

Premessa

Nei suoi trent'anni di storia, il linguaggio video ha conquistato un posto centrale nell'attuale struttura della comunicazione, soprattutto in rapporto al sistema telecomunicativo (McLuhan, 1964), al sistema dell'arte contemporanea e al sistema cinematografico. Nonostante questa crescente importanza, a livello storico-critico e a livello produttivo-distributivo esso rimane uno dei territori di ricerca più nebulosi, discontinui e ambigui dell'odierno panorama culturale (V. Valentini, 1994).

Le cause che determinano una situazione così complessa sono numerose e disperse in ambiti di ricerca diversificati; per questo motivo, soprattutto per non incorrere nell'approssimazione e nella superficialità, esse non verranno anticipatamente enumerate, ma individuate e approfondite nel corso della trattazione. Una di esse, tuttavia, va immediatamente citata, sia perché si è rivelata di particolare importanza nell'evoluzione della ricerca storica sullo strumento, sia perché aiuta a introdurre e a chiarire la variante proposta nell'ipotesi presente.

Essa riguarda la particolare disposizione della critica che, agli esordi del nuovo linguaggio, impreparata a una sua specifica analisi, ha cercato rifugio e conforto teoretico in una ricerca dal carattere fortemente induttivo, dalla quale solo raramente si è poi allontanata. Con un atteggiamento inconsueto, essa ha tentato di raggiungere la definizione del linguaggio attraverso l'artista e non, come sembrerebbe più lecito, l'artista attraverso l'utilizzo del linguaggio; a sostegno e spesso a conferma forzata delle proprie tesi, ha inoltre introdotto un'ulteriore complicazione, cercando attestazioni nello studio comparato dei linguaggi audiovisivi.

È facile verificare, leggendo i testi sull'argomento, come questa posizione abbia prodotto indeterminatezza e superficialità; ed è curioso osservare come abbia generato la tendenza a sottovalutare o a trascurare il percorso storico e l'esperienza acquisita, generosi di indicazioni su quanto l'artista pieghi, plasmi o stravolga il linguaggio (o la materia) in funzione della propria poetica — ed è tanto più geniale quanto più interviene e modifica — e su come il mercato generi mode superficiali e fittizie, maggiormente interessato a concetti quali economia e finanza che non a concetti come arte o poesia.

Per tentare dunque di superare sterili ipotesi, di soddisfare quesiti rimasti finora insoluti e di evitare il rischio di percorrere strade tortuose e senza sbocco, questa riflessione non ricercherà aprioristiche certezze attraverso l'analisi dell'opera del singolo artista o della singola poetica, ma perseguirà l'individuazione di un piano complessivo sul quale poggiano gli elementi fondamentali necessari all'identificazione e alla definizione del video come linguaggio specifico e autonomo.

Introduzione preistorica

Sebbene nel corso della storia il rapporto fra arte e tecnologia abbia avuto importanti punti di contatto, solo con la nascita dell'industrializzazione è lecito parlare di una continua e reciproca influenza (F. Popper, 1993). Tuttavia, prima di estrarre da questo sviluppo gli elementi utili al nostro discorso, è necessario ricostruire alcune connessioni che, seppur ampiamente studiate, possono fornire ulteriori spunti di riflessione e, nella loro complessità, permettere costanti approfondimenti e inedite riorganizzazioni.

Un primo fattore importante concerne l'endemia — e per noi contemporanei ormai atavica — diffidenza nei confronti della macchina. Questa "naturale" distanza, costantemente ma erroneamente alimentata, ha da sempre condizionato il nostro sguardo e il nostro pensiero ed è un nodo determinante nel rapporto, incoerentemente guardingo, che intratteniamo con le concretizzazioni della tecnologia. Anche se le sue radici sono molto più antiche, tale sentimento divenne esperienza comune come effetto collaterale del processo industriale e si radicò nello spirito umano come acritica semplificazione di una delle implicazioni più complesse dell'ampio e spigoloso dibattito che i *Philosophes* del XVIII secolo intrattennero con i loro oppositori.

Non è questa l'occasione per sviluppare un tema affascinante e imponente come quello che riguarda il mutamento profondo che l'Illuminismo innestò nel pensiero del Settecento — e dei secoli a venire —, la radicale ostilità che esso suscitò e le loro reciproche e composite connessioni. Per il nostro scopo è sufficiente ricordare come alcuni dei temi cari ai detrattori degli illuministi siano stati assorbiti dal Romanticismo e come esso, nel più ortodosso spirito del movimento, abbia condotto tali concezioni alle estreme conseguenze.

È invece importante sottolineare come, sul piano temporale, la fotografia venne a innestarsi nel mondo della creazione artistica proprio nel momento culminante di questo dibattito e nell'atmosfera di diffidenza e ostilità che ne conseguì. Pur non essendo il primo elemento tecnico legato alla genesi delle immagini, essa attirò su di sé il livore e l'ostracismo di tutti coloro — e, come sappiamo, furono molti, primo fra tutti nientemeno che Baudelaire — che riconobbero nella macchina l'incarnazione del Male (Baudelaire, 1859).

Questa sensazione si è radicata in profondità nella nostra cultura ed è riemersa ogni qualvolta — e nel Novecento ciò è, a dir poco, frequente — arte, tecnica e tecnologia sono entrate in contatto. Tuttavia, per un ironico equilibrio, ciò che veniva espulso sotto una forma riemergeva sotto un'altra: incomprensibilmente si è disprezzato e detestato lo strumento, l'oggetto, l'icona, ma se ne è subito, consciamente o inconsciamente, la struttura.

