nema di cui parlo
esta imitazione insensata
na vita insensata,
rappresentazione ingegnosa
non dire nulla,
ce di ingannare per un'ora la noia
l riflesso della stessa noia;
ta vile imitazione
e la vittima del presente
also testimone dell'avvenire;
tramite molte finzioni
ndi spettacoli,
ta che consumarsi inutilmente
mulando immagini
l tempo porta via."

Guy Debord

OPERE CINEMATOGRAFICHE

GUY DEBORD

OPERE CINEMATOGRAFICHE

BOMPIANI
OVERLOOK

L'EDIZIONE DEL PRESENTE VOLUME
È STATA APPROVATA DA ALICE DEBORD.

DEBORD, GUY, *Oeuvres cinématographiques complètes*
Copyright © 1994 Éditions Gallimard, Paris

DEBORD, GUY, *In girum imus nocte et consumimur igni*
Copyright © 1999 Éditions Gallimard, Paris

DEBORD, GUY, *Des contrats*
Copyright © 1995 Le temps qu'il fait, Cognac

DEBORD, GUY, *Internationale Situationniste*
Copyright © 1997 Fayard, Paris

DEBORD, GUY, *La Véritable Scission dans l'Internationale*
Copyright © 1998 Fayard, Paris

Si ringrazia enrico ghezzi.

© 2004 RCS Libri S.p.A.
Via Mecenate 91 – 20138 Milano

ISBN 88-452-5398-8

I edizione Bompiani novembre 2004

enrico ghezzi

GUY DEBORD CON(TRO) IL CINEMA

L'EDIZIONE DEL PRESENTE VOLUME
È STATA APPROVATA DA ALICE DEBORD.

DEBORD, GUY, *Oeuvres cinématographiques complètes*
Copyright © 1994 Éditions Gallimard, Paris

DEBORD, GUY, *In girum imus nocte et consumimur igni*
Copyright © 1999 Éditions Gallimard, Paris

DEBORD, GUY, *Des contrats*
Copyright © 1995 Le temps qu'il fait, Cognac

DEBORD, GUY, *Internationale Situationniste*
Copyright © 1997 Fayard, Paris

DEBORD, GUY, *La Véritable Scission dans l'Internationale*
Copyright © 1998 Fayard, Paris

Si ringrazia enrico ghezzi.

© 2004 RCS Libri S.p.A.
Via Mecenate 91 – 20138 Milano

ISBN 88-452-5398-8

I edizione Bompiani novembre 2004

enrico ghezzi

GUY DEBORD CON(TRO) IL CINEMA

Il più semplice dolce terribile degli 'invisibili' che il cinema (protraendo e consolidando nella pur aerea o liquida ripetizione ossessiva il gioco della fotografia) rese visibile fu il non vedere. Nessuno specchio ha mai riflesso un non-sguardo. Un occhio chiuso non 'si' vede. Per la prima volta, col cinema, l'uomo (o se si preferisce, il 'soggetto') ha potuto vedersi dormiente, sognante, o più banalmente *con gli occhi chiusi*. Non nella ricostruzione di un disegno, di un pittore. Visto da una macchina che assiste impassibile al suo sonno e sogno, ai suoi occhi chiusi; registrandone la situazione di chiusura. Luogo di passo, di stasi sospensione *surplace* incertezza, limite interno e evidente del moto entusiastico

con cui il cinema avvia la registrazione del mondo accelerandone quasi il movimento e insieme rendendolo 'già *ri*visto' da sempre e per sempre. (Senz'altro si può citare, per la trasparenza rotta duchampiana con cui giocolavora il registrarsi/rivedersi, warhol; più impressionante, per la casualità e quindi per la precisione e necessità matematiche con cui il suo ultimo film si chiama *eyes wide shut*, il riconoscimento kubrickiano del punto di fuga immenso e sfondato, e già anzi riavvolto quale benda davanti agli occhi in attesa di esecuzione, cui la 'possibilità cinema' di ri-vedersi data agli occhi chiusi e al dormiente allude implacabile oltre qualunque intenzione di spettacolo lussureggiante erotico eccitante e di narrazione sfrenata: l'impossibile – si direbbe o si sarebbe detto – *vedersi morto*. I sokurov i monteiro i carpenter, con i loro film *ultimi*, hanno tutti indossato (o stanno cercando di portarne le insegne) lo sguardo pesante e invisibile del morto, la maschera del punto di vista del fantasma.
Guy Debord è il primo cineasta (definizione di sé più volte da lui rivendicata con ironia orgogliosa) che, già nel primo giovanissimo film, assume tutta la forza filmica di

quello che è non solo il 'filmare l'invisibile' (dell'occhio chiuso dormiente morto) ma l'invisibile che è il filmare stesso. Di nuovo, la probabile casualità tecnico-economica del venire a mancare delle immagini di repertorio desiderate dalla prima versione della sceneggiatura marca l'esattezza siderale di un film che è il rovescio estremo del *citizen kane* di welles e il suo inveramento, venir meno dello schermo e dell'immagine stessa che coincide col proprio trionfo, il cadere dei tratti riconoscibili del visto fotografato filmato in uno zoom all'infinito avanti o indietro (anzi: avanti e indietro nello stesso istante) che raggiunge e sintetizza come proiezione liminare del cinema lo schermo illimitato della radiofonia. Silenzio nero bianco voce. Tasti di una partitura di cui l'immaginare il reale è o fu o sarà l'esecuzione.

Questa edizione italiana delle *Opere cinematografiche* fu pensata immaginata voluta da Alice Debord e da Elisabetta Sgarbi in occasione della retrospettiva di tutta l'opera cinematografica di Debord curata da Roberto Turigliatto e da me per la Mostra

del Cinema di Venezia del 2001 (la scelta di Venezia quale luogo di riapparizione dei film di Debord fu di Alice Debord e Jacques Le Glou, che proposero la retrospettiva alla direzione della mostra). Meno di tre giorni dopo la fine della mostra, il mondo assistette in diretta al disfarsi di una delle immagini più famose e riconosciute del mondo, la skyline di manhattan. Lo spettacolare disintegrato, là dove le analisi più strettamente teorico-politiche degli scritti di Debord, interrotte o compiute dalla morte per suicidio (che non è un 'vedere' ma certo un 'pre-vedere' la propria morte), non si erano spinte.

Le stesse persone che avevano deciso coraggiosamente di 'liberare' e di riproporre in pubblico i film di debord trovarono accettabile permettermi, acquistando io i film per il passaggio nel *FuoriOrario Cose (mai) Viste* di RaiTre, di rendermi di fatto responsabile della prima 'diffusione televisiva' dell'opera cinematografica completa. I film sono infine stati trasmessi da *FuoriOrario*, a volte sottotitolati, altre volte resi alla intraducibilità evidente delle

immagini. Quello di cui mi resi subito conto, nel 'trasmetterli', fu l'incompletezza cui veniva resa di colpo quell'opera nel momento della 'messa in onda'. La sublime concisione del passaggio surplace e palindromico di alcune persone o di una sola persona attraverso una lunghissima cortissima unità di tempo (la vita forse) mi era parsa vedendo i film (solo *in girum* avevo incrociato stupefatto decenni prima a Parigi) nella preparazione della retrospettiva e poi a Venezia, l'anello mancante e luminoso non solo dell'onda nouvelle vague e quindi del momento più illusorio e illusoriamente spinto di una liberazione del cinema dall'obbligo di essere o di farsi riconoscere spettacolo o arte o linguaggio, ma di tutto quello che portava – o meglio spingeva, col peso di una forza di gravità dell'immateriale mai davvero così intensamente sentita – al limite costante del cinema d'oggi, di ogni oggi e di ogni cinema, ovvero del *presente* come punto coincidente di libero e servo arbitrio, di attività e di passività, di deriva e di immobilità, di registrazione e di visione, di (dopo)vita e del rovescio moebiusiano di sé, di sensi opposti del palindromo. Immettere questo

cinema in una televisione, in una rete spaziale di visioni, era probabilmente il modo più appropriato e teneramente cioè selvaggiamente *politico* di renderlo all'in(e)esistenza del 'tempo' contro cui si era prometeicamente (im)battuto. Ma visto, e subito rivisto, appunto dopo l'undicisettembre che è stata la massima avventura dello sguardo nel campo del visibile e la spia ultima del suo consistere dissolutorio, il cinema di debord entrava trionfalmente nel godimento spettacolare ultimo di cui sono spie sublimi le mulholland(e)rive di lynch e le derive di sensi e di tempi diversi nello stesso spazio di shyamalan e le storie fantomatiche di (de)rivette. La più serrata e frontale messa in discussione dell'immagine-spettacolo, di cui restava traccia di rudere monumentale assoluto nelle *Oeuvres Cinématographiques Complètes* ('complete', proprio per l'*assenza delle immagini* e del loro falsomovimento, della loro stratificazione centrifuga di senso: a favore del discorso e delle immagini fisse stampate su carta; in una comprensione folgorante e rovesciata dello spazio indefinitamente ambiguo delle immagini, di quanto esse – dipendenti in tutto da una *didascalia* e da

una voce – possano essere e siano didascalie quasi sempre illeggibili arcane potenti non di quel che sembrano illustrare tradurre tradire ma del loro nonvisto), perdeva la sua immagine invisibile, quella in forma di parole che (ben oltre la vulgata postmarxiana di una miseria della filosofia spettacolistica, o la critica del mediocre slogan "chi ama la vita va al cinema") nell'assunzione soggettiva saintjustiana (non è lo *spectres de marx* del quasi coetaneo derrida a poter alludere al procedere debordiano, ma se mai il carpenteriano *ghost of mars*) del cinema come dissoluzione, sfarfallio di immagini disiecte e sparpagliate, non si fermava alla critica della separazione tra cosa e immagine o tra vita vera e falsa, ma oltre se stessa vedeva nella separazione, nell'invincibile malinconia del riconoscimento di essa, il campo e insieme la posta della lotta (in tal senso, il cinema, tutto il cinema esistente, sarebbe una sorta di reificazione della scissione, una visione reiterata e cangiante del vuoto di cui lo spettacolo è fuoco d'artificio e fessura attraverso cui si immagina di guardarlo).

Urla in sfavore di me. Non ho 'curato' questa edizione. Non metto le mani avanti; piuttosto, me le lego dietro. Mi son sentito estraneo ai problemi di nomi di 'titoli' (dati o avuti) e di eredità. Debord, per me, resta la passione di un pensar di agire, e di agire scrivere filmare in forma di pensiero istantaneo che dissolve il proprio progetto eseguendolo, lo realizza cancellandolo. La stessa questione della traduzione: ce n'era una in italiano, antica, ottima, vicina a Debord. Il testo di Debord, appunto netto come un'immagine ben stampata e a fuoco, definitivamente atta a produrre e diffondere le proprie palindromiche faville di assoluta ambiguità, raggiunge tale ambiguità con un dettato infallibile, che detta anche quasi costantemente la propria traduzione. (In quanto toscano, dovendo tradurre una volta al volo per un testo una parte di una delle 'sceneggiature' debordiane, scoprii giorni dopo, leggendolo stampato, che il lungo pezzo tradotto era quasi identico parola per parola alla traduzione italiana suddetta.) Il traduttore della presente edizione è un bravissimo traduttore che ho più volte incrociato, e che ho spesso trovato in fondo a tanti libri

e testi ben tradotti. Io ho resistito e resisto a leggere la sua traduzione, a correggerla. Così come, profuse indicazioni e desideri (e ringrazio elisabetta sgarbi e alice debord per averli in parte esauditi e con indulgenza o con passione seguiti), che avrei voluto infiniti e aggiornati ogni momento (molto dell'essersi fatto del cinema di debord resta in ombra e enigmatico) fino a infinitiva incompletezza e nonpubblicazione, non ho appunto curato, né trasmesso indicazioni finali (le bozze, che sono 'con me' e nelle mie borse da mesi, non le ho guardate; non per sfiducia in esse, ma per sentimento certo dell'inanità del mio guardare).

Il libro che state leggendo o 'ora' guardando, esce infine (per casualità puntualissima del ritardo, tuttavia) in coincidenza credo e temo dei dieci anni dalla o della morte di Debord. Non fa poca differenza, 'dalla' o 'della'. Ha dieci anni, questa morte voluta. Che si consegnò, in un gesto di generosità pubblica paradossale più che di narcisismo postumo, alla trasmissione televisiva di *in girum imus nocte et consumi-*

mur igni e di un documento di appassionante beffarda fragilità (Guy Debord, "Son art et son temps") in cui il cineasta che più di tutti seppe sentire insieme l'estrema soggettività personale rettilineamente ondivaga del vivere e l'impersonalità assoluta del ri-essere e riviversi esser (ri)vissuti, fuse in un blocco di malinconia filmica, accettava l'imprecisione televisiva, l'approssimazione del riaffollarsi di immagini smangiate e sopraffatte e usurate da se stesse, vero suicidio filmico e inverso dell'implacabile altezza retorico-politica delle operecinematografiche di cui sono esibita teleescrescenza e fuoriuscita.

Rendere il cinema di Debord – ora teletrasmesso, lo sappiamo e lo ammetto – all'immagine della sua parola e all'assenza della sua voce, è forse poterlo ritrovare nella sua non-trasmettibilità *analitica* e perfino calcolata, nella sua (immagine) mossa di scacco permanente all'immagine e al suo godimento, di braccio di ferro tra gli occhi aperti sbarrati e gli occhi chiusi spalancati del cinema mortovivente, dentro la polvere della battaglia dove l'amico si storna in

nemico, il nemico si deturpa in amico. Che non si può trasmettere e autorizzare, perché – nel gesto più sovversivo – si trasmette e autorizza da sé?
(Due aforismi di franz kafka: "Uno dei mezzi di seduzione più efficaci del male è l'invito alla lotta. È come la lotta con le donne, che finisce a letto". "Fare il negativo ci è ancora imposto, il negativo ci è già dato").

Opere cinematografiche

HURLEMENTS
EN FAVEUR DE SADE

1952
Films Lettristes

voce 1: Il film di Guy-Ernest Debord, "Hurlements en faveur de Sade"...

voce 2: "Hurlements en faveur de Sade" è dedicato a Gil J Wolman.

voce 3: Articolo 115. – Nel caso in cui una persona abbia smesso di farsi vedere nel luogo del suo domicilio o della sua residenza e di dare sue notizie da quattro anni, le parti interessate potranno ricorrere alla pretura perché ne venga dichiarata l'assenza.

voce 1: L'amore è valido solo in un periodo prerivoluzionario.

voce 2: Menti, non ti amano tutte! Le arti nascono, fioriscono e scompaiono, perché uomini insoddisfatti superano il mondo delle espressioni ufficiali, e i festival della sua povertà.

voce 4: (ragazza) Di', sei andato a letto con Françoise?

voce 1: Che primavera! Memorandum per una storia del cinema: 1902, "Viaggio nella Luna". 1920, "Il gabinetto del dottor Caligari". 1924, "Entr'acte". 1926, "La Corazzata Potëmkin". 1929, "Un chien

andalou". 1931, "Luci della città" e nascita di Guy-Ernest Debord. 1951, "Traité de bave et d'éternité". 1952, "L'Anticoncept", "Hurlements en faveur de Sade".

voce 5: "Poco prima dell'inizio della proiezione, Guy-Ernest Debord doveva salire sul palco per pronunciare alcune parole di presentazione. Avrebbe detto semplicemente: Non c'è nessun film. Il cinema è morto. Non ci possono più essere film. Passiamo, se lo volete, al dibattito."

voce 3: Articolo 516. – Tutti i beni sono mobili o immobili.

voce 2: Per non essere mai più soli.

voce 1: Lei è la bruttezza e la bellezza. È come tutto ciò che ci piace oggi.

voce 2: Le arti future saranno sconvolgimenti di situazioni, o nulla.

voce 3: Nei caffè di Saint-Germain-des-Prés!

voce 1: Sai, mi piaci molto.

voce 3: Un folto commando di lettristi, costituito da una trentina di membri indossanti tutti quell'uniforme sudicia che costituisce il loro unico tratto davvero originale, sbarcò sulla Croisette con il desiderio ben definito di abbandonarsi a qualche scandalo in grado di attrarre l'attenzione su di loro.

voce 1: In Europa, la felicità è un'idea nuova.

voce 5: "Conosco soltanto le azioni degli uomini, ma ai miei occhi gli uomini si sostituiscono gli uni agli altri. In fin dei conti, solamente le opere ci differenziano."

voce 1: E le loro rivolte divenivano conformismi.

voce 3: Articolo 488. – La maggiore età è fissata a ventuno anni compiuti; a tale età, si è capaci di tutti gli atti della vita civile.

SILENZIO DI DUE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 4: (ragazza) La sua memoria la ritrovava sempre, in un abbagliamento bruciato da tutti i fuochi di artificio del sodio a contatto dell'acqua.

voce 1: Lui sapeva bene che non sarebbe rimasto nulla di quei gesti in una città che gira con la Terra, e la Terra gira nella sua galassia che costituisce una parte scarsamente importante di un'isola che fugge all'infinito fuori di noi stessi.

voce 2: Tutta questa tenebra, gli occhi chiusi sull'eccesso del disastro.

SILENZIO DI DUE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 1: Si deve creare una scienza delle situazioni, che prenderà a prestito degli elementi dalla psicologia, dalla statistica, dall'urbanistica e dalla morale. Tali elementi dovranno concorrere a un fine assolutamente nuovo: una creazione consapevole di situazioni.

SILENZIO DI TRENTA SECONDI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 1: Alcune righe di un quotidiano del 1950: "Una giovane vedette della radio si getta nell'Isère. Grenoble. La piccola Madeleine Reineri, di dodici anni e mezzo, che, sotto lo pseudonimo di

Pirouette, animava la trasmissione radiofonica dei Beaux Jeudis, all'emittente Alpes-Grenoble, si è gettata nell'Isère, venerdì pomeriggio, dopo aver posato la cartella sull'argine del fiume."

voce 2: Sorellina, non siamo belli da vedere. L'Isère e la miseria continuano. Non abbiamo alcun potere.

SILENZIO DI UN MINUTO E TRENTA SECONDI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 4: (ragazza) Ma non si parla di Sade in questo film.

voce 1: Il freddo degli spazi interstellari, migliaia di gradi sotto il punto di congelamento o lo zero assoluto della scala termometrica Fahrenheit, della scala centigrada o Celsius, o della scala Réaumur; i primi segni dell'avvicinarsi dell'alba. Il passaggio rapido di Jacques Vaché sul cielo della guerra, ciò che vi è in lui sotto tutti i rapporti di straordinariamente convulso, quella fretta catastrofica che lo induce ad annientarsi; le frustate da barrocciaio di Arthur Cravan, a quest'ora sepolto anche lui nella baia del Messico...

voce 3: Articolo 1793. – Quando un architetto o un imprenditore si è incaricato della costruzione a prezzo forfettario di un edificio, secondo un progetto ben preciso e convenuto con il proprietario del terreno, non può chiedere alcun aumento di prezzo, né con il pretesto dell'aumento della manodopera o dei materiali, né con quello di cambiamenti o di aggiunte apportati al progetto, se tali cambiamenti o aggiunte non sono stati autorizzati per iscritto, e il prezzo pattuito con il proprietario.

voce 2. La perfezione del suicidio sta nell'equivoco.

SILENZIO DI CINQUE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: Che cos'è l'amore unico?

voce 3: Risponderò solo in presenza del mio avvocato.

SILENZIO DI UN MINUTO, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 1: L'ordine regna e non governa.

SILENZIO DI DUE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: La prima meraviglia è arrivarle davanti senza saperle parlare. Le mani prigioniere non si muovono più in fretta dei cavalli da corsa filmati al rallentatore, per toccarle la bocca e i seni; in tutta innocenza, le corde diventano acqua, e noi corriamo insieme verso il giorno.

voce 4: (ragazza) Credo che non ci rivedremo mai.

voce 2: Accanto a un bacio, le luci delle strade dell'inverno finiranno.

voce 4: (ragazza) Grazie allo sciopero dei mezzi di trasporto, Parigi era molto gradevole.

voce 2. Jack lo Squartatore non è mai stato preso.

voce 4. (ragazza) È divertente il telefono.

voce 2: Che amore-sfida, come diceva Madame de Ségur.

voce 4: (ragazza) Le racconterò storie del mio paese che incutono molta paura, ma bisogna raccontarle la sera per aver paura.

voce 2: Cara Ivich, i quartieri cinesi sono sfortunatamente meno numerosi di quanto tu pensi. Hai quindici anni. Un giorno, i colori più sgargianti non si porteranno più.

voce 4: (ragazza) La conoscevo già.

voce 2: La deriva dei continenti l'allontana ogni giorno. La foresta vergine lo è meno di lei.

voce 4: (ragazza) Guy, ancora un minuto ed è già domani.

voce 2: *Le Démon des armes*. Se ne ricorda. Esatto. Nessuno ci bastava. Però... La grandine sui vessilli di vetro. Ci si ricorderà di questo pianeta.

SILENZIO DI QUATTRO MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: E vedrete che in seguito saranno celebri! Non accetterò mai l'esistenza, scandalosa e a stento credibile, di una polizia. Si sono innalzate parecchie cattedrali alla memoria di Serge Berna. L'amore è valido soltanto in un periodo prerivoluzionario. Ho realizzato questo film quando era ancora il momento di parlarne. Jean-Isidore, per uscire da questa folla provvisoria. Su place Gabriel-Pomerand, quando saremo diventati vecchi. I piccoli mistificatori erano tutti delle future glorie per i programmi dei licei e dei collegi.

SILENZIO DI TRE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: C'è ancora molta gente che non ride e non grida alla parola "morale".

voce 3: Articolo 489. – Il maggiorenne che sia in uno stato abituale di imbecillità, di demenza o di furore,

deve essere interdetto, anche quando tale stato presenti intervalli di lucidità.

voce 2: Vicinissima, molto dolce, mi perdo negli arcipelaghi cavi del linguaggio. Ti schiaccio, aperta come si grida, com'è facile. È un fiume caldissimo. È un mare liscio come l'olio. È un incendio di bosco.

voce 1: È cinema!

voce 3: La polizia parigina è forte di 30 000 manganelli.

SILENZIO DI QUATTRO MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: "I mondi poetici si chiudono e si scordano in se stessi." All'imbrunire, i marinai fanno la guerra; e le navi nelle bottiglie sono per te che le avevi amate. Ti arrovesciavi sulla spiaggia come nelle mani più amorose che la pioggia, il vento e il tuono ti mettono ogni sera sotto la veste. D'estate, a Cannes, la vita è bella. La violenza carnale, che è proibita, si banalizza nei nostri ricordi. "Quando eravamo sulla Shenandoa." Sì. Certo.

voce 1: E l'insabbiamento di quei volti che furono gli scoppi del desiderio, come l'inchiostro su un muro, che furono degli astri folli. Il gin, il rum e l'acquavite scorrano come l'Invincible Armada. Ciò per l'elogio funebre. Ma tutta quella gente era volgare.

SILENZIO DI CINQUE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 1: L'abbiamo scampata bella.

voce 2: La più bella deve ritornare. La morte sarebbe una carne alla tartara, e i capelli bagnati sulla spiaggia troppo calda che è il nostro silenzio.

voce 1: Ma è ebreo!

voce 2: Eravamo pronti a far saltare tutti i ponti, ma i ponti ci sono mancati.

SILENZIO DI QUATTRO MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 1: La piccola Madeleine Reineri, di dodici anni e mezzo, che, sotto lo pseudonimo di Pirouette, animava la trasmissione radiofonica dei Beaux Jeudis, all'emittente Alpes-Grenoble, si è gettata nell'Isère.

voce 2: Signorina Reineri del quartiere Europe, lei ha sempre quel volto attonito e quel corpo, la migliore delle terre promesse. I dialoghi ripetono come il neon le loro verità definitive.

voce 1: Ti amo.

voce 4: (ragazza) Dev'essere terribile morire.

voce 1: Arrivederci.

voce 4: (ragazza) Bevi davvero troppo.

voce 1: Che cosa sono gli amori infantili?

voce 4: (ragazza) Non ti capisco.

voce 1: Lo sapevo. Un tempo, mi è dispiaciuto molto.

voce 4: (ragazza) Vuoi un'arancia?

voce 1: Le belle spaccature delle isole vulcaniche.

voce 4: (ragazza) Una volta.

voce 1: Non ho più niente da dirti.

voce 2: Dopo tutte le risposte inopportune, e la gioventù che invecchia, la notte ricade davvero dall'alto.

SILENZIO DI TRE MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

voce 2: Viviamo come soldati mandati allo sbaraglio le nostre avventure incomplete.

SILENZIO DI VENTIQUATTRO MINUTI, DURANTE IL QUALE LO SCHERMO RIMANE NERO.

SUR LE PASSAGE DE QUELQUES PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITÉ DE TEMPS

1959
Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni

voce 1: Questo quartiere era fatto per la dignità infelice
(speaker) *Facciate di edifici nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés.*
Sottotitolo: Parigi, 1952.
della piccola borghesia, per gli impieghi onorevoli e il turismo intellettuale. La popolazione sedentaria degli immobili era al riparo dalle influenze
Passano dei giovani.
della strada. La strada. Il quartiere è rimasto immutato. Era l'ambiente estraneo della nostra storia.
Qui venivano messi in atto il dubbio sistematico
Una foto di due coppie, che bevono del vino al tavolino di un
Haendel: Tema cerimonioso delle avventure
nei confronti di tutti i divertimenti e i lavori di una società, una critica globale della sua idea di felici-
caffè, viene studiata dalla cinepresa, nello stile del film d'arte.
tà. Costoro disprezzavano anche la presunta profondità soggettiva, interessandosi unicamente a un'espressione sufficiente di se stessi, concretamente.

voce 2: Gli esseri umani non sono pienamente consapevoli della loro vita reale... il più delle volte agiscono andando a tentoni; i loro atti li seguono, li sopraffanno con le loro conseguenze; a ogni istante dunque i gruppi e gli individui si trovano davanti risultati che non avevano voluto.

La musica si interrompe.

voce 1: (speaker) Dicevano che l'oblio era la loro passione predominante. Volevano reinventare tutto ogni giorno; impadronirsi totalmente della loro vita.

Altri volti.

Come non si giudica il valore di un uomo dalla concezione che egli ha di se stesso, così non si può giudicare una simile epoca di trasformazione dalla coscienza che ne ha l'epoca; si deve invece spiegare tale coscienza con le contraddizioni della vita materiale, con il conflitto esistente fra le forze sociali di produzione e le condizioni sociali.

Il papa e altri ecclesiastici.

L'allargamento della vita quotidiana non aveva ancora fatto seguito ai progressi raggiunti nel dominio della natura. La giovinezza trascorreva fra i

diversi controlli della rassegnazione.

Uscita di ragazze da un liceo. Poliziotti francesi, per la strada.

Il nostro obiettivo ha colto per voi alcuni aspetti

Una sequenza nello stile del reportage cinematografico o televisivo: tavolini di caffè a Saint-Germain-des-Prés.

di una micro-società provvisoria.

La conoscenza dei fatti empirici rimane astratta e superficiale, finché non viene concretizzata con la sua integrazione all'insieme – che è l'unica a consentire di superare il problema parziale e astratto per arrivare alla sua *essenza concreta*, e implicitamente al suo significato.

Questo gruppo era ai margini dell'economia. Tendeva a un ruolo di puro consumo, e innanzitutto di consumo libero del suo tempo. Era così interessato direttamente dalle variazioni qualitative del quotidiano, ma sprovvisto di ogni mezzo di intervento su di esse.

L'area di spostamento di questo gruppo era molto

La notte alle Halles.

ridotta.

Le stesse ore riconducevano negli stessi posti.

Nessuno voleva andare a dormire presto. La discus-
Panoramica notturna su un incrocio delle Halles, molto animato e trafficato.

sione sul significato di tutto ciò proseguiva...

voce 2: "La nostra vita è un viaggio / Nell'inverno e nella notte. / Noi cerchiamo il nostro passaggio..."

voce 1: (speaker) La letteratura abbandonata esercitava comunque
Svariate vedute dell'alba alle Halles.

un'azione ritardante al livello di alcune formulazioni affettive.

voce 2: C'erano la stanchezza e il freddo del mattino, in tale labirinto tanto percorso, come un enigma che dovevamo risolvere. Era una realtà illusoria, a partire dalla quale bisognava scoprire la ricchezza possibile della realtà.

In riva al fiume ricominciavano la sera; e le carez-
La Senna a Parigi, verso est. *I mucchi*
Delalande: Tema nobile e tragico (fagotto solo).

ze; e l'importanza di un mondo senza importanza.
di mattoni sul quai Saint-Bernard.

Come gli occhi percepiscono confusamente molte cose e possono vederne distintamente una sola, così la volontà può tendere imperfettamen-

te a diversi oggetti e può amarne perfettamente solo uno alla volta.
Una ragazza.
La musica cessa.

voce 3: (ragazza) Nessuno contava sull'avvenire. Non sarebbe stato
Nel labirinto di mattoni.

possibile essere insieme più tardi, e in un posto di-
Uscita di furgoni della polizia. L'isola Saint-Louis, al tramonto.

verso da quello. Non ci sarebbe mai stata libertà più grande.
Due coppie, molto giovani, ballano su una spiaggia, accanto a un chitarrista.

voce 1: (speaker) Il rifiuto del tempo e dell'invecchiamento isolava
Alcuni posti, fra place Saint-Sulpice e rue Mazarine.

in anticipo gli incontri in questa zona, accidentale e limitata, dove ciò che mancava veniva sentito come irreparabile. L'estrema incertezza riguardo ai mezzi per sussistere senza lavorare era alla radice di questa fretta che rendeva inevitabili gli eccessi e definitive le rotture.

voce 2: Non si contesta mai realmente un'organizzazione
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

dell'esistenza senza contestare tutte le forme di linguaggio che appartengono a tale organizzazione.

voce 1: (speaker) Quando la libertà si esercita in un circuito chiuso,
Carrellata in un caffè. Il suo movimento è interrotto arbitraria-
Delalande: Allegro di una musica di corte.
si degrada in sogno, diventa semplice rappresenta-
mente da alcuni cartelli: "Le passioni e le feste di un'epoca vio-

zione di se stessa. L'atmosfera del gioco è per natu-
lenta"; "Nel corso del movimento e quindi per il loro lato effi-

ra instabile. In qualsiasi momento la "vita corren-
mero"; "La suspense più sconvolgente!"

te" può riaffermare i propri diritti... La limitazio-

ne locale del gioco è ancora più sorprendente del-

la sua limitazione temporale. Ogni gioco si svolge

entro i limiti del suo ambito spaziale. Attorno al
Cartello: "Nello scenario prestigioso creato espressamente per

quartiere, attorno alla sua immobilità sfuggente e
questo uso!"

minacciata, si estendeva una città semiconosciuta
Passanti nella nebbia in boulevard Saint-Michel.
La musica è cessata.
in cui le persone si incontravano soltanto per ca-

so, si smarrivano definitivamente.

Le ragazze che vi si trovavano, poiché fino all'età
Una coppia a un tavolino di caffè.

di diciotto anni le loro famiglie ne disponevano le-

galmente, venivano riafferrate di frequente dai
In Giappone, parecchie centinaia di poliziotti con il

tutori di questa detestabile istituzione. E venivano
casco arrivano di corsa. *Il muro di cinta*

di solito rinchiusè sotto la sorveglianza di quelle
del correzionale di Chevilly-Larue.

creature che, fra tutti i cattivi prodotti di una cattiva

società, sono le più brutte e le più ripugnanti: le suore.
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

Il più delle volte, ciò che consente di capire i docu-

mentari è la limitazione arbitraria del loro soggetto.

Essi descrivono l'atomizzazione delle funzioni so-

ciali, e l'isolamento dei loro prodotti. È possibile,

invece, immaginare tutta la complessità di un mo-

mento che non si risolve in un lavoro, il cui movi-

mento racchiude indissolubilmente dei fatti e dei

valori, e il cui senso non appare ancora. La materia

del documentario sarebbe allora questa totalità

confusa.

voce 2: L'epoca era giunta a un livello di conoscenze e di
Violenti scontri fra operai giapponesi e polizia. Successione di

mezzi tecnici che rendeva possibile e sempre più
campi lunghi. La polizia guadagna lentamente terreno.

necessaria una costruzione *diretta* di tutti gli

aspetti di un'esistenza affettiva e pratica liberata.

La comparsa di questi mezzi di azione superiori, ancora inutilizzati a causa dei ritardi intervenuti nella liquidazione dell'economia mercantile, aveva già condannato l'attività estetica, superata nelle ambizioni e nei poteri. La decadenza dell'arte, come pure di tutti i valori dei vecchi comportamenti, aveva formato la nostra base sociologica.

Il monopolio della classe dominante sugli stru-
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

menti che avremmo dovuto controllare per realizzare l'arte collettiva del nostro tempo ci aveva collocato addirittura al di fuori di una produzione culturale ufficialmente consacrata alla illustrazione e alla ripetizione del passato. Un film d'arte su questa generazione sarà soltanto un film sull'assenza delle sue opere.

Della gente passa davanti ai cancelli del Musée de Cluny.

Gli altri seguivano pedissequamente le strade imparate una volta per tutte, verso il loro lavoro e la loro casa, verso il loro prevedibile futuro. Per lo-

ro, il dovere era già diventato un'abitudine, e l'abitudine un dovere. Costoro non vedevano l'insufficienza della loro città. Ritenevano naturale l'insufficienza della loro vita. Noi, invece, voleva-

Rue des Écoles, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève,
Händel: Tema cerimonioso delle avventure.

mo uscire da questo condizionamento, alla ricerca

finestre illuminate nella notte.

di un altro uso del paesaggio urbano, di passioni nuove. L'atmosfera di alcuni luoghi ci faceva sentire i poteri futuri di un'architettura che si sarebbe dovuta creare per avere il supporto e la cornice di giochi meno mediocri. Non potevamo aspettar-

La musica s'interrompe.

ci nulla da ciò che non avessimo modificato personalmente. L'ambiente urbano palesava gli ordini

Alcune case parigine.

e i gusti della società dominante con una violenza pari a quella dei giornali. È l'uomo a fare l'unità del mondo, ma l'uomo è diffuso ovunque. Gli uomini possono vedere attorno a sé soltanto il proprio volto, tutto parla loro di se stessi. Persino il loro pae-

saggio è animato. Dappertutto c'erano degli osta-
Poliziotti inglesi, a piedi e a cavallo, re-
coli. C'era una coerenza negli ostacoli di ogni
spingono dei manifestanti.

genere. Essi mantenevano il regno coerente della mi-

seria. Dato che tutto era legato, bisognava *cam-*
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

biare tutto con una lotta unitaria, o niente. Bisognava

raggiungere delle masse, ma attorno a noi il sonno.

voce 3: (ragazza) La dittatura del proletariato è una lotta accanita,

sanguinosa e non sanguinosa, violenta e pacifica,

militare ed economica, pedagogica e amministrati-

va, contro le forze e le tradizioni del vecchio mondo.

voce 1: (speaker) In fin dei conti, in questo paese, sono stati ancora
Manifestazione di coloni ad Algeri nel maggio 1958. I genera-

una volta gli uomini d'ordine a partecipare a una
li Massu e Salan. Una compagnia di paracadutisti marcia ver-

sommossa. Così facendo, hanno rafforzato ulte-
so l'obiettivo.

riormente il loro potere. Hanno potuto aggravare

il grottesco delle condizioni dominanti a loro pia-

cimento. Hanno decorato il loro sistema con le

pompe funebri del passato.
De Gaulle parla dalla tribuna, battendo il pugno.

voce 2: Degli anni, come un solo istante prolungato fino
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

ad allora, hanno termine.

voce 1: (speaker) Ciò che era immediatamente vissuto riappare fos-
L'eroina di un film pubblicitario "Monsavon".

silizzato nella distanza, iscritto nei gusti e nelle il-
Volto di una ragazza.

lusioni di un'epoca, spazzato via con essa.
Carica di cavalleria nelle strade di una città.

voce 2: L'apparizione di avvenimenti che non abbiamo
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

fatto, che altri hanno fatto contro di noi, ci obbliga

a misurare ormai il passaggio del tempo, i suoi ri-

sultati, la trasformazione dei nostri propri desideri

in avvenimenti. Ciò che differenzia il passato
Volto di un'altra ragazza.

dal presente è proprio la sua oggettività fuori por-

tata; non c'è più dover essere; l'essere è talmente
Una starlet in una vasca da bagno.

consumato da aver perduto l'esistenza.

I dettagli sono già perduti nella polvere del tempo.
Ripresa di un'eruzione solare.

Chi era colei che aveva paura della vita, aveva
Carrellata sulla starlet nella sua vasca da bagno.

paura della notte, aveva paura di essere presa,

aveva paura di essere tenuta?
L'eruzione solare prima tagliata prosegue il suo moto ascendente.

voce 3: (ragazza) Ciò che deve essere abolito continua, e la nostra
In Giappone, una decina di poliziotti, con caschi e maschere

usura con esso. Ci rovinano. Ci separano. Gli anni
antigas, continuano ad avanzare lentamente su un grande

passano, e non abbiamo cambiato nulla.
spazio ormai sgombro, lanciando bombe lacrimogene.

voce 2: Ancora una volta il mattino nelle stesse vie. Anco-
Spunta il giorno su un ponte di Parigi. Lenta panoramica su **Delalande: Ripresa del tema nobile e tragico.**
ra una volta la stanchezza di tante notti attraversate
place des Victoires, all'alba.

nello stesso modo. È una marcia che è durata molto.
La musica cessa.

voce 1: (speaker) Veramente difficile bere di più.
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

voce 2: Ovviamente, all'occasione se ne può fare un film.
La troupe del film, attorno a una macchina da presa.

Tuttavia, persino nel caso in cui tale film riuscisse
La carrellata già vista (attraverso il caffè) ripassa senza tagli,

a essere altrettanto fondamentalmente incoerente
ma nella sua ripresa peggiore, che accumula gli errori: pubbli-

e insoddisfacente quanto la realtà di cui tratta, es-
co che entra nell'angolo di presa dell'obiettivo, riflessi di un

so non sarà mai altro che una ricostruzione – po-
proiettore, ombra della cinepresa, panoramica accelerata in fi-

vera e falsa come questa carrellata mal riuscita.
ne di movimento.

voce 3: (ragazza) Oggi ci sono degli individui che ritengono di essere
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.

autori di film, come lo si era di romanzi. Il loro ritardo rispetto ai romanzieri sta nell'ignorare la decomposizione e l'esaurimento dell'espressione individuale nel nostro tempo, la fine delle arti della passività. Se ne sente lodare la sincerità poiché mettono in scena, con maggiore profondità personale, le convenzioni di cui sono fatti. Si sente parlare di liberazione del cinema.

Ma che ci importa la liberazione di un'arte in più, attraverso cui Pierre, Jacques o François potranno esprimere gioiosamente i loro sentimenti di schiavi? L'unica impresa interessante è la liberazione della vita quotidiana, non solo nelle prospettive della storia, ma per noi e subito.

Questo passa per la decadenza delle forme alienate della comunicazione.

Anche il cinema è da distruggere.

voce 2: In ultima analisi, non è né il talento né l'assenza di
Un'auto si ferma. Carrellata ottica verso l'eroina di "Monsavon"

talento, e nemmeno l'industria cinematografica o
che ne scende.

la pubblicità, è il bisogno che se ne ha a creare la
Due immagini del ciak

star. È la miseria del bisogno, è la vita squallida e
di questo film, tenuto per l'inizio di due piani già visti.

anonima che vorrebbe raggiungere le dimensioni

della vita del cinema. La vita immaginaria dello
Amazzoni al Bois.

schermo è il prodotto di questo bisogno reale. La

star è la proiezione di questo bisogno.

Le immagini degli intervalli sono quelle che evoca-
La starlet della pubblicità mostra il sapone che preferisce, sor-

no meglio di ogni altra un intervallo della vita.
ridendo agli spettatori.

Per descrivere effettivamente quest'epoca, biso-
LO SCHERMO RIMANE BIANCO FINO A VENTI SECON-

gnerebbe senza dubbio mostrare molte altre cose.
DI DOPO L'ULTIMA PAROLA.

Ma a che pro? Bisognerebbe piuttosto compren-

dere la totalità di ciò che si è fatto; ciò che resta da

fare. E non aggiungere altre rovine al vecchio

mondo dello spettacolo e dei ricordi.

CRITIQUE DE LA SÉPARATION

1961
Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni

Non si sa che cosa dire. La serie delle parole si ricostitui-
Carrellata attorno a un gruppo seduto a un tavolino all'esterno di un

sce, e i gesti si riconoscono. Al di fuori di noi. Certo, ci so-
caffè. La cinepresa, tenuta in mano come nei servizi di attualità, si avvi-

no dei procedimenti padroneggiati, dei risultati verifica-
cina a Debord intento a parlare con una ragazza bruna molto giovane.

bili. Molto spesso è divertente. Ma tante cose che si vole-
Piano generale dei due che camminano insieme. - Un'altra, bionda.

vano non sono state raggiunte; o parzialmente, e non come

si credeva. Quale comunicazione si è desiderata, o cono-

sciuta, o soltanto simulata? Quale vero progetto è stato
Fumetto: una ragazza bionda, dall'aria sfinita. Nella nuvoletta: "Ma non

perduto?
ci riuscì, la jeep si era impantanata troppo profondamente nella palude..."

Lo spettacolo cinematografico ha le sue regole, che con-
Panoramica circolare completa, dal centro del Plateau Saint-Merri.
Didascalia: Nel mezzo del cammin di nostra vita
Couperin: Marcia del Reggimento di Champagne.
sentono di arrivare a prodotti soddisfacenti. Tuttavia, la

realtà da cui bisogna partire è l'insoddisfazione. La funzio-
Didascalia: mi ritrovai per una selva oscura,

zione del cinema è di presentare una falsa coerenza isola-

ta, drammatica o documentaria, come sostituzione di una

comunicazione e di un'attività assenti. Per demistificare il
Didascalia: ché la diritta via era smarrita.

cinema documentario, bisogna dissolvere quello che si

definisce il suo soggetto.

Fine della Marcia.

Una ricetta ben radicata indica che, in un film, tutto ciò
Fumetto: un palombaro pensa: "Senza cavo e senz'aria, non ne ho più

che non è detto per immagini debba essere ripetuto, altri-
per molto. Se solo potessi liberarmi della zavorra..." Ripresa dall'alto di

menti il suo senso sfuggirà agli spettatori. È possibile. Ma
un bar. Entra una coppia, richiude la porta, viene avanti.

tale incomprensione è dovunque negli incontri quotidia-

ni. Bisognerebbe precisare, ma manca il tempo e non si è

sicuri di essere stati capiti. Prima di essere riusciti a fare o
Fotografia tratta da un film: un radiotelegrafista della marina da guerra
Didascalia: Mi sentite? Mi sentite? Rispondete, rispondete... Chiuso!
a dire ciò che bisognava, ci si è già allontanati. Si è attra-
statunitense. In piedi, dietro di lui, un ufficiale e l'eroina.

versata la strada. Si è andati oltremare. Non ci si può ri-

prendere.

Dopo tutti i tempi morti e i momenti perduti, restano i
Place de la Concorde, vista da un elicottero.

paesaggi da cartolina attraversati senza fine; la distanza
La Senna, nel centro di Parigi.

organizzata fra ciascuno e tutti. L'infanzia? Ma è qui; non

ne siamo mai usciti.

La nostra epoca accumula poteri e sogna di essere razionale.
Ripresa ravvicinata della partenza di un missile.

Ma nessuno riconosce come suoi tali poteri.
Partenza di un missile, piano generale.

Da nessuna parte vi è accesso all'età adulta: soltanto la tra-

sformazione possibile, un giorno, di questa lunga inquie-

tudine in sonno misurato. È perché nessuno cessa di esse-
Aviatore, equipaggiamento

re sotto tutela. La questione non è di constatare che gli in-
stratosferico. Ufficiale che impugna la sciabola. *Immagine della*

dividui vivono più o meno poveramente; ma sempre in un
copertina di un libro di fantascienza.

modo che sfugge loro.

Nello stesso tempo, è un mondo in cui abbiamo fatto l'ap-
Un flipper (tilt); e il percorso di una biglia.

prendistato del cambiamento. Niente vi si ferma. Appare inces-

santemente più mobile; e coloro che lo producono un giorno

dopo l'altro contro se stessi possono appropriarsene, lo so bene.

La sola avventura, dicevamo, è contestare la totalità, il cui
Fotografia da un film: attorno a una Tavola Rotonda, un re e dei cavalieri.

Bodin de Boismortier: Allegro del Concerto in 5 parti in mi minore, op. 37.

centro è questo modo di vivere, in cui possiamo saggiare
Didascalia: Dare a ciascuno lo spazio sociale essenziale alla manife-

ma non usare la nostra forza. In fin dei conti, nessuna av-
stazione della vita. *Due situazionisti.*

ventura si costituisce direttamente per noi.

In quanto avventura, essa partecipa in primo luogo del-
Un cavaliere ne sfida un altro sulla fotografia hollywoodiana.

l'insieme delle leggende trasmesse, dal cinema o altrimen-
Un situazionista intento a bere un bicchiere.

ti; di tutta la paccottiglia spettacolare della storia.

Piano generale di un gruppo al tavolino di un caffè della Montagne-Sainte-Geneviève.
Didascalia: Se l'uomo è formato dalle circostanze, è importante formare circostanze umane.

Didascalia: Compagni, l'urbanesimo unitario è dinamico, cioè in stretto rapporto con stili di comportamento.

Prima del dominio collettivo dell'ambiente naturale, non
Altri situazionisti.
Didascalia: Si sono interpretate abbastanza le passioni. Si tratta ora
ci sono ancora individui, ma ombre che abitano le cose, da-
di trovarne. **Didascalia: La bellezza nuova sarà di**

te loro anarchicamente da altri. Noi incontriamo, in situa-
situazione.

zioni occasionali, degli individui separati che vanno a caso.

Le loro emozioni divergenti si neutralizzano, e mantengo-
Riappare la ragazza delle prime immagini. *Panoramica su*

no il loro solido contorno di noia. Fino a quando non po-
una veduta aerea del centro di Parigi.

tremo fare noi stessi la nostra storia, creare liberamente le

situazioni, lo sforzo verso l'unità introdurrà altre rotture.

La ricerca di un'attività centrale comincerà a costituire

nuove specializzazioni.

E solo alcuni incontri furono come segnali venuti da una
I cavalieri rissosi.
La musica cessa.
vita più intensa, che non è stata veramente trovata.
La stessa ragazza.

