

**Montaggio e gioco: il “visibile leggibile” nei libri d'avanguardia.
Due casi studio: *Fin de Copenhague* di Asger Jorn e *Mémoires* di Guy Debord.
di Letizia Goretti**

Una forma di rappresentazione che è stata una costante per tutta la durata del movimento Internazionale situazionista (IS), non solo come veicolo delle loro idee e delle teorie ma anche per comunicare tra i membri e regolare le loro controversie, è la scrittura; la quale affida il suono «allo spazio, amplia enormemente le potenzialità del linguaggio, ristrutturata il pensiero»,¹ ma non solo. La scrittura è il loro mezzo per definire un nuovo modo di vivere e di pensare, e alla quale potevano applicare la tecnica del *détournement*.

Che cos'è questa tecnica? Il *détournement*, nel senso più ampio del termine, è un processo di appropriazione. Il principio alla base di questa pratica è di deviare un significato, partendo da elementi estetici già esistenti (come il *ready-made*), fino a rovesciare il senso. Nel maggio del 1959 Asger Jorn espose le sue pitture *détournées* presso la galleria Rive Gauche di Parigi. La mostra, dal titolo *Modifications*,² era in concomitanza con l'esposizione di Pinot Gallizio, la *Caverna dell'antimateria*, presso la galleria René Drouin. Secondo Jorn «il *détournement* è un gioco dovuto alla capacità di devalorizzazione» e «chi è in grado di devalorizzare può solo creare nuovi valori»,³ ne consegue che l'utilizzo del *détournement* è un mezzo per dare all'immagine pittorica una nuova vita e un nuovo senso. È un rimettere in gioco il passato per trasmettere un altro significato nel presente. Infatti, Jorn acquistava delle vecchie tele al mercato delle pulci e le ridipingeva parzialmente, aggiungendo al dipinto originale nuove forme e strati di colore.

Questa è stata una delle applicazioni di questa tecnica, ma il *détournement* ne ha molte altre e può essere applicato anche alla scrittura, come menzionato in precedenza.

La scrittura è segno e narrazione, gioco e straniamento. Bertolt Brecht accenna all'utilizzo dei cartelli come «un primitivo avvio alla 'letterarizzazione del teatro'»: «letterarizzazione significa sostituire al 'figurato' il 'formato'». ⁴ I titoli e i cartelli, all'interno del teatro epico, hanno la funzione di “risvegliare” il pubblico e sono utili per esercitare l'occhio dello «spettatore a una visione complessa». ⁵ La scrittura serve a spaccare quel meccanismo automatico dell'immedesimazione e riportare lo spettatore a un atteggiamento distaccato, lo stesso «dell'osservatore che fuma». ⁶

Giovanni Pozzi scrisse che «scrittura e recitazione possono considerarsi due modi con cui le stesse forme del pensiero si manifestano in due diverse sostanze». ⁷

Uno dei primi esempi di «letterarizzazione», proposto dall'Internazionale lettrista (IL) – movimento predecessore dell'IS – lo troviamo sull'articolo “Du rôle de l'écriture” pubblicato su *Potlatch*, bollettino d'informazione del gruppo. I membri dell'IL propongono di aggiungere dei titoli o delle frasi – scritte con il gesso o altre tecniche – sotto il nome di strade scelte per questa operazione poiché queste iscrizioni aggiungono un significato caratterizzante alle strade e il loro effetto sarà perturbante. ⁸

Questo esempio può sembrare distante dalla «letterarizzazione» teorizzata da Brecht. È

vero, non siamo a teatro. Però se pensiamo alla strada come un palcoscenico, allora, la distanza si accorcia. Le vie sono il palco dove saranno proiettati i cartelli che, in questo caso, si trasformeranno in scritte fatte con del gesso. Il concetto è lo stesso: servono a rompere l'automatismo del passante e attirare la sua attenzione per destarlo dall'immobilità. Questo, in qualche modo, concerne il montaggio: «il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato».⁹

Le scritte avevano anche un'altra funzione: quella di far riflettere le persone, dando la possibilità di "leggere" il mondo da un'altra prospettiva. In questo senso il *détournement* non è solo testuale ma è anche "spaziale": le parole prendono forma e trovano il loro posto nell'ambiente urbano. La stessa azione di scrivere sui muri adduce a un altro gesto, cioè mostrare un pensiero e fare agire la collettività.