In tal modo le nozioni di settorialità e specializzazione — indispensabili condizioni organiche senza le quali la macchina avrebbe perduto la propria identità ed efficacia — giunsero a trasformare la storia dell'arte in una specialistica storia delle tecniche artistiche: pittura, scultura, fotografia, cinema, decorazione, illustrazione e altro ancora. Mitizzando poi il significato del termine *utilitarismo*, i settori vennero ulteriormente suddivisi in maggiori o minori in base al reddito potenziale o reale che erano in grado di assicurare: parafrasando Marshall McLuhan, la catena di montaggio e il mercato applicati all'estetica (McLuhan, 1964).

Un secondo elemento che è importante anche solo citare, per le implicazioni che suggerisce e per il suo enorme influsso sul Novecento, riguarda l'indagine che, intorno alla metà del XIX secolo, iniziò a formarsi nei confronti di quella che viene considerata la primordiale società di massa o, per essere più pertinenti agli interessi del momento, nei confronti delle condizioni del rapporto fra il singolo e il gruppo, l'individuo e la massa. Questa necessità concettuale, avvertita contemporaneamente in ambiti autonomi di ricerca, prese forma nelle teorizzazioni di Charles R. Darwin (Darwin, 1859) in campo scientifico, di Karl Marx (Marx, 1867) in campo economico e di Friedrich W. Nietzsche in campo filosofico (Nietzsche, 1882–1887), dando vita a riflessioni di portata fondamentale per lo sviluppo del pensiero contemporaneo.

Introduzione storica

Il primo movimento artistico che affrontò direttamente il rapporto oggetto della nostra indagine nacque in Inghilterra nella seconda metà del XIX secolo e venne definito *Arts & Crafts*. Il suo teorico, William Morris, benché in chiave del tutto negativa — in opposizione cioè al decadimento qualitativo del prodotto seriale — rese possibile l'identificazione delle migliori condizioni per un'indagine non superficiale del problema (W. Morris, 1888). Questo interesse, centrale nella poetica del movimento anglosassone, divenne un punto di riferimento obbligato per la nuova corrente artistica che si diffuse in tutta Europa a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento e che assunse denominazioni diverse in relazione al paese d'adozione: *Art Nouveau* in Belgio e Francia, *Jugendstil* in Germania, *Sezessionstil* in Austria, *Floreal* in Italia.

La sua diffusione fu dovuta soprattutto al lavoro di Henri Van de Velde ed Hermann Muthesius (Muthesius, 1907). Il primo, profondamente influenzato dalle teorie morrisiane, diresse il nucleo originale di ciò che, in seguito, nelle mani di Walter Gropius, sarebbe divenuto la scuola del Bauhaus (W. Gropius 1919). Il secondo, grazie anche ai frequenti viaggi e a una attenta conoscenza delle nuove teorie estetiche, fondò il *Deutscher Werkbund*, vale a dire il riferimento culturale privilegiato per l'attività e la struttura della celebre scuola di Weimar.

Queste riflessioni, e le ricerche che da esse presero vita, nella loro essenza più pura e nei loro sviluppi più profondi, ebbero una risonanza fondamentale nella nuova concezione dell'opera d'arte e permisero agli artisti di indagare con attenzione le rinnovate alchimie della creazione estetica. Come era già avvenuto numerose volte nel corso delle epoche passate, essi posero particolare cura nello studio dei nuovi elementi materiali (materie prime, materie industriali, materiali d'uso) e di quelli immateriali (strutturali, modulari e seriali). Le loro geniali intuizioni e le ardite sperimentazioni permisero l'ampliamento e il profondo mutamento delle possibilità espressive dell'arte contemporanea.

Il "secolo breve", con la sua carica dirompente e distruttrice, era ormai alle porte; in extremis, il secolo dei Lumi e l'Ottocento ottimistico riuscirono a consegnarci la concretizzazione poetica delle loro contrastanti aspirazioni: il cinema e la radio. Osservato dal suo epilogo, il XX secolo nasceva all'insegna del rapporto fra arte, tecnica e

tecnologia e sotto l'influenza della cultura di massa. Queste caratteristiche erano infatti già perfettamente riscontrabili in alcuni fra i più importanti movimenti artistici del primo quarto del secolo: il Futurismo, il Dadaismo e il Costruttivismo.

Nucleo significativo della loro poetica era l'approfondimento, la modificazione o l'exasperazione delle ricerche condotte sugli elementi materiali e immateriali, fattori che ben si prestavano a interpretare e rappresentare la nuova realtà politica, sociale e culturale. Attraverso queste esperienze venivano mutati non solo i rapporti con le tecniche e con gli strumenti, ma i concetti stessi di Arte, di Bello e di creazione artistica. Pensiamo al lavoro di Boccioni e di Balla, all'attività diversificata in vari campi di interesse di Duchamp, Man Ray e László Moholy-Nagy, alle raffinate intuizioni di Tatlin o di Naum Gabo.

Per molto tempo, curiosamente, l'analisi settoriale ha indicato queste profonde modificazioni, concettuali e strutturali, come una eccezionalità esclusiva, limitata alle Avanguardie storiche, al loro interno sviluppata ed esaurita. Oggi, al contrario, esse appaiono come parte di un processo più ampio, configurandosi come riflessione, risposta, interpretazione e rappresentazione di un ambito eccezionale, ma non isolato né unico. Le tensioni culturali che abbiamo visto maturare verso la fine del secolo precedente possono infatti essere riscontrate nell'attività complessiva del primo Novecento e rilevate, seppur con le dovute distinzioni, nel lavoro degli artisti che operavano nel campo delle nuove tecniche espressive, così come nelle analisi di coloro che utilizzavano quelli che possiamo definire strumenti tradizionali.

Per comporre un'immagine di riferimento, è sufficiente ricordare l'opera di Eugène Atget, di Alfred Stieglitz e di David Wark Griffith per quanto riguarda i primi; di Edvard Munch e Pablo Picasso, o di Gian Francesco Malipiero e Arnold Schönberg per ciò che concerne i secondi.

