

# SITUAZIONISTI

GIORGIO AGAMBEN  
GUY ERNEST DEBORD  
ENRICO GHEZZI  
LUISA PASSERINI  
ALBERTO PICCININI  
FRANCESCO POLI  
FILIPPO SCARPELLI  
ROBERTO SILVESTRI  
PAOLO VIRNO



# SITUAZIONISTI

**GIORGIO AGAMBEN  
GUY ERNEST DEBORD  
ENRICO GHEZZI  
LISA PASSERINI  
ALBERTO PICCININI  
FRANCESCO POLI  
FILIPPO SCARPELLI  
ROBERTO SILVESTRI  
PAOLO VIRNO**



Secondo la tradizione del Situazionismo, i testi contenuti in questo volume non prevedono diritti.  
I documenti dell'Internazionale Situazionista sono tradotti da Antonella Andreacchio.  
Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Prima edizione: maggio 1991  
Seconda ristampa: settembre 1991  
1991 manifestolibri sEt  
via del Leoncino, 36  
00186 Roma  
ISBN 88-7285-000-2

## INDICE

|   |    |
|---|----|
| Nota introduttiva   | 7  |
| Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo<br><i>Giorgio Agamben</i>              | 11 |
| Cultura e produzione sul palcoscenico<br><i>Paolo Virno</i>                       | 19 |
| Critica della vita quotidiana<br><i>Luisa Passerini</i>                           | 27 |
| Venti anni di guerra con la «La società dello spettacolo»<br><i>Enrico Ghezzi</i> | 35 |
| Il gran gioco sovversivo<br><i>Roberto Silvestri</i>                              | 41 |
| La teoria filmata in diretta<br><i>Filippo Scarpelli</i>                          | 51 |
| Demolire la quarta parete del rock<br><i>Alberto Piccinini</i>                    | 57 |
| Sulla scia dei surrealisti<br><i>Francesco Poli</i>                               | 63 |
| Documenti:<br>Definizioni   | 69 |
| Il disfacimento, stadio supremo del pensiero borghese<br><i>Guy Ernest Debord</i> | 71 |
| Lavoro e valore<br><i>Asger Jorn</i>  | 77 |
| Tesi sulla rivoluzione culturale<br><i>Guy Ernest Debord</i>                      | 83 |
| Il capitalismo, società senza cultura<br><i>P. Canjuers, Guy Ernest Debord</i>    | 87 |



La storia del movimento situazionista è una *soap opera* assai stratificata. Le radici affondano nell'immediato dopoguerra, in quel che resta del movimento surrealista.

All'inizio degli anni '50, Guy Ernest Debord (nato a Parigi nel 1931) partecipa al movimento 'lettrista' di Isidore Isou. Implacabile scissionista, nel 1952 se ne distaccò formando un nuovo raggruppamento, l' 'Internationale lettriste', insieme con Michèle Bernstein, Gil J. Wolman e Mohamed Dahou. In quello stesso periodo, Debord si impegna nell'attività cinematografica, scrivendo e dirigendo numerosi film, tra cui *Hurlements en faveur de Sade* (1952). Dal 1954 al 1957 esce il bollettino dell' 'Internationale lettriste', intitolato *Pottatch*. Già in questa pubblicazione affiorano alcune tematiche tipicamente situazioniste, come la costruzione sperimentale della vita quotidiana e la ricerca di una nuova interazione tra urbanistica e comportamenti sociali. Nel 1956, l' 'Internationale lettriste' confluisce nel Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, fondato dal danese Asger Jorn. Siamo alla vigilia del situazionismo in senso proprio.

Nel 1957, Debord stende il manifesto del gruppo, cioè il *Rapport sur la construction des situations*. In questa brochure si programma una sistematica rilettura di Marx e si propugna la tesi di una rivoluzione culturale in Occidente. Sempre nel 1957, Debord pubblica la *Guide Psycogeographique de Paris* e *Fin de Copenhague*.

La fondazione dell' 'Internazionale Situazionista' avviene lo stesso anno, in un piccolo paese in provincia di Imperia, Cosio d'Arroschia. Nascono sezioni in Italia (Laboratorio Sperimentale di Alba), Belgio, Germania (gruppo Spur), Algeria e Scandinavia.

Su tutta la fase che va dal dopoguerra alla fine degli anni '50 la più ricca raccolta di testi e di materiale iconografi-

co è contenuta nel volume *L'Estetico, il politico*, a cura di Mirella Bandini (edizioni Officina, 1977).

Dopo un primo periodo in cui non è ancora prevalente l'interesse alla sperimentazione artistica, i situazionisti inclinarono univocamente verso la politica rivoluzionaria. Dal 1958 al 1969 esce la rivista semestrale del movimento, *Internationale Situationiste*, edita a Parigi e diretta da Debord. Si caratterizza per gli attacchi radicali al gaullismo, le critiche al Pcf, le furiose polemiche ingaggiate via via con Lucien Goldmann, Edgar Morin, Henri Lefebvre, il gruppo di 'Socialisme ou barbarie' (Paul Cardan e Claude Lefort).

Nel 1967 è pubblicato, anonimo, il 'manifesto dell'Università di Strashurgo' ossia il celebre *Della miseria dell'ambiente studentesco*. Nello stesso anno esce *La société du spectacle*, l'opera maggiore di Debord. Le traduzioni italiane di questo libro meriterebbero una storia a sé. Basti dire che Debord, buon conoscitore della nostra lingua, rimase indignato per l'edizione De Donato del 1968 e considerò valida solo la versione di Paolo Salvadori, uscita da Vallecchi nel 1979. La traduzione di Salvadori è stata riproposta da Sugarco che, nel 1990, ha pubblicato in un unico volume sia l'opera del 1967, sia i *Commentari sulla società dello spettacolo*, una sorta di 'vent'anni dopo' scritto da Debord nel 1988.

Alla fine degli anni '60, un altro testo situazionista che molto circolò fu *Il trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni* di Raoul Vaneigem.

Dopo innumerevoli scissioni, l'Internazionale Situazionista si sciolse nel 1972. A dar conto di questa fine, provvide un documento scritto da Debord insieme al situazionista italiano Gianfranco Sanguinetti, *La véritable scission dans l'Internationale*.



## I SITUAZIONISTI



Quando nel novembre del 1967, Guy Debord pubblicò *La società dello spettacolo*, la trasformazione della politica e dell'intera vita sociale in una fantasmagoria spettacolare non aveva ancora raggiunto la figura estrema che ci è oggi divenuta perfettamente familiare. Tanto più notevole è l'implacabile lucidità della sua diagnosi.

«Il capitalismo nella sua forma ultima – così egli argomenta, radicalizzando l'analisi marxiana del carattere di feticcio della merce, in quegli anni stoltamente disattesa – si presenta come una immensa accumulazione di spettacoli, in cui tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione».

Lo spettacolo non coincide, però, semplicemente con la sfera delle immagini o con ciò che chiamiamo oggi media: esso è «un rapporto sociale fra persone, mediato attraverso le immagini», l'espropriazione e l'alienazione della stessa socialità umana. Ovvero, con una formula lapidaria: «lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione che diventa immagine».

Ma, per ciò stesso, lo spettacolo non è che la pura forma della separazione: dove il mondo reale si è trasformato in un'immagine e le immagini diventano reali, la potenza pratica dell'uomo si distacca da se stessa e si presenta come un mondo a sé. È nella figura di questo mondo separato e organizzato attraverso i *media*, in cui le forme dello Stato e dell'economia si compenetrano, che l'economia mercantile accede a uno statuto di sovranità assoluta e irresponsabile sulla vita sociale.

Dopo aver falsificato l'insieme della produzione, essa

può ora manipolare la percezione collettiva e impadronirsi della memoria e della comunicazione sociale, per trasformarle in un'unica merce spettacolare, in cui tutto può esser messo in discussione, tranne lo spettacolo stesso, che, in sé, non dice altro che: «ciò che appare è buono, e ciò che è buono appare».

Nel maggio 1988, Debord ha pubblicato un *Commento alla società dello spettacolo*, che aggiunge alle sue analisi precedenti degli sviluppi importanti. Se allora egli aveva distinto due forme di società spettacolare: quella concentrata, che aveva il suo modello nella Russia stalinista e nella Germania nazista; e quella diffusa, corrispondente agli Stati Uniti e alle democrazie occidentali; egli mostra che, nei venti anni successivi, si è andato imponendo su scala planetaria un terzo modello, per il quale Italia e Francia hanno servito da laboratorio, e che egli definisce dello 'spettacolo integrato'.

«Lo spettacolo integrato si manifesta nello stesso tempo allo stato concentrato e allo stato diffuso e, a partire da questa fruttuosa unificazione, è riuscito a impiegare al massimo l'una e l'altra qualità. Ma il loro modo di applicazione si è trasformato. Se si considera l'aspetto concentrato, il centro diretto è ora divenuto occulto: non vi si situa più né un capo riconosciuto, né un'ideologia chiara. Se si considera l'aspetto diffuso, l'influsso dello spettacolo non aveva mai determinato a tal punto la quasi totalità dei comportamenti e degli oggetti della produzione sociale.

Il senso ultimo dello spettacolo integrato è, infatti, che esso si è integrato nella realtà stessa a misura che ne parlava: e che la ricostruisce così come ne parla, in modo che essa non gli sta più di fronte come qualcosa di estraneo. Quando lo spettacolare era concentrato, la maggior parte della società periferica gli sfuggiva: quando era diffuso, glie-

ne sfuggiva una piccola parte; oggi più nulla. Lo spettacolo si è mescolato a ogni realtà, permeandola. Com'era prevedibile in teoria, l'esperienza pratica del compimento sfermato della volontà della ragione mercantile mostra, rapidamente e senza eccezioni, che il diventar-mondo della falsificazione era anche un diventar-falsificazione del mondo.

Se si eccettua un'eredità ancora consistente, ma destinata a ridursi sempre più, di libri e edifici antichi che, del resto, sono sempre più spesso selezionati e messi in prospettiva secondo la convenienza dello spettacolo, non esiste più nulla, nella cultura e nel mondo, che non sia stato trasformato e inquinato secondo i mezzi e gli interessi dell'industria moderna».

È difficile, per noi che abbiamo vissuto gli ultimi venti anni della storia italiana, non sottoscrivere queste analisi. Poiché è certo che, come sembra suggerire Debord, l'Italia è stata il laboratorio in cui, mentre il terrorismo forniva lo spettacolo di copertura che monopolizzava ogni attenzione, si è andato provando e attuando il trapasso delle democrazie occidentali verso l'ultima fase del loro sviluppo storico. Mai – nemmeno negli anni cinquanta, quando gli stati europei, eliminati il fascismo e il nazismo, si diedero con zelo a proseguirne l'opera in altra forma – una così grande massa di falsificazione si è concentrata in un tempo così breve su ogni aspetto della vita sociale.

Nel giro di pochi anni, ideologie, confessioni religiose, sindacati, partiti politici, giornali, tra i quali esistevano differenze sensibili e che rappresentavano tradizioni opposte, si sono accordati, come seguendo le istruzioni di una velina invisibile, per ripetere con le stesse parole lo stesso discorso sui medesimi temi. E mai, in alcun regime totalitario, il discorso pubblico è stato così omogeneo e, per l'essenziale, consenziente come nell'Italia di questi ulti-

mi anni, in cui si è discorso di tutto a patto di non pensare nulla; e mai, sotto alcuna dittatura, gli intellettuali, ridotti di buon grado al rango spettacolare di esperti, sono stati più sollecitati nel loro compito di procacciare consenso e di rassicurare confondendo le idee. Poiché, se lo stato spettacolare è lo stadio estremo nell'evoluzione della forma Stato, verso il quale, quasi sospinti da una forza fatale, sembrano muoversi oggi tutti gli stati del mondo, lo spettacolo, nel senso ristretto di circolazione mediatica dell'informazione, serve a rendere impossibile che i problemi decisivi siano posti in modo chiaro e che i cittadini dispongano degli elementi per formarsi un'opinione non contraddittoria su di essi.

In questo senso, i libri di Debord costituiscono una delle poche descrizioni del nostro tempo all'altezza del problema: e, in tutt'altro registro, la sola analisi che possa esser paragonata, per rigore e novità, a quella che, esattamente quarant'anni prima, Heidegger aveva condotto nei paragrafi 25-38 di *Essere e tempo*. Solo che la dimensione che Heidegger chiamava «improprietà», *Uneigentlichkeit*, non convive più semplicemente con l'esser-proprio, *Eigentlich*, dell'uomo ma, resasi autonoma, si è sostituita interamente ad esso, rendendolo impossibile.

Così lo «spettacolo» di Debord può essere avvicinato senza troppe forzature a quella fase estrema dello sviluppo della tecnica che Heidegger chiama *Gestell*, e di cui dice che è il pericolo più grande e, insieme, il presentimento dell'appropriazione ultima dell'uomo.

Se questo è vero, in che modo oggi il pensiero può raccogliere l'eredità di Debord? Poiché è chiaro che lo spettacolo è il linguaggio, la stessa comunicatività o l'essere linguistico dell'uomo. Ciò significa che l'analisi marxiana va integrata nel senso che il capitalismo – o come altro si

voglia chiamare il processo che domina oggi la storia mondiale – non era rivolto solo all'espropriazione dell'attività produttiva, ma anche e soprattutto all'alienazione del linguaggio stesso, della stessa natura linguistica o comunicativa dell'uomo, di quel *Logos* in cui un frammento di Eraclito identifica il 'Comune'.

La forma estrema di questa espropriazione del Comune è lo spettacolo, cioè la politica che noi viviamo. Ciò significa anche che, nello spettacolo, è la nostra stessa natura linguistica che ci viene incontro rovesciata. Per questo – proprio perché ad essere espropriata è la possibilità stessa di un bene comune – la violenza dello spettacolo è così devastante; ma, per la stessa ragione, lo spettacolo, nella cui forma l'umanità sembra andare incontro ciecamente alla propria distruzione, contiene anche una estrema possibilità positiva, che essa non deve a nessun costo lasciarsi sfuggire.

Lo stato spettacolare resta infatti, malgrado tutto, uno stato che, come ogni stato, si fonda, come ha mostrato Badiou, non sul legame sociale, di cui sarebbe l'espressione, ma sul suo scioglimento, che vieta. In ultima istanza, lo stato può riconoscere qualsiasi rivendicazione di identità, perfino (e la storia dei rapporti fra stato e terrorismo nel nostro tempo ne è l'eloquente conferma) quella di una identità statale al proprio interno. Ma che delle singolarità facciano comunità senza rivendicare un'identità, che degli uomini coappartengano senza una rappresentabile condizione di appartenenza – l'essere italiani, operai, cattolici, terroristi – ecco ciò che lo stato non può in alcun caso tollerare.

Eppure, è lo stesso stato spettacolare, in quanto nullifica e svuota di contenuto ogni identità reale, a produrre massicciamente dal suo seno delle singolarità che non

sono più caratterizzate da alcuna identità sociale né da alcuna reale condizione di appartenenza: delle singolarità veramente *qualunque*.

Poiché è certo che la società in cui ci è dato di vivere è anche quella in cui tutte le identità sociali si sono dissolte, in cui tutto ciò che per secoli ha costituito la verità e la menzogna delle generazioni che si sono succedute sulla terra ha ormai perduto ogni significato. Nella piccola borghesia planetaria, nella cui forma lo spettacolo ha realizzato parodisticamente il progetto marxiano di una società senza classi, le diverse identità che hanno segnato la tragicommedia della storia universale stanno esposte e raccolte in una fantasmagorica vacuità.

Per questo, se è lecito avanzare una profezia sulla politica che viene, essa non sarà più lotta per la conquista o il controllo dello stato da parte di nuovi o vecchi soggetti sociali, ma lotta fra lo stato e il non-stato (l'umanità), disgiunzione incolmabile delle singolarità qualunque e dell'organizzazione statale.

Ciò non ha nulla a che fare con la semplice rivendicazione del sociale contro lo stato, che è stata a lungo il motivo comune di movimenti di contestazione nel nostro tempo. Le singolarità qualunque in una società spettacolare non possono formare una *societas*, perché non dispongono di alcuna identità da far valere, di alcun legame sociale da far riconoscere. Tanto più implacabile il contrasto con uno stato che nullifica tutti i contenuti reali, ma per il quale un essere che fosse radicalmente privo di ogni identità rappresentabile sarebbe, malgrado tutte le vacue dichiarazioni sulla sacralità della vita e sui diritti dell'uomo, semplicemente inesistente.

