In A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, in M. Bacigalupo, (a cura di), *Il film sperimentale*, numero speciale di «Bianco e Nero», 1974, p. 142.

Il digitale a sua volta esalta la componente creativa consentendo più facilmente rispetto alle tecnologie precedenti di mixare materiali di diversa natura. Tuttavia, come abbiamo visto, il ruolo della creatività nell'utilizzo dei media acquista spazio già sul finire degli anni '70, da una parte al fine di proporre nuovi immaginari, dall'altra per denunciare l'imprescindibile presenza di un occhio imparziale in qualsiasi "racconto" sulla realtà, anche quello apparentemente più neutrale. Certamente però le tecnologie digitali sfidano nuovi limiti imposti dai media stessi. La natura potenzialmente replicabile all'infinito dei dati digitali si traduce ad esempio in una riflessione sulla "paternità" delle immagini, sulla loro ontologia, sull'appropriazione indebita da parte dei canali ufficiali di informazione. Problematiche che si riversano sia nelle modalità espressive adottate dagli artisti che nella scelta del dominio giuridico e dei canali di distribuzione delle loro produzioni. La scelta di soluzioni stilistiche che segnano la natura marcatamente rielaborata dell'immagine (sgranatura, bassa definizione, effetti coloristici, *ralenty*, ripetizioni, velocizzazioni, reverse) si rivela infatti sia come una tattica di distanziamento ideologico dal mercato delle immagini televisive che come tutela rispetto all'appropriazione da parte delle emittenti televisive ufficiali. Si assiste inoltre a una proliferazione dei dispositivi e delle modalità di proiezione. Singolare ad esempio è il progetto *Free Video Cell* di Giacomo Verde che indaga sulle possibilità espressive di ripresa, portabilità e mobilità proprie del cellulare, al fine di superare i format mediante i quali cinema e televisione ci abituanano a "inquadrare" il mondo. L'artista inoltre rilascia gratuitamente sul suo sito una serie di materiali e tutorial da poter riutilizzare in modo da "liberare" il telefonino dai discorsi sull'isolamento e l'immobilità cui spesso è relegato⁹⁴.

Se inoltre, come scrive Matteo Pasquinelli «il media attivismo più importante sta a livello del medium e non del contenuto», Internet acquista un ruolo cruciale in questo quadro, non solo quello di contenitore inerte⁹⁵. Le pratiche militanti in rete infatti, hanno cercato di rovesciare creativamente le problematiche insite nel funzionamento e nella gestione di Internet relative al controllo, la *privacy*, e il legame con i mercati finanziari. È il caso di Heath Bunting che riflette sul *link* inteso come maschera di mercificazione dello spazio in Rete. Il link infatti è per natura una superficie a due facce: l'una immediatamente visibile e l'altra rintracciabile dal codice sorgente della pagina. La relazione tra queste due facce è del tutto arbitraria e viene stabilita dall'autore della pagina che registra, dunque paga, un dominio. Con il progetto *Own, Be Owned, Remain Invisible* (Possiedi, vieni posseduto, rimani invisibile) Heath Bunting compone delle poesie rendendo cliccabile ogni parte del testo⁹⁶. La demistificazione del *link* avviene così su due piani, su quello del significato delle parole e sulla dimostrazione pratica che le medesime parole, apparentemente di uso comune, siano ormai registrate come dominio commerciale. Altri riflettono sui processi

94 Cfr. il sito dell'artista www.verdegjac.org/video-art-cell/index.html, consultato il 03/09/2019.

95 Nella mailing list di Ner_Institute Franco Berardi (BiFo) scrive: «Net_Institute conduce una sua battaglia teorico-pratica contro la visione strumentale della rete, contro il semplicismo di coloro che (nelle formazioni politiche di sinistra istituzionale o di sinistra estrema) credono che Internet sia uno strumento. Internet non è uno strumento, ma una sfera. Netculture non significa affatto usare Internet per condurre una battaglia di tipo politico tradizionale, sostituire i volantini o le riunioni di sezione con delle liste elettroniche e dei siti belli colorati. Questa visione strumentale è dominante nella dimensione italiana della rete. E "Net_Insti- tute" è nato per criticarla, batterla, spazarla via». In T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006, p. 231.