Con gli anni Trenta, il fermento culturale concretizzatosi nelle varie linee di tendenza si dissolse di fronte alla folle preparazione di quello che sarebbe stato l'ultimo conflitto a livello mondiale del secolo. Gli intellettuali abbandonarono l'Europa e portarono, soprattutto negli Stati Uniti, i loro sogni e i frutti delle loro ricerche. Il loro innesto comportò la definitiva maturazione della cultura statunitense, fino a quel momento relegata in posizione marginale nella storia del pensiero occidentale.

Per quanto riguarda il nostro ambito di indagine, questo periodo, attraversato da oscure premonizioni ma illuminato da geniali intuizioni, si esprime compiutamente nell'opera di due illustri pensatori: José Ortega y Gasset (J. Ortega y Gasset 1930), per quanto concerne la speculazione filosofica, e Walter Benjamin (W. Benjamin, 1936)., per ciò che attiene alla concezione estetica. Con grande lucidità, essi indagarono e approfondirono le contraddittorie caratteristiche della giovane cultura di massa e le loro complesse implicazioni culturali. Le loro opere costituiscono la sintesi più pertinente elaborata da quel pensiero che, in quegli stessi anni, in chiave contemporanea, dava avvio allo sviluppo e all'approfondimento delle scienze sociali.

Il periodo immediatamente successivo al conflitto atomico mostrava un assetto mondiale radicalmente mutato. L'Europa, giunta al disastro economico, politico e culturale, risorgeva nel segno di una profonda crisi di valori: erano miseramente crollate le aspirazioni, le utopie e i sogni delle generazioni precedenti. La nuova realtà era costituita dalla guerra fredda, dalla contrapposizione dei blocchi e, per quanto riguarda l'Occidente, dal colonialismo economico e culturale degli Stati Uniti.

Rafforzata economicamente e politicamente, anche grazie all'intangibilità territoriale di cui aveva beneficiato, la nuova potenza mondiale aveva accolto, protetto, studiato e, a suo modo, assimilato la raffinata cultura europea, preparandosi ora a godere del privilegio che da sempre appartiene ai vincitori: imporre il proprio modello culturale. Momento storico estremamente complesso, nel quale molti elementi si sovrapponevano e si confondevano, il dopoguerra rappresenta per l'Occidente un punto critico, forse non completamente decifrato, nel passaggio fra la prima e la seconda metà del Novecento.

Influenzata e suggestionata dal pensiero statunitense e dalle sue peculiari caratteristiche, l'espressione artistica d'avanguardia subiva, nel secondo dopoguerra, una radicale trasformazione sia a livello estetico-filosofico sia a livello socio-politico. Le nuove correnti, disorientate dalle opposte tensioni tra la ricerca tradizionale del valore da un lato e l'imposizione del consumo dall'altro, pur nella differenziazione stilistica che le contraddistingueva, innestavano al centro della propria poetica il rapporto fra potere e cultura. Nel furore rivoluzionario e dissacratore che le caratterizzava, conducevano alle estreme conseguenze le componenti estetico-formali e materiali dell'opera.

Attraverso uno studio che, in sintesi, possiamo definire sperimentale, esse sviluppavano le enormi possibilità offerte da nuovi e inconsueti elementi materiali: materie prime, materie industriali, materiali sperimentali, materiali d'uso e di scarto, materia allo stato naturale, fino al corpo umano stesso inteso come materia. Parallelamente, si intensificava l'indagine sugli elementi immateriali: la struttura dello spazio e del tempo, quella della comunicazione e dei linguaggi, fino alle strutture scientifico-tecnologiche.

In questo contesto, all'Arte cinetica degli anni Trenta, che avevamo visto delinearsi nel lavoro di Man Ray, László Moholy-Nagy e Alexander Calder, si sostituiva ora l'Arte luminocinetica che, nelle mani anticipatrici di Gyula Kosice, negli anni Quaranta, avrebbe trovato piena espressione nella Light art. Dal magma creativo che si definiva Underground, negli anni Cinquanta, si generavano i primi Happenings e le prime Performances: forme espressive radicalmente nuove, capaci di verificare con apertura, profondità e fantasia le possibilità offerte dall'inconsueto, dalla contaminazione dei linguaggi e da un rinnovato rapporto con l'osservatore-spettatore.

Queste esperienze diedero vita ad alcuni fra i progetti più significativi del panorama culturale del periodo, coinvolgendo il teatro, la danza, la musica e le arti visive. Coerentemente con tale fervore creativo, negli anni Sessanta si affermavano due nuove correnti artistiche: la Pop art e la Conceptual art. La prima, pur generando sviluppi ambigui rispetto agli assunti teorici iniziali, esercitò un'influenza enorme sulla concezione del ruolo dell'artista nella società e sullo sviluppo del mercato dell'opera d'arte; la seconda, più efficace come riferimento teorico, si articolava in ulteriori diramazioni, giungendo, sotto forma di Land art prima e di Arte povera poi, fino ai nostri giorni.

Attività profondamente connessa alla realtà sociale e politica, e fondata sull'opposizione e sulla dissacrazione come momenti vitali, l'arte del dopoguerra non poteva ignorare l'elemento tecnologico che, nel bene e nel male, più di ogni altro sembrava destinato a modificare la condizione esistenziale dell'uomo: l'elettronica. Giunta a un sofisticato livello di raffinatezza grazie soprattutto all'attenzione ricevuta in ambito bellico, questa nuova creazione dell'intelletto umano entrava con prepotenza nella vita quotidiana attraverso la sua concretizzazione più efficace e spettacolare: il linguaggio televisivo.

