

ISSN 1826-6118



# Elephant Castle

numero lab - dicembre 2011

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

## undicisettembre

etica e politiche della rappresentazione

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

## Nastri della memoria.

### Le immagini video dell'11 settembre tra tempo reale e ripetizione

*Quand'è che il tempo ha smesso di muoversi in avanti, ha cominciato ad avvolgersi in tutte le direzioni, come un nastro fuori controllo? Dall'introduzione del Real Time™?*

Rem Koolhaas, *Junkspace*

#### 1. Gemellarità: riflesso e ripetizione

“È stato l'avvento del secondo aereo [...]: quello, il momento determinante: [...] il suo bagliore era il flash di agenzia di un prossimo futuro” (Amis 2009: 3).<sup>1</sup> Così Martin Amis iniziava un articolo pubblicato una settimana dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, portando l'attenzione sull'impatto del secondo aereo contro la torre sud del World Trade Center come istante culminante che segna l'incontro fatale tra l'atto terroristico e la diretta televisiva. Anche Clément Chéroux ha evidenziato come la corrispondenza tra la gemellarità delle torri e il raddoppiamento dell'attentato renda possibile quel circolo vizioso in cui informazione e terrore trovano una perversa complementarità: “Elaborato per produrre un effetto mediatico eccezionale, il progetto terrorista si basava dunque, nel caso di New York, su un raddoppiamento permesso dalla gemellarità delle torri; era insomma concepito per la mediatizzazione e per la ripetizione” (Chéroux 2010: 8). Jean Baudrillard fa un passo oltre, scorgendo a posteriori, nella “simmetria perfetta” delle torri, “un delitto contro la forma”, un effetto d'inquietante oppressione visiva che ne evoca un'altra invisibile: a differenza degli altri grattacieli dello skyline di Manhattan, le torri, secondo Baudrillard, “non hanno facciata”, non riflettono l'ambiente circostante, ma “culminano nell'esatto riflesso l'una dell'altra. [...] Insieme alla retorica della verticalità scompare la retorica dello specchio. Con questi monoliti perfettamente equilibrati e ciechi non resta che una specie di scatola nera, di serie chiusa sul doppio, come se l'architettura, a immagine del sistema, procedesse ormai soltanto dalla clonazione e da un codice genetico immutabile” (Baudrillard 2003: 9-10).

La duplicazione delle torri è quindi una trappola speculare, nella cui chiusura e immutabilità Baudrillard

---

<sup>1</sup> Originariamente: “The Second Plane”, *The Guardian*, 18/9/2001.

individua un ulteriore riflesso, quello di un intero sistema economico e politico programmato sulla propria riproduzione e diffusione nel tempo e nello spazio. Ma piuttosto che suggerire (come fa Baudrillard) in questo nesso tra architettura e potere una fatale necessità che lega la simmetria opprimente delle torri a una pulsione distruttiva verso ciò che rappresentano, mi sembra più produttivo notare la reciprocità con cui un modello politico-economico si cristallizza prima in un'immagine duplicata e reagisce poi alla distruzione di quell'immagine proprio attraverso la replica e la ripetizione. Se nell'immagine delle torri viene a mancare la retorica dello specchio in quanto mimesi e rappresentazione della realtà esterna, nel trattamento delle immagini della loro distruzione si amplifica invece la logica ricorsiva della *mise en abyme* speculare, del *feedback* visivo che si autoalimenta in un circuito potenzialmente infinito di ripetizioni. Il raddoppiamento delle torri e degli attentati, stabilendo una connessione (in) diretta tra questa circolarità e il circuito mediatico, ha finito per tradursi in quel meccanismo di ripetizione che ha presieduto alla ricezione dell'evento, il loop incessante delle immagini che ha assediato le prime ore della diretta. Lungi dall'essere un semplice fattore accidentale, questo meccanismo ha costituito la struttura stessa entro cui l'evento è stato ricevuto e consegnato alla memoria pubblica. Le riflessioni che seguono vorrebbero essere un tentativo di riconsiderare quegli istanti a partire dalla traccia memoriale che hanno depositato, interrogandosi sulle condizioni che hanno permesso alla struttura ricorsiva del loop di cristallizzarsi in una paradossale figura della memoria, una formazione sintomatica attraverso la quale si possono mettere in luce alcune contraddizioni sottese alla percezione del tempo nella società contemporanea.

## 2. Trauma e ripetizione

Rivedendo a distanza le registrazioni di quelle prime ore di [diretta televisiva](#), dalla distanza dell'archivio in cui si sono gradualmente depositate, si può osservare crescere una tensione tra il tempo reale televisivo, divorato da un evento che ha sconvolto qualsiasi orizzonte di attesa, e la registrazione che torna su quanto le telecamere hanno inquadrato senza cogliere, per capire ciò che è appena successo, che sta succedendo e che potrebbe succedere: la diretta si avvolge sempre più in un nastro che la replica e progressivamente la cristallizza, la inchioda alle immagini. Quel blocco di immagini che si ripete in loop sul flusso di 'tempo reale', parla allora come un sintomo, che rivela e nasconde il trauma subito in primo luogo dal flusso stesso, l'accidente imprevisto che è arrivato a interrompere e scardinare le funzioni di mediazione e interpretazione del reale che la televisione si arroga.

Interrogandosi a breve distanza sulla *qualità* di evento dell'11 settembre, sulla possibilità di definirlo tale in termini appunto qualitativi e non puramente quantitativi, Jacques Derrida mette in evidenza, richiamando la riflessione di Heidegger sul concetto di *Ereignis*, lo scacco cognitivo posto dall'evento nella sua

ambiguità costitutiva, nel doppio movimento di appropriazione ed espropriazione con cui esso “si apre e resiste all’esperienza”, si impone e sfugge alla comprensione.

L’evento è ciò che accade e che, accadendo, giunge a sorprendermi, a sorprendere e a sospendere la comprensione: l’evento è, in primo luogo, *ciò che* in primo luogo io non comprendo. Ancor meglio, l’evento è in primo luogo *il fatto che* io non comprenda. [...] sebbene l’esperienza di un evento, il modo con il quale ci colpisce, richiede un movimento di appropriazione [...] irriducibile e inevitabile, non c’è evento degno di questo nome se non là dove questa appropriazione si *estingue* sul bordo di una frontiera. (Derrida in Borradori 2003: 98)

Questa frontiera, “evasiva, aperta, indecisa, indeterminabile”, è un’assenza di orizzonte, la nebulosità sollevata dal crollo di ogni orizzonte di anticipazione: così il trauma cognitivo sembra caratterizzare l’evento come radicale dissomiglianza, che sospende le possibili connessioni con quanto è avvenuto prima o può avvenire in seguito, una singolarità assoluta che continua a riproporsi, a ripetersi in quanto nessuna interpretazione può arrestarla, inquadrarla. La ripetizione appare quindi, da un lato, come un sintomo, quasi un riflesso condizionato dei meccanismi della diretta televisiva sottoposti allo choc da esposizione all’evento, una tensione che non può essere contenuta dalla linearità interminabile del flusso televisivo e che finisce per farlo avvolgere su se stesso. Ma al tempo stesso l’innescò di questa circolarità ristabilisce la funzione mediatrice e anestetica del discorso televisivo nei confronti dell’eccesso e della lacerazione prodotta dalle immagini. Così i media espongono un’immagine che è sfuggita al controllo, mettono in scena il loro trauma attivando, con lo stesso movimento di ripetizione, una forma di rituale che prepara la sua elaborazione, un surrogato di esperienza traumatica che ne diluisca e neutralizzi gli effetti: “i media dovevano diventare ‘traumatici’, dovevano produrre un trauma, per poi in seguito proporsi come rimedio.”<sup>2</sup>

In questo senso il loop mediatico ha una funzione ambigua, se non propriamente paradossale: una volta risucchiate nel circuito della trasmissione televisiva, nel presente assoluto del suo “tempo reale”, le immagini si ripetono nel tentativo di colmare la voragine che esse stesse hanno aperto nella diretta. La loro ritrasmissione continua presenta certamente anche un effetto anestetico e confortante e diversi contributi provenienti dall’ambito dei Media Studies (cfr. ad esempio Knudsen 2003) mettono in luce proprio la funzione di mediazione innanzitutto emotiva che i mezzi d’informazione si incaricano di svolgere rispetto alla situazione di esposizione diretta all’evento in cui pongono gli spettatori. Il coinvolgimento e la partecipazione si costruiscono attraverso la retorica giornalistica del reporter-testimone, una retorica della presenza essenzialmente orientata a una mediazione dell’evento in termini fisici e affettivi piuttosto che cognitivi e a una fissazione del canale comunicativo sulla funzione fàtica. La presunta informazione che i media s’incaricano di fornire finisce per presentarsi come un collasso della comprensione razionale in un garbuglio di esitazioni, supposizioni, interruzioni e smentite in cui il tempo della diretta

<sup>2</sup> Fritz Breithaupt “Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11”, cit. in Chéroux 2010: 35.

sembra progressivamente ripiegarsi su se stesso e riosservarsi. La ripetizione, che dovrebbe assolvere una presunta funzione cognitiva, finisce soprattutto per esorcizzare l'incapacità di esercitarla: funziona allora come una procedura anestetica, che tenta di governare ciò che di intrattabile emana dalle immagini e di mantenerlo nel proprio campo discorsivo, mettendo in forma la sua massa critica, moralizzando la sostanziale immoralità di quello spettacolo attraverso un meccanismo di autocensura e selezione. L'informazione lavora alla *messa in forma* del trauma subito dalla trasmissione stessa, una terapia che dovrebbe in qualche modo compensare quella condizione di impotenza testimoniale, di paradossale coinvolgimento ed esclusione, in cui la televisione situa gli stessi spettatori rispetto all'evento.