Questa è la lezione che uno sguardo meno disattento avrebbe potuto trarre dai fatti di Tian An Men. Ciò che più



colpisce, infatti, nelle manifestazioni del maggio cinese è la relativa assenza di contenuti determinati e di rivendicazioni. Democrazia e libertà sono nozioni troppo generiche per costituire un oggetto reale di conflitto, e la sola richiesta concreta, la riabilitazione di Hu Yao Bang, è stata prontamente accolta. Tanto più inspiegabile appare la violenza della reazione statale.

È probabile, tuttavia, che la sproporzione sia soltanto apparente e che i dirigenti cinesi abbiano agito, dal loro punto di vista, con perfetta lucidità. A Tian An Men, lo stato si è trovato di fronte ciò che non può né vuole essere rappresentato e che, tuttavia, si presenta come una comunità e una vita comune. E questo indipendentemente dal fatto che coloro che si trovavano sulla piazza ne fossero effettivamente consapevoli. Che l'irrappresentabile esista e faccia comunità senza presupposti né condizioni di appartenenza (come una molteplicità inconsistente, nei termini di Cantor), questa è precisamente la minaccia con cui lo stato non è disposto a venire a patti.

La singolarità qualunque, che vuole appropriarsi dell'appartenenza stessa, del suo stesso essere nel linguaggio, e declina per questo ogni identità e ogni condizione di appartenenza, è il nuovo protagonista, non soggetto né socialmente consistente, della politica che viene. Dovunque queste singolarità manifesteranno pacificamente il loro esser comune, vi sarà una Tian An Men e, prima o poi, compariranno i carri armati.

Quanto a noi, qualunque cosa accada, non possiamo che ripetere con Debord le parole di Marx a Ruge: «Non si può certo dire che io abbia troppo in stima l'epoca presente; ma se non dispero di essa, ciò è per la sua situazione disperata, che mi riempie di speranza».



«Qualunque sia il nostro destino individuale, il nuovo movimento rivoluzionario non potrà non tener conto di ciò che abbiamo ricercato insieme».

Questo pensavano di sé, con pacato orgoglio, i situazionisti, nel 1961. Un giudizio preveggente. Non solo, però, in riferimento al *joli mai* '68, allorché molto forte si fece sentire il peso della critica alla 'società dello spettacolo'. Basti pensare all'opuscolo *Della miseria dell'ambiente studentesco*, scritto dal situazionista Mustapha Khayati, che conseguì rapida e grandissima fama nelle università occupate di mezza Europa. È soprattutto oggi, al principio degli anni '90, che «non si può non tener conto» della ricerca di Debord e compagni. Almeno per due motivi. Innanzitutto perché il situazionismo è stato uno dei rari e preziosi tentativi di mettere a punto forme di sovversione che fossero all'altezza di un modo di produzione in cui il ruolo preminente spetta alla *cultura* e alla *comunicazione*. All'altezza, dunque, del modo di produzione affermato e compiutamente solo negli anni '80, in seguito al declino della fabbrica taylorista. Inoltre, ed è il secondo motivo di attualità, i situazionisti hanno previsto per tempo, e avvertito come potevano, l'incombere di quell'ideologia postmoderna di cui ancora sperimentiamo pervasività e clanni. Tra i due aspetti vi è, del resto, la più stretta correlazione. L'inclusione massiccia del sapere e della comunicazione nel processo produttivo immediato è la base materiale del luna-park postmoderno, del pluralismo di spettacoli spacciato per culto delle 'differenze', dell'apparente 'fine della storia' proclamata da fervidi imbonitori.

Il situazionismo svela in anticipo il trucco, ridicolizzando il prestigiatore.

Le ragioni per cui il situazionismo può venire eletto a nostro *contemporaneo* fanno anche sì che esso si presenti complementare e interagente rispetto ad altre voci critiche dell'epoca sua, gli anni '60. Sotto la luce dell'*attualità*, ciò che allora parve irrelato o difforme, mostra infine un'evidente parentela.

Feroce e insolente nella demolizione delle idee ricevute, spregiudicata nel proporre nuove categorie teoriche, *La società dello spettacolo* di Guy Debord ha il suo posto – nello scaffale o nella memoria – a fianco di pochi altri libri che, trenta anni fa, approntarono grimaldelli utili a scardinare la società del capitalismo maturo e il suo Stato: *Plus-valore e pianificazione* di Raniero Panzieri, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale* di Alfred Sohn-Rethel, *Operai e capitale* di Mario Tronti, *La crisi dello Stato-piano* di Antonio Negri, *Costituzione e lotta di classe* di Hans Jürgen Krahl. Un album di famiglia inconsueto, ricavato retrospettivamente? Forse, quasi. Certo è che tra l'opera di Debord e questi testi lampeggiano ora affinità un tempo invisibili. Abbondano reciproci rimandi involontari. Si palesa un'imprevista sinonimia tra le differenti parole-chiave.

Il termine 'spettacolo', sorprendente nel 1967 (anno di pubblicazione del libro di Debord), risulta oggi usurato. Perfino un conduttore del telegiornale non esita a recriminare con compunzione sugli eccessi della politica-spettacolo o della cultura-spettacolo. Troppo esoterico una volta e troppo ovvio adesso, soffuso di penombra allora e scontornato da un eccesso di luce ora, questo concetto si presta a ogni sorta di equivoci. Di che si tratta, in realtà?

«Lo spettacolo – scrive Debord – non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto

delle tecniche di diffusione massiva delle immagini [...]. Lo spettacolo compreso nella sua totalità è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente. Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrapposta. È il cuore dell'irrealismo della società reale».

La critica situazionista non ha nulla a che spartire, dunque, con le geremiadi sul consumismo e l'alienazione del tempo libero, non si lascia confondere con la ripugnanza squisita per i mass media e la pubblicità. È il modo di produzione a essere in questione.

Per un verso, lo spettacolo è la comunicazione umana divenuta merce, una merce tra le altre, sprovvista di speciali blasoni. Si tratta solo del prodotto particolare di un'industria particolare, quella detta 'culturale', dotata di sue tecniche peculiari. Per un altro verso, però, lo spettacolo oltrepassa il proprio ambito settoriale, coinvolgendo l'*intera* produzione sociale. Infatti, in quanto il suo contenuto è per l'appunto la comunicazione, nello spettacolo sono esibite, in una forma separata e capovolta, le più rilevanti forze produttive di tutta la società, quelle forze produttive cui attinge necessariamente *qualsiasi* processo lavorativo contemporaneo: competenze linguistiche, immaginazione, sapere, cultura.

Lo spettacolo ha, dunque, una doppia natura: è, sì, un prodotto specifico che si affianca a tutti gli altri, ma, a un tempo, esso *rappresenta* (letteralmente) la quintessenza del modo di produzione nel suo complesso. O meglio, scrive Debord, è «l'esposizione generale della razionalità del sistema». Nelle merci-spettacolo, il cui valore d'uso è linguistico-culturale, sembra specchiarsi la qualità comunicativa ed epistemica di tutti i processi lavorativi. A «dar spettacolo», per così dire, sono le stesse forze produttive della società.

Una prima analogia, utile a decifrare la *doppia natura* dello spettacolo, è quella con il denaro. Come è noto, il denaro vive due vite distinte: l'una asfittica, in quanto merce particolare fabbricata in metallo o in carta dalla zecca; l'altra universale, in quanto il suo valore d'uso consiste nel misurare il valore di scambio di tutte le merci. Come il denaro incarna la *scambiabilità* dei prodotti, fungendo dunque da equivalente universale, così lo spettacolo è la forma di esistenza mondana, esteriore, della comunicazione linguistica e della cultura in genere, allorché esse siano diventate le principali forze produttive. Anche lo spettacolo, al pari del denaro, isola ed espone in modo concentrato qualcosa che è presente diffusamente in tutte le merci, la loro anima reale e però invisibile. Da questo punto di vista, l'industria culturale, ossia quella specificamente spettacolare, potrebbe venir paragonata alla zecca di Stato che conia l'equivalente universale.

Tuttavia, l'analogia con il denaro è difettosa, giacché lascia in penombra proprio ciò che è più tipico dello spettacolo.

Scrivendo Debord: «Lo spettacolo è l'altra faccia del denaro: l'equivalente generale astratto di tutte le merci. Ma se il denaro ha dominato la società in quanto rappresentazione dell'equivalenza centrale, cioè del carattere scambiabile dei molteplici beni il cui uso restava incomparabile, lo spettacolo è il suo completamento moderno sviluppato, in cui la totalità del mondo mercantile appare in blocco, come equivalenza generale di ciò che l'insieme della società può essere e fare».

La differenza è questa: mentre il denaro rispecchia nella sua esistenza indipendente il valore delle merci, dunque ciò che la società *ha già fatto*, lo spettacolo condensa in una forma estraniata «ciò che l'insieme della società

*può essere e fare». Il denaro è 'l'astrazione reale', tintinnante nelle tasche, che si riferisce alle opere concluse; lo spettacolo, invece, è 'l'astrazione reale', echeggiante di labbra in labbra, imparentata con l'operare medesimo. Il primo mette capo allo scambio, il secondo alla materialità della cooperazione lavorativa. Lo spettacolo, diversamente dal denaro, non equipara alcunché, ma rappresenta in una forma congelata i presupposti e le forme di ogni genere di prassi.*

Ancora Debord: «Lo spettacolo moderno esprime... ciò che la società può fare, ma in questa espressione il permesso si oppone assolutamente al possibile».

Secondo questa libera interpretazione delle tesi situazioniste, che punta a una loro immediata intersezione con la situazione odierna, più calzante appare semmai l' analogia tra l'industria culturale e l'industria dei mezzi di produzione. In entrambe, infatti, vengono elaborati intensivamente gli strumenti e le procedure operative che poi troveranno larga applicazione in ogni angolo del processo lavorativo sociale. Particolare e universale al tempo stesso, la macchina polivalente (il calcolatore, per esempio) è un articolo merceologico tra i tanti, venduto e comprato senza patemi d'animo, ma il suo valore d'uso consiste nell'imprimere una certa forma organizzativa ai più diversi processi produttiva.

Così lo spettacolo: in esso si concentra allo stato puro, in veste di merce specifica, quell' 'agire comunicativo' che però adempie a un ruolo di crescente importanza in ogni prassi lavorativa, anche in quella dei settori più 'tradizionali'.

Sia nella macchina che nello spettacolo sono oggettivati scienza, cultura, relazioni sociali. Entrambi incarnano il 'sapere sociale complessivo' che Marx chiama anche

*general intellect*, quell' 'intelletto generale' che sottomette a sé «il processo vitale stesso della società». Tuttavia, mentre nel sistema automatico di macchine, il *general intellect* mostra la sua faccia di capitale fisso, nel sistema degli spettacoli viene in luce piuttosto il lato per cui esso, 'l'intelletto generale', si articola come lavoro vivo. Lo spettacolo è la forma reificata con cui si dà a vedere quella quota di comunicazione, intelligenza, sapere, che, pur sempre in nome della produttività capitalistica, non può venire depositata nelle macchine, ma deve manifestarsi nella cooperazione di soggetti viventi. Si tratta di un'espropriazione radicale, che però non può mai risolversi in completa e definitiva separazione. Per questo, lo spettacolo ha una duttilità e una versatilità sconosciute al sistema di macchine; deve inseguire e capovolgere a ogni passo ciò che il lavoro vivo 'può essere e fare'. Cosa non facile né, soprattutto, esente da rischi: nello spettacolo, benché rovesciata, traspare sempre la potenza sovversiva del lavoro vivo in quanto *general intellect*.

Con il termine 'spettacolo', Guy Debord prova a render conto della specifica situazione in cui il linguaggio medesimo è stato messo al lavoro, divenendo la principale risorsa della produzione sociale.

Questa commistione tra lavoro e linguaggio è un crocevia, in cui convergono necessariamente *sia* la storia del lavoro salariato, il suo interno sviluppo, *sia* la concezione del linguaggio che ha contraddistinto la cultura occidentale.

Scrive Debord: «Lo spettacolo è l'erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale... Esso non realizza la filosofia, filosofizza la realtà».

Lo spettacolo è, infatti, una rappresentazione visiva o verbale, resasi autonoma da qualsivoglia referente ester-



no, in grado di determinare volta per volta il proprio contenuto, dunque sempre sicura di 'corrispondere' a qualcosa. Ora, la concezione denotativa del linguaggio, il cui punto d'onore è garantire la perfetta sutura tra parole e cose, fin dall'inizio ha aspirato a un tal genere di 'rappresentazione', che, producendo da sé il proprio referente, si emancipi da ogni incertezza.

Non a caso, un modello insuperato di denotazione linguistica è stato, per la filosofia, la 'prova ontologica' dell'esistenza di Dio, che dal significato del nome impiegato, 'l'essere perfettissimo', deduce l'effettiva sussistenza dell'ente corrispondente. La pretesa della 'prova ontologica' è stata realizzata appieno dalla società dello spettacolo: l'immagine e il discorso *deducono* da sé il proprio oggetto, costruiscono il referente loro adeguato, sono essi stessi il *fatto* di cui danno rappresentazione. L'intenzione metafisica di perseguire una corrispondenza trasparente tra segni e cose ha avuto per esito che i segni, divenuti infine 'spettacoli' indipendenti, siano anche le sole cose reali.

Si capisce, pertanto, perché la critica del capitalismo contemporaneo richieda, come suo passaggio obbligato, la critica della tradizionale filosofia del linguaggio. E viceversa: è altresì chiaro che la confutazione della metafisica denotativa ha il proprio banco di prova nel rovesciamento della società dello spettacolo.

Di fronte alla stretta compenetrazione tra comunicazione linguistica e lavoro salariato, l'ideologia post-moderna esalta unilateralmente le *chances* di libertà che sarebbero racchiuse nel dilatarsi della prima, occultando invece la barbarie insita nel permanere del secondo.

C'è una pagina ammirevole di Debord in cui è descritta (è criticata) in anticipo, con piglio sicuro, quella commistione illimitata tra tutti i generi espressivi, non-

ché tra tutte le tradizioni culturali, che costituisce il tratto distintivo della sensibilità postmoderna: «Per la prima volta, le arti di tutte le civiltà e di tutte le epoche possono essere tutte conosciute e ammesse tutte insieme. È una 'rassegna di ricordi' della storia dell'arte che, divenendo possibile, è al tempo stesso *la fine del mondo dell'arte*. Ed è precisamente in quest'epoca di musei, allorché nessuna comunicazione artistica può più esistere, che tutti i momenti passati dell'arte possono essere ugualmente ammessi, perché nessuno di essi patisce più la perdita delle sue condizioni di comunicazione particolari, nella perdita presente delle condizioni di comunicazione *in generale*».

Contrariamente a quanto suggerisce la canzonetta postmoderna, la coincidenza tra lavoro e comunicazione linguistica non illanguidisce, ma radicalizza le antinomie del capitalismo. Quando il lavoro salariato potrebbe venir soppresso, costituendo ormai un costo sociale eccessivo, proprio allora perfino la presa di parola viene inclusa nel suo orizzonte. Il linguaggio si presenta, a un tempo, come il terreno del conflitto e la posta in palio. Al punto che *libertà di linguaggio*, in un'accezione meno parodica di quella liberale e *abolizione del lavoro salariato* sono oggi sinonimi. L'istanza critica deve possedere questa ampiezza e questa radicalità, se non vuole ridursi a brontolio risentito. Per un verso, non si può mettere in questione il lavoro salariato senza introdurre un'idea potente di libertà di linguaggio; per l'altro, non si può seriamente invocare la libertà di linguaggio senza progettare la soppressione del lavoro salariato. In questo doppio movimento sta forse, oggi, il bandolo di una rinnovata critica alla 'società dello spettacolo'.

Nel novembre 1966 i giornali diedero spazio a quello che veniva definito lo scandalo di Strasburgo, uno dei primi momenti europei della rivolta studentesca. Alcuni studenti di quella università erano stati eletti alla direzione dell'Associazione locale per la politica universitaria, in realtà assai poco politica, con compiti di gestione limitata che si svolgevano nell'indifferenza della gran maggioranza degli studenti. I nuovi eletti, su posizioni estremiste e vicini all'Internazionale situazionista, trovarono in questa e in particolare in Mustapha Khayati un modo di smascherare l'istituzione.

Fu deciso di usare i fondi dell'Associazione per pubblicare un opuscolo, redatto da Khayati ma discusso e approvato da tutti, da distribuire all'inizio dell'anno accademico. Era *De la misère en milieu étudiant considérée sous aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier, par des membres de l'Internationale Situationniste et des étudiants de Strasbourg*.

L'opuscolo ebbe una risonanza enorme, perché esprimeva, con il linguaggio brillante e violento consueto ai situazionisti, una critica radicale della condizione studentesca e del suo miserabilismo, ma anche di tutta la cultura esistente e della tradizione del movimento operaio, riallacciandosi alla rivolta degli studenti americani di Berkeley e di altre università contro la gerarchia universitaria, intesa come «rivolta contro tutto il sistema sociale basato sulla gerarchia e la dittatura dell'economia e dello Stato».