Ciò che non si è potuto dimenticare riappare nei sogni.
Successione di carrellate alternate: il volto della ragazza; un aereo che si

Alla fine di questo genere di sogni, nel dormiveglia, gli av-
allontana mitragliando un paesaggio innevato.

venimenti sono considerati ancora reali per un breve attimo. E le reazioni che richiederebbero si precisano, più esattamente, più ragionevolmente; come, tante mattine, il ricordo di ciò che si è bevuto la sera prima. Poi viene la consapevolezza che tutto è falso; che "è soltanto un sogno"; che non ci sono fatti nuovi, nessun ritorno verso tutto ciò. Non c'è presa. Tali sogni sono sprazzi del passato non risolto. Rischiarano unilateralmente dei momenti vis-

suti un tempo nella confusione e nel dubbio. Fanno una pubblicità senza sfumature per quei nostri bisogni che sono diventati senza risposta. Ecco la luce del giorno, e delle
Panoramica sul quai d'Orléans, visto dalla riva sinistra. Piano ravvicinato di un dettaglio dello stesso quai. Panoramica su alberi squassati da un uragano.
Bodin de Boismortier: Ripresa dell'Allegro.
prospettive che, adesso, non significano più niente. I settori di una città sono leggibili a un certo livello. Ma il senso che hanno avuto per noi, personalmente, è intrasmissibile,
Fotografia aerea dell'allée des Cygnes, a Parigi.
come tutta questa clandestinità della vita privata, su cui si possiedono sempre solo dei documenti irrisori.
La musica cessa.

L'informazione ufficiale è altrove. La società si rimanda la propria immagine storica, soltanto come storia superficiale e statica dei suoi dirigenti. Coloro che incarnano la fatalità esteriore di ciò che si fa. Il settore dei dirigenti è lo stesso dello spettacolo. Il cinema gli va bene. Del resto, il cinema propone condotte esemplari, fa degli eroi, sullo stesso vecchio modello di costoro, con tutto ciò che tocca.
Il Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite. Kruscev in una sala, affiancato da De Gaulle. Eisenhower riceve De Gaulle. Cerimonia patriottica all'Arc de Triomphe; De Gaulle e Kruscev sull'attenti. Eisenhower e il Papa intenti a conversare. Eisenhower abbracciato da Franco.

Eppure, ogni equilibrio esistente viene rimesso in discussione ogni volta che uomini sconosciuti cercano di vivere in maniera diversa. Ma fu sempre lontano. Lo si apprende dai giornali, dalla televisione. Si resta all'esterno di ciò come davanti a un altro spettacolo. Ne siamo separati dal nostro stesso non-intervento. È abbastanza deludente quanto a noi stessi. In che momento è tardata la scelta?
Una sommossa in Congo; dei soldati la disperdono con il calcio dei fucili. Fotografia di Djamila Bouhired, in un ufficio di polizia. Nel campo appaiono le mani del giornalista-paracadutista Lartéguy. Carrellata verso il volto della prigioniera.
Quando si è persa l'occasione? Non abbiamo trovato le armi necessarie. Abbiamo lasciato fare.
Ho lasciato fare al tempo. Ho lasciato perdere ciò che bisognava difendere.
La stessa ragazza parla e sorride.
Couperin: Ripresa della Marcia del Reggimento di Champagne.
Questa critica generale della separazione contiene evidentemente, e recupera, alcuni dati particolari della memoria. Una pena meno riconosciuta, la consapevolezza di una indegnità meno spiegabile. Di quale separazione precisa si trattava? Come abbiamo vissuto in fretta! È a questo punto della nostra storia irriflessiva che io ci rivedo.
La musica s'interrompe.

Tutto ciò che riguarda la sfera della perdita, cioè quanto
La macchina da presa passa in rapida carrellata davanti alla facciata del

ho perduto di me stesso, il tempo passato; e la scomparsa,
la gare Saint-Lazare, se ne allontana per rue du Havre, percorsa nello

la fuga; e più generalmente il trascorrere delle cose, e an-
stesso momento da numerose auto.

che nel senso sociale dominante, nel senso dunque più volgare dell'impiego del tempo, ciò che si definisce il tempo perduto, s'incontra stranamente nell'antica espressione militare "da soldati perduti" (cioè mandati in avanscoperta, allo sbaraglio), incontra la sfera della scoperta, dell'esplorazione di un terreno sconosciuto; tutte le forme della ricerca, dell'avventura, dell'avanguardia. È a questo
Uno squadrone della Guardia

Didascalia: Davanti a tutte le direzioni del possibile, che avanzavano così
incrocio che ci siamo trovati, e perduti. Tutto ciò, bisogna
Repubblicana passa in lontananza.

in fretta su questo momento, nostro unico amico, nostro amaro nemico.
convenirne, non è chiaro. È un monologo da ubriaco, del tutto classico, con le sue allusioni incomprensibili, e il suo eloquio stancante. Con le sue frasi vane, che non danno ri-
Sfilata dei cadetti di West Point, in uniforme

sposta, e le sue spiegazioni sentenziose. E i suoi silenzi.
ugualmente arcaica

La povertà dei mezzi è incaricata di esprimere senza fron-
Una squadra navale nel corso di manovre.

zoli la scandalosa povertà del soggetto.

Di solito, gli avvenimenti che succedono nell'esistenza in-
Seguito della corsa di una biglia dopo un tilt.

Didascalia: Chi vorrebbe avere per amico un uomo che parla in tal
dividuale come essa è organizzata, quelli che ci riguardano
modo? Chi lo sceglierebbe fra gli altri per...

realmente, ed esigono la nostra adesione, sono precisa-
Didascalia:... metterlo al corrente dei suoi affari? Chi, nelle sue affli-

mente quelli che meritano soltanto di trovarci spettatori
zioni, ricorrerebbe a lui? E infine, a quale uso della vita lo si potrebbe

distanti e annoiati, indifferenti. Invece, la situazione che
destinare? *Ammutinati respinti*

viene vista attraverso una trasposizione artistica qualunque
nel cortile di una prigione americana. *La biglia scompare.*

Didascalia: Disturbare
è abbastanza spesso ciò che attira, ciò che meriterebbe che
ovunque l'apparato del falso dialogo esistente.

se ne divenisse attori, partecipanti. Ecco un paradosso da
Carrellata lungo un gran numero di auto in sosta.

rovesciare, da rimettere sui piedi. È questo che bisogna realizzare nelle azioni. E questo spettacolo del passato frammentario e filtrato, idiota, pieno di rumore e di furore,
Didascalia: Già più lontano dell'India e della Cina.

non è il caso di trasmetterlo adesso – di "renderlo", come si dice – in un altro spettacolo ordinato, che farebbe il gio-

co della comprensione regolata, e della partecipazione.
Una coppia si bacia per la strada. *Ragazze e ragazzi a un*
Didascalia: Ribellione povera, senza linguaggio ma non senza causa.

No. Ogni espressione artistica coerente esprime già la
tavolino di caffè. *Due giovani bruciati di Saint-Germain-des-Prés.*
Il programma si farà. Didascalia: Fautori del potere dell'oblio.
coerenza del passato, la passività. Conviene distruggere la
Una guardia carceraria su una torretta.

memoria nell'arte. Demolire le convenzioni della sua co-
LO SCHERMO RIMANE NERO.
Didascalia: Del resto, si tratta più di tracce di forme, di impronte, di
municazione. Smontare i suoi amatori. Che lavoro! Come
ricordi che delle forme stesse.

nella visione confusa dell'alcol, la memoria e il linguaggio

del film si disfanno insieme. A rigore, la soggettività infeli-
Didascalia: Siamo di fronte a un

ce si rovescia in una sorta di oggettività: un documento sul-
mondo che si disfà inesorabilmente.

le condizioni della non-comunicazione.
LO SCHERMO RIMANE NERO, SENZA DIDASCALIE, NÉ COMMENTO.

Per esempio, io non parlo di lei. Falso volto. Falso rappor-
La ragazzina vista più volte.

to. Un personaggio reale è separato da chi lo interpreta,

non fosse che per il tempo trascorso fra l'evento e la sua
Panoramica su frasi ritagliate, che
Didascalia: La verità di una
evocazione, per una distanza che aumenterà sempre, che
dicono: "Anche la realizzazione reca i segni della giovinezza."
società fasulla.
sta aumentando in questo momento. Come l'espressione
"Il suo terribile, magnifico e disperato disordine."

conservata resta anch'essa a ogni modo separata da chi la
"Tutti gli elementi del romanzo poliziesco americano vi si ritrovano:

percepisce, astrattamente e senza poteri su di essa.
violenza, sessualità, crudeltà, ma la scena..."

Lo spettacolo, in tutta la sua estensione, è l'epoca in cui

una certa gioventù si è riconosciuta. Il divario fra questa

immagine e i risultati. Quale aspetto, quali gusti, quali ri-

fiuti e quali progetti la definivano allora; e poi, come essa è
Nuotatrici filmate sott'acqua.

avanzata nella vita corrente.
Foto di alcuni situazionisti.

Couperin: Ripresa della Marcia del Reggimento di Champagne.

Non si è inventato nulla. Ci si adatta, con qualche sfumatu-
Un gruppo davanti al banco di un caffè.

ra, nella rete dei percorsi possibili. Ci si abitua, a quanto pare.

Fumetto: un uomo, che regge un bicchiere, pensa (nuvoletta):
Didascalia: Quante bottiglie, da allora? In quanti bicchieri,

"Il dado è tratto! Ora bisogna che lei mi dica di sì, presto... molto presto."
in quante bottiglie si era nascosto, solo, da allora?
Di ritorno da un'impresa, non vi è nessuno al mondo che
Immagine della copertina di un romanzo poliziesco intitolato Impostu-

non abbia meno coraggio che all'andata. Amici belli, l'av-
ra. *Una donna di profilo; più lontano, un uomo con un bicchiere in mano.*

ventura è morta.
Una ragazza bionda. *Alberi durante un uragano.*

Un'esplosione di napalm. *Strada interrotta dall'uragano.*

La stessa ragazza bionda. *Panoramica sulla frase ritagliata: "Il vino della*
Fine della Marcia.

vita è spillato, ed è rimasta soltanto la feccia in questa cantina pomposa."

Chi resisterà? Bisogna andare oltre questa disfatta parziale.
Seguito della sommossa in Congo.

Certo. E come fare?

Due foto – già viste – di situazionisti si alternano in campo-contro-campo;
Didascalia: È del tutto normale che un film sulla vita privata sia fatto

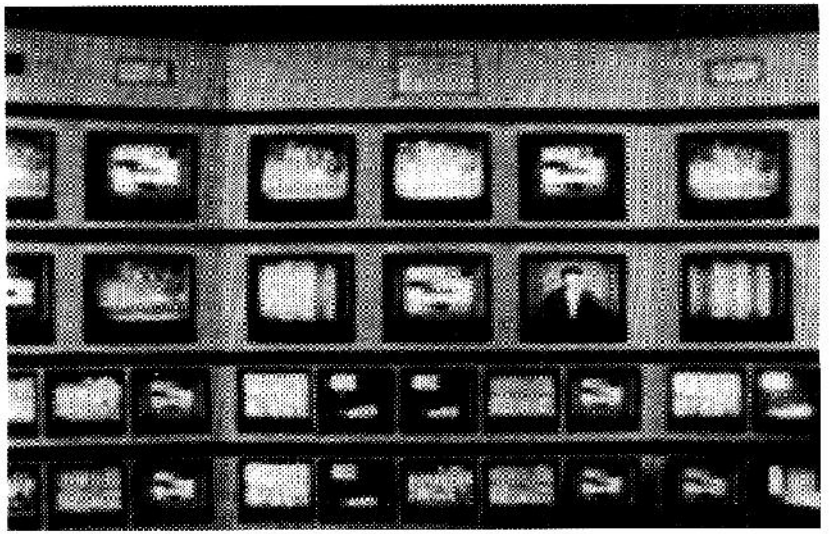
un'unica didascalia illustra la loro conversazione.
unicamente di private jokes.

È un film che s'interrompe, ma non si conclude.
La ragazza bionda.
Didascalia: Io non ho capito tutto.
Tutte le conclusioni sono ancora da trarre, i calcoli da ri-
Asger Jorn.
Didascalia: Si potrebbe fare una serie di documentari come questo,
fare.
della durata di tre ore. Una sorta di "serial".
Il problema si continua a porre, il suo enunciato si compli-

ca. Bisogna ricorrere ad altri mezzi.
Debord.
Didascalia: I "Misteri di New York" dell'alienazione.
Questo messaggio informale, come non aveva una ragione
Asger Jorn.
Didascalia: Sì, sarebbe meglio, sarebbe più noioso; più significativo.
profonda di cominciare, così non ne ha di finire.

Comincio appena a farvi capire che non voglio giocare a
Debord; la cinepresa si allontana da lui.
Didascalia: Più convincente.
questo gioco.

Didascalia: (Continua).



I più tenaci, fra questi mentitori in crisi, fingono ancora di chiedersi se la società dello spettacolo esista davvero, o se per caso ne sia io l'inventore.

L'ostilità è naturalmente più grande ogni volta che si pronunciano sul mio film coloro che sono, politicamente, dei reazionari.

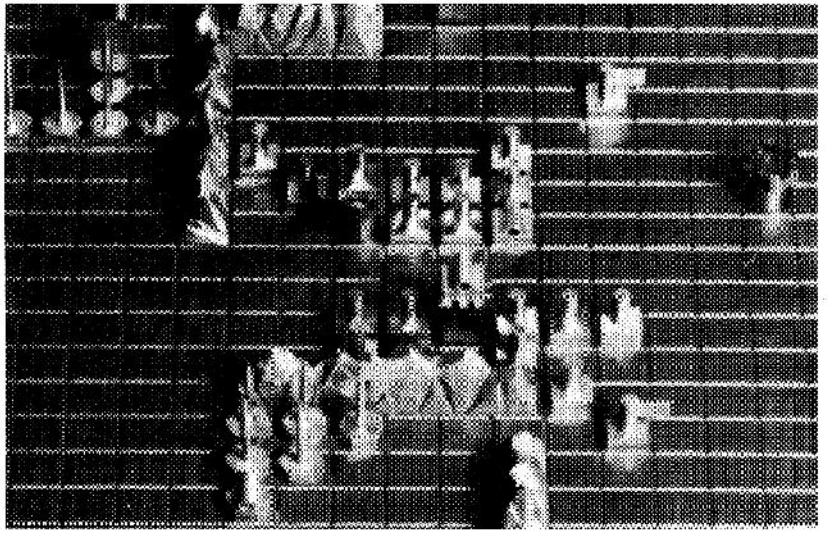
"L'ordine, noi lo assumeremo; portando la classe operaia a capire che il suo dovere e il suo interesse le impongono di ascoltare i nostri appelli, e di evitarci di ricorrere a mezzi costrittivi. No, il Fronte Popolare non sarà l'anarchia!"

L'impostore aveva sperato di dissolvere la storia solo per eleggerne un'altra. Voleva designare i pensatori dell'avvenire. E questa testa di morto avanza freddamente i nomi di Lyotard, Castoriadis, e altri raccattabriciole a rimorchio...

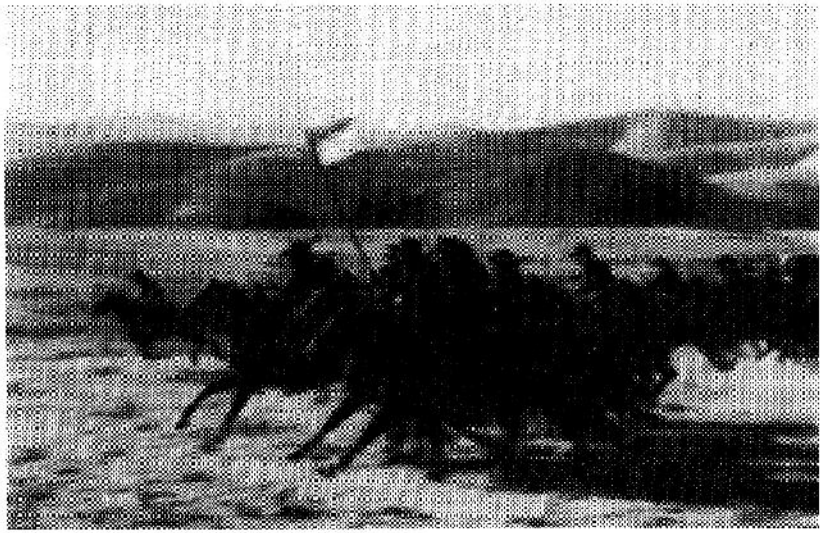
Nessun perdente ama la storia.

Gli specialisti del cinema hanno detto che nel mio film c'era una cattiva politica rivoluzionaria; e i politici di tutte le sinistre illusioniste hanno detto che era cattivo cinema.

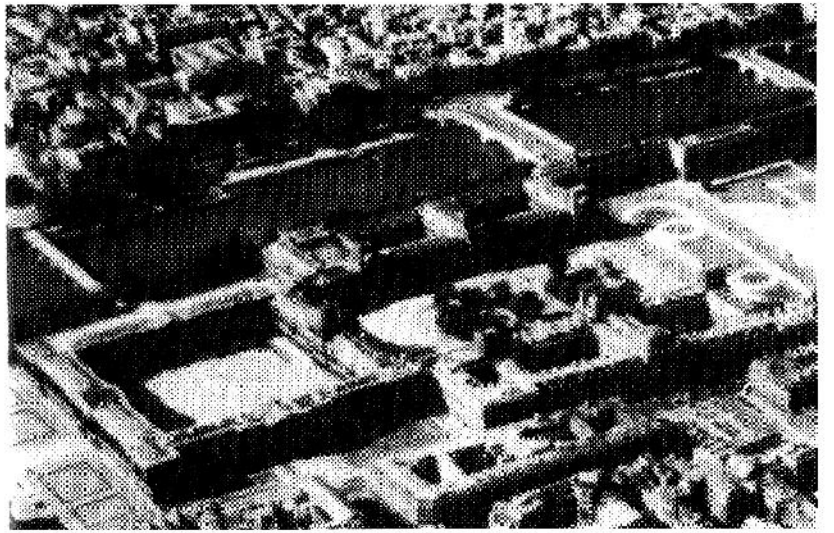
Non si è comunicato niente di importante avendo dei riguardi per un pubblico, fosse anche composto da contemporanei di Pericle; e, nello specchio algido dello schermo, gli spettatori non vedono in questo momento niente che evochi i cittadini rispettabili di una democrazia.



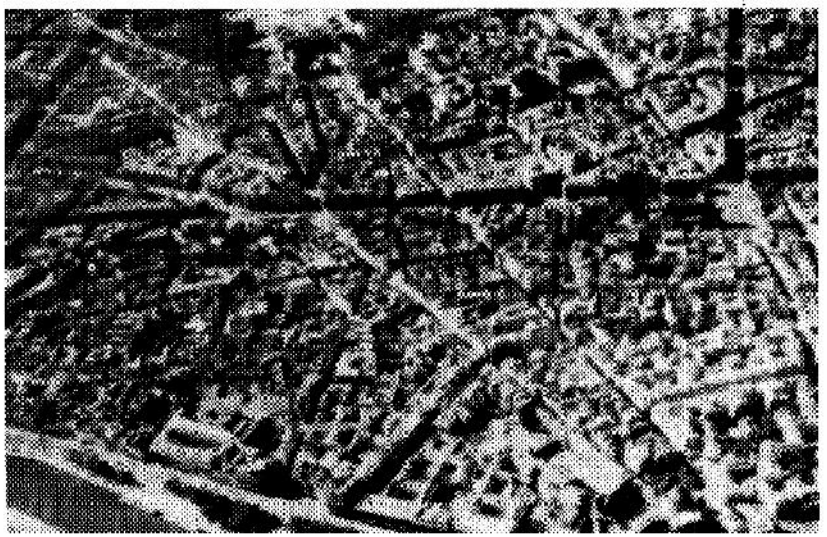
Mi avevano talvolta rimproverato, ma a torto credo, di fare dei film difficili: finirò per farne uno.



Ma le teorie sono fatte solo per morire nella guerra del tempo: sono unità più o meno forti che bisogna impegnare al momento giusto nella lotta...



Qui era l'antica dimora del re di Wu. L'erba fiorisce in pace sulle sue rovine. – Là, il profondo palazzo degli Tsin, sontuoso un tempo e temuto. – Tutto questo è finito per sempre, tutto scorre contemporaneamente, gli eventi e gli uomini...



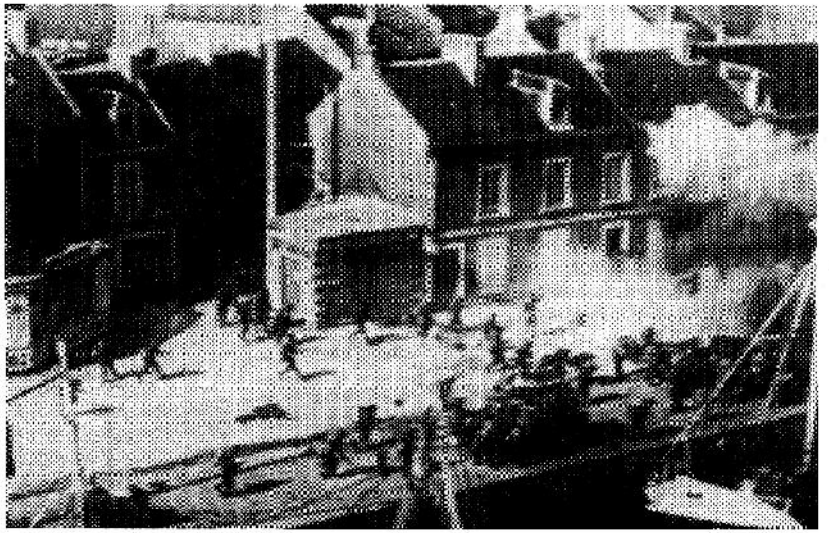
Vi era allora, sulla riva sinistra del fiume – non si può scendere due volte nello stesso fiume, né toccare due volte una sostanza deperibile nello stesso stato –, un quartiere dove il negativo teneva la sua corte.

"Lì ci sono ragazzine pronte a darti qualsiasi cosa – prima la buona sera, e poi la mano..."

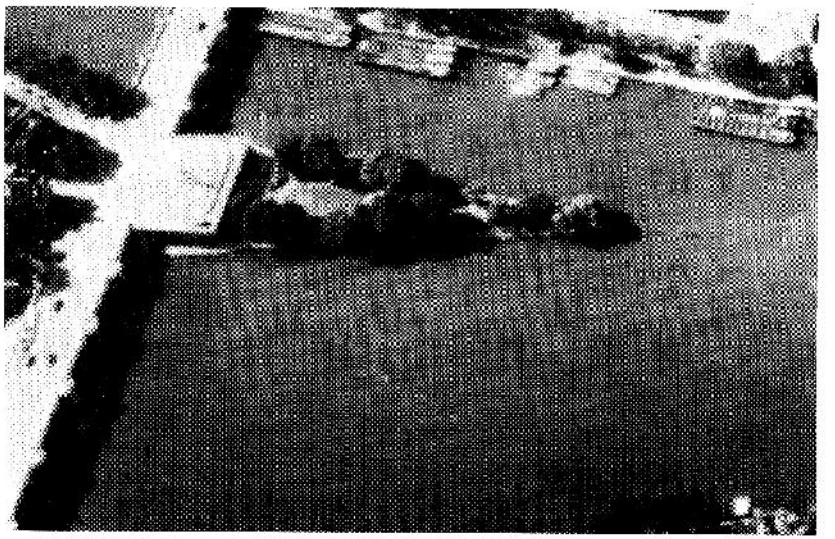
Nel mezzo del cammino della vera vita, eravamo circondati da una cupa malinconia...

"Quante volte, nelle età future, questo dramma sublime che noi creiamo verrà rappresentato in lingue sconosciute, davanti a popoli che non esistono ancora!"

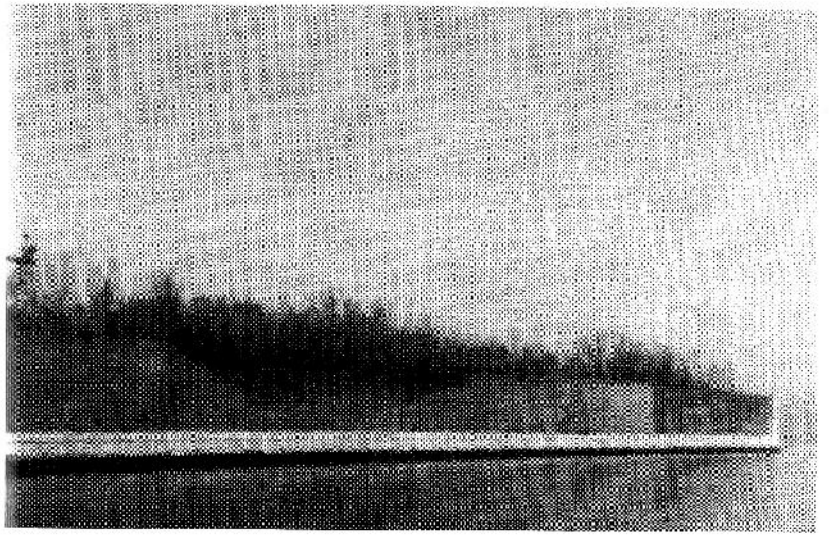
"Lei fugge, lei fugge come un fantasma che, avendoci dato una sorta di appagamento mentre restava con noi, ci lascia, abbandonandoci, solo turbamento..."



"Una generazione passa, e un'altra le succede, ma la terra resta sempre. Il sole sorge e tramonta, e ritorna al luogo di partenza..."



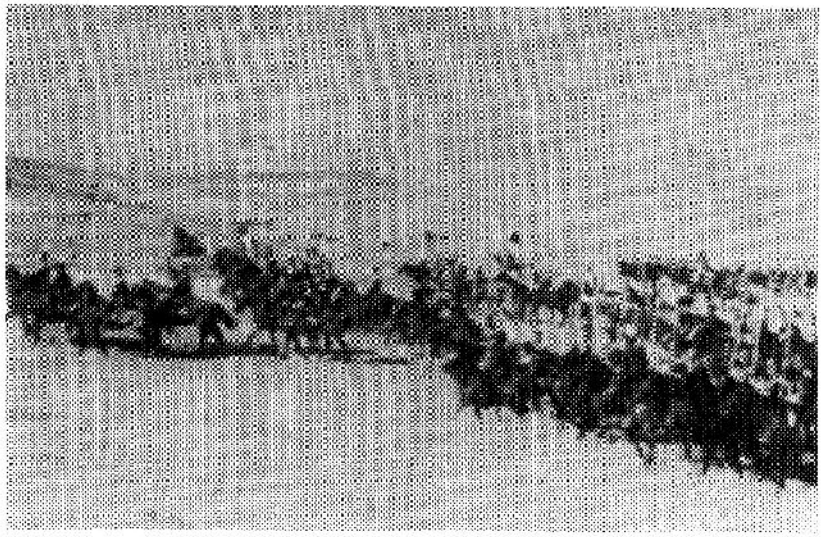
"No, passeremo il fiume, e ci riposeremo all'ombra di quegli alberi."



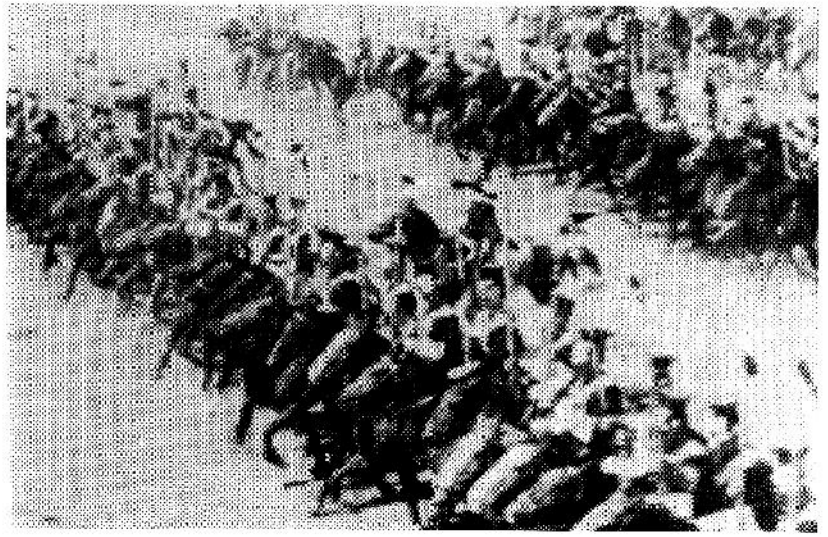
"Quanto a me, non ho mai rimpianto nulla di ciò che ho fatto, e confesso che sono ancora del tutto incapace di immaginare che cosa avrei potuto fare di diverso, essendo ciò che sono."

Mentre si vedeva la nostra difesa travolta, e già venir meno qualche coraggio, fummo in un certo numero a pensare che avremmo dovuto senza dubbio continuare ponendoci nella prospettiva dell'offensiva.

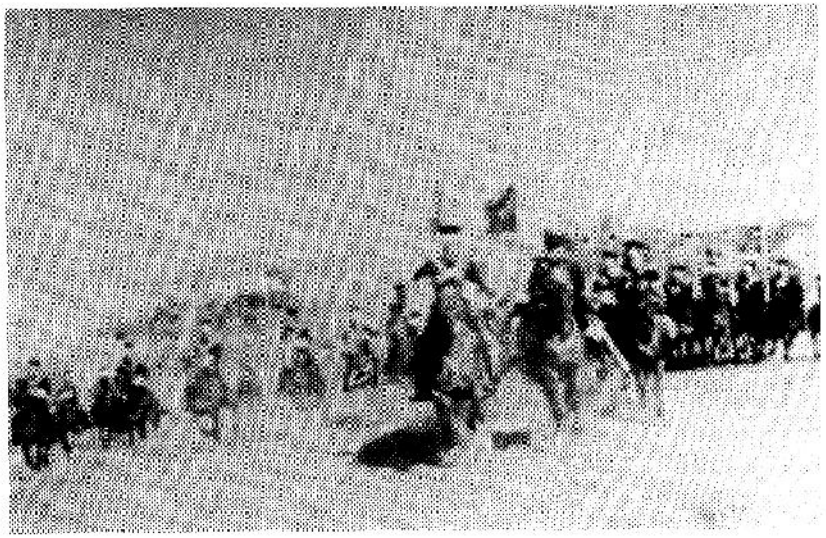
"Sono così semplici, gli Scacchi!"



È un bel momento quello in cui si mette in movimento un assalto contro l'ordine del mondo.

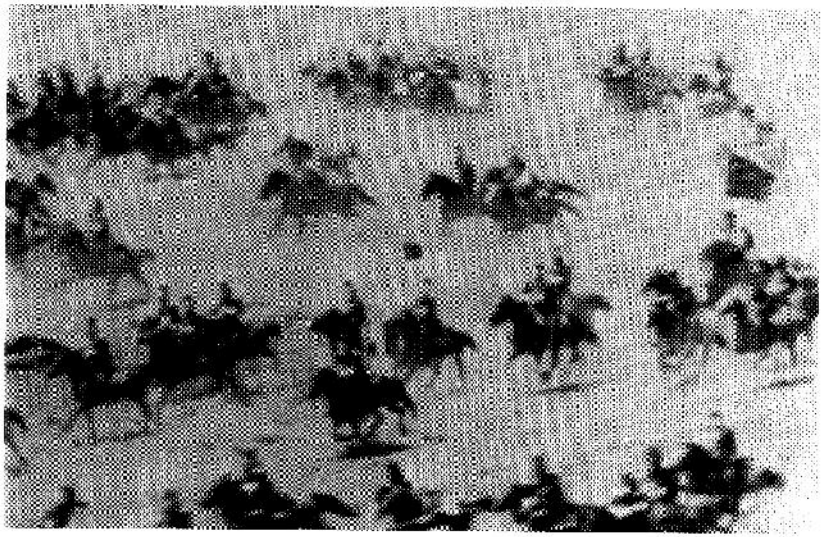


È una carica che parte lentamente, accelera la sua corsa, oltrepassa il punto dopo il quale non ci sarà più ritirata...



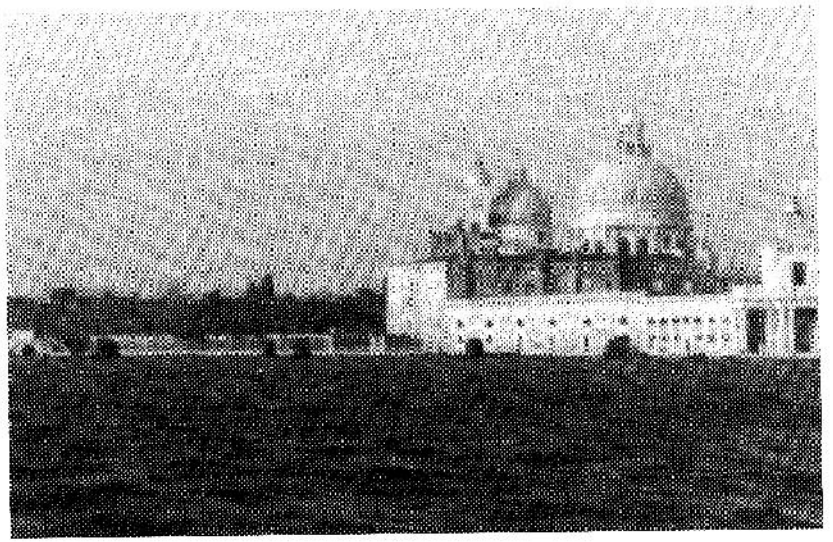
Ecco dunque ciò che abbiamo fatto quando, usciti dalla notte, abbiamo, ancora una volta, dispiegato lo stendardo della "buona vecchia causa", e siamo avanzati sotto il cannone del tempo.

Non ho mai capito troppo bene i rimproveri, che mi sono stati spesso mossi, secondo i quali avrei perduto questa bella truppa in un assalto insensato, o per una sorta di compiacimento neroniano.

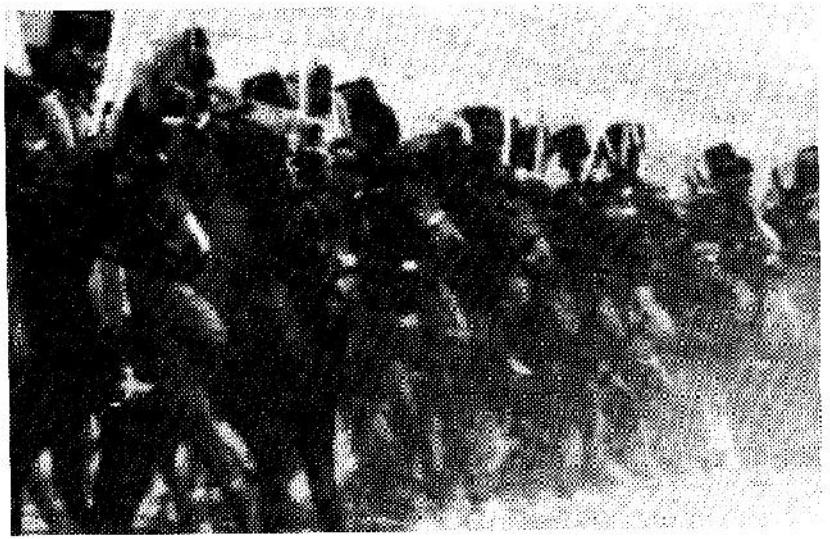


L'obiezione sentimentale è vana quanto i cavilli pseudo-strategici: "Tuttavia le tue ossa si consumeranno, sepolte nei campi di Ilio, per un'impresa incompiuta."

La disposizione dello spazio di una delle migliori città mai esistite, e le persone, e l'impiego che abbiamo fatto del tempo, tutto ciò componeva un insieme...



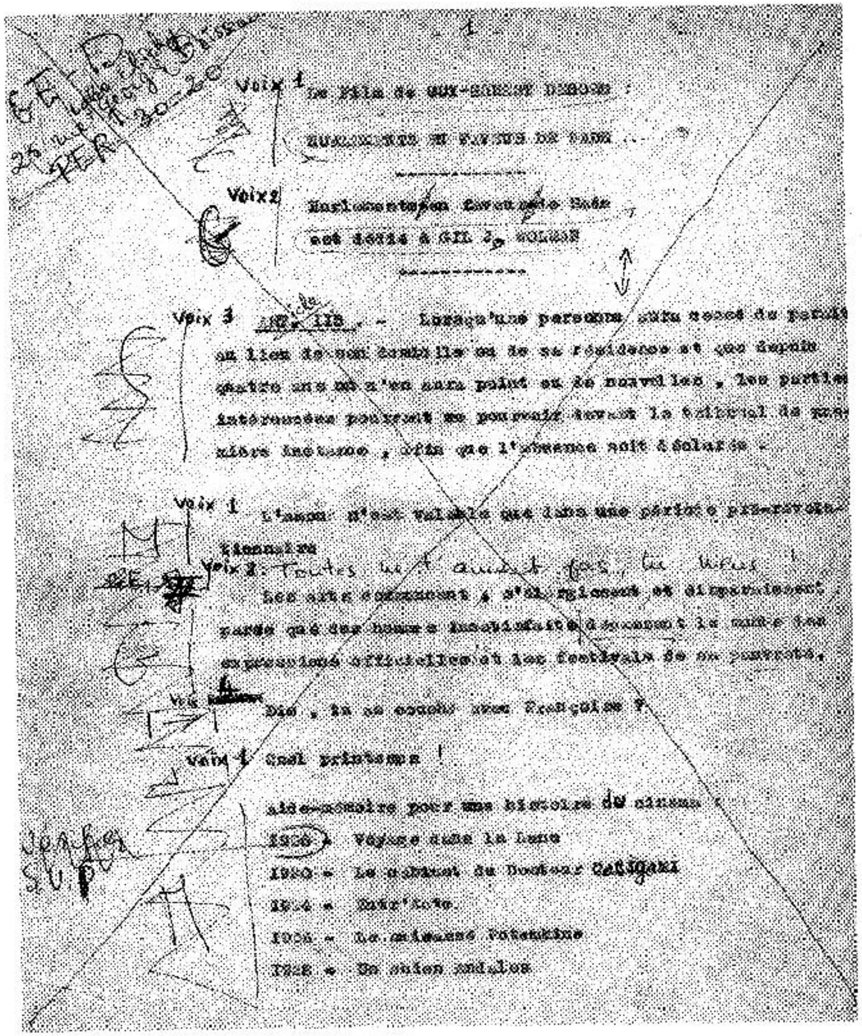
A ogni modo, si attraversa un'epoca come si passa la punta della Dogana, cioè piuttosto in fretta.



"Erriamo nella notte. – Il diavolo ci porta subdolamente con sé."

La sensazione dello scorrere del tempo è sempre stata per me molto viva...

In questo senso, ho amato la mia epoca, che avrà visto perdersi ogni sicurezza esistente e passare quanto era socialmente ordinato.



\- 1 -

Voix 1 Le Film de GUY-ERNEST DEBORD :

HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE ...

Voix 2 Hurlements en faveur de Sade est dédié à GIL J. WOLMAN

Voix 3 ART. 115. — Lorsqu'une personne aura cessé de paraître au lieu de son domicile ou de sa résidence et que depuis quatre ans on n'en aura point eu de nouvelles, les parties intéressées pourront se pourvoir devant le tribunal de première instance, afin que l'absence soit déclarée.

Voix 1 L'amour n'est valable que dans une période pré-révolutionnaire

Voix 2 Toutes [illegible]

Les arts commencent, s'élargissent et disparaissent, parce que des hommes insatisfaits dépassent le monde des expressions officielles et les festivals de sa pauvreté.

Dis, tu as couché avec Françoise ?

Voix 1 Quel printemps !

Aide-mémoire pour une histoire du cinéma :

1902 — Voyage dans la Lune

1920 — Le cabinet du Docteur CALIGARI

1924 — Entr'acte

1925 — Le cuirassé Potemkine

1928 — Un chien andalou

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

1973
Simar Films

Sequenza su Alice.

Didascalia: Poiché ogni sentimento particolare non è che la vita par-
Michel Corrette: Sonata in re maggiore, per violoncello e clavicembalo.

ziale, e non la vita intera, la vita arde dal desiderio di spargersi attra-

verso la diversità dei sentimenti, e di ritrovarsi così in questa somma

della diversità... Nell'amore, il separato esiste ancora, ma non più co-

me separato: come unito, e il vivente incontra il vivente.

Cartello: "Questo film è dedicato ad Alice Becker-Ho."

Tutta la vita delle società in cui regnano le condizioni mo-
La Terra, filmata da un razzo spaziale, si allontana; un cosmonauta si

derne di produzione si annuncia come un immenso accu-
muove nello spazio.

mulo di *spettacoli.* Tutto ciò che era direttamente vissuto

si è allontanato in una rappresentazione.
Un lungo strip-tease.

Le immagini che si sono staccate da ogni aspetto della vita

si fondono in un corso comune, in cui l'unità di questa vita non può più essere ristabilita. La realtà considerata *parzialmente* si dispiega nella propria unità generale in quanto pseudo-mondo *a parte*, oggetto della sola contemplazione. La specializzazione delle immagini del mondo si ri-
Schermi televisivi, nei locali della questura di Parigi, per il controllo del-
trova, compiuta, nel mondo autonomizzato dell'immagi-
le stazioni della metropolitana e delle strade della città.
ne, in cui il menzognero ha mentito a se stesso. Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente.

Lo spettacolo si presenta nel contempo come la società stessa, come una parte della società, e come *strumento di unificazione*. In quanto parte della società, esso è il settore
Passa Oswald, circondato da poliziotti di Dallas; arriva
che concentra ogni sguardo e ogni coscienza. Per il fatto
un informatore patriota e abbatte "in diretta", sotto gli occhi di milioni
stesso che questo settore è *separato*, è il luogo dello sguardo
di telespettatori, il presunto assassino di Kennedy.
tratto in inganno e della falsa coscienza; e l'unificazione che
Un discorso di Giscard d'Estaing.
esso compie non è altro che un linguaggio ufficiale della separazione generalizzata.
Un altro, di Servan-Schreiber.

Il burocrate Séguy, alla fine del mese di maggio 1968, rende conto agli operai della Renault degli accordi che ha appena firmato in rue de Grenelle; e dice loro cinicamente: "Alla fine di queste deliberazioni, abbiamo apprezzato quanto vi era di positivo, e sottolineato ugualmente che restava ancora molto da fare." Gli operai ascoltano in silenzio.

Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rap-
Gli operai manifestano il loro scontento e il loro disprezzo.
porto sociale fra persone, mediatizzato da immagini. Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è al tempo stesso il
Sfilata di moda di Courrèges.
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. Sotto tutte le sue forme particolari, informazione o propaganda, pubblicità o consumo diretto di svaghi, lo spettacolo costituisce il *modello* presente della vita socialmente dominante. Esso è l'affermazione onnipresente della scelta *già fatta* nella produzione, e il suo consumo conseguente.

La separazione fa anch'essa parte dell'unità del mondo,
Operai al lavoro, alle catene di montaggio di varie fabbriche.
della prassi sociale globale che si è scissa in realtà e in im-

magine. La pratica sociale, di fronte alla quale si pone lo spettacolo autonomo, è anche la totalità reale che racchiude lo spettacolo. Ma la scissione presente in questa totalità
Negozi illuminati, aperti da poco nelle stazioni del

la mutila a tal punto da far apparire lo spettacolo come il
metrò perché il pubblico possa approfittare dei tempi morti.

suo scopo.

Nel mondo *realmente rovesciato,* il vero è un momento del
Una ragazza esce dal mare. *Fotografia di un'altra,*

falso.
distesa sulla spiaggia

Considerato secondo i propri termini, lo spettacolo è l'*af-*
Sottomarini "atomici" navigano in paesaggi artici.

fermazione dell'apparenza e l'affermazione di ogni vita umana, cioè sociale, come mera apparenza. Ma la critica che raggiunge la verità dello spettacolo lo scopre come la *negazione* visibile della vita; come una negazione della vita che *è divenuta visibile.*

Lo spettacolo si presenta come un'enorme positività indi-
Castro parla davanti alle telecamere; poi a una folla riunita.

scutibile e inaccessibile. Esso non dice altro che questo: "Ciò che appare è buono, ciò che è buono appare." L'atteggiamento che esso esige per principio è questa ac-

cettazione passiva, che ha di fatto già ottenuto con il suo modo di apparire che non ammette replica, con il suo monopolio dell'apparenza.

Lo spettacolo sottomette a sé gli uomini viventi nella mi-
Una portaerei punta dei missili in tutte le direzioni e li lancia.

sura in cui l'economia li ha totalmente sottomessi. Esso non è altro che l'economia sviluppantesi per se stessa. È il riflesso fedele della produzione delle cose, è l'oggettivazione infedele dei produttori.

Là dove il mondo reale si muta in semplici immagini, le
Sequenza di bombardamenti aerei in Vietnam.

semplici immagini diventano esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico.

Man mano che la necessità viene socialmente sognata, il sogno diventa necessario. Lo spettacolo è il brutto sogno della società moderna incatenata, che in fin dei conti esprime soltanto il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno.

Il fatto che la potenza pratica della società moderna si sia
Cosmonauti sulla Luna, con una bandiera. Un altro si proietta fuori dal-

staccata da se stessa, e si sia edificata un impero indipen-
l'abitacolo, cui è collegato mediante un cavo.

dente nello spettacolo, può spiegarsi soltanto con il fatto che questa pratica potente continuava a mancare di coesione, ed era rimasta in contraddizione con se stessa.

È la più vecchia specializzazione sociale, la specializzazione del potere, che è alla radice dello spettacolo. Lo spettacolo è quindi un'attività specializzata che parla per l'insieme delle altre. È la rappresentazione diplomatica della società gerarchica davanti a se stessa, dove ogni altra parola è bandita. Qui il più moderno è anche il più arcaico.

La scissione generalizzata dello spettacolo è inseparabile dallo *Stato* moderno, cioè dalla forma generale della scissione nella società, prodotto della divisione del lavoro sociale e organo del dominio di classe.

Nello spettacolo, una parte del mondo *si rappresenta* davanti al mondo, e gli è superiore. Lo spettacolo non è che il linguaggio comune di questa separazione. Ciò che unisce gli spettatori non è che un rapporto irreversibile al centro stesso che mantiene il loro isolamento. Lo spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce *in quanto separato.*

Un poliziotto a cavallo colpisce più volte con il manganello un giovane seduto su una panchina.

Strip-tease di parecchie professioniste.

Una coppia, sdraiata su un letto, guarda la televisione.