In un'intervista a *Libération*, Jean-Luc Godard osserva a proposito come in questa procedura anestetica la ripetizione e la selezione lavorino di concerto per ripulire l'immagine, mentre il commento cerca di affermare la propria presenza e la propria potenza didascalica, coprendo e doppiando le immagini, esercitando una performance verbale che serve innanzitutto a mettere a tacere il loro eccesso:

Si è vista sempre la stessa cosa. O, piuttosto, non si è visto nulla. Delle immagini in circolo, sempre le stesse, coperte dal balbettio di un esercito di speaker. Tutto quello che poteva scioccare, infastidire, indignare è stato sistematicamente ripulito. Nessun corpo, nessuna traccia di violenza, niente fuoco o sangue, soltanto la magnificenza delle rovine. (Godard 2002)

In questa situazione letteralmente immersa in un pulviscolo indiscernibile, la ripetizione di parole e immagini acquista progressivamente uno spessore e un'intelligibilità rassicuranti: così vediamo gradualmente plasmarsi formule verbali e tropi visivi, coniatosi sul momento o riaffioranti dal passato, osserviamo nel tumulto della diretta la cristallizzazione di ciò che avrebbe formato la sua rappresentazione. Da una parte, come ricorda Godard,<sup>3</sup> "l'immagine [...] non è uscita indenne dall'11 settembre" (Godard 2002), bersagliata dal fuoco di fila dei commenti, igienizzata e rimodellata nei termini di uno "stereotipo visivo" predisposto all'assimilazione mediatica, archiviabile e consumabile al contempo. D'altra parte, anche la parola, nonostante il "potere di intimidazione e normalizzazione delle differenze" che Godard attribuisce al "commento", ne esce ugualmente ridimensionata, fallendo in quella funzione di tutela ermeneutica nei confronti dell'immagine che spesso si arroga. Nell'atto stesso di nominare, ci fa notare Derrida, anche in quel gesto apparentemente minimo, ma di enorme portata simbolica, con cui si fissa una data, si crea il sintagma "11 settembre", siamo di fronte al tentativo estremo del linguaggio verbale di riaffermare i propri diritti attraverso la ripetizione, creando un simbolo che ha la sola funzione di indicare qualcosa che non si può nominare, ma che deve essere ripetuta, fatta presente:

lo si ripete e *bisogna* ripeterlo, ed è tanto più necessario in quanto non si sa bene ciò che si denomina, quasi fosse un *doppio* esorcismo: da una parte per scongiurare magicamente la 'cosa' stessa (la ripetizione ha

---

<sup>3</sup> Godard, secondo una sua pratica consueta, gioca a rimontare il termine "commentaire" in "comment (faire) taire" [come (far) tacere], proprio per rilevare l'ambiguo potere di censura implicito nel commento stesso.

sempre l'effetto protettivo di neutralizzare, di attenuare, allontanare un trauma), d'altra parte per negare [...] l'impotenza a denominare in maniera appropriata, a caratterizzare, a pensare la cosa in questione, a portarsi al di là del semplice deittico della data. (Derrida in Borradori 2003: 94)

Così il linguaggio, proprio quando sembra riaffermarla, in realtà tradisce la propria vocazione razionale e si ripiega su una funzione magica e rituale: “si limita a pronunciare meccanicamente una data, a ripeterla come una sorta di incantesimo rituale e al tempo stesso un poema di scongiuro, una litania giornalistica, un ritornello retorico che confessa di non sapere di cosa si stia parlando” (Derrida in Borradori 2003: 94). Così, come la ripetizione delle immagini innesca un processo di progressiva selezione e cristallizzazione della memoria iconica dell'11 settembre, testimoniato già dalle prime pagine del giorno seguente,<sup>4</sup> parallelamente le formule e gli stereotipi cristallizzati nel verbale si attivano e si offrono alla ripetizione in una funzione al contempo apotropaica e compensatoria.

Per riassumere, possiamo notare come le modalità in cui i media hanno ricevuto e diffuso l'evento dell'11 settembre, come l'hanno messo in forma e creato in quanto evento mediatico, da una parte, segnalano una reazione conforme alla programmazione 'spettacolare' dei terroristi, una rappresentazione traumatica che insieme al crollo delle torri mette involontariamente in scena il collasso del proprio discorso. D'altra parte, l'insistenza con cui la funzione mediatrice è ribadita malgrado tutto mette in luce una strategia di contenimento della potenza espropriante dell'evento attraverso la combinazione di ripetizione e doppiaggio delle immagini, come se fosse necessario dare una struttura, una sceneggiatura, a ciò che presenta piuttosto il carattere dirompente e irripetibile di una performance. Le modalità di ricezione dell'evento coincidono con la sua registrazione mnestica, la sua iscrizione traumatica nella memoria individuale e collettiva, e quindi inevitabilmente incidono sul processo di elaborazione che di essa verrà fatto: la struttura ricorsiva, che articola la diretta televisiva nell'immediato e le modalità discorsive nei giorni e nei mesi che seguiranno, diventa il codice di programmazione di questa memoria. Clément Chéroux, a conclusione del suo saggio sull'uso delle fotografie dell'11 settembre da parte della stampa, fa notare come l'uniformazione iconica prodotta dalla globalizzazione sul piano geografico e spaziale, unita alla “concentrazione dei circuiti di diffusione delle immagini” in mano a pochi gruppi, si ripercuota sul piano storico e temporale, dato che il discorso mediatico nelle “pratiche intericoniche” di cui si serve per contestualizzare l'evento e fornire una sceneggiatura, un quadro di leggibilità, fa appello a una memoria omologata e filtrata dallo spettacolo. In questo modo “nelle loro rappresentazioni mediatiche, gli avvenimenti di oggi somigliano sempre più a quelli di ieri.” La standardizzazione delle modalità di produzione del tempo reale televisivo si riflette quindi in una strategia di costruzione e riproduzione di una soggettività e di una memoria omologate.

---

<sup>4</sup> Cfr. il primo saggio in Chéroux 2010.

### 3. La commemorazione istantanea e il “presentismo”

L'evento si manifesta come sradicamento dell'orizzonte di conoscenza e lascia una voragine aperta nel presente, che come un buco nero attrae rappresentazioni verbali e iconiche che possano saturarla: in questa ansia di dare una storia e storicizzare quanto accaduto, si finisce per negare qualsiasi distanza, qualsiasi intervallo all'elaborazione del trauma prodottosi nell'immaginario in seguito a quell'espropriazione dell'esperienza di cui parla Derrida. Come abbiamo visto, il ruolo dell'informazione in questo frangente oscilla tra l'amplificazione di questo senso di espropriazione, per la costitutiva passività in cui pone gli spettatori, e il tentativo di compensare questa impotenza con una rappresentazione che funga da formazione di compromesso rispetto all'evento traumatico. L'assenza o l'eccesso di immagine, nell'economia iconica dei media, costituiscono in ogni caso una rottura, un'interruzione nel flusso regolare dell'informazione, che esige una compensazione: quanto più il trauma espone al rischio di una perdita delle condizioni di esperienza, tanto più queste condizioni dovranno essere artificialmente riprodotte nell'ambiente mediatico che si è posto a filtro dell'esperienza stessa. Imponendo da subito l'imperativo a ricordare qualcosa che non è stato ancora possibile definire né tantomeno assimilare, l'industria mediatica fornisce icone e stereotipi che funzionino come parole d'ordine nella memoria e cerca di produrre già nell'immediato un surrogato di esperienza consumabile. In questo modo, per mantenere un controllo strategico sullo *storytelling* contemporaneo,<sup>5</sup> abolisce ogni intervallo, nega quella durata che è condizione per il sorgere di una narrazione. Così, Pierre Huyghe lamenta la duplice scomparsa della durata e della narrazione ad opera dell'informazione e del suo commento che sempre più pervade e anticipa il reale:

Stanco di attendere l'evento, il commento ha finito per precederlo. Ha messo in scena l'evento e l'evento ha perso la sua natura immanente. Il reale, l'immagine e il commento sono sovrapposti. La durata che li separava è scomparsa, e con essa il ruolo del narratore. Che ne è stato della narrazione che ci separava da un evento e della durata che le era connessa? (Huyghe 2002: 34)

Nelle parole dell'artista francese risuona chiaramente quella “fine dell'esperienza” che Walter Benjamin diagnosticava sul corpo umano denudato e traumatizzato dalla tecnica all'indomani della prima guerra mondiale.<sup>6</sup> Se questa si può considerare il primo evento traumatico di massa, è proprio perché il suo carattere di esperienza espropriante, che lasciava impoveriti e ammutoliti, si combina all'affermarsi dell'informazione come mezzo di traduzione e trasmissione dell'esperienza. Le prime riprese di attualità dal fronte appaiono allora come gli incunaboli della diretta televisiva dell'11 settembre, manifestano la stessa tendenza a ricoprire la distanza dall'evento, a negare quell'intervallo in cui l'esperienza può essere elaborata e tradursi in una narrazione.