L'altro grande esempio era quello dell'organizzazione

degli studenti giapponesi, *Zengakuren*, capace di affrontare militarmente la violenza della polizia.

In tale contesto internazionale lo studente europeo veniva descritto come l'essere «più universalmente disprezzato, dopo il poliziotto e il prete».

«Incapace di passioni reali, si delizia delle polemiche senza passione tra le *vedettes* dell'Intelligenza, su falsi problemi la cui funzione è di mascherare quelli veri: Althusser, Garaudy, Sartre, Barthes, Picard, Lefebvre, Levi Strauss, Halliday, Chatelet, Antoine» dove i divi della canzone erano posti sullo stesso piano con gli attori dello spettacolo culturale.

In quell'autunno del 1966 la notizia di Strasburgo parve a me e a due, tre amici, tutti laureati da poco e tutti immersi in quella 'misera' di cui parlava l'opuscolo, rivelatrice e carica di promesse.

Partimmo per Strasburgo, dove cercammo invano all'università tracce degli autori dello scandalo: li trovammo la sera in una birreria indicatoci come luogo dei ribelli. Tornati in Italia traducemmo *De la misère* per Feltrinelli, ponendo come condizione, che incontrò il blando stupore dei redattori, che venisse chiaramente indicato il rifiuto del copyright «in questo testo tutto può esser liberamente riprodotto, tradotto o adattato anche senza indicazione d'origine».

Non ho serbato copia della traduzione italiana, fatta da Daniela Marin, le citazioni sono quindi tratte dall'originale, che raggiunse una tiratura di ventimila copie. Ricordo soltanto che premettemmo una lunga introduzione in cui si elaborava l'idea della rivoluzione come festa. In quattro ci costituimmo in un gruppo, che aveva una casella postale, e che presentò una relazione su «La rivoluzione quotidiana» basata sulle tesi situazioniste al convegno di

Verona su «Movimento studentesco, cultura di classe, lotta politica» del maggio 1967.

Questo minimo tassello di storia della sinistra italiana assume maggior interesse se si ricorda che l'opuscolo di Strasburgo ebbe una certa rilevanza nelle discussioni del '68 italiano, soprattutto in sedi come Torino e Trento. Inoltre l'episodio rappresentò uno dei momenti di incontro dei situazionisti con l'Italia, dove in realtà l'Is, Internazionale Situazionista nacque, formata nel luglio 1957 a Cosio d'Arroscia, dalla fusione del 'Movimento per un Bauhaus Immaginario', del 'Comitato Psico-geografico di Londra' e dell' 'Internazionale Lettrista'.

Il principale situazionista italiano era allora, con G. Melanotte, un interessante pittore di Alba, Pinot-Gallizio, che portava nel movimento il tema della pittura industriale e seriale: la macchina votata «al gesto unico, inutile, anti-economico»; ma nel 1960 la 'Sezione Italiana' era già fuori dell'Is.

Avevo conosciuto le pubblicazioni dei situazionisti a metà degli anni sessanta, grazie a un amico e compagno di studi, Mario Perniola, che in seguito ne scrisse una storia documentata e una critica acuta (*Agaragar* 1972, 4). Si trattava soprattutto della rivista che, in epoca di ciclostilati e pubblicazioni 'povere', colpiva per la carta patinata e le copertine lucenti.

I situazionisti giustificavano quel lusso asserendo che nulla era abbastanza lussuoso per i proletari, intesi come quelli che sono spossati dell'uso della propria vita e che lo sanno, e respingevano perentoriamente ogni allusione alla scarsa presenza della rivista tra i proletari intesi in senso più stretto: «noi siamo totalmente popolari. Non prendiamo in considerazione che i problemi già sospesi in tutta la popolazione. La teoria situazionista è nel popolo come

il pesce nell'acqua. A quelli che credono che l'Is costituisca una forza speculativa, affermiamo al contrario: noi ci dissolveremo nella popolazione che vive in qualsiasi momento il nostro progetto, il vivente innanzitutto, certamente sul modo di mancanza e di repressione» (*Is*, 7 aprile 1972).

Lo scioglimento nella popolazione fu di fatto messo in pratica nel maggio 1968. Questo atteggiamento non impediva nel frattempo all'Is di espellere continuamente parte dei suoi membri, con circolari e libelli carichi di insulti. Il nostro gruppo dei quattro, tre donne e un uomo, non entrò mai nell'Internazionale, né cercò di farlo, presto disperso da itinerari di vita diversi.

Ci attraevano alcune cose dei situazionisti. Innanzitutto l'insistenza sulla quotidianità e sulle possibilità di rivoluzionarla, ma anche di inserirla nella storia a pieno titolo. Guy Debord aveva parlato di «prospettive di modificazioni coscienti nella vita quotidiana» nel maggio 1961, al gruppo di ricerca diretto da Henri Lefebvre per il Cnrs (*Is*, 6 agosto 1961). Più tardi Lefebvre sarebbe stato ricoperto d'insulti dai situazionisti (n. 10 della rivista, marzo 1966) per aver «preteso di costruire una nuova interpretazione della Comune a partire da quattordici tesi situazioniste frettolosamente ricopiate» (da un volantino del 1963, intitolato *Aux poubelles de l'histoire*), così come Sartre veniva, due pagine dopo, chiamato ripetutamente l'«imbécile». Anche questo linguaggio ci attraeva, sia perché era una delle poche pratiche che immediatamente potevamo mettere in atto nella nostra quotidianità, sia perché soddisfaceva il nostro amore-odio verso tutti i padri, ma soprattutto quelli simbolici. La radice principale dell'attrattiva era però quella confusione\*tra arte, vita e politica, che stava alla base della rivoluzione quotidiana come

della virulenza del linguaggio. L'appello alla superiorità del vivente faceva leva sulle nostre speranze di felicità proprio mentre rivolgeva una critica totalmente negatrice all'esistente: «quasi tutti sono stati sempre esclusi dalla Vita e forzati a dedicare tutta la loro energia alla Sopravvivenza».

Oggi, lo stato del benessere impone gli elementi di questa sopravvivenza nella forma del *comfort* tecnologico: l'auto, i cibi congelati, Welwyn Garden City, Shakespeare in televisione per le masse, scriveva Raoul Vaneigem in *The totality for kids*. La pretesa di rompere le barriere tra arte, vita e politica, veniva naturalmente dalle origini artistiche e letterarie dei situazionisti, dalle avanguardie storiche precedenti il 1925. Di lì veniva anche la negazione di un 'situazionismo', la cui nozione era «evidentemente concepita dagli anti-situazionisti». Non è mai esistito il 'dadaismo', ma soltanto Dada. Quella pretesa si collegava con l'aspirazione al superamento dell'arte, che trova il suo momento più importante nell'idea di costruire delle *situazioni* «momenti della vita, concretamente e deliberatamente costruiti per mezzo dell'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti» (*Is*, n. 1).

Una delle pratiche in cui il progetto si realizzava era la *deriva*, una tecnica, quasi una terapia, basata sull'idea di lasciarsi andare non alle associazioni verbali, come nella psicoanalisi, ma ad associazioni spaziali, in atti, gesti, passeggiate, incontri. La deriva era una critica pratica dell'urbanismo: Ivan Shtcheglov ne aveva redatto il manifesto nel 1953, con lo pseudonimo di Gilles Ivain, un *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, poi pubblicato sull'*Is*.

Queste proposte davano senso e giustificazione ad angosce proprie della società industriale, davano voce a disagi profondi e inespressi dalla politica e dalla tradizione delle sinistre. Anzi raccolti, semmai in modo confuso, dai

movimenti di destra e dai fascismi. Presupponevano una critica dei rapporti tra teoria e prassi che perentoriamente l'Is portava avanti, senza per altro esplicitarne le implicazioni filosofiche e politiche, anzi rimanendo invischiata nelle contraddizioni di quella critica. Ma certo interpretavano l'ansia di agire che muoveva molti giovani a metà degli anni sessanta, anche in rivolte esistenziali e in gesti quotidiani, dal vagabondaggio all'*happening* culturale.

Dalle avanguardie artistico-letterarie che si autonegavano veniva anche la critica al marxismo scolastico. Politicamente i situazionisti si riallacciavano a esperienze teoriche come quella della rivista *Socialisme ou barbarie*, cui rimproveravano, peraltro, di voler umanizzare il lavoro, proponendo, invece, di sopprimerlo insieme con tutte le sue giustificazioni. Da *Socialisme ou barbarie* traevano il programma dei consigli e la critica di tutte le burocrazie, capitalistiche o dette socialiste. La teoria del potere assoluto ai consigli implicava, per i situazionisti, non la gestione del mondo esistente, ma la sua trasformazione qualitativa ininterrotta (Perniola, p. 79).

Atti del presente già l'avviavano, come ad esempio la critica pratica dell'economia spettacolare nella rivolta del ghetto nero di Watts dell'agosto 1965, quando gli insorti saccheggiarono i grandi magazzini di Los Angeles. Oppure come ogni *détournement* riuscito, cioè ogni gesto, scritto o parola che sottraesse consapevolmente oggetti e immagini connessi alla società borghese (opere d'arte, fumetti, pubblicità, foto pornografiche) alla loro destinazione, per inserirli in una prospettiva rivoluzionaria. Ci si proponeva allora una pratica generalizzata del *détournement* e del divertimento che nasce dallo 'sviare' qualcosa dal fine di valorizzare la merce. La forma più semplice



era l'immagine di un fumetto che pronunciava una frase di Marx: ma il '68 avrebbe praticato largamente molte forme di sviamento di cose, parole e luoghi.

Tutto ciò, col suo immediatismo, il suo misto di disperazione e speranze illimitate, di ingenuità e violenza verbale, ci attirava allora, oltre a intuizioni profonde, come il rifiuto di trattare la 'rivoluzione nei paesi sottosviluppati' da un livello subordinato a quello delle cosiddette metropoli (Khayati sul n. 11 dell'*Is*).

Ci attirava, infine, soprattutto l'esaltazione della soggettività radicale, così come emergeva dagli scritti dei situazionisti, ma anche dalla loro frequentazione. Due libri, *La società dello spettacolo*, di Guy Debord, e *Il trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni*, di Vaneigem, erano da noi letti soprattutto in quel senso. Molti eventi, collettivi e individuali, ci avrebbero in seguito insegnato che la soggettività non si pone come un assoluto, che non dà risposte univoche, che esiste soltanto nella molteplicità delle storie umane, dei singoli e dei gruppi.



Che piacere, un libro che squarcia la struttura sgar-giante e rutilante dell'oggi. Una boccata di grigio davvero triste, dentro l'aria comica, smaccata, del tempo; qui e ovunque letti e lettori, attori finti e finti spettatori, tutti impegnati, attratti, avvinti nella facilità illimitata e potente della *koiné* comica che ha tolto perfino la possibilità della frivolezza. Dedicato «alla memoria di Gerard Lebovici, assassinato a Parigi, il 5 marzo 1984, in un agguato rimasto misterioso», è uscito a Parigi (appunto per le edizioni Gerard Lebovici) due anni fa d'agosto, *Commentaires sur la société du spectacle* di Guy Debord.

C'è una parola assente, mai nominata, come per esperimento, in questo libro: *televisione*. Primo rifiuto di una facilità insopportabile, riottosità verso l'omaggio all'evиденza, folgorante scorciatoia. Non si nomina la Tv come non si dice ogni volta, parlando, «oggi, in questo mondo, sul pianeta terra...». Debord allude alla televisione come a un sintomo obbligato e scontato, allo stesso modo in cui il mondo è il sintomo di un ipotetico 'reale'. Nel testo capitale e quasi 'conclusivo' del pensiero situazionista, *La società dello spettacolo*, del 1967, la televisione era più volte nominata da Debord; oggi, dello spettacolo, ciò che l'ossessione non è la visibilità, né i meccanismi sempre uguali, ma la maschera nascosta e *segreta*.

Meno di 100 pagine, 33 paragrafi, una prosa ampia e implacabile, frasi stupendamente scritte, quasi secentesche, raramente enfatiche, lontane dalla qualità dimostrativo-aforistica dello scritto di vent'anni fa, volutamente

(ironicamente) messe nel linguaggio del grande moralismo pessimista. Che non si tratti di *cine-tv-video* e di altre mirabilie del futuro-prossimo è subito chiaro. La citazione iniziale è dall'*Arte della guerra* di Sun-Tsu: «Per quanto critiche possano essere la situazione e le circostanze in cui vi trovate, non disperate di nulla; perché è nelle occasioni in cui tutto è da paventare, che nulla bisogna paventare; quando si è circondati da tutti i pericoli, che non bisogna temerne alcuno; quando non si ha alcuna risorsa, che bisogna contare su tutte; quando si è sorpresi, bisogna sorprendere a nostra volta il nemico».

Debord si ritiene in guerra con la società dello spettacolo, non s'illude e non illude che la guerra sia finita, lascia balenare il sospetto (e mai cita Gorbaciov, altro 'inutile' da nominare) che lo spettacolo sia anche la prosecuzione indefinita della guerra con altri mezzi. Come dubitarne, anzi?

L'approdo sulla propria astronave *Società dello spettacolo*, in orbita dal 1967 e ancora intatta, risulta più amaro che traumatico, il libro più saccheggiato e meno citato dal '68 a oggi, ancora avanti rispetto alle analisi sociospettacoliche più aggiornate e correnti, viene rivisitato con terrore lucido.

«Nel 1967, ho mostrato in un libro [...] ciò che lo spettacolo moderno era già nella sua essenza: il regno autocratico dell'economia delle merci arrivato a uno statuto di sovranità irresponsabile, e l'insieme delle nuove tecniche di governo che accompagnano questo regno».

Ostico, in questa fase di ottimismo sfrenato – non fosse per l'esistenza finalmente assillante dell'orologio ecologico – un occhio così duro. E la singolare bonomia, l'ammirazione, quando non l'adorazione, con cui si guarda oggi a qualunque accumulo di 'ricchezza' e esibizione di 'successo', compatibili col pensiero 'debole' e 'civi-

le' e col ritorno continuo 'strumentale' caricaturale della parola morale in gazzette e Tv, non sono fatte per leggere e reggere pagine retoricamente impietose.

«Quando l'economia onnipotente è diventata folle, e i tempi spettacolari non son altro che questo...»

Difficile non leggere questo testo con la stessa posizione filosofica con cui si può leggere un Dick o un Pynchon. Un incubo verosimile. Il non-analizzabile (la terribile scala «uno a uno» dello spettacolo), analizzato. Il normale, l'ovvio, l'evidente mutati di segno. Perfino il furore paranoico del discorso che si vuole totale e che è costretto esso stesso misteriosamente alla parzialità del segreto, del mascheramento, del cifrato per non consegnarsi intero ai 'servizi segreti' del nemico totale. Come già nelle citazioni da dizionari, un dubbio permane prima e dopo la lotta, perversa ipotesi che tutto il linguaggio sia mutato o almeno mutante, tutto rivoltato o in codice. «Si può mantenere il nome quando la cosa è stata segretamente cambiata (della birra, del manzo, di un filosofo)».

E si può cambiare il nome quando la cosa è stata segretamente continuata: in Inghilterra l'impianto di trattamento di scorie nucleari di Windscale è stato condotto a far chiamare Sellafield il luogo in cui sorge, per meglio sviare i sospetti dopo un disastroso incendio nel 1957.

Ma questo trattamento toponomastico non ha impedito l'aumento della mortalità per cancro e leucemia nei dintorni. Il governo inglese, lo si apprende democraticamente 30 anni più tardi, aveva deciso di mantenere segreto un rapporto sulla catastrofe giudicato non a torto «tale da scuotere la fiducia accordata dal pubblico al nucleare».

Perché Debord torna sul luogo del delitto, cui non ha cambiato il nome? Intanto perché il processo 'spetta-

colare' in vent'anni è grandemente progredito, la prognosi teorica si è tutta avverata, con un cambiamento che rende la società dello spettacolo più inevitabile, ampia e interstiziale insieme. Potere dello spettacolo *concentrato*, (grosso modo le dittature contro-rivoluzionarie di tipo nazista o staliniano); e potere dello spettacolo *diffuso*, (modello americano della società dei consumi); si sono avvicinati e mescolati, abbracciati nello *spettacolare integrato*. Fine e menzogna della società, lo spettacolo è quindi ormai totalmente multiforme, insieme concentrato e diffuso.

Forma estrema del governo della merce, «il governo dello spettacolo, che oggi detiene tutti i mezzi per falsificare l'insieme della produzione oltre che della percezione, è padrone assoluto dei ricordi come è padrone incontrollato dei progetti che forgianno il più lontano avvenire».