Il lavoratore non produce se stesso, produce una potenza indipendente. Il *successo* di questa produzione, la sua abbondanza, ritorna al produttore come *abbondanza dello spossessamento.* Tutto il tempo e lo spazio del suo mondo gli diventano *estranei* con l'accumulo dei suoi prodotti alienati. Le forze stesse che ci sono sfuggite *si mostrano* a noi in tutta la loro potenza. L'uomo separato dal suo prodotto produce personalmente in modo sempre più potente tutti i dettagli del suo mondo, e così si trova sempre più separato dal suo mondo. Tanto più la sua vita è ora il suo prodotto, tanto più è separato dalla sua vita.

Lo spettacolo è il *capitale* a un tal grado di accumulo da diventare immagine.

Alcuni lavoratori immigrati, ai piedi dei giganteschi edifici che costruiscono nel quartiere della Défense, panoramiche verso le sommità della Torre.

Cartello: "Si potrebbe riconoscere ancora qualche valore cinematografico a questo film se questo ritmo si mantenesse, ma non si manterrà."

La teoria critica deve *comunicarsi* nel proprio linguaggio.

La Terra, filmata dalla Luna.

Durante la guerra civile russa, un distaccamento di partigiani si vede

È il linguaggio della contraddizione, che deve essere dia-
marciare contro un reggimento di guardie bianche, formato da ufficiali

lettico nella sua forma come lo è nel suo contenuto. Esso è
zaristi che prestano servizio come soldati semplici. Il reggimento avanza

critica della totalità e critica storica. Non è un "grado zero
in fila, come alla parata, bandiere in testa, senza sparare, sotto il fuoco di

della scrittura", ma il suo rovesciamento. Non è una nega-
una mitragliatrice.

zione dello stile, ma lo stile della negazione.

Nel suo stile stesso, l'esposizione della teoria dialettica è uno scandalo e un abominio secondo le regole del linguaggio dominante, e per il gusto che esse hanno educato, perché nell'impiego positivo dei concetti esistenti include contemporaneamente la comprensione della loro *fluidità* ritrovata, della loro distruzione necessaria.

I partigiani fanno dello spirito sullo stile militare arcaico dei loro avversari. "Che portamento!" dice l'uno; e l'altro conclude: "Degli intellettuali!"

Questo stile che contiene in sé la propria critica deve
I Bianchi continuano ad avanzare ordinatamente, malgrado le perdite, e

esprimere il dominio della critica presente *su tutto il suo*
innestano la baionetta.

passato. Tramite suo, il modo di esposizione della teoria dialettica testimonia dello spirito negativo che è in essa.

"La verità non è come il prodotto in cui non si trova più traccia dell'utensile."

Questa coscienza teorica del movimento, nella quale deve essere presente la traccia stessa del movimento, si manifesta attraverso il *rovesciamento* delle relazioni stabilite fra i concetti e attraverso il *détournement* di tutte le acquisizioni della critica anteriore.

Le idee migliorano. Il senso delle parole vi partecipa. Il
Impressionati dalla risolutezza del nemico, alcuni partigiani mostrano

plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso incalza la
una certa esitazione, poi cominciano ad abbandonare la linea del fuoco.

frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta.

La frazione dei partigiani sbandati corre gridando: "Siamo perduti!" e "Indietro!" Il commissario politico va loro incontro intimando: "Alt! Vigliacchi, avete abbandonato i vostri compagni. Seguitemi! Avanti!" I partigiani riprendono il loro posto.

Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia.
Il reggimento zarista, il cui allineamento resta perfetto, sta per scontrar-

Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pre-
si con la fronte dello schieramento dei Rossi; ma molti dei suoi uomini

tendere di detenere alcuna garanzia in se stessa e definiti-
vengono falciati dalla mitragliatrice.

vamente. Esso è, al grado più alto, il linguaggio che nessun riferimento antico e sopracritico può confermare. È invece la sua coerenza, in se stesso e con i fatti praticabili, che può confermare il vecchio nucleo di verità che esso riporta. Il *détournement* non ha fondato la sua causa su niente di esterno alla propria verità come critica presente.

Ciò che, nella formulazione teorica, si presenta apertamente come *détourné*, smentendo ogni autonomia durevole della sfera del teorico espresso, facendovi intervenire *tramite questa violenza* l'azione che disturba e travolge
Tre partigiani lanciano granate; ondeggiamento nelle file dei Bianchi; il
ogni ordine esistente, ricorda che questa esistenza del teo-
comandante cade; il portabandiera cade; il reggimento indietreggia.
rico non è nulla in se stessa, e deve conoscersi solamente con l'azione storica, e con la *correzione storica* che ne è l'autentica fedeltà.

Cartello: "Ciò che lo spettacolo ha preso alla realtà, bisogna riprenderglielo. Gli espropriatori spettacolari devono essere a loro volta espropriati. Il mondo è già filmato. Si tratta ora di trasformarlo."

Si tratta di possedere effettivamente la comunità del dialo-
Due porti al tramonto, dipinti da Claude Le Lorrain.

go e il gioco con il tempo che sono stati *rappresentati* dall'opera poetico-artistica.

Quando l'arte divenuta indipendente rappresenta il suo
Bei volti femminili.
mondo con colori squillanti, un momento della vita è invecchiato, e non si lascia ringiovanire con colori squillanti. Si lascia soltanto evocare nel ricordo. La grandezza dell'arte comincia ad apparire soltanto al crepuscolo della vita.

Nel saloon di Vienna, di notte, Johnny Guitar sta bevendo da solo. Compare Vienna e gli chiede: "Si diverte, signor Logan?" Johnny risponde: "Non riuscivo a dormire." Vienna: "Credi che l'alcol ti sia di aiuto?" Johnny: "E tu, che cosa ti ha svegliato?" Lei: "Dei sogni, dei brutti sogni." Lui: "Qualche volta ne faccio anch'io. Tieni! Questo ti aiuterà a scacciarli." Vienna rifiuta il bicchiere: "Ho già provato, ma il metodo non ha funzionato." Johnny le dice: "Quanti uomini hai dimenticato?" Lei ribatte: "E tu, di quante donne ti ricordi?" (come accompagnamento musicale in crescendo l'aria di "Johnny Guitar").

Cartello: "Così, dopo che la pratica immediata dell'arte ha cessato di essere la cosa più eminente e questo predicato è stato attribuito alla teoria in quanto tale, ora esso si stacca da quest'ultima, nella misura in cui si costituisce la pratica sintetica post-teorica, la quale ha innanzitutto la missione di essere il fondamento e la verità dell'arte come della filosofia."

August von Cieszkowski, Prolegomeni alla Storiosofia.

Il pensiero dell'organizzazione sociale dell'apparenza è
Lo stalinista Marchais parla a un comizio elettorale, affiancato da

esso stesso offuscato dalla *sotto-comunicazione* generaliz-
Mitterrand; si applaudono a vicenda; prende la parola anche Servan-

zata che esso difende. Ignora che il conflitto è all'origine
Schreiber; Marchais su uno schermo televisivo.

di tutte le cose del suo mondo. Gli specialisti del potere

dello spettacolo, potere assoluto all'interno del suo siste-

ma del linguaggio senza risposta, sono corrotti assoluta-
Folla in coda per entrare in una sala cinematografica.

mente dalla loro esperienza del disprezzo e del successo

del disprezzo; poiché essi trovano confermato il loro di-

sprezzo dalla conoscenza dell'*uomo disprezzabile* che è ve-

ramente lo spettatore.

In questo movimento essenziale dello spettacolo, che con-
La macchina da presa si allontana dalla fotografia di una ragazza nuda;

siste nel riprendere in sé tutto ciò che esisteva *allo stato*
panoramica su un'altra.

fluido nell'attività umana, per possederlo allo stato coagu-

lato, in quanto cose che sono diventate il valore esclusivo

per la loro *formulazione in negativo* del valore vissuto, noi
Il presidente Pompidou in visita al Salone dell'Automobile;

riconosciamo la nostra vecchia nemica che sa così bene
ammira il modello più recente, presentato su una piattaforma girevole.

apparire a prima vista come qualcosa di triviale e di ovvio,

mentre invece è così complessa e così piena di sottigliezze

metafisiche, *la merce*.

È il principio del feticismo della merce, il dominio della

società mediante "cose soprasensibili benché sensibili",
Serie di cover-girl in costume da bagno.

che si compie in maniera assoluta nello spettacolo, in cui il

mondo sensibile è sostituito da una selezione di immagini

che esiste al di sopra di esso, e che nel contempo si è fatta

riconoscere come il sensibile per eccellenza.

Il mondo al tempo stesso presente e assente che lo spettaco-

lo *fa vedere* è il mondo della merce che domina tutto ciò che

è vissuto. E il mondo della merce viene così mostrato *com'è*,

poiché il suo movimento è identico all'*allontanamento* de-

gli uomini fra loro e rispetto al loro prodotto globale.

Il dominio della merce si è dapprima esercitato in maniera
Fabbrica di Marghera, che inquina l'aria di Venezia; fabbriche che ag-

occulta sull'economia, la quale, in quanto base materiale
giungono i loro fumi a quelli delle auto, per inquinare Città del Messico;

della vita sociale, restava inosservata e incompresa, come
ammasso di rifiuti davanti alla chiesa di Saint-Nicolas-des-Champs; l'ac-

il familiare che non viene comunque conosciuto. In una
qua sudicia della Senna.

società in cui la merce concreta resta rara o minoritaria, è il dominio apparente del denaro a presentarsi come l'emissario dotato di pieni poteri che parla a nome di una potenza sconosciuta. Con la rivoluzione industriale, la divisione manifatturiera del lavoro e la produzione massiva per il mercato mondiale, la merce appare effettivamente come una potenza che viene realmente a *occupare* la vita sociale.È allora che si costituisce l'economia politica, come scienza dominante e come scienza del dominio.

Lo spettacolo è una guerra dell'oppio permanente per far
Lunga sequenza di una sommossa a Watts; incendi, azione delle forze

accettare l'identificazione dei beni alle merci; e dell'appa-
dell'ordine, arresti.

gamento alla sopravvivenza che aumenta secondo le proprie leggi. Ma se la sopravvivenza consumabile è qualcosa che deve aumentare sempre, è perché essa non cessa di *racchiudere la privazione.* Se non vi è alcun aldilà della sopravvivenza aumentata, alcun punto in cui potrebbe interrompere la sua crescita, è perché essa stessa non è al di là della privazione, ma è la privazione divenuta più ricca. Il valore di scambio si è potuto formare soltanto come

agente del valore d'uso, ma la sua vittoria con le proprie armi ha creato le condizioni del suo dominio autonomo. Mobilitando ogni uso umano e conquistando il monopolio del suo soddisfacimento, esso ha finito col *dirigere l'uso.* Il processo dello scambio si è identificato con ogni uso possibile, e lo ha ridotto alla sua mercé.Il valore di scambio è il condottiero del valore d'uso, che finisce col condurre la guerra per proprio conto.

Il valore d'uso che era implicitamente compreso nel valore di scambio deve essere adesso proclamato esplicitamente, nella realtà rovesciata dello spettacolo, proprio perché la sua realtà effettiva viene erosa dall'economia mercantile soprasviluppata; e una pseudo-giustificazione diventa necessaria alla falsa vita.

Il risultato concentrato del lavoro sociale, nel momento
In Francia, una "Compagnia Repubblicana di Sicurezza" si esercita nelle

dell'abbondanza *economica*, diventa appariscente e sotto-
sue caserme al combattimento per le strade.

mette ogni realtà all'apparenza, che è ora il suo prodotto. Il capitale non è più il centro invisibile che dirige il modo di produzione: il suo accumulo lo dispiega fino alla perife-

ria sotto forma di oggetti sensibili. Tutta l'estensione della società è il suo ritratto.

Lo spettacolo, come la società moderna, è nel contempo
Seguito delle grandi manovre dei C.R.S.: poliziotti travestiti da estremi-

unito e diviso. Al pari di questa, esso edifica la sua unità
sti di sinistra erigono una barricata e inalberano la bandiera nera. I loro

sulla lacerazione. Ma la contraddizione, quando affiora
colleghi travolgono prontamente la barricata.

nello spettacolo, è a sua volta contraddetta con un rovesciamento del suo senso; di modo che la divisione mostrata è unitaria, mentre l'unità mostrata è divisa.

È la lotta di poteri che si sono costituiti per la gestione dello stesso sistema socio-economico a dispiegarsi come la contraddizione ufficiale, mentre appartiene di fatto all'unità reale; e ciò su scala mondiale come pure all'interno di ogni nazione.

Le false lotte spettacolari delle forme rivali del potere sepa-
A Pechino, Mao Tse-tung riceve paternamente il presidente Nixon.

rato sono nello stesso tempo reali, in quanto rivelano lo sviluppo ineguale e conflittuale del sistema, gli interessi relativamente contraddittori delle classi o delle suddivisioni di classi che riconoscono il sistema, e definiscono la

propria partecipazione al suo potere. Queste diverse opposizioni possono darsi, nello spettacolo, secondo criteri del tutto differenti, come forme di società assolutamente distinte. Ma secondo la loro realtà effettiva di settori particolari, la verità della loro particolarità sta nel sistema universale che li contiene: nel movimento unico che ha fatto del pianeta il suo campo di azione, il capitalismo.

Il movimento di *banalizzazione* che, sotto i diversivi can-
In Vietnam, degli elicotteri mitragliano tutto ciò che si muove al suolo.

gianti dello spettacolo, domina su scala mondiale la società moderna, la domina anche su ciascuno dei punti in cui il consumo sviluppato delle merci ha moltiplicato in apparenza i ruoli e gli oggetti da scegliere. Le sopravvivenze
Prete intento a bene-

della religione e della famiglia – la quale resta la forma
dire un sommergibile "atomico" della flotta inglese.

principale del retaggio del potere di classe –, e quindi della repressione morale che esse assicurano, possono combinarsi come un'unica cosa con l'affermazione ridondante di questo mondo, poiché questo mondo è appunto pro-
Concentrazione di automobili che cercano invano di circolare in città.

dotto solo in quanto pseudo-godimento che conserva in

sé la repressione. All'accettazione beata di ciò che esiste può anche accompagnarsi come un'unica cosa la rivolta
Johnny Halliday canta;

puramente spettacolare: ciò traduce il semplice fatto che
il suo pubblico urla di gioia; l'artista si rotola per terra.

l'insoddisfazione stessa è diventata una merce non appena l'abbondanza economica è stata in grado di estendere la sua produzione fino al trattamento di una simile materia prima.

Concentrando in sé l'immagine di un ruolo possibile, la *vedette*, la rappresentazione spettacolare dell'uomo vivente, concentra dunque questa banalità. La condizione di *vedette* è la specializzazione del *vissuto apparente*, l'og-
I "Beatles" scendono da un aereo,

getto dell'identificazione alla vita apparente senza profon-
accolti da una gioventù entusiasta; i fotografi sono in azione; Eddy

dità, che deve compensare lo sbriciolamento delle specia-
Mitchelll canta, con soddisfazione di tutti; Dick Rivers canta.

lizzazioni produttive effettivamente vissute. Le *vedettes* esistono per raffigurare tipi vari di stili di vita e di stili di comprensione della società, liberi di esercitarsi *globalmente*. Esse incarnano il risultato inaccessibile del *lavoro*
Marilyn Monroe, durante la lavorazione

sociale, mimando dei sottoprodotti di questo lavoro che
del suo ultimo film incompiuto.

vengono magicamente trasferiti al di sopra di esso come suo scopo: il *potere* e le *vacanze*, la decisione e il consumo che sono all'inizio e alla fine di un processo indiscusso. Lì, è il potere governativo che si personalizza in pseudo-*vedette;*
François Mitterrand.

qui, è la *vedette* del consumo che ottiene il consenso gene-
Marilyn, più volte.

rale come pseudo-potere sul vissuto. Ma, come queste attività della *vedette* non sono realmente globali, non sono nemmeno varie.

È *l'unità della miseria* che si nasconde sotto le opposizioni
Operai tedeschi escono dalla loro fabbrica, poco dopo la salita al potere

spettacolari. Se forme diverse della stessa alienazione si
degli hitleriani; da un abbaino, vengono lanciati dei volantini clandestini

combattono sotto le maschere della scelta totale, è perché
che essi raccolgono e leggono.

sono tutte costruite sulle contraddizioni reali rimosse. Se-
Una colonna di autocarri porta ai loro posti dei C.R.S.

condo le necessità dello stadio particolare della miseria che esso smentisce e mantiene, lo spettacolo esiste sotto una forma *concentrata* o sotto una forma *diffusa*. In en-
In Vietnam,

trambi i casi, esso è soltanto un'immagine di unificazione
delle truppe operano un rastrellamento: vengono fatti dei prigionieri.

felice circondata da desolazione e spavento, al centro tranquillo della sventura.

Lo spettacolare concentrato appartiene essenzialmente al
Hitler, seguito in carrellata, attraversa le file dei suoi seguaci, e sale su

capitalismo burocratico, quantunque possa essere impor-
una tribuna monumentale.

tato come tecnica del potere statale su economie miste più arretrate, o in certi momenti di crisi del capitalismo avanzato. La proprietà burocratica, infatti, è essa stessa con-
Breznev e altri burocrati di alto rango osservano da una tribuna

centrata, nel senso che il singolo burocrate ha rapporti
moscovita i loro sudditi che sfilano.

con il possesso dell'economia globale soltanto tramite la comunità burocratica, in quanto membro di tale comunità. Inoltre, anche la produzione delle merci, meno svi-
Nel corso di esercitazioni della NATO, un carro armato gigantesco

luppata, si presenta sotto una forma concentrata: la merce
manovra, mostrando tutte le sue possibilità di impiego.

detenuta dalla burocrazia è il lavoro sociale totale, e ciò che essa rivende alla società è la sua sopravvivenza in blocco. La dittatura dell'economia burocratica non può lasciare

alle masse sfruttate alcun margine considerevole di scelta, poiché ha dovuto scegliere tutto da sé, e ogni altra scelta esteriore, che riguardi l'alimentazione o la musica, è dunque già la scelta della sua distruzione completa.

Lo spettacolare diffuso accompagna l'abbondanza delle
File di automobili in attesa di avere la possibilità di avanzare; cibi spetta-

merci, lo sviluppo non perturbato del capitalismo moderno.
colari; pittura antica; arredamento moderno; ragazze esotiche presentate

Qui, ogni merce presa a sé viene giustificata in nome della
entro gabbie; arrivo di un convoglio della metropolitana in una stazione.

grandezza della produzione della totalità degli oggetti, il cui spettacolo è un catalogo apologetico.

Affermazioni inconciliabili si accalcano sulla scena dello spettacolo unificato dell'economia abbondante; come diverse merci-*vedettes* sostengono simultaneamente i loro progetti contraddittori di assetto della società, in cui lo spettacolo delle automobili vuole una circolazione perfetta che distrugge i vecchi centri storici, mentre lo spettacolo
Sfaldamento delle statue sul tetto di una chiesa veneziana.

della città stessa ha bisogno dei quartieri-museo. Dunque
Due tahitiane,

la soddisfazione, già problematica, che dovrebbe apparte-
su un veliero.

nere al *consumo dell'insieme* è immediatamente falsificata
Tipico "living-room" odierno, con carrellata verso il televisore che ne co-

per il semplice fatto che il consumatore reale può ricevere
stituisce il centro.
direttamente soltanto una successione di frammenti di questa felicità mercantile, frammenti da cui ogni volta la qualità attribuita all'insieme è evidentemente assente.

Ogni merce determinata lotta per se stessa, non può rico-
Serie di cover-girl, nude o poco vestite.

noscere le altre, pretende di imporsi ovunque come se fosse la sola. Lo spettacolo è allora il canto epico di questo scontro che la caduta di nessuna Troia potrebbe far cessare. Lo spettacolo non canta gli uomini e le loro armi, ma le merci e le loro passioni. È in questa lotta cieca che ogni merce, seguendo la sua passione, realizza infatti nell'incoscienza qualcosa di più elevato: il divenire-mondo della merce, che è pure il divenire-merce del mondo. Così, per un'*astuzia della ragione mercantile*, il *particolare* della merce si logora combattendo, mentre la forma-merce va verso la sua realizzazione assoluta. Nell'immagine dell'unificazione felice della società grazie al consumo, la divisione reale è solo *sospesa* fino al prossimo non-compimento nel

consumabile. Ogni prodotto particolare che deve rappre-
Nuovi modelli di automobili, esposti davanti a una folla

sentare la speranza di una scorciatoia fulminea per acce-
rispettosa.

dere infine alla terra promessa del consumo totale viene presentato cerimoniosamente a sua volta come la singolarità decisiva. Ma, come nel caso della diffusione istantanea delle mode di nomi dall'apparenza aristocratica che finiscono coll'essere portati da quasi tutti gli individui della stessa età, l'oggetto da cui ci si aspetta un potere singolare ha potuto essere proposto alla devozione delle masse solo perché era stato tirato in un numero di esemplari abbastanza grande da essere consumato massivamente. Il carattere prestigioso di questo prodotto qualsiasi gli viene solo dall'essere stato posto per un attimo al centro della vita sociale, come il mistero rivelato della finalità della produzione.

L'oggetto che era prestigioso nello spettacolo diventa vol-
La fabbricazione industriale delle torte alla crema, dopo la razionalizza-

gare nell'attimo in cui entra nella casa di un consumatore
zione della pasticceria.

e contemporaneamente in quella di tutti gli altri. Rivela troppo tardi la sua povertà essenziale, che gli deriva ovvia-

mente dalla miseria della sua produzione. Ma già è un altro oggetto a recare la giustificazione del sistema, e l'esigenza di essere riconosciuto. L'impostura del soddisfaci-
Auto da corsa in gara su un circuito.

mento deve denunciarsi da sola, rimpiazzandosi, seguendo il cambiamento dei prodotti e quello delle condizioni generali della produzione. Ciò che ha affermato con la più perfetta impudenza la propria eccellenza definitiva cambia comunque, nello spettacolo diffuso ma anche nello spettacolo concentrato, ed è solo il sistema che deve continuare: Stalin come la merce fuori moda sono denunciati da quegli stessi che li hanno imposti. Ogni *nuova menzo-*
gna della pubblicità è anche *la confessione* della sua men-
Mao con il suo più stretto collaboratore, Lin Piao.

zogna precedente.

Ogni caduta di una figura del potere totalitario rivela la
Stalin in tribuna, applaudito da un Congresso monolitico; il popolo sfila

comunità illusoria che l'approvava unanimemente, e che
sulla Piazza Rossa davanti ai suoi eredi; un grande ritratto di Lenin do-

era soltanto un aggregato di solitudini senza illusioni.
mina la manifestazione.

Ciò che lo spettacolo dà come eterno è fondato sul cam-
Budapest. Di una statua colossale di Stalin, che i lavoratori ungheresi in-

biamento, e deve cambiare con la sua base. Lo spettacolo
sorti si affannano a demolire, non restano che gli stivali.

è assolutamente dogmatico e nel contempo non può arrivare realmente ad alcun dogma solido. Niente si arresta
Panoramica su una

per esso; è lo stato che gli è naturale e tuttavia il più contra-
ragazza, fino al suo volto felice.

rio alla sua inclinazione.

L'unità irreale proclamata dallo spettacolo è la maschera
Sequenza sull'attività di una fabbrica che produce "condizionamenti",

della divisione di classe su cui poggia l'unità reale del mo-
cioè imballaggi.

do di produzione capitalista. Ciò che obbliga i produttori a partecipare all'edificazione del mondo è anche ciò che li allontana da esso. Ciò che mette in relazione gli uomini affrancati dalle loro limitazioni locali e nazionali è anche ciò che li allontana. Ciò che obbliga all'approfondimento del razionale è anche ciò che alimenta l'irrazionale dello sfruttamento gerarchico e della repressione. Ciò che fa il potere astratto della società fa la sua *non-libertà* concreta.

Buenaventura Durruti, immobile, in primo piano. Cartello: "Viviamo
Michel Corrette: Sonata in re maggiore, per violoncello e clavicembalo.

forse, proletari, viviamo? Questa età che contiamo, e in cui tutto ciò che

contiamo non ci appartiene più, è una vita? E possiamo non accorgerci di quanto perdiamo continuamente con gli anni?" Un marinaio rivoluzionario di "Ottobre", in primo piano, scuote il capo negativamente. Durruti, che lo guarda. Il marinaio, che dice ancora di no. Cartello: "Il riposo e il cibo non sono deboli rimedi alla continua malattia che ci tormenta? E quella che chiamiamo l'ultima, che altro è, a ben guardare, se non un raddoppio, l'ultimo accesso del male che portiamo al mondo nascendo?" Il marinaio di Pietrogrado ne conviene.

La musica cessa.

La produzione capitalista ha unificato lo spazio, che non è
Navi da guerra, in alto mare; sbarco di fucilieri di marina francesi, poi

più limitato da società esterne. Questa unificazione è nel
inglesi, a Shanghai; un marinaio degli Stati Uniti controlla dei passanti

contempo un processo estensivo e intensivo di *banalizza-*
cinesi; soldati francesi respingono la folla; soldati inglesi in pattuglia; fi-

zione. L'accumulo delle merci prodotte in serie per lo spa-
li spinati che proteggono il confine delle Concessioni, sorvegliati dalla

zio astratto del mercato, come doveva infrangere tutte le
fanteria coloniale francese.

barriere regionali e legali, e tutte le restrizioni corporative del Medio Evo che mantenevano la *qualità* della produzione artigianale, doveva pure dissolvere l'autonomia e la qua-

lità dei luoghi. Questo potere di omogeneizzazione è l'artiglieria pesante che ha fatto cadere tutte le muraglie cinesi. È per diventare sempre più identico a se stesso, per avvicinarsi al massimo della monotonia immobile, che *lo spazio libero della merce* viene ormai modificato e ricostruito a ogni momento.

Questa società che sopprime la distanza geografica racco-
Soldati britannici intenti a richiudere una porta delle Concessioni.

glie interiormente la distanza, in quanto separazione spettacolare.

Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circola-
Turisti in visita a Parigi su pullman panoramici o su "bateaux-mou-

zione umana considerata come un consumo, il turismo, si
ches"; le guide commentano quanto c'è da vedere.

riduce fondamentalmente alla possibilità di andare a vedere ciò che è divenuto banale. L'organizzazione economica della frequentazione di luoghi differenti è già di per sé la garanzia della loro *equivalenza*. La stessa modernizzazione che ha tolto il tempo al viaggio, gli ha tolto anche la realtà dello spazio.

Cartello: "La società fondata sull'espansione del lavoro industriale alienato diventa normalmente, da parte a parte,

malsana, rumorosa, brutta e sporca come una fabbrica."

La società, che modella tutto ciò che la circonda, ha creato
"Grande complesso" di architettura recente.

una sua tecnica speciale per elaborare la base concreta di questo insieme di compiti: il suo territorio stesso. L'urbanismo è questa presa di possesso dell'ambiente naturale e umano da parte del capitalismo che, sviluppandosi logicamente in dominio assoluto, può e deve adesso rifare la totalità dello spazio come *suo proprio scenario.*

Cartello: "L'uomo ricomincia ad abitare in caverne ma... l'operaio le abita ormai soltanto precariamente ed esse costituiscono per lui una potenza estranea che può venirgli meno da un giorno all'altro, e da cui può essere buttato fuori da un giorno all'altro se non paga. Questa tomba, deve pagarla."

Marx, Manoscritti del 1844.

Se tutte le forze tecniche dell'economia capitalista devono
Dei C.R.S. in ordine sul terreno scelto.

essere comprese come operanti delle separazioni, nel caso dell'urbanismo si ha a che fare con l'allestimento della loro base generale, con il trattamento del suolo che conviene al loro dispiegamento; con la tecnica stessa *della separa-*

zione. Per la prima volta un'architettura nuova, che in
Alcuni plastici, e realizzazioni, di un'architettura recente per luoghi di

ogni epoca precedente era riservata al soddisfacimento
vacanza, detta "marina", in riva al mare, ma che si può anche trovare in

delle classi dominanti, è direttamente destinata *ai poveri.*
montagna; il nuovo quartiere della Défense che sorge a ovest della regione

La miseria formale e l'estensione gigantesca di questa
parigina.

nuova esperienza di habitat derivano entrambe dal suo carattere *di massa*, che viene presupposto sia dalla sua destinazione, sia dalle condizioni moderne di costruzione. La *decisione autoritaria,* che pianifica astrattamente il territorio in territorio dell'astrazione, è evidentemente al centro di queste condizioni moderne di costruzione. La soglia varcata nella crescita del potere materiale della società e il *ritardo* del dominio cosciente di tale potere si trovano ostentati nell'urbanismo.

Cartello: "L'ambiente, che viene ricostruito sempre più frettolosamente per il controllo repressivo e il profitto, diventa al tempo stesso più fragile e incita maggiormente al vandalismo. Il capitalismo, al suo stadio spettacolare, ricostruisce tutto in similoro *e produce incendiari. Così il suo scenario diventa ovunque infiammabile come un collegio in Francia."*

La storia che minaccia questo mondo crepuscolare è an-
L'incrociatore "Aurora" risale la Neva sul finire della notte; allo spuntar

che la forza che può sottomettere lo spazio al tempo vissu-
del giorno, fa scendere a terra la sua compagnia da sbarco.

to. La rivoluzione proletaria è questa *critica della geografia umana* attraverso la quale gli individui e le comunità devo-

no costruire i siti e gli avvenimenti corrispondenti all'ap-
La torre di Babele.

propriazione, non più soltanto del loro lavoro, ma della loro storia totale. In questo spazio mobile del gioco, e delle
Serie di architetture e di paesaggi in un quadro di

variazioni liberamente scelte delle regole del gioco, l'auto-
un primitivo italiano.

nomia del luogo può ritrovarsi, senza reintrodurre un attaccamento esclusivo al suolo, e restituire così la realtà del viaggio, e della vita compresa come un viaggio che abbia in se stesso tutto il suo senso.

Johnny Guitar cavalca attraverso un Far West desertico, e nella tempesta. Arriva in vista di un grandioso saloon, superbamente isolato in mezzo a questo deserto. Entra nel locale dove non ci sono altri clienti, ma dove due croupier attendono ai tavoli da gioco, facendo girare la roulette. Johnny va al banco e ordina un bicchiere al barista. Nel bar della casa da gioco dei "Misteri di

Shanghai", un europeo, che mostra il posto a una ragazza di passaggio, descrive i presenti: "Giavanesi, indù, cinesi, portoghesi, filippini, russi, malesi... Che confusione!" E la ragazza dice: "Se mi riconoscessero, che faccenda! Il mondo non è che un giardino d'infanzia, paragonato a questo posto così malefico. Un posto così, l'avrei creduto possibile soltanto in sogno. Ho l'impressione di sognare; vi può succedere di tutto, a ogni istante."

Il tempo della produzione, il tempo-merce, è un accumulo
Operai al lavoro in una fabbrica in cui si producono pneumatici.

infinito di intervalli equivalenti. È l'astrazione del tempo irreversibile, tutti i segmenti del quale devono provare sul cronometro la loro sola eguaglianza quantitativa. Questo tempo è, in tutta la sua realtà effettiva, ciò che è nel suo carattere *scambiabile*.

Il tempo generale del non-sviluppo umano esiste anche
Lunga sequenza sulla folla in vacanza a Saint-Tropez.

sotto l'aspetto complementare di un *tempo consumabile* che ritorna verso la vita quotidiana della società, a partire da questa produzione determinata, come un *tempo pseudo-ciclico*.

Il tempo pseudo-ciclico è quello del consumo della so-

pravvivenza economica moderna, la sopravvivenza aumentata, in cui il vissuto quotidiano rimane privato di decisione e sottomesso, non più all'ordine naturale, ma alla pseudo-natura sviluppata nel lavoro alienato; e questo tempo ritrova dunque *del tutto naturalmente* il vecchio ritmo ciclico che regolava la sopravvivenza delle società preindustriali. Il tempo pseudo-ciclico si appoggia alle tracce naturali del tempo ciclico e nel contempo ne compone nuove combinazioni omologhe: il giorno e la notte, il lavoro e il riposo settimaali, il ricorrere dei periodi di vacanza.

Il tempo pseudo-ciclico consumabile è il tempo spettacolare, sia come tempo del consumo delle immagini, nel senso stretto, sia come immagine del consumo del tempo, in tutta la sua estensione. Il tempo del consumo delle imma-

Coppie davanti a televisori e a un "com-

gini, medium di tutte le merci, è inseparabilmente il cam-

plesso ad alta fedeltà".

po in cui si esercitano pienamente gli strumenti dello spettacolo, e lo scopo che questi presentano globalmente, come luogo e come figura centrale di tutti i consumi particolari. L'immagine sociale del consumo del tempo, dal canto

Seguito della folla a Saint-Tropez; donne che passeggiano a seno scoperto.

suo, è dominata esclusivamente dai momenti di svago e di vacanza, momenti rappresentati *a distanza* e desiderabili per postulato, come ogni merce spettacolare. Questa merce viene qui data esplicitamente come il momento della vita reale, di cui si tratta di attendere il ritorno ciclico. Ma in questi stessi momenti assegnati alla vita, è ancora lo spettacolo che si dà a vedere e a riprodurre, raggiungendo un grado più intenso. Ciò che è stato rappresentato come la vita reale si rivela semplicemente come la vita più *realmente spettacolare.*

Mentre il consumo del tempo ciclico delle società antiche

Apparecchi che decollano da una portaerei; e vi atterrano.

era in accordo con il lavoro reale di tali società, il consumo pseudo-ciclico dell'economia sviluppata si trova in contraddizione con il tempo irreversibile astratto della sua produzione. Mentre il tempo ciclico era il tempo dell'illusione immobile, vissuto realmente, il tempo spettacolare è il tempo della realtà che si trasforma, vissuto illusoriamente.

Ciò che è sempre nuovo nel processo della produzione delle cose non si ritrova nel consumo, che resta il ritorno allargato di ciò che non muta. Poiché il lavoro morto continua a dominare il lavoro vivo, nel tempo spettacolare il passato domina il presente.

Come altro lato della deficienza della vita storica generale,

Innamorate, come ricordi

la vita individuale non ha ancora storia. Gli pseudo-avvenimenti che si affollano nella drammatizzazione spettacolare non sono stati vissuti da coloro che ne sono informati; e inoltre si perdono nell'inflazione della loro precipitosa sostituzione, a ogni pulsione della macchina spettacolare. D'altra parte, ciò che è stato realmente vissuto è senza relazione con il tempo irreversibile ufficiale della società, e in opposizione diretta al ritmo pseudo-ciclico del sottoprodotto consumabile di questo tempo. Questo vissuto individuale della vita quotidiana separata rimane senza linguaggio, senza concetto, senza accesso critico al proprio passato che non si trova consegnato da nessuna parte. Non si comunica. È incompreso e dimenticato a beneficio della falsa memoria spettacolare del non-memorabile.

Al banco dello stesso sperduto saloon, Vienna, il suo amante Dancing Kid e Johnny Guitar, mentre regna una certa tensione. Vienna dice a Dancing Kid: "Che volete, è la vita! Gli amici vanno e vengono." E a Johnny: "Volete suonarmi qualcosa, signor Guitar?" Johnny: "Avete qualche preferenza?" Vienna: "Sì, suonatemi una canzone che parli d'amore." Il geloso sbotta: "Suonerà meno bene fra poco, quando sarà disteso, al posto dell'altro, sul tavolo da gioco!" Johnny, senza batter ciglio: "Che gli prende al vostro amico?" Vienna: "Non lo so." E a Dancing Kid: "Che vi prende?" Quest'ultimo, bruscamente: "È a lui che bisognerebbe chiederlo! Fare la corte a una donna sconosciuta procura talvolta grossi guai." Johnny chiede a Vienna: "Siete una donna sconosciuta?" Lei gli risponde: "Solo per gli stranieri." Dancing Kid, indignato: "A che gioco giocate, tutt'e due?" Johnny, con una calma offensiva: "Non gioco a niente, amico." L'altro: "Ah, non era il posto da scegliere per gettare l'ancora!" Johnny gli fa osservare: "È stata questa signora a farmi venire; non voi." Dancing Kid, estraendo di tasca una moneta: "Se viene testa, vi ammazzo, signore. Croce, le suonate qualcosa con la chitarra." Lancia la moneta; Vienna l'afferra al volo, e chiede a Johnny: "Suonatemi qualcosa." Lui comincia a suonare il motivo di "Johnny Guitar". Vienna lo ascolta per qualche attimo con aria trasognata; poi lo ferma e dice seccamente: "Suonate qualcos'altro."

Lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia che si erige sulla base del tempo storico, è *la falsa coscienza del tempo.*

Sotto le *mode* apparenti che si annullano e si ricompongono alla futile superficie del tempo pseudo-ciclico contemplato, il *grande stile* dell'epoca è sempre in ciò che è orientato dalla necessità evidente e segreta della rivoluzione.

Una pattuglia della cavalleria franchista, poi tutto uno squadrone, passano lentamente, e senza vederla, in vicinanza della mitragliatrice di partigiani spagnoli nascosti nella sierra ("Per chi suona la campana").

Nel Palazzo d'Inverno che sta per essere attaccato, una piccola civetta, orologio ad automa, gira la testa. Cartello: "Si avvicinava la mezzanotte."

Michel Corrette: Sonata in re maggiore,

L'uccello di Minerva si muove un'altra volta.

per violoncello e clavicembalo.

Debord.

Didascalia: Così, poiché non posso essere l'amoroso che sedurrebbe questi tempi dalla parlantina sciolta, sono risoluto a essere il cattivo e il guastafeste di questi giorni frivoli.

Nel bar dei "Misteri di Shanghai", un vecchio cinese presenta alla ragazza il dottor Omar, vestito all'araba:

La musica cessa.

"Ecco il mio miglior amico, Omar." Il cinese si allontana subito. La ragazza si informa: "Egiziano? uomo d'affari?" Omar risponde: "No, dottore: dottor Omar, di Shanghai e Gomorra." Lei: "Omar, come il poeta? Ah! un albero, delle poesie, del pane..." Omar: "Un boccale di vino, e tu vicino a me che canti." La ragazza: "A proposito, dottore in cosa?" Omar, tranquillamente: "Dottore in Niente, signorina Smith. Il titolo impressiona e non fa alcun male; mentre un vero dottore..." Lei gli rivolge un'altra domanda: "Il vostro burnus, almeno, è reale? Dove siete nato?" Lui le confida: "Sono nato in una notte di luna piena, sulle sabbie di Damasco. Mio padre, mercante di tabacco, era lontano. E mia madre, meglio non parlarne: metà francese, l'altra metà perduta nella notte dei tempi. Sono dunque un meticcio dei più puri. Sono imparentato con tutta la Terra; l'umanità intera mi è familiare." Lei, sorridente: "Spiegatemi allora la sparizione dei nostri amici." Omar le dice: "Siamo soli fin dall'inizio."

Panoramica su una carta astronomica intitolata "Rivoluzione della Terra".

Il ragionamento sulla storia è, inseparabilmente, *ragionamento sul potere.* La Grecia ha costituito il momento in cui il potere e il suo cambiamento si discutono e si comprendono, la *democrazia dei padroni* della società. Là c'era

Machiavelli.

Dettagli del trittico di Paolo Uccello, "La Battaglia di San Romano".

l'opposto delle condizioni conosciute dallo Stato dispoti-
Brezney e i principali burocrati sulla loro

co, in cui il potere regola sempre i propri conti solo con se
tribuna a Mosca, con i marescialli di servizio.

stesso, nell'oscurità inaccessibile del suo punto più concentrato: con la *rivoluzione di palazzo,* che la riuscita o il fallimento mettono egualmente fuori discussione.
Cartello: "Nella cronaca del Nord gli uomini agiscono in silenzio, fanno la guerra, concludono la pace, ma non dicono (e la cronaca non dà maggiori ragguagli) perché fanno la guerra, per quali ragioni fanno la pace; in città, alla corte del principe, non c'è niente da sentire, tutto è silenzioso; tutti siedono a porte chiuse e deliberano per loro conto; quindi le porte si aprono, gli uomini ne escono per comparire sulla scena, vi compiono un'azione qualunque, ma agiscono in silenzio." Soloviev, Storia della Russia fin dai tempi più antichi.

Quando la secca cronologia senza spiegazione del potere
I fucilieri fatti salire sul ponte della Potëmkin rifiutano di procedere al-

divinizzato parlante ai suoi servitori, che vuole essere
l'esecuzione dei loro compagni ammutinati; in un "montaggio delle at-

compresa solamente come esecuzione terrena dei comandamenti del mito, può essere superata e diventa storia co-
trazioni", alcune scolare inglesi manifestano intensamente la loro approvazione.

sciente, è stato necessario che la partecipazione reale alla storia sia stata vissuta da gruppi estesi. Da questa comunicazione pratica fra coloro che *si sono riconosciuti* come i possessori di un presente singolare, che hanno provato la ricchezza qualitativa degli avvenimenti come loro attività e luogo in cui dimoravano – la loro epoca –, nasce il lin-
Un reggimento di cavalleria

guaggio generale della comunicazione storica. Coloro per
nell'istante in cui mette mano alla sciabola, all'inizio di una carica.

i quali il tempo irreversibile è esistito vi scoprono insieme il *memorabile* e la *minaccia dell'oblio*: "Erodoto di Alicar-
Assemblee rivoluzionarie

nasso presenta qui i risultati della sua inchiesta, affinché il
negli edifici occupati, nel maggio 1968.

tempo non cancelli le opere degli uomini..."

Il generale Sheridan, a cavallo, entra in un forte di frontiera dove sono acquartierati alcuni dei suoi squadroni. Il colonnello che lo accoglie ha già servito sotto i suoi ordini durante la guerra civile.Il generale gli affida una missione rischiosa, contro gli indiani. Conclude: "Se fallite, posso assicurarvi che il consiglio di guerra che vi giudicherà sarà composto dai nostri vecchi compagni dello Shenandoah. Li sceglierò personalmente." Il colonnello, pensieroso, dice soltanto:

"Lo Shenandoah..." E il generale, ricordando, soggiunge: "Mi chiedo che cosa scriveranno un giorno gli storici sullo Shenandoah."

La vittoria della borghesia è la vittoria del tempo *profon-*
"Il Giuramento della Pallacorda."

damente storico, perché è il tempo della produzione economica a trasformare la società, in permanenza e da cima a fondo. Fintantoché la produzione agraria resta il lavoro
Cerimonioso pasto cinese, nella Concessione internazionale

principale, il tempo ciclico che rimane presente in fondo
di Shanghai.

alla società alimenta le forze coalizzate della *tradizione,* che freneranno il movimento. Ma il tempo irreversibile dell'economia borghese estirpa queste sopravvivenze in tutta l'estensione del mondo. La storia che era apparsa fino a quel momento come il solo movimento degli individui della classe dominante, e dunque scritta come storia cronachistica, viene ora compresa come *movimento gene-*

I professionisti dei titoli,
rale, e in tale severo movimento vengono sacrificati gli in-

in piena attività alla Borsa di Parigi.
dividui. La storia che scopre la sua base nell'economia politica sa adesso dell'esistenza di ciò che era il suo inconscio, ma che però resta ancora l'inconscio che essa non è in

grado di portare alla luce. È soltanto questa cieca preistoria, una nuova fatalità che nessuno domina, a essere stata democratizzata dall'economia mercantile. Così la borghesia ha fatto conoscere e ha imposto alla società un tempo
Scontri per le strade in Olanda, Irlanda e Inghilterra, di recente.

storico irreversibile, ma gliene rifiuta *l'uso.* "Vi è stata della storia, ma ora non ce n'è più", perché la classe dei proprietari dell'economia, che non può rompere con *la storia economica*, deve anche respingere come una minaccia immediata ogni altro impiego irreversibile del tempo. La classe dominante, fatta di *specialisti del possesso delle cose* che sono pertanto loro stessi una proprietà delle cose, deve legare la sua sorte al mantenimento di questa storia reificata, alla permanenza di una nuova immobilità *nella storia.* Per la prima volta, alla base della società, il lavoratore non è materialmente *estraneo alla storia,* poiché adesso è per mezzo della sua base che la società si muove irreversibilmente. Nella rivendicazione di *vivere* il tempo storico che produce, il proletariato trova il semplice centro indimenticabile del suo progetto rivoluzionario; e ciascuno

dei tentativi, finora stroncati, di mettere in atto questo progetto segna un punto di partenza possibile della nuova vita storica.

Con lo sviluppo del capitalismo, il tempo irreversibile è
Tre ragazze nere danzano.

mondialmente unificato. La storia universale diventa una realtà, poiché il mondo intero è radunato sotto lo sviluppo di questo tempo. Ma questa storia, che nel contempo è ovunque la stessa, è ancora soltanto il rifiuto intrastorico della storia. È il tempo della produzione economica, suddiviso in frammenti astratti uguali, che si manifesta su tutto il pianeta come *lo stesso giorno.* Il tempo irreversibile unificato è quello del *mercato mondiale*, e conseguentemente dello spettacolo mondiale.

Il tempo irreversibile della produzione è innanzitutto la
Un aliscafo, sul mare; un aeroporto, da cui decolla un aereo.

misura delle merci. Così dunque il tempo che si afferma ufficialmente su tutta la superficie del globo come *il tempo generale della società,* manifestando solo gli interessi specializzati che lo costituiscono, *è solo un tempo particolare.* Come una stessa corrente si sviluppano le lotte di

classe della lunga *epoca rivoluzionaria* inaugurata dall'a-
La rotazione della Terra, filmata a distanza.

scesa della borghesia, e il *pensiero della storia,* la dialettica, il pensiero che non si ferma più alla ricerca del senso dell'essere, ma si innalza alla conoscenza della dissoluzione di tutto ciò che esiste; e nel movimento dissolve ogni separazione.

Questo pensiero storico è ancora solo la coscienza che arriva sempre troppo tardi, e che enuncia la giustificazione *post festum.* Così, essa ha superato la separazione solamente *nel pensiero.* Il paradosso che consiste nel sospendere il senso di ogni realtà al suo compimento storico, e nel rivelare nello stesso tempo questo senso autocostituendosi in compimento della storia, deriva dal semplice fatto che il pensatore delle rivoluzioni borghesi del XVII e
Hegel.

XVIII secolo ha cercato nella sua filosofia unicamente la *riconciliazione* con il loro risultato.

Un distaccamento di marinai di Kronstadt attacca alla baionetta, sotto il fuoco dell'artiglieria, cantando "L'Internazionale".

Quando il proletariato manifesta con la propria esistenza
I proletari nei giorni di rivoluzione: a Barcellona, a Pietroburgo.

in atto che questo pensiero della storia non si è dimenticato, la smentita della *conclusione* è pure la conferma del metodo.