<sup>5</sup> Cfr. Christian Salmon, *Storytelling*, Fazi, Roma 2008.

<sup>6</sup> Cfr. Walter Benjamin, “Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov”, in id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 248; id., “Esperienza e povertà”, tr. it. F. Desideri, in F. Rella (a cura di), *Critica e storia*, Cluva, Venezia 1980, p. 203.

Nel suo studio dedicato a quelli che definisce “regimi di storicità”, François Hartog colloca l’ascesa di quello che ritiene il regime oggi dominante in corrispondenza di questa “progressiva dissociazione tra il campo dell’esperienza e l’orizzonte delle aspettative”, una frattura che l’accelerazione costante della Storia e lo sviluppo dell’informazione tendono a divaricare, lasciando al contempo sempre meno spazio all’elaborazione dei suoi effetti traumatici. Proprio nella faglia temporale da essa aperta si instaura, secondo Hartog, il regime storico del presentismo, un senso del tempo che si afferma in quanto novità e singolarità irripetibile proprio perché non fa che ripetere se stesso e inglobare l’alterità della storia nell’identità dell’istante presente: “il presente è diventato l’orizzonte. Senza futuro e senza passato, esso genera, giorno per giorno, il passato e il futuro di cui ha giorno dopo giorno bisogno, e valorizza l’immediato” (Hartog 2007: 151-152). In questo atteggiamento sono sottilmente e irrimediabilmente implicati un aspetto catastrofico e uno conservativo: l’impressione di un presente che sprofonda sempre più rapidamente nel passato senza lasciare tracce, viene così compensata dall’ossessiva captazione, registrazione e ritrasmissione di quelle tracce. In questo senso l’11 settembre, secondo Hartog, è “assolutamente presentista”, in quanto “spinge al limite la logica dell’evento contemporaneo che, mostrandosi mentre si fa, si storicizza subito e ha già la propria commemorazione: sotto l’occhio delle telecamere” (Hartog 2007: 142).

Allo stesso tempo il passato, rimosso nella sua alterità, ossessiona il presente, continua a riemergere in esso nelle forme ed esso non sembra poter trovare alcuna identità al di fuori dei rituali che attualizzano il passato nelle forme di cui ha bisogno, siano l’ufficialità compita di un centenario o l’ironico distacco di una moda *rétro*. Che questo presente assoluto si converta in ciò che lo storico Pierre Nora ha definito “età della commemorazione” è un paradosso conseguente alla rottura col passato e con la Storia che consente al presente di instaurarsi quale orizzonte assoluto: alla memoria, come riproduzione incarnata di gesti ancestrali, si sostituisce la commemorazione come gesto di ripetizione esteriorizzato e reificato, ricreazione di un passato consumabile nel presente e a beneficio esclusivo del presente. Proprio Nora, all’inizio della sua impresa di repertorio dei *Lieux de mémoire* della Francia, rimarcando quella distanza tra storia e memoria entro la quale il suo progetto intende inserirsi, riconosce come il suo interesse per questi luoghi “in cui la memoria si cristallizza e si cela” è collegato alla progressiva scomparsa degli “ambienti” in cui la memoria possa sopravvivere in quanto tradizione vissuta e non come oggetto di ricerca percepito storicamente: “ci sono *lieux de mémoire*, perché non ci sono più *milieux de mémoire*” (Nora 1984: XVIII). E per quanto la memoria si sgretoli aprendo lo spazio di un’indagine storiografica sulla memoria stessa come quella di Nora, questa erosione non è affatto compensata dalla costruzione graduale e necessariamente conflittuale di un senso storico collettivo, piuttosto è sostituita da un’immediata appropriazione del passato in termini memoriali. Come nota Chéroux: “l’iconografia mediatica dell’11 settembre non rimanda alla storia, ma alla memoria, una memoria passata attraverso il filtro dell’entertainment hollywoodiano poi dell’informazione spettacolo” (Chéroux 2010: 106). Siano for-

mule cristallizzate che riemergono dal passato insieme alla loro vincolante simbologia (il richiamo a Pearl Harbor dall'uso del termine “infamy” in molti titoli dei quotidiani, l'immagine della bandiera issata dai pompieri che evoca quella dei soldati di Iwo Jima) o fantasie represses che fanno ritorno dal futuro in cui erano state proiettate (l'attentato come *déjà-vu* di una catastrofe che il cinema ha ormai reso familiare), queste rappresentazioni condividono una funzione memoriale e affettiva piuttosto che storica e interpretativa, nel loro proporsi come ripetizioni di ciò che è già noto, assimilato e in grado di innescare una reazione prevedibile. Se i “luoghi della memoria” si presentano ormai come isole e frammenti affioranti dall'oblio che avvolge sempre più “gli ambienti” della memoria, l'immaginario mediatico offre invece un habitat sintetico, dove la frammentarietà e la distanza del documento storico sono sostituite dall'accessibilità di un passato ricostruito e rievocato per mezzo di simboli memoriali. Ma se il carattere fragile e sfuggente dell'oggetto storico è anche la condizione della sua apertura e ricchezza ermeneutica, la facilità con cui l'oggetto memoriale s'impone all'attenzione e all'interpretazione tende ad assumere la forza cogente di una parola d'ordine. Il passato diventa allora un deposito di formule e di icone, di stereotipi filtrati e fatti aderire, spesso in modo forzoso e grottesco, al presente e ai suoi canoni rappresentativi dominanti, non per interpretarlo alla luce della loro differenza, ma per confermarlo nella sua identità.

L'erosione delle condizioni di sopravvivenza e perpetuazione della memoria si accompagna dunque a una dissoluzione del senso storico, un disconoscimento dei processi che legano il presente al passato e al futuro, o meglio una subordinazione di questi processi alla perpetuazione del presente in quanto pura identità: la memoria “non è più ciò che bisogna ricordare del passato per preparare l'avvenire voluto; essa è ciò che rende il presente presente a se stesso”. La compulsione a ricordare non si rivolge quindi soltanto a questo passato mummificato e posticcio, ma diventa una sorta di loop infinitesimale con cui il presente si richiama continuamente a se stesso, ‘si riprende’ nel suo stesso scorrere, registrando continuamente il proprio diventare passato e mantenendo sotto controllo le virtualità di questo processo.

L'economia mediatica del presente non smette di produrre e consumare l'evento [...]. Con una particolarità però: il presente, nel momento stesso in cui si fa, desidera guardarsi come già storico, come già passato. Esso in qualche modo si rigira su se stesso per anticipare lo sguardo che gli si rivolgerà quando sarà completamente passato, come se volesse ‘prevedere’ il passato, farsi passato prima ancora di essere accaduto pienamente come presente; ma questo sguardo è il suo, a esso presente. (Chéroux 2010: 152)

Questa tendenza a “prevedere il passato” e a “tramutare il futuro in futuro anteriore” caratterizza lo strabismo cronologico del presentismo e le condizioni di questa ‘commemorazione istantanea’, con cui il presente tenta di storicizzarsi nel momento stesso in cui si sradica dal corso della storia, trovano un perfetto correlato nell'ambiguo statuto delle immagini televisive dell'11 settembre, in cui il piano del documento storico e quello del monumento memoriale continuano a confondersi e sovrapporsi. Proprio da una prospettiva ‘archivistica’, considerando il deposito iconico lasciato da quella diretta, si può me-

glio osservare come l'operazione di appiattimento dello spessore e della materialità del documento attraverso la retorica di selezione e astrazione del monumento, sia già predisposta nell'istantaneità della trasmissione, nell'ostinazione con cui il discorso televisivo si riprende e si riproduce, cercando di ricollocare un presente destabilizzato entro la curvatura del proprio "tempo reale" per fissarlo e consegnarlo alla memoria collettiva.