«Regna da solo ovunque; esegue le sue condanne sommarie».

E «La società modernizzata fino allo stadio dello spettacolare integrato si caratterizza per l'effetto combinato di cinque tratti principali, che sono: il rinnovamento tecnologico incessante; la fusione economico-statale; il segreto generalizzato; il falso senza replica; un presente perpetuo».

Rivendicato con orgoglio quasi dissennato, quello di Debord sembra l'urlo lanciato prima che le sue stesse parole gli si disfino tra le mani, mentre già «non è più possibile credere [...] a nulla che non sia stato conosciuto e verificato da se stessi e direttamente», e quando già si può giocare solo fuori scena, (su ciò che non è nominato, e che è lasciato alla nostra immaginazione, alla nostra speranza-disperazione), che non rientra nel codice binario delle banche-dati *informanti e disinformanti*.

Con gesto oscillante tra il distacco e la cupezza accorata, Debord attraversa fatti e figure. Il generale Noriega, perfetto principe del nostro tempo, che tutto vende e tutto simula, (noi sappiamo in più che sia il suo luogotenente sia uno dei suoi più fieri oppositori hanno studiato al Dams di Bologna del professor Eco...!) La Mafia, trionfante in tutto il mondo col diffondersi del neo-oscurantismo spettacolare. Il dominio del segreto, le sempre più vaste zone d'inaccessibilità fisica, pensiamo anche solo, banalmente, ai diffusissimi club o villaggi esclusivi ipersognati...

L'inutile 'obbligo di giocare' lasciato agli spettatori, comandamento insensato mentre non si sa chi guarda chi.

Gli statisti occidentali che abboccano in massa alla falsa 'armata di pietra' cinese...

Nel '67, rovesciando Hegel, Debord notava che «nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso».

Rada la collana di citazioni (spesso di secondo grado, un rammentare) da Marx, Feuerbach: la società che preferisce «l'immagine alla cosa, la cosa all'originale, o la rappresentazione alla realtà»; Lukacs, Klausewitz, a adornare il filo postmarxista più im-possibilmente conseguente che esista. Pesantissime e microscopiche come una concentrazione atomica le stille di una personale mitologia /necessità: la paura per la catastrofe ecologica, il mito dell'autenticità, una certezza forse eccessiva sulla datazione recente della cospirazione complotto 'società dello spettacolo'.

Eppure, aria pesante di una sigaretta non fumabile, volutamente 'ignorante', come di chi decida di non adorare la complessità, di rifiutare la cieca civile «fedeltà sempre mutante, il seguito di adesioni costantemente deludenti a prodotti fallaci, correndo dietro all'inflazione dei segni deprezzati della vita».

Terroristicamente semplice come *Essi si vivono* di Carpenter. In attesa degli occhialini giusti, sappiamo che può essere così. E sappiamo di non sapere perché, nazione dopo nazione, c'è stato il passaggio alla Tv a colori, tanti tanti anni fa. Se pensiamo che già vengono imputate lontane opposizioni a tale avvento..., e che tutto ha da sembrare naturale o giusto dentro il mercato, quando è già così poco naturale e ovvio che i sassi di quest'isola stiano insieme e non si sbriciolino o non diventino vele o colori liquidi.



Mi è sempre piaciuto di Guy Ernest Debord:

1. Una frase citata da una scritta su un quadro, non sua, durante il maggio: «Compagni, l'umanità non sarà felice che il giorno in cui...»
2. Quando dice che «alle futili avventure raccontate dal cinema preferisce l'esame di un soggetto importante: se stesso». Perché pone l'equivalenza tra pensiero rivoluzionario e Hollywood (che esamina soggetti per lavoro e per forza), tra alienazione personale e alienazione organizzata, diffusa, di massa.

Non mi è mai piaciuto di Debord:

1. Il suo atteggiamento sufficiente e ostile verso Mao, «il monarca» lo chiamava, «l'uomo che strinse la mano di Nixon». Così lo canzonava in *In girum imus noctae et consumimur igni*. Certo un giudizio critico oggi molto di moda, dunque un vero e proprio arsenale di goffagine e imbarazzo situazionista. Infatti, più situazionista di Mao, con la sua 'folle' guerra anti-Stalin-e-emissari a proposito della rivoluzione in un megapaese arretrato e contadino che non gli volevano far fare, che cosa c'è? Leggete a questo proposito, se lo trovate, le belle pagine dedicate al conflitto Mao-Ortodossi nel bellissimo saggio di George Padmore *Panafricanismo o comunismo?*
2. I suoi gusti musicali.

Tra il 1928 e il 1933 nascono Rivette, Truffaut, Varda, Godard, Malle, Jean Marie Straub (1933) e Guy Debord (1931). Molti di loro saranno protagonisti della «nouvel-

le vague» francese, matrimonio tra teoria del basso costo, politica degli autori (Ulmer, Aldrich, Fuller, Ray, Mann...) e pratica delle nuove tecnologie di ripresa 'leggere'; movimento eterogeneo che cambiò i connotati del cinema e dell'immaginario transalpino, europeo e mondiale, a cavallo tra i '50 e i '60.

Il tutto a Parigi, in un momento della storia della città irripetibile, dirà Debord (che poi l'abbandonò disgustato dalla neo-urbanistica modello *Defense*, per venire quasi sempre ad abitare in Italia) che farà dei film ma rimarrà volutamente ai margini del cinema, anzi lo combatterà aspramente, soprattutto negli anni '80 della cosiddetta omologazione palese, del tempo risucchiato tutto dal capitale (come lavoro e come lavoro da spettatore) e del «più roba c'è da vedere, meno si vede e soprattutto meno si vive».

Molti altri 'artisti', oltre a Debord, smettono proprio allora, tra i '70 e gli '80, di occuparsi di cinema, come ad esempio Carmelo Bene o Billy Wilder.

Pochi dei *nouvelle vague*isti, invece, pur pensando di stare proprio al centro del dibattito teorico sul cinema, si accorgeranno nel corso degli anni di essere rimasti più o meno soli, gli unici a pensare e girare film (Jean Marie Straub-Daniele Huillet e Godard) e non spettacoli. Che poi siano spettacolari in senso di *Jouissance* quanto un Landis o uno Spielberg è un altro discorso.

In ogni caso Guy Debord, scampato alla celebrità e al divismo, ignorato dalle storie del cinema, perfino da quelle del cinema politico (niente nel 'Fofi, Volpi, Morandini' e in *Cinéma et politique* di Christian Zimmer), non potrà scampare alla sue sorte. Rimarrà nella storia del cinema sperimentale francese, assieme a cento altri. Manca solo la sua foto (non ne ha distribuite molte) per esempio, nel

bellissimo catalogo che Esther De Miro e Dominique Noguez pubblicarono in occasione del quinto *Gergo Inquieto* di Genova, 1983, dedicato a *Trent'anni di cinema sperimentale francese 1950-1980*, (Bonini editore).

Nel '57 nasce, dai resti dell'antico surrealismo radicale, e tra i fondatori c'è il parigino Guy Debord che ne dirige dal giugno '58 la rivista teorica, l' 'Internazionale Situazionista', una sorta di agenzia pubblicitaria delle forme autonome di lotta operaia, che adegua, senza barare, la teoria marxista alle mutate condizioni sociopolitiche dei paesi a capitalismo maturo, ostruite dal dilagante, opportunista stalinismo dei partiti comunisti dell'ovest, dall'euroburocratismo trotzkista e dal sanguinario totalitarismo benpensante della II<sup>a</sup> Internazionale.

Ma non è un gruppuscolo dogmatico con relativa ortodossia inossidabile. E non metterà mai all'ordine del giorno: «Compagni, qui bisogna affrontare seriamente il tema della 'violenza' ». Trattasi di amici, che tali vorranno restare (neanche loro ci riusciranno troppo per la verità) e che anticiperanno e comprenderanno meglio di altri, in Francia e fuori, (e saranno attaccati più di altri) il sessantotto galoppante e il dopo. Senza voler essere mai una avanguardia: «le avanguardie... hanno fatto il loro tempo... e sfilano con le loro decorazioni...fino al termine della dissoluzione» (*In girum imus* v.it. p.302). Situazionisti in stato d'allarme, sempre pronti a sciogliersi senza cambiare nome e a nuove più feconde mutazioni e scelte, «a seconde delle situazioni».

Precedentemente, e non a caso, Guy Debord direttore del bollettino *Potlatch* tra il '54 e il '57, era stato letterista e dunque partigiano del superamento dell'arte anche se nel 1952, anticipando quel ribaltamento nei rapporti tra suono e immagine che avrebbe caratterizzato, col trionfo

acustico, proprio le da lui odiate merci del grande spettacolo di *epoca walkman, stereo, dolby e Thx*, aveva firmato il suo primo film in 35 millimetri, bianco e nero, sonoro (anzi sonoro sovraccarico più lunghi silenzi, 85 minuti in tutto di cui molti, più di 50, soltanto neri, e il resto solo bianco perché completamente non figurativo), dal titolo *Hurlements en faveur de Sade*, Urla in favore di Sade. Che, come i suoi successivi cinque film' quasi nessuno è riuscito a vederlo in Italia, neppure nei cineclub, o al Filmstudio di Roma e nemmeno durante il Movimento.

Le sceneggiature, tradotte da Paolo Salvadori, sono state raccolte da Arcana Editrice<sup>2</sup> nel 1980 in *Opere cinematografiche complete* (più 62 fotogrammi stampati da cinque dei sei film). Per esempio, con procedimento Straub, (anche se Straub non leggerebbe mai in un suo film un libro suo; semmai Fortini, Hölderlin, Pavese, Shönberg o un marxista egiziano), Debord prende ampi frammenti dei primi quattro capitoli del suo *La società dello spettacolo* e ci spalma sopra dell'altra audiovisualità, non meramente illustrativa. Con procedimento piuttosto giornalistico, semplificativo-metaforico, alla Antonioni del clip con Nannini. Ma torniamo indietro.

Il lettrismo, da cui Debord esce nel 1951 per fondare l' 'Internationale Lettriste', era creazione di Isidore Isou, rumeno di Botosani, nato nel 1925 e dal 1945 a Parigi, poeta, romanziere, saggista, drammaturgo, regista teatrale e autore nel 1951 del lunghissimo film in bianco e nero (175') *Trattato di bava e di eternità*, che apre la sua filmografia<sup>3</sup>. Nella Francia postbellica dominata dalla frattura Gernet-Sartre, dall'immobilismo politico gaullista e, nel cinema, dalle trascrizioni letterarie edulcoranti e calligrafiche, Isou riapre l'eversione e il *Gran Gioco sovversivo*

perché ritrova alcune tradizioni alte da combattere e abbattere.

Un film che sarà prezioso per la *nouvelle vague*, da Godard a Rohmer, a Duras, a Straub, dove l'ebbrezza della parola sciolta e a tutto campo, la logorrea come minimo comun denominatore del testo, prende il posto di comando, come un tempo le disarticolazioni del discorso narrativo (surrealisti) e la scomposizione della parola stessa (dadisti): dal film traspare inedita la realtà intellettuale, romantica o anticonformista di Parigi, coi suoi interminabili ma non accademici discorsi sull'amore e sulla vita, che rimarranno 20-30 anni dopo il marchio di fabbrica del cinema d'esportazione francese, fino ad oggi, fino a *Un mondo senza pietà* di Rochat e agli altri nuovissimi. Con in più, allora, (e trapassò ai situazionisti, più che al cinema militante a venire), una inedita dimensione di piacere e di godimento visivo per l'immagine, di decontrazione pulsionale frutto dell'intreccio e della contaminazione con le ricerche analoghe del Fluxus Group statunitense di Maciunas.

Ciò detto, e nonostante quello che abbiamo ricordato come elementi secondari del film, non si è puntualizzato e ricordato l'essenziale, sì la *jouissance*, sì la visualità, ma il fatto che anche Isou sopprime, tardo futurista, la sincronia tra immagine e suono e lascia sequenze nere con semplici motivi astratti di linee e macchie bianche. Come molto cinema *underground* Usa e con una tradizione strutturale ancora più analitica, Isou riflette sui mezzi dell'immagine e sul pensiero di Malevic «L'arte non può non essere contenuto a sé stessa». E lavora nel momento storico dell'autodistruzione. Perché anche in questo film sperimentale – come nelle opere di Maurice Lemaitre, che moltiplica le cancellature sullo schermo e usa soprattutto scar-

ti di pellicola altrui (*Le film est déjà commencé?* '51) e del 'separatista' e grande amico di Debord Gil. J. Wolman (*L'anticoncept* del '52, opera prima e ultima in 16 mm, da proiettarsi solo su un pallone sonda) – con il balenio-intermittenza di grandi cerchi bianchi su fondo nero, la preoccupazione teorica di fondo resta quella suprematista-concettuale dell'immagine virtuale, potenziale, critica di quella usurata dominante. Siamo sullo stesso territorio di esplorazione del bianco ritmato al nero di *Urla in favore di Sade*, film radiofonico, quasi da radio libera: decretare l'inesistenza del cinema, la sua distruzione, che è come dire parodiare e irridere alla realtà effettiva del cinema francese dominante e inguardabile (da Autant Lara e tutto il 'cinema di papà', al *Cyrano de Bergerac* di Depardieu, film volutamente, ostinatamente, arrogantemente 'di parola', iscritti nella inscalfibile tradizione) e volerne prefigurare un'altra o mettersi da parte quando si tratta solo di diventare *public relation*, agenti segreti dello sviluppo, della civiltà della guerra fredda, della aggressione all'Algeria, della bomba atomica, membri effettivi della 'società dello spettacolo'. Debord è già lucido: è la morte del cinema che vuole, «espressione in sé della rivolta», mentre Lemaitre è più utopista: «Noi letteristi siamo i soli a pensare», scriverà nel saggio d'accompagnamento alla pubblicazione del copione di *Le film est déjà commencé ?*, «I capolavori dell'avanguardia nel cinema sono ancora da realizzare».

Così nel 1952 siamo al centro di un momento magico di opere prime, film-limite, opere-azzardo, come le definisce Dominique Noguez. Ma solo Lemaitre, che realizzerà dal 1963 ad oggi più di 70 film, e Debord, avranno un futuro.

Tutti i film di Debord, nonostante le apparenze e le critiche dell'epoca, che battevano molto sulla 'cripticità',

hanno una struttura molto semplice, e soprattutto un contenuto chiaro e politicamente molto indigesto per destra, sinistra storica e estrema sinistra ideologica del dopo maggio, ma certo non ambiguo o equivoco.

Si tratta del montaggio di materiali di archivio (documentari, soprattutto bellici, dalla repressione in Congo alla guerra d'Algeria, ma anche flash sul consumismo, i miti e i riti di oggi), insomma dell'impiego di scarti di film girati da altri come elementi visivi di un discorso sulla società.

Spezzoni da film classici della rivoluzione sovietica, di Raoul Walsh o Nicholas Ray, con Marilyn Monroe o genere *Il terzo uomo* e *Il mistero di Shanghai*, stravolti o esaltati rispetto al loro senso e alla loro funzione originale; più didascalie; più foto di Debord e di amici come Gil.J. Wolman, Asger Jorn, Robert Fonta e Ghislain de Marbaix; più fumetti usati in senso *pop art*; più riprese originali, sia di case, di luoghi e di persone autobiograficamente 'forti' o piacevoli, sia di fatti spettacolari, da Marghera che inquina alla Raf: come la prigione nella quale furono trucidati i due militanti rivoluzionari Andreas Baader e Gudrun Ensslin: «la gioventù più bella morì in galera».

Il tutto missato a una o più voci incrociate fuori campo che leggono o un intervento teorico (di Debord stesso, ma anche di Marx, Tocqueville, Machiavelli, Pougé, von Clausewitz...) o un frammento di dialogo, o informazioni, leggi, sentenze, notizie aberranti; brani di musica, a tratti, in sottofondo, soprattutto classica settecentesca: Haendel, Couperin, Bodin de Boismortier, Corrette. Niente *pop song*, al massimo e solo nell'ultimo film, una concessione 'frivola' a Art Blakey, *Whisper not*.

Un giardino sonoro piuttosto tradizionale e facile (il Settecento si scodella bene su qualunque immagine), confermato da una lista di classici del cinema, dei film preferiti

da Debord, anche questi belli ma convenzionali, contenuta in una delle prime sequenze di *Urla in favore di Sade ?*: *Viaggio sulla luna*, *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Entr'acte*, *La corazzata Potemkin*, *Cane andaluso*, *Luci della città*, più i tre film letteristi, il suo, quello di Wolman e quello di Isou.