Un risultato identico può essere raggiunto attraverso altri strumenti. In "Mode d'emploi du *détournement*" Guy Debord e Gil J Wolman, infatti, spiegano che da differenti elementi presi ovunque possono nascere nuovi accostamenti e nuovi utilizzi poiché impossessarsi di questi elementi, rielaborarli e attualizzarli voleva dire non solo caricarli di nuovi significati e renderli alla portata di tutti, ma sottrarli a un uso improprio da parte degli addomesticatori della cultura. Gli elementi potevano essere estetici, come i dipinti che Jorn comprava al mercato delle pulci per trasformarli nelle sue pitture *détournées*, oppure testuali, come ad esempio i titoli di opere letterarie. Secondo Debord e Wolman, oltre al campo della lettura e della poesia, i modelli testuali e visivi più grandiosi e più adatti al *détournement* dovevano essere ricercati nella pubblicità, la sfera dell'apparenza e del consumo della società dello spettacolo.¹⁰

Il *détournement*, dunque, può essere visuale o testuale ma può anche unirli entrambi poiché tra due elementi si stabilisce sempre una relazione, anche se questi elementi provengono da origini estranee, e il legame che intercorre tra immagine e parola ha una provenienza piuttosto antica. Pensiamo, ad esempio, ai rotoli (dipinti) tradizionali cinesi e giapponesi oppure ai *tituli* e ai *tituli metrici* nella «cultura figurativa occidentale del Medioevo». Rimanendo in ambito occidentale, la prima iscrizione, come ci spiega Brugnolo, «costituisce per lo più un semplice 'doppio' della pittura, una sorta di rispecchiamento scritto delle immagini», mentre la seconda si riferisce in particolar modo a «epigrafi lapidarie». Un ruolo differente è rappresentato dalle «iscrizioni pittoriche originali in volgare e in versi», specificità italiana (toscana) del Trecento, e in modo particolare dalla «*poesia per pittura*». Brugnolo propone di utilizzare questa espressione per le iscrizioni che sono legate alla figura pittorica e al «suo programma».¹¹ Queste scritte non ripetono il messaggio del dipinto ma servono a completarlo e ad ampliarlo. Una particolarità della «*poesia per pittura*» è il tema politico. Le origini delle motivazioni di queste iscrizioni sono da ricercare nella volontà politico-civile e nell'incombenza dell'artista medievale di fare propaganda. Questa è l'immagine che ci interessa. Naturalmente nella tecnica del *détournement* non abbiamo una tradizionale «*poesia per pittura*», ma è un'appropriazione del senso e del fine, poi attualizzato in altre forme. Immagine e testo si mescolano per creare nuovi significati e per dare maggior forza al messaggio. La scrittura e l'immagine sono due campi visivi differenti e la loro unione porta a una tensione segnica che, tuttavia, dialoga e si compensa. La celebre idea del «visibile parlare» di Dante Alighieri (canto X, 95) nel *détournement* – visuale e testuale – si trasforma in «visibile leggibile».

Un esempio lo ritroviamo in due libri: *Fin de Copenhague* di Asger Jorn [fig. 1] e *Mémoires* di Guy Debord [fig. 2]. In entrambe le opere c'è stata una collaborazione tra i due autori: Jorn e Debord composero i libri insieme. Sì, composero. Perché non sono libri canonici: sono stati costruiti attraverso ritagli di giornale, citazioni, fumetti, immagini pubblicitarie. Niente di nuovo se pensiamo ai poemi e ai *collages* dadaisti, ma osservandoli bene essi presentano delle peculiarità da scoprire.

Innanzitutto, questi *collages* prendono una forma, quella di libro: raccontano una storia e diventano riproducibili. Così non esiste più un'opera unica e originale, ma un libro diffondibile – anche se in tiratura limitata – dal forte carattere sperimentale che contemporaneamente è la negazione stessa del libro.