#### 4. Il "tempo reale": percezione e memoria

Per controllare il processo con cui il presente si sdoppia, si riproduce come passato di se stesso, la televisione deve porsi all'insorgenza di questo riflesso e modellarlo secondo i propri canoni discorsivi e figurativi. Quello che si produce nell'apparente immediatezza del "real time" televisivo è sempre (forse vale la pena ricordarlo) un montaggio: se il dispositivo di ripresa e trasmissione esiste in primo luogo nella percezione della diretta, in un tempo nel quale ci si può solo installare passivamente, questa percezione viene sempre doppiata e modulata nel trattamento delle immagini e nella gestione della diretta stessa, che permette al dispositivo televisivo di contrarre e dilatare la materia-tempo secondo le proprie esigenze: così sul tempo della percezione immediata si costruisce un tempo mediato della memoria, un tempo costruito e ricostruibile.

A un'osservazione distaccata, il *break-down* della trasmissione testimoniato dalle immagini dell'11 settembre, nel movimento di crisi con cui diretta e registrazione si avvolgono e si sovrappongono, rivela questa costruzione mentre si sgretola, mostrando la sintesi di temporalità che costituisce il video in quanto medium specifico, ossia la sua potenzialità di contenere in un'unica dimensione percezione e memoria. Maurizio Lazzarato ha svolto un'interessante riflessione di matrice bergsoniana sull'immagine video, da cui proviamo a cogliere qualche spunto per osservare come nel video la possibilità di una relazione tra percezione e memoria sia data dalla coincidenza delle operazioni di ripresa e montaggio (che nella declinazione del mixer video, ricorda Lazzarato, sarebbe più appropriato definire "image processing"). Il video rende così possibile non solo, come nel cinema, una rappresentazione indiretta di un "tempo differito", ma un'esperienza che "esiste davvero soltanto nella 'diretta' dell'evento" (Lazzarato 1996: 106), un tempo che può essere vissuto e agito.

A livello materiale, la percezione del video è essenzialmente una questione temporale: la ripresa video è un'apertura, installazione in un flusso in costante vibrazione, modulato e codificato in un'immagine che è "un campo di energia vivente e dinamico, un'oscillazione che appare stabile solo perché non siamo in grado di percepire delle unità di tempo così piccole" (Bill Viola cit. in Lazzarato 1996: 107). Come ricorda l'essenziale definizione di Nam June Paik, "il video è il tempo", ma finché ci si limita al livello percettivo della ripresa e trasmissione, questo tempo non è che la ripetizione passiva di un segnale, che crea

un'impressione di persistenza nella griglia dell'immagine e fonda la dimensione di un presente eterno, un tempo coatto dell'abitudine, che non smette di riprodursi in una successione di istanti identici e puntuali. Ma a questa istantaneità è sottesa sempre la possibilità di un'estensione, di una durata. Con la possibilità di modulare il flusso della materia-percezione, di agire sul tempo nell'istante stesso in cui esso si produce, di contrarlo e dilatarlo, di creare sintesi fra vari flussi e temporalità, si apre dunque nel tempo invariabile della ripresa, l'intervallo del montaggio come atto di memoria, o meglio come costruzione della memoria in atto, nel presente, in base alla modulazione che viene esercitata sul flusso percettivo. Questa specificità del video, nota Lazzarato, era già stata colta da Ėjzenštejn (nel *Diario di un regista*, 1958), che aveva intuito le potenzialità dirompenti del “miracolo della televisione”: “[nel cinema] il montaggio non è che una traccia, più o meno perfetta, del progredire reale della percezione dell'evento [...]. Qui, si percepirà questo progredire stesso nell'istante preciso in cui il processo si svolge. Si assisterà stupefatti alla riunione dei due estremi (la ripresa e il montaggio). [...] il mago della televisione [...] imporrà direttamente, istantaneamente, la sua interpretazione estetica dell'evento durante la frazione di secondo in cui questo si produce, nel momento del nostro primo, unico e sconvolgente incontro con esso” (Ėjzenštejn cit. in Lazzarato 1996: 107).

La gestione dei flussi diventa quindi una questione politica centrale, che riguarda la produzione del tempo sociale e la costruzione delle soggettività, e la distanza che separa le possibilità utopiche della tecnologia video quali si rivelano nella videoarte dall'applicazione strumentale che ne fa la televisione diventa lo spazio di tensione in cui si giocano le condizioni e le possibilità di agire sul tempo e nel tempo. Lazzarato invita a distinguere “la macchina tecnologica” dai “dispositivi di potere” che si appropriano della sua produzione: “il ‘tempo reale’ della tecnologia video è altra cosa dal tempo reale della televisione”; quest'ultima “si costituisce precisamente sulla negazione e sul *détournement* della consistenza ontologica propria della tecnologia video: il tempo reale, il tempo che si sta facendo, il tempo che sta passando e si sdoppia.” Questo sdoppiamento, prima di essere condizione della sovrapposizione tra mondo e immagine e della confusione derealizzante che si verifica nella televisione, rappresenta la qualità primaria della temporalità “non cronologica” del video: “il tempo indeterminato della creazione, della scelta, dell'evento” (Lazzarato 1996: 106-107), che si estrae dal flusso omogeneo degli istanti qualunque e resta sospeso per caricarsi di possibilità. Questa riserva di possibilità contenuta nell'istante presente che “invece di essere incastrato tra passato e futuro, diventa germinativo, produttore di altre coordinate ontologiche”, assume in sé il divenire, un movimento “capace di prolungare il passato nel presente [...] e di aprirlo al futuro” (Lazzarato 1996: 109)

È questa eterogeneità del tempo, il suo sdoppiarsi e sorgere, fonte di creazione continua, che la televisione deve controllare, neutralizzare, contenere e sollecitare nella direzione del ‘tempo reale’, cronologico, che non è che la ripetizione di ciò che esiste. [...] Se la funzione della memoria è quella di introdurre il passato nel presente, la televisione deve costituire il passato collettivo per introdurlo nei processi di produzione del-

la soggettività. Ma, come sappiamo da Bergson, la costruzione del ricordo, del passato, si fa nel presente, poiché il passato deve essere contemporaneo al presente. Per questo la televisione è ossessionata dall'attualità, deve filmarla, deve doppiare l'attualità con le sue immagini. L'operazione di copertura mediatica (si tratta infatti di coprire con uno strato di immagine-ricordo la percezione immediata, l'attualità) è evidentemente, nello stesso tempo, una selezione (essa conserva ciò che è utile alla riproduzione del potere e alla sua rappresentazione), e decide dunque ciò che deve diventare ricordo collettivo. (Lazzarato 1996: 113)

Il flusso televisivo si perpetua nella pulsione a saturare il tempo reale che esso stesso produce, per rimanere, come dice Nora, "presente a se stesso": in questo *horror vacui* del palinsesto trova il proprio riflesso e la propria soddisfazione l'ansia archivistica che spinge il presente a sostenersi e sostituirsi continuamente con la propria immagine, a conservarsi attraverso la propria ripresa e trasmissione. Col suo installarsi alla sorgente del flusso video la televisione si fa "custode del tempo e funziona come una memoria 'sociale' nelle due forme che conosciamo, della conservazione e del costituirsi del tempo": il fondamento dell'autorità e del potere della televisione sta esattamente nel suo imporsi come "condizione temporale delle nostre società" (Lazzarato 1996: 113). La copertura mediatica assedia l'attualità, aderisce ovunque il suo tempo ciclico rischi di incrinarsi e sfuggire al controllo che impone alla trasmissione del presente e all'archiviazione del passato. Il passato risulta così "imprigionato dalla televisione", assorbito nel suo flusso e costretto a ripetersi in base alle operazioni di selezione della memoria televisiva. Se, nelle strategie del potere, la prima vera funzione della televisione è quella di "controllare e neutralizzare la virtualità sociale [...] della nostra attualità" (Lazzarato 1996: 114), essa si realizza reciprocamente in una virtualizzazione della realtà. La televisione produce quindi "l'indistinzione tra attuale e virtuale, raddoppiando, in tempo reale, il presente in un mondo di immagini. Il presente è così, contemporaneamente, conservato e continuamente rinnovato" (Lazzarato 1996: 116). Così la ricorsività, da struttura fondamentale della programmazione informatica, diventa codice di programmazione della memoria sociale.