E poi, alcune delle sue sequenze teoriche, che nel maggio divennero slogan di massa, frasi a largo consumo, scritte sui muri:

«La felicità è un'idea nuova per l'Europa – e – L'amore non è valido che in un periodo rivoluzionario» (*Urla*)

«Non si contesta mai un'organizzazione dell'esistenza senza contestare tutte le forme di linguaggio che sono proprie di questa organizzazione»

«L'unica impresa interessante è la liberazione della vita quotidiana»

«È il bisogno che si ha di essa a creare una star. È la miseria del bisogno, è la vita squallida e anonima che vorrebbe dilatarsi alle dimensioni della vita del cinema» (*Sul passaggio di alcune persone...*).

«Si sono interpretate le passioni abbastanza. Si tratta ora di trovarne delle nuove» (*Critica della separazione*)

«Ciò che lo spettacolo ha preso alla realtà bisogna riprenderglielo» e qui già Debord prefigura la Tv spazatura della nostra Rai 3 superpopulista.

«Il mondo è già stato filmato, si tratta ora di trasformarlo»

«Il proletariato può riconoscersi solamente nel torto assoluto di essere gettato ai margini della vita»

«Una nuova epoca si è aperta: dopo il primo tentativo di sovversione operaia, è ora l'abbondanza capita-



listica che è fallita» (*La società dello spettacolo*).

«Vi sono tempi nei quali occorre spendere il disprezzo con parsimonia, a causa del gran numero di bisognosi», e siamo già all'oggi.

«Gli spettatori non trovano quello che desiderano, ma desiderano quello che trovano»

«La lotta di classe in Portogallo nel '74 è stata in primo luogo dominata dallo scontro tra gli operai rivoluzionari organizzati in assemblee autonome e la burocrazia stalinista arricchita di generali in rotta. Quelli che comprendono questo comprendono anche il mio film»

«Lyotard, raccattabriciole a rimorchio» (*Confutazione di tutti i giudizi...*).

«Io non ho come tutti gli altri cambiato idea una o molte volte con il mutare del tempo. Sono piuttosto i tempi a essere cambiati secondo le mie idee»

«Beveva quotidianamente più bicchieri di quanto non dica menzogne un sindacato per tutta la durata di uno sciopero selvaggio»

«La formula per rovesciare il mondo non l'abbiamo trovata nei libri, ma girando».

(1) Ecco la filmografia completa di Guy Debord:

**1952:** *Hurléments en faveur de Sade* (Urta in favore di Sade) 35mm, sonoro, b/n, 80'.

**1959:** *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sul passaggio di alcune persone attraverso un'unità di tempo piuttosto breve) 35mm, b/n, sonoro 20'.

**1960-61:** *Critique de la séparation* (Critica della separazione) 35mm, b/n, sonoro 20'.

**1973:** *La société du spectacle* (La società dello spettacolo), 35mm, b/n, sonoro, circa 80'.

**1975:** *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'* (Confutazione di tutti i giudizi, tanto ostili che elogiativi, che sono stati finora dati sul film 'La società dello spettacolo') 35mm, b/n, sonoro, circa 30'.

**1978:** *In girum imus noctae et consumimur igni* (Andremo in giro la notte e saremo consumati dal fuoco) 35mm, b/n, sonoro, circa 80'.

(2) Guy Debord sul cinema ha scritto i seguenti saggi:

**1964:** *Contre le cinéma* (Contro il cinema), Aarbus Institut Scandinave de vandalisme comparé, 84 pag. con copertina metallizzata.

**1967:** *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, trad. it. *La società dello spettacolo*, Ed.Arcana.

**1978:** *Ouvres cinématographiques complètes* (Opere cinematografiche complete) Paris, Champ libre (1980, ed. Arcana).

(3) La filmografia di Isidore Isou:

**1951:** *Traité de bave et d'éternité*, 35mm b/n, sonoro, 175'.

**1960-1972:** *9 films polythanasiques, esthapeirestes et supertemporels* (9 film polimortuari e supertemporali, testi pubblicati in *Ligne créatrice*, 1973).

**1978:** *Des myriades et des myriades de perspectives* (Miriadi e miriadi di prospettive): *Sonny Boy*, *Menthe à l'eau* (Menta all'acqua). Presentato al Palais des Glaces, testo pubblicato in "+ O", n.21-22, 1978.

La bibliografia comprende:

*Esthétique du cinéma* (Ion, aprile 1952 e Ur, Parigi, 1953).

*Ouvres de spectacle* (comprendente il testo di *Traité de bave et d'éternité*, Parigi, Gallimard, 1964).

Voce: «Perché la secca cronologia, priva di spiegazioni, del potere divinizzato [...] esecuzione terrena dei comandamenti del mito, possa essere superata e divenire storia cosciente, è necessario che la partecipazione reale alla storia sia stata vissuta da gruppi estesi.

[...] Da coloro che *si sono riconosciuti* come possessori di un presente singolare, che hanno provato la ricchezza qualitativa degli avvenimenti come loro attività e luogo stesso della loro dimora – la loro epoca – nasce il linguaggio generale della comunicazione storica.

Immagini: *un reggimento di cavalleria, nell'istante in cui mette mano alla sciabola, all'inizio di una carica.*

Coloro per cui il tempo irreversibile è esistito vi scoprono insieme il memorabile e la minaccia dell'oblio.

Immagini: *assemblee rivoluzionarie negli edifici occupati, nel maggio 1968.*

Erodoto di Alicarnasso presenta qui i risultati delle sue ricerche, affinché il tempo non cancelli le opere degli uomini».

Tratto da alcune sequenze del film che Guy-Ernest Debord realizzò nel 1973, basandosi sul suo celebre saggio teorico *La società dello spettacolo*, il testo riportato qui sopra simboleggia con qualche efficacia il destino dell'Internazionale situazionista, di cui lo stesso Debord fu uno dei militanti più attivi negli anni '60 e, naturalmente, in quel 1968 che, con passione, l'Internazionale situazionista contribuì a promuovere allo scopo di «abolire lo stato presente delle cose».

Ancora meglio, però, simboleggia il destino delle opere cinematografiche realizzate da Debord prima, durante e dopo il '68. Presentandosi come l'Erodoto, di quella «storia vissuta», Debord sapeva bene che il modo peggiore di condannare all'oblio un evento storico non è tanto la sua dimenticanza pura e semplice (il *fatto* che il tempo storico lo eroda), ma la sua deformazione spettacolare.

Nel caso del cinema di Debord, però, si verifica un singolare paradosso: la sua scomparsa e la sua attuale *invisibilità* non sembrano dovute soltanto a una colpevole omissione dell'industria culturale, o, per usare la terminologia situazionista, della società dello spettacolo che preferisce presentare dei movimenti nati negli anni '60, un'immagine deformata e al tempo stesso meno *inquietante*. Essa è dovuta anche e soprattutto a un desiderio dell'autore. Il suo ultimo film, che è una sorta di biografia politica e intellettuale, contiene, infatti, la seguente provocatoria dichiarazione:

«Volevo dimostrare che si può benissimo restare, dopo qualche successo storico, altrettanto poco ricchi in potere e in prestigio (ciò che ne avevo per mio conto all'origine mi è sempre bastato). Non avevo da distribuire brevetti di non so quale ortodossia [...]. Non c'è proprietà da acquistare, né da mantenere, su un passato che non è più correggibile [...] Ho fatto in modo che nessuno pseudo-seguito venisse a falsare i rendiconti delle nostre operazioni [...] Da lunga data sono esercitato a condurre un'esistenza oscura e inaccessibile [...].

Ho dunque potuto condurre più avanti le mie esperienze [...]. Il risultato di queste ricerche, ed ecco la sola buona notizia della mia presente comunicazione, non lo trasmetterò nella forma cinematografica».

Del resto, il cinema di Debord, per tanti versi piut-

tosto loquace, dato che si propone di «filmare la teoria», è, anche nel profondo, percorso da una tendenza al silenzio, alla scomparsa, all'autoannientamento.

*Urla in favore di Sade*, il primo film (1952) girato, o meglio, montato e mixato da Debord si compone di lunghe 'sequenze' che mostrano lo schermo bianco alternando sequenze nere. Queste ultime, completamente mute, sono più brevi (da uno a cinque minuti), tranne quella con la quale il film si conclude, che dura ventiquattro minuti, ed è concepita, a quel che sembra, per scatenare l'ira del pubblico. Un pubblico composto, la sera della prima, secondo quanto Debord racconta, dagli «esteti più avanzati».

A simili 'provocazioni', certo, ormai siamo abituati e i fotogrammi neri, con o senza parole o musica, li abbiamo visti e apprezzati o detestati tante volte: in Straub e in Godard che i situazionisti definivano «*le plus con des Suisses pro-chinoise*», giù giù fino a Markopoulos e Brociani. In quel tempo montati, però, e adoperati con quella brutalità, dovevano avere un effetto irresistibile...

D'altra parte, se il gusto della provocazione furiosa teneva in vita nelle attività dei situazionisti un mai interrotto filo di continuità con Dada e con il Surrealismo, la tendenza all'ammutolimento dell'espressione è invece connessa con una riformulazione rivoluzionaria della teoria hegeliana della morte dell'arte. Infatti l'arte, secondo i situazionisti, non è più in grado di essere l'espressione critica della quotidianità, e del vissuto storico degli uomini concreti nelle condizioni totalitarie del tardocapitalismo e dei sistemi burocratici.

Sulla base di questa nozione, Debord fa letteralmente a pezzi il cinema; però, a differenza del Godard dei primi anni '60 e di altri esponenti della *nouvelle vague*, non ha la

minima intenzione di conquistare per mezzo di procedimenti formali rifiutati dal gusto del pubblico medio, nuovi mezzi di espressione da far valere all'interno del campo artistico. Le sue operazioni vogliono somigliare piuttosto, pur non potendo esserlo *fino in fondo*, a un'autopsia dell'arte e di tutte le forme di comunicazione proprie del sistema dei massmedia. Del resto, è come un'autopsia eseguita sul cadavere del romanzo che i situazionisti vedevano: il *Finnegan's Wake* di James Joyce.

Nel film *Sul passaggio di alcune persone attraverso un'unità di tempo piuttosto breve* (1959) questa intenzione si manifesta così: mentre le immagini mostrano una carrellata malriuscita, [ ? ] l'immane voce fuori campo commenta: «Ciò che deve essere abolito prosegue, e la nostra usura con esso. Ci logorano. Ci separano. Gli anni passano, e noi non abbiamo cambiato nulla [...] Evidentemente, si può all'occasione farne un film. Tuttavia anche nel caso in cui tale film riuscisse ad essere altrettanto fondamentalmente incoerente e insoddisfacente quanto la realtà di cui tratta, esso non sarà mai che una ricostruzione povera e falsa come questa carrellata mancata [...] Il cinema è da distruggere».

Malgrado le apparenze, però, il cinema di Debord non è una versione sofisticata, *à la Godard*, del cinema agit-prop.

Come si è detto, la sua intenzione è quella di 'filmare direttamente la teoria', con un totale rifiuto di semplificarla a fini politici: «Nulla d'importante è mai stato comunicato avendo dei riguardi per un pubblico, foss'anche composto dai contemporanei di Pericle. Nello specchio congelato dello schermo, gli spettatori non vedono in questo momento nulla che evochi i cittadini rispettabili di una democrazia».

Immagine: *Il pubblico di una sala cinematografica, che guarda fisso davanti a sé, come visto dallo schermo.*

Così inizia l'ultimo film a me noto di Debord (1978) il cui titolo è il più lungo palindromo latino: *In girum imus nocte et consumimur igni*, di notte noi giriamo in tondo e siamo divorati dal fuoco.

Debord, implacabilmente fuori campo, lo commenta così, dopo aver mostrato sullo schermo una grande discarica industriale e un agglomerato di case popolari 'moderne': «È diventata ingovernabile, questa terra guasta, dove le nuove sofferenze si nascondono sotto il nome dei vecchi piaceri; e dove gli uomini hanno così paura. Girano in tondo nella notte e sono consumati dal fuoco. Si svegliano sbigottiti e cercano a tentoni la vita».





«Ogni prodotto della Factory è in qualche modo un tentativo di scuotere la relazione 'passiva' tra il consumatore e l'oggetto del consumo, creando una situazione in cui il consumatore interroga la natura del prodotto stesso; e attraverso questo risveglio iniziale scopre il suo posto nel ciclo di consumo-produzione-lavoro-tempo libero, che costituisce la vita di ogni giorno nella società dello spettacolo». Così si leggeva, nel 1980, in un *booklet* promozionale dell'etichetta discografica di Manchester, Factory Records, fondata dal giornalista e presentatore televisivo Tony Wilson, e tutt'ora in attività.

La matrice situazionista dell'analisi del consumo è qui molto chiara, come pure il richiamo a Wahrol e a una logica antiartistica e produttivista. E in effetti, fino alla metà degli anni ottanta e oltre, il ricorso della *jeunesse dorée* del pop inglese a un vocabolario di questo genere è assolutamente diffuso, mai in forme particolarmente ortodosse. Decine di dischi, videoclip, strategie di marketing dei gruppi rock possono ricollegarsi a un eclettico calderone di avanguardie, pop-art, situazionismo. Anche se riviste e fanzine inglesi su posizioni radicali, come la neosituzionista *Vague*, non mancheranno mai di sottolineare l'ambiguità delle loro posizioni, specie quando il successo comincia a girare.

In ogni caso, l'idea di una etichetta discografica dall'immagine fortemente coordinata e sofisticata, prima ancora che di ascendenza situazionista, ha reso la Factory un punto di riferimento importante: prima con la fama di certo pop postmoderno inglese (Cabaret Voltaire, Durut-

ti Column, Joy Division, New Order) rivestito dalle copertine letteriste di Peter Saville; poi con l'ondata recente del 'suono di Manchester', guidata dall'enorme successo nazionale di un gruppo come gli Happy Mondays imbustato nei collage in stile pop firmati dal Central Station Design.

Assieme alla permanenza del tenue filo dell'avanguardia artistica nella cultura rock, sulle copertine e nel logo di etichette come la Factory, possiamo anzitutto leggere una lunga storia di citazioni e riferimenti provenienti innanzitutto da quella inesauribile fonte di fantasie e turbolenze studentesche che sono state le *art school*.

Secondo il sociologo Dave Laing «Almeno un terzo dei musicisti punk hanno frequentato le scuole d'arte».

Esattamente come i loro fratelli maggiori ai tempi del beat degli anni sessanta: Lennon, Towshend, Ray Davies. E nelle *art school*, attorno al '68, è cresciuto anche Malcolm Mc Laren, 'inventore', manager e direttore artistico dell'esplosiva situazione dei Sex Pistols. Mc Laren, figlio della media borghesia inglese cresciuto nel mito del rock'n'roll ribelle, era entrato in contatto durante gli anni caldi della contestazione con il gruppo situazionista King Mob, una banda che nel suo momento migliore arrivò a contare una sessantina tra sofisticati artisti e intellettuali e feroci *skinheads*. Con lui c'erano anche Jamie Reid, il grafico delle copertine dei Sex Pistols di allora (oggi xerox artista 'plagiarista') e la stilista Vivienne Westwood.

*King Sex Pistols Story*, «Si occupava di attività anti-culturali come assalire Wimpy Bar, guastare le opere di artisti leccaculo, celebrare pubblicamente Andy Warhol, far saltare i cancelli dei college». Guy Debord aveva radiato il gruppo dall'Internazionale, accusandolo di menzogna e di deviazione ideologica. Il leader della faccenda, Chris Grey, fu beccato dallo stesso Debord steso sul divano a

guardare una trasmissione sportiva in Tv.

Tuttavia, a Mc Laren non interessava più di tanto l'ortodossia politica. La capacità di far casino in grande stile e di rompere la quarta parete del rock, rimasero invece il suo grande obiettivo fin da quando si trovò a gestire la carriera di una rock band americana in declino, i New York Dolls, e non trovò di meglio per risollevarne le azioni che organizzare il tour *Meglio rossi che morti*, in cui il gruppo si esibiva in costumi rossi su un palco decorato da falci e martelli e poster di Mao. Ingenuo o meno che fosse, lo stile di Mc Laren era diretto a creare situazioni, a portare scompiglio tra i media, la stampa musicale, prima di tutti, a spezzare i ruoli ordinati dello spettacolo rock .

Gli stessi Sex Pistols, che dell'intero movimento punk furono allo stesso tempo una bandiera e una scheggia impazzita, poco avevano da invidiare al gruppo King Mob, o alla fascinazione situazionista per la 'criminalità comune'. Il batterista Glen Matlock era un commesso part time nella boutique di Mc Laren a King's Road. Paul Cook e Steve Jines erano disoccupati e ladruncoli abituali. Il cantante John Lydon un frequentatore della boutique, pazzo per la star del glam rock Alice Cooper. Sid Vicious, infine, un vero disadattato, un ragazzo pieno di problemi, che morirà l'anno successivo per un overdose di eroina poco dopo lo scioglimento del gruppo.