Fin de Copenhague è stato pubblicato dal Bauhaus Imaginiste (MIBI) nel maggio del 1957 e stampato presso la tipografia di Otto Permild and Bjørn Rosengreen a Copenaghen. L'autore è Asger Jorn, mentre Debord è il «consigliere tecnico per il *détournement*».¹² Dopo la vicenda della galleria Taptoe nel febbraio del '57, denominato “l'affaire de Bruxelles”, Jorn aveva invitato Debord a Copenaghen per mettere fine ai loro dissidi. Il libro nasce in ventiquattro ore trascorse nella capitale danese. Gli autori ritagliarono frasi, immagini, loghi e pubblicità da una pila di giornali acquistati in un'edicola. Iniziarono così a comporre il libro: combinarono le immagini e le frasi, le quali dialogano tra di loro attraverso gocce d'inchiostro colorato. Nell'apposizione del colore Jorn si rifà in certo senso alla pratica di Jackson Pollock,¹³ ma in un senso più ampio queste gocce di inchiostro servono da guida in un contesto che apparentemente sembra un caos.

La funzione delle immagini e dei testi è di creare delle interazioni visuali: grazie alla giustapposizione delle pubblicità e dei testi le idee ricevute dai media vengono *détournées* – deviate – in messaggi insensati come la stessa natura dei mezzi di comunicazione, ma contemporaneamente questi nuovi messaggi possono essere reinterpretati.

La pubblicità utilizza degli stereotipi e dei luoghi comuni basati sulle emozioni, come per esempio le frasi utilizzate in *Fin de Copenhague*: « Elle a choisi » («Lei ha scelto») oppure « et voilà votre vie transformée ! » («ecco la vostra vita trasformata!»). Non mancano di certo slogan e chiari riferimenti politici, come « vive l'Algérie libre ! » («viva l'Algeria libera!»), e i loghi delle società dei consumi, come il logo della società petrolifera Esso¹⁴.

Nel libro sono presenti delle mappe e dei chiari riferimenti all'urbanismo unitario, avendo come oggetto la città di Copenaghen. Il libro è una parodia animata di una società sempre più propensa al consumismo e un attacco alla continua standardizzazione della vita.

Jorn e Debord giocano con le parole e con le immagini, creando dei doppi sensi e, a prima vista, una storia assurda ma piena di significati intrinseci che ribaltano, attraverso degli stereotipi, la società dei consumi e dello spettacolo. Lo stesso processo di creazione del libro è una rivolta contro il sistema tradizionale.

Dopo l'esperimento di *Fin de Copenhague*, Debord scrisse una lettera a Jorn, nella quale gli fece sapere che aveva riunito molteplici elementi per una «nuova costruzione della storia», chiedendogli di fare la «struttura portante».¹⁵

Mémoires è stato pubblicato dall'Internazionale situazionista nel dicembre 1958, e stampato dalla stessa tipografia danese. In questo libro Debord è l'autore mentre Asger Jorn realizzò la parte grafica, denominata «struttura portante», proprio perché aveva la funzione di “portare” e di “sostenere” il contenuto. *Mémoires* risulta più strutturato del predecessore *Fin de Copenhague*, ma il principio è lo stesso, cambia solo il tema.

Per la struttura grafica Jorn non ha utilizzato soltanto delle gocce d'inchiostro, ma anche delle linee che guidano la lettura e delle forme che rimandano visivamente al test psicologico di Rorschach.

Oltre i ritagli di giornali, frasi e parole, sono presenti numerose citazioni di opere di William Shakespeare e Charles Baudelaire, ma appaiono anche Jean Racine e Guillaume Apollinaire, nonché alcune citazioni di Jacques Bénigne Bossuet e Blaise Pascal, per continuare con dei romanzi polizieschi, un manuale di geografia e di storia, riviste di critica cinematografica, e altro ancora.¹⁶

Il libro è diviso cronologicamente in tre parti: giugno 1952, dicembre 1952 e settembre 1953. La divisione non è per nulla causale. Il titolo riporta alla “memoria” del movimento passato, cioè dell'IL. Le date sono connesse a dei momenti cruciali: la proiezione del film *Hurlements en faveur de Sade*; la prima conferenza dell'IL ad Aubervilliers; infine,

l'origine delle teorie sull'urbanismo, della ricerca psicogeografia e l'inizio della stesura del *Formulaire* di Gilles Ivain, pseudonimo di Ivan Chtcheglov.