## 5. Feedback e narcisismo

La distinzione di Lazzarato tra la dimensione ontologica del medium video, il tempo come potenza e possibilità di creazione, e l'attualizzazione strumentale di questa potenza nell'attualità della televisione invita a considerare la videoarte come produzione sintomatica in cui non solo quella dimensione ontologica si offre in una forma il più possibile pura e decodificata, ma rivela anche le linee di tensione che la televisione sfrutta per la sua ricodificazione. Proponendo di eleggere il video a "medium del postmodernismo", Fredric Jameson nota come il video sperimentale diventi luogo di rivelazione delle potenzialità del medium in quanto tale, come una "situazione da laboratorio". E sempre sulla scorta di Jameson,

si può aggiungere che solo nella tensione tra il video sperimentale e la televisione commerciale si manifestano la specificità del medium in quanto medium temporale e il ruolo che esso gioca nella configurazione e amministrazione del tempo sociale. Come sintetizza efficacemente Raymond Bellour: “L’arte video dipende dalla televisione, viene dalla televisione, vi si rivolge costantemente, le è totalmente contro” (Bellour 2007: 49). Soprattutto nelle modalità con cui alcuni artisti cominciarono presto a coinvolgere il video nelle loro performance, e quindi includere e strutturare questa stessa performance nel suo circuito di trasmissione, si possono individuare *in nuce* i meccanismi attraverso cui il *broadcasting* televisivo codifica la temporalità del video, programmandola sulla ripetizione tautologica del presente.

In un famoso articolo pubblicato nel primo numero di *October* e intitolato “Video: The Aesthetics of Narcissism”, Rosalind Krauss proponeva una definizione estetica del medium video confrontando alcuni esempi sintomatici dei primi dieci anni di sperimentazione in campo artistico, ma concentrandosi soprattutto sulle esperienze di artisti performer, come Vito Acconci o Bruce Nauman, che utilizzavano il video primariamente come supporto di registrazione che conservasse una traccia dell’immaterialità e irripetibilità della performance e ne consentisse la replica. È interessante notare la connessione sociologica che Krauss fa tra la forma estetica che deriva da questa necessità pratica e la forte attrazione che spinge gli artisti di quella generazione verso il circuito mediatico, come se la pubblicazione del proprio lavoro divenisse “l’unico mezzo di verifica della sua esistenza in quanto arte. L’esigenza di una ripetizione istantanea attraverso i media – in effetti la creazione di un lavoro che letteralmente non esiste al di fuori di quella ripetizione, come è il caso dell’arte concettuale e del suo lato sotterraneo, la body-art – trova il suo ovvio correlato in una forma estetica nella quale il sé è creato attraverso la funzione elettronica del feedback” (Krauss 1976: 59).

Individuando nel corpo umano (dell’artista-performer o dello spettatore nel caso di una installazione) lo strumento principale della videoarte, Krauss fa corrispondere l’iscrizione di questo corpo nel dispositivo video alla rivelazione di quella che ritiene la condizione estetica specifica del medium: una condizione psicologica di chiusura e circolarità che si alimenta del proprio riflesso, come il circuito chiuso di registrazione e trasmissione in cui resta incapsulata la performance dell’artista, il suo corpo “centrato tra due macchine [la videocamera e il monitor] che sono l’apertura e la chiusura di una parentesi” (Krauss 1976: 52). La sospensione aperta da questa parentesi diventa una “prigione” in cui la presenza dell’artista, e quindi il suo senso del presente, può affermarsi solo attraverso una ripetizione tautologica. Dagli esempi e dall’analisi che ne fa Krauss, risulta evidente come la configurazione spaziale del feedback video, articolata topologicamente sull’input e l’output del segnale, e quella temporale della performance, in quanto reiterazione della presenza e dei gesti dell’artista, finiscano per coincidere in questa circolarità auto-segregante: “Sia *Centers* che *Air Time* costruiscono una situazione di chiusura spaziale, che promuove una condizione di auto-riflesso. La risposta del performer è indirizzata a un’immagine di sé continuamente rinnovata. Questa immagine, soppiantando la coscienza di qualsiasi cosa le sia

antecedente, diviene il testo invariabile del performer. Inchiodato al suo riflesso, questo è vincolato al testo di perpetuare quell'immagine. La conseguenza temporale di questa situazione è quindi [...] il senso di un presente collassato"<sup>7</sup> [Video 1].

La contemporaneità di ricezione e trasmissione, nel momento stesso in cui rimuove o smaterializza il supporto e si propone come principio che struttura il testo, fa collassare le possibilità di riflessività del medium (la cui condizione, in termini modernistici, è sempre quella di uno scarto, di una dissimmetria tra testo e supporto) su una condizione di riflesso, da cui sembra impossibile scartare o estrarsi per assumere una distanza critica. L'apparecchiatura tecnica non si identifica più come un vero e proprio supporto fisico, diventa "un accessorio", mentre "il vero medium del video è una situazione psicologica, i cui termini autentici sono il ritiro dell'attenzione da un oggetto esterno – un Altro – e un investimento nel Sé". In altre parole il medium del video individuato da Krauss sarebbe "la condizione specifica del narcisismo".

Tuttavia la performance non trova nel video solo un canale di trasmissione in cui viene perpetuata e fagocitata dal circuito chiuso del feedback, ma anche un supporto di registrazione che nella ripetizione apre quel circolo alla possibilità di un incontro. La possibilità di recuperare un intervallo critico, di far rientrare il tempo della storia nel testo autoriferito della performance video, dipende quindi da questa divaricazione fra trasmissione e registrazione, la produzione di una dissimmetria che apra una faglia, una differenza nel circuito chiuso della ripetizione dell'identico. Come esempio di questo processo di riappropriazione nei termini di una "aggressione" che faccia riemergere nel medium una materialità rimossa, Krauss cita il video di Joan Jonas intitolato *Vertical Roll* [Video 2], nel quale l'immagine che mostra



Video 1: Vito Acconci, *Centers*, 1971.



Video 2: Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972.

<sup>7</sup>Krauss 1976:54. *Centers* (1971) e *Air Time* (1973) sono entrambi lavori di Vito Acconci, eletto da Krauss a caso patologico esemplare per la sua definizione estetica del video in termini narcisistici e, bisogna dirlo qui almeno per inciso, in base a un'interpretazione parziale del suo lavoro e del ruolo che in esso gioca il monitor non solo come specchio, ma come diaframma, luogo di mediazione, di provocazione e seduzione dello spettatore.

frammenti di gesti e azioni dell'artista sono trasmesse da un monitor calibrato per produrre una disfunzione nella trasmissione. L'alterazione della sincronia tra le frequenze dei segnali di camera e monitor destabilizza la griglia di scansione dell'immagine e la fa sobbalzare ritmicamente, producendo l'impressione di un avvolgimento incessante: "Il movimento continuo della dissolvenza diventa allora una metafora non soltanto per la realtà fisica delle linee di scansione del raster video, ma per quella della piastra di registrazione, il cui nastro rappresenta oggettivamente una quantità finita di tempo".

La fisicità del supporto perduta nel flusso impalpabile della trasmissione viene dunque recuperata in termini di un'associazione immaginaria tra la destabilizzazione di quel flusso e il supporto del nastro: il monitor diventa un nastro metaforico e, al tempo stesso, come suggerisce Krauss, "un nastro di esperienza", facendo emergere la temporalità finita che esso rappresenta nell'interminabile presente della trasmissione. Il movimento ripetitivo dell'immagine che scorre a sbalzi, amplificato dalle percussioni metalliche del sonoro che ribattono questa ondulazione, diventa qui uno strumento per scardinare la circolarità della situazione narcisistica attivata dal circuito camera-monitor: l'attivazione del monitor in quanto rotolo immaginario che avvolge l'immagine, produce una dissimmetria che tronca la continuità di quel circuito e la trascina verso una conclusione. Mentre il video di Acconci resta confinato in "un tempo presente completamente distaccato da un senso del proprio passato" (Krauss 1976: 53), qui "il tempo è stato forzato ad entrare nella situazione video". Così Joan Jonas, verso la fine della registrazione, si inserisce tra l'obiettivo della telecamera e il monitor che continua a sobbalzare su un'immagine vuota, in un'apparizione in cui sembra riappropriarsi del suo corpo ostaggio del circuito chiuso. Il supporto di registrazione, rimosso dalla definizione immateriale proposta da Krauss del medium come "situazione psicologica", ritorna a perturbare la trasmissione: la sua durata è uno spettro di morte e finitezza che infrange il riflesso perpetuo della situazione narcisistica.

## 6. L'esperienza del loop

L'evocazione del nastro come fantasma della registrazione che emerge nel farsi stesso del video, se per Krauss non è indispensabile alla definizione estetica del medium, risulta invece decisivo per aprire una faglia nella temporalità circolare del suo flusso, per introdurre una durata che metta in prospettiva quel circuito. Se il circuito chiuso è un assetto topologico che produce un collasso cronologico sul presente, allora l'emersione della registrazione, come "una quantità finita di tempo" nel flusso interminabile del "tempo reale", ha l'effetto di rompere la chiusura della situazione video e far scorrere in essa il tempo, non più come identità del presente con se stesso, ma come differenza e scarto che riapre al tempo della Storia.