96 L'opera è disponibile al sito: www.irational.org/_readme.html, consultato il 03/09/2019.

soggiacenti alla manipolazione del flusso informativo e al controllo di dati. È così che uno *spyware*, software che raccoglie i dati dell'utente a fini commerciali, viene trasformato dal duo italiano *Art is Open Source*, Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, in *'Angel_F'*, un'intelligenza artificiale generativa le cui sembianze e il cui linguaggio crescono tramite la raccolta dati degli utenti che accedono al sito che lo ospita⁹⁷. Nella stessa direzione va letta la loro piattaforma "La Cura"⁹⁸. Il progetto prende vita nel 2012 quando all'artista viene diagnosticato un cancro al cervello e decide di "craccare" la cartella clinica rilasciata dai medici in formato DICOM leggibile ai soli specialisti. Trasformando il documento in semplici .jpeg e .HTML, rende accessibile nella piattaforma "La Cura" dati riservati ad una ristretta comunità scientifica. Artisti, designer, ricercatori, tecnologi, medici e pazienti iniziano a inviare i propri contributi, dando vita ad una performance globale. "Manipolando il formato DICOM accessibile esclusivamente alla comunità che ne detiene il software di lettura, Iaconesi scardina al contempo l'approccio filosofico che vi soggiace: la proprietà sul software infatti equivale ad una proprietà di sapere sul corpo altrui. Il progetto così diviene rielaborazione del significato della parola "cura", che Iaconesi vede come incontro collettivo.

Molte delle pratiche su questo versante sono accomunate dall'adesione all'etica *hacker*⁹⁹ che promuove libertà, condivisione e pari accessibilità di informazione, insieme all'impegno di diffondere i saperi relativi agli strumenti tecnologici. Per tentare di cartografare il carattere disobbediente di queste esperienze Tommaso Tozzi e Arturo Di Corinto parlano di *hacktivism*¹⁰⁰, che deriva dall'unione delle parole *hacking*¹⁰¹ e *activism*. Ed è in questo territorio, più che in quello videografico, che forse attualmente risiede l'eredità più dirompente della produzione militante degli anni '60 e '70. In un contesto infatti in cui Internet diviene non solo un gigante contenitore di tutti i media di comunicazione di massa, ma soprattutto un apparato di controllo e mercificazione di informazione, dati personali e desideri, demistificarne i meccanismi significa mettere in discussione tutte le premesse su cui si basa l'attuale società, non solo il ruolo giocato dall'immaginario prodotto dalla sfera audiovisuale.

////////////////////

97 www.angel-f.it/, consultato il 03/09/2019.

98 opensourcecureforcancer.com, consultato il 03/09/2019.

99 I punti cardine dell'etica Hacker possono essere rinvenuti nel documento/manifesto redatto in uno dei primi grandi meeting internazionali: il Galactic Hacker Party dell'Icata '89, svoltosi ad Amsterdam nel 1989. Cfr. il documento sul sito: www.hackerart.org/corsi/fm03/esercitazioni/cinelli/popup/articolo22.htm, visualizzato il 02/09/2019

100 Il termine deriva dall'unione di *hacking*, il "mettere le mani sopra" propugnato dall'etica *hacker* e *activism*, l'impegno attivo e consapevole. L'operazione alla base di queste opere in Rete è quella di delegittimare l'autorità delle forme e dei contenuti di cui la comunicazione si nutre a partire dalla loro manipolazione. Con il termine si indica quindi quella componente della net.art animata da un'attitudine di impegno politico che dichiaratamente si muove tra le maglie delle sovrastrutture e delle sottostrutture che regolano e organizzano la produzione di informazione, per demistificarne simboli, ribaltarne modelli e contemporaneamente sensibilizzare la collettività ad appropriarsi dei saperi tecnologici forniti dalla propria società. Cfr. A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hacktivism. La libertà nelle maglie della rete*, Roma 2002, p. 3.

101 «L'hacking è la messa in opera di una particolare attitudine verso le macchine informatiche che presuppone sia lo studio dei computer per migliorarne il funzionamento - attraverso la cooperazione e il libero scambio di informazioni tra i programmatori - sia la condivisione del sapere che ne risulta per dare a tutti accesso illimitato alla conoscenza in essi incorporata». *Ibidem*.



in all these real situations le actor agit tout cela en fait
par la action réalisée in the passing hours and up to the real acting



24 h. NO STOP THEATRE
h.9-7.7.68 / h.9 8.7.68

ANNEX

AS

BERS

T.S.



ISSN 2532-3830



2532-3830-6