McLaren spingeva i Sex Pistols a insultare il pubblico e a cercare la rissa nei concerti. Li piazzò in un *talk show* televisivo dove presero a male parole il presentatore. Non perdette un'occasione per sfruttare l'effetto shock, amplificato a dismisura dai famigerati tabloid inglesi e dalla televisione. I Pistols furono messi sotto contratto prima dalla multinazionale Emi per 40.000 sterline: l'incisione fu la *Anarchy in Uk*, quindi dalla A&M per 90.000 sterline, (non

incisero niente, sfasciarono soltanto gli uffici londinesi dell'etichetta); e infine dalla Virgin Records dell'hippy arricchito Richard Branson, fino all'estinzione del gruppo.

Probabilmente, la caratteristica meno sottolineata del movimento punk, passato alla storia recente attraverso le molte anime della rivolta di strada, della riappropriazione del rock, del ritorno all'energia delle radici, resta proprio la struttura di oggetto d'arte radicale che i Sex Pistols avevano. Attraverso alcune mosse che confinavano con l'*happening*, i Pistols e Mc Laren dimostrarono che il rock, preteso luogo della verità e della sincerità giovanile, era in realtà uno spietato regno delle merci, un luogo di artificialità e finzione né più né meno che il mondo delle odiate canzonette. Per usare le parole di Debord: «Là dove si è insediato il consumo abbondante, un'opposizione spettacolare principale tra la gioventù e gli adulti, appare in primo piano tra i ruoli fallaci».

Per questo, alla fine degli anni settanta, il punk di gente come McLaren e del suo allievo Bernie Rhodes, il manager dei Clash, che aveva però una formazione di militante comunista, insinuò per la prima volta nella cultura rock l'idea, o forse il mito, che l'ambiguità fondamentale della cultura-mercato giovanile potesse essere rivolta contro quegli stessi media che ne rappresentavano il veicolo e il palcoscenico fondamentale. Il loro eclettico e raffazzonato pantheon allineava dada, costruttivismo, Wahrol, Eddie Cochran, la criminalità di strada, i provos, Vaneighem. Persino le Brigate Rosse apparso su una t-shirt indossata da Joe Strummer dei Clash durante i giorni del sequestro Moro. Ma soprattutto, in quel pantheon c'era la figura dell'affarista e del truffatore, dell'esteta criminale capace di fottare le multinazionali discografiche come se proprio quella fosse l'opera d'arte. Come sfregiare un quadro

di Raffaello. Come rapinare il treno Londra-Glasgow. Ronnie Biggs, uno degli autori di quella rapina, comparirà qualche anno più tardi nella disgraziata storia cinematografica dei Sex Pistols *The great rock 'n' roll swindle*, girata da Julien Temple con la supervisione di Mc Laren.

Più avanti, nei primi anni Ottanta, le stesse idee di intervento sul consumo suggeriranno le tattiche di sofisticazione e iperselettività della fase successiva, quella del 'trionfo dello stile'. Da cui il sogno, 'ben presto recuperato dal sistema', di intervenire sul mercato e sull'immaginario collettivo attraverso una tecnica vicina a quella del *détournement*, in cui le prospettive storiche e gli steccati tra cultura alta e cultura bassa cadono in favore di operazioni che mirano non più ai margini (l'avanguardia), ma direttamente al centro dell'intera cultura pop. Il pop sofisticato, i videoclip, lo stilismo di moda e la grafica delle riviste come *The Face*, la spocchia postmodern delle rockband dell'epoca (Cabaret Voltaire, Scritti Politti, Depeche Mode, Human League, Duran Duran), molto devono a questa pratica.

Il problema è che i tempi stavano rapidamente mutando. Già alla metà degli anni Ottanta, nel nuovo assetto globale dell'industria della comunicazione, ciò che allora appariva come un gesto d'avanguardia era diventata rapidamente un'esigenza fisiologica.

Sbloccare i meccanismi classici e addormentati del consumo pop attraverso la costruzione di situazioni è un'operazione a cui assistiamo nelle migliori campagne pubblicitarie o nei grandi battage promozionali per il cinema e la Tv. Dunque: la rivoluzione è finita, (abbiamo vinto...) lasciando, come suggerisce il titolo del recente libro di Greil Marcus sul rapporto tra rock e avanguardia, *una traccia di rossetto nella storia*.



Nel 1972, quindici anni dopo la sua fondazione il 28 luglio 1957 a Cosio d'Arroscia, un paesino della Liguria, l'Internazionale Situazionista si scioglie in quanto organizzazione. Durante questi anni, il movimento, caratterizzato da un'ideologia dell'estetico e del politico di matrice marxista e surrealista, produce una quantità consistente di scritti teorici, opuscoli, libri, film e lavori artistici nel campo della pittura e della progettazione di interventi nella dimensione urbana. Di grande rilievo è il ruolo degli artisti, tra cui in particolare Asger Jorn, Constant e Pinot Gallizio; di quest'ultimo fino all'espulsione, nel 1960, per aver accettato una mostra personale allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

L'Internazionale Situazionista nasce dalla fusione di alcuni gruppi d'avanguardia: i Cobra, il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, l'Internazionale Lettrista, il Comitato Psicogeografico di Londra. L'attività artisticamente e politicamente rivoluzionaria del gruppo Cobra aveva come presupposto il concetto di libera sperimentazione e di *hazard*, il recupero della tradizione artistica popolare e artigianale, la critica dell'automatismo surrealista, che esalta troppo la dimensione soggettiva rispetto a quella sociale, e delle teorie razionalistiche di tipo funzionalista e neocostruttivista, in quanto responsabili di un'alienazione delle strutture urbane e abitative rispetto alle reali esigenze di vita e di interrelazione sociale della gente.

Il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, fondato nel 1956 a Alba da Jorn e Pinot Gallizio

(con la partecipazione di Constant e di artisti italiani come Simondo, Olmo, Elena Verrone) ripropone sostanzialmente le teorie Cobra, accentuando la polemica contro la razionalità funzionalista del modernismo, di cui Max Bill, direttore della Bauhaus di Ulm, era il rappresentante più ufficiale. La critica di fondo era contro i rischi dell'asservimento a una logica capitalistica nella pratica artistica e progettuale che, attraverso processi di razionalizzazione produttiva e di mercificazione, tendeva all'annullamento della libera creatività individuale e, più in generale, alla perdita di un rapporto attivo e non alienato con la città.

Con il suo *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulla condizione dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionistica internazionale* del 1957, Guy Debord definisce programmaticamente le basi teoriche del situazionismo, il cui tema dominante è il superamento dell'arte borghese e dell'industria culturale. L'assunto centrale è la tesi di una rivoluzione culturale, sostenuta accanto ai partiti operai e condotta attraverso una critica radicale della società capitalistica.

«Per la prima volta dopo il surrealismo – scrive Mirella Bandini nel documento saggio *L'Estetico, Il politico* (Officina edizioni, 1977) – arte e politica vengono affrontate insieme in termini rivoluzionari (altra cosa è l'impegno neorealista). Idea chiave è quella 'della costruzione di situazioni', e cioè la messa a punto di interventi che tengono conto di variabili complesse in continua interazione. L'urbanesimo unitario (vedi: definizioni), in stretto rapporto con i modi di comportamento sociale, dovrà essere infinitamente più complesso della tradizionale unione dell'architettura e delle arti degli attuali interventi urbanistici ed ecologici. Fondamentale è la 'ricerca psicogeografica': studio delle leggi esatte e degli effetti precisi che l'ambiente geo-



grafico, coscientemente disposto o no, attua direttamente sul comportamento affettivo degli individui».

Nel Rapporto di Debord si legge inoltre una durissima critica allo sfruttamento capitalistico delle masse anche nel tempo libero attraverso l'industria del divertimento che abbrutisce la gente con sottoprodotti dell'ideologia mistificata della borghesia. Un nuovo modo di comportamento deve basarsi sulla pratica della *dérive*, una forma di spaesamento emotivo ottenuto attraverso cambiamenti improvvisi d'ambiente e, nello stesso tempo, un mezzo di studio della psicogeografia e della psicologia situazionistica. Un tipo di intervento di carattere ludico, libero e critico allo stesso tempo.

In pittura questi principi generali vengono applicati da Jorn con una calcolata pratica di *détournement* e da Pinot Gallizio con la 'pittura industriale'. Nella mostra *Venti pitture modificate*, inaugurata a Parigi nel maggio 1959, Jorn presenta venti quadri *pompier* e di stile impressionista violentemente modificati. Le 'modificazioni' su questi quadri kitsch, intesi come produzione pseudoartistica di massa, sono realizzate attraverso colature e macchie di colore, da cui emergono mostri e figure grottesche: «Solo colui che è capace di devalorizzare – scrive l'artista – può creare dei valori nuovi. E ciò si può fare solamente dove vi sia qualcosa da devalorizzare, vale a dire dei valori già stabiliti».

La 'pittura industriale' di Gallizio, presentata per la prima volta a Torino nel 1958, è allo stesso tempo una critica ironica della produzione industriale, del design e del culto dell'unicità dell'opera d'arte. Non più quadri incorniciati, sotto vetro, preziosamente esposti e collezionati e il cui valore-merce sia suscettibile di un progressivo aumento di tipo speculativo, ma metri, decine di metri, chilometri di pittura, da tagliare a pezze, avvolgere per farne

divani, tappeti, abiti, decorare tavoli e ambienti; per essere usate, consumate e vissute e quindi distrutte in comportamenti collettivi.

Nel 1959 Pinot Gallizio realizza alla Galleria Drouin di Parigi la *Caverna dell'antimateria*, un ambiente completamente rivestito di pittura industriale, in cui lo spettatore è totalmente coinvolto.

Qui un'indossatrice vestita di una pezza della stessa pittura ne propaga ironicamente uno dei possibili usi. Una terza mostra del 1959, allo Stedelijk Museum di Constant propone trenta modelli di costruzioni urbanistiche nello spirito dell'urbanismo unitario, che prefigurano un cambiamento totale dello scenario entro cui si svolge la nostra vita per quello che riguarda l'abitare, il lavorare, la comunicazione e l'utilizzazione del tempo libero.

## DOCUMENTI



DEFINIZIONI  
da "Internazionale Situazionista"  
n. I, Parigi giugno 1958.

**SITUAZIONE COSTRUITA.** Momento della vita concretamente e deliberatamente costruito, per mezzo dell'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di una articolazione di eventi.

**SITUAZIONISMO.** Tutto ciò che concerne la teoria o l'attività pratica della costruzione di situazioni.

**SITUAZIONISTA.** Vocabolo privo di senso, abusivamente derivato dal termine precedente. Non esiste situazionismo, poiché significherebbe una dottrina d'interpretazione dei fatti esistenti. La nozione di situazionismo è evidentemente concepita dagli anti-situazionisti.

**PSICOGEOGRAFIA.** Studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico, coscientemente disposto o meno, che agiscono direttamente sul comportamento emotivo degli individui.

**PSICOGEOGRAFICO.** Relativo alla psicogeografia. Ciò che manifesta l'azione diretta dell'ambiente geografico sull'emotività.

**DERIVA.** Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio improvviso attraverso ambienti diversi. In particolare, si usa anche per designare la durata di un esercizio continuo di questa esperienza.

**URBANISMO UNITARIO.** Teoria dell'impiego globale delle arti e delle tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in rapporto dinamico con esperienze di comportamento.

**SPIAZZAMENTO.** Usato come abbreviazione della formula: spiaz-zamento di elementi estetici prefabbricati. Integrazione di produzioni attuali o passate dell'arte in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso non ci può essere pittura o musica situazionista, ma un uso situazionista di questi mezzi. In un senso più semplice, lo spiazamento all'interno delle vecchie sfere culturali è un metodo di propaganda, che dimostra l'usura e la perdita d'importanza di queste sfere.

**CULTURA.** Riflesso e prefigurazione, in qualsiasi momento storico, delle possibilità di organizzazione della vita quotidiana; complesso dell'estetica, dei sentimenti e dei costumi, con i quali una collettività agisce sull'esistenza che gli viene oggettivamente ordinata dalla sua economia. (Noi definiamo questo termine soltanto nella prospettiva della creazione di valori, e non in quella del loro insegnamento).

**DISFACIMENTO.** Processo per il quale le forme culturali tradizionali si sono distrutte da sole, in seguito all'apparizione di mezzi più potenti di dominio della natura, che permettono e richiedono costruzioni culturali superiori. Vi è una distinzione tra una fase attiva del disfacimento, demolizione efficace delle vecchie sovrastrutture – che finisce verso il 1930 –, e una fase ripetitiva, che domina da allora. Il ritardo nel passaggio dal disfacimento a nuove costruzioni è legato al ritardo nella liquidazione rivoluzionaria del capitalismo.

## IL DISFACIMENTO

### STADIO SUPREMO DEL PENSIERO BORGHESE

Guy Ernest Debord

da *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, Parigi 1957.

[...] La cultura detta moderna ha i suoi due centri principali a Parigi e a Mosca. Le mode irradiate da Parigi, nella cui elaborazione i francesi non costituiscono la maggioranza, influenzano l'Europa, l'America e gli altri paesi evoluti dell'area capitalista come il Giappone. Le mode imposte burocraticamente da Mosca influenzano la totalità degli Stati operai e, in misura minore, reagiscono su Parigi e sulla sua zona di influenza europea. L'influenza di Mosca è di origine direttamente politica. Per spiegarsi l'influenza tradizionale ancora mantenuta da Parigi, bisogna tenere conto di un vantaggio acquisito nella concentrazione professionale.

Il pensiero borghese perduto nella confusione sistematica, quello marxista profondamente alterato negli Stati operai, il conservatorismo regna ad est e a ovest, principalmente nel campo della cultura e dei costumi. Esso si mette in mostra a Mosca, riprendendo gli atteggiamenti tipici della piccola borghesia del XIX secolo. Si maschera a Parigi da anarchismo, cinismo o humour.

Benché le due culture dominanti siano fondamentalmente inadatte ad abbracciare i problemi reali del nostro tempo, si può dire che l'esperienza si è spinta più oltre in Occidente; e che l'area di Mosca figura come una regione sottosviluppata in questo ordine della produzione. Nell'area borghese dove, nell'insieme, un'apparenza di libertà intellettuale viene tollerata, la conoscenza del movimento di idee o la visione confusa delle molteplici trasformazioni dell'ambien-

te favoriscono la presa di coscienza di uno sconvolgimento in atto, le cui energie sono incontrollabili. La sensibilità corrente tenta di adattarsi, impedendo nuovi cambiamenti che le sono, in ultima analisi, necessariamente nocivi.

Le soluzioni proposte contemporaneamente dalle correnti reazionarie si riducono inevitabilmente a tre atteggiamenti: il prolungamento delle mode prodotte dalla crisi dada-surrealistica (che è solo l'espressione culturale elaborata di uno stato d'animo che si manifesta spontaneamente dappertutto quando crollano, dopo i modi di vita del passato, le ragioni di vita fino ad allora ammesse); l'adagiarsi sulle rovine mentali; infine il ritorno all'indietro. Per quanto riguarda le mode persistenti, una forma annacquata di surrealismo si incontra dappertutto.

Questa forma possiede tutti i gusti dell'epoca surrealista, e nessuna delle sue idee. La ripetizione è la sua estetica. I resti del movimento surrealista ortodosso, in questo stadio senile-occultistico, sono tanto incapaci di avere una posizione ideologica quanto di inventare alcunché: sostengono ciarlatanerie sempre più volgari, e ne reclamano altre. L'adagiarsi sulla 'nullità' è la soluzione culturale che si è fatta conoscere con maggiore forza negli anni che seguirono la seconda guerra mondiale. Lascia la scelta tra due possibilità che sono state largamente illustrate: la dissimulazione del nulla per mezzo di un vocabolario appropriato, oppure la sua affermazione disinvolta.

La prima scelta è celebre soprattutto dai tempi della letteratura esistenzialista, che riproduce, sotto l'apparenza di una filosofia d'accatto, gli aspetti più mediocri dell'evoluzione culturale dei trent'anni precedenti, sostenendo il proprio interesse di origine pubblicitaria per mezzo di contraffazioni del marxismo o della psicanalisi; o anche attraverso impegni e defezioni politiche ripetuti alla cieca. Questi procedimenti hanno avuto un grande numero di seguaci, ostentati o nasco-



sti. La duratura pervasività della pittura astratta e dei teorici che la definiscono, è un fenomeno della stessa natura, della medesima ampiezza. L'affermazione gioiosa di una perfetta 'nullità' mentale costituisce il fenomeno che viene chiamato, nella neo-letteratura recente, «il cinismo dei giovani romanzieri di destra». Questo fenomeno si estende ben oltre la destra, i romanzieri o la loro giovane età.