Proviamo ora a fare un salto temporale e osservare, con l'inevitabile grado di approssimazione che la di-

stanza di questo salto comporta, come in tempi più recenti la dimensione registrata ha assunto sempre più spessore nell'ambito della ricerca video, in particolar modo attraverso l'utilizzo del loop, non solo come ripetizione insistita di immagini, frammenti e sequenze all'interno delle opere, ma come condizione di ricezione dell'opera stessa. Ad un primo livello, quello della sua installazione in uno spazio, il video è sempre in loop, si presenta sempre, all'osservatore che lo incontra, come qualcosa che si ripete e continuerà a ripetersi: l'incontro è sempre tangenziale, al di là della possibilità di prolungarsi in una visione esaustiva o in una considerazione di pochi attimi. Quello che ci interessa notare qui è come, contemporaneamente al processo di *rimediazione* con cui il cinema e il video sono stati assimilati e ridefiniti nel digitale, la smaterializzazione del supporto abbia reso molto più semplice operare sulle modalità di riproduzione delle immagini registrate e quindi, tra le altre cose, concepire opere la cui struttura e durata implicano necessariamente il proprio innesto su un ciclo di ripetizioni potenzialmente infinito. Così il loop, da condizione espositiva estrinseca dei lavori, si muove sempre più ad innervare la loro concezione intrinseca: la ripetizione di se stessa diventa insomma la dimensione estetica in cui l'opera video si offre all'esperienza e all'interpretazione.

A prima vista questa maggiore presenza del loop come elemento strutturale comporta un incremento del tenore di autoreferenzialità del video, replicando nella dimensione temporale quella circolarità auto-sufficiente che emergeva negli esperimenti degli anni Settanta sul feedback. Tuttavia, mentre questi, come si è visto, si segregavano in questa situazione e la lavoravano dall'interno, dilatando il tempo della ripresa fino ai limiti concessi dal supporto su cui essa veniva registrata, la funzione e le potenzialità estetiche del loop interessano il momento della riproduzione del video in quanto pezzo registrato: il movimento circolare con cui la sua fine si ricongiunge all'inizio delimita lo spazio entro cui è possibile costruire una temporalità specifica, che trova la sua necessità e la sua verifica nelle condizioni d'esperienza dell'osservatore. Per approfondire questa distinzione prendiamo spunto da un commento di Marina Abramovič a proposito della connessione tra l'uso insistito del loop e la progressiva diminuzione della durata nei lavori video dei giovani artisti:

Oggi l'ultima generazione di artisti video e performer fa un uso eccessivo del video in forma di loop. È interessante vedere come dagli anni Novanta ad ora questi loop siano diventati sempre più brevi. Da 7 a 3 minuti, e ora da un minuto e mezzo fino a 30 secondi. Il tempo si è sempre più condensato. Ciò che è davvero cambiato è che gli artisti degli anni Settanta facevano performance di lunga durata, mentre gli artisti di oggi costruendo video in loop producono l'illusione del lungo processo della performance senza affrontare direttamente quest'esperienza.<sup>8</sup>

L'osservazione dell'artista ci offre una prospettiva interessante per confrontare l'esperienza della generazione cui lei stessa appartiene con la tendenza che individua, non senza una nota critica, nel presente.

---

<sup>8</sup> Marina Abramovič, cit. in Ross 2006: 96-98 [or. in Klaus Biesenbach, "Interview with Marina Abramovič," in *Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Richard Kramlich and the New Art Trust*, New York: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2002-03, p. 14].

Incrociandola con l'analisi di Krauss, possiamo sintetizzare affermando che nel video si passa da una performance che si rinchioda nel feedback della trasmissione a una performance del supporto stesso attraverso la messa in loop della registrazione. Il processo non dipende più dalla messa in gioco diretta del corpo dell'artista nella performance, il suo corpo a corpo con il tempo reale del circuito video, ma dalla mediazione dell'apparato stesso. Si ribaltano insomma le condizioni descritte da Krauss a proposito della relazione video-performance e insieme ad esse il rapporto tra ripetizione e temporalità: se lì la performance si struttura sul circuito chiuso della trasmissione e trova nella registrazione solo uno strumento accessorio, benché fondamentale, per ripetersi nel tempo, nel loop video osserviamo al contrario come sia il carattere di registrazione a strutturare esteticamente il lavoro. Nel primo caso la ripetizione rappresenta la possibilità per lo spettatore di recuperare la traccia differita dell'esperienza dell'artista e di un tempo che per quanto dilatato resta incapsulato nella situazione video, mentre nel caso di un lavoro strutturato sulla sua messa in loop la ripetizione del pezzo è la condizione dell'esperienza stessa, ma è un'esperienza che appartiene interamente allo spettatore: il "lungo processo" si trasferisce dall'esperienza che faceva il performer *nel* video all'esperienza *del* video che fa lo spettatore di fronte alla performance in loop dell'apparato.

Mentre la circolarità spaziale del circuito camera-monitor produceva una dilatazione del tempo interno al video, facendolo collassare verso un presente autoriferito, la struttura ripetitiva del loop, che lavora invece nella dimensione temporale, produce una tendenziale contrazione della durata che mette in rilievo la materialità della registrazione in quanto frammento ripetuto. Più l'opera video si accorcia, potremmo dire, più si oggettualizza, mentre la durata, la dilatazione temporale che nella performance registrata rimaneva confinata alla situazione video, viene recuperata nello scarto e nella ripetizione, nella continua ripresa dell'inizio dopo la fine. Il circuito della trasmissione esprime una condizione di pienezza che si alimenta del proprio riflesso e tende a un'espansione interminabile: così la performance trova un termine solo nell'accidentale durata limitata del nastro su cui è registrata; al contrario il loop della registrazione ci mostra una situazione segnata da un limite materiale e la ripetizione continua di questa durata compressa nel proprio supporto rappresenta una lotta continua contro questo limite, un rituale automatico di morte e rinascita. Non abbiamo più a che fare con un presente che si perpetua, implodendo sempre più in se stesso, ma con un passato che non smette di ritornare, di ripresentarsi e, quindi, di ridiventare possibile.

## **7. Archivio e montaggio: tattiche di riappropriazione**

L'oscillazione tra istantaneità e ripetizione, tra presenza instabile e continuamente rinnovata della trasmissione e la sua persistenza differita nella forma della registrazione, rimane un fondamentale spazio

di tensione entro il quale il video produce senso. Nel corso relativamente breve della sua storia, la videoarte ha esplorato le condizioni e i limiti di questo confronto fra il potere di presentificazione del flusso video e la forza disgiuntiva della ripetizione. Entro questa tensione ha costruito forme temporali paradossali, che, al di là delle loro peculiarità, si trovano tutte ad occupare una posizione critica comune, delimitando un luogo di resistenza al flusso della televisione. Se ora torniamo a considerare le registrazioni della diretta dell'11 settembre, possiamo individuare in esse un punto parossistico di questa tensione tra la presentificazione operata dalla diretta sulla registrazione e l'arresto che una particolare registrazione può imporle, impedendole di avanzare, riavvolgendola continuamente nel proprio nastro. L'immagine traumatica si divincola dalla linearità televisiva, continua a fare ritorno come uno spettro, in uno stato di sospensione tra presente e passato, realtà e finzione. A differenza della replica televisiva che viene riasorbita nel presente programmato del palinsesto, la ripetizione diventa allora un sintomo di resistenza, un movimento che si oppone al flusso: la registrazione, la sua qualità di iscrizione temporale dell'immagine, si apre come una differenza irriducibile nel presente della trasmissione. Se la televisione lavora a creare una memoria con la continua ripetizione del proprio segnale e con la replica delle sue registrazioni, in quell'andirivieni tra storicizzazione automatica del presente e riesumazione memoriale del passato che caratterizza il falso movimento del "presentismo", le immagini che essa si trova a registrare l'11 settembre si pongono in contraddizione con questo movimento, esigono un altro tempo per essere elaborate e diventare memoria.

Lo sfondo che si è tentato di far emergere attraverso questi abbozzi di riflessione è quello di una memoria che si genera e resta intrappolata nei processi ricorsivi della televisione, di un presente azzerato che si rinnova continuamente e si appropria delle registrazioni del passato per affermare e perpetuare la propria identità. E se si ripensa allo scenario che si profilava immediatamente dopo il crollo, è proprio questa prospettiva, con le sue terrificanti conseguenze, che le posizioni contrapposte e complementari del terrorismo globale e della "Giustizia Infinita" sembravano promettere: un eterno presente perennemente in bilico, lacerato tra la minaccia della propria distruzione imminente e la riaffermazione distruttiva della propria identità.