La pecca nella teoria di Marx è naturalmente la pecca della
Lunga battaglia della guerra di Secessione.

lotta rivoluzionaria del proletariato della sua epoca. La classe operaia non ha decretato la rivoluzione permanente nella Germania del 1848; la Comune è stata vinta nell'isolamento. La teoria rivoluzionaria non può dunque ancora raggiungere la propria esistenza totale. Tutta l'insufficienza teorica nella difesa *scientifica* della rivoluzione proletaria può essere ricondotta, sia per il contenuto sia per la forma dell'esposizione, a una identificazione del proleta-
Pianta del Palazzo d'Inverno nel 1917, su cui una matita

riato con la borghesia dal *punto di vista della conquista ri-*
segna gli assi dell'attacco. *Pianta del Palazzo*

voluzionaria del potere.
delle Tuileries, nel 1792. *Durante la guerra civile di Spagna, un partigiano che ha attraversato le linee porta all'ultimo momento la notizia che i franchisti sono avvertiti dell'offensiva repubblicana che sta per essere lanciata, e l'attendono in forze. Il generale Golz, ufficiale russo al servizio della Repubblica, risponde al telefono, in un rifugio avanzato:*

"Leggere! Cosa?" Guarda passare, sopra il suo capo, un'ondata di bombardieri che sta per dare il segnale dell'offensiva, e risponde: "Troppo tardi! Perderemo un'altra volta. Andiamo allo sbaraglio. È un gran peccato."

Le due sole classi che corrispondono effettivamente alla
Seguito della stessa battaglia della guerra di Secessione.

teoria di Marx, le due classi pure verso le quali porta tutta l'analisi del *Capitale*, la borghesia e il proletariato, sono ugualmente le due sole classi rivoluzionarie della storia, ma a condizioni differenti: la rivoluzione borghese è compiuta; la rivoluzione proletaria è un progetto, nato sulla base della precedente rivoluzione, ma che se ne differenzia qualitativamente. Trascurando *l'originalità* del ruolo storico della borghesia, si maschera l'originalità concreta di questo progetto proletario che non può arrivare a nulla se non innalzando i propri colori e conoscendo "l'immensità dei suoi compiti". La borghesia è arrivata al potere perché è la classe dell'economia in sviluppo. Il proletariato può essere anch'esso il potere solo diventando *la classe della coscienza*. La maturazione delle forze produttive non può garantire un simile potere, neppure indirettamente

tramite l'accresciuto spossessamento che esso comporta. La conquista giacobina dello Stato non può essere il suo strumento. Nessuna *ideologia* può servirgli a mascherare da finalità generali delle finalità parziali, poiché esso non può conservare alcuna realtà parziale che sia effettivamente sua. Questa alienazione ideologica della teoria allora

I marinai di Kronstadt proseguono vittoriosamente il loro attacco.

non può più riconoscere la verifica pratica del pensiero storico unitario che essa ha tradito, quando detta verifica sorge nella lotta spontanea degli operai; può soltanto concorrere a reprimerne la manifestazione e la memoria. Tuttavia, queste forme storiche apparse nella lotta sono proprio l'elemento pratico che mancava alla teoria per es-

Il Palazzo d'Inverno preso d'assalto.

sere vera. Esse sono una esigenza della teoria, ma che non era stata formulata teoricamente. Il *soviet* non era una scoperta della teoria. E già, la più alta verità teorica dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori era la sua stessa esistenza in atto.

La colonna Vendôme abbattuta. *Marx.*

Didascalia: Tu

Michel Corrette: Sonata in re maggiore, per violoncello e clavicembalo.

proverai sì come sa di sale lo pane altrui, e come è duro calle lo scen-

Bakunin.

dere È il salir per l'altrui scale. E quel che più ti graverà le spalle, sarà la compagnia malvagia e scempia con la qual tu cadrai in questa valle;

Marx.

(...) sì che a te fia bello averti fatta parte per te stesso.

Lo stesso momento storico, in cui il bolscevismo ha trion-

Sfilata dell'Armata cosiddetta Rossa: la fanteria.

fato *per se stesso* in Russia, e in cui la socialdemocrazia ha combattuto vittoriosamente *per il vecchio mondo,* segna la nascita definitiva di un ordine di cose che è al centro del dominio dello spettacolo moderno: la *rappresentazione*

Trotzkij.

operaia si è opposta radicalmente alla classe.

Cartello: "Coloro che vogliono istituire un capitalismo di Stato come proprietà di una burocrazia totalitaria, e non abbattono i Consigli; oppure coloro che vogliono abolire la società di classe e non condannano tutti i sindacati e i partiti specializzati e gerarchici, dureranno ben poco."

L'epoca staliniana rivela la realtà ultima della *burocrazia;*

Continuazione della sfilata dell'Armata cosiddetta Rossa: i carri armati,

essa è la continuazione del potere dell'economia, il salva-

i cannoni, i missili.

taggio dell'essenziale della società mercantile che mantie-

ne il lavoro-merce. È la conferma dell'economia indipendente, che domina la società al punto di ricreare per i propri fini il dominio di classe che le è necessario: sarebbe come dire che la borghesia ha creato una potenza autonoma che, finché sussiste tale autonomia, può arrivare persino a fare a meno di una borghesia. La burocrazia totalitaria non è "l'ultima classe proprietaria della storia" nel senso

Sulla scalinata di Odessa, le truppe zariste sparano sulla folla

attribuitole da Bruno Rizzi, ma solamente *una classe dominante di sostituzione* per l'economia mercantile. La proprietà capitalista declinante viene sostituita da un sottoprodotto semplificato, meno diversificato, *concentrato* in proprietà collettiva della classe burocratica. Questa forma sottosviluppata di classe dominante è anche l'espressione del sottosviluppo economico, e non ha altra prospettiva che quella di ricuperare il ritardo di questo sviluppo in alcune regioni del mondo. È stato il partito operaio, organizzato secondo il modello borghese della separazione, a fornire la struttura gerarchico-statale a questa edizione supplementare della classe dominante.

dei manifestanti.

La classe ideologico-totalitaria al potere è il potere di un

Un raduno della "sinistra unita": gli stalinisti e i loro alleati, in tribuna e

mondo rovesciato: più essa è forte, più afferma di non esi-

nella sala; discorso di Mitterrand; discorso di Marchais.

stere, e la sua forza le serve innanzitutto per affermare la sua inesistenza. Essa è modesta su questo unico punto, poiché la sua inesistenza ufficiale deve anche coincidere con il *nec plus ultra* dello sviluppo storico, che nel contempo si dovrebbe al suo infallibile comando. Dispiegata ovunque, la burocrazia deve essere la *classe invisibile* per la coscienza, di modo che è tutta la vita sociale a diventare demente. L'organizzazione sociale della menzogna assoluta deriva da questa contraddizione fondamentale.

Cartello: "Più saliamo in questa burocrazia dell'intelligenza, e più incontriamo teste straordinarie."

Marx, Osservazioni sulla recente regolamentazione della censura prussiana.

Lo stalinismo fu il regno del terrore nella classe burocratica

Breznev e altri governanti stalinisti ricevono dei fiori; l'inquadramento

stessa. Il terrorismo che fonda il potere di questa classe de-

sindacalista nella fabbrica Renault; nel 1968, gli operai chiusi alla

ve colpire anche questa classe, poiché essa non possiede

Renault dai loro sindacati guardano passare degli ingenui gauchiste in-

alcuna garanzia giuridica, alcuna esistenza riconosciuta in
quadrati dai propri burocrati.

quanto classe proprietaria, che potrebbe estendere a ciascuno dei suoi membri. La sua proprietà reale è dissimulata, ed essa è diventata proprietaria solo tramite la falsa coscienza. La falsa coscienza mantiene il suo potere assoluto soltanto per mezzo del terrore assoluto, in cui ogni vero motivo finisce col perdersi. I membri della classe burocratica al potere hanno il diritto di possesso sulla società soltanto collettivamente, in quanto partecipi di una menzo-
Stalin che parla, a lungo.

gna fondamentale: devono sostenere il ruolo del proletariato che dirige una società socialista; essere gli attori fedeli al testo dell'infedeltà ideologica. Ma la partecipazione effettiva a questo essere menzognero deve vedersi essa stessa riconosciuta come una partecipazione veridica. Nessun burocrate può sostenere individualmente il suo diritto al potere, poiché dimostrare di essere un proletario socialista equivarrebbe a manifestarsi come il contrario di un burocrate; e dimostrare di essere un burocrate è impossibile, poiché la verità ufficiale della burocrazia è di

non esistere. Così ogni burocrate è nella dipendenza assoluta da una *garanzia centrale* dell'ideologia, che riconosce una partecipazione collettiva al suo "potere socialista" di *tutti i burocrati che non annienta.* Se i burocrati presi nel complesso decidono di tutto, la coesione della loro stessa classe può essere assicurata solamente dalla concentrazione del loro potere terroristico in un'unica persona. In questa persona sta la sola verità pratica della menzogna *al potere:* la determinazione indiscutibile della sua frontiera sempre rettificata. Stalin decide senza appello chi è in fin dei conti burocrate possidente, cioè chi deve essere definito "proletario al potere" oppure "traditore al soldo del Mikado e di Wall Street". Gli atomi burocratici trovano l'essenza comune del loro diritto soltanto nella persona di Stalin. Questi è il signore del mondo che in tal modo sa di essere la persona assoluta, per la cui coscienza non esiste spirito più alto. "Il signore del mondo possiede la coscienza effettiva di ciò che è – la potenza universale dell'effettività – nella violenza distruttrice che esercita contro il Sé dei suoi sudditi che lo contrasta." È nel contempo la po-

tenza che definisce il terreno del dominio e "*la potenza che devasta questo terreno*".

Nel momento in cui il Reichstag brucia, i comunisti di Amburgo tengono il loro ultimo raduno. Un militante denuncia la provocazione del governo nazista; scopre che si vuole sciogliere il suo partito; rivela, quando è ormai troppo tardi per la guerra civile, che "Hitler è la guerra". L'ufficiale di polizia che assisteva alla riunione la dichiara sciolta. I poliziotti invadono la sala, manganellando i presenti, che cantano "L'Internazionale".

Un ufficiale nazista. Il generale Franco. Carri armati tedeschi in azione; ufficiali delle Brigate Internazionali; il battaglione Lincoln.

Didascalia: C'è una valle in Spagna, chiamata Jarama. È un posto che noi tutti conosciamo fin troppo bene. È là che abbiamo perduto la nostra giovinezza, e pure la maggior parte dei dei nostri vecchi giorni.

Partigiani spagnoli, inseguiti da soldati franchisti, si difendono in cima all'ultima collina. Adunata dei prigionieri politici in un campo di concentramento tedesco. Davanti a un "grande complesso" della regione parigina, una ragazzina solitaria fa girare una giostra. Place de la Concorde illuminata; i tetti di Parigi.

Cartello: "Questa pace sociale ristabilita a fatica durava solo da pochi anni quando apparvero, per annunciarne la fine, coloro che sarebbero entrati nella storia del crimine sotto il nome di 'situazionisti'."

Le barricate del maggio 1968; scontri nella notte, e incendi.

Quando il proletariato scopre che la propria forza esteriorizzata concorre al rafforzamento permanente della società capitalista, non più soltanto sotto la forma del suo lavoro, ma anche sotto la forma dei sindacati, dei partiti o della potenza statale che esso aveva costituito per emanciparsi, scopre anche, tramite l'esperienza storica concreta, di essere la classe totalmente nemica di ogni esteriorizzazione congelata e di ogni specializzazione del potere. Esso è portatore *della rivoluzione che non può lasciare nulla all'esterno di se stessa*, dell'esigenza del dominio permanente del presente sul passato, e della critica totale della separazione; ed è questo di cui deve trovare la forma adeguata nell'azione. Nessun miglioramento quantitativo della sua miseria, nessuna illusione di integrazione gerarchica, sono un rimedio durevole alla sua insoddisfazione, poiché il proletariato non può riconoscersi veridicamente in un torto particolare che avrebbe subito, né dunque *nella ripa-*

razione di un torto particolare, né di un gran numero di questi torti, ma solamente nel *torto assoluto* di essere respinto al margine della vita.

Rue Gay-Lussac, allo spuntar
Michel Corrette: Sonata in

del giorno. La tribuna dell'assemblea generale alla Sorbona; carrellata sui
re maggiore, per violoncello e clavicembalo.

membri del "Comitato Internazionale situazionista degli Arrabbiati", e Debord.

Cartello: "Compagni, dato che la fabbrica Sud-Aviation di Nantes è occupata da due giorni dagli operai e dagli studenti di questa città, e il movimento si estende oggi a parecchie fabbriche (N.M.P.P.-Parigi, Renault-Cléon e altre), il Comitato di Occupazione della Sorbona *chiama all'occupazione immediata di tutte le fabbriche della Francia e alla formazione di Consigli operai. Compagni, diffondete e riproducete al più presto questo appello.* Sorbona, 16 maggio, ore 15." *Un'assemblea ascolta un oratore, nell'ottobre 1917; la facciata ovest della Sorbona, abbellita da uno striscione che proclama: "Occupazione delle fabbriche. Consigli operai.* Comitato Arrabbiati I.S."*; porti, stazioni, fabbriche che lo sciopero ha paralizzato. Cartello: "E fino alla fine del mondo dello spettacolo il mese di maggio non tornerà mai senza che ci si ricordi di noi." Christian Sébastiani; Debord; Patrick Cheval.*

Didascalia: We few, we happy few; we band of brothers.

Scritta su un affresco di Puvis de Chavannes: "Compagni, l'umanità sarà felice soltanto il giorno in cui..." Le finestre illuminate della Sorbona, nella notte. Il Palazzo d'Inverno, di notte. Volantini lanciati dalle finestre della sala Jules-Bonnot, in cui tiene le proprie sedute il Comitato di Occupazione della Sorbona. Operai russi di "Ottobre" portano via pacchi di volantini, man mano che vengono stampati da tipografi rivoluzionari. Manifesto su un muro: "Abbasso la società spettacolare-mercantile!" Cartello: "Né si fidi alcuno che non pensino a questo, perché gli è necessario che ci pensino, et quando È non vi pensassero, ve gli farà pensare l'ordine delle cose; che è che l'uno acquisto, l'una victoria dà sete dell'altra." Machiavelli, Lettera a Francesco Vettori. *Alcuni aspetti della Sorbona occupata; con questa scritta su un muro: "Corri veloce, compagno, il vecchio mondo è dietro di te!" Cartello: "Dal 25 febbraio, mille strani sistemi uscirono impetuosamente dallo spirito degli innovatori e si riversarono nello spirito esagitato della folla... Sembrava che, dalla scossa della rivoluzione, la società stessa fosse stata ridotta in polvere, e che si fosse messa a concorso la forma nuova che bisognava dare all'edificio che si sarebbe innalzato al suo posto; ognuno proponeva il suo piano; questo lo presentava nei giornali, quello sui manifesti, che*

ben presto ricoprirono i muri; un altro, nel vento, con la parola. L'uno pretendeva di eliminare la disuguaglianza patrimoniale, l'altro la disuguaglianza intellettuale, il terzo tentava di livellare la più antica delle disuguaglianze, quella fra l'uomo e la donna; si indicavano degli specifici contro la povertà e dei rimedi al male del lavoro che tormenta l'umanità da quando essa esiste." Tocqueville, Ricordi. *Barricata in fiamme nella notte.*

Didascalia: Ma né il legno né il fuoco trovano sollievo, soddisfazione o riposo in alcun calore, piccolo o grande, in alcuna somiglianza finché il fuoco non faccia tutt'uno con il legno e gli comunichi la propria natura...

Cartello: "Ma allora succede che li si accusi di vandalismo e che si biasimi e si deplori la loro mancanza di rispetto per la macchina. Queste critiche sarebbero fondate se ci fosse da parte degli operai una volontà sistematica di deterioramento, senza preoccupazione dello scopo. Ma non è proprio il caso! Se i lavoratori se la prendono con le macchine non è per piacere o per dilettantismo, ma perché una necessità imperiosa ve li costringe." Emile Pouget, Il sabotaggio.

Fine della musica.

Dai nuovi segni di negazione, incompresi e falsificati dalla
Le forze dell'ordine in azione, nei campi di Flins, nelle vie di Nantes;

sistemazione spettacolare, che si moltiplicano nei paesi
giovani proletari stracciati difendono i tetti di rue Saint-Jacques.

economicamente più avanzati, si può già trarre la conclusione che si è aperta una nuova epoca: dopo il primo tentativo di sovversione operaia, *è adesso l'abbondanza capitalista a essere fallita.* Quando le lotte antisindacali degli operai occidentali vengono represse innanzitutto dai sindacati, e quando le correnti ribelli della gioventù lanciano una prima protesta informe, nella quale però il rifiuto della vecchia politica specializzata, dell'arte e della vita quotidiana è immediatamente implicito, sono queste le due facce di una nuova lotta spontanea che comincia sotto l'aspetto *criminale.* Sono i segni precursori del secondo assalto proletario contro la società di classe.

Una carta della Polonia; un camion blindato, attaccato da rivoltosi, prende fuoco; una folla insorta dà la scalata al cancello di un palazzo. In un caffè di Tangeri, una donna si avvicina al tavolo di un malavitoso intento a fare affari con altri della sua risma, e gli chiede: "Mi riconosce?" L'uomo risponde: "Non ricordo mai le belle donne. Van Straten ha un nuovo yacht?" Lei: "Non si tratta di affari, Tadeus, ma della Polonia." Lui, subito: "Non do mai inf..." Si interrompe, e mentre va crescendo una musica del passato, dice, commosso: "La Polonia."

Cartello: "Ancora una volta la Polonia è ricoperta da un sudario insanguinato e noi siamo rimasti spettatori impotenti." Dichiarazione degli operai francesi al convegno di fondazione dell'Internazionale, il 28 settembre1864.

Da quando la realizzazione sempre più spinta dell'aliena-
Scontri per le strade, in Italia.

zione capitalista a tutti i livelli, rendendo sempre più difficile ai lavoratori riconoscere e definire la propria miseria, li ha posti nell'alternativa di rifiutare *la totalità della loro miseria, o niente,* l'organizzazione rivoluzionaria ha dovuto imparare che non può più *combattere l'alienazione sotto forme alienate.*
Lenin pronuncia un discorso.

Lo sviluppo stesso della società di classe fino all'organiz-
In Italia, poliziotti in jeep fendono la folla e la manganellano; poliziotti

zazione spettacolare della non-vita porta dunque il pro-
della Repubblica Federale tedesca agiscono a piedi.

getto rivoluzionario a divenire *visibilmente* ciò che era già *essenzialmente.*

La teoria rivoluzionaria è ora nemica di ogni ideologia ri-
I carri armati russi respingono gli operai

voluzionaria, *e sa di esserlo.*
tedeschi, a Berlino, nel giugno 1953.

Lunga sequenza notturna: la polizia americana manganella rivoltosi neri.
Didascalia: Consideriamo tuttavia il contenuto di questa esperienza nella sua integralità: questo contenuto è l'opera che scompare... Anche il fatto di scomparire è effettivamente reale e connesso con l'opera e scompare anch'esso con questa; il negativo affonda con il positivo di cui è la negazione.

Cartello: "Sarebbe ovviamente molto comodo fare la storia se si dovesse ingaggiare la lotta solo avendo prospettive assolutamente favorevoli." Per distruggere completamente questa società, bisogna evidentemente essere pronti a lanciare contro di essa, dieci volte di seguito o ancor di più, degli assalti paragonabili per importanza a quello del maggio 1968; e considerare come inconvenienti inevitabili un certo numero di sconfitte e di guerre civili. Gli scopi che contano nella storia universale devono essere affermati con energia e volontà."

Durante una battaglia della guerra di Secessione, un ufficiale va a mettersi alla testa del 7° reggimento di cavalleria del Michigan, e ordina: "7° Michigan, avanti!... Al trotto! Avanti!... Al galoppo! Avanti!... Carica!"

Arkadin, durante un ballo mascherato nel suo castello spagnolo, dice ai suoi ospiti, reggendo un bicchiere: "Niente discorsi. Propongo un brindisi alla maniera georgiana. In Georgia, i brindisi cominciano con un racconto... Ho sognato un cimitero dai bizzarri epitaffi, 1822-1826,

1930-1934... Si muore ben giovani qui, dico a qualcuno; intercorre assai poco tempo fra la nascita e la morte. Non meno che altrove, mi sento rispondere, ma qui, come anni di vita, contano soltanto quelli di un'amicizia. Beviamo all'amicizia!" Ivan Chtcheglov; Asger Jorn; la cavalleria che continua la sua carica.

Fallito il precedente attacco, lo stesso ufficiale va a rilevare il 5° e il 6° reggimento di cavalleria del Michigan, e li lancia in una nuova carica.

Arkadin finisce un altro racconto: "Logico? gridò la rana annegando insieme allo scorpione, dove sta la logica qui? – Non posso farci nulla, dice lo scorpione, è il mio carattere... Beviamo al carattere!"

Dopo un nuovo insuccesso, lo stesso ufficiale ricompare davanti alle file del 1° reggimento di cavalleria del Michigan, l'ultimo che resta di riserva; e ordina un'altra carica, che comincia.

Cartello: "Ciò che invece costituisce il merito della nostra teoria è il fatto non di avere un'idea giusta, ma di essere stati naturalmente condotti a concepire tale idea. In sintesi, è inutile ripetere che qui, come nell'intero campo della pratica, la teoria interviene assai di più per formare l'individuo pratico, per determinarne il giudizio, che per servirgli da sostegno indispensabile a ogni passo che necessita la realizzazione del suo compito." Clausewitz, La campagna del 1814.

RÉFUTATION DE TOUS LES JUGEMENTS, TANT ÉLOGIEUX QU'HOSTILES, QUI ONT ÉTÉ JUSQU'ICI PORTÉS SUR LE FILM "LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE"

1975
Simar Films

Cartello inserito nei titoli di testa: "Le critiche cui si fa più esplicito riferimento nel presente film sono apparse nel 1974 su 'Le Nouvel Observateur' *del 29 aprile,* 'Le Quotidien de Paris' *del 2 maggio,* 'Le Monde' *del 9 maggio,* 'Télérama' *dell'11 maggio,* 'Le Nouvel Observateur' *del 13 maggio,* 'Charlie-Hebdo' *del 13 maggio,* 'Le Point' *del 20 maggio,* 'Cinéma 74' *di giugno."*

Cartello-epigrafe: "Vi sono tempi in cui bisogna spendere il disprezzo solo con parsimonia, a causa del gran numero di bisognosi." Chateaubriand.

L'organizzazione spettacolare della presente società di
Film pubblicitario che decanta una bevanda qualsiasi.
classe comporta due conseguenze riconoscibili ovunque: da una parte, la falsificazione generalizzata dei prodotti come pure dei ragionamenti; dall'altra, l'obbligo, per tutti coloro che pretendono di trovarvi la loro felicità, di tenersi sempre a grande distanza da ciò che fingono di amare –

poiché non hanno mai i mezzi, intellettuali o d'altro genere, per raggiungerne una conoscenza diretta e approfondita, una pratica completa e un gusto autentico. Ciò che è già così manifesto quando si tratta dell'habitat,
In uno snack-bar tedesco, un trenino telecomandato dalla cassa passa a

del vino, del consumo culturale o della liberazione dei co-
portata di mano dei tavoli, distribuendo il conto e boccali di neo-birra a

stumi, dev'essere naturalmente tanto più marcato quando
consumatori che bevono allegramente: poiché questa bevanda, se è chi-

si tratta della teoria rivoluzionaria, e del temibile linguag-
mica nel contenuto, è telematica nella consegna.

gio che essa tiene su un mondo condannato.

Questa falsificazione ingenua e questa approvazione incompetente, che sono come l'odore specifico dello spettacolo, non hanno dunque mancato di illustrare i commenti, diversamente incomprensivi, che hanno risposto al film intitolato "La Société du Spectacle".

L'incomprensione, in questo caso, s'impone, per qualche
Giscard d'Estaing esce da un vecchio palazzo statale, atteso da numerosi

tempo ancora. Lo spettacolo è una miseria, assai più che
fotografi e giornalisti; sale nella propria auto, che guida personalmente.

una cospirazione. E coloro che scrivono sui giornali della nostra epoca non ci hanno nascosto nulla della loro intelli-

genza: fanno normalmente uso di tutta quella che hanno. Che cosa potrebbero dire di pertinente a proposito di un film che attacca, in blocco, le loro abitudini e le loro idee, e che le attacca nel momento in cui anch'essi cominciano a
Truppe britanniche attorno a un catafalco.

sentirle crollare in ogni dettaglio? La debilità delle loro reazioni accompagna la decadenza del loro mondo. Coloro che affermano di amare questo film hanno amato
Una coppia entra in un ristorante sull'autostrada; consulta con rispetto

troppe altre cose per poterlo amare; e coloro che sostengo-
le liste, degusta con delizia un gelato industriale.

no di non amarlo hanno, anche loro, accettato troppe altre cose perché il loro giudizio abbia il minimo peso.

Chi osserva la povertà della loro vita capisce bene la povertà dei loro discorsi. Basta vedere le loro case e le loro
Film pubblicitario: parecchie auto

occupazioni, le loro merci e le loro cerimonie; e ciò è palese
si sono scontrate su una strada ostruendola quasi del tutto; ma quella

ovunque. Basta sentire le voci imbecilli che vi dicono che
che ha dei buoni pneumatici, arrivando a velocità sostenuta, si infila

cosa siete diventati nell'alienazione, informandovene con
nell'ingorgo senza rallentare e passa elegantemente.

disprezzo, a ogni ora che passa.

Film pubblicitario: strip-tease

di parecchie ragazze, per vantare non si sa bene quale merce. Questa pubblicità è qui arricchita dalla voce di uno speaker della radio che commenta tranquillamente, come la cosa più normale del mondo, gli ingorghi, le ore di attesa, che affrontano in quello stesso momento i suoi ascoltatori su tutte le strade su cui si compie l'esodo in massa verso le località di vacanza.

Gli spettatori non trovano ciò che desiderano; desiderano
Film pubblicitario: un cliente entra in un lussuoso negozio inglese.

ciò che trovano.

Viene accolto con rispettosa premura. Gli fanno provare la misura di una sigaretta, che trova troppo lunga. La tagliano. È ancora un po' troppo lunga. La riducono ulteriormente. Gli porgono uno specchio. Il cliente vi si contempla, con la sigaretta fra le labbra. Si dichiara soddisfatto.

Lo spettacolo non abbassa gli uomini fino a farsene amare;
Allora gli mettono in mano un pacchetto di comuni sigarette, espressa-

però molti sono pagati per fare finta. Ora che non possono
mente preparate sulla sua misura.

più arrivare a sostenere che questa società sia pienamente
Aprile in Portogallo: dei soldati, con i garofani sui fucili, marciano, pas-

soddisfacente, si affrettano a dichiararsi insoddisfatti di
sano a bordo di camion; dei marinai confusi fra i manifestanti civili.

ogni critica di ciò che esiste. Tutti gli insoddisfatti credono
Sul podio del Festival di Cannes,

di meritare di meglio. Ma si immaginano dunque che li si
i migliori attori, sceneggiatori ecc. ricevono premi.

voglia convincere? Credono che sarebbe ancora tempo, per loro, di condividere una tale critica, se di colpo essa strappasse il loro consenso? Credono di poter parlare facendo dimenticare da *dove* parlano, loro, gli inquilini mal alloggiati del territorio dell'approvazione?

Sarà motivo di stupore, in un avvenire più libero e più veridico, che degli impiegati alle scritture del sistema della menzogna spettacolare si siano potuti credere qualificati per dare la loro opinione, e soppesare tranquillamente il pro e il contro, riguardo a un film che è una negazione dello spettacolo; come se la dissoluzione di questo sistema fosse una questione di opinioni. Il loro sistema viene oggi attaccato nella realtà; si difende con la forza; la moneta falsa delle loro argomentazioni non ha più corso, e quindi la disoccupazione minaccia attualmente un buon numero
Il regista Costa Gavras, in quel bel giorno.

dei quadri della falsificazione.

I più tenaci, fra questi mentitori in crisi, fingono ancora di
Panoramica su un gran numero di schermi televisivi, in cui vengono

chiedersi se la società dello spettacolo esista davvero, o se
proiettati simultaneamente tutti gli avvenimenti sportivi che hanno

per caso ne sia io l'inventore. Ma poiché, da qualche anno,
luogo a ogni istante alle olimpiadi di Monaco. Corteo di operai porto-
Didascalia: Lisbona, 7 febbraio 1975. Trentotto fabbriche federate
la foresta della storia si è messa a marciare contro il loro ca-
ghesi; sbarramenti di carri armati e di soldati disposti per arginarlo.
condannano gli stalinisti, i sindacati e i ministri.
stello di carte false, e continua in questo stesso momento a

rafforzarne l'assalto, quasi tutti questi commentatori han-
no ora la bassezza di salutare l'eccellenza del mio libro, co-
me se fossero in grado di leggerlo, e come se lo avessero
accolto con un tale rispetto nel 1967. Ma trovano di solito
Seguito degli schermi

che abusi della loro indulgenza portando questo libro sullo
televisivi giustapposti; lunga sequenza con piani ravvicinati di questa o

schermo. E il colpo risulta loro tanto più penoso dato che
quella gara. Solo l'imperfezione umana impedisce di vedere tutto nello

non avevano affatto immaginato che un simile eccesso fosse
stesso tempo; o almeno di vedere tutto di tali giochi.

possibile. La loro collera conferma che l'apparizione di
una simile critica nel cinema li preoccupa più che in un li-
bro. Qui come altrove, eccoli costretti a lottare in ritirata,
su una seconda linea di difesa. Molti rimproverano a que-
sto film di essere di difficile comprensione. Secondo alcuni,

le immagini impediscono di sentire le parole, a meno che
non sia l'opposto. Dicendo che questo film li stanca, ed eri-
gendo fieramente la loro stanchezza particolare a criterio
generale della comunicazione, essi vorrebbero dare in pri-
mo luogo l'impressione di capire senza difficoltà, di appro-
vare quasi, la stessa teoria quando essa viene solamente
esposta in un libro. E poi cercano di mascherare come sem-
plice disaccordo su una concezione del cinema ciò che è, in
realtà, un conflitto su una concezione della società; e una
guerra aperta nella società reale.

Ma perché dunque dovrebbero capire meglio di un film
che va al di là del loro intendimento tutto il resto di ciò che
tocca loro in sorte in una società che li ha condizionati così
perfettamente alla fatica mentale? Come la loro debolezza
potrebbe trovarsi in posizione migliore per discernere, nel
fragore ininterrotto di tanti messaggi simultanei della pub-
blicità o del governo, tutti i sofismi grossolani che tendono
a far loro accettare il loro lavoro e i loro svaghi, il pensiero
del presidente Giscard e il sapore degli amilacei? La diffi-
coltà non è nel mio film, è nelle loro teste prosternate.

Nessun film è più difficile della sua epoca. Per esempio, ci sono persone che capiscono, e altre che non capiscono, che quando si è offerto ai francesi, secondo una vecchissima ricetta del potere, un nuovo ministero chiamato "Ministero della Qualità della Vita", era semplicemente, come diceva Machiavelli, perché conservassero almeno il nome di ciò che avevano perduto. Ci sono persone che ca-
Nei primi giorni della

piscono, e altre che non capiscono, che la lotta di classe in
rivoluzione portoghese, lo stalinista Cunhal, il socialista Soares, il gene-

Portogallo è stata in primo luogo e principalmente domi-
rale Spinola, e qualunque altro detentore di un briciolo di autorità, si re-

nata dallo scontro diretto fra gli operai rivoluzionari, or-
cano l'uno dopo l'altro a firmare pubblicamente, sotto i lampadari di un

ganizzati in assemblee autonome, e la burocrazia stalinista
palazzo nazionale, il loro impegno a fare tutto il possibile per impedire a

arricchita di generali in rotta. Coloro che lo capiscono sono
questa rivoluzione di andare oltre.

gli stessi in grado di capire il mio film; e io non faccio film per coloro che non capiscono, o dissimulano, ciò. Se tutti i commenti provengono dalla stessa zona inquinata
Serie di pozzi di petrolio, con torciere.

dall'industria spettacolare, sono, come le merci di oggi,
Breve sequenza di una stalla moderna:

apparentemente vari. Parecchi hanno affermato di essere
la chimica e l'automatizzazione associate per portare il latte e la carne di

entusiasti di questo film, e hanno cercato invano di dire
questo bestiame a un grado di qualità che sia degno del consumatore

perché. Ogni volta che mi vedo approvato da individui che
contemporaneo. Lunga carrellata attorno a una piattaforma

dovrebbero essere miei nemici, mi chiedo quale errore ab-
di trivellazione petrolifera, che alcuni rimorchiatori di alto mare stanno

biano commesso nei loro ragionamenti. Di solito è facile da
portando a destinazione.

trovare. Imbattendosi in una strana quantità di novità, e in un'insolenza che non possono nemmeno capire, dei consumatori di avanguardia cercano qui di accostarsi a un'approvazione impossibile ricostruendo qualche bella stranezza di un lirismo individuale, che non c'era.

Così, l'uno vuole ammirare nel mio film "un lirismo della
Alcune nebulose.

rabbia"; l'altro vi ha scoperto che il passaggio di un'epoca storica comportava una certa malinconia; altri, che sicuramente sopravvalutano le raffinatezze della vita sociale attuale, mi attribuiscono un certo dandismo. In tutto ciò, questa vecchia canaglia d'epoca prosegue nella "sua mania *di negare ciò che è, e di spiegare ciò che non è*". La teoria

critica che accompagna la dissoluzione di una società non si dà alla rabbia, e meno ancora dovrebbe esibirne la semplice immagine. Essa capisce, descrive, e si dà daffare per
Manifestazione di operai portoghesi: "Abbasso il

affrettare un movimento che si svolge effettivamente sotto
governo provvisorio!"

i nostri occhi. Quanto a coloro che ci presentano la loro pseudo-rabbia come una sorta di materiale artistico venuto di moda, si sa bene che così facendo essi cercano solamente di compensare la mancanza di rigore, i compromessi e le umiliazioni della loro vita reale; nella qual cosa gli spettatori non faranno fatica a identificarsi con loro.

L'ostilità è naturalmente più grande ogni volta che si pro-
Lo stalinista Cunhal, su una tribuna assieme a parecchi suoi complici,

nunciano sul mio film coloro che sono, politicamente, dei
scandisce fermamente qualche slogan menzognero.

reazionari. È così che un apprendista burocrate vuol bene
Soares, nel ruolo del mite

approvare la mia audacia di "fare un film politico non rac-
democratico, va a sorridere dovunque; riceve fiori;

contando una storia, ma filmando direttamente la teoria".
tiene comizi soporiferi.

Però non gli piace affatto la mia teoria. Subodora che, sotto

l'apparenza della "sinistra senza concessioni", io scivolerei piuttosto verso la destra, perché attacco sistematicamente "gli uomini della sinistra unita". Ecco per l'appunto i vocaboli esagerati di cui questo stupido si riempie la bocca. Quale unione? Quale sinistra? Quali uomini?

Notoriamente, è soltanto l'unione degli stalinisti con altri nemici del proletariato. Dato che i partner si conoscono bene a vicenda, barano maldestramente fra loro, e se ne accusano a gran voce ogni settimana; ma sperano di poter ancora barare fruttuosamente in comune contro tutte le iniziative rivoluzionarie dei lavoratori, per mantenere, come ne convengono anch'essi, l'essenziale del capitalismo, se non riescono a salvarne tutti i dettagli. Sono gli stessi che reprimono in Portogallo, come in passato a Budapest, gli "scioperi controrivoluzionari" degli operai; gli stessi che aspirano a farsi "compromettere storicamente" in Italia; gli stessi che si chiamavano governo del Fronte Popolare quando reprimevano gli scioperi del 1936 e la ri-
La folla di un comizio agita bandiere rosse. Filmato

voluzione spagnola.
dal Cinegiornale il 12 luglio 1936, Salengro parla dalla tribuna di un co-

mizio socialista. Ometto ridicolo e odioso, che fa tutto il possibile per so-
Didascalia: Il socialista Roger Salengro, ministro dell'Interno del

migliare a Mussolini, dichiara: "L'ordine, noi lo assumeremo; portando la
Fronte Popolare.

classe operaia a capire che il suo dovere e il suo interesse le impongono di ascoltare i nostri appelli, e di evitarci di ricorrere a mezzi costrittivi. No, il Fronte Popolare non sarà l'anarchia! Il Fronte Popolare vivrà, il Fronte Popolare vincerà solo nella misura in cui sarà capace di assicurare l'ordine. Bisogna che la classe operaia sia in grado di capire che il suo dovere e il suo interesse esigono che essa non faccia nulla che la aizzi contro la classe media, la classe contadina. Dopodomani, in un immenso corteo, si uniranno i tre colori della nazione e la bandiera rossa del lavoro. In questo 14 luglio, festa della Repubblica, festa del Proletariato, chiederemo al popolo di Parigi di vegliare sulla sua vittoria di aprile e di maggio. Chiederemo al popolo della Francia di conservare la sua fiducia
Didascalia: Di lì a quattro mesi, un'estrema destra

nel governo: nel governo che vive solo grazie a esso; nel governo che vive
poco riconoscente spingerà al suicidio, con alcune calunnie, quest'uo-

solo per esso, e che vincerà soltanto nella misura in cui il popolo della
mo che aveva solamente la forza per farsi beffe dei suoi elettori.

Francia lo aiuterà a vincere."

La sinistra unita non è che una piccola mistificazione di-
Lo stalinista Cunhal, dall'aria inquieta.

fensiva della società spettacolare, un caso particolare che ha vita breve, poiché il sistema se ne serve solo occasionalmente. Ne ho parlato solo di sfuggita nel mio film; ma, beninteso, l'attacco con il disprezzo che si merita; come in
Una fila di soldati portoghesi, in cima

seguito l'abbiamo attaccata in Portogallo, su un terreno
a una scalinata, protegge il palazzo del governo, sul fare della notte.

più bello e più vasto.

Un giornalista vicino a questa stessa sinistra, che in seguito
Telex di agenzia di stampa; strumenti tecnici di una stazione radiofonica;

ha raggiunto una certa notorietà giustificandosi per aver
il suo studio ecc.

pubblicato un inverosimile documento falso perché è così che concepisce la libertà di stampa, è altrettanto falsificatore quando insinua che io non avrei attaccato i burocrati di Pechino con la stessa chiarezza da me riservata alle altre classi dominanti. Deplora inoltre che una mente della mia qualità si accontenti di un "cinema di ghetto", che le masse avranno scarse occasioni di vedere. L'argomento non mi
A Lisbona, manifestazione delle operaie del settore tessile.

convincerà: preferisco restare nell'ombra, con tali masse, piuttosto che acconsentire ad arringarle nelle luci artificiali manipolate dai loro ipnotizzatori.

Un altro gesuita altrettanto poco dotato finge, invece, di chiedersi se denunciare pubblicamente lo spettacolo non equivarrebbe già a entrare nello spettacolo. Si vede bene ciò che vorrebbe ottenere questo purismo così straordinario in un giornale: che nessuno compaia mai nello spettacolo da nemico.

Coloro che non hanno nemmeno da perdere un posto su-
In una mensa universitaria, riempimento dei vassoi.

balterno nella società spettacolare, ma solamente la loro ambiziosa speranza di costituirvi, un giorno o l'altro, il
Film pubblicitario: in un paesaggio

cambio della guardia più giovanile, hanno manifestato più
desertico, ragazzi e ragazze vestiti alla maniera "hippy" seguono allegra-

francamente e più furiosamente il loro malcontento, e
mente un giovanotto barbuto che li precede. Giunto a una distesa d'ac-

persino della gelosia. Un anonimo molto rappresentativo
qua, il barbuto vi entra con naturalezza e cammina sulle acque, grazie alle

ha esposto a lungo le tesi del più recente conformismo, nel
sue "Buggy d'Eram". Altri, forniti delle stesse calzature, lo seguono e il

loro posto naturale, cioè sul settimanale della comicità
miracolo si rinnova anche per loro. Ma i giovani di poca fede che non han-

grossolana dell'elettorato di Mitterrand.
no creduto alle "Buggy d'Eram" affondano nell'acqua fino alle ginocchia,

e devono restare indietro, senza che nessuno si volti a guardarli.

Il suddetto anonimo trova che sarebbe stato perfetto fil-
Giscard d'Estaing riceve il capo di Stato portoghese del momento; lo se-

mare il mio libro nel 1967, ma che nel 1973 era troppo tar-
gue Chirac; un picchetto militare rende gli onori.

di. Adduce come prova il fatto che gli sembra urgente che si smetta ormai di parlare di tutto ciò che lui ignora: Marx; Hegel; i libri in generale poiché non possono essere uno strumento adeguato di emancipazione; ogni impiego del cinema poiché è solo cinema; la teoria più ancora del resto; e la storia stessa, da cui si rallegra di essere anonimamente uscito.

Un pensiero così decomposto è potuto trasudare eviden-
Alla mensa universitaria, gli studenti fanno la coda per la distribuzione

temente solo dai muri squallidi di Vincennes. A memoria
di neo-cibo.

di studente di Vincennes, non si è mai vista nascere una teoria. Ed è proprio là che si preconizza, almeno provvisoriamente a quanto pare, l'anti-teoria. Che altro avrebbero
Anfiteatri pieni di neo-pensatori brevettati.

da vendere, contro un posto di assistente nella neo-università? Non che se ne accontentino, e che i più sprovve-
Arrivo di corridori ciclisti, in volata.

duti fra i candidati-recuperatori non vadano oggi a bussare a tutte le porte per essere almeno direttori di collana in

una casa editrice e, se possibile, registi: l'anonimo del re-
Il vincitore, con un mazzo di fiori.

sto non nasconde di invidiarmi i guadagni, secondo lui fa-
volosi, del cinema. Si può dunque essere certi che nessuna
Carrellata sorvolante il porto di una zona industriale.

di queste anti-teorie raggiungerà facilmente il silenzio, che è il suo solo autentico compimento, poiché allora i suoi alfieri non sarebbero altro che salariati senza qualifica. In effetti, al-
Film pubblicitario, che decanta una marca di pantaloni: sul palcoscenico

la fine l'anonimo scopre le sue carte. L'impostore aveva spe-
di un music-hall, degli uomini si rivestono a suon di musica, fra gli ap-

rato di dissolvere la storia solo per eleggerne un'altra.
plausi di un pubblico femminile.

Voleva designare i pensatori dell'avvenire. E questa testa di morto avanza freddamente i nomi di Lyotard, Castoriadis, e altri raccattabriciole a rimorchio; cioè individui che avevano già sparato tutte le loro cartucce più di quindici anni fa, senza riuscire a impressionare molto il loro secolo.

Film pubblicitario, che decanta il tè freddo. Cavalleggeri sudisti partono per la guerra. Lasciano le case, le feste. Chi non ha conosciuto questo non ha conosciuto la dolcezza di vivere ecc. Conclusione di una brutalità hegeliana: "La loro civiltà è scomparsa. Tutto ciò che resta di loro è il tè freddo."

Nessun perdente ama la storia. E d'altra parte, quando si
Ufficiali sudisti a un garden-party, nello stesso film pubblicitario; vecchi

nega la storia in famiglia, perché il carrierismo più risolu-
signori dall'aria dignitosa; la fedele domestica negra che porta il tè fred-

tamente innovatore dovrebbe sentirsi imbarazzato di ag-
do; coppie occupate in vani progetti.

grapparsi a cinquantenni recuperati? Perché si dovrebbe vedere che è contraddittorio farsi passare per un anonimo che è talmente cambiato dopo il 1968, e confessare che non si è ancora nemmeno arrivati a disprezzare i professo-
ri? Questo anonimo ha comunque il merito di aver illu-
In Portogallo, soldati disperdono una manifestazione.

strato, meglio degli altri, l'insulsaggine della riflessione antistorica di cui si fa forte; come le intenzioni reali del falso disprezzo che gli impotenti contrappongono alla realtà. Postulando che fosse troppo tardi per intraprendere un adattamento cinematografico della *Società dello Spettacolo* sei anni dopo l'uscita del libro, costui trascura innanzitut-
to il fatto che non ci sono stati certamente tre libri di criti-
Razziatori nordisti penetrano in una ricca dimora del Sud, la saccheggia-

ca sociale così importanti negli ultimi cent'anni. Vuole inoltre
no e la danno alle fiamme.

dimenticare che ero stato io a scrivere il libro. Manca ogni termine di paragone per valutare se io sia stato piuttosto lento o piuttosto rapido, poiché è palese che i migliori dei

miei predecessori non disponevano del cinema. Di modo che, lo confesso, ho considerato un'ottima cosa l'essere stato il primo a realizzare questa sorta di impresa.

I difensori dello spettacolo cominceranno a riconoscere
In Portogallo, un altoparlante su un carro armato esorta la folla alla calma.

questo nuovo uso del cinema, con la stessa lentezza con cui hanno cominciato a riconoscere il fatto che una nuova epoca della contestazione rivoluzionaria scalza la loro so-
Manifestanti scandiscono le loro richieste; in prima fila una ragazzina

cietà; ma saranno costretti a riconoscerlo altrettanto inevi-
più convinta di chiunque. Ai funerali dell'ultimo re d'Inghilterra, sfilano le

tabilmente. Seguendo lo stesso percorso, prima tacciono;
truppe, con i fucili rovesciati. Highlanders, marinai, granatieri, Horse

poi parlano a lato del soggetto. I commentatori del mio
Guards, nelle antiche uniformi che hanno visto la potenza e la gloria del-

film sono a questo stadio.
l'Impero, accompagnano un feretro sormontato dallo scettro e dal globo.

Gli specialisti del cinema hanno detto che nel mio film c'era una cattiva politica rivoluzionaria; e i politici di tutte le sinistre illusioniste hanno detto che era cattivo cinema. Ma quando si è nel contempo rivoluzionario e cineasta, si dimostra facilmente che il loro livore generale deriva dall'evidenza che il film in questione è la critica esatta della società che essi non sanno combattere; è un primo esempio del cinema che essi non sanno fare.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

1978
Simar Films

In questo film non farò alcuna concessione al pubblico.
Il pubblico attuale di una sala cinematografica, intento a guardare fissa-

Parecchie eccellenti ragioni giustificano, ai miei occhi, ta-
mente davanti a sé, sta di fronte, in un perfetto controcampo, agli spetta-

le condotta; e le esporrò.
tori, che vedono dunque solo se stessi su questo schermo.

Innanzitutto, è abbastanza notorio che non ho mai fatto concessioni alle idee dominanti della mia epoca, né ad alcuno dei poteri esistenti.

Peraltro, qualunque sia l'epoca, non si è comunicato niente di importante avendo dei riguardi per un pubblico, fosse anche composto da contemporanei di Pericle; e, nello specchio algido dello schermo, gli spettatori non vedono in questo momento niente che evochi i cittadini rispettabili di una democrazia.