Strumento persuasivo e potente, ma al tempo stesso pratico ed elastico, il linguaggio televisivo, in quanto icona stessa del potere, veniva progressivamente confuso con l'intero sistema telecomunicativo e innalzato a rappresentazione del Male e del suo subdolo, violento e oppressivo impero. Questa concezione, forse priva di pregiudizi ma anche di autentica originalità, trovava terreno fertile nel tradizionale timore culturale nei confronti della macchina, che avevamo visto affermarsi già nel XIX secolo, e recuperava credibilità attraverso raffinate implicazioni intellettuali. In tal modo, essa estendeva il proprio raggio d'azione ben oltre i limiti naturali, giungendo a influenzare direttamente o indirettamente gran parte della speculazione dottrinale del periodo.

Sostenuti dalla ricerca teorica e legittimati dal monopolio sulla creazione delle immagini, i nuovi movimenti artistici si ponevano come avanguardie operative della critica radicale, assumendo una posizione di violenta opposizione nei confronti di quel complesso sistema che essi chiamavano, in modo superficiale e generico, "televisione", ma che in realtà rappresentava, ai loro occhi, l'immagine dell'abbruttimento intellettuale e il segno della perversa brutalità del potere.

In questo quadro si collocano le riflessioni di Lucio Fontana e del Gruppo Spaziale, espresse nel Manifesto per la televisione del 1952; le premesse teoriche della Pop art e del movimento Fluxus; le ricerche sviluppate nell'ambito del Free Cinema, dell'Underground Cinema e della Nouvelle Vague per quanto riguarda il cinema; l'opera rivoluzionaria di Karlheinz Stockhausen e, soprattutto, di John Cage in ambito musicale; le innovazioni di Merce Cunningham e Julian Beck per ciò che concerne, rispettivamente, la danza e il teatro.

Se l'indispensabile sintesi non ha compromesso la plausibilità dei collegamenti fin qui tracciati, appare legittimo considerare le avanguardie artistiche del periodo come strutturalmente e concettualmente organiche. Esse risultano quindi poco adatte a definizioni, classificazioni o schematizzazioni che non siano specificamente stilistiche o poetiche. Malgrado ciò, seguendo un percorso inverso rispetto a quello tradizionalmente più efficace nella ricerca di una definizione del linguaggio, e curiosamente in contrasto con l'evidenza dei fatti, la dialettica riduttiva della contingenza quotidiana costringeva la critica – influenzata dalle stesse linee di pensiero delle discipline oggetto della propria analisi, ma guidata da un empirismo miope – a rifugiarsi ancora una volta nei concetti di specializzazione e frammentazione.

In questo modo veniva edificata un'impalcatura analitica eccessivamente condizionata dagli elementi sintattici e troppo poco attenta a quelli semantici. Non sorprende, dunque, che in un contesto percepito superficialmente come disomogeneo, perché valutato soprattutto attraverso i suoi aspetti fenomenologici, sia stata ritenuta eccezionale, isolata e rivoluzionaria l'operazione di quegli artisti che iniziavano a utilizzare gli strumenti e i linguaggi privilegiati dall'establishment per mettere in discussione, con spirito critico, polemico e dissacratore, il rapporto fra informazione, persuasione occulta e potere.

Fra i più significativi rappresentanti di questa presunta frattura è quasi superfluo ricordare Wolf Vostell, con opere come *Chambre noire* (1958), *Partitur TV De-collage* ed *Ereignisse für Millionen* (1959), presentate a Colonia, e Nam June Paik con *13 Distorted TV Sets* (1963), esposta alla galleria Parnass di Wuppertal.

Questa interpretazione ha generato uno dei malintesi più persistenti e imbarazzanti nella storia degli strumenti elettronici, poiché ha arbitrariamente confuso forme e contenuti: da un lato il linguaggio video con il linguaggio televisivo, dall'altro il referente dell'indagine artistica – l'oggetto critico su cui l'artista sceglieva di sviluppare la propria poetica – con il contenuto del medium inteso come strumento della comunicazione di massa. Il risultato è stato un amalgama di difficile, se non impossibile, decodificazione.

Un'ulteriore conferma dell'imprecisione di questa lettura emerge dall'analisi della cronologia degli eventi. Negli anni presi in esame, tra il 1959 e il 1963, il linguaggio video, nella sua accezione propriamente detta, non aveva ancora fatto la sua comparsa sulla scena internazionale. La registrazione magnetica, primo elemento di possibile relazione, introdotta da Ampex nel 1957, aveva esaurito la portata della propria innovazione tecnologica all'interno delle attrezzate regie dei principali network televisivi, senza generare alcun contributo di rilievo artistico, culturale o storico.

La parabola della cultura novecentesca, che avevamo visto nascere nelle intuizioni e crescere nelle teorizzazioni delle avanguardie storiche, si avviava ormai verso l'esaurimento. Il fervore rivoluzionario, anticonformista, irridente e visionario che, come un sottile ordito, aveva legato le esperienze del primo e del secondo Novecento, trovava proprio negli anni Sessanta la sua definitiva sublimazione nell'opera di colui che può essere considerato il punto terminale del percorso iniziato da Marcel Duchamp: Piero Manzoni, ultimo grande provocatore del XX secolo.

Forse con una certa malinconia, ma senza dubbio con fede sempre rinnovata, ancora oggi gli anni Sessanta vengono spesso interpretati come l'inizio della grande rivoluzione, del profondo e utopico cambiamento. Benché anch'io non sia stato immune dal fascino di quel decennio mitizzato, negli ultimi tempi sono maggiormente incline a considerarlo come la fase conclusiva di un processo: un momento implosivo, carico di tensioni creative e di un influsso fecondo, ma già segnato dall'esaurimento delle proprie spinte originarie.