Osservando ora le immagini che hanno ossessionato quello scenario, ora che la presa della strumentalizzazione ideologica si è in parte allentata, la loro qualità di registrazioni apre a un'altra prospettiva: quella di una ripetizione che si emancipi dall'istantaneità, che riapra in essa la possibilità di uno scarto, di una durata. Se la registrazione viene inglobata nel flusso della diretta e fatta presente, nel momento in cui la stessa diretta viene considerata in quanto registrazione, in quanto residuo del tempo reale televisivo ormai uscito dal flusso del suo presente, essa accede a una zona di sospensione e potenziale ridefinizione. È allora possibile che la loro ripetizione inneschi un processo opposto a quello del loop della diretta: se questo è l'effetto di un montaggio istantaneo che contribuisce a cristallizzare quelle immagini in una rappresentazione e finisce per imporsi come struttura stessa di quella rappresentazione e della

memoria che la conserva, la ripetizione del materiale archiviato può essere vista al contrario come il gesto di un montaggio differito che risale l'immagine in senso inverso e la rende di nuovo fluida e aperta all'interpretazione e all'elaborazione. Questa ricreazione è possibile non perché elida la traccia traumatica irrimediabilmente inclusa nelle immagini, ma proprio perché può farla emergere in quanto iscrizione di un tempo particolare e di un'esperienza incompiuta.

In questa temporalità differita dell'archivio, l'immagine dell'11 settembre non può e non deve perdere la sua qualità traumatica, ma può invece redimersi da quel processo di uniformazione e cristallizzazione iconica che l'ha imposta nella memoria collettiva in quanto "immagine", innanzitutto recuperando una dimensione di relatività e molteplicità che consenta di declinarla al plurale. Le immagini d'archivio si rendono allora disponibili per essere analizzate, moltiplicate, confrontate, assemblate, contestate, raccontate: è possibile riattraversare l'archivio iconografico dell'11 settembre e operare su di esso per costruire una memoria alternativa, disseminata ed emancipata dalla rappresentazione ufficiale. Clément Chéroux, tra gli altri, nota lo scarto "tra la quantità di fotografie prodotte l'11 settembre e il numero relativamente ristretto di quelle che sono state pubblicate sulla prima pagina dei quotidiani" (Chéroux 2010: 48). La contraddizione tra la disponibilità di materiale visivo e l'uniformità della selezione dei punti di vista, spinge il caso mediatico dell'11 settembre su una soglia tra un modello televisivo come trasmissione centralizzata e unilaterale dell'informazione e il processo di disseminazione e democratizzazione che la tecnologia digitale e la rete hanno impresso alle pratiche di produzione, diffusione e consumo dell'audiovisivo. In questo senso, esso può simbolicamente segnare un punto massimo di tensione massima tra il modello classico e autoritario di *broadcasting* e il più democratico, ma non meno problematico, "Broadcast Yourself" di YouTube, o, se vogliamo, tra il monopolio del tempo reale televisivo e il nuovo *real time* 'molecolare' dei social media.

Lo sviluppo delle tecnologie digitali negli ultimi vent'anni ha amplificato le potenzialità del video in quanto mezzo che opera sulla registrazione nel momento stesso in cui le ha rese disponibili a un gruppo sempre più vasto di operatori. Ovviamente quest'espansione consentita dal digitale non implica di per sé un incremento del tenore critico con cui si utilizzano le registrazioni: esso resta una potenzialità che il più delle volte non viene sfruttata o comunque non è indirizzata a una rilettura emancipata dalle rappresentazioni ufficiali, in grado di riaprire il tempo cristallizzato in quelle immagini. Lasciando pure da parte i video commemorativi e tutti i sacrali kitsch di cui pullula la rete – e che, nell'ingenuità o nella brutalità con cui manipolano il materiale, testimoniano comunque l'urgenza di un'appropriazione e di un'elaborazione –, anche considerando una produzione marcatamente critica e, almeno nelle intenzioni, 'decostruttiva' come quella dei documentari e anche dei video autoprodotti da chi sostiene le tesi del Truth Movement [Video 3, Video 4], i cosiddetti "conspiracy theorists" o "complottoisti", si può osservare come in questi montaggi la ripetizione delle immagini resti sostanzialmente schiacciata tra l'impulso razionale a comprendere, a vedere ancora per vedere meglio, e la coazione a ripetere come sintomo di

uno sgomento cognitivo che si abbandona al potere oscuro delle immagini, ossia la stessa oscillazione che abbiamo visto attraversare la diretta televisiva. Non interessa qui discutere della sostanzialità e della legittimità dei dubbi sollevati



Video 3 e 4: Tesi complottiste del Truth Movement.

da questi video, ma osservare come, nel loro tentativo ostinato di rileggere e interrogare la visibilità dell'evento, di trovare in esso residui di non visto, essi non si emancipino da un riflesso a ripetere, rimanendo intrappolati nel circolo di quelle immagini: alla ricerca di un *frame*, di un'angolazione, di un ingrandimento rivelatori di una rappresentazione, di una messinscena che non sia più dell'attentato, ma nell'attentato, questa indagine finisce per perdersi nella polvere dei pixel, nella materia instabile delle immagini senza riuscire a guadagnare un distacco per reinquadrarle davvero. Qualsiasi cosa si ritenga di vedere e di fissare in queste immagini, non può fungere che da schermo rispetto all'impossibile che da esse emana. Questo ritorno ossessivo sulle immagini, al di là delle motivazioni razionali che lo sostengono e proprio attraverso l'enigma che esso si propone di risolvere, dimostra soprattutto l'incapacità di accettare quello che è stato come possibile. La negazione circostanziale con cui questo approccio si contrappone alla versione ufficiale dell'accaduto ("Non è possibile che sia accaduto così") sembra allora celare in se stessa una negazione globale rispetto all'evento stesso ("Non è possibile che ciò sia accaduto").

La concentrazione e globalizzazione dei mezzi d'informazione sono all'origine del processo di uniformazione della memoria attraverso cui l'espansiva e capillare copertura mediatica diventa 'ricordo di copertura'. La rivincita su questo dominio spaziale del discorso mediatico può realizzarsi solo nel tempo, prendendo distanza dal suo posizionamento sulla frontiera dell'attualità e rielaborando invece le tracce che man mano lascia dietro di sé nella sua incessante avanzata. Ne *L'invenzione del quotidiano*, Michel De Certeau traccia una fondamentale distinzione tra le "strategie" che il potere economico e politico predispone per amministrare la vita sociale e le "tattiche" anonime e disperse con cui i cittadini-consumatori utilizzano e attualizzano le disposizioni di questo spazio amministrato, 'abitandolo' in un senso che si può rivelare divergente, resistente o resiliente rispetto a quella programmazione. In questo confronto, tanto evidente e pervasivo quanto sommerso nell'inconsapevolezza del quotidiano, De Certeau individua una fondamentale contrapposizione tra strategie e tattiche nel modo diverso di sfruttare lo spazio e il tempo. Se la strategia può conservare la sua efficacia e il suo potere solo a partire da un luogo "proprio" ("una vittoria dello spazio sul tempo"), la tattica è determinata dall'assenza di un luogo

“proprio”, “ha come luogo solo quello dell’altro” e deve quindi sfruttare il tempo: “le strategie puntano sulla resistenza che l’instaurazione di un luogo contrappone all’usura del tempo; le tattiche invece puntano su un’abile utilizzazione di quest’ultimo, sulle occasioni che esso presenta e anche sui margini di gioco che introduce nelle fondamenta di un potere” (De Certeau 2007: 75). Approfittare delle occasioni offerte di volta in volta, mossa dopo mossa, non significa esclusivamente giocare d’anticipo, cogliere sul tempo, ma anche cogliere *nel* tempo: se la tattica si muove “sempre all’interno del campo visivo del nemico”, allora essa può guadagnare la distanza che le è negata sul momento solo con un balzo attraverso il tempo.

L’archivio si presenta quindi come un terreno determinante su cui si gioca la sfida tattica di riappropriazione di una memoria espropriata dalle strategie mediatiche. Una politica delle immagini non può essere più inquadrata semplicemente in termini di produzione, ma anche e sempre più in termini di utilizzo e, soprattutto, di *riutilizzo* delle immagini, di tutte le immagini che si accumulano in un sedimento indifferenziato e interminabile. Cinema e video convergono nel processo di ricodificazione digitale che rimuove la traccia del loro supporto analogico nello stesso momento in cui potenzia la loro qualità di inscrivizioni temporali. Come nell’opera di Joan Jonas, il supporto fisico obsoleto, pellicola o nastro magnetico, riemerge come “nastro metaforico” sul tavolo di montaggio virtuale del lettore DVD o del computer, permettendo di decostruire e ricostruire una temporalità programmata: la plasticità temporale del digitale consente di reimmettere nelle immagini una durata, operando sull’arresto e la ripetizione, la contrazione e la dilatazione del tempo in esse cristallizzato (cfr. Mulvey 2006). Se, come sostiene il curatore Bruce Kurz, il video dimostra un’affinità naturale con il “*present tense*” e il suo aspetto più potente “è la sua capacità di trasformare persino gli eventi della storia antica nel flusso del presente, qualunque sia la fonte di ciò che viene teletrasmesso o visualizzato sul monitor, diretta, registrata su nastro o filmata” (cit. in Ross 2006: 87),<sup>9</sup> nella dimensione dell’archivio digitale, in cui cinema e video confluiscono, si producono le condizioni per una riaffermazione del tempo ‘ritardato’ del cinema sull’attualità del video. Svincolandosi dalla materialità del suo supporto, morendo quindi come medium specifico e rinascendo in una condizione che Rosalind Krauss ha definito “post-mediale”, il cinema si rivela una risorsa proprio grazie al suo anacronismo, al suo carattere di operazione differita che la trasmissione video, nella congiunzione di ripresa e montaggio, aveva già superato, ma che acquista una nuova valenza in queste condizioni. Nella dimensione sospesa dell’archivio, in cui le immagini si depositano e decantano la loro attualità, il differimento, infatti, non dipende più da una determinazione tecnologica, ma da una necessità “tattica”, per dirla con De Certeau: non si tratta di sfidare il predominio dell’informazione ufficiale sull’attualità, ma di riconquistare la virtualità di quel tempo. Da questo punto di vista, la ripetizione può essere considerata una rivincita temporale sul monopolio strategico dello spazio che consente