Ecco appunto l'essenziale: questo pubblico così perfetta-

mente privato di libertà, e che ha sopportato tutto, merita meno di ogni altro di essere trattato con riguardo. I manipolatori della pubblicità, con il cinismo tradizionale di coloro che sanno che gli uomini sono portati a giustificare
Grande complesso di neo-case.

gli affronti di cui non si vendicano, gli annunciano oggi
Un'impiegata moderna

tranquillamente che "quando si ama la vita, si va al cine-
nella sua vasca da bagno, con il figlioletto; carrellata verso un letto che

ma". Ma questa vita e questo cinema sono ugualmente poca
arreda la stessa stanza.

cosa; ed è per questo che sono effettivamente scambiabili con indifferenza.

Il pubblico del cinema, che non è mai stato molto borghese
Gente che attende con pazienza davanti all'ingresso di un cinema.

e che non è quasi più popolare, viene ormai reclutato quasi interamente in un solo strato sociale, del resto divenuto ampio: quello dei piccoli agenti specializzati nei diversi
Paesaggi di fabbriche odierne, e loro scarti.

impieghi di quei "servizi" di cui il sistema produttivo attuale ha così imperiosamente bisogno: gestione, controllo, manutenzione, ricerca, insegnamento, propaganda, distrazione e pseudo-critica. È dire a sufficienza ciò che

sono. Bisogna contare anche, ovviamente, in questo pub-
Un negozio di abbigliamento, con due giovani clienti.

blico che va ancora al cinema, la stessa specie quando, più giovane, è solo allo stadio di un apprendistato sommario di questi diversi compiti di inquadramento.

Dal realismo e dalle realizzazioni di questo famoso siste-
Foto pubblicitaria di una coppia di impiegati moderni, nella loro stanza

ma, si possono già conoscere le capacità personali degli
principale, in cui giocano i loro due figli.

esecutori che esso ha formato. E in effetti costoro si ingannano su tutto, e non possono che sragionare su delle menzogne. Sono dei salariati poveri che si credono dei proprietari, degli ignoranti mistificati che si credono istruiti, e dei morti che credono di votare.

Come li ha trattati duramente il sistema di produzione! Di progresso in promozione, hanno perduto il poco che avevano, e guadagnato ciò che nessuno voleva. Collezionano le miserie e le umiliazioni di tutti i sistemi di sfruttamento del passato, ignorandone soltanto la rivolta. Somigliano molto agli schiavi, perché sono parcheggiati in massa, e stretti, in cattivi casamenti malsani e lugubri; mal nutriti da un'alimentazione inquinata e senza gusto; mal curati

nelle loro malattie sempre rinnovate; continuamente e meschinamente sorvegliati; tenuti nell'analfabetismo modernizzato e nelle superstizioni spettacolari che corrispondono agli interessi dei loro padroni. Sono trapiantati lontano dalle loro province o dai loro quartieri, in un paesaggio nuovo e ostile, secondo le convenienze concentrazionarie dell'industria attuale. Sono solamente cifre in grafici tracciati da imbecilli.

Muoiono in serie sulle strade, a ogni epidemia di influenza, a ogni ondata di caldo, a ogni errore di coloro che adulterano i loro alimenti, a ogni innovazione tecnica proficua per i vari imprenditori di uno scenario di cui sono i primi a farne le spese. Le loro dure condizioni di esi-

Arredamento dello stesso alloggio, visto in una ripresa

stenza comportano la loro degenerazione fisica, intellet-

dall'alto, senza i suoi abitanti.

tuale, mentale. Si parla loro sempre come a bambini obbedienti, ai quali basta dire: "bisogna" perché ci credano. Ma soprattutto li si tratta alla stregua di bambini stu-

Danze indigene di Tahiti, su una spiaggia.

pidi, davanti ai quali farfugliano e delirano decine di specializzazioni paternalistiche, improvvisate il giorno prima, che fanno loro ammettere qualunque cosa in qua-

lunque modo gliela dicano; e così pure il contrario il giorno dopo.

Separati fra loro dalla perdita generale di ogni linguaggio

Piano ravvicinato della stessa coppia.

adeguato ai fatti, perdita che proibisce loro il minimo dialogo; separati dalla loro incessante concorrenza, sempre

Piano ravvicinato dei pochi libri dell'alloggio.

incalzata dalla frusta, nel consumo ostentato del nulla, e

Vasto letto in grado, in linea di massima, di accogliere due simulatrici al-

dunque separati dall'invidia meno fondata e meno capace

la volta.

di trovare qualche soddisfazione, sono anche separati dai

Piano ravvicinato dei bambini già visti.

propri figli, che costituivano fino a ieri l'unica proprietà di coloro che non possiedono nulla. Si toglie loro, in tenera

Consumatrice in un supermercato con

età, il controllo di questi bambini, già loro rivali, che non

il suo bambino; il quale spinge un carrello ancora parzialmente vuoto.

ascoltano più le opinioni informi dei loro genitori, e sorridono del loro flagrante fallimento; disprezzano non senza

Coppia di impiegati su divano

ragione la loro origine, e si sentono assai di più figli dello

di gommapiuma, con un telefono. Piano ravvicinato del bambino con il

spettacolo imperante che di quei suoi servi che li hanno

carrello.

generati per caso: immaginano di essere i bastardi di quei negri.

Dietro la facciata della felicità simulata, in queste coppie
Piano ravvicinato della sua sorridente mamma.

come fra loro e la loro progenie, ci si scambia soltanto sguardi di odio.

Tuttavia, questi lavoratori privilegiati della società mer-
Una coppia di impiegati ne riceve un'altra; i loro sguardi malevoli si

cantile realizzata non somigliano agli schiavi in quanto de-
evitano.

vono provvedere personalmente al proprio mantenimento. La loro condizione può essere piuttosto paragonata al servaggio, poiché sono legati esclusivamente a un'impresa e al suo buon andamento, benché senza reciprocità in loro favore; e soprattutto poiché sono rigorosamente costretti a risiedere in uno spazio unico: lo stesso circuito di abitazioni, uffici, autostrade, vacanze e aeroporti sempre identici.
Impiegati in viaggio d'affari su un treno "TEE".

Ma somigliano anche ai proletari moderni per l'insicurez-
Panoramica discendente sulla facciata di un neo-palazzo del tipo detto

za delle loro risorse, che è in contraddizione con la routine
"torre", fino a un chiosco recante la scritta "cassetta delle idee", ivi collo-

programmata delle loro spese; e per il fatto che devono
cato per raccogliere gli elogi.

andare a lavorare precariamente in un mercato libero sen-
Panoramica discendente su una facciata analoga, fino a un'auto che esce

za possedere alcuno dei loro strumenti di lavoro: per il fat-
dal suo parcheggio sotterraneo.

to che hanno bisogno di denaro. Devono comperare delle merci, e si è fatto in modo che possano mantenere un contatto unicamente con qualcosa che sia una merce.

Ma dove però la loro situazione economica presenta una più precisa affinità con il sistema particolare del "peonaggio", è nel fatto che non viene loro consentito nemmeno più il maneggiamento momentaneo del denaro attorno al quale ruota tutta la loro attività. Possono evidentemente
Ricevimento informale in casa

solo spenderlo, poiché lo ricevono in quantità troppo mo-
di impiegati moderni, dove si mangia e si gioca insieme a "Monopoli"

desta per accumularlo. Ma in fin dei conti si vedono obbli-
sulla stessa tavola.

gati a consumare a credito; e si trattiene sul loro salario il credito che è loro consentito, di cui dovranno liberarsi lavorando ancora. Siccome tutta l'organizzazione della di-
Altro ricevimento dello stesso tenore, con quattro

stribuzione dei beni è legata a quelle della produzione
commensali e due bottiglie.

dello Stato, si lesina senza imbarazzo su tutte le loro razioni, di cibo come di spazio, in quantità e in qualità. Sebbene restino formalmente dei lavoratori e dei consumatori liberi, non possono rivolgersi altrove, poiché ci si fa beffe di loro dappertutto.

Non cadrò nell'errore semplificatore di identificare inte-
Esposizione di neo-alimenti trasformati dall'industria, ma dotati di un

ramente la condizione di tali salariati di prima classe con-
"Marchio di qualità".

forme anteriori di oppressione socio-economica.

Innanzitutto perché, se si mette da parte il loro surplus di
Tavolata di impiegati, tutti allineati davanti a un televisore al quale di-

falsa coscienza e la loro partecipazione doppia o tripla al-
mostrano un interesse uguale.

l'acquisto della desolante paccottiglia che copre la quasi totalità del mercato, si vede bene che essi non fanno che condividere la triste vita della grande massa dei salariati di oggi: è del resto nell'ingenua intenzione di far perdere di vista questa irritante trivialità, che molti assicurano di sentirsi imbarazzati a vivere fra le delizie, quando l'indigenza

opprime popoli lontani. Un'altra ragione per non confon-
Fila di impiegati che si servono da soli e

derli con i disgraziati del passato è che la loro condizione
consumano in piedi diversi neo-alimenti.

specifica comporta in se stessa caratteri indiscutibilmente moderni. Per la prima volta nella storia, ecco degli agenti economici altamente specializzati che, al di fuori del loro lavoro, devono fare tutto da sé: guidano personalmente le loro auto e cominciano a pompare da soli la loro benzina, fanno personalmente i loro acquisti o ciò che definiscono della cucina, si servono da sé nei supermercati come in ciò che ha sostituito i vagoni-ristorante. Senza dubbio la loro qualifica molto indirettamente produttiva è stata acquisita in fretta, ma poi, una volta fornito il proprio quoziente
Impiegata vestita alla moda, in un ambiente corrispondente.

orario di questo lavoro specializzato, devono fare tutto il resto con le mani. La nostra epoca non è ancora giunta a superare la famiglia, il denaro, la divisione del lavoro; eppure si può dire che per costoro la realtà effettiva si sia già quasi interamente dissolta, nel semplice spossessamento. Coloro che non avevano mai avuto una preda

l'hanno lasciata per l'ombra.

Il carattere illusorio delle ricchezze che la società attuale
Coppia di impiegati, con due bambini, in una stanza da bagno.

sostiene di distribuire, se non fosse stato riconosciuto in tutte le altre materie, sarebbe dimostrato a sufficienza dalla sola osservazione che è la prima volta che un sistema di tirannia tratta così male i suoi famigli, i suoi esperti, i suoi buffoni. Servitori affaticati del vuoto vengono gratificati dal vuoto in moneta a sua effigie. In altre parole, è la prima volta che dei poveri credono di far parte di un'élite economica, malgrado l'evidenza contraria. Non solo lavorano,
Coppia di impiegati

questi disgraziati spettatori, ma nessuno lavora per loro, e
di mezz'età, davanti alla loro auto.

tanto meno la gente che essi pagano: poiché i loro stessi
Impiegata che cerca di passare fra gli ingorghi

fornitori si considerano piuttosto come i loro capireparto,
di una via trafficata.

giudicando se sono venuti abbastanza valorosamente alla raccolta degli *Ersatz* che hanno il dovere di comperare.

Niente può nascondere l'usura rapida che è integrata fin
Due auto distrutte in mezzo a un'autostrada.

dall'origine, non solo per ogni oggetto materiale, ma per-

sino sul piano giuridico, nelle loro rare proprietà. Come
Distruzione di un'auto e del suo complemento umano, misurata speri-

non hanno ricevuto eredità, così non ne lasceranno.
mentalmente dai servizi di ricerca dei fabbricanti.

Dunque, dovendo il pubblico del cinema innanzitutto
Ripresa della foto pubblicitaria, già a lungo studiata, della famiglia di

pensare a verità così rudi, e che lo toccano così da vicino, e
impiegati moderni nella sua stanza principale, con lenta carrellata verso

che gli sono così generalmente nascoste, non si può negare
il centro.

che un film che, per una volta, gli rende l'aspro servizio di rivelargli che il suo male non è poi così misterioso come crede, e che non è forse nemmeno incurabile purché si arrivi un giorno all'abolizione delle classi e dello Stato; non si può negare, ripeto, che un tale film abbia, almeno in ciò, un merito. Non ne avrà altri.

In effetti, questo pubblico che vuole passare ovunque per
Presentazione insignificante di un film, che comincia con il cartello:

intenditore e che giustifica in tutto ciò che ha subìto, che
"Prossimamente su questo schermo", seguito dal cartello del titolo: "Il

accetta di veder diventare sempre più ripugnanti il pane
più bel giorno della mia vita".

che mangia e l'aria che respira, come le carni di cui si ciba
Altra presentazione di un film. Cartelli: "Prossimamente su questo scher-

e le case in cui abita, ricalcitra di fronte al cambiamento solo quando si tratta del cinema cui è abituato; e apparentemente è la sola delle sue abitudini che sia stata rispettata.

Forse sono stato io il solo a offenderlo da molto tempo su questo punto. Poiché tutto il resto, anche talvolta modernizzato al punto di ispirarsi ai dibattiti messi di moda dalla stampa, postula l'innocenza di un tale pubblico, e gli mostra, secondo la consuetudine fondamentale del cinema, ciò che succede lontano: diversi tipi di *vedette* che hanno vissuto al suo posto, e che esso contemplerà dal buco della serratura di una familiarità canagliesca.

mo", e "Ritroverete l'entusiasmo della vostra giovinezza..." Cartello del titolo: "La freccia nera di Robin Hood". Cavalcate, tiri di frecce, colpi di spada, colloqui in castelli e foreste.

Un cavaliere cade, trafitto da una freccia. Voce fuori campo: "Ritroverete l'uomo che entrò nella leggenda con le sue gesta temerarie in favore degli oppressi... La freccia nera di Robin Hood è la storia di un uomo senza paura, che non esitò a lottare da solo contro un tiranno." Un feudatario in collera grida: "Andatevene! Uscite tutti! Robin Hood è finito; morto!" Un esercito avanza cantando, verso bastioni ostili. Su una musica adeguata, voce fuori campo: "No, Robin Hood è più vivo che mai, e vi entusiasmerà con la sua audacia incomparabile."

Il cinema di cui parlo qui è questa imitazione insensata di una vita insensata, una rappresentazione ingegnosa per non dire nulla, capace di ingannare per un'ora la noia con il riflesso della stessa noia; questa vile imitazione che è la vittima del presente e il falso testimone dell'avvenire; che, tramite molte finzioni e grandi spettacoli, non fa che consumarsi inutilmente accumulando immagini che il tempo porta via. Che rispetto da bambini per delle immagini! Si addice a questa plebe delle vanità, sempre entusiasta e sempre delusa, senza gusto perché non ha avuto un'esperienza felice di nulla, e che non riconosce nulla delle sue esperienze infelici poiché è senza gusto e senza coraggio: al punto che nessuna sorta di impostura, generale o particolare, ha mai potuto scoraggiare la sua credulità interessata. E lo si crederebbe, dopo tutto ciò che ciascuno ha potuto vedere, che esistano ancora, fra gli spettatori specializzati che fanno la lezione agli altri, dei tarati capaci di sostenere che una verità enunciata al cinema avrebbe qualcosa di dogmatico, se non è *provata* da immagini? Del resto la domesticità intellettuale di questo periodo definisce invidio-

La presentazione completa del più banale degli western passa tale quale.

samente "discorso del maestro" ciò che descrive la sua servitù; quanto ai dogmi ridicoli dei suoi padroni, essa vi si identifica così pienamente da non conoscerli. Che cosa bisognerebbe provare con delle immagini? Niente è mai provato se non dal movimento reale che dissolve le condizioni esistenti, cioè l'organizzazione dei rapporti di produzione di un'epoca, e le forme di falsa coscienza che sono cresciute su questa base.

Non si è mai visto crollare un errore per mancanza di una
Panoramica sui ministri di un governo della quinta Repubblica.

buona immagine. Chi crede che i capitalisti siano ben armati per gestire sempre più razionalmente l'espansione del suo benessere e gli svariati piaceri del suo potere di acquisto, riconoscerà qui delle teste capaci di uomini di Stato; e chi crede che i burocrati stalinisti costituiscano il
I dirigenti stalinisti francesi.

partito del proletariato vi vedrà delle belle teste di operai.
Mao Tse-tung verso la fine del suo governo.

Le immagini esistenti provano unicamente le menzogne esistenti.

Gli aneddoti rappresentati sono le pietre con cui era co-
Un bacio di una certa durata, scambiato in primo piano.

struito tutto l'edificio del cinema.

Non vi si ritrovano altro che i vecchi personaggi del teatro, ma su un palcoscenico più spazioso e più mobile, o del romanzo, ma in abiti e ambienti più direttamente sensibili. È stata una società, e non una tecnica, ad aver fatto il cinema così. Sarebbe potuto essere esame storico, teoria, saggio, memorie. Sarebbe potuto essere il film che sto facendo in questo momento.

Ecco per esempio un film in cui dico soltanto delle verità
Zorro fa a pugni su una strada ferrata. Gli resta imprigionato un piede

su delle immagini che sono tutte insignificanti o false; un
fra due rotaie. Il treno si avvicina. Il traditore se ne va. Invano Zorro fa

film che disprezza la polvere di immagini che lo compone.
dei segni; vede la sua frusta a portata di mano; se ne impadronisce; ma-

Non voglio conservare nulla del linguaggio di quest'arte
novra lo scambio con un abile colpo. Si libera. Il treno passa.

superata, se non forse il controcampo del solo mondo che
Lunga carrellata che accompagna

essa abbia guardato, e una carrellata sulle idee passeggere
l'assalto di truppe sbarcate su una spiaggia, il 6 giugno 1944.

di un'epoca. Sì, mi vanto di fare un film con qualsiasi cosa; e trovo divertente che se ne lamentino coloro che hanno lasciato fare qualsiasi cosa di tutta la loro vita.

Ho meritato l'odio universale della società del mio tempo,
Carrellata sull'acqua, in allontanamento dall'isola della Giudecca, in

e sarei rimasto molto contrariato se avessi avuto altri meriti
direzione di Venezia.

agli occhi di una simile società. Ma ho osservato che è ancora nel cinema che ho sollevato l'indignazione più perfetta e unanime. Si è addirittura spinto il disgusto fino a plagiarmi qui molto meno spesso che altrove, almeno finora. La mia stessa esistenza vi resta un'ipotesi generalmente confutata. Mi vedo dunque collocato al di sopra di tutte le leggi del genere. Quindi, come diceva Swift, "non è una piccola soddisfazione per me presentare un'opera assolutamente al di sopra di ogni critica."

Per giustificare, per quanto poco, l'ignominia completa di ciò che quest'epoca avrà scritto o filmato, bisognerebbe un giorno poter sostenere che non ci sia stato letteralmente *nient'altro,* e quindi che nient'altro, non si sa perché, fosse possibile. Ebbene, basterò io solo ad annientare questa scusa imbarazzata con l'esempio. E dato che avrò avuto bisogno di dedicarvi solo pochissimo tempo e pochissima fatica, perché mai rinunciare a una simile soddisfazione?
Una signora di Venezia.

Non è così naturale, come si vorrebbe credere oggi, atten-
Zorro, impugnando due pistole, tiene a bada il suo avversario. Poi ga-

dersi da uno qualunque di coloro il cui mestiere è quello
loppa, inseguito dai complici, fulminandoli ogni tanto come un parto,

di avere la parola nelle condizioni presenti che possa ap-
senza neppure prendersi la briga di voltarsi.

portare qui o lì delle novità rivoluzionarie. Una simile capacità appartiene evidentemente solo a colui che ha incontrato ovunque l'ostilità e la persecuzione; e non già i crediti dello Stato. E anche, più profondamente, qualun-
Carrellata sull'acqua, rasentando un muro

que sia la complicità generale per una congiura del silen-
cieco dell'isola di San Giorgio.

zio al riguardo, si può affermare con certezza che nessuna reale contestazione può venire da individui che, esibendola, si sono innalzati socialmente un po' più di quanto lo sarebbero stati astenendosene. Tale comportamento non fa che imitare l'esempio ben noto del fiorente personale sindacale e politico, sempre pronto a prolungare di un millennio la lagnanza del proletario, al solo scopo di conservargli un difensore.

Personalmente, se sono potuto essere così deplorevole nel

cinema, è perché sono stato assai più criminale altrove. Di primo acchito, ho trovato bello darmi al rovesciamento della società, e ho agito di conseguenza. Ho preso questa decisione in un momento in cui quasi tutti credevano che l'infamia esistente, nella sua versione borghese o nella sua versione burocratica, avesse il più bell'avvenire. E da allora, non ho, come gli altri, cambiato idea una o più volte, con il mutare dei tempi; sono stati piuttosto i tempi a mutare secondo le mie idee. C'è di che dispiacere ai contemporanei.

Un levriero afghano si mostra estremamente riluttante a salire su un'auto.

Così dunque, invece di aggiungere un film a migliaia di
Zorro galoppa accanto a un treno in corsa, poi salta sull'ultimo vagone.

film qualunque, preferisco esporre qui perché non farò
Scala un muro, si impadronisce di una mitragliatrice e la punta su alcuni

nulla del genere. Ciò equivale a sostituire le futili avventure
malintenzionati, che si arrendono.

narrate dal cinema con l'esame di un soggetto importante: me stesso.

Un vecchio intellettuale, vittima di un assassinio, dice a Zorro: "Ma prima di morire, potrei sapere chi siete?" Zorro allontana i presenti e si toglie la maschera.

Mi avevano talvolta rimproverato, ma a torto credo, di fa-
Piani generali e ravvicinati del terreno di un "Kriegspiel", in cui sono

re dei film difficili: per finire, ne farò uno. A chi si arrabbia
spiegati due eserciti.

perché non capisce tutte le allusioni, o anche si riconosce incapace di distinguere nettamente le mie intenzioni, risponderò soltanto che deve affliggersi per la propria incultura e la propria sterilità, e non per i miei modi; ha perso il proprio tempo all'Università, dove si rivendono di nascosto piccole partite di conoscenze avariate.

Considerando la storia della mia vita, vedo ben chiaramente di non poter fare quella che si chiama un'opera cinematografica. E credo di poterne convincere facilmente chiunque, sia con la sostanza, sia con la forma di questo discorso.

Devo innanzitutto respingere la più falsa delle leggende, secondo la quale sarei una sorta di teorico delle rivoluzioni. Oggi, gli ometti paiono credere che abbia preso le cose per la teoria, che sia un costruttore di teoria, sapiente architettura che aspetta solo di essere abitata dal momento che se ne conosce l'indirizzo, e di cui si potrebbero anche

modificare un po' una o due basi, di qui a dieci anni e spostando tre fogli di carta, per raggiungere la perfezione definitiva della teoria che opererebbe la loro salvezza.

Ma le teorie sono fatte solo per morire nella guerra del
Il generale Custer guida l'ultima carica del 7° reggimento di cavalleria

tempo: sono unità più o meno forti che bisogna impegnare
a Little Big Horn.

al momento giusto nella lotta e, quali che siano i loro meriti o le loro insufficienze, si possono di certo impiegare soltanto quelle che sono lì in tempo utile. Come le teorie devono essere sostituite, poiché le loro vittorie decisive, più ancora delle loro disfatte parziali, ne producono l'usura, così nessuna epoca viva è mai partita da una teoria: era in primo luogo un gioco, un conflitto, un viaggio. Si può anche dire della rivoluzione ciò che Jomini ha detto della guerra; che essa "non è affatto una scienza positiva e dogmatica, ma un'arte sottoposta ad alcuni principi generali, e più ancora di questo, un dramma appassionato."

Quali sono le nostre passioni, e dove ci hanno condotto?
Il reggimento, accerchiato dagli indiani a cavallo, si ferma e mette piede

Gli uomini, il più delle volte, sono così portati a obbedire
a terra.

a imperiose routine che, anche quando si propongono di rivoluzionare la vita da cima a fondo, di fare tabula rasa e di cambiare tutto, non per questo trovano anormale seguire la trafila degli studi che sono loro accessibili, e in seguito ricoprire qualche funzione, o dedicarsi a vari lavori remunerati che sono al livello della loro competenza, o anche un po' al di là. Ecco perché coloro che ci espongono
Carrellata sull'acqua, nel canale della Giudecca,

vari pensieri sulle rivoluzioni si astengono di solito dal farci
e verso tale isola.

sapere come hanno vissuto.

Ma io, che non ho mai assomigliato a tutti questi individui, potrò dire soltanto, a mia volta, "le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese" di un'epoca singolare.

Altri sono capaci di orientare e di misurare il corso del loro passato secondo il loro innalzamento in una carriera, l'acquisizione di svariati generi di beni, o talvolta l'accumulo di opere scientifiche o estetiche che rispondevano a una domanda sociale. Avendo ignorato ogni determinazione di tal sorta, io rivedo, nel passaggio di questo tempo

disordinato, solamente gli elementi che lo hanno effettivamente costituito per me – oppure le parole e le figure che somigliano loro: sono giorni e notti, città ed esseri viventi e, in fondo a tutto ciò, una guerra incessante.

Ho trascorso il mio tempo in alcuni paesi d'Europa, ed è
Una carta dell'Europa.

alla metà del secolo, quando avevo diciannove anni, che
Debord a diciannove anni.

ho cominciato a condurre una vita pienamente indipendente; e subito mi sono trovato come a casa mia nella più malfamata delle compagnie.

Era a Parigi, una città che allora era così bella che molti
Una pianta generale di Parigi, alla fine del secolo scorso.

hanno preferito vivervi da poveri piuttosto che trascorrere un'esistenza agiata da qualche altra parte.

Adesso che non ne rimane niente, chi potrebbe capirlo,
Serie di diverse fotografie aeree di Parigi, in piani fissi o percorsi in car-

tranne coloro che si ricordano di questa gloria? Chi altri
rellata.

potrebbe sapere le fatiche e i piaceri che abbiamo conosciuto in questi luoghi dove tutto è diventato così malvagio?

"Qui era l'antica dimora del re di Wu. L'erba fiorisce in

pace sulle sue rovine. – Là, il profondo palazzo degli Tsin, sontuoso un tempo e temuto. – Tutto questo è finito per sempre, tutto scorre insieme, gli eventi e gli uomini, – come i flutti incessanti dello Yangtze Kiang, che vanno a perdersi nel mare."
Couperin: Quarto Concerto Reale.

Parigi allora, entro i limiti dei suoi venti arrondissement, non dormiva mai tutta, e consentiva alla dissolutezza di cambiare tre volte quartiere ogni notte. Non se ne erano
Alcuni piani della folla sul

ancora scacciati e dispersi gli abitanti. Vi restava un popo-
Boulevard du Crime, ricostruito per

lo, che aveva fatto le barricate dieci volte e messo in fuga
"Les Enfants du Paradis".

dei re. Era un popolo che non si contentava di immagini. Non si sarebbe osato, quando ancora viveva nella sua città, fargli mangiare o fargli bere ciò che la chimica di sostituzione non aveva ancora osato inventare.

In centro non vi erano case deserte, o rivendute a spettatori di cinema nati altrove, sotto altre travi a vista. La merce moderna non era ancora venuta a mostrarci tutto ciò che si può fare di una strada. Nessuno, a causa degli

urbanisti, era obbligato ad andare a dormire lontano. Non si era ancora visto, per colpa del governo, il cielo oscurarsi e il bel tempo sparire, e la falsa nebbia dell'inquinamento avvolgere in permanenza la circolazione meccanica delle cose, in questa valle della desolazione. Gli

Seguito delle fotografie aeree di Parigi.

alberi non erano morti soffocati; e le stelle non erano spente dal progresso dell'alienazione.

I mentitori erano, come sempre, al potere; ma lo sviluppo economico non aveva ancora dato loro i mezzi per mentire su ogni argomento, né per confermare le loro menzogne falsificando il contenuto effettivo di tutta la produzione. Ci si sarebbe meravigliati allora di trovare stampati o costruiti a Parigi tutti questi libri redatti in seguito in cemento e in amianto, e tutti questi edifici costruiti in piatti sofismi, quanto ci si meraviglierebbe oggi se si vedessero

Il mattino nel quartiere delle Halles.

risorgere un Donatello o un Tucidide.

Musil, nell'*Uomo senza qualità*, osserva che "esistono attività intellettuali in cui non sono i grossi libri, ma i piccoli

Carrellata risalente la Senna, su una veduta

trattati a fare la fierezza di un uomo. Se qualcuno, per

generale di Parigi.

esempio arrivasse a scoprire che le pietre, in certe circostanze rimaste fino a quel momento inosservate, sono in grado di parlare, gli basterebbero soltanto poche pagine per descrivere e spiegare un fenomeno così rivoluzionario." Io mi limiterò dunque a poche parole per annunciare che Parigi non esiste più, checché ne dicano altri. La distruzione di Parigi non è che un'illustrazione esemplare della malattia mortale che colpisce in questo momento tutte le grandi città, e questa stessa malattia non è che uno dei numerosi sintomi della decadenza materiale di una società. Ma Parigi aveva più da perdere di qualsiasi altra città. È una grande fortuna essere stato giovane in questa città quando, per l'ultima volta, essa ha brillato di un fuoco così intenso.

Vi era allora, sulla riva sinistra del fiume – non si può scen-

Il VI arrondissement visto dall'alto, con la Senna in primo piano.

dere due volte nello stesso fiume, né toccare due volte una sostanza deperibile nello stesso stato –, un quartiere dove il negativo teneva la sua corte.

È banale osservare che, persino nei periodi agitati da
Danze della gioventù.

grandi cambiamenti, gli spiriti più innovatori si disfanno

difficilmente di molte concezioni precedenti divenute in-
Fumetto: Il principe Valiant a un tavolo della

coerenti, e ne conservano almeno alcune, poiché sarebbe
"Caverna del Tempo". Una fanciulla gli dice: "Questa caverna è la sala

impossibile respingere globalmente come false e senza va-
dei trofei del tempo, in cui nessuno osa entrare."

lore affermazioni universalmente ammesse.
Scritta su un muro: "Non lavorate mai!"

Bisogna però aggiungere, quando si conosce con la pratica
Un gruppo al banco di un caffè,

questo genere di faccende, che simili difficoltà cessano di
alla fine della notte.

essere di impaccio non appena un gruppo umano comin-
Il principe Valiant risponde

cia a fondare la propria esistenza reale sul rifiuto deliberato
alla fanciulla: "Non ho afferrato il senso delle vostre parole, ma il vostro

di ciò che viene universalmente ammesso; e sul disprezzo
vino è forte e mi gira la testa."

completo delle possibili conseguenze.

Coloro che si erano raccolti lì sembravano aver adottato
La gente di Saint-Germain-des-Prés ai tavolini all'aperto di un caffè, e

come unico principio di azione, di entrata in gioco e pub-
all'interno: accordi di chitarra, incontri, conversazioni.

blicamente, il segreto che il Vecchio della Montagna trasmise, dicono, soltanto in punto di morte, al più fedele dei suoi fanatici seguaci: "Nulla è vero, tutto è permesso." Per il presente, non attribuivano alcuna importanza a chi non era fra loro, e penso che avessero ragione; e per il passato, se qualcuno suscitava le loro simpatie, era Arthur Cravan, disertore di diciassette nazioni, o forse anche Lacenaire, bandito letterato.

Lacenaire dice ad alcuni proprietari: "Occorre di tutto per fare un mondo, o per disfarlo." Costoro rispondono: "È solo una battuta, ma divertente." – "Molto divertente." – "Davvero."

In questo luogo, l'estremismo si era proclamato indipen-
Un villaggio Kotoko, sulle rive del Niger.

dente da ogni causa particolare, e si era superbamente af-
Un altro.

francato da ogni progetto. Una società già vacillante, ma che lo ignorava ancora, poiché in qualsiasi altro luogo le vecchie regole venivano ancora rispettate, aveva lasciato per un attimo il campo libero a ciò che di solito è rimosso,
Di nuovo, il gruppo di bevitori all'alba.

e che tuttavia è sempre esistito: l'intrattabile teppaglia; il
Seguito delle danze della gioventù.

sale della terra; individui sinceramente pronti ad appiccare il fuoco al mondo per farlo risplendere di più.

"Articolo 488. – La maggiore età è fissata a ventuno anni
LO SCHERMO RIMANE BIANCO.
compiuti; a tale età si è capaci di tutti gli atti della vita civile."

"Si deve creare una scienza delle situazioni, che prenderà a prestito degli elementi dalla psicologia, dalla statistica, dall'urbanismo e dalla morale. Tali elementi dovranno concorrere a un fine assolutamente nuovo: una creazione consapevole di situazioni."

"Ma non si parla di Sade in questo film."

"L'ordine regna e non governa."

"*Le Démon des armes.* Se ne ricorda. Esatto. Nessuno ci bastava. Però... La grandine sui vessilli di vetro. Ci si ricorderà di questo pianeta."

"Articolo 489. – Il maggiorenne che sia in uno stato abituale di imbecillità, di demenza o di furore, deve essere interdetto, anche quando tale stato presenti intervalli di lucidità."

"Dopo tutte le risposte inopportune, e la gioventù che invecchia, la notte ricade davvero dall'alto."

"Viviamo come soldati mandati allo sbaraglio le nostre avventure incomplete."
Dalla balconata di un teatro, la folla indignata scandisce: "Sipario!"

Un film che feci in quel momento, e che ovviamente su-
Una fabbrica moderna emette, da diversi sfiatatoi, densi fumi bianchi
scitò la collera degli esteti più avanzati, era dall'inizio alla
che invadono quasi completamente lo schermo.
fine come ciò che precede; e quelle povere frasi venivano pronunciate su uno schermo completamente bianco, ma circondate da lunghissime sequenze nere, in cui non si diceva nulla. Certuni senza dubbio vorrebbero credere che l'esperienza abbia potuto arricchirmi di talento o di buona volontà. Sarebbe dunque l'esperienza di un *miglioramento* di ciò che rifiutavo allora? Ma non fatemi ridere. Perché mai chi, da giovane, ha voluto essere così insopportabile nel cinema, dovrebbe rivelarsi più interessante da maturo? Tutto ciò che è stato così cattivo non può mai
Debord a quarantacinque anni.
essere veramente migliore. Si ha un bel dire: "È invecchiato; è cambiato"; è pur sempre rimasto lo stesso.
Lacenaire dice a Garance: "Non sono crudele, sono logico; da un pezzo ho dichiarato guerra alla società." Garance

chiede: "E avete ucciso molta gente, in questi ultimi tempi, Pierre-François?" E Lacenaire: "No, angelo mio, guardate: nessuna traccia di sangue; soltanto alcune macchie di inchiostro. Ma rassicuratevi, Garance, sto preparando qualcosa di straordinario... Da piccolo, ero già più lucido, più intelligente degli altri bambini. Non me l'hanno perdonato. Bella giovinezza davvero! Ma che prodigioso destino! Non ho vanità, ho solo dell'orgoglio, e sono sicuro di me; assolutamente sicuro. Ladruncolo per necessità, assassino per vocazione, la mia strada è completamente tracciata, il mio cammino è tutto diritto, e lo percorrerò a testa alta. Finché non sarà caduta nella cesta, naturalmente! Del resto, mio padre me lo ha ripetuto tante di quelle volte: 'Pierre-François, tu finirai sul patibolo'." E lei: "Avete ragione, Pierre-François, bisogna sempre dar retta ai genitori."

In questo luogo che fu per breve tempo la capitale dello
Entrata della taverna "Au Rouge-Gorge", piena di gente dalla faccia

scompiglio, se è vero che la popolazione scelta contava un
patibolare.

certo numero di ladri, e occasionalmente di assassini, l'esistenza di tutti era caratterizzata principalmente da una prodigiosa inattività; e fra tanti crimini e delitti denunciati dalle sue autorità, fu proprio l'inattività a essere sentita

come la minaccia più grave.

Un ladro si avvicina al tavolo di un esperto per fargli stimare un oggetto: "È oro o una patacca?" L'esperto si rivolge al suo vicino, nuovo del posto: "Tu che ne dici, artista? Non dici niente? Sei saggio. Non bisogna mai dire niente." Un informatore, che fa anche il venditore ambulante, entra reclamizzando la sua merce: "Avete sognato gatti, avete sognato cani, avete visto l'acqua torbida? Ecco la spiegazione di tutti i vostri sogni, un volume legato alla rustica con le figure." Saluta il padrone e gli dice: "Lacenaire è nei paraggi con la sua bella combriccola. Ti ho avvertito." Entrano Lacenaire con la sua bella combriccola e Garance.

Era il labirinto migliore per trattenere i viaggiatori.
Si serve da bere al tavolo di Lacenaire.

Coloro che vi si fermarono due giorni non ne ripartirono più, o per lo meno finché esistette; ma i più vi sono morti giovani prima di andarsene. Nessuno lasciava le poche strade e i pochi tavoli in cui era stato scoperto il punto culminante del tempo.

Garance chiede: "Insomma, se ben capisco, sareste tutti dei filosofi?" Lacenaire risponde: "Perché no?" Garance esclama: "Bella questa! È proprio allegra, graziosa, pulita, la filosofia!" Poi un compare di

Lacenaire gli propone di buttar fuori qualcuno che non dovrebbe trovarsi lì. Lacenaire acconsente. L'uomo si alza e va a prelevare fra i ballerini la persona in questione.

Tutti si ammiravano per aver sostenuto una sfida così ma-
L'importuno viene agguantato e gettato attraverso la vetrina.

gnificamente disastrosa; e in effetti credo proprio che nessuno di coloro che sono passati di lì abbia mai acquisito la minima reputazione onesta nel mondo.

Il padrone sopraggiunge protestando: "Allora, i miei vetri?" Lacenaire gli risponde, dal suo posto: "Ma via, padrone, non ci si può più divertire al 'Rouge-Gorge'?" e fa il gesto di un coltello alla gola. Il padrone, conciliante: "Oh, signor Lacenaire, dicevo tanto per dire..."

Ciascuno beveva quotidianamente un numero di bicchieri
Due furgoni della polizia si fermano davanti ai tavolini all'aperto di un

superiore alle menzogne dette da un sindacato nel corso
"Caffè dei Poeti". Alcuni poliziotti vi fanno irruzione, vietano a tutti di

di uno sciopero selvaggio. Bande di poliziotti, i cui sposta-
uscirne, esigono di vedere i loro documenti.

menti improvvisi erano guidati da un gran numero di informatori, non smettevano di sferrare incursioni con qualsiasi pretesto, ma il più delle volte nell'intento di sequestrare droghe, o di fermare le ragazze minorenni.

Come non mi sarei potuto ricordare delle affascinanti ca-
Una ragazza passa per una strada, di notte.

naglie e delle ragazze orgogliose con cui ho abitato tali bassifondi, quando, più tardi, ho sentito una canzone che viene cantata dai carcerati in Italia? – Tutto il tempo era passato come le nostre notti di allora, senza rinunciare a nulla. "Ci stan le ragazzine che te la danno, – prima la buona
Una minorenne traviata.

sera, e poi la mano... – In via Filangieri gh'è 'na campana;
Veduta esterna della prigione in cui furono

– 'gni volta che la suona l'è 'na cundana... – La gioventù più
assassinati i membri del gruppo Baader: Andreas Baader e Gudrun Esslin.

bella morì in galera."

Benché sprezzanti di tutte le illusioni ideologiche, e abba-
In una mescita di Saint-Germain-des-Prés, un uomo con cappello entra

stanza indifferenti a ciò che sarebbe poi venuto a dar loro
e parla a lungo con il padrone.

ragione, questi reprobi non avevano disdegnato di annunciare all'esterno ciò che sarebbe seguito. Dare il colpo di grazia all'arte, andare a dire in chiesa che Dio era morto, tentare di far saltare la torre Eiffel, tali furono i piccoli scandali cui si abbandonarono sporadicamente coloro la cui maniera di vivere fu in permanenza uno scandalo così

grande. Si interrogavano anche sul fallimento di alcune ri-
Alcuni bevitori filosofeggiano in una bettola.

voluzioni; si chiedevano se il proletariato esistesse davve-

ro, e in tal caso che cosa fosse esattamente.
Un'attrice riassume la discussione,

in un altro film: "Gli uni credono che pensi a noi, altri che ci pensi; altri

ancora che dorma e che noi siamo il suo sogno, il suo brutto sogno."

Quando parlo di questi individui, sembra forse che non
Carrellata su altri tavoli occupati dalla stessa teppaglia.

sorrida; ma non lo si deve credere. Ho bevuto il loro vino.

Sono loro fedele. E non credo di essere diventato in segui-

to, in qualunque cosa, migliore di quanto fossero loro

stessi a quel tempo.

Considerando le grandi forze dell'abitudine e della legge,
Una scolara in fuga per le strade, di notte.

che pesavano in continuazione su di noi per disperderci,

nessuno era sicuro di essere ancora lì quando fosse finita

la settimana; e lì c'era tutto ciò che avremmo mai amato. Il
La porta di un misero caffè.

tempo bruciava più intensamente che altrove, e sarebbe

mancato. Si sentiva tremare la terra.
Un cospiratore veneziano dice alla sua compagna: "Presto

passeremo sulla terraferma, e allora potremo vederci un po' di più."

Il suicidio se ne portava via molti. "Il bere e il demonio
Gente a un bar, situato in una cave.

hanno spedito all'altro mondo gli altri", come dice anche

una canzone.

Nel mezzo del cammino della vera vita, eravamo circon-
Una ragazza oltrepassa lentamente una porta girevole, nello stesso

dati da una cupa malinconia, espressa da tante parole bef-
quartiere.

farde e tristi, nel caffè della gioventù perduta. "Per parlare
L'ambiente e la compagnia, insieme.

chiaramente e senza parabole, – siamo i pezzi di un gioco
Un incontro nella cave *già vista.*

giocato dal Cielo. – Ci si diverte con noi sulla scacchiera
Giocatori di scacchi.

dell'Essere, – e poi ritorniamo uno a uno nella scatola del

Nulla."

"Quante volte, nelle età future, questo dramma sublime
Ivan Chtcheglov.

che noi creiamo verrà rappresentato in lingue sconosciu-

te, davanti a popoli che non esistono ancora!"

"Che cos'è la scrittura? La custode della storia...
Gil J. Wolman

Che cos'è l'uomo? Lo schiavo della morte, un viaggiatore
Robert Fonta.

che passa, l'ospite di un solo luogo... Che cos'è l'amicizia?
Ghislain de Marbaix.

L'uguaglianza degli amici."

"Bernard, che cosa pretendi nel mondo? Vi vedi qualcosa
Debord a vent'anni.

che ti soddisfi?... Lei fugge, lei fugge come un fantasma
Colei che era la più bella quell'anno.

che, avendoci dato una sorta di appagamento mentre restava con noi, ci lascia, abbandonandoci, solo del turbamento... Bernard, Bernard, diceva, questa verde giovinezza non durerà in eterno..."
Art Blakey: "Whisper not".

Ma niente traduceva questo presente senza via d'uscita e
Carrellata in un giardinetto pubblico deserto, a Parigi, di notte.

senza riposo come l'antica frase che ritorna integralmente su se stessa, essendo costruita lettera per lettera come un
Panoramica su un incrocio delle Halles, di notte.

labirinto da cui non si può uscire, di modo che essa accorda così perfettamente la forma e il contenuto della perdizione: *In girum imus nocte et consumimur igni.* Giriamo in
Panoramica su una piazza e delle case, di notte, fino alle luci di un caffè

tondo nella notte e siamo consumati dal fuoco.
aperto. *La stessa ritorna.*

Lunga carrellata che accompagna una squadra di soldati che sbuca di

"Una generazione passa, e un'altra le succede, ma la terra
corsa da una via adiacente, fiancheggiante un canale; avanza sotto il fuo-

resta sempre. Il sole sorge e tramonta, e ritorna al luogo di
co del nemico, perdendo molti uomini; e infine attraversa un ponte.

partenza... Tutti i fiumi si gettano nel mare, e il mare non trabocca affatto. I fiumi ritornano allo stesso luogo da dove erano partiti, per scorrere ancora... Ogni cosa ha il suo tempo, e tutto passa sotto il sole, alla scadenza del termine prescritto... C'è un tempo per uccidere e un tempo per guarire, un tempo per abbattere e un tempo per costruire... C'è un tempo per disgiungere e un tempo per ricongiungere, un tempo per tacere e un tempo per parlare... È meglio vedere ciò che si desidera, che sperare ciò che si ignora: ma anche questo è vanità e presunzione di spirito... Che bisogno c'è che un uomo vada alla ricerca di ciò che è al di sopra di lui, quando ignora ciò che gli conviene nella vita durante i giorni in cui è straniero sulla terra, e durante il tempo che passa come un'ombra?"

"No, passeremo il fiume, e ci riposeremo all'ombra di
La Senna e la punta occidentale

quegli alberi."
dell'île de la Cité.

È là che abbiamo acquisito la durezza che ci ha accompa-
Carrellata sull'acqua, lungo le mura dell'Arsenale di Venezia.

gnato in tutti i giorni della nostra vita; e che ha permesso a parecchi di noi di essere in guerra con la terra intera, a cuor leggero. E quanto a me in particolare, suppongo che sia a partire dalle circostanze di quel momento che ho seguito con naturalezza il concatenarsi di tante violenze e di tante rotture, in cui tanti furono trattati così male; e tutti questi anni passati avendo sempre, per così dire, il coltello in mano.

Forse saremmo potuti essere un po' meno privi di pietà, se avessimo trovato qualche impresa già formata, che ci fosse sembrata meritevole dell'impiego delle nostre forze? Ma non c'era nulla di simile. La sola causa che abbiamo sostenuto, abbiamo dovuto definirla e condurla noi stessi. E al di sopra di noi non esisteva nulla che avessimo potuto considerare stimabile.

Per qualcuno che pensa e agisce così, è vero che non c'è alcun interesse ad ascoltare un istante di troppo coloro che trovano qualcosa di buono, o soltanto qualcosa da risparmiare, nelle condizioni esistenti; o coloro che smarriscono

il cammino che era parso volessero seguire; e neppure, talvolta, coloro che non hanno capito abbastanza in fretta. Altri, in seguito, si sono messi a preconizzare la rivoluzione della vita quotidiana, con le loro voci timide o le loro penne prostituite; ma piuttosto da lontano, e con la tranquilla sicurezza dell'osservazione astronomica. Tuttavia, quando si è avuta l'occasione di prender parte a un tentativo di questo genere, e se si è scampati alle brillanti catastrofi che lo circondano o lo seguono, non ci si trova in una posizione così facile. Il caldo e il freddo di tale epoca non vi abbandoneranno più. Bisogna scoprire come sarebbe possibile vivere dei domani che siano degni di un così bell'inizio. Questa prima esperienza dell'illegalità, la si vuole continuare sempre.

Ecco come si è infiammata, poco a poco, una nuova epoca di incendi, di cui nessuno di coloro che vivono in questo momento vedrà la fine: l'obbedienza è morta. È stupendo constatare come i torbidi venuti da un luogo infimo ed effimero abbiano alla fin fine fatto vacillare l'ordine del mondo. (Non si farebbe vacillare mai niente con simili

procedimenti se si avesse a che fare con una società armoniosa, e che fosse in grado di gestire la sua potenza, ma la nostra, lo si sa adesso, era tutto il contrario.)