Questo anti-libro, come lo definiva Debord, è formato da messaggi che possono essere interpretati e collocati su differenti livelli: in un primo piano abbiamo la parte più personale, il documento in cui egli ricostruisce, attraverso i suoi ricordi, alcuni dei momenti cruciali dell'IL, mentre ad un altro livello le frasi si caricano di un nuovo significato che si fonde con il neo-progetto dell'IS; inoltre, l'opera non ha un ordine di lettura predefinito: può essere anche letta partendo dall'ultima pagina.

Le immagini inserite sono disegni, mappe, fumetti, pubblicità e fotografie dei compagni letteristi, come Serge Berna, Ivan Chtcheglov, Mohamed Dahou, Patrick Straram, e altri ancora.

La tecnica del *détournement* è stata applicata all'insieme dell'opera: il montaggio dei vari elementi utilizzato da Debord crea questi diversi livelli di lettura, gioca con la storia e con il contenuto che è caricato di altri significati, per infine rovesciare, e superare, la forma classica del libro.

I situazionisti sono sempre stati attenti al linguaggio, poiché mezzo di espressione e di comunicazione, ma a sua volta strumento di controllo delle masse attraverso il linguaggio ideologico dell'autorità. Secondo i situazionisti le parole "lavoravano", «per conto dell'organizzazione dominante della vita»,¹⁷ ed è per questo motivo che il linguaggio doveva essere liberato e mantenuto vivo: solo così poteva essere ripristinata una vera comunicazione. La tecnica del *détournement* serviva a mantenere viva la forza della lingua attraverso un rinnovamento continuo e diventava anche un gioco: permetteva di combinare parole e immagini, giocando con i significati e con le forme.

In *Fin de Copenhague* e *Mémoires*, per dirlo attraverso le parole di Giovanni Pozzi, «gioco e arte s'incontrano in motivazioni più profonde, che vanno dalla radice dell'impulso all'intenzione dell'atto».¹⁸ Per i situazionisti è l'impulso di vivere una vita vera e l'intenzione nelle azioni da eseguire.

Didascalie immagini:

1. Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, dettaglio, 1957.
2. Guy Debord, *Mémoires*, dettaglio, 1958

¹ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), Il Mulino, Bologna, 1986, p. 26.

² *Modifications* era una mostra personale di Asger Jorn, apparentemente senza alcun legame diretto con il movimento situazionista. La corrispondenza tra i membri ci informa del contrario, portando alla luce anche alcune contraddizioni e i differenti punti di vista.

³ Asger Jorn (1959), *Modifications*, in Gérard Berréby (a cura di), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Allia, Paris, 2004, p. 104 (pp.102-105). Questa definizione ha un filo diretto con il concetto di nichilismo nietzschiano. Cfr. l'articolo "Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort'" di Martin Heidegger in *Chemins qui ne mènent nulle part*.

⁴ Bertolt Brecht (1957), *Scritti teatrali*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, p. 38.

⁵ *ivi*, p. 38.

⁶ *ivi*, p. 39.

⁷ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981, p. 32.

⁸ "Du rôle de l'écriture", *Potlatch*, n. 23, 13 ottobre 1955 in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2006, p. 213.

⁹ Walter Benjamin (1934), "L'autore come produttore", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2012, p. 159 (pp. 147-162).

¹⁰ Guy Debord, Gil J Wolman, "Mode d'emploi du détournement", *Les Levrès nues*, n. 8, maggio 1956 in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 221-229.

¹¹ Francesco Brugnolo, “Voi che guardate... Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento”, in Claudio Ciociola (a cura di), *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Cassino (Montecassino, 26-28 ottobre 1992), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1997, pp. 304-307 (pp. 304-339).

¹² L'informazione si trova sul frontespizio del libro.

¹³ Karen Kurczynski, *The art and politics of Asger Jorn: the avant-garde won't give up*, Ashgate, Burlington, 2014, p. 151.

¹⁴ Le pagine del libro non sono numerate.

¹⁵ Guy Debord, *Correspondance*, vol.1, Fayard, Paris, 1999, p. 24-25.

¹⁶ Le origini dei *détournements* sono state pubblicate da Gallimard, edizione sopraccitata (pp. 427-444).

¹⁷ “All the king's men”, *I.S.*, n. 8, gennaio 1963, p. 29 (pp. 29-33).

¹⁸ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981, p. 11.