Tra le tendenze che reclamano un ritorno al passato, la dottrina del realismo socialista si mostra la più ardita perché, pretendendo di appoggiarsi sulle conclusioni di un movimento rivoluzionario, può sostenere nel campo della creazione culturale una posizione insostenibile. Alla Conferenza dei musicisti sovietici, nel 1948, Andrei Zdanov scopriva il gioco della sua repressione teorica: «Abbiamo fatto bene a mantenere i tesori della pittura classica e a far tacere i liquidatori della pittura? Forse che la sopravvivenza di 'tali scuole' non avrebbe significato la liquidazione della pittura?»

In presenza di questa liquidazione della pittura e di molte altre liquidazioni, la borghesia occidentale evoluta, constatando il crollo di tutti i sistemi di valori, punta sul disfaccimento ideologico completo, per reazione disperata e per opportunismo politico. Al contrario, Zdanov, con il gusto caratteristico del *parvenu*, si riconosce nel piccolo borghese che è contro la decomposizione dei valori culturali del secolo scorso, e non vede altra strada se non una restaurazione autoritaria di quei valori.

Egli manca sufficientemente di realismo da credere che circostanze politiche effimere e localizzate conferiscano il potere di eludere i problemi generali di un'epoca, se lo si costringe a riprendere lo studio di problemi superati dopo avere escluso, per ipotesi, tutte le conclusioni che la storia ha tratto da questi problemi, nel loro tempo.

La propaganda tradizionale delle organizzazioni religiose e principalmente del cattolicesimo è vicina, per la forma

e per qualche aspetto del contenuto, a questo realismo socialista. Attraverso una propaganda invariabile, il cattolicesimo difende una struttura ideologica d'insieme che è il solo, tra le forze del passato, a possedere ancora. Ma per riconquistare i settori, sempre più numerosi, che sfuggono alla sua influenza, la Chiesa cattolica persegue, accanto alla sua propaganda tradizionale, l'assoggettamento delle forme culturali moderne, principalmente quelle che rientrano nella 'nullità' teoricamente complessa: la pittura cosiddetta informale, per esempio. I reazionari cattolici hanno, in effetti, questo vantaggio sulle altre tendenze borghesi per cui assicurata una gerarchia di valori permanenti, gli è tanto più facile spingere il disfacimento all'estremo nella disciplina in cui si distinguono.

La conclusione attuale della crisi della cultura moderna è la decomposizione ideologica. Niente di nuovo si può costruire su queste rovine, e il semplice esercizio dello spirito critico diventa impossibile, poiché ogni giudizio urta con gli altri, ciascuno si riferisce a resti di sistemi d'insieme desueti, oppure a imperativi sentimentali personali. Il disfacimento si è esteso a tutto. A questo punto si vede l'impiego massiccio della pubblicità commerciale influenzare sempre di più i giudizi sulla creazione culturale, ciò che era un processo antico. Si è arrivati ad uno stato di assenza ideologica in cui agisce solo l'attività pubblicitaria, escluso ogni giudizio critico preliminare, ma non senza suscitare un riflesso condizionato del giudizio critico.

Il gioco complesso delle tecniche di vendita comincia a creare, automaticamente e con la sorpresa generale degli esperti, degli pseudo soggetti di discussione culturale. È l'importanza sociologica del fenomeno Sagan-Drouet, esperienza portata felicemente a termine in Francia negli ultimi tre anni, e la cui eco avrebbe persino oltrepassato i limiti dell'area culturale imperniata su Parigi, suscitando l'interesse degli Stati

operai. I giudici della cultura, in presenza del fenomeno Sagan-Drouet, percepiscono il risultato imprevedibile di meccanismi che sfuggono loro, e lo spiegano generalmente con i procedimenti pubblicitari del circo. Ma, a causa del loro mestiere, si trovano costretti ad opporsi con ombre di critiche a questi fantasmi di opere (un'opera il cui interesse è inspiegabile costituisce d'altronde il soggetto più ricco per la critica confusionista borghese). Restano inevitabilmente ignari del fatto che i meccanismi intellettuali della critica erano loro sfuggiti molto tempo prima che altri meccanismi esterni venissero a sfruttare questo vuoto.

Si guardano bene dal riconoscere in Sagan-Drouet il risvolto ridicolo della trasformazione dei mezzi di espressione in mezzi di azione sulla vita quotidiana. Questo processo ha reso la vita dell'autore sempre più importante relativamente alla sua opera. Poiché il periodo delle espressioni *importanti* è giunto alla sua riduzione estrema, non rimane come possibilità d'importanza che il personaggio dell'autore, la sua età, un vizio alla moda, un vecchio mestiere pittoresco. Una opposizione sensata contro il disfacimento ideologico non deve soffermarsi a criticare le buffonerie presenti nelle forme ormai condannate, come la poesia o il romanzo. Bisogna criticare le attività importanti per l'avvenire, quelle di cui noi ci dovremo servire.

È un segno ben più grave del disfacimento ideologico attuale vedere la teoria funzionalista dell'architettura fondarsi sulle concezioni più reazionarie della società e della morale. Vale a dire che a contributi parziali provvisoriamente validi del primo Bauhaus oppure della scuola di Le Corbusier si aggiunge, di contrabbando, una nozione eccessivamente arretrata della vita e del suo ambito. Tutto indica, dal 1956, che noi stiamo entrando in una nuova fase della lotta, e che una spinta di forze rivoluzionarie, che si urta su tutti i fronti con gli ostacoli più scoraggianti, comincia a cambiare le condi-

zioni del periodo precedente. Si può vedere, allo stesso tempo, il realismo socialista arretrare nei paesi dell'area anti-capitalista, insieme alla reazione stalinista che lo aveva prodotto; la cultura Sagan-Drouet segnare uno stadio probabilmente insuperabile della decadenza borghese; infine assistere ad una relativa presa di coscienza, in Occidente, dell'esaurimento degli espedienti culturali che sono serviti dalla fine della seconda guerra mondiale. La minoranza d'avanguardia può ritrovare un valore positivo [...]

Nell'industria capitalista come in quella socialista, il lavoro è un processo senza qualità umane. È un processo quantitativo e meccanico che si compie sempre meno con l'intervento dell'uomo, rimpiazzato dalla macchina. Di modo che il concetto meccanico del lavoro è perfettamente applicabile al lavoro industriale.

Il concetto meccanico del lavoro è che il lavoro è il prodotto della tensione e della quantità. Per considerare la quantità del lavoro, la tensione deve esser costante. Per avere la misura del valore di un lavoro in un'ora di lavoro, tutti i lavori devono esser svolti con la stessa tensione o intensità, affinché l'unità di lavoro rappresenti la stessa energia, che è solo un'altra espressione del lavoro. Ma un'ora di lavoro umano come base del valore esige l'eliminazione della variabile racchiusa nell'intensità del lavoro umano. Questa eliminazione avviene per mezzo delle macchine, che scandiscono il ritmo generale della lavorazione e costituiscono la costante che elimina il plusvalore. Così, è la macchina che rappresenta l'elemento di inerzia, o di resistenza ai cambiamenti della produzione. Ma poiché il trasporto d'energia può avvenire solo con una caduta della tensione, con un cambiamento di tensione, e poiché è questo trasporto che dà all'energia il suo valore, il lavoro industriale non può creare del valore: è senza valore a causa della sua tensione costante. Se un'ora di lavoro umano è uguale a un'ora di lavoro umano, il lavoro umano è senza valore. Questa è la debolezza della teoria marxista del valore, poiché se il lavoro industriale è senza valore, l'operaio che lo svolge non rappresenta in virtù del suo lavoro un

valore umano superiore a quello rappresentato dalle altre classi. Se possiede questo valore, deve esser per altre cause. Se c'è qualcosa di vero nella teoria marxista del valore, non è nel lavoro ma nel tempo di lavoro, in altre parole, nel tempo.

Il valore deve esser il tempo e non il lavoro. Il tempo non è altro per l'uomo che una successione di fenomeni in un punto d'osservazione nello spazio, mentre lo spazio è l'ordine di coesistenza dei fenomeni nel tempo, o processo. Il tempo è il cambiamento che è concepibile solo sotto forma di movimento in progressione nello spazio, mentre lo spazio non è che l'elemento stabile concepibile solo nella partecipazione a un movimento.

Né spazio né tempo possiedono una realtà o un valore, al di fuori del cambiamento o del processo, cioè al di fuori della combinazione attiva spazio-tempo.

L'azione dello spazio-tempo è il processo, e questo processo è esso stesso il cambiamento del tempo in spazio e il cambiamento dello spazio in tempo.

Vediamo altresì che l'aumento della qualità, o resistenza contro il cambiamento, è dovuto all'aumento quantitativo; si sviluppano insieme. È questo sviluppo lo scopo del progresso socialista: l'aumento della qualità mediante l'aumento della quantità. Esso ammette che questo duplice aumento sia necessariamente identico alla diminuzione del valore, dello spazio-tempo.

Questa è la reificazione.

Ma il valore, è il mondo, la realtà, il rapporto spazio-tempo, l'istante. E questa scomparsa della realtà è ciò che da Hegel in poi viene chiamato reificazione.

Questa reificazione è la pecora nera del socialismo perché si vorrebbe far credere alla gente che il socialismo è capace di divorare i valori e di mantenerli nello stesso tempo – e purtroppo ciò equivale all'impossibile, mentre il marxismo fa conto solo sul probabile.

Quest'ottica conduce a un altro modo di dire ciò che abbiamo già precisato, che il cambiamento del tempo in spazio è il cambiamento della qualità in quantità, e il cambiamento dello spazio in tempo è il cambiamento della quantità in qualità. La rigidità, l'inerzia, la costanza o la qualità della materia è dovuta alla rapidità del movimento, che nell'oggetto è tensione ma che, liberata, si trasforma in velocità.

La velocità è in sé un'inerzia, una qualità, e il valore si riscontra soltanto nel cambiamento di velocità, nell'accelerazione; ma, poiché l'accelerazione diminuisce la possibilità di cambiamento, la liberazione del valore è allo stesso tempo una devalorizzazione.

Ciò non si ripete, il processo è irriversibile, è il progresso. La grandezza che determina il valore, è lo spazio-tempo, l'istante o l'evento. Lo spazio-tempo che è riservato all'esistenza della specie umana sulla terra manifesta il suo valore in eventi. Niente eventi, niente storia. Lo spazio-tempo di una vita umana, è la sua proprietà privata.

È la grande scoperta di Marx nella prospettiva della liberazione umana, ma nello stesso tempo il punto di partenza degli errori dei marxisti, perché una proprietà diventa valore solo realizzandosi, liberandosi, utilizzandosi, e ciò che fa dello spazio-tempo di una vita umana una realtà, è la sua variabilità. E ciò che fa dell'individuo un valore sociale, è la sua variabilità di comportamento in rapporto agli altri.

Se questa variabilità è confinata nel privato, esclusa dalla valorizzazione sociale, come accade nel socialismo autoritario, lo spazio-tempo dell'uomo diventa irrealizzabile. Così, il carattere privato delle qualità umane (gli *bobbies*) è divenuto una svalorizzazione della vita umana ancora più grande della proprietà privata dei mezzi di produzione, poiché nel determinismo socialista l'inutile è inesistente.

Il socialismo, invece di abolire il carattere privato della proprietà, lo ha esasperato rendendo l'uomo stesso inutile e

socialmente inesistente. Lo scopo dello sviluppo artistico è la liberazione dei valori umani attraverso la trasformazione delle qualità umane in valori reali. È qui che comincia la rivoluzione artistica contro lo sviluppo socialista, la rivoluzione artistica legata al progetto comunista.

### *L'opera d'arte come fonte di contro-valore*

Ci sono delle fonti di energia inorganica che formano la base dell'industria. Queste si esauriscono definitivamente con la loro utilizzazione. La loro forma è la forma del contenuto, o della sostanza, e si distrugge con la sostanza. Ci sono altre fonti naturali: quelle che si rinnovano partecipando ad un ritorno perpetuo. Questo ciclo può essere quello della natura stessa (sole, pioggia, vento, etc.) e può esser anche un ritorno di valore del lavoro umano, come nell'agricoltura. Qui la forma sembra precedere la sostanza, e sopravvivere. E solo l'invenzione di forme che si distinguono da quelle della sostanza, che si oppongono ad esse, è in grado di utilizzare queste forze. L'industria è lo sfruttamento della materia inorganica, mentre l'agricoltura è lo sfruttamento della natura o della vita biologica.

C'è infine una forma che restituisce il suo contenuto senza mai svuotarsi (ricaricandosi da sola), è l'arte, la creazione spirituale, che mantiene le sue qualità, diffondendo nello stesso tempo i suoi valori. Il segreto di questa proprietà che certi definiscono soprannaturale e metafisica, e di cui altri negano l'esistenza, è che la forza liberata non deve essere ricercata nell'opera d'arte: essa esiste in colui che la recepisce, se è capace di riceverla. Il valore non scaturisce dall'opera ma viene liberato nello spettatore stesso.

Questa è la spiegazione semplice e materiale del valore delle opere artistiche e di tutti i valori detti spirituali.

Il valore dell'arte è così un controvalore in rapporto ai



valori pratici e si misura in senso inverso rispetto a questi ultimi. L'arte è l'invito a un dispendio d'energia senza scopo preciso all'infuori di quello che lo spettatore stesso gli conferisce. È la prodigalità. Tutti coloro che sono troppo avari o totalmente incapaci di uno sforzo di questo genere, detestano l'arte. Di modo che il valore artistico è nello stesso tempo un valore insensato e la manifestazione stessa della libertà d'azione dell'individuo. Questo non vuol dire che ogni spettatore possa fare dell'opera d'arte quello che vuole, ma egli dispone liberamente delle nuove energie liberatesi in lui. Nessuno le può controllare. E se non si hanno energie da liberare in questo campo, non si vede nulla.

Ecco perché l'arte è socialmente inquietante e politicamente così importante. Eppure l'opera d'arte non è altro che la conferma, la fonte stessa della politica, dell'ispirazione. Si è immaginato che il valore dell'arte consistesse nella sua durata, nella sua qualità. E si è creduto che l'oro e le pietre preziose fossero dei valori artistici, che il valore artistico fosse una qualità inerente all'uomo come fonte essenziale del valore [...]



I. Lo scopo tradizionale dell'estetica è di fare sentire, nella privazione e nell'assenza, alcuni elementi passati della vita che, per mediazione artistica, sfuggirebbero alla confusione delle apparenze, essendo l'apparenza ciò che subisce il dominio del tempo. Il grado di riuscita estetica si misura dunque su una bellezza inseparabile dalla durata, tendente persino ad una pretesa d'eternità. Lo scopo dei situazionisti è la partecipazione immediata ad una abbondanza passionale della vita attraverso il cambiamento dei momenti transitori deliberatamente predisposti. La riuscita di questi momenti può essere solo il loro effetto passeggero. I situazionisti considerano l'attività culturale, dal punto di vista della totalità, come metodo di costruzione sperimentale della vita quotidiana, permanentemente sviluppabile con l'estensione del tempo libero e la cancellazione della divisione del lavoro (a cominciare dalla divisione del lavoro artistico).

II. L'arte può cessare d'essere un rapporto sulle sensazioni per diventare una organizzazione diretta delle sensazioni superiori. Si tratta di produrre noi stessi, non delle cose che ci assoggettino.

III. Mascolo ha ragione a dire (*Il Comunismo*) che la riduzione della giornata di lavoro da parte del regime di dittatura del proletariato è «la più certa garanzia che possa dare della sua autenticità rivoluzionaria».

In effetti «se l'uomo è una merce, se viene trattato come una cosa, se i rapporti generali tra gli uomini sono rapporti da cosa a cosa, vuol dire che è possibile comprargli il suo tempo». Mascolo tuttavia, conclude troppo in fretta che «il

tempo di un uomo liberamente impiegato» è sempre ben impiegato e che «l'acquisto del tempo è il solo male».

Non c'è libertà nell'impiego del tempo senza il possesso degli strumenti moderni di costruzione della vita quotidiana. L'uso di questi strumenti segnerà il salto da un'arte rivoluzionaria utopica a un'arte rivoluzionaria sperimentale.

IV. Un'associazione internazionale di situazionisti può essere considerata come unione di lavoratori di un settore avanzato della cultura, oppure, più esattamente, come unione di tutti coloro che rivendicano il diritto a un lavoro che le condizioni sociali ora impediscono: dunque come un tentativo di organizzazione di 'rivoluzionari di professione' nella cultura.