Quanto a me, non ho mai rimpianto nulla di ciò che ho fatto, e confesso che sono ancora del tutto incapace di immaginare che cosa avrei potuto fare di diverso, essendo ciò che sono.

La prima fase del conflitto, nonostante la sua asprezza,
Il reggimento di Custer, disposto in cerchio, riceve a colpi di carabina gli

aveva assunto da parte nostra tutti i caratteri di una difen-
assalti successivi degli indiani che lo circondano. I suoi combattenti ca-

siva statica. Essendo soprattutto definita dalla sua localiz-
dono l'uno dopo l'altro. Alla fine gli indiani travolgono la posizione

zazione, un'esperienza spontanea non si era abbastanza
sterminando i difensori.

compresa in se stessa, e aveva anche trascurato troppo le grandi possibilità di sovversione presenti nell'universo apparentemente ostile che la circondava. Mentre si vedeva la nostra difesa travolta, e già venir meno qualche coraggio, fummo in un certo numero a pensare che avremmo dovuto senza dubbio continuare ponendoci nella prospettiva dell'offensiva: insomma, invece di trincerarci nel-

la commovente fortezza di un istante, muoverci, effettuare una sortita, poi combattere, e darci da fare semplicemente per distruggere del tutto questo universo ostile, per ricostruirlo ulteriormente, se possibile, su altre basi. C'erano stati dei precedenti, ma erano ormai dimenticati. Dovevamo scoprire dove andasse il corso delle cose e smentirlo così completamente da costringerlo un giorno, all'inverso, a piegarsi ai nostri gusti. Clausewitz osserva scherzosamente: "Chiunque abbia del genio è tenuto a farne uso, ciò è del tutto conforme alla regola." E Baltasar
Custer, l'unico

Gracián: "Bisogna attraversare il vasto corso del tempo
in piedi, getta le pistole scariche, prende la sciabola piantata per terra da-

per arrivare al centro dell'occasione."
vanti a sé e attende l'assalto dei vincitori.

Ma posso dimenticare colui che vedo dappertutto nel mo-
Ivan Chtcheglov.

mento culminante delle nostre avventure; colui che, in
Fumetto: cavalcate del principe Valiant

quei giorni incerti, aprì una strada nuova e vi avanzò così
in cerca di avventure; "avanza verso il misterioso chiarore che brilla dove

in fretta, scegliendo coloro che sarebbero venuti; poiché
nessun essere umano dovrebbe trovarsi,"

nessun altro lo eguagliava in valore, quell'anno? Sembrava

che solo guardando la città e la vita, le cambiasse. Scoprì in un anno soggetti di rivendicazione per un secolo; le profon-
Panoramica su un palazzo, di notte. L'ombra di un personaggio assente

dità e i misteri dello spazio urbano furono la sua conquista.
si profila all'incrocio di due strade.

"Il terzo uomo" intravisto un attimo, in un portone.

Fumetto: il principe Valiant e un altro, travestiti. "All'interno della città grava il pesante silenzio di un popolo infelice. I due amici si dirigono verso il palazzo, quando squillano le trombe."

I poteri attuali, con la loro povera informazione falsificata,
Un castello antico.

che fuorvia loro quasi quanto stordisce i loro amministrati, non hanno ancora potuto misurare quanto sia costato loro il passaggio rapido di quest'uomo. Ma che importa? I
Il principe Valiant passa davanti a degli incendi.

naufragatori scrivono il loro nome solo sull'acqua.
Ivan Chtcheglov.

Sequenza di fumetto: il principe Valiant, avvolto in un mantello: "Dopo

Couperin: Undicesimo Concerto Nuovo.

una lunga cavalcata raggiunge la riva del mare, sulla quale si sta preparando una tempesta." Il cavaliere si avvicina a un villaggio costiero: "Alcune luci brillano debolmente nella tempesta e lasciano intravedere un possibile rifugio." Entrata del principe Valiant in una taverna:

"Trova una taverna frequentata da marinai e da viaggiatori venuti da lontane e misteriose contrade." A tutti i tavoli i viaggiatori conversano: "E mentre fuori imperversa la tempesta, si narrano molte storie di isole favolose e di meravigliose città cinte da alte mura." Un uomo arriva a piedi: "Intanto un vagabondo dalla faccia stravolta si avvicina alla taverna, latore di notizie stupefacenti (La settimana prossima: Roma è caduta)."

La musica cessa.

La formula per rovesciare il mondo non l'abbiamo cercata
L'alba in rue des Innocents.

nei libri, ma errando. Era una deriva a grandi tappe, in cui niente somigliava al giorno prima; e che non si arrestava mai. Incontri sorprendenti, ostacoli notevoli, tradi-
Fumetto: "L'alba rivela un castello imponente, nascosto in una valle nel

menti grandiosi, incantesimi pericolosi, non mancò nulla
cuore delle montagne."

in questa ricerca di un altro Graal nefasto, che nessuno
Un altro castello.

aveva voluto. E un triste giorno avvenne persino che il più bel giocatore del nostro gruppo si perdesse nelle foreste della follia. – Non c'è follia più grande dell'attuale or-
Castello di Ludwig II di Baviera.

ganizzazione della vita.

Avevamo finalmente incontrato l'oggetto della nostra ri-
Carrellata sull'acqua: l'entrata del porto dell'isola di San Giorgio.

cerca? Bisogna credere che l'avessimo almeno intravisto fuggevolmente; poiché è a ogni modo flagrante che a partire da quel momento ci siamo trovati in grado di capire la vita falsa alla luce della vera, e possessori di un ben strano potere di seduzione: poiché da allora nessuno ci ha avvicinato senza volerci seguire; e dunque avevamo messo il dito sul segreto di dividere ciò che era unito. Ciò che aveva-
Vedette, e trasporto

mo capito, non siamo andati a dirlo in televisione. Non
clandestino in un quartiere operaio di Venezia.

abbiamo aspirato ai sussidi della ricerca scientifica, né agli elogi degli intellettuali di giornali. Abbiamo gettato olio sul fuoco. È così che ci siamo impegnati definitivamente
Carrellata sull'acqua, in un angusto canale di Venezia.

nel partito del Diavolo, cioè del male storico che conduce alla distruzione le condizioni esistenti; nel "lato cattivo" che fa la storia rovinando ogni soddisfazione costituita.
Il Diavolo dell'"Amore e il diavolo",

che è appena entrato nella grande sala del castello: "Oh! Che bel fuoco! Mi piace molto il fuoco. E anch'io piaccio a lui. Guardate come le fiamme sono premurose con me. Mi leccano le dita come farebbe un cagnolino. È gradevole... Scusatemi, non mi sono presentato. È vero che il mio

nome, i miei titoli, non vi direbbero gran che: vengo da così lontano. Dimenticato nel suo paese, sconosciuto altrove, tale è il destino del viaggiatore."

Coloro che non hanno ancora cominciato a vivere, ma che
Presentazione di un film: in un ambiente moderno degli anni Trenta,

si riservano per un'epoca migliore, e che hanno dunque
compare un cantante confidenziale.

una così gran paura di invecchiare, non aspettano niente meno che un paradiso permanente. L'uno lo colloca in una rivoluzione totale, e l'altro – talvolta è lo stesso – in uno stadio superiore della sua ascesa di salariato. Insomma,
Cartello:

aspettano che sia divenuto loro accessibile ciò che hanno
"Prossimamente su questo schermo." *Panoramica sull'illumi-*

contemplato nell'iconografia rovesciata dello spettacolo:
nazione notturna di boulevard Saint-Germain, attualmente.

un'unità felice eternamente presente. Ma coloro che hanno scelto di colpire con il tempo sanno che la loro arma è pure il loro padrone; e che non possono lamentarsene. Esso è anche il padrone di coloro che non hanno armi, e padrone più duro. Quando non ci si vuole schierare nella
Facciate dell'île Saint-Louis, di notte.

chiarezza fallace del mondo alla rovescia, si passa a ogni

modo fra i suoi credenti, per una leggenda controversa, un invisibile e malevolo fantasma, un perverso principe delle tenebre. Bel titolo, dopo tutto: il sistema dei lumi presenti non ne conferisce di così onorevoli.

Il Diavolo dice a dei giocatori di scacchi: "Ho forse interrotto la vostra partita?" Uno di loro risponde: "Non fa nulla, ero già battuto." Il Diavolo, facendo la mossa: "Credete? Scacco matto. Avete vinto. Sono così semplici, gli scacchi."

Siamo dunque diventati gli emissari del Principe della Di-
Gilles e Dominique si dirigono alla volta del castello in cui porteranno

visione, di "colui al quale gran torto è stato fatto", e abbia-
tanto scompiglio, sulla musica della loro canzone, "Tristes enfants perdus".

mo cominciato a far disperare coloro che si consideravano come gli umani.

Di notte, nel castello, Dominique dice a Gilles: "Gli altri ci amano; soffrono per noi; noi li guardiamo; ce ne andiamo. Bel viaggio, il diavolo paga le spese."

Durante tutti gli anni che seguirono, individui di venti
Asger Jorn.

paesi entrarono in questa oscura cospirazione dalle esi-
Pinot-Gallizio. *Attila Kotànyi.*

Donald Nicholson-Smith.

genze illimitate. Quanti viaggi frettolosi! Quante lunghe dispute! Quanti incontri clandestini in tutti i porti d'Europa!

Passa un treno.

Così fu tracciato il programma più adatto per colpire di
Panoramica sui partecipanti all'VIII Conferenza dell'Internazionale Si-

suspicione completa l'insieme della vita sociale: classi e
tuazionista a Venezia.

specializzazioni, lavoro e divertimento, merce e urbanismo, ideologia e Stato, abbiamo dimostrato che era tutto da buttare. E un simile programma non conteneva nessun'altra promessa che quella di un'autonomia senza freni e senza regole. Oggi, tali prospettive sono entrate nei co-

Truppe schierate a scaglioni su un campo di battaglia.

stumi, e ovunque si combatte in favore o contro di esse.

Lenti movimenti ripresi dall'alto.

Ma allora sarebbero certamente parse chimeriche, se la condotta del capitalismo moderno non fosse stata ancora più chimerica.

Esistevano sì allora alcuni individui che erano d'accordo, con maggiori o minori conseguenze, sull'una o sull'altra di queste critiche, ma non c'era nessuno che le riconoscesse tutte; e tanto meno che le sapesse formulare e rendere visibili. Per cui nessun altro tentativo rivoluzionario di questo

periodo ha esercitato la minima influenza sulla trasformazione del mondo. I nostri agitatori hanno fatto circolare
Sequenza di battaglia navale durante la seconda guerra mondiale.

dappertutto delle idee con le quali una società di classe *non può vivere*. Gli intellettuali al servizio del sistema, del resto ancor più visibilmente in declino di esso, cercano oggi di maneggiare questi veleni per trovare degli antidoti; e non ci riusciranno. In precedenza, avevano fatto i più grandi sforzi per ignorarli, ma altrettanto vanamente: tanto è grande la forza della parola detta a suo tempo.
Salva di tutti i cannoni di una corazzata.

Mentre il continente era percorso dai nostri intrighi sedi-
La Senna, nel centro di Parigi.

ziosi, che cominciavano anche a toccare gli altri, Parigi, dove si poteva passare inosservati così bene, era ancora al
L'impasse de Clairvaux.

centro di tutti i nostri viaggi, come il più frequentato dei nostri appuntamenti. Ma i suoi paesaggi si erano alterati e
Vedute aeree di Parigi; verso place de la Contrescarpe, poi, risalendo la

tutto finiva col degradarsi e disfarsi.
Senna, oltre il quai de Bercy.

Eppure, il tramonto di questa città lasciava qua e là qualche chiarore, quando vi guardavamo passare gli ultimi

giorni, ritrovandoci in uno scenario che sarebbe stato travolto, e occupati da bellezze che non ritorneranno.
Un'altra ragazza errante.

Art Blakey: "Whisper not".

Bisognerebbe lasciarla presto, questa città che fu per noi
Seguito delle vedute di Parigi.

così libera, ma che sta per cadere completamente nelle mani dei nostri nemici. Vi si applica già senza rimedio la loro cieca legge, che rifà tutto a loro somiglianza, cioè sul modello di una sorta di cimitero: "Oh miseria! Oh dolore! Parigi trema."

Bisognerà lasciarla, ma non senza aver tentato una volta di impadronirsene a viva forza; bisognerà infine lasciarla, dopo tante altre cose, per seguire la strada determinata
Carrellata su un "Kriegspiel" in cui si affrontano due eserciti.

dalle necessità della nostra strana guerra, che ci ha condotto così lontano.

Poiché la nostra intenzione era stata solo quella di far apparire all'atto pratico una linea di demarcazione fra coloro che vogliono ancora accettare ciò che esiste e coloro che non vogliono più.

Diverse epoche hanno avuto così il loro grande conflitto,
Panoramica, su una carta del mondo antico, dall'Impero romano all'Im-

che esse non hanno scelto, ma in cui bisognava scegliere il
pero cinese.

proprio campo. È l'impresa di una generazione, con cui si fondano o si disfanno gli imperi e le loro culture. Si tratta di prendere Troia; oppure di difenderla. Si somigliano tutti
All'inizio della guerra

per qualche aspetto gli istanti in cui stanno per separarsi
di Secessione, i cadetti di West Point stanno per separarsi. Si legge loro il

coloro che combatteranno in campi avversi, e non si rive-
testo di un giuramento di fedeltà all'Unione.

dranno più.

Il colonnello comandante della Scuola: "Ogni ufficiale o cadetto che si ritenga onestamente incapace di tener fede a questo giuramento vada ora a schierarsi a destra del battaglione." Un ufficiale a cavallo si fa avanti e ordina: "Signori del Sud, uscite dai ranghi!" I sudisti vanno a ridisporsi dietro di lui. Il colonnello fa serrare i ranghi ai cadetti che restano, e fa suonare "Dixie" alla banda, mentre sfilano coloro che se ne vanno.

È un bel momento quello in cui si mette in movimento un
La Brigata Leggera, disposta in ordine di battaglia dietro i suoi stendar-

assalto contro l'ordine del mondo.
di, comincia la sua famosa carica nella "Valle della Morte", a Balaklava.

Nel suo inizio quasi impercettibile, si sa già che, molto presto, e qualunque cosa accada, nulla sarà più simile a ciò che è stato.

È una carica che parte lentamente, accelera la sua corsa, oltrepassa il punto dopo il quale non ci sarà più ritirata, e va irrevocabilmente a scontrarsi con ciò che sembrava inattaccabile; che era così solido e così difeso, ma però destinato anche a essere scosso e sconvolto. Ecco dunque ciò che abbiamo fatto, quando, usciti dalla notte, abbiamo, ancora una volta, dispiegato lo stendardo della "buona vecchia causa", e siamo avanzati sotto il cannone del tempo.

Lungo tutto questo cammino, molti sono morti, o sono ri-
Lo stato maggiore russo si meraviglia della strana temerarietà di questo

masti prigionieri del nemico, e sono stati disarcionati e fe-
attacco frontale. I cannoni aprono il fuoco. I cavalleggeri, che avanzano

riti parecchi altri che non riappariranno mai più in tali in-
diritti su di essi, cadono a decine. La Brigata Leggera si mette al galoppo

contri, e anche il coraggio è potuto mancare a certi ele-
e prosegue la carica in ordine sparso. Viene annientata quasi del tutto.

menti che si sono lasciati scivolare indietro; tuttavia mai, oso dire, la nostra formazione ha deviato dalla sua linea, fino a sboccare nel cuore stesso della distruzione.

Non ho mai capito troppo bene i rimproveri, che mi sono stati spesso mossi, secondo i quali avrei perduto questa bella truppa in un assalto insensato, o per una sorta di

compiacimento neroniano. Ammetto, certo, di essere colui che ha scelto il momento e la direzione dell'attacco, e dunque mi assumo senz'altro la responsabilità di tutto ciò che è successo. Ma come! Non si voleva combattere un nemico che, dal canto suo, agiva realmente? E non mi sono sempre tenuto qualche passo avanti alla prima fila? Gli individui che non agiscono mai vogliono credere che si possa scegliere in tutta libertà l'eccellenza di coloro che verranno a figurare in una lotta, come pure il luogo e l'ora in cui sferrare un colpo imparabile e definitivo. Ma no: con ciò che si ha sotto mano, e secondo le poche posizioni effettivamente attaccabili, ci si getta sull'una o sull'altra non appena si scorge un momento favorevole; altrimenti, si sparisce senza aver fatto nulla. Lo stratega Sun Tse ha stabilito da molto tempo che "il vantaggio e il pericolo sono entrambi inerenti alla manovra". E Clausewitz riconosce che "in guerra si è sempre nell'incertezza sulla situazione reciproca delle due parti. Ci si deve abituare ad agire sempre secondo verosimiglianze generali, ed è un'illusione l'attesa di un momento in cui si sarebbe liberati da

ogni ignoranza..." Contrariamente alle fantasticherie degli spettatori della storia, quando cercano di fare gli strateghi in maniera teorica, non è la più sublime delle teorie che potrebbe mai garantire l'avvenimento; tutt'altro, è l'avvenimento realizzato a essere il garante della teoria. Di modo che bisogna rischiare, e pagare in contanti per vedere il seguito.

Altri spettatori, che volano meno alto, non avendo visto, neppure da lontano, l'inizio di questo attacco, ma soltanto la sua fine, hanno pensato che fosse la stessa cosa; e hanno trovato che ci fosse qualche difetto nell'allineamento dei nostri ranghi, e che le uniformi in quel momento non apparissero più egualitariamente impeccabili. Credo che ciò sia un effetto del tiro che il nemico ha concentrato su di noi abbastanza a lungo. Verso la fine, non conviene più giudicare la tenuta, ma il risultato. A sentire coloro che sembrano rammaricarsi che la battaglia sia stata ingaggiata senza aspettarli, si potrebbe credere che il principale risultato sia il fatto che un'avanguardia sacrificata si sia fusa completamente nello scontro. Trovo che essa era fatta per questo.

Le avanguardie hanno solo un tempo; e la più gran fortuna che possa capitare loro è, nel vero significato della parola, di aver *fatto il loro tempo*. Dopo di esse, si ingaggiano operazioni su un teatro più vasto. Se ne son viste anche troppe, di queste truppe scelte che, dopo aver compiuto qualche impresa di valore, sono ancora lì a sfilare con le loro decorazioni, e poi si rivoltano contro la causa che avevano difeso. Non c'è nulla di simile da temere da quelle il cui attacco è stato sferrato fino al termine della dissoluzione.

Mi chiedo che cosa avessero sperato di meglio certuni. Il particolare si consuma combattendo. Un progetto storico non può certamente pretendere di conservare un'eterna giovinezza al riparo dai colpi.

L'obiezione sentimentale è vana quanto i cavilli pseudostrategici: "Tuttavia le tue ossa si consumeranno, sepolte nei campi di Ilio, per un'impresa incompiuta."

Federico II di Prussia diceva su un campo di battaglia a un giovane ufficiale esitante: "Cane! Speravate dunque di vivere in eterno?" E Sarpedonte dice a Glauco nel dodicesimo canto dell'*Iliade*: "Amico, se noi, scampando a questa

guerra, dovessimo essere per sempre immuni da vecchiaia e morte, resterei anch'io indietro... Ma mille morti sono incessantemente sospese sulle nostre teste; non ci è concesso di evitarle né di fuggirle. Marciamo dunque."

Quando questo fumo si dissolve, molte cose appaiono mu-
I pochi superstiti del 17° Reggimento dei Lancieri, che sono arrivati fino

tate. Un'epoca è passata. Non si domandi adesso che cosa
alla batteria nemica, piantano passando le loro lance nel corpo del tradi-

valessero le nostre armi: sono rimaste in gola al sistema
tore che sono venuti a cercare dove si trovava.

delle menzogne dominanti. La sua aria di innocenza non tornerà più.

Dopo questa splendida dispersione, ho riconosciuto che
Navi da guerra in azione cambiano rotta e si allontanano lasciando die-

dovevo mettermi al riparo da una celebrità troppo vistosa
tro di sé una cortina fumogena.

con un'improvvisa marcia segreta. È risaputo che questa
Un uomo passa all'incrocio di calli deserte, a Venezia.

società firma una sorta di pace con i suoi nemici più dichiarati, quando fa loro posto nel suo spettacolo.

Ma in questi tempi sono per l'appunto il solo che abbia un po' di celebrità, clandestina e negativa, e che non siano riusciti a far comparire sulla scena della rinuncia.

Un ammiraglio, intento a condurre le operazioni della sua squadra, chiede: "Quanta nafta ci resta?" Il suo aiutante di bandiera gli risponde: "Dovremo interrompere il combattimento fra due ore, ammiraglio." L'ammiraglio punta il binocolo, in un crescendo dell'accompagnamento musicale. Cartello: "Qui gli spettatori, privati di tutto, saranno privati anche delle immagini."

Le difficoltà non si fermano qui. Troverei altrettanto volga-
LO SCHERMO RIMANE NERO.

gare divenire un'autorità nella contestazione della società che divenirlo nella società stessa; cosa di non poco conto. Ho dunque dovuto rifiutare, in vari paesi, di mettermi alla testa di ogni sorta di tentativi sovversivi, gli uni più antigerarchici degli altri, ma di cui mi si offriva ugualmente il comando: come potrebbe il talento non comandare, in queste materie, quando ne ha una tale esperienza? Ma io volevo dimostrare che, dopo alcuni successi storici, si può benissimo restare poco ricchi di potere e di prestigio come lo si era prima (quanto ne avevo personalmente all'origine mi è sempre bastato).

Mi sono rifiutato anche di polemizzare su mille dettagli con i numerosi interpreti e ricuperatori di quanto è già

stato fatto. Non dovevo rilasciare patenti di non so quale ortodossia, né decidere categoricamente fra diverse ingenue ambizioni che crollano anche come se niente fosse. Ignoravano che il tempo non aspetta; che la buona volontà non basta; e che non c'è proprietà da acquisire, né da mantenere, su un passato che non è più correggibile. Il movimento profondo che condurrà le nostre lotte storiche fin dove possono andare rimane il solo giudice del passato, quando esso agisce nel suo tempo. Ho fatto in modo che nessuno pseudo-seguito venisse a falsare il resoconto delle nostre operazioni. Coloro che, un giorno, avranno fatto di meglio, esprimeranno liberamente i loro commenti, che a loro volta non passeranno inosservati.

Io mi sono dato i mezzi per intervenire da più lontano; sa-
Alcuni piani ravvicinati di scontri di un "Kriegspiel".

pendo anche che la maggior parte degli osservatori, come al solito, desideravano soprattutto che tacessi. Da molto tempo sono esercitato a condurre un'esistenza oscura e inafferrabile. Sono dunque riuscito a portare più avanti le mie esperienze strategiche così ben cominciate. È questo, a detta di un uomo che non era sprovvisto di capacità, uno

studio in cui nessuno può mai diventare dottore. Il risultato di queste ricerche, ed ecco l'unica buona notizia della mia presente comunicazione, non lo confiderò sotto la forma cinematografica.

Ma, naturalmente, tutte le idee sono vuote quando non si può più incontrare la grandezza nell'esistenza di ogni
Foto pubblicitaria che ricostruisce miseramente un ballo degli ufficiali

giorno: così, l'opera completa dei pensatori di allevamen-
del vecchio Esercito delle Indie, per conto di una neo-bibita.

to, che si commercializza in questo periodo di merce de-
Su un ricco sfondo di boiserie, la bottiglia di una povera neo-birra frutto

composta, non riesce a nascondere il gusto dell'alimento
della più recente industria chimica.

che li ha nutriti. Ho dunque abitato, in questi anni, un
Prospettiva cavaliera della città di Firenze,

paese in cui ero poco conosciuto. La disposizione dello
quando era libera.

spazio di una delle migliori città mai esistite, e le persone,
Alice e Celeste.

e l'impiego che abbiamo fatto del tempo, tutto ciò compo-
Celeste nuda.

neva un insieme che somigliava molto ai più felici disordini della mia giovinezza.

Non ho mai cercato da nessuna parte una società tranquil-
Carrellata su una foto aerea di Firenze, da Oltrarno alla Signoria.

la; tanto meglio, poiché non ne ho vista una. Sono molto calunniato in Italia, dove si compiacciono di farmi passare per un terrorista. Ma sono piuttosto indifferente alle accuse più diverse, poiché la mia sorte è stata quella di sollevarne ovunque al mio passaggio, e poiché ne conosco bene la ragione. Do importanza soltanto a ciò che mi ha sedotto in questo paese, e che non si sarebbe potuto trovare altrove.

Rivedo colei che era là come una straniera nella sua città.
Una fiorentina.

("Ciascuna è cittadina – d'una vera città; ma tu vuo' dire –
Carrellata su una foto aerea di Firenze, discendendo lentamente l'Arno.

che vivesse in Italia peregrina.") Rivedo "le rive dell'Arno piene di addii".

E anch'io, dopo tanti altri, sono stato bandito da Firenze.
Il volto di Celeste; poi altre ragazze svestite.
Art Blakey: "Whisper not".
A ogni modo, si attraversa un'epoca come si passa la punta
Carrellata sull'acqua, al traverso della punta della Dogana.

della Dogana, cioè piuttosto in fretta.

Anzitutto, non la si guarda mentre viene. E poi la si scopre arrivando alla sua altezza, e si deve convenire che è stata costruita così, e non altrimenti. Ma già doppiamo questo capo, e ce lo lasciamo dietro, avanzando in acque sconosciute.

"Quando eravamo giovani, per un po' abbiamo frequenta-
I dadaisti, in gruppo.

to un maestro, – per un po' fummo felici dei nostri progres-
Il cardinale di Retz.

si. – Guarda il fondo di tutto ciò: che cosa ci successe? –
Il generale von Clausewitz. *Carrellata da un aereo che mitraglia*

Eravamo venuti come l'acqua, siamo partiti come il vento."
truppe sbarcate su una spiaggia, disperdendole.

Quando sono trascorsi anni e gli "enfants du paradis", per strade diverse, sono tutti diventati celebri, Lacenaire rivede Garance che gli chiede: "Ditemi piuttosto, che avete fatto di bello?" E lui risponde: "Sono diventato celebre. Sì, ho mandato a segno qualche misfatto abbastanza clamoroso, il nome di Lacenaire ha fatto parlare più di una volta la cronaca giudiziaria." Garance sorride: "Ma è la gloria, Pierre-François." E lui: "Sì, comincia... Per quanto, a pensarci bene, avrei preferito un brillante successo letterario."

In una ventina d'anni, si ha il tempo di abitare davvero so-
Una casa, in impasse de Clairvaux.

lamente un piccolo numero di case. Queste sono sempre
Un'altra, in rue Saint-Jacques. *Un'altra, in rue Saint-Martin.*

state povere, lo sottolineo, ma ugualmente ben situate.
Un'altra, sulle colline del Chianti.

Ciò che meritava di esserlo, vi è sempre stato accolto; e il
Un'altra, a Firenze.

resto respinto. La libertà non aveva allora molte altre di-
Un'altra, sulle montagne dell'Alvernia.

more.

"Dove sono i bei libertini – che seguivo nel tempo che fu?"
Ghislain de Marbaix. *Robert Fonta.*

Alcuni sono morti; un altro ha vissuto ancora più in fretta,
Asger Jorn.

finendo dietro le sbarre della demenza.
Fumetto: il principe Valiant sopraffatto da alcune guardie.

Gilles canta, incatenato nella prigione dell'"Amore e il Diavolo": Una
"Tristi creature allo sbaraglio, erriamo nella notte. Dove sono i fiori

sconosciuta.
del giorno, i piaceri dell'amore, le luci della vita? Tristi creature allo

La Brigata Leggera cavalca verso il campo di battaglia (remake).
sbaraglio, erriamo nella notte. Il diavolo ci porta subdolamente con

*Una giovane amante di un tempo. Un'altra, contemporanea. Altre amis*é. Il diavolo ci porta lontano dalle nostre belle amiche. La nostra gio-

che del passato.
vinezza è morta, e i nostri amori anche."

La sensazione dello scorrere del tempo è sempre stata per
Debord a diciannove anni. *A venticinque anni.*

me molto viva, e sono stato attratto da essa, come altri sono
A ventisette anni.

attratti dal vuoto o dall'acqua. In questo senso, ho amato
A trentuno anni. *A quarantacinque anni.*

la mia epoca, che avrà visto perdersi ogni sicurezza esi-

stente e passare quanto era socialmente ordinato. Ecco

dei piaceri che la pratica della più grande arte non mi avreb-
L'ultimo autoritratto di Rembrandt.

be dato.

Quanto a ciò che abbiamo fatto, come si potrebbe valu-
Una linea di giganteschi grattacieli investe la vecchia Parigi.

tarne il risultato attuale? Attraversiamo ora questo pae-

saggio devastato dalla guerra che una società combatte

contro se stessa, contro le proprie possibilità. L'imbrutti-
Alcune vedute della neo-Parigi, e altri paesaggi devastati

mento di tutto era senza dubbio il prezzo inevitabile del
per i bisogni dell'abbondanza delle merci.

conflitto. È perché il nemico ha spinto così lontano i suoi

errori, che noi abbiamo cominciato a vincere.

La causa più vera della guerra, di cui sono state date tante

spiegazioni fallaci, è che doveva per forza scoppiare come

uno scontro sul cambiamento; non le restava più nulla dei

caratteri di una lotta fra la conservazione e il cambiamen-

to. Eravamo noi stessi, più di chiunque altro, gli uomini

del cambiamento, in un tempo mutevole. I proprietari

della società erano obbligati, per mantenersi, a volere un

cambiamento che era l'inverso del nostro. Volevamo rico-

struire tutto, e anche loro, ma in direzioni diametralmente

opposte. Ciò che hanno fatto mostra a sufficienza, in ne-

gativo, il nostro progetto. I loro immensi lavori li hanno

dunque condotti unicamente a questo, a questa corruzio-

ne. L'odio della dialettica ha condotto i loro passi fino a
Terreno di decantazione di residui industriali attuali.

questo letamaio.

Dovevamo far sparire, e avevamo per questo buone armi,
Sbarco di truppe scozzesi, al suono delle cornamuse.

ogni illusione di dialogo fra queste prospettive antagoni-

ste; e poi i fatti avrebbero formulato il loro verdetto. E lo

hanno fatto.

È diventata ingovernabile, questa "terra guasta" in cui le
Distruzioni e incendi a bordo di una nave da guerra;

nuove sofferenze si travestono da vecchi piaceri; e in cui
si portano via dei feriti.

gli individui hanno così paura. Girano in tondo nella notte

e sono consumati dal fuoco. Si svegliano sgomenti, e cer-

cano brancolando la vita. Corre voce che coloro che l'e-
Grande complesso di neo-case.

spropriavano l'abbiano, per colmo, smarrita.

Ecco dunque una civiltà che brucia, si rovescia e affonda
Una corazzata si inclina su un fianco, e cola a picco.

tutta intera. Ah! Che bel siluramento!

E che ne è stato di me in mezzo a questo disastroso naufra-
Debord.

gio, che trovo necessario; al quale si può anche dire che abbia contribuito, poiché è sicuramente vero che non mi sono dedicato ad altro? Ciò che un poeta dell'epoca T'ang
Un messicano passa a cavallo, reggendo le briglie

ha scritto in *Separandosi da un viaggiatore*, potrei applicarlo
di un secondo cavallo che porta i suoi bagagli; e scende verso il fiume.

a quest'ora della mia storia?

"Smontai da cavallo; gli offrii il vino dell'addio, – e gli chiesi quale fosse lo scopo del suo viaggio. – Mi rispose:
Carta in rilievo delle montagne dell'Alvernia.

non ho avuto successo negli affari del mondo; – me ne tor-
La casa già vista, ora sotto la neve.

no ai monti Nan-Shan per cercarvi il riposo."

Ma no, vedo molto distintamente che non c'è riposo per
Carrellata sull'acqua, da un capo all'altro di un canale di Venezia.

me; e in primo luogo perché nessuno mi fa la grazia di pensare che non ho avuto successo negli affari del mondo. Ma, per fortuna, nessuno potrà dire nemmeno che abbia avuto successo. Bisogna dunque ammettere che non c'era successo o fallimento per Guy Debord, e le sue pretese smisurate.

Era già l'alba della faticosa giornata che vediamo finire, quando il giovane Marx scriveva a Ruge: "Non mi direte che stimo troppo il tempo presente; e se però non ne dispero, è solo a causa della sua situazione disperata, che mi riempie di speranza."

Il salpare di un'epoca per la fredda storia non ha placato nulla, devo dire, delle passioni di cui ho fornito esempi così belli e tristi.

Come mostrano ancora queste ultime riflessioni sulla vio-
Superate le ultime case del canale, si sbocca su una grande distesa di ac-

lenza, non ci saranno per me né ritorno, né riconciliazione.
qua deserta.

La saggezza non verrà mai.

Didascalia: Da riprendere dall'inizio.

NOTE SPARSE DELL'AUTORE INTORNO A "IN GIRUM..."

In girum imus nocte et consumimur igni
Gallimard, Parigi 1999

"IN GIRUM..."[1]

Tutto il film (anche con l'aiuto delle immagini, ma già nel testo del "commento") è costruito sul tema dell'*acqua*. Vi si citano dunque i poeti dello *scorrere* di tutto (Li Po, Omar Khayyâm, Eraclito, Bossuet, Shelley?), che hanno parlato tutti dell'acqua: *è il tempo.*

C'è, secondariamente, il tema del *fuoco*; del *fulgore dell'istante*: la rivoluzione, Saint-Germain-des-Prés, la giovinezza, l'amore, la *negazione nella sua notte,* il Diavolo, la battaglia e le "imprese incompiute" in cui moriranno gli uomini, abbagliati in quanto "viaggiatori che passano"; e il *desiderio in questa notte del mondo* ("nocte consumimur igni").

Ma resta l'acqua del tempo che travolge il fuoco e lo spegne. Così la straordinaria gioventù di Saint-Germain-des-Prés, il fuoco dell'assalto dell'ardente "brigata leggera" sono stati annegati nell'acqua corrente del secolo quando esse si sono fatte avanti "sotto il cannone del tempo"...

22 dicembre 1977
G. D.

1. Guy Debord, partendo da questa nota, aveva cominciato a scrivere un'*Apologie* (Nota dell'Editore).

NOTA SULL'IMPIEGO DEI FILM RUBATI

Sulla questione dei film rubati, cioè dei frammenti di film esterni trasportati nei miei film – e in particolare nella "Société du Spectacle" – (considero principalmente qui i film che *interrompono* e punteggiano, con le loro parole, il testo del "commento", che è quello del libro), bisogna notare quanto segue.

Si poteva già leggere in "Modo d'impiego del *détournement*" (*Lèvres nues*, n. 8): "Bisogna dunque concepire uno stadio parodistico-serio in cui l'accumulo di elementi *détournés* (stornati, sottratti)... si sforzerebbe di rendere un certo sublime."

Il "*détournement*" non era nemico dell'arte. I nemici dell'arte sono stati piuttosto coloro che non hanno voluto tener conto degli insegnamenti positivi dell'"arte degenerata".

Nel film "La Société du Spectacle", i film (di fiction) da me sottratti non sono dunque presi come *illustrazioni* critiche di un'arte della società spettacolare, contrariamente ai documentari e ai cinegiornali, per esempio. Tali film di fiction rubati, essendo estranei al mio film ma trasportati in esso, sono incaricati, *qualunque sia potuto essere il loro senso precedente*, di rappresentare, invece, *il rovesciamento del "rovesciamento artistico della vita"*.

Dietro lo spettacolo, c'era la vita reale che è stata deportata al di là dello schermo. Ho preteso di "espropriare gli espropriatori". "Johnny Guitar" evoca i ricordi reali dell'amore, "I misteri di Shanghai" altri luoghi avventurosi, "Per chi suona la campana" la rivoluzione vinta. Il western "Rio Bravo" vuole evocare ogni azione e riflessione storica. "Arkadin" evoca in primo luogo la Polonia; poi la vita giusta. Il film russo, integrato nel discorso, è anche in qualche modo reso alla rivoluzione. Il film americano sulla guerra di Secessione (su Custer) vuole evocare tutte le lotte di classe del XIX secolo; e anche il loro futuro.

C'è uno spostamento in "In girum...", che dipende da parecchie importanti differenze: ho girato direttamente una parte delle immagini, ho scritto direttamente il testo per *questo* film, infine il tema del film non è lo spettacolo, bensì la vita reale. A ogni modo, i film che interrompono il discorso vengono piuttosto a sostenerlo positivamente, anche se c'è una certa dimensione ironica (Lacenaire, il Diavolo, il frammento di Cocteau, o l'annientamento del reggimento di Custer). "I seicento di Balaklava" vuole "rappresentare", molto pesantemente ed encomiasticamente, una decina d'anni dell'azione dell'I. S.!

E certo, l'impiego della *musica,* stornata quanto il resto, ma che persino lì ciascuno sentirà come il suo impiego normale, ha sempre un'intenzione positiva, "lirica", mai distanziata.

31 maggio 1989
G. D.

LISTA DELLE CITAZIONI O DETOURNEMENTS NEL TESTO DEL FILM "IN GIRUM..."

[di cui bisogna tenere conto, più o meno, secondo i paesi, conformemente agli *originali* della lingua in cui il testo è tradotto, o conformemente alle *buone* traduzioni *già note* di tali frasi, quando esistono in detta lingua[2]]

p. 139 "peonaggio": condizione particolare del *peon* dell'America latina, che è normalmente un salariato, ma che deve comperare tutto, a credito e a un prezzo fissato senza concorrenza, nei negozi gestiti sul posto dal proprietario stesso della *hacienda* che lo impiega.

p. 141 "Coloro che non avevano mai avuto una preda, l'hanno lasciata per l'ombra": evocazione-rovesciamento della vecchia espressione proverbiale "lasciare, abbandonare la preda per l'ombra", cioè abbandonare un vantaggio certo per una speranza vana. Riferimento esplicito alla favola di La Fontaine: *Il Cane, la sua Preda e l'Ombra,* VI, 17.

p. 144 "dal buco della serratura": espressione di Hegel; in tedesco, *"Flaschenarsch".*

p.145 "Il cinema di cui parlo (...) che il tempo porta via con sé": Bossuet, *Orazione funebre per la Duchessa di Orléans*[3]: "La saggezza di cui parla in questo luogo (...) ammassando cose che il vento porta via con sé."

p. 146 "il movimento reale che dissolve le condizioni esistenti. Marx: 'Chiamiamo comunismo...'"

2. Lista indirizzata all'olandese Jaap Kloosterman il 9 aprile 1981.

3. Si tratta di Enrichetta d'Inghilterra, ultimogenita di Enrichetta di Francia e di Carlo I (1670).

p. 147 "Sarebbe potuto essere il film che faccio in questo momento": evocazione di Lautréamont, *Poesie* : "La frase..."

p. 147 "un film che disprezza la polvere d'immagini che lo compone": Saint-Just (l'ultimo o uno degli ultimissimi discorsi alla Convenzione): "Disprezzo la polvere che mi compone e che vi parla."

p. 147 "il controcampo": termine tecnico del cinema. Tecnica della ripresa e del montaggio consistente nel far seguire a un'inquadratura un'altra analoga, ma presa dall'angolo visivo opposto.

p. 148 "plagiare"; nel senso letterale: prendere idee o frasi da un autore.

p. 148 citazione da Swift: inizio del *Saggio inconfutabile sulle facoltà dell'anima.*

p. 152 citazione da Jomini, generale e scrittore svizzero (1779-1869): frase che *probabilmente* si trova nel *Précis de l'art de la guerre* (1830), ma che è inutile cercare, poiché credo che Jomini sia tradotto pochissimo; salvo forse in tedesco e in inglese.

p. 152 "Gli uomini, il più delle volte...": termine, e tono generale della frase che richiamano Machiavelli.

p. 153 "al livello della loro competenza": evocazione dell'umoristico "principio di Peter" sul "livello d'incompetenza".

p. 153 "Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori – le cortesie, l'audaci imprese...": inizio del poema in 46 canti, in ottave, di Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso.*

p. 154 "nei luoghi in cui tutto è diventato così malvagio": Dante, detto da un personaggio di cui ho dimenticato il nome e che fa riferimento, credo, a Bologna[4].

p. 154 "Qui era l'antica dimora (...) nel mare": poesia di Li Po.

p. 155 "Parigi allora (...) arrondissements": Dante, *Paradiso*, discorso di Cacciaguida.

p. 155 "Non se ne erano ancora scacciati e dispersi gli abitanti (*disuniti e dissipati li abitatori*)"; Machiavelli, *Il Principe:* "Sono questi dominii così acquistati, o consueti a vivere sotto un principe, o usi a essere liberi..."

p. 156 "Le case (...) andare a dormire lontano": Dante, *Paradiso*, discorso di Cacciaguida sull'antica Firenze.

p. 156 "in questa valle della desolazione": espressione biblica.

p. 156 "... risorgere un Donatello o un Tucidide": Dante, *Paradiso*, discorso di Cacciaguida.

p. 156 "libri redatti in cemento e in amianto (...) edifici costruiti in piatti sofismi": rovesciamento volontario dell'impiego consueto del materiale.

p. 156 citazione da Musil: Là – ma dove diavolo? – dove evoca l'inutilità dei libri dei moralisti[5]

p. 157 "non si può scendere (...) toccare una sostanza nello stesso stato": citazione da Eraclito.

p. 157 "in cui il negativo teneva la sua corte":

4. Dante, *Purgatorio*, canto XIV, verso 111: "là dove i cuor son fatti sì malvagi." (Nota dell'Editore)

5. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, parte seconda, cap. 61. (Nota dell'Editore)

Shakespeare, "poiché, nella corona dei re, la morte tiene la sua corte" (*Enrico IV?*)[6].

p. 160 "L'ordine regna..."; il principio costituzionale inglese: "Il re regna e non governa".

p. 160 *"Le Démon des armes"* : titolo americano del film *La sanguinaria* (1949) di Joseph H. Lewis.

p. 160 "Ci si ricorderà di questo pianeta": ultima frase di Villiers de l'Isle-Adam morente.

p. 161 "Come soldati mandati allo sbaraglio": l'espressione francese "enfant perdu" viene dal linguaggio dell'esercito, in cui essa designava un esploratore isolato o un soldato mandato in avanscoperta (XVI-XVIII secolo); trovava posto in un contesto militare da cui la parola *enfant*, indicante gli "uomini", è oggi scomparsa. Nel francese attuale indica una persona mandata allo sbaraglio, esposta cioè a grave rischio o pericolo senza le necessarie precauzioni. Secondo gli inglesi, esiste un'espressione olandese (o boera?) che viene anche usata nel Regno Unito.

p. 161 "Tutto ciò che è stato così cattivo (...) rimasto lo stesso": Pascal, *Pensieri.*

p. 166 "Ho bevuto il loro vino": ricorda la vecchia espressione di origine feudale: "Ho mangiato il suo pane".

p. 167 "Il bere e il demonio...": canzone dei pirati nell'*Isola del tesoro* di Stevenson.

p. 167 "Nel mezzo del cammino (...) malinconia": Dante. I due primi versi della *Divina Commedia*: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura..."

6. Shakespeare, *Riccardo II.* (Nota dell'Editore)

p. 167 "gioventù perduta": nel senso di "teppisti, mascalzoni" e non di "tempo passato".

p. 167 "Per parlare chiaramente (...) del Nulla": quartina di Omar Khayyâm.

p. 167 "Quante volte nelle età (...) popoli che non sono ancora!": Shakespeare, *Giulio Cesare.*

p. 167 "Che cos'è la scrittura? (...) degli amici": testo in latino del monaco ed erudito anglosassone Alcuino (735-804) per l'istruzione del giovane Pipino, figlio di Carlomagno.

p. 168 "Bernard, che cosa pretendi (...) questa verde giovinezza non durerà in eterno": Bossuet, *Apologie de Bernard de Clairvaux* [7]

p. 169 "Una generazione passa (...) durante questo tempo che passa come un'ombra": *Ecclesiaste.*

p. 169 "Passeremo il fiume (...) all'ombra di quegli alberi": ultime parole del generale Stonewall Jackson morente, durante la guerra di Secessione. Evocate nel titolo del romanzo di Hemingway *Al di là dal fiume e tra gli alberi.*

p. 170 "il coltello in mano": espressione di Machiavelli [*Il Principe*, credo, nel capitolo che consiglia di usare tutte le crudeltà insieme, fin dalla presa del potere[8]].

p. 171 "l'ordine del mondo": in senso hegeliano.

p. 172 "essendo ciò che sono": c'è qui una *sfumatura* di modestia, piuttosto che di orgoglio.

p. 173 "effettuare una sortita, tenere la campagna": espressioni militari. Tutto il paragrafo è scritto in un linguaggio strategico. La citazione da

7. *Panégyrique de saint Bernard.* (Nota dell'Editore)
8. Machiavelli, *Il Principe*, cap. VIII. (Nota dell'Editore)

Clausewitz, generale e teorico militare prussiano (1780-1831), si trova in uno dei suoi saggi pubblicati in Francia da Gallimard[9].

p. 173 Citazione da Baltasar Graciàn y Morales, gesuita spagnolo di grande erudizione (1601-1658): *L'uomo savio.*

p. 173 "Ma posso dimenticare colui che vedo dappertutto": Bossuet, *Orazione funebre per Michel Le Tellier* (che evoca il Cardinale di Retz).

p. 174 "I naufragatori scrivono il loro nome solo sull'acqua"; evoca l'epitaffio di Shelley[10]: "Qui giace un uomo il cui nome è stato scritto sull'acqua." Ho appreso, con mia grande sorpresa, che il termine "naufragatore" non esiste nella lingua di quei pirati di italiani![11] Ma esiste fatalmente in Olanda. (Erano coloro che, con falsi segnali luminosi, attiravano le navi verso tratti di costa pericolosi per farle naufragare e poterle quindi depredare.)

p. 178 "principe delle tenebre": definizione cristiana del diavolo.

p. 178 "il sistema dei lumi presenti": battuta in riferimento al tempo dell'*Aufklärung* (l'Illuminismo).

p. 178 "colui al quale gran torto è stato fatto": parola d'ordine dei millenaristi italiani, evocata per Bakunin dai suoi seguaci in Italia (citato in *Bakounine et ses contemporains*).

p. 180 "la forza della parola detta a suo tempo": espressione biblica.