Da questo punto in avanti sembrano prevalere gli aspetti declamatori, esplosivi e comunicativi: forme che si espandono e si diffondono rapidamente, ma che al tempo stesso tendono a snaturarsi e a perdere incisività. È per questo che, se con McLuhan (M. McLuhan, 1964) si può condividere l'idea dell'esistenza di «quel grande meccanismo naturale che porta a rivelare forme nuove e opposte proprio quando le forme precedenti giungono alla loro massima attuazione», forse già allora si sarebbe dovuto concentrare lo sguardo sull'individuazione di quella che si preparava a essere, che è e che sarà l'espressione artistica del XXI secolo.

Il linguaggio video

Come si è detto, la tecnologia che costituisce il fondamento del linguaggio video trova una prima concretizzazione nel 1957, quando la società americana Ampex (Ampex, 1957) realizza un apparecchio per la registrazione magnetica delle immagini. Questo arcaico registratore, a causa delle sue peculiari caratteristiche tecniche, rimane per circa un decennio di esclusiva pertinenza degli studi di registrazione del sistema telecomunicativo.

Per giungere a uno strumento che riassume in sé i requisiti che vedremo essere patrimonio specifico del linguaggio video, è necessario attendere la seconda metà del 1965, quando l'azienda giapponese Sony realizza e immette sul mercato il primo videoregistratore portatile da 1/2 pollice, denominato Portapak (Sony, 1965). Il sistema è composto da una telecamera in bianco e nero e da un videoregistratore portatile, alimentato a batterie, collegato all'unità di ripresa mediante cavi elettrici tanto ingombranti quanto scomodi.

Nell'ottobre dello stesso anno, Nam June Paik realizza una documentazione della visita di Papa Giovanni XXIII a New York; il programma viene presentato la sera stessa al Café Gogo, nel Greenwich Village, al numero 152 di Bleecker Street. Nelle mani di un musicista esperto nell'utilizzo dei primi sistemi elettronici, il 4 ottobre 1965 nasce quello che possiamo definire il primo impiego a fini estetici del linguaggio video.

L'entusiasmo, come già accaduto in altre circostanze storiche, conduce l'artista a una dichiarazione programmatica eccessivamente enfatica: «Come il collage ha sostituito il quadro a olio, così il tubo catodico sostituirà la tela». Sigmund Freud avrebbe probabilmente definito questo slancio l'imperdonabile effetto collaterale del complesso del secondogenito, atteggiamento che spesso tende a rallentare e indebolire lo sviluppo estetico (S. Freud, 1905).

Da questo momento, i principali artefici delle trasformazioni strutturali in ambito artistico si rivolgono al mezzo elettronico, concepito immediatamente come anti-televisione, come controcultura e come controinformazione. Per comodità analitica, e prima di giungere a una classificazione funzionale definitiva, propongo di suddividere la parabola di queste operazioni in tre fasi successive: la prima decade (1965–1975), la seconda, di massima espansione (1975–1985), e la terza (1985–1995).

Considerando complessivamente l'attività svolta, possiamo ritenere la prima decade caratterizzata prevalentemente da un approccio documentaristico o oggettivo. Gli artisti utilizzano lo strumento e il linguaggio come fedele trascrittore della realtà, come traccia del fenomenico, ripercorrendo in questo senso la strada già tracciata dalla fotografia prima e dal cinema poi. A causa dell'ampiezza del fenomeno, è impossibile ricordare tutte le figure impegnate, in modo totale o parziale, in questa ricerca; tuttavia, come riferimenti essenziali, è utile menzionare alcune personalità di primo piano: Peter Campus, Bruce Nauman, Gina Pane, Hermann Nitsch, Ulrike Rosenbach, Alighiero Boetti, Michael Shambert e il gruppo della Guerrilla Television.

La seconda decade, al contrario, è contrassegnata da una forte diversificazione nell'utilizzo dello strumento e da un sensibile incremento della sua diffusione. Questi fattori sono determinati soprattutto dal rapporto che si instaura tra il video e altri linguaggi espressivi. Attraverso tali interrelazioni si sviluppano le videosculture, i videoenvironments, i videoambienti, la videodanza, la videopoesia e numerose altre forme di contaminazione.

In realtà, benché a queste esperienze venga spesso riconosciuta una qualche novità, non viene creato nulla di realmente inedito. A mio avviso, ci troviamo piuttosto di fronte a un'ulteriore diversificazione nell'uso dei materiali, caratteristica che abbiamo già visto essere costante nella ricerca delle principali correnti artistiche del Novecento. In alcuni casi, che considero tra le espressioni meno riuscite di questa tendenza, si assiste a una forzata ricerca di originalità in ciò che viene enfaticamente definito "sfalsamento materico", nel tentativo di ottenere una novità linguistica o una trasfigurazione contenutistico-formale che non si riesce a raggiungere attraverso strumenti poetici più solidi.

Questo decadimento, tuttavia, non impedisce lo sviluppo di ricerche di grande interesse, condotte da artisti di indubbia qualità quali Bill Viola, Marie-Jo Lafontaine, Katsuhiko Yamaguchi, Marina Abramović e Ulay, Gérard Minkoff, Fabrizio Plessi e Studio Azzurro.

La terza e ultima decade è caratterizzata da una contrazione della riflessione specifica sul linguaggio e da una crescente interrelazione tra il video e le nuove frontiere della tecnologia informatica e telematica. Esaurito lo slancio entusiastico iniziale, emergono oggi elementi di incertezza e confusione. La tendenza che maggiormente attrae l'attenzione, ma che, come vedremo, ha poco a che fare con il linguaggio video in senso stretto, è quella che vede la trasmissione su monitor dei risultati, spesso affascinanti, della ricerca estetica condotta attraverso la tecnologia informatica. Tra gli studiosi più significativi in questo ambito si possono ricordare Rebecca Allen, Jeffrey Shaw, Keigo Yamamoto e Yoichiro Kawaguchi.