V. Noi siamo separati praticamente dal dominio reale sui poteri materiali accumulati dal nostro tempo.

La rivoluzione comunista non è stata fatta e siamo ancora nel quadro del disfacimento delle vecchie sovrastrutture culturali. Henri Lefebvre vede giustamente che questa contraddizione è al centro di un disaccordo specificamente moderno tra l'individuo progressista e il mondo, e chiama romantico-rivoluzionaria la tendenza culturale che si fonda su questo disaccordo. L'insufficienza della concezione di Lefebvre sta nel fare della semplice espressione di questo disaccordo il criterio sufficiente per un'azione rivoluzionaria nella cultura. Lefebvre rinuncia a priori a ogni esperienza di modificazione culturale profonda, accontentandosi di un contenuto: la coscienza del possibile-impossibile (ancora troppo lontano) che può essere espressa sotto qualsiasi forma presa nel quadro del disfacimento.

VI. Coloro che vogliono superare, in tutti i suoi aspetti, il vecchio ordine stabilito, non possono soffermarsi sul disordine del presente, nemmeno nella sfera della cultura. Bisogna lottare senza più aspettare, anche nella cultura, per l'apparizione concreta dell'ordine che viene dal futuro. È la

sua possibilità, già presente tra noi, che priva di valore tutte le espressioni nelle forme culturali conosciute. Bisogna portare alla distruzione tutte le forme di pseudo-comunicazione, per arrivare un giorno ad una comunicazione reale e diretta (nella nostra ipotesi d'impiego di mezzi culturali superiori: la situazione costruita). La vittoria verrà per quelli che avranno saputo fare il disordine senza amarlo.

VII. Nel mondo del disfacimento noi possiamo provare ma non impiegare le nostre forze. Il compito pratico di superare il nostro disaccordo con il mondo, e cioè di superare il disfacimento per mezzo di qualche costruzione superiore, non è romantico. Noi saremmo dei romantici-rivoluzionari, nel senso di Lefebvre, esattamente in misura del nostro fallimento.



I. Si può definire la cultura come l'insieme degli strumenti per mezzo dei quali una società si pensa e si mostra a se stessa, e sceglie dunque tutte le forme di impiego del suo plusvalore disponibile, vale a dire l'organizzazione di tutto quello che eccede le necessità immediate della sua riproduzione. Oggi, tutte le forme di società capitalista appaiono in ultima analisi fondate sulla divisione stabile, e generalizzata – su scala di massa – tra dirigenti ed esecutori. Sul piano della cultura, questo assetto segna la separazione tra il 'capi-re' e il 'fare', l'incapacità di organizzare (sulla base dello sfruttamento permanente) secondo un qualche fine il movimento sempre accelerato del dominio sulla natura.

In effetti, dominare la produzione, per la classe capitalista, significa inevitabilmente monopolizzare la comprensione dell'attività produttrice del lavoro. Per ottenere questo scopo il lavoro viene, da una parte parcellizzato sempre di più e reso dunque incomprensibile a colui che lo svolge, dall'altra ricostituito come unità da un organo specializzato. Ma questo organo è esso stesso subordinato alla cosiddetta direzione, che è la sola a detenere teoricamente la comprensione d'insieme, poiché è proprio la direzione che impone alla produzione il suo senso, sotto forma di obiettivi generali.

Tuttavia questa comprensione e questi obiettivi sono essi stessi permeati dall'arbitrio, poiché separati dalla pratica e anche da tutte le conoscenze realistiche, che nessuno ha interesse a trasmettere. L'attività sociale globale è scissa su tre

livelli: l'officina, l'ufficio, la direzione. La cultura, intesa come comprensione attiva e pratica della società, è ugualmente divisa in questi tre momenti. L'unità viene ricostituita infatti per mezzo di una trasgressione permanente dei soggetti al di fuori della sfera in cui l'organigramma sociale li confina, cioè in maniera clandestina e parcellizzata.

II. Il meccanismo di formazione della cultura riconduce così ad una reificazione delle attività umane, che assicura la pietrificazione del vivente e la sua trasmissione sul modello della trasmissione delle merci, che si sforza di garantire il dominio del passato sul futuro.

Questo funzionamento culturale entra in contraddizione con l'imperativo costante del capitalismo, che è quello di ottenere l'adesione dei soggetti e di sollecitare in ogni momento l'attività creativa nello stretto ambito in cui li imprigiona. Insomma, l'ordine capitalista vive solo a condizione di proiettare senza interruzione davanti a sé un nuovo passato. Ciò si può verificare con la maggior evidenza nel settore culturale, la cui pubblicità periodica è fondata sul lancio di false novità.

III. Il lavoro tende così a essere riportato all'esecuzione pura, dunque reso assurdo. Man mano che la tecnica si evolve, si diluisce, il lavoro si semplifica, la sua assurdità cresce.

Ma questa assurdità si allarga agli uffici e ai laboratori: le determinazioni finali della loro attività si trovano al di fuori di essi, nella sfera politica della direzione generale della società.

D'altra parte, man mano che l'attività degli uffici e dei laboratori viene integrata nel funzionamento d'insieme del capitalismo, la necessità di recuperare questa attività impone di assoggettarla alla divisione capitalista del lavoro, cioè la parcellizzazione e la gerarchizzazione. Il problema logico della sintesi scientifica si scontra allora con il problema sociale della centralizzazione. Il risultato di queste trasformazio-



ni è, contro ogni apparenza, una incultura generalizzata a tutti i livelli di conoscenza: la sintesi scientifica non viene più effettuata, la scienza stessa non si comprende più.

La scienza non è più per gli uomini d'oggi un chiarimento reale e fattivo del loro rapporto con il mondo; essa ha distrutto le vecchie rappresentazioni, senza esser capace di fornirne delle nuove. Il mondo diventa illeggibile come unità; solo gli specialisti detengono qualche frammento di razionalità, ma si riconoscono incapaci di trasmetterli.

IV. Questo stato di fatto genera un certo numero di conflitti. Esiste un conflitto tra la tecnica e la logica propria dello sviluppo dei procedimenti materiali (e più generalmente dello sviluppo delle scienze) da una parte, e la tecnologia che ne è un'applicazione rigorosamente selezionata dalle necessità di sfruttamento dei lavoratori e di superamento delle loro resistenze, dall'altra. Esiste un conflitto tra gli imperativi capitalisti e i bisogni elementari dell'uomo. Così la contraddizione tra le attuali applicazioni nucleari e un gusto del vivere ancora generalmente diffuso trova una eco fin nelle proteste moralescanti di certi fisici. Le modificazioni che l'uomo può ormai esercitare sulla propria natura (dalla chirurgia estetica ai mutamenti genetici diretti) esigono una società che si controlli da sola, l'abolizione di tutti i dirigenti specializzati. Dappertutto, l'enormità delle nuove possibilità pone un'alternativa urgente: soluzione rivoluzionaria o barbarie da fantascienza. Il compromesso rappresentato dalla società attuale può vivere solo in uno status quo che gli sfugge da tutte le parti, incessantemente.

V. L'insieme della cultura attuale può essere definita alienata nel senso che ogni attività, ogni momento della vita, ogni idea, ogni comportamento ha senso solo al di fuori di sé, in un altrove che, non essendo più il cielo, è ancora più inquietante da localizzare: un'utopia, nel vero senso della parola, domina infatti la modernità.

VI. Poiché il capitalismo ha svuotato, dall'officina al laboratorio, l'attività produttiva di ogni significato, si è poi sforzato di porre il senso della vita nel tempo libero e di riorientare a partire da questo, l'attività produttiva.

Per la morale corrente, la produzione è l'inferno, la vera vita è il consumo, l'uso dei beni.

Ma questi beni, per la maggior parte, non hanno altro uso se non quello di soddisfare qualche bisogno privato, ingrandito a dismisura per rispondere alle esigenze del mercato. Il consumo capitalista impone un movimento di riduzione dei desideri attraverso la regolare soddisfazione dei bisogni artificiali, che restano bisogni senza essere mai stati desideri; questo succede perché i desideri autentici sono costretti in uno stato di non realizzazione (o compensati sotto forma di spettacoli).

Moralmente e psicologicamente, il consumatore, in realtà, viene consumato dal mercato. Soprattutto, questi beni non permettono un uso sociale, poiché l'orizzonte sociale è interamente ostruito dalla fabbrica; al di fuori della fabbrica, tutto è deserto (la città dormitorio, l'autostrada, il parcheggio...). Il luogo del consumo è il deserto.

Tuttavia, la società costituita nella fabbrica domina senza riserve questo deserto. Il vero uso dei beni è un semplice ornamento sociale, poiché tutti i simboli di prestigio e di differenziazione comprati diventano nello stesso tempo obbligatori per tutti, come tendenza inevitabile della merce industriale. La fabbrica si replica nel tempo libero con le modalità di questi simboli, tuttavia con un margine di trasposizione possibile, sufficiente a compensare qualche frustrazione. Il mondo del consumo è in realtà quello della messa in scena di tutti per tutti, della divisione, dell'estraneità e della non partecipazione. La sfera dirigente è il regista autoritario di questo spettacolo, automaticamente e mediocrementemente composto in funzione di imperativi esterni alla società, rappresentati

in valori assurdi, (e i direttori stessi, in quanto persone viventi, possono essere considerati vittime di questo regista-robot).

VII. Al di fuori del lavoro, lo spettacolo è la modalità dominante del rapporto tra gli uomini. È solo attraverso lo spettacolo che gli uomini arrivano ad una conoscenza falsificata di certi aspetti d'insieme della vita sociale, dagli *exploits* scientifici o tecnici fino ai comportamenti dominanti, passando per gli incontri tra i 'Grandi'.

Il rapporto tra autori e spettatori è solo una trasfigurazione del rapporto fondamentale tra dirigenti ed esecutori. Risponde perfettamente ai bisogni di una cultura reificata e alienata: il rapporto che viene stabilito in occasione dello spettacolo è, in se stesso, portatore irriducibile dell'ordine capitalista. L'ambiguità dell'arte rivoluzionaria è sempre avviluppata, così come il carattere rivoluzionario di uno spettacolo, da ciò che di reazionario c'è in ogni spettacolo. Meccanismo complesso, poiché lo spettacolo, se deve essere in sommo grado il diffusore dell'ordine capitalista, non deve tuttavia apparire al pubblico come il delirio del capitalismo; deve coinvolgere il pubblico integrando elementi di rappresentazione che corrispondono, per frammenti, alla razionalità sociale. Esso deve sviare i desideri dei quali l'ordine dominante vieta il soddisfacimento. Per esempio, il turismo moderno di massa offre città o paesaggi non per soddisfare il desiderio autentico di vivere in quegli ambienti (umani o geografici), ma presentandoli come un semplice spettacolo, rapido, di superficie (e infine per permettere di rievocare questi spettacoli, come strumento di valorizzazione sociale). Lo *strip-tease* è la forma più chiara dell'erotismo degradato a semplice spettacolo.

VIII. L'evoluzione e la conservazione dell'arte sono state imposte secondo queste coordinate. Ad un estremo, essa viene semplicemente recuperata dal capitalismo come mezzo di condizionamento. All'altro estremo, ha goduto di una con-

cessione perpetua di privilegio da parte del capitalismo: quella dell'attività creatrice pura, alibi per l'alienazione di tutte le altre attività (e ciò ne fa il più caro degli orpelli sociali). Ma, nello stesso tempo, la sfera riservata all'attività creatrice libera' è la sola dove si pongano praticamente, e in tutta la loro ampiezza, la questione dell'impiego profondo della vita e la questione della comunicazione. Qui, nell'arte, si fondano gli antagonismi tra i sostenitori e gli avversari delle ragioni del vivere ufficialmente prescritte. Al nonsense e alla separazione stabiliti corrisponde la crisi generale dei mezzi artistici tradizionali, crisi che è legata all'esperienza o alla richiesta di sperimentare altri usi della vita. Gli artisti rivoluzionari sono coloro che esortano all'intervento, e che sono intervenuti essi stessi nello spettacolo per disturbarlo e distruggerlo.

### *La politica rivoluzionaria e la cultura*

I Il movimento rivoluzionario non può esser nientemeno che la lotta del proletariato per il dominio effettivo e la trasformazione cosciente di tutti gli aspetti della vita sociale; e in primo luogo per la gestione della produzione e la direzione del lavoro da parte dei lavoratori che decidono direttamente di tutto. Una simile trasformazione implica, immediatamente, la trasformazione radicale della natura del lavoro e la formazione di una nuova tecnologia che tenda ad assicurare il dominio degli operai sulle macchine.

Si tratta di un vero capovolgimento di segno nel lavoro che porterà molte conseguenze, tra le quali la principale è, probabilmente, lo spostamento del centro d'interesse della vita, dal tempo libero passivo all'attività produttiva del nuovo tipo. Questo non significa che, dall'oggi al domani, tutte le attività produttive diventeranno appassionanti in sé. Ma lavorare per renderle appassionanti, attraverso una riconversione generale e permanente degli scopi e dei mezzi del lavoro indu-

striale, sarà in tutti i casi la passione di una società libera. Tutte le attività tenderanno a fondere in un corso unico, ma infinitamente diversificato, l'esistenza fino ad allora divisa in tempo libero e lavoro. La produzione e il consumo si annulleranno nell'uso creativo dei beni della società.

II. Un simile programma non propone agli uomini nessun'altra ragione di vivere se non la costruzione autonoma della propria vita. Questo implica non soltanto che gli uomini vengano obiettivamente liberati dai bisogni materiali (fame, etc.), ma soprattutto che comincino a proiettare davanti a sé dei desideri, invece delle compensazioni attuali, che rifiutino tutte le condotte dettate dagli altri per reinventare continuamente la propria realizzazione individuale; che non pensino più che la vita sia il mantenimento di un certo equilibrio, ma che pretendano un arricchimento senza limite delle loro azioni.

III. Oggi la base di queste rivendicazioni non è un'utopia qualsiasi. In primo luogo è la lotta del proletariato, a tutti i livelli; e tutte le forme di rifiuto esplicito o di defezione profonda che sempre vengono combattute, con tutti i mezzi, dall'instabile società dominante. È anche la lezione del fallimento di fondo di tutti i tentativi di trasformazione meno radicali. È, infine, l'esigenza che si fa strada in certi comportamenti estremi della gioventù (il cui addestramento si rivela oggi meno efficace) e in qualche ambiente artistico.

Ma questa base contiene anche l'utopia, intesa come invenzione e sperimentazione di soluzioni ai problemi attuali, senza l'obbligo di sapere se le condizioni della loro realizzazione siano già date (bisogna considerare che la scienza moderna fa fin d'ora un uso centrale di questa sperimentazione utopica).

Questa utopia momentanea, storica, è legittima ed è necessaria poiché è in essa che comincia la proiezione dei desideri, senza la quale la vita libera sarebbe vuota di con-

tenuto. Essa è inseparabile dalla necessità di disgregare l'attuale ideologia della vita quotidiana, quindi le catene dell'oppressione quotidiana, affinché la classe rivoluzionaria scopra, con sguardo disincantato, gli usi e le libertà possibili. La pratica dell'utopia può tuttavia avere un senso solo se legata strettamente alla pratica della lotta rivoluzionaria. Quest'ultima a sua volta, non può fare a meno di una tale utopia, pena la sterilità. Coloro che cercano una cultura sperimentale non possono sperare di realizzarla senza il trionfo del movimento rivoluzionario, il quale, a sua volta, non potrà instaurare condizioni rivoluzionarie autentiche senza riprendere gli sforzi compiuti dall'avanguardia culturale per la critica della vita quotidiana e la sua ricostruzione libera.

IV. La politica rivoluzionaria ha dunque come contenuto la totalità dei problemi della società. Ha come forma una pratica sperimentale della vita libera attraverso la lotta organizzata contro l'ordine capitalista. Il movimento rivoluzionario stesso deve così diventare un movimento sperimentale. Attualmente, laddove esso esiste, deve sviluppare e risolvere nella maniera migliore i problemi di una micro-società rivoluzionaria. Questa politica completa culmina nel momento dell'azione rivoluzionaria, quando le masse intervengono bruscamente per fare la storia, e scoprono anche la loro azione come un'esperienza diretta e come festa. Intraprendono allora una costruzione cosciente e collettiva della vita quotidiana che, un giorno, non sarà fermata da nulla.

Finito di stampare nel mese di Settembre 1991  
per conto della manifestolibri set  
dalla Re.lu.grafica  
via Clemente XII 31/a, Roma  
fotocomposizione  
Numerouno srl  
via Trevis 88, Roma

# LA TALPA

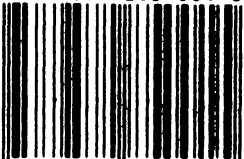


L'attualità

del movimento che, primo,  
prevede e avverte'

la «condizione postmoderna»

ISBN 88-7285-001-0



9 788872 850015