9. Clausewitz, *Osservazioni sulla strategia pura e applicata del Signor Bülow.* (Nota dell'Editore)

10. Composto in realtà da Keats per se stesso e ripreso da Shelley. (Nota dell'Editore)

11. Invece esiste! (Nota del Traduttore)

p. 181 "Oh miseria!...": è una delle poesie meno brutte di Victor Hugo nella raccolta *I castighi.* La segnalo per il lato buffo della battuta velata, e non perché se ne cerchi la traduzione in altre lingue.

p. 181 "tentato una volta di impadronirsene a viva forza": è un'espressione molto dura, che implica la violenza armata. In questo testo, è l'unica evocazione del Maggio '68.

p. 183 "buona vecchia causa": è l'espressione degli Egualitari nella rivoluzione inglese del XVII secolo: "*old good cause*".

p. 183 "disarcionati": letteralmente, è un'espressione da cavaliere. Ma ha anche il significato psicologico di individui che non sanno più ciò che si deve fare.

p. 184 "ci si getta": nel senso militare, si attacca con impeto.

p. 184 citazione da Sun Tsé: *L'arte della guerra.*

p. 184 citazione da Clausewitz: *Note sulla Prussia nella sua grande catastrofe.*

p. 185 "pagare in contanti per vedere il seguito"; qui si completano due espressioni: il concetto clausewitziano in *Della Guerra* (la guerra che somiglia al commercio), sul momento in cui bisogna pagare in contanti con del sangue, nella battaglia. E "vedere il seguito", che evoca il poker.

p. 185 "la tenuta": parola che significa *l'uniforme,* e anche l'aspetto decoroso.

p. 186 "Il particolare si consuma combattendo": famosa formula di Hegel.

p. 186 "Tuttavia le tue ossa (...) impresa incompiuta": citazione dall'*Iliade*, non so in che canto[13].

p. 187 "marcia segreta"; espressione strategica: marcia improvvisa per sfuggire all'avversario lasciandogli per un po' il dubbio sulla direzione presa.

p. 189 "Ignoravano che (...) volontà non basta": Machiavelli (sul Gonfaloniere Pier Soderini. Molto probabilmente nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*[14])?

p. 190 "pensatori di allevamento" e "il gusto dell'alimento che li ha nutriti": evocazione del bestiame e del pollame di oggi, nutriti chimicamente.

p. 191 "Ciascuna è cittadina (...) in Italia peregrina": Dante, *Purgatorio,* Canto XIII (o forse XII?)[15].

p. 191 "le rive dell'Arno piene di addii": citazione da de Musset, *Lorenzaccio.*

p. 192 "Quando eravamo giovani (...) come il vento": quartina di Omar Khayyâm.

p. 193 "Dove sono i bei libertini (...) tempo che fu?": citazione da François Villon.

p. 194 "La causa più vera della guerra": concetto di Tucidide, nell'introduzione alla *Guerra del Peloponneso.*

p. 195 "terra guasta": termine medievale del ciclo bretone; cioè devastata. L'equivalente inglese è il titolo di T. S. Eliot: *Waste Land.*

p. 195 Si svegliano sgomenti (...) brancolando la vita": *détourné* dai *Mémoires* di Retz sull'inizio della Fronda ("Cercano brancolando le leggi").

13. Libro terzo, cap. XXX. (Nota dell'Editore)
14. Canto IV. (Nota dell'Editore)
15. Canto XIII, 94-96. (Nota dell'Editore)

p. 196 citazione di un poeta T'ang: si trova nella raccolta di Hervey-Saint-Denys.

p. 197 "riflessioni sulla violenza": evoca Georges Sorel (1847-1922).

p. 197 "DA RIPRENDERE DALL'INIZIO": il verbo riprendere ha qui parecchi significati congiunti da conservare al massimo. In primo luogo: da rileggere, o rivedere, dall'inizio (evocando così la struttura circolare del titolo-palindromo). Poi: da rifare (il film o la vita dell'autore). Quindi: da criticare, correggere, biasimare.

Champot, 1980.

PER IL TECNICO DEL SUONO

Bisogna portare ovunque alla stessa altezza le frasi del commento; e possibilmente fare lo stesso all'interno di ciascuna frase. Non si ricerca alcun effetto oratorio alzando la voce su certe parole. Si tratta di ottenere un discorso monotono e freddo, un po' lontano (che però deve restare ovviamente udibile).

Le poche frasi che passano su uno schermo bianco (citazioni da HURLEMENTS...) devono essere di un'intensità sonora nettamente al di sotto del commento stesso: più ovattate, come provenienti da più lontano.

Per i dialoghi estratti da altri film, rispettare le loro variazioni interne di tono, ma smorzare *un po'* il loro eventuale fragore, perché non siano troppo lontani dal livello del commento.

La musica: normale, abbastanza forte. Farla cessare il più bruscamente possibile alla fine di ogni intervento.

G. D.

ISTRUZIONI PER L'USO DEL *DÉTOURNEMENT*

Tutti i contemporanei dotati di un certo acume concordano sul fatto che l'arte è ormai nella palese impossibilità di affermarsi come attività superiore, o anche come attività di compensazione alla quale potersi onorevolmente dedicare. Manifestamente, la causa di tale declino è l'apparizione di forze produttive che necessitano di altri rapporti di produzione e di una nuova pratica della vita. Nella fase di guerra civile in cui ci troviamo impegnati, e in stretto rapporto con l'orientamento che andiamo scoprendo per certe future attività superiori, possiamo considerare che tutti i mezzi di espressione conosciuti vadano a confluire in un movimento generale di propaganda che deve abbracciare tutti gli aspetti, in perpetua interazione, della realtà sociale.

Sulle forme e sulla natura stessa di una propaganda educativa, si affrontano parecchie opinioni, generalmente ispirate dalle diverse politiche riformistiche attualmente in voga. Ci basti dichiarare che, per noi, sul piano culturale come su quello strettamente politico, le premesse della rivoluzione non sono soltanto mature, hanno anche cominciato a marcire. Non solo il regresso, ma anche la ricerca degli obiettivi culturali "attuali", poiché dipendono in realtà dalle formazioni ideologiche di una società passata che ha prolungato la sua agonia fino a oggi, possono avere unicamente una efficacia reazionaria. Solo l'innovazione estremista ha una giustificazione storica.

Nel suo insieme, il retaggio letterario e artistico dell'umanità deve essere utilizzato a fini di propaganda partigiana. Si tratta, certo, di superare ogni idea di scandalo. Dato che la negazione della concezione borghese del genio e dell'arte ha già fatto largamente il suo tempo, i baffi della Gioconda non presentano alcun carattere più interessante della prima versione del quadro leonardesco. Adesso bisogna seguire tale processo fino alla negazione della negazione. Bertold Brecht, rivelando in un'intervista concessa di recente al settimanale "France-Observateur" di effet-

tuare dei tagli nei classici teatrali per renderne la rappresentazione più felicemente educativa, è assai più vicino di Duchamp alla conseguenza rivoluzionaria che rivendichiamo. Ma bisogna notare anche che, nel caso di Brecht, questi utili interventi sono mantenuti entro stretti limiti da un rispetto infondato per la cultura, come viene definita dalla classe dominante: lo stesso rispetto, insegnato nelle scuole elementari della borghesia e nei giornali dei partiti operai, che induce le municipalità più rosse della periferia parigina a richiedere sempre *Le Cid* durante le tournées del T.N.P. invece di *Madre Coraggio*.

A dire il vero, bisogna farla finita con ogni nozione di proprietà personale in tale materia. Il sorgere di altre necessità rende antiquate le "geniali" realizzazioni precedenti. Esse diventano ostacoli, temibili abitudini. La questione non è di sapere se siamo portati o no ad apprezzarle. Dobbiamo passare oltre.

Tutti gli elementi, presi ovunque, possono essere oggetto di accostamenti nuovi. Le scoperte della poesia moderna sulla struttura analogica dell'immagine dimostrano che fra due elementi, anche di origini lontanissime fra loro, si stabilisce sempre un rapporto. Attenersi all'ambito di un ordine personale delle parole dipende soltanto dalla convenzione. L'interferenza di due mondi sentimentali, la messa in presenza di due espressioni indipendenti, superano i loro elementi primitivi per dare un'organizzazione sintetica di efficacia superiore. Tutto può servire.

Inutile dire che si può non solo correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in una nuova, ma anche cambiare il senso di tali frammenti e mascherare in tutte le maniere che si giudicheranno valide quelle che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni.

Simili procedimenti parodici sono stati spesso impiegati per ottenere effetti comici. Ma il comico mette in scena una contraddizione a un dato stato, posto come esistente. In tale circostanza, poiché lo stato delle cose letterarie ci sembra estraneo quasi quanto il paleolitico

superiore, la contraddizione non ci fa ridere. Bisogna dunque concepire uno stadio parodistico-serio in cui l'accumulo di elementi *détournés*, lungi dal voler suscitare l'indignazione o il riso riferendosi alla nozione di un'opera originale, ma mostrando invece la nostra indifferenza per un originale svuotato di senso e dimenticato, cercherebbe di rendere un certo sublime.

È noto che Lautréamont si è spinto così lontano su questa strada da essere ancora parzialmente incompreso dai suoi più ferventi ammiratori. Malgrado l'evidenza del procedimento applicato nelle *Poesie*, particolarmente sulla base della morale di Pascal e di Vauvenargues, al linguaggio teorico – nel quale Lautréamont vuol fare arrivare i ragionamenti, per concentrazioni successive, alla sola massima – ci si è stupiti delle rivelazioni fatte da un certo Viroux tre o quattro anni fa, che hanno consentito anche ai più ottusi di riconoscere nei *Canti di Maldoror* un vasto *détournement*, da Buffon e da opere di storia naturale, fra l'altro. Che i prosatori del *Figaro*, come lo stesso Viroux, vi abbiano potuto vedere un'occasione per sminuire Lautréamont, e che altri abbiano creduto di doverlo difendere facendo l'elogio della sua insolenza, sta a testimoniare soltanto la debilità intellettuale dei vegliardi dei due schieramenti, impegnati in cortese tenzone. Una parola d'ordine come "il plagio è necessario, il progresso lo implica" è ancora mal compresa, e per le stesse ragioni, quanto la frase famosa sulla poesia che "deve essere fatta da tutti".

A parte l'opera di Lautréamont – che per la sua apparizione estremamente prematura sfugge ancora in gran parte a una critica esatta – , le tendenze al *détournement* che possono essere riconosciute da uno studio dell'espressione contemporanea sono per lo più inconsce od occasionali; e, più che nella produzione estetica ormai languente, è nell'industria pubblicitaria che bisognerebbe cercarne gli esempi più belli.

Si possono dapprima definire due categorie principali per tutti gli elementi *détournés*, e senza distinguere se la loro messa in presenza si accompagni o meno a correzioni

introdotte negli originali. Sono i *détournements minori* e i *détournements abusivi*.

Il *détournement* minore è il *détournement* di un elemento che non ha importanza propria e che trae dunque tutto il suo significato dalla messa in presenza che gli si fa subire. Tipo i ritagli di giornale, una frase neutra, la foto di un soggetto qualsiasi.

Il *détournement* abusivo, detto anche *détournement* di proposizione premonitoria, è invece quello di cui è oggetto un elemento significativo di per sé: elemento che trarrà dal nuovo accostamento una differente portata. Uno slogan di Saint-Just, una sequenza di Ejzenštejn per esempio.

Le opere *détournées* di una certa portata saranno dunque il più delle volte costituite da una o più serie di *détournements* abusivi-minori.

Fin da ora si possono stabilire parecchie leggi sull'uso del *détournement*.

È l'elemento détourné più lontano a contribuire più vivamente all'impressione d'insieme, e non gli elementi a determinare direttamente la natura di tale impressione. Così, in una metagrafia relativa alla guerra di Spagna, la frase dal senso più nettamente rivoluzionario è la pubblicità incompleta di una marca di rossetto: "le belle labbra hanno il rossetto". In un'altra metagrafia ("Morte di J. H."), centoventicinque piccoli annunci relativi alla vendita di bottiglierie traducono un suicidio più visibilmente degli articoli di giornale che lo riportano.

Le deformazioni introdotte negli elementi détournés *devono tendere a semplificarsi all'estremo, dato che la principale forza di un* détournement *è la funzione diretta del suo riconoscimento, consapevole o confuso, da parte della memoria.* È risaputo. Notiamo soltanto che se questa utilizzazione della memoria implica una scelta del pubblico precedente all'uso del *détournement*, ciò è solo un caso particolare di una legge generale che regge sia il *détournement*, sia ogni altra modalità di azione sul mondo. L'idea di espressione in assoluto è morta, e momentaneamente sopravvive soltanto una scimmiottatura di questa pratica, finché sopravvivono i nostri nemici.

Il détournement è tanto meno operativo quanto più si avvicina a una replica razionale. È il caso di un numero abbastanza grande di massime ritoccate da Lautréamont. Più il carattere razionale della replica è evidente, più essa si confonde con il banale spirito della risposta pronta per il quale si tratta egualmente di ritorcere contro l'avversario le sue stesse parole. Ciò non si limita naturalmente al linguaggio parlato. È in tale ordine di idee che dovemmo dibattere il progetto di alcuni nostri compagni mirante a *détourner* un manifesto antisovietico dell'organizzazione fascista "Paix et Liberté" – che proclamava, con vedute di bandiere occidentali mescolate, "l'unione fa la forza" – aggiungendovi su un volantino di formato ridotto la frase "e le coalizioni fanno la guerra".

Il détournement *per semplice rovesciamento è sempre il più immediato e il meno efficace.* Ciò non significa che non possa avere un aspetto progressivo. Si consideri, per esempio, questo appellativo per una statua e un uomo: "La Tigre detta Clemenceau". Nello stesso modo, la messa nera contrappone alla costruzione di un'atmosfera che si fonda su una data metafisica, una costruzione di atmosfera nello stesso quadro di tale metafisica rovesciando i valori conservati.

Delle quattro leggi appena enunciate, la prima è essenziale e si applica universalmente. Le altre tre valgono praticamente solo per gli elementi abusivi *détournés*.

Le prime conseguenze evidenti di una generalizzazione del *détournement*, oltre ai poteri intrinseci di propaganda che esso detiene, saranno la riapparizione di una massa di brutti libri; la partecipazione massiccia di scrittori ignorati; la differenziazione sempre più spinta delle frasi o delle opere plastiche che saranno alla moda; e soprattutto una facilità della produzione superante di gran lunga, per quantità, varietà e qualità, la scrittura automatica di noiosa memoria.

Il *détournement* non solo conduce alla scoperta di

nuovi aspetti del talento, ma anche, scontrandosi frontalmente con tutte le convenzioni mondane e giuridiche, non può mancare di apparire come un potente strumento culturale al servizio di una lotta di classe ben compresa. Il prezzo basso dei suoi prodotti è l'artiglieria pesante con cui si battono in breccia tutte le muraglie cinesi dell'intelligenza. Ecco un mezzo reale di insegnamento artistico proletario, il primo abbozzo di un *comunismo letterario*.

Le proposte e le realizzazioni sul terreno del *détournement* si moltiplicano a volontà. Limitiamoci per il momento a mostrare alcune possibilità concrete a partire dai diversi settori attuali della comunicazione, essendo ovvio che queste divisioni hanno valore soltanto in funzione delle tecniche di oggi, e tendono tutte a sparire a beneficio di sintesi superiori, con il progresso di tali tecniche.

Oltre alle diverse utilizzazioni immediate delle frasi *détournées* nei manifesti, nei dischi o nelle trasmissioni radiofoniche, le due principali applicazioni della prosa *détournée* sono la scrittura metagrafica e, in minor misura, il quadro romanzesco abilmente pervertito.

Il *détournement* di un'opera romanzesca completa è un'impresa di scarso avvenire, ma che potrebbe rivelarsi operante nella fase di transizione. Un simile *détournement* ci guadagna ad accompagnarsi a illustrazioni in rapporto non esplicito con il testo. Malgrado difficoltà che non ci nascondiamo, crediamo sia possibile giungere a un istruttivo *détournement* psicogeografico del romanzo *Consuelo* di George Sand, che potrebbe essere rilanciato, così truccato, sul mercato letterario, dissimulato sotto un titolo anodino come "Grande periferia", o anch'esso *détourné* come "La pattuglia sperduta" (sarebbe bene reinvestire in tal modo molti titoli di film da cui non si può più trarre altro, non essendosi impadroniti delle vecchie copie prima della loro distruzione, o di quelle che continuano ad abbrutire la gioventù nelle cineteche).

La scrittura metagrafica, per quanto arretrato possa

essere peraltro il quadro plastico in cui essa si colloca materialmente, presenta uno sbocco più ricco alla prosa *détournée*, come agli altri oggetti o immagini che convengono. Se ne può dare un giudizio considerando il progetto del 1951, abbandonato per mancanza di fondi sufficienti, che prevedeva la costruzione di un biliardo elettrico fatto in modo che i giochi delle sue luci e il percorso più o meno prevedibile delle sue palle servissero a un'interpretazione metagrafico-spaziale dal titolo: "Sensazioni termiche e desideri delle persone che passano davanti ai cancelli del museo di Cluny in novembre, circa un'ora dopo il tramonto". Da allora, certo, sappiamo che un lavoro situazionista-analitico non può progredire scientificamente su tali strade. I mezzi restano tuttavia validi per fini meno ambiziosi.

È ovviamente nell'ambito cinematografico che il *détournement* può raggiungere la sua maggiore efficacia, e senza dubbio, per coloro cui la cosa sta a cuore, la sua maggiore bellezza.

I poteri del cinema sono così estesi, e l'assenza di coordinamento di tali poteri così palese che quasi tutti i film che superano la misera media sono in grado di alimentare infinite polemiche fra spettatori o critici professionisti. Aggiungiamo che solo il conformismo di questi individui impedisce loro di trovare un fascino altrettanto prepotente e difetti altrettanto lampanti nei film di infima categoria. Per dissipare un po' questa risibile confusione dei valori, diciamo che "Nascita di una nazione" di Griffith è uno dei film più importanti della storia del cinema per la massa di apporti nuovi che presenta. D'altra parte, è un film razzista: dunque non merita assolutamente di essere proiettato nella sua forma attuale. Ma il suo divieto puro e semplice potrebbe risultare spiacevole nel campo, secondario ma suscettibile di un miglior uso, del cinema. È assai meglio farne un *détournement* integrale, senza che ci sia nemmeno bisogno di toccarne il montaggio, con l'aiuto di una colonna sonora che lo trasformerebbe in una vibrante denuncia degli orrori della guerra imperialista e delle attività del Ku-Klux-

Klan, che, com'è noto, proseguono ancora oggi negli Stati Uniti.

Un simile *détournement*, ben moderato, tutto sommato non è altro che l'equivalente morale dei restauri dei dipinti antichi nei musei. Ma la maggior parte dei film meritano soltanto di essere smembrati per comporre altre opere. Evidentemente, questa riconversione di sequenze preesistenti non si farà senza il concorso di altri elementi: musicali, pittorici, o anche storici. Dato che finora ogni falsificazione della storia, al cinema, si allinea più o meno al tipo di buffonata delle ricostruzioni di Guitry, si può far dire a Robespierre, prima della sua esecuzione: "Malgrado tante prove penose, la mia esperienza e la grandezza del mio compito mi fanno ritenere che tutto vada bene."

Se la tragedia greca, opportunamente ringiovanita, ci serve in questa occasione a esaltare Robespierre, si immagini invece una sequenza del genere neorealista, davanti al banco di un bar per camionisti, per esempio, con uno di loro che dice in tono serio a un collega: "La morale era nei libri dei filosofi, noi l'abbiamo messa nel governo delle nazioni." Si vede come questo accostamento aggiunga prestigio al pensiero di Maximilien, a quello di una dittatura del proletariato.

La luce del *détournement* si propaga in linea retta. Nella misura in cui la nuova architettura sembra dover cominciare con uno stadio sperimentale barocco, il *complesso architettonico* – che noi concepiamo come costruzione di un ambiente dinamico in rapporto con stili di comportamento – utilizzerà verosimilmente il *détournement* di forme architettoniche note, e in ogni caso trarrà vantaggio, plasticamente ed emozionalmente, da ogni sorta di oggetti *détournés*: gru o impalcature metalliche sapientemente disposte in modo da dare proficuamente il cambio a una tradizione scultorea defunta. Ciò sconvolge solo i peggiori fanatici del giardino alla francese. Ci viene in mente che quel marciume fascistizzante di D'Annunzio, ritiratosi a Gardone, teneva nel parco del Vittoriale la prua di una torpediniera. Ignorandone le motivazioni patriottiche, il monumento non può che apparire piacevole.

Estendendo il *détournement* fino alle realizzazioni dell'urbanismo, senza dubbio nessuno rimarrebbe indifferente se si ricostruisse minuziosamente in una città un intero quartiere di un'altra. L'esistenza, che non sarà mai troppo sconcertante, ne verrebbe realmente abbellita.

I titoli stessi, come si è già visto, sono un elemento radicale del *détournement*. Questo fatto deriva da due constatazioni generali: da una parte, tutti i titoli sono intercambiabili; dall'altra, hanno un'importanza determinante in parecchie discipline. Tutti i romanzi polizieschi della *série noire* si somigliano profondamente, e il solo sforzo innovativo a livello del titolo basta ad assicurare loro un pubblico considerevole. Nella musica, un titolo continua a esercitare una grande influenza, e nulla giustifica veramente la sua scelta. Non sarebbe dunque male apportare un'ultima correzione al titolo dell'*Eroica* facendone, per esempio, una "Sinfonia Lenin".

Il titolo contribuisce fortemente a *détourner* l'opera, ma una reazione dell'opera sul titolo è inevitabile. Di modo che si può fare un uso esteso di titoli precisi presi a prestito da pubblicazioni scientifiche ("Biologia litoranea dei mari temperati") o militari ("Combattimenti notturni di piccole unità di fanteria"); e persino di molte frasi trovate nei giornalini per ragazzi ("Meravigliosi paesaggi si offrono alla vista dei navigatori").

Per finire, dobbiamo citare brevemente alcuni aspetti di quello che chiameremo l'ultra-*détournement*, cioè le tendenze del *détournement* ad applicarsi nella vita sociale quotidiana. I gesti e le parole possono essere caricati di altri sensi, e, per ragioni pratiche, lo sono stati di continuo nel corso della storia. Le società segrete dell'antica Cina disponevano di un corredo raffinatissimo di segni di riconoscimento, inglobanti la maggior parte dei comportamenti mondani (modo di disporre le tazze; di bere; citazioni di poesie interrotte in punti convenuti). Il bisogno di una lingua segreta, di parole d'ordine, è inseparabile da un'inclinazione al gioco. L'idea-limite è che qua-

lunque segno, qualunque vocabolo, è suscettibile di essere convertito in qualcos'altro, addirittura nel suo contrario. Gli insorti realisti della Vandea, poiché recavano l'immonda effigie del cuore di Gesù, si definivano l'Armata Rossa. Nell'ambito pur limitato del vocabolario della guerra politica, questa espressione è stata completamente *détournée* nel giro di un secolo.

Oltre al linguaggio, con lo stesso metodo, è possibile *détourner* l'abbigliamento, con tutta l'importanza affettiva che esso racchiude. Anche qui troviamo la nozione di travestimento in stretto rapporto con il gioco. Infine, quando arriveremo a costruire delle situazioni, scopo finale di tutta la nostra attività, ciascuno sarà padronissimo di *détourner* intere situazioni mutandone deliberatamente questa o quella condizione determinante.

I procedimenti che abbiamo sommariamente trattato qui non sono presentati come un'invenzione che ci sarebbe propria, ma invece come una pratica abbastanza comunemente diffusa che ci proponiamo di sistematizzare.

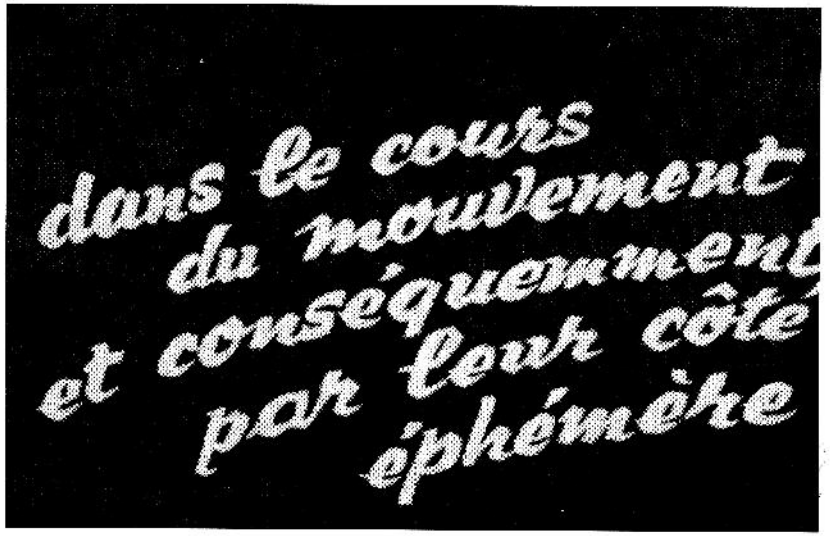
La teoria del *détournement* per se stessa non ci interessa gran che. Ma la troviamo legata a quasi tutti gli aspetti costruttivi del periodo di transizione presituazionista. Il suo arricchimento, per mezzo della pratica, appare dunque necessario.

Rimandiamo a più tardi lo sviluppo di queste tesi.

Guy-Ernest Debord e Gil J Wolman
in *Les Lèvres nues*, n. 8 (maggio 1956)

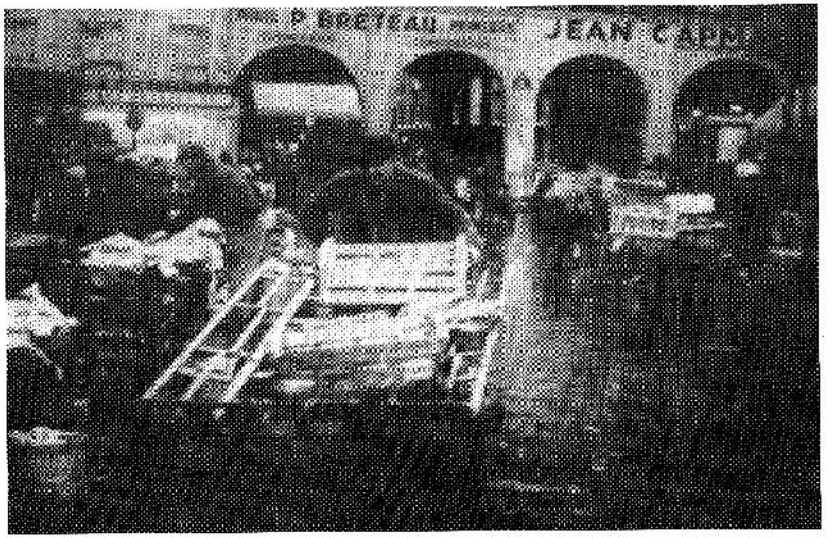
Gli esseri umani non sono pienamente consapevoli della loro vita reale...
Il più delle volte agiscono andando a tentoni; i loro atti li seguono, li trascinano, li sopraffanno con le loro conseguenze.

A ogni istante, dunque, i gruppi e gli individui si trovano davanti risultati che non avevano voluto.



L'atmosfera del gioco è per natura instabile. In qualsiasi momento la "vita corrente" può riaffermare i propri diritti.

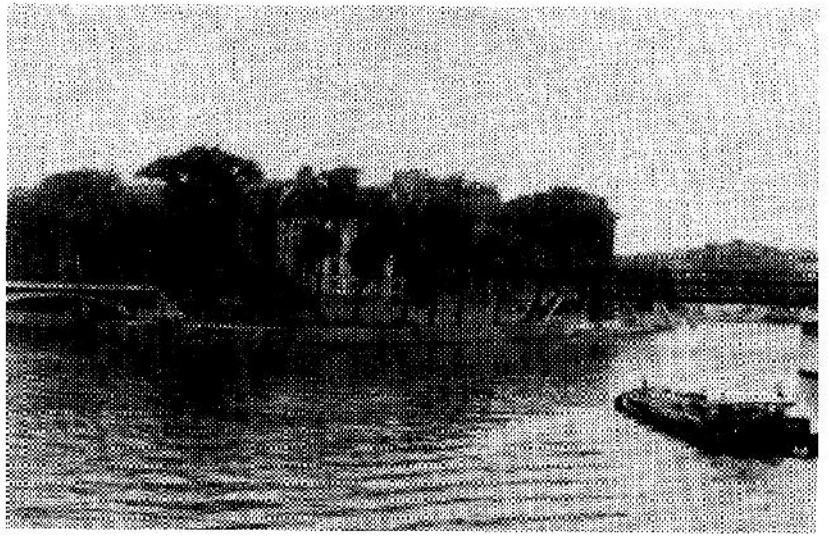
Attorno al quartiere, attorno alla sua immobilità sfuggente e minacciata, si estendeva una città semiconosciuta in cui le persone si incontravano soltanto per caso...



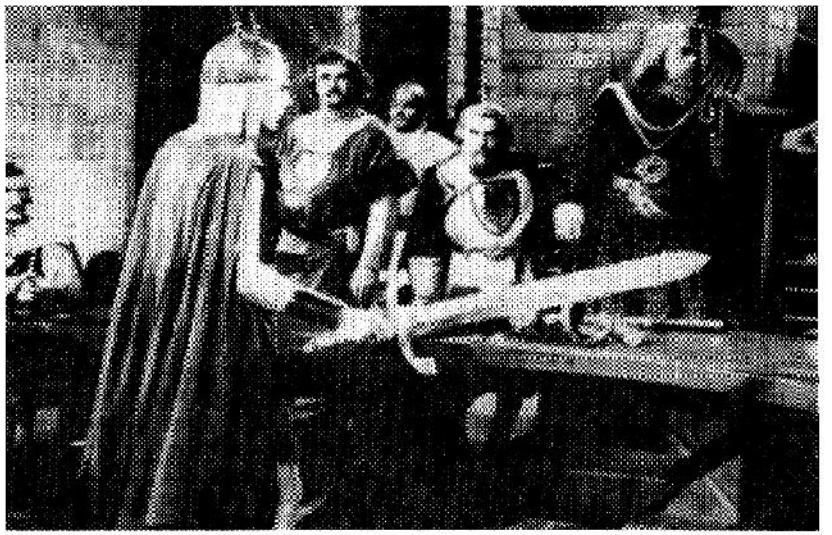
"La nostra vita è un viaggio. – Nell'inverno e nella notte. – Noi cerchiamo il nostro passaggio..."

È il bisogno che se ne ha a creare la star. È la miseria del bisogno...

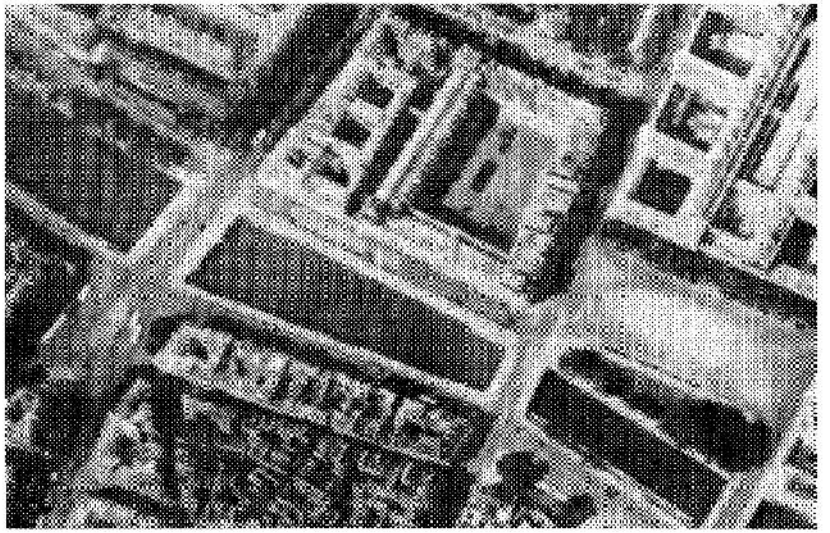
Quale comunicazione si è desiderata, o conosciuta, o soltanto simulata? Quale vero progetto è stato perduto?



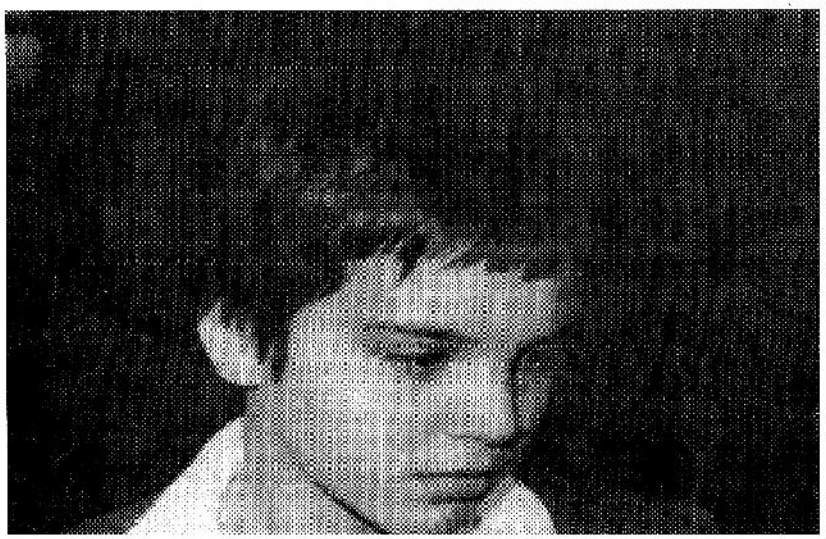
Restano i paesaggi da cartolina attraversati senza fine; la distanza organizzata fra ciascuno e tutti. L' infanzia? Ma è qui; non ne siamo mai usciti.



Nessuna avventura si costituisce direttamente per noi. In quanto avventura, partecipa in primo luogo dell'insieme delle leggende trasmesse dal cinema o da altri mezzi; di tutta la paccottiglia spettacolare della storia.



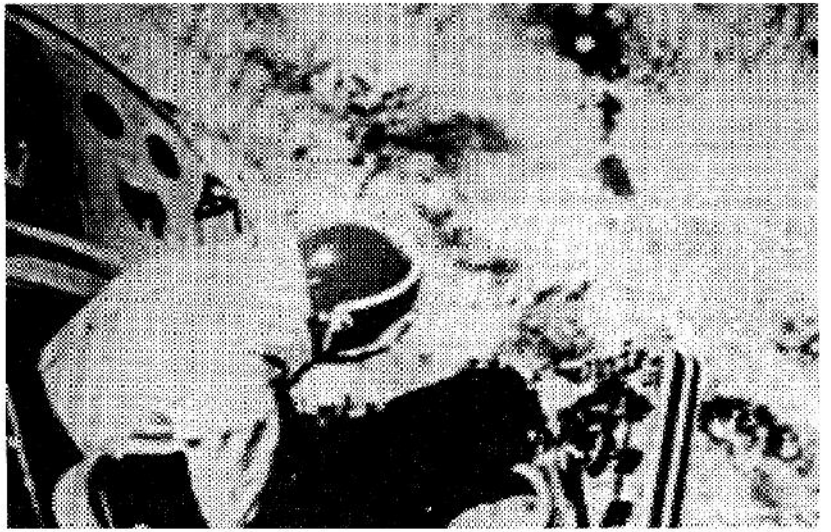
Le loro emozioni divergenti si neutralizzano e mantengono il loro solido contorno di noia.



Tali sogni sono sprazzi del passato non risolto. Rischiarano unilateralmente momenti vissuti un tempo nella confusione e nel dubbio.

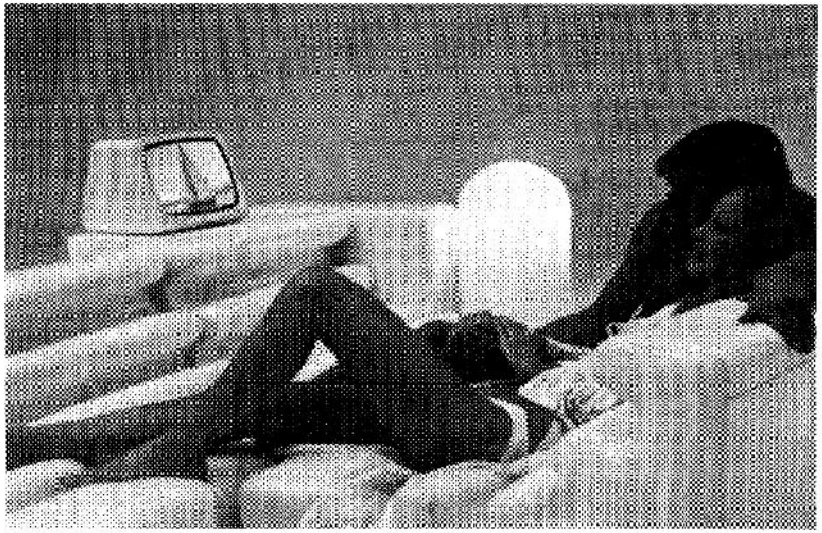
Il cinema propone ovunque condotte esemplari, crea eroi, sullo stesso vecchio modello di costoro, in tutto ciò che tocca.

Questo film è dedicato ad Alice Becker-Ho.

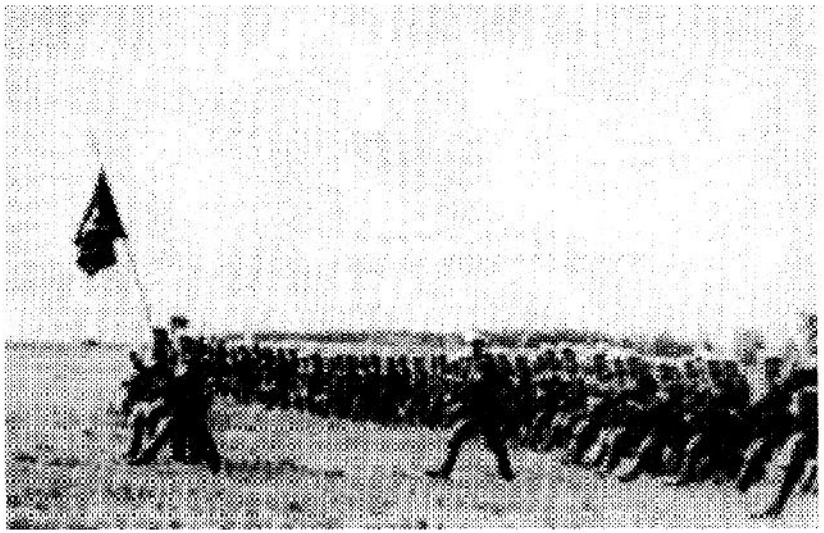


... un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato.

La realtà considerata parzialmente *si dispiega nella propria unità generale in quanto pseudo-mondo a parte, oggetto della sola contemplazione.*

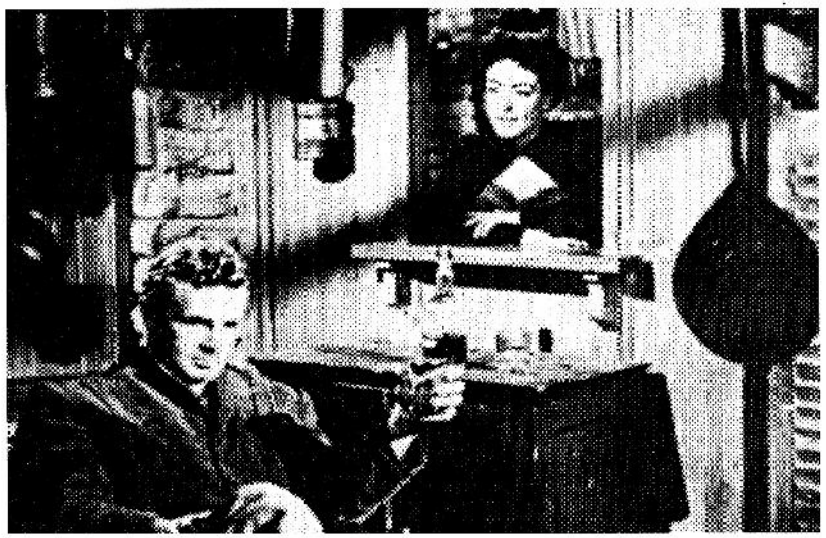


Lo spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce in quanto separato.



Nel suo stile stesso, l'esposizione della teoria dialettica è uno scandalo e un abominio secondo le regole del linguaggio dominante...

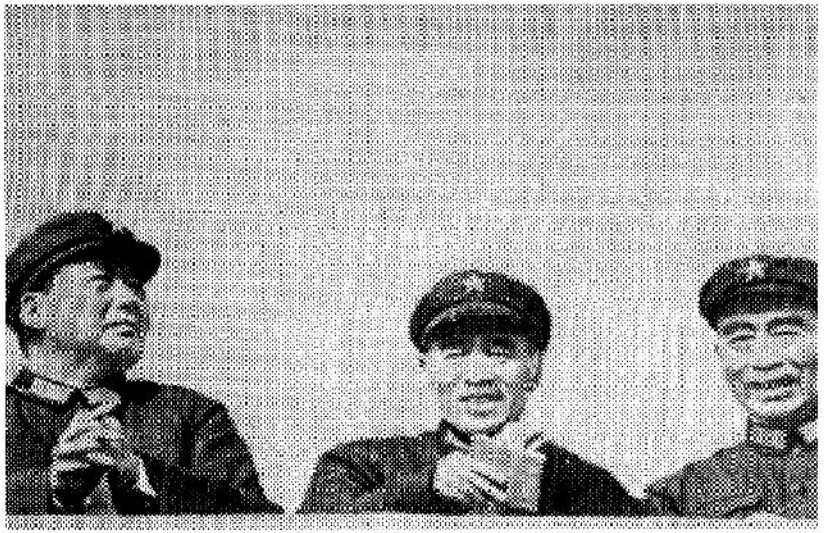
Quando l'arte divenuta indipendente rappresenta il suo mondo con colori squillanti, un momento della vita è invecchiato...



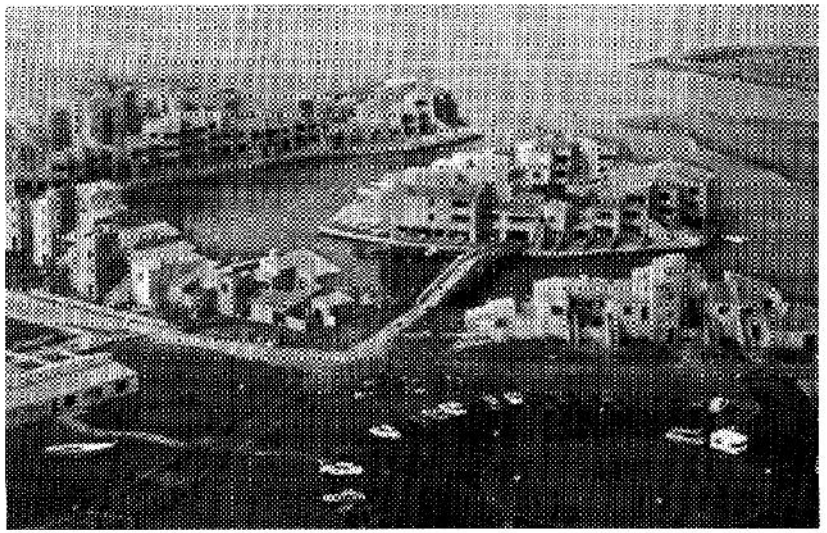
"Quanti uomini hai dimenticato?" – "E tu, di quante donne ti ricordi?"

Gli specialisti del potere dello spettacolo, potere assoluto all'interno del suo sistema del linguaggio senza risposta, sono assolutamente corrotti dalla loro esperienza del disprezzo e del successo del disprezzo.

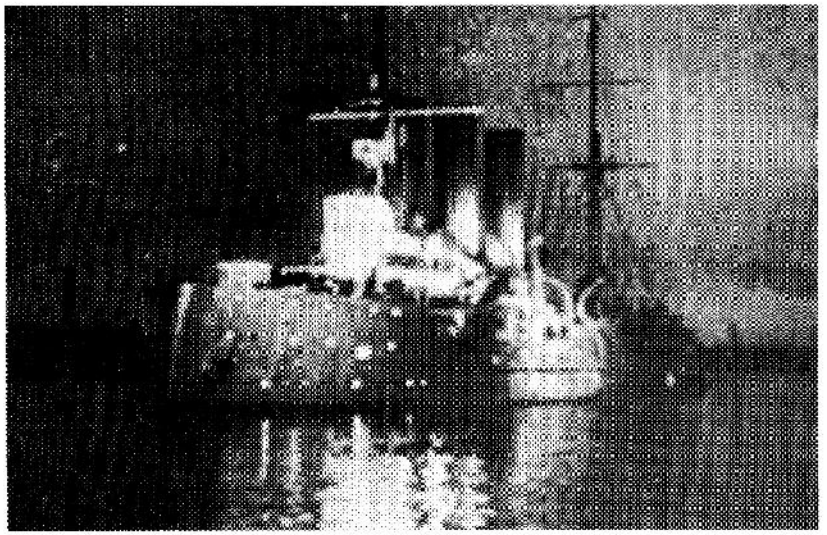
In questo movimento essenziale dello spettacolo, che consiste nel riprendere in sé tutto ciò che esisteva allo stato fluido nell'attività umana, per possederlo allo stato coagulato, in quanto cose...



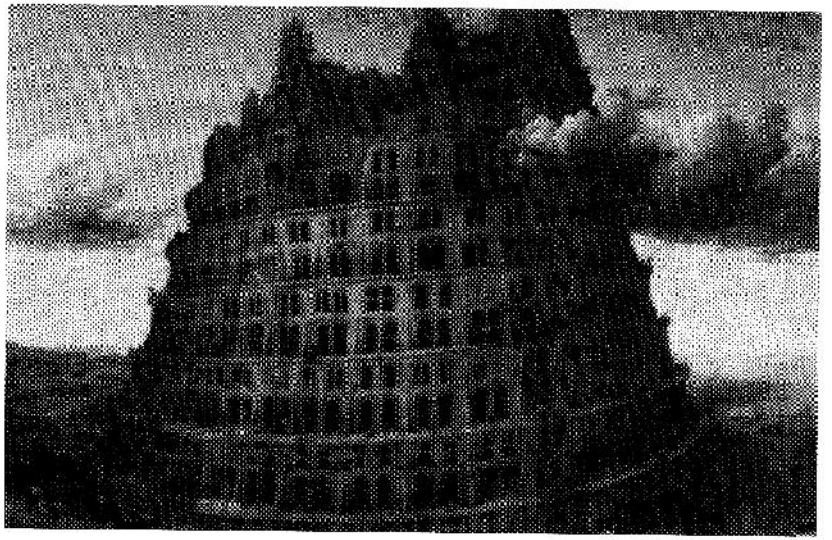
Ogni nuova menzogna *della pubblicità è anche la confessione della sua menzogna precedente.*



Per la prima volta un'architettura nuova, che in ogni epoca precedente era riservata al soddisfacimento delle classi dominanti, è direttamente destinata ai poveri.