Uno dei fattori che in questa terza fase assume un peso evidente, ma che in realtà ha sempre limitato lo sviluppo del linguaggio video, è la mancanza di uno spazio specifico, fisico o broadcast, per la sua diffusione. A questa limitazione hanno contribuito in modo determinante sia il sistema cinematografico sia quello telecomunicativo, che non solo gli hanno negato ospitalità, ma ne hanno spesso osteggiato ogni possibile legittimazione, tacendo o sminuendo l'uso scorretto o strumentale che talvolta ne veniva fatto.

Analoga considerazione può essere estesa agli altri luoghi potenzialmente coinvolti: la galleria e il museo. La prima non ha mai concesso un reale spazio al video, orientando le proprie scelte verso opere che hanno contribuito ad aumentare la confusione critica: videoinstallazioni, videoenvironments, videosculture e altre categorie affini, ovvero lavori che appartengono pienamente all'operatività estetica contemporanea, ma che

non sempre possono essere definiti videografie nel senso filologico del termine. Il secondo, per un atteggiamento al tempo stesso aristocratico e conservativo, ha privilegiato programmi coerenti con la propria vocazione documentaria, consentendo l'accesso solo a opere compatibili con la funzione di conservazione storica.

Ultime possibilità, più virtuali che reali, sono rappresentate dalle rassegne e dai festival che, pur essendo in origine più attenti al linguaggio specifico del mezzo, hanno progressivamente perso incisività, riducendosi in molti casi a eventi di carattere prevalentemente turistico. Apolide dell'arte, il linguaggio video è stato ed è tuttora considerato, contemporaneamente, *deus ex machina* e anticristo, croce e delizia dell'ambiente artistico. Un contesto così caotico e contraddittorio non poteva che generare superficialità e malintesi, favorendo infine l'elaborazione di una classificazione tanto complessa quanto rivelatrice delle difficoltà critiche, articolata in cinque categorie principali:

- la ricerca video propriamente detta;
- la video-guerrilla, con finalità politiche e sociali;
- il video in rapporto con performance, happenings, Conceptual art, Land art e Arte povera;
- le videoinstallazioni, i videoenvironments, le videosculture e le opere spaziali ibride;
- il video in relazione alle tecnologie avanzate, in particolare l'informatica.

Come ho già suggerito, questa suddivisione, fondata prevalentemente su criteri formali e materiali, subordina la nozione di linguaggio alla semplice presenza fisica del monitor, assimilando così opere filologicamente videografiche a lavori che nulla hanno a che vedere con il linguaggio video in senso proprio.

Connotazione e denotazione del linguaggio

Prima di passare all'analisi del nucleo centrale dell'ipotesi, e per non trascurare alcun elemento funzionale alla comprensione, è necessario soffermare ancora per un momento l'attenzione su alcuni concetti elaborati dalla ricerca semiotica. Nel progressivo sviluppo delle proprie riflessioni, la disciplina della comunicazione e della significazione ha mostrato come i linguaggi o codici possano essere considerati quegli strumenti o sistemi, in varia misura convenzionali e diffusi, attraverso i quali l'"animale sociale" uomo non solo comunica, ma analizza, interpreta, elabora, descrive e rappresenta la realtà e il mondo.

Quanto maggiore è la raffinatezza del linguaggio, tanto più sofisticati saranno gli elementi di "traduzione", più particolareggiata la trascrizione della realtà e, in ultima istanza, maggiore sarà il flusso informativo. Un codice estremamente perfezionato, se utilizzato con sensibilità, intelligenza e abilità, può consentire al destinatario del messaggio di partecipare non solo a una traslazione informativa della realtà, ma a una vera e propria esperienza spirituale profonda.

In un simile organismo, la struttura determina il patrimonio qualitativo del linguaggio, sia esso verbale (la lingua), non verbale (il codice iconico) o audiovisivo (cinema, televisione e video), e ne misura indirettamente la forza d'impatto e l'efficacia. Per chiarire ulteriormente l'incidenza di questi elementi nella determinazione del linguaggio, è necessario introdurre il concetto di articolazione. In sintesi, l'articolazione è la capacità del codice di combinarsi in stratificazioni successive.

L'esempio più frequentemente citato, per chiarezza e universalità, è quello del linguaggio verbale. In esso esistono «elementi di prima articolazione, dotati di significato (i monemi), che si combinano tra loro per formare i sintagmi; questi elementi di prima articolazione sono a loro volta analizzabili in elementi di seconda articolazione, i fonemi, che sono in numero limitato, mentre i monemi sono potenzialmente infiniti» (J. Martinet, 1960). Ventitré segni semplici, le lettere dell'alfabeto, dotati di esclusivo valore fonetico e di una pur limitata ma ampia facoltà combinatoria, consentono possibilità espressive e comunicative praticamente illimitate.

In modo analogo, ma attraverso un'architettura assai più complessa, i linguaggi audiovisivi (cinema, televisione, video), per la loro configurazione che integra messaggi iconici (le immagini), verbali (il testo) e sonori (musica e rumori), possiedono potenzialità articolatorie di grande raffinatezza. Come era già avvenuto per la fotografia e, nei suoi primi anni, per il cinema, tali potenzialità sono state inconsapevolmente assunte come conferma di una concezione superficiale che riconosceva in questi linguaggi una fedele e immutabile trascrizione della realtà.

Concludiamo questa breve digressione richiamando il concetto di connotazione e denotazione. Sinonimi, rispettivamente, di intensione ed estensione, essi costituiscono il fondamento della teoria logica del significato delle espressioni linguistiche. Mentre l'intensione di un concetto linguistico è l'insieme delle proprietà che esso suscita nel pensiero di chi ascolta o legge, l'estensione indica l'oggetto o la classe di oggetti a cui il termine si riferisce.