---

<sup>9</sup> Or. “The Present Tense” in *Video Art: An Anthology*. A c. di Ira Schneider, Beryl Korot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, pp. 234-35.

all'industria mediatica di espandere il proprio potere nel tempo, di porsi, come dice Lazzarato, a "custode del tempo" e della memoria. L'appropriazione e rielaborazione dell'archivio mediatico corrisponde dunque a una tattica differita rispetto a questo predominio sullo spazio globalizzato e all'effetto di immutabile ricorsività che esso produce a livello temporale: la stessa tecnologia che ha costruito questo dispositivo si rende disponibile a un numero sempre maggiore di utenti e può essere deviata da mezzo di riproduzione e consumo dei messaggi dominanti a strumento di contro-produzione, che lavora, per così dire, 'in cavo' rispetto alle strategie istituzionali, sfruttando proprio la dispersione e l'obsolescenza del materiale archiviato, la sua natura di detrito rimosso dal flusso informativo in perpetuo rinnovamento, per evidenziare la sua frammentarietà, la sua finitezza. L'esperienza incompiuta, sospesa e sempre differita del trauma, resta inscritta nelle immagini come questo residuo di tempo sempre latente: il suo ritorno, la sua ripetizione, può presentarsi allora non come la chiusura di un cerchio, ma come la riapertura di una possibilità.

Parlando del cinema di Guy Debord [Video 5], Giorgio Agamben vi rileva una lucida anticipazione di questa dimensione archiviale, che al momento in cui scrive (a metà degli anni Novanta) rivela tutta la sua potenza e contraddittorietà tra la conclusione delle *Histoire(s) du cinéma* di Godard, che riaprono e rimettono in questione la storia del cinema, e le commemorazioni del suo centenario che vi appongono il loro sigillo 'presentista'. Il cinema entra "in una zona di indifferenza dove tutti i generi tendono a



Video 5: Guy Debord, *Guy Debord, son art et son temps*, 1995.

coincidere, il documentario e la narrazione, il telegiornale e la storia romanzata, la realtà e la finzione, il già fatto e il da fare. Si fa del cinema a partire dalle immagini del cinema" (Agamben 2001: 104). Il gesto del *détournement*, ovvero il riutilizzo in una nuova unità di elementi artistici preesistenti, implica un doppio movimento di svalutazione e reinvestimento dei materiali che sottrae agli archivi della società spettacolare: esso si fonda sulla negazione dell'organizzazione espressiva in cui quegli elementi erano inseriti, ma le condizioni di questa negazione spingono a ripensare, secondo Agamben, la stessa "concezione tradizionale dei processi espressivi": non più un'espressione che si realizza attraverso un medium, ma "un medium che non si dilegua in ciò che dà a vedere". Se nel cinema di Debord l'immagine si mostra in quanto tale, come "medio puro", è perché, nella logica con cui Debord recupera e assembla frammenti provenienti da film di finzione, documentari, attualità, pubblicità, il montaggio stesso "passa in primo piano, viene esibito in quanto tale", ossia non più come strumento che costruisce una rappre-

sentazione attraverso le immagini registrate, ma come operatore che sospende e riapre la temporalità che in quelle immagini è inscritta, ponendole in una “zona di indecidibilità” tra vero e falso, unicità e ripetizione, attualità e virtualità. Le immagini “ricreate” vengono al tempo stesso “decreate”, sottratte al nesso tra attualità e fattualità su cui si regge la riproduzione mediatica del reale che investe lo spettatore televisivo e a cui il cinema oppone la potenza ‘inattuale’ della propria ripetizione.

Il cinema [...] fa il contrario di quel che fanno i media. I media ci danno sempre il fatto, ciò che è stato (o pretende di esserlo), ma senza la sua possibilità, senza la sua potenza; ci danno quindi un fatto in rapporto al quale siamo assolutamente impotenti. I media amano il cittadino indignato, ma impotente. Proprio questo è lo scopo del telegiornale: la cattiva, impotente memoria, quella che produce l'uomo del risentimento.

Ponendo la ripetizione al centro della sua tecnica compositiva, Debord rende nuovamente possibile ciò che ci mostra, o piuttosto apre una zona d'indecidibilità tra il reale e il possibile. Quando ci fa vedere un frammento del telegiornale, la forza della ripetizione è che questo cessa di essere un fatto compiuto, e ridiventa in qualche modo possibile. (Agamben 2001: 105)

Il meccanismo di ripetizione all'opera nella rappresentazione mediatica dell'11 settembre denuncia sintomaticamente gli effetti di saturazione e paralisi che l'informazione può avere sulla memoria e sui suoi processi di elaborazione: i media concepiscono una memoria in termini puramente quantitativi, come uno spazio inerte da riempire di fatti, un inventario che può essere continuamente azzerato e riprogrammato. La “zona d'indifferenza” in cui opera il cinema è invece un territorio in costante attività, fatto di rovesciamenti e anacronismi, in cui la ripetizione non si presta a confermare l'attualità del presente, ma “restituisce al passato la sua possibilità”: la funzione archivistica del cinema stabilisce allora un legame qualitativo con la memoria, in quanto “organo di modalizzazione del reale, che può trasformare il reale in possibile e il possibile in reale”. Ripensare l'11 settembre come possibile, costituisce il primo passo per superare la logica alternativamente traumatica e anestetica che i media hanno adottato per fissarla come un'immagine assoluta, per cominciare a smontare questa costruzione memoriale che grava come qualcosa che è al contempo rimosso e irrimovibile, un monumento paradossale che continua a erigersi e disfarsi, risucchiando in questa circolarità lo sguardo e il pensiero. Il loop in cui la diretta televisiva consegna l'evento alla memoria è sintomo di una radicale denegazione, che ha progressivamente scollegato l'immagine del crollo delle torri dalle circostanze storiche in cui esso è avvenuto, tenendolo sospeso nella dimensione della fatalità, dell'impossibile e dell'impensabile che si realizza. Al contrario, *realizzare* la sua possibilità, significa, doppiamente, comprenderla e riportarla alla realtà: ristabilire un orizzonte ermeneutico in cui il piano della memoria, che procede per selezione e assolutizzazione, possa ristabilire una connessione, una relazione di ‘montaggio’ con la complessità e la relatività della Storia.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (2001 [1995]), "Il cinema di Guy Debord" in GHEZZI E., TURIGLIATTO R. (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro/la Biennale di Venezia, Milano, 2001, pp. 103-107.
- AMIS M. (2009), *Il secondo aereo*, Einaudi, Torino.
- BAUDRILLARD J. (2003), *Power Inferno*, Cortina, Milano.
- BELLOUR R. (2007), *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano.
- BORRADORI G. (2003), *Filosofia del terrore: dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Bari.
- CHÉROUX C. (2010), *Diplopia*, Einaudi, Torino.
- DE CERTEAU M. (2007), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- GODARD J.-L. (2002), "Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire (Propos recueillis par Antoine de Baecque)", in *Libération*, 6-7/4/2002.
- HARTOG F. (2007), *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo.
- HUYGHE P. (2002), "Artist Questionnaire. Pierre Huyghe" in *October* 100 (*Obsolescence*).
- JAMESON F. (2007), *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma.
- KNUDSEN B.T. (2003): "The Eyewitness and the Affected Viewer. September 11 in the Media", in *Nordicom Review*, 24:2, pp. 117-125.
- KRAUSS R. (1976), "Video: The Aesthetics of Narcissism" in *October*, 1, pp. 50-64.
- LAZZARATO M. (1996), *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Manifestolibri, Roma.
- MULVEY L. (2006), *Death 24X a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London.
- NORA P. (1984), "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", in *Les Lieux de mémoire, I La République*, Gallimard, Paris.
- ROSS C. (2006), "The temporalities of Video: Extendedness Revisited", in *Art Journal*, 65:3, pp. 82-99.