Sulla base delle esperienze acquisite (S.M. Ejzenstejn, 1964), estendiamo ora questi concetti e applichamoli all'analisi del video e, per consuetudine comparativa, anche degli altri linguaggi audiovisivi, nella ricerca di una sintesi che ne evidenzii i confini e ne definisca le caratteristiche. La prima operazione necessaria consiste nel separare gli elementi tecnici, che accomunano e assimilano i vari linguaggi, dai fattori concettuali specifici che, al contrario, li differenziano.

Indichiamo pertanto con denotazione audiovisiva, seguendo gli insegnamenti pasoliniani (P.P. Pasolini, 1972), gli elementi sintattici e grammaticali comuni ai diversi codici, sui quali poggiano i requisiti concettuali peculiari di ciascun linguaggio; e con connotazione filmica, televisiva e videografica la specifica informazione concettuale contenuta in ciascuno di essi. Analizziamone ora le singolarità.

La connotazione filmica prevede la creazione di una "realtà filmica" fondata su elementi reali, come attori, scenografie e paesaggi, e/o virtuali, come effetti speciali e lavorazioni tecniche, composti in un contesto illusorio e artificiale, il set, e organizzati secondo uno sviluppo spazio-temporale che può anche assumere implicazioni a-temporali. Nei termini consueti, il cinema è quel linguaggio capace di creare una potente realtà emotiva ed esperienziale partendo dalla finzione, secondo un principio ben noto nella storia dell'arte: il raggiungimento del massimo di *realtà* attraverso il massimo di artificio. Ciò non sorprende, poiché numerosi studiosi hanno dimostrato come la connotazione filmica si fondi sulle condizioni "calde" del medium, sulle qualità percettive dell'osservatore e sui suoi specifici fattori denotativi.

Per connotazione televisiva si intende invece la creazione di una rappresentazione o messa in scena dell'elemento fenomenico, basata su elementi reali, collocati in un contesto reale e organizzati secondo uno sviluppo spazio-temporale che non può mai essere a-temporale. Il linguaggio televisivo, come suggerisce la sua stessa etimologia, è finalizzato alla trasmissione in diretta delle immagini, alla traduzione della realtà nel suo divenire. In questa operazione, la scelta inevitabile compiuta dal regista comporta sempre una riduzione, una rappresentazione, un'interpretazione o, nel termine che meglio chiarisce il concetto, una *mise en scène* della realtà (F. Colombo, 1972), ciò che oggi viene spesso definito, in modo impreciso, spettacolarizzazione.

Con il termine connotazione videografica intendiamo infine la creazione di una rappresentazione o messa in scena costruita su elementi reali, collocati in un contesto reale, secondo uno sviluppo spazio-temporale che può anche assumere implicazioni a-temporali. Anche in questo caso, attraverso un meccanismo ben noto, è possibile ottenere il massimo dell'artificio attraverso il massimo di realtà. La connotazione video si fonda sugli elementi denotativi, considerati sia nei loro requisiti generali sia in quelli specifici, sulla natura di medium "freddo" in senso McLuhaniano, sulle condizioni di bassa definizione, sulla struttura a mosaico, sul formato e su altri fattori tecnici, nonché sugli stati percettivi, fisiologici e psicologici, dell'osservatore (M. McLuhan, 1964).

Potenzialmente, il video era già contenuto nel cinema, in particolare in quella corrente che nasce dall'uso diretto del linguaggio inaugurato dai fratelli Lumière (G. Rondolino, 1977), atteggiamento che proprio negli anni dell'affermazione dello strumento elettronico trovava numerosi sostenitori, e nella radio, per la sua capacità di narrare e rappresentare la realtà. Tuttavia, esso aveva bisogno del supporto specifico della denotazione audiovisiva per giungere a una piena definizione del proprio linguaggio. Questa condizione si realizza come estensione e implicazione della ricerca condotta sul linguaggio televisivo, con il quale, come abbiamo visto, il video condivide qualcosa di più di una semplice analogia genetica.

Una classificazione funzionale

Giunti a una plausibile definizione del linguaggio video, riconsideriamo il corso del suo sviluppo e cerchiamo soprattutto di individuarne e comprenderne la correttezza filologica, dal momento che la specifica qualità estetica e artistica, parcellizzata nell'opera e nella poetica di ogni artista, travalica finalità e limiti, spaziali e temporali, di questa indagine.

Se rianalizziamo, perciò, le prime operazioni di Wolf Vostell e Nam June Paik, scopriamo che esse analizzavano il medium televisione e le sue peculiarità interpretative; erano, nella loro referenzialità, soprattutto metalinguistiche. Metalinguistica era, allo stesso modo, l'operazione di quegli artisti attivi nell'area della Body art, del Comportamento o della Performance, nella quale un collegamento televisivo a circuito chiuso permetteva allo spettatore di osservare contemporaneamente lo sviluppo reale dell'azione e la sua messa in scena.

L'utilizzo specificamente e filologicamente corretto del linguaggio video inizia invece con l'opera "sperimentale" di Paik su Giovanni XXIII e con tutte le indagini che a essa possono essere ricondotte: quelle, cioè, che utilizzavano il video come strumento di indagine, di analisi, di rappresentazione della realtà. Realtà intesa attraverso quelle che, per essenzialità, potremmo definire le sue componenti principali: la realtà "sociale", rappresentata dalla ricerca del gruppo della Guerrilla Television e dai suoi continuatori nella video-guerrilla; la realtà "individuale", contenuta nelle varianti personali di P. Campus, B. Nauman, G. Pane e di altri importanti artisti della Body art, della Minimal art, delle performances, degli happenings, e di tutte le ulteriori classificazioni funzionali che non è possibile qui enumerare; la realtà che indico, in modo più generale, con il termine "fenomenica", indagata dagli artisti legati alla Land art o all'Arte povera, fra i quali ricordiamo W. De Maria, J. Dibbets, D. Oppenheim, R. Long.

Va invece lievemente corretto il discorso per quanto riguarda le videoinstallazioni e le altre operazioni già citate, che possiamo definire assimilabili. In questo caso è necessario distinguere le opere filologicamente videografiche, cioè quelle nelle quali lo specifico del linguaggio si estende anche a considerazioni di tipo "spaziale" e a implicazioni "multisensoriali" o "attive" nei confronti dell'osservatore, da quelle genericamente polimateriche, nelle quali la materia elettronica costituisce soltanto uno dei possibili materiali formativi.

Sotto questo profilo, è opportuno separare le opere di Nam June Paik, Bill Viola, Studio Azzurro e Orlan da quelle, ad esempio, di K. Yamaguchi, W. Vostell o F. Plessi.

In ultimo, affrontiamo il rapporto con le tecnologie di punta dell'informatica. Dal mio punto di vista, questa categoria è la più semplice da analizzare, poiché sembra apertamente negare le caratteristiche che abbiamo visto essere specificatamente videografiche. La creazione di immagini digitali si basa infatti sulle connotazioni peculiari dell'informatica: la memorizzazione e l'elaborazione dell'informazione, su elementi cioè che solo genericamente possono essere considerati assimilabili a quelli che abbiamo riconosciuto come specifici del linguaggio video. Non a caso essa genera una realtà detta "virtuale", attraverso una concezione concettuale molto più vicina a quella cinematografica che a quella videografica.

In questo senso, per rispettarne ed esaltarne le peculiarità, ritengo preferibile diffondere i risultati di tale ricerca attraverso il linguaggio filmico (come del resto avviene già, seppure in minima parte e in chiave prevalentemente funzionale al prodotto cinematografico), piuttosto che attraverso l'apparecchio trasduttivo del linguaggio elettronico, che rende più complessa la nascita di una qualsiasi realtà, anche se virtuale. (*)

L'utilizzo concreto da parte degli artisti conferma che, come ogni altro codice, il video può essere impiegato:

- a livello referenziale, quando è riferito a un qualunque denotato, con estensioni che possono avere o non avere implicazioni estetiche (indagine sociale, ricerca esistenziale, indagini pedagogico-didattiche, eccetera);
- a livello fatico o di contatto, quando è usato per stabilire continuità, temporale o spaziale, nella composizione di un organismo articolato (videografie con estensioni spaziali);
- a livello metalinguistico, quando è impiegato per trattare di se stesso o di un altro linguaggio, come nel caso di alcune opere concettuali o nell'utilizzo documentaristico;
- a livello estetico, quando si concentra sulle condizioni della propria formazione e costruzione (a questa condizione dovrebbero essere sottoposte tutte le operazioni artistiche, anche quando includano aspetti referenziali, fatici o metalinguistici).

A tutti coloro che non hanno seguito con particolare attenzione il dibattito condotto in questi anni, e forse in minima parte anche ai meno dogmatici fra coloro che lo hanno seguito, la ricerca di una griglia analitica e di una definizione precisa può apparire come un'inutile perdita di tempo. Personalmente ritengo che, dopo trent'anni di storia, oggi più che mai sia imprescindibile la necessità di ordinare un panorama così diversificato, non fosse altro che per utilizzare la stabilità delle fondamenta appena definite come punto di partenza per

un'ulteriore ricerca e un'ulteriore sperimentazione, nel segno di una nuova e profonda comprensione del proprio e dell'altrui lavoro.

Bibliografia

- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1947).
Dialektik der Aufklärung. Amsterdam: Querido.
- Barthes, R. (1964).
Éléments de sémiologie. Paris: Seuil.
- Baudelaire, C. (1859).
Le public moderne et la photographie. Paris.
- Bazin, A. (1958),
Qu'est-ce que le cinéma? Éditions du Cerf, Paris.
- Benjamin, W. (1936).
L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Torino: Einaudi.
- Burnham, J. (1968).
Systems Esthetics. Artforum.
- Cassirer, E. (1932).
Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen.
- Colombo, F. (1972)
Cinema e televisione dell'ultima America, Roma.
- Eco, U. (1962).
Opera aperta. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1975),
Trattato di semiotica generale.
- Ejzenstejn, S.M. (1964)
Lezioni di regia, Torino.
- Freud, S. (1905).
Tre saggi sulla teoria sessuale. Vienna.
- Gropius, W. (1919).
Manifesto del Bauhaus. Weimar.
- Manzoni, P. (1961).
Scritti. Milano.
- Martinet, A. (1960).
Éléments de linguistique générale. Paris: Colin.
- McLuhan, M. (1964).
Understanding Media. New York: McGraw-Hill.
- Moholy-Nagy, L. (1929).
Von Material zu Architektur. München.
- Morris, W. (1888).
Art and Socialism. London.
- Muthesius, H. (1907).
Das englische Haus. Berlin.
- Nietzsche, F. (1882–1887).
La gaia scienza; Genealogia della morale. Leipzig.
- Ortega y Gasset, J. (1930).
La rebelión de las masas. Madrid.
- Paik, N. J. (1965).
Electronic Art Statements. New York.
- Pasolini, P. P. (1972).
Empirismo eretico. Milano: Garzanti.

Saussure, F. de (1916).
Cours de linguistique générale. Paris.

Shamberg, M. (1971).
Guerrilla Television. New York.

Valentini, V. (1994)
Video d'autore, Roma.

Van de Velde, H. (1902).
Déblaiement d'art. Bruxelles.

Viola, B. (1984).
Video Black – The Mortality of the Image. New York.

Youngblood, G. (1970).
Expanded Cinema. New York: Dutton.