La storia che minaccia questo mondo crepuscolare è anche la forza che può sottomettere lo spazio al tempo vissuto.



... gli individui e le comunità devono costruire i siti e gli avvenimenti corrispondenti all'appropriazione, non più soltanto del loro lavoro, ma della loro storia totale.

L'immagine sociale del consumo del tempo, dal canto suo, è dominata esclusivamente dai momenti di svago e di vacanza, momenti rappresentati a distanza e desiderabili per postulato...

"Folla schiava, in piedi! In piedi! – Il mondo cambierà base."

Si è aperta una nuova epoca: dopo il primo tentativo di sovversione operaia,
è adesso che l'abbondanza capitalista è fallita.

We few, we happy few,

we, band of brothers.

"7° Michigan, avanti!"

SCHEDE TECNICHE

1

"Hurlements en faveur de Sade" è stato realizzato nel giugno 1952. È un lungometraggio del tutto privo di immagini, costituito soltanto dal supporto della colonna sonora. Tale supporto dà uno schermo uniformemente bianco durante la proiezione dei dialoghi. I dialoghi, la cui durata totale non supera la ventina di minuti, sono anch'essi sparsi, in brevi frammenti, in un'ora di silenzio (di cui ventiquattro minuti di fila costituiscono la sequenza finale). Durante la proiezione dei silenzi, lo schermo rimane assolutamente nero; e, di conseguenza, la sala.

Le voci udite, tutte inespressive, sono quelle di Gil J Wolman (voce 1), Guy Debord (voce 2), Serge Berna (voce 3), Barbara Rosenthal (voce 4), Jean-Isidore Isou (voce 5).

Il film non comporta alcun accompagnamento o effetti sonori, a eccezione di un'improvvisazione lettrista di Wolman, da solo, che apre la prima apparizione dello schermo bianco, immediatamente prima dell'inizio del dialogo, le cui due prime battute costituiscono i titoli di testa.

Il contenuto di questo film dev'essere in primo luogo collegato all'atmosfera dell'avanguardia lettrista dell'epoca: al tempo stesso a un livello più generale, in cui si presenta come una negazione e un superamento della concezione isouiana del "cinema discrepante"; e a un livello aneddotico, dalla moda dei nomi doppi che caratterizzava allora questo gruppo (Jean-Isidore, Guy-Ernest, Albert-Jules ecc.), o dal riferimento a Berna, organizzato-

re dello scandalo della Pasqua 1950 a Notre-Dame-de-Paris, fino alla dedica a Wolman, autore del precedente film lettrista, lo stupendo "Anticoncept". Altri aspetti sono da considerare nell'ottica delle posizioni situazioniste che si sono definite in seguito: in prima fila, l'uso delle frasi *détournées*. Fra tutte le frasi estranee – venute dai giornali, o da Joyce, come pure dal Codice Civile – mescolate al dialogo di questo film, cioè all'impiego ugualmente ridicolo di diversi stili di scrittura, la presente edizione dell'Institut scandinave de Vandalisme Comparé ha mantenuto l'uso delle virgolette solo per quattro di esse, considerate come citazioni convenzionali a causa della difficoltà che avrebbe probabilmente presentato il loro riconoscimento. Si tratta di tre citazioni di Isou (rispettivamente: della sua "Esthétique du cinéma", di una lettera a Debord, di "Précisions sur ma poésie et moi") e della battuta di un western di John Ford ("Rio Bravo").

La prima presentazione di "Hurlements en faveur de Sade", a Parigi, il 30 giugno 1952, al "ciné-club d'Avant-Garde", allora diretto da A.-J. Cauliez, nei locali del Musée de l'Homme, è stata interrotta quasi fin dall'inizio, non senza violenze, dal pubblico e dai dirigenti del cineclub. Parecchi lettristi si dissociarono allora da un film così maldestramente eccessivo. La prima proiezione integrale ha avuto luogo il 13 ottobre dello stesso anno, al "ciné-club du Quartier Latin", nella sala delle Sociétés Savantes, difesa dal gruppo dei "lettristi di sinistra" e da una ventina di soldati di Saint-Germain-des-Prés. La presenza degli stessi ha vietato alcuni mesi dopo, allo stesso cineclub, uno "Squelette sadique" che era stato annunciato e attribuito a un certo René-Guy Babord, scherzo che intendeva limitarsi, a quanto pare, a spegnere le luci in sala per un quarto d'ora.

2

"Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps" è un cortometraggio di 600 metri (18 minuti), in formato 35 mm, in bianco e nero.

Prodotto dalla Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, è stato girato nell'aprile del 1959. Il montaggio è stato portato a termine nel settembre dello stesso anno. Capo operatore: André Mrugalski. Montaggio: Chantal Delattre. Assistente alla regia: Ghislain de Marbaix. Assistente operatore: Jean Harnois. Sceneggiatura: Michèle Vallon. Macchinista: Bernard Largemain. Laboratorio GTC.

Il commento è detto dalle voci, piuttosto indifferenti e stanche, di Jean Harnois (voce 1; nel tono speaker della radio o del cinegiornale), Guy Debord (voce 2; più triste e sorda) e Claude Brabant (voce 3; ragazza molto giovane).

Il sottofondo sonoro dei titoli di testa è tratto dalla registrazione dei dibattiti della Terza Conferenza dell'Internazionale Situazionista tenuta a Monaco di Baviera; soprattutto in francese e in tedesco. Per la musica di accompagnamento, il tema di Händel è stato preso dalla sua suite di balletti "L'origine del disegno"; i due temi di Michel-Richard Delalande dal "Caprice n. 2", detto anche *Grande Pièce*.

Il commento comprende una forte percentuale di frasi *détournées*, trovate indifferentemente in pensatori classici, in un romanzo di fantascienza o nei peggiori sociologi alla moda. Per fare il contrario del documentario in materia di scenario spettacolare, ogni volta che la cinepresa ha rischiato di incontrare un monumento, lo si è evitato filmando all'inverso il punto di vista del monumento (nel senso in cui il giovane Abel Gance aveva potuto piazzare la sua cinepresa dal punto di vista della palla di neve). Il primo progetto di questo documentario concedeva maggior spazio al *détournement* diretto di inquadrature esistenti in altri film del cinema più comune (per esempio, nella sequenza dedicata all'insuccesso delle intenzioni rivoluzionarie degli anni 50, questa successione di due inquadrature: una giovane donna inquieta, in un lussuoso scenario da film poliziesco, telefona insistendo perché il suo interlocutore attenda; il generale russo di "Per chi suona la campana" guarda passare sopra il suo rifugio gli aerei

che sono appena partiti, risponde al telefono che sfortunatamente è troppo tardi, che l'offensiva è già lanciata, che fallirà come le altre). Questi casi limite di citazioni sono stati impediti poiché parecchi distributori rifiutarono di vendere i diritti di riproduzione, per la metà almeno delle inquadrature scelte, rifiuti che distruggevano il montaggio previsto. È stato fatto, in compenso, l'uso più abbondante di un film pubblicitario prodotto da Monsavon, la cui vedette doveva conoscere un futuro migliore.

André Mrugalski è l'autore della fotografia filmata in dettagli nella sequenza di *détournement* del "documentario sull'arte".

Si può considerare questo cortometraggio come una serie di note sulle origini del movimento situazionista; note che, perciò, contengono evidentemente una riflessione sul proprio linguaggio.

3

"Critique de la Séparation": lavorazione nel settembre-ottobre del 1960; montaggio nel gennaio-febbraio del 1961. Produzione: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. Cortometraggio di diciannove minuti, formato 35 mm, in bianco e nero. Laboratorio GTC; registrazione del suono nello studio Marignan.

Capo operatore: André Mrugalski. Montaggio: Chantal Delattre. Assistente operatore: Bernard Davidson.

Sceneggiatura: Claude Brabant. Macchinista: Bernard Largemain.

La voce di Caroline Rittener commenta il prossimamente che precede i titoli di testa di "Critique de la Séparation". Su una mescolanza di immagini assai poco probanti, ritagliate da manifesti annuncianti: "Prossimamente, su questo schermo – Uno dei più grandi antifilm di tutti i tempi! – Personaggi veri! Una storia autentica! – Su un tema che il cinema non ha mai osato trattare...", la Rittener cita gli "Eléments de linguistique générale" di André Martinet: "Quando si pensa quanto sia naturale e vantaggioso per l'uomo identificare la propria lingua e la realtà, si intuisce quale grado di sofisticazione abbia dovuto raggiungere per dissociarle e fare di ciascuna un oggetto di studio..." Il commento del film è detto poi da Guy Debord. Caroline Rittener ha ugualmente interpretato sullo schermo il personaggio della ragazza. La musica è di François Couperin e Bodin de Boismortier.

Le immagini di "Critique de la Séparation" sono spesso dei comics, foto d'identità o di giornali; o di altri film. Non è raro che siano sovraccariche di sottotitoli, molto difficili da seguire insieme al commento. Nella misura in cui dei personaggi sono stati filmati direttamente, si tratta quasi sempre di componenti della squadra tecnica.

Il rapporto fra le immagini, il commento e i sottotitoli non è né complementare, né indifferente. Mira a essere anch'esso critico.

Film di Guy Debord

Hurlements en faveur de Sade
Scritto e realizzato da Guy Debord
Voci: Gil J Wolman (voce 1), Guy Debord (voce 2), Serge Berna (voce 3), Barbara Rosenthal (voce 4), Jean-Isidore Isou (voce 5)
1952, b/n, 35mm, 75' circa
Prima proiezione (interrotta): Parigi, ciné-club d'Avant Garde al Musée de l'Homme, 30 giugno 1952
Seconda proiezione (integrale): Parigi, ciné-club du Quartier Latin, 13 ottobre 1952.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps
Scritto e realizzato da Guy Debord
Capo-operatore: André Mrugalski
Assistente-operatore: Jean Harnois
Montaggio: Chantal Delattre
Assistente alla regia: Ghislain de Marbaix
Script: Michèle Vallon
Macchinista: Bernard Largemain
Voci: Jean Harnois (voce 1), Guy Debord (voce 2), Claude Brabant (voce 3). Lo sfondo sonoro dei titoli di testa è costituito dalla registrazione dei dibattiti della Terza Conferenza dell'Internazionale Situazionista a Monaco (17-20 aprile 1959)
Laboratorio: GTC, Joinville
Produzione: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni / Les films expérimentaux franco-danois
1959, b/n, 35mm, 18'
Girato nell'aprile 1959 a Parigi, finito di montare nel settembre 1959
Proiettato a Parigi dal 26 ottobre 1983 al 17 aprile 1984 nel "Programme Guy Debord" allo Studio Cujas.

Critique de la Séparation
Scritto e realizzato da Guy Debord
Capo-operatore: André Mrugalski
Montaggio: Chantal Delattre
Assistente operatore: Bernard Davidson
Script: Claude Brabant
Macchinista: Bernard Largemain
Voci: Caroline Rittener, Guy Debord
Interprete: Caroline Rittener (la ragazza)
Musica: François Couperin, Bodin de Boismortier
Laboratorio: GTC, Joinville
Produzione: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni
1961, b/n, 35mm, 19'
Girato nel settembre-ottobre 1960 a Parigi, montato nel gennaio-febbraio 1961.

La Société du Spectacle
Scritto e realizzato da Guy Debord, dal suo libro *La società dello spettacolo*
Montatrice: Martine Barraqué
Capo-operatore truke: Antonis Georgakis
Assistente-operatore truke: Philippe Delpont
Assistente al montaggio: Manoela Ferreira
Assistenti alla regia: Jean-Jacques Raspaud, Gianfranco Sanguinetti
Documentalista: Suzanne Schiffmann
Tecnico del suono: Antoine Bonfanti
Direttore di produzione: Christian Lentretien
Titoli e laboratorio: GTC, Joinville
Missaggio: SIS, La Garenne-Colombe
Visa de contrôle cinématographique n. 40.980
Produzione: Simar Films
1973 (Realizzato in estate-autunno, montaggio terminato in ottobre), b/n, 35mm, 80'
Uscito a Parigi il 1° maggio 1974 allo Studio Gît-le-Coeur
Proiettato a Parigi dal 26 ottobre 1983 al 17 aprile 1984 nel "Programme Guy Debord" allo Studio Cujas.

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"
Scritto e realizzato da Guy Debord
Montatrice: Martine Barraqué
Assistente al montaggio: Paul Griboff
Missaggio: Paul Bertauld
Laboratorio: GTC, Joinville
Produzione: Simar Films
1975 (realizzato in estate-autunno, terminato in ottobre), b/n, 35mm, 22'
Proiettato a Parigi dal 26 ottobre 1983 al 17 aprile 1984 nel "Programme Guy Debord" allo Studio Cujas
Didascalia nei titoli di testa: "Le critiche citate in particolare in questo film sono apparse nel 1974 in: 'Le Nouvel Observateur', del 29 aprile, 'Le Quotidien de Paris' del 2 maggio, 'Le Monde' del 9 maggio, 'Télérama' dell'11 maggio, 'Le Nouvel Observateur' del 13 maggio, 'Charlie-Hebdo' del 13 maggio, 'Le Point' del 20 maggio, 'Cinéma 74' di giugno".

In girum imus nocte et consumimur igni
Scritto e realizzato da Guy Debord
Assistenti alla regia: Elisabeth Gruet e Jean-Jacques Raspaud
Capo-operatore per le riprese in esterni: André Mrugalski
Assistente operatore: Richard Copans
Macchinista: Bernard Largemain
Truke: GTC
Montatrice: Stéphanie Granel
Assistente al montaggio: Cristine Noël
Tecnico del suono, missaggio: Dominique Dalmasso
Rumorista: Jérôme Lévy
Documentalista: Joëlle Barjolin
Musica: François Couperin, preludio del *Quatrième Concert Royal*, primo movimento del *Nouveau Concert* n. 11; Benny Golson, *Whisper Not* (esecuzione: Art Blakey e Jazz Messengers)

Laboratorio: GTC, Joinville
Missaggio: SIS, La Garenne-Colombes
Visa de contrôle cinématographique n. 48.988
Produzione: Simar Films
Riprese a Venezia, gennaio 1977, montaggio terminato nel marzo 1978
Francia 1978, b/n, 35mm, 100'
Uscito a Parigi il 6 maggio 1981
Proiettato a Parigi dal 26 ottobre 1983 al 17 aprile 1984 nel "Programme Guy Debord" allo Studio Cujas.

CONTRATTI

Des Contrats
Le Temps qu'il fait, Cognac 1995

GIUSTIFICAZIONI

Nulla è uguale in tali contratti; ed è proprio questa forma speciale a renderli così decorosi. Essi hanno scelto in tutto la loro preferenza. Tutti sono fatti per *ispirare fiducia da una sola parte*: quella sola che poteva aver meritato l'ammirazione.

L'artista non doveva, in alcun caso, spiegare come avrebbe scelto di fare per venire a capo di una sorta di prodezza apparentemente infattibile, e che dunque avrebbe potuto soltanto stupire. Annunciare veridicamente il titolo di un'opera, di cui nessuno sarà in grado nemmeno di immaginare il trattamento, è la più grande concessione che poteva essere fatta. E una simile informazione, in seguito, verrà del resto vantaggiosamente soppressa. Infine, più perfettamente negativo ancora, un terzo film è stato scelto in anticipo per non essere nemmeno realizzato; e il suo programma dovrà rivelarsi esemplarmente ironico. Tutti questi contratti, inoltre, sono stati calcolati abbastanza bene per soddisfare quanto c'è di lussuoso in alcuni dei miei bisogni, restando incontrollabili sotto tutti i punti di vista; e senza aver mai rivelato nulla di troppo, anche solo implicitamente. *Solo vivimos dos dìas* ("Non abbiamo che due giorni da vivere"). È un principio naturalmente poco favorevole alla speculazione finanziaria.

Un certo Boggio, di "Le Monde", che voleva esporre, nel modo più istruttivo possibile, l'assassinio di Lebovici,

rilevava che questo produttore si era progressivamente "allontanato dalla norma socialmente accettata dal suo ambiente professionale". Si può dire anche che se ne era vantato.

Settembre 1994
Guy Debord

PRIMO CONTRATTO
La société du spectacle

1973

FRA I SOTTOSCRITTORI:

1. – Signor GUY DEBORD, residente a Parigi, 180, rue Saint-Martin, qui appresso denominato: "L'autore" da una parte, e

2. – SIMAR FILMS, Società Anonima con capitale di Frs: 300 000 e sede a Parigi, 40, rue de la Montagne Sainte-Geneviève, rappresentata dal suo Presidente Direttore Generale, signora Claudine Huze, qui appresso denominato: "Il produttore" dall'altra

VIENE INNANZITUTTO PRECISATO:

Il signor Guy Debord è l'autore di un'opera intitolata: *La société du spectacle.*

L'autore ha informato il produttore del suo desiderio di trarre dal suddetto libro un film della durata di 90 (novanta) minuti, formato 35 mm, in bianco e nero, film che realizzerà da solo.

Il produttore, presa conoscenza del progetto, dichiara con il presente documento di impegnarsi a mettere a disposizione dell'autore ogni mezzo tecnico e finanziario, perché questi possa assicurarne la realizzazione.

Rimane inteso che l'autore eseguirà il suo lavoro in tutta libertà, senza controllo di chicchessia, e senza nemmeno tener conto di qualsivoglia osservazione su nessun aspetto del contenuto o della forma cinematografica che gli sembrerà opportuno dare al suo film.

L'autore si impegna a realizzare questo film per un budget che, in nessun caso, potrà superare un ammontare di Frs: 800 000 (ottocentomila), ammontare calcolato sulla base dei prezzi e tasse praticati nella professione nel giugno 1972, e come appaiono nel budget stabilito dalla Société du Film, l'8 giugno 1971.

In tale budget sarà inclusa, per l'autore, realizzatore e tecnico del film, una somma di Frs: 150 000 (centocinquantamila). Gli altri elementi costitutivi di tale budget saranno quelli definiti nel preventivo di massima cui si fa riferimento qui sopra, a eccezioni delle voci: spese generali, amministrazione, gestione, segreteria, ufficio.

ESPOSTO CIÒ, VIENE CONVENUTO E STABILITO QUANTO SEGUE:

Articolo I

Il produttore scrittura l'autore in qualità di autore-realizzatore e tecnico regista per l'esecuzione dei servizi artistici enumerati qui di seguito, riferendosi alla produzione di un film in lingua francese, in 35 mm, in bianco e nero, la cui durata di proiezione sarà di 90 (novanta) minuti, intitolato: *La société du spectacle,* tratto da un'opera di cui il signor Guy Debord è l'autore.

La presente cessione si applicherà nello stesso modo alla cessione dei diritti d'autore dell'opera e a quella dei diritti dell'autore in veste di riduttore, di dialogista e di realizzatore.

I servizi artistici di cui si parla qui sopra sono i seguenti:

a) fare l'adattamento e il dialogo del film,

b) preparare la produzione,

c) stabilire la sceneggiatura tecnica, effettuare la regia, dirigere le registrazioni,

d) dirigere il montaggio e tutti i lavori di rifinitura del film.

La data d'inizio della lavorazione, come pure la durata della lavorazione, saranno fissate dall'autore, essendo tuttavia ben precisato che questi dovrà informarne il produttore con almeno dieci settimane di anticipo, in modo che tutti gli elementi – di cui il produttore assume la responsabilità – possano essere riuniti.

L'autore si impegna a far conoscere al produttore il dettaglio dell'insieme degli elementi di cui ha bisogno per portare a termine la realizzazione del suo film, e questo sufficientemente in anticipo perché tali elementi possano essergli consegnati tempestivamente.

I presenti accordi sono stabiliti sotto le clausole, oneri e condizioni seguenti che ciascuna delle parti si impegna a rispettare.

Articolo II

Con riserva dell'esecuzione integrale degli accordi enunciati nel presente documento, e completato il pagamento delle somme enunciate qui di seguito, il produttore acquisisce la totalità dei diritti d'autore dell'autore, cioè il diritto di riproduzione, il diritto di rappresentazione, e i diritti di utilizzazione secondaria del film, come indicato qui sotto.

In linea di massima, la presente cessione avrà come effetto quello di conferire al produttore tutti i diritti cinematografici d'autore, così come sono protetti dalla legislazione internazionale attuale o futura, e in particolare stipulando tutti i contratti di edizione e di rappresentazione cinematografica utili allo sfruttamento del film.

Il produttore, grazie alla presente cessione, avrà il diritto di perseguire ogni contraffazione, imitazione o sfruttamento, sotto qualsiasi forma, dell'opera oggetto del presente documento, ma a sue spese, a suo rischio e pericolo, e su sua richiesta.

Rimane inteso che con il presente documento l'autore cede al produttore soltanto i diritti che possiede lui stesso, cioè nella misura e nei limiti in cui la proprietà artistica e letteraria dell'opera in questione gli viene assicurata e garantita dalla legislazione e dalla giurisprudenza di ogni paese.

Ovviamente, la parte dei diritti spettante all'autore dalla S.A.C.D. o da ogni altra società francese e straniera rimane interamente di sua proprietà.

A. Il diritto di riproduzione comporta in particolare:

Il diritto di registrazione, o di far registrare, utilizzando tutti i rapporti di inquadratura, le immagini in bianco e nero, i suoni originali e di doppiaggio, i titoli o sottotitoli, come pure i fotogrammi rappresentanti scene del film.

Il diritto di stabilire o di far stabilire nel numero che piacerà al produttore o ai suoi aventi diritto, un originale, duplicati e/o copie, in ogni formato e con tutti i procedimenti partendo dalle registrazioni di cui sopra.

Il diritto di mettere o di far mettere in circolazione questo originale, duplicati e/o copie, per rappresentazione cinematografica pubblica o privata e per radiodiffusione sonora e visiva.

Il diritto di stabilire o di far stabilire la versione francese del film, come pure la versione doppiata e/o sottotitolata in tutte le lingue.

B. Il diritto di rappresentazione comporta in particolare:

Il diritto di rappresentare o di far rappresentare pubblicamente il film nel mondo intero, in versione francese, doppiato e/o sottotitolato, e ciò in tutte le sale di proiezione cinematografica paganti o non paganti, da ogni organismo televisivo, da ogni procedimento audiovisivo.

C. Il diritto di utilizzazione secondaria del film comporta in particolare:

Il diritto di rappresentare o pubblicare tutti gli estratti o gli arrangiamenti destinati esclusivamente alla pubblicità del film.

Il diritto di utilizzazione privata del film.

Il diritto di sfruttamento radiotelevisivo del film, tramite ogni organismo che il produttore autorizzerà, e alle condizioni che il produttore comunicherà, con il solo onere da parte del produttore di far sapere alle stazioni radiofoniche e televisive che i loro obblighi nei confronti del produttore non le esimono da quelli che esse avessero contratto nei confronti della S.A.C.D. o della S.D.R.M. o di ogni altra società di autori, legata con accordi generali agli organismi radiotelevisivi.

Il diritto di sfruttamento del film con ogni procedimento non ancora noto a tutt'oggi.

Perciò il produttore acquisisce la qualità di avente diritto dell'autore per l'esercizio dei diritti sopra ceduti, che il produttore utilizzerà a suo piacimento, in particolare stipulando tutti i contratti di edizione e di rappresentazione cinematografiche utili allo sfruttamento del film.

Articolo III

In seguito alla presente cessione, ma con la riserva prevista al primo paragrafo dell'articolo II dei presenti accordi, il produttore diventa proprietario di tutti i diritti di autore, di solito insignificanti, necessari alla produzione e allo sfruttamento del film, come enunciato sopra all'articolo II, grazie alla cessione dei diritti dell'autore per la durata legale della protezione letteraria.

Articolo IV

La regia si farà sotto la direzione esclusiva dell'autore.

L'autore avrà la direzione esclusiva del montaggio del film.

Tutti i tecnici e i collaboratori del film saranno scelti di comune accordo fra il produttore e l'autore, essendo tuttavia ben precisato che la decisione finale apparterrà all'autore.

Articolo V

Come compenso per il suo lavoro e la cessione dei suoi diritti, il produttore verserà all'autore:

A. Nella sua qualità di autore/realizzatore

Conformemente alla Legge dell'11 marzo 1957, un compenso proporzionale in una percentuale fissata allo 0,10% (zero virgola dieci per cento) sugli incassi parte produttore provenienti dallo sfruttamento nel mondo intero.

Tuttavia il produttore garantisce all'autore:

1) Un minimo di Frs: 100 000 (centomila franchi) che gli verrà versato in anticipo nel modo seguente:

Frs: 40 000 (quarantamila frs) alla firma del presente documento.

Frs: 60 000 (sessantamila frs) alla stampa della copia standard del film.

Il produttore si rifarà del suddetto anticipo sulle somme spettanti all'autore grazie alla percentuale di cui sopra. Tale anticipo non sarà produttivo di interessi. Il produttore eserciterà la compensazione fino al rimborso completo sull'insieme dei prodotti di sfruttamento.

L'ammontare dell'anticipo così determinato costituisce un minimo garantito in modo tale che se l'insieme delle somme toccanti all'autore fosse inferiore all'ammontare dell'anticipo, il produttore non potrebbe fare ricorso contro l'autore per la differenza.

2) Inoltre:

Dopo l'ammortamento del costo del film, il produttore verserà all'autore una percentuale fissata al 20% (venti per cento) del 100% (cento per cento) degli incassi parte produttore provenienti dallo sfruttamento del film.

Tale percentuale del 20% (venti per cento) sarà versata dal produttore all'autore, senza limitazione di somme né di durata.

Saranno ugualmente considerati come incassi parte produttore tutte le somme che potranno essere assegnate al film dal Fondo di Sviluppo dell'Industria Cinematografica creato dalla legge del 6 agosto 1953, o dal

Fondo di Sostegno creato dal decreto del 17 giugno 1959 (articolo 7) ed egualmente tutte le somme che potrebbero essere assegnate in Francia e/o all'estero in ragione della produzione del film, o del suo sfruttamento, sia in virtù delle leggi a venire istituenti un aiuto all'Industria Cinematografica, o tendenti a favorire il suo sviluppo, sia a titolo di premio o di sovvenzione.

Tali somme saranno contabilizzate dal produttore man mano che i servizi competenti del Centro Nazionale della Cinematografia, o altri organismi, avranno avvertito il produttore che il film è generatore di determinate somme, o avranno considerato queste somme come acquisite.

Questi elementi della base della percentuale spettante all'autore non possono ovviamente essere considerati come una delegazione d'Aide.

Rimane inteso che le somme incassate dall'autore a titolo della percentuale oggetto del paragrafo A. precedente, lo saranno in virtù delle disposizioni del Codice dell'Industria Cinematografica, e andranno quindi ad aumentare via via il minimo di compenso garantito, previsto al paragrafo A. del presente articolo, che ammonta a Frs: 100 000 (centomila franchi).

Il produttore dichiara di non aver concesso sullo sfruttamento del film alcun diritto, pegno, delegazione, che possano andare contro i termini del presente documento, e si impegna formalmente a non concederne nessuno in futuro.

Perciò, il produttore dichiara formalmente, com'è detto sopra, che i diritti che sono consentiti all'autore, riguardanti le percentuali summenzionate, non sono gratificati da alcun privilegio accordato originariamente e si guarda bene dal consentire a terzi pegni, delegazioni, cessioni ecc., che possano andare contro i termini e i diritti privilegiati risultanti dal presente documento.

Il produttore delega fin d'ora all'autore, che accetta, nel quadro delle disposizioni del Codice dell'Industria Cinematografica, gli incassi del film provenienti dal suo sfruttamento totale e senza riserve nel mondo intero, alla

concorrenza delle percentuali assegnate nelle condizioni sopra esposte, per preferenza e precedenza al produttore e a chiunque altro.

In virtù di questa delegazione, e conformemente alle disposizioni afferenti al Codice dell'Industria Cinematografica, l'autore incasserà da solo, direttamente e dietro semplice ricevuta da parte di ogni debitore, gli incassi delegati.

Per la verifica dei conti e per l'incasso delle somme dovute all'autore, quest'ultimo sarà il solo abilitato a farlo, a prendere ogni accordo con il produttore e a dargli ogni quietanza.

Il produttore terrà nei suoi libri una contabilità di produzione e di sfruttamento che dovrà essere tenuta a disposizione dell'autore. I conti saranno inviati dal produttore all'autore ogni sei mesi per i primi due anni di sfruttamento, e ogni anno per gli anni seguenti, accompagnati dai borderò giustificativi, ed eventualmente dagli assegni corrispondenti.

Il produttore riconosce fin da ora all'autore il diritto di controllare in qualunque momento la suddetta contabilità.

Il costo definitivo del film dovrà essere comunicato all'autore dal produttore nei sei mesi che seguiranno la stampa della copia standard del film.

B. Per quanto riguarda il compenso del regista e del tecnico:

D'altra parte, come tecnico/regista, l'autore riceverà un compenso di Frs: 50 000 (cinquantamila franchi) che il produttore si impegna a versargli nel modo seguente:

Frs: 10 000 (diecimila franchi) alla firma del presente documento.

Frs : 40 000 (quarantamila franchi) alla stampa della copia standard.

Articolo VI

Tutti i saldi saranno effettuati dal produttore direttamente nelle mani dell'autore, con assegni sbarrati a suo ordine, che ne rilascerà ricevuta al produttore.

Articolo VII

Per il mancato pagamento di una delle somme dovute in virtù del presente documento, per qualsiasi ragione, alla data fissata e su semplice intimazione con lettera raccomandata con ricevuta di ritorno rimasta senza effetto nei quindici giorni che seguiranno l'invio di detta raccomandata, il presente documento, se pare opportuno all'autore, verrà sciolto con pieno diritto, senza che ci sia bisogno per constatare tale risoluzione di una qualunque formalità giudiziaria, e l'autore ridiverrà proprietario di tutti i suoi diritti di autore, e ciò senza formalità né riserve. Inoltre, se necessario, egli potrà cessare la sua collaborazione prevista nei presenti accordi, rimanendo in possesso delle somme versategli dal produttore ed essendo autorizzato a esigere immediatamente tutte le somme dovute che figurano nel presente documento.

Articolo VIII

Tutta la concezione della pubblicità di lancio, manifesti, bozzetti ecc. sarà stabilita di comune accordo fra l'autore e il produttore. Sarà la stessa cosa per la grandezza dei caratteri usati per la menzione del nome dell'autore, come pure per le condizioni di presentazione del suo nome.

Articolo IX

Tutte le lettere e le comunicazioni riguardanti l'autore gli saranno inviate direttamente dal produttore al suo indirizzo personale che figura nella prima pagina del presente accordo.

Articolo X

Per adempiere alle esigenze del decreto 55.661 del 20 maggio 1955, il produttore si impegna formalmente a inserire nel presente documento l'azione risolutiva prevista, procedendo nello stesso tempo all'immatricolazione del film nel Registro Pubblico della Cinematografia.

Articolo XI

Le spese di bolli e di registrazione, comprese le ammende alla cui riscossione potrebbe dar luogo il presente documento, saranno a carico della parte che le avrà rese necessarie.

Articolo XII

In mancanza di esecuzione di una qualunque delle stipulazioni del presente documento a eccezione di quelle relative agli impegni finanziari del produttore, e la cui inadempienza è sanzionata dall'articolo VII di cui sopra, dopo una ingiunzione tramite lettera raccomandata con ricevuta di ritorno senza effetto nei quindici giorni successivi all'invio, queste saranno risolte con pieno diritto per colpa della parte in difetto, se sembra opportuno all'altra parte, con riserva di ogni danno e interesse.

Per constatare l'osservanza della presente clausola e per conoscere ogni difficoltà che la sua interpretazione o la sua applicazione potrebbero sollevare, le parti convengono espressamente di dare attribuzione di competenza al Presidente del Tribunale penale di Parigi, deliberante con procedura per direttissima.

Articolo XIII

Il produttore si riserva la facoltà di cedere diritti, utili

e obbligazioni risultanti dai presenti accordi a ogni società di sua scelta, senza essere tenuto ad alcuna indennità nei confronti dell'autore, ma restando tuttavia solidalmente e integralmente responsabile nei riguardi dell'autore dell'esecuzione del presente documento, e con l'onere di avvisarne l'autore negli otto giorni successivi a tale cessione.

È tuttavia precisato chiaramente che questa Società – la cui attività precedente ai presenti accordi non sarà stata contrassegnata da realizzazioni la cui produzione potrà dar fastidio all'autore – dovrà essere innanzitutto di gradimento dell'autore.

Articolo XIV

In caso di bisogno, le parti fanno attribuzione espressa di competenza alla giurisdizione di Parigi.

Tuttavia, su proposta della parte che si ritiene lesa, le parti potranno accordarsi per ricorrere a un arbitrato.

Articolo XV

Al fine del presente documento, viene fatta elezione di domicilio agli indirizzi seguenti:

per l'autore, 180, rue Saint-Martin, Parigi

per il produttore, 40, rue de la Montagne Sainte-Geneviève, Parigi

Stipulato a Parigi, l'8 gennaio 1973

Lu et approuvé. bon pour le carnet

Debord Cl Hugi

37, rue Marbeuf. VIII

Parigi, 16 gennaio 1973

Caro Debord,

sulla base degli accordi che lei ha stipulato con la Società Simar Films per la realizzazione del film "La Société du Spectacle", le confermo con la presente che sono e resterò, fino alla fine della realizzazione del suddetto film, garante e responsabile nei suoi confronti della buona esecuzione dei predetti accordi.

Cordiali saluti,

Gérard Lebovici

Al Signor Guy Debord
239, rue Saint-Martin
Parigi

SECONDO CONTRATTO

Sesto film di Guy Debord

1977

FRA I SOTTOSCRITTORI:

1. – Signor GUY DEBORD, residente a Parigi, 239, rue Saint-Martin, qui appresso denominato "L'autore" da una parte, e

2. – SIMAR FILMS, Società Anonima con capitale di F. 300 000, la cui sede è a Parigi, 40, rue de la Montagne Sainte-Geneviève, rappresentata dal suo Presidente Direttore Generale, signora Floriana Lebovici, qui appresso denominato "Il produttore" dall'altra

VIENE INNANZITUTTO PRECISATO:

Il signor Guy Debord ha informato il produttore del suo desiderio di realizzare un film della durata di 90 (novanta) minuti circa, in 35 mm, in bianco e nero, film di cui assumerà da solo la realizzazione.

Il produttore, dopo avere preso conoscenza del progetto, dichiara con il presente documento di impegnarsi a mettere a disposizione dell'autore tutti i mezzi tecnici e finanziari, affinché questi ne possa assicurare la realizzazione.

Rimane inteso che l'autore compirà il suo lavoro in piena libertà, senza controllo di chicchessia, e senza nemmeno tener conto di qualsiasi osservazione su alcun aspetto del contenuto o della forma cinematografica che riterrà opportuno dare al suo film.

ESPOSTO CIÒ, VIENE CONVENUTO E STABILITO QUANTO SEGUE:

Articolo I

Il produttore scrittura l'autore in qualità di autore-realizzatore e tecnico regista per l'esecuzione dei servizi artistici enumerati qui di seguito, riferendosi alla produzione di un film in lingua francese, in 35 mm, in bianco e nero, la cui durata di produzione sarà di 90 (novanta) minuti circa, il cui titolo definitivo non precisato sarà lasciato alla discrezione dell'autore.

Tuttavia, nel caso in cui fosse necessario depositare un titolo provvisorio, si adotterà quello di "Sixième film de Guy Debord".

La presente cessione si applicherà nello stesso modo sia alla cessione dei diritti di autore della sceneggiatura, sia alla cessione dei diritti dell'autore in veste di riduttore, di dialogista e di realizzatore.

I servizi artistici di cui si parla qui sopra sono i seguenti:

a) fare l'adattamento e il dialogo del film,

b) preparare la produzione,

c) stabilire la sceneggiatura tecnica, effettuare la regia, dirigere le registrazioni,

d) dirigere il montaggio e tutti i lavori di rifinitura del film.

Le date di ciascuna di queste operazioni saranno fissate di comune accordo fra il produttore e l'autore – nell'ambito dei termini generali adottati – dovendo ogni volta tener conto delle "necessità artistiche" dello sviluppo della scrittura del film.

Tali operazioni comporteranno un certo numero di

azioni strettamente limitate nel tempo per la durata come per il numero di riprese di ciascuna di esse, cioè:

a) ricerca di film da *détourner* (una o due volte)

b) lavorazione (tre o quattro volte) rappresentante ogni volta una settimana circa

c) ricerca di cinegiornali (una volta)

d) montaggio (una o due volte).

L'autore si impegna a far conoscere al produttore il dettaglio dell'insieme degli elementi di cui ha bisogno per realizzare il suo film e ciò sufficientemente in anticipo perché tali elementi possano essergli consegnati tempestivamente.

L'insieme dei lavori come precisato sopra si scaglionerà a partire dalla firma del presente documento su un periodo che terminerà al più tardi nel secondo trimestre dell'anno 1978.

I presenti accordi sono stabiliti sotto le clausole, oneri e condizioni seguenti che ciascuna delle parti si impegna a rispettare:

Articolo II

Con riserva dell'esecuzione integrale degli accordi enunciati nel presente documento, e attuato il pagamento delle somme enunciate qui di seguito, il produttore acquisisce la totalità dei diritti d'autore dell'autore, cioè il diritto di riproduzione, il diritto di rappresentazione e i diritti di utilizzazione secondaria del film, come indicato qui di seguito.

In linea di massima, la presente cessione avrà come effetto quello di conferire al produttore tutti i diritti cinematografici d'autore così come sono protetti dalla legislazione internazionale attuale o futura e in particolare stipulando ogni contratto di edizione e di rappresentazione utile allo sfruttamento del film.

Il produttore, grazie alla presente cessione, avrà il diritto di perseguire ogni contraffazione, imitazione o sfruttamento, sotto qualsiasi forma, dell'opera oggetto

del presente documento, ma a sue spese, a suo rischio e pericolo e su sua richiesta.

Rimane ovviamente inteso che con il presente documento l'autore cede al produttore soltanto i diritti che possiede lui stesso, cioè nella misura e nei limiti in cui la proprietà artistica e letteraria dell'opera in questione gli viene assicurata e garantita dalla legislazione e dalla giurisprudenza di ogni paese.

Beninteso, la parte dei diritti spettante all'autore dalla S.A.C.D. o da ogni altra società francese e straniera rimane interamente di sua proprietà.

La presente cessione non comporta il diritto di edizione e di rappresentazione dell'opera in questione in tutti gli altri generi non cinematografici e in particolare rappresentazione teatrale, edizioni stampate.

A. Il diritto di riproduzione comporta in particolare:

Il diritto di registrazione o di far registrare, utilizzando ogni rapporto di inquadratura, le immagini in bianco e nero e a colori, i suoni originali e di doppiaggio, i titoli o sottotitoli, come pure i fotogrammi rappresentanti scene del film.

Il diritto di stabilire o di far stabilire nel numero che piacerà al produttore, o ai suoi aventi diritto, un originale, duplicati e/o copie in tutti i formati e con tutti i procedimenti a partire dalle registrazioni di cui sopra.

Il diritto di mettere o di far mettere in circolazione tale originale, duplicati e/o copie, per rappresentazione cinematografica pubblica o privata e per radiodiffusione sonora e visiva.

Il diritto di stabilire o di far stabilire la versione francese del film, come pure la versione doppiata e/ o sottotitolata in tutte le lingue.

B. Il diritto di rappresentazione comporta in particolare:

Il diritto di rappresentare o di far rappresentare pubblicamente il film nel mondo intero, in versione francese, doppiato e/o sottotitolato, e ciò in tutte le sale di

proiezione cinematografica paganti e non paganti, da ogni organismo televisivo, da ogni procedimento audiovisivo.

C. Il diritto di utilizzazione secondaria del film comporta in particolare:

Il diritto di rappresentare o pubblicare tutti gli estratti o gli arrangiamenti destinati esclusivamente alla pubblicità del film.

Il diritto di utilizzazione privata del film.

Il diritto di sfruttamento radiotelevisivo del film tramite ogni organismo che il produttore autorizzerà, e alle condizioni che il produttore comunicherà, con il solo onere da parte del produttore di far sapere alle stazioni radiofoniche e televisive che i loro obblighi nei confronti del produttore non le esimono da quelli che avessero contratto nei confronti della S.A.C.D. o della S.D.R.M. o di ogni altra società di autori legata con accordi generali agli organismi radiotelevisivi.

Il diritto di sfruttamento del film con ogni procedimento non ancora conosciuto a tutt'oggi.

Perciò, il produttore acquisisce la qualità di avente diritto dell'autore per l'esercizio dei diritti sopra ceduti, che il produttore utilizzerà come gli sembra opportuno, in particolare stipulando ogni contratto di edizione e di rappresentazione cinematografica utile allo sfruttamento del film.

Articolo III

In seguito alla presente cessione, ma con la riserva prevista al primo paragrafo dell'articolo II dei presenti accordi, il produttore diventa proprietario di tutti i diritti di autore, di solito insignificanti, necessari alla produzione e allo sfruttamento del film, come enunciato all'articolo II di cui sopra, grazie alla cessione dei diritti dell'autore per la durata legale della protezione letteraria.

Articolo IV

La regia si farà sotto la direzione esclusiva dell'autore.

L'autore avrà la direzione esclusiva del montaggio del film.

Tutti i tecnici e i collaboratori del film saranno scelti di comune accordo fra il produttore e l'autore, essendo tuttavia precisato che la decisione finale apparterrà all'autore.

Articolo V

In compenso per il suo lavoro e per la cessione dei suoi diritti, il produttore verserà all'autore:

A. Nella sua qualità di autore/ realizzatore:

Conformemente alla Legge dell'11 marzo 1957 un compenso proporzionale in una percentuale fissata allo 0,10% (zero virgola dieci per cento) sugli incassi parte produttore provenienti dallo sfruttamento del film nel mondo intero.

Tuttavia il produttore garantisce all'autore:

1) un minimo di Frs: 140 000 (centoquarantamila franchi) che verrà del resto versato in anticipo nel modo seguente:

in tre rate:

prima rata di Frs: 48 000 (quarantottomila franchi), già versata.

seconda rata di Frs: 46 000 (quarantaseimila franchi) pagabile in due parti uguali, cioè:

Frs: 23 000 (ventitremila frs) la prima settimana di gennaio 1977.

Frs: 23 000 (ventitremila frs) la prima settimana di settembre 1977.

terza rata di Frs: 46 000 (quarantaseimila franchi) pagabili in due parti uguali, cioè:

Frs: 23 000 (ventitremila frs) la prima settimana di gennaio 1978.

Frs: 23 000 (ventitremila frs) la prima settimana di settembre 1978.

Il produttore si rifarà del suddetto anticipo sulle somme spettanti all'autore per la percentuale di cui sopra. Tale anticipo non sarà produttivo di interesse. Il produttore eserciterà la compensazione fino al rimborso completo sull'insieme dei prodotti di sfruttamento.

L'ammontare dell'anticipo così determinato costituisce un minimo garantito in modo tale che se l'insieme delle somme toccanti all'autore fosse inferiore all'ammontare dell'anticipo, il produttore non potrebbe far ricorso contro l'autore per la differenza.

2) Inoltre:

Dopo l'ammortamento del costo del film, il produttore verserà all'autore una percentuale fissata al 20% (venti per cento) del 100% (cento per cento) degli incassi netti parte produttore provenienti dallo sfruttamento del film.

Tale percentuale del 20% (venti per cento) sarà versata dal produttore all'autore senza limitazione di somme né di durata.

Saranno ugualmente considerati come incassi parte produttore tutte le somme che potrebbero essere assegnate al film dal Fondo di Sviluppo dell'Industria Cinematografica creato dalla Legge del 6 agosto 1953 o dal Fondo di Sostegno creato dal decreto del 17 giugno 1959 (articolo 7) e ugualmente tutte le somme che potrebbero essere assegnate in Francia e/o all'estero in ragione della produzione del film oppure del suo sfruttamento, sia in virtù delle leggi a venire istituenti un aiuto all'Industria Cinematografica o tendenti a favorire il suo sviluppo, sia a titolo di premio oppure di sovvenzione.

Tali somme saranno contabilizzate dal produttore via via che i servizi competenti del Centro Nazionale della Cinematografia o ogni altro organismo avranno comunicato al produttore che il film è generatore di determinate somme o avranno considerato queste somme come acquisite.

Questi elementi della base della percentuale toccante all'autore non possono ovviamente essere considerati come una delegazione d'Aide.

Rimane inteso che le somme incassate dall'autore a titolo di percentuale, oggetto del paragrafo A. di cui sopra, lo saranno in virtù delle disposizioni del Codice dell'Industria Cinematografica e andranno perciò ad aumentare via via il minimo di rimunerazione garantito, previsto al paragrafo A. del presente articolo, ammontante alla somma di Frs: 140 000 (centoquarantamila franchi).

Il produttore dichiara di non aver accordato sullo sfruttamento del film alcun diritto, pegno, delegazione, in grado di far ostacolo ai termini del presente documento, e si impegna formalmente a non accordarne alcuno in futuro.

Perciò, il produttore dichiara formalmente, com'è detto sopra, che i diritti consentiti all'autore riguardanti la percentuale summenzionata non sono gratificati da alcun privilegio accordato originariamente e si guarda bene dal consentire a terzi pegni, delegazioni, cessioni ecc., in grado di fare ostacolo ai termini e ai diritti privilegiati risultanti dal presente documento.

Il produttore delega fin d'ora all'autore, che accetta, nel quadro delle disposizioni del Codice dell'Industria Cinematografica, gli incassi del film derivanti dal suo sfruttamento totale e senza riserve nel mondo intero, alla concorrenza delle percentuali assegnate nelle condizioni esposte qui sopra, per preferenza e precedenza al produttore e a chiunque altro.

In virtù di tale delegazione, e conformemente alle disposizioni del Codice dell'Industria Cinematografica, l'autore incasserà da solo, direttamente e dietro semplice ricevuta da ogni debitore, gli incassi delegati.

Per la verifica dei conti e per l'incasso delle somme dovute all'autore, questi sarà il solo abilitato a farlo, a prendere ogni accordo con il produttore e a dargli ogni quietanza.

Il produttore terrà nei suoi libri una contabilità di produzione e di sfruttamento che dovrà essere tenuta a disposizione dell'autore.

I conti saranno inviati dal produttore all'autore ogni sei mesi per i primi due anni di sfruttamento, e ogni anno per gli anni seguenti, accompagnati dai borderò giustificativi ed eventualmente dagli assegni corrispondenti.

Il produttore riconosce fin d'ora all'autore il diritto di controllare in qualsiasi momento la suddetta contabilità.

Il costo definitivo del film dovrà essere comunicato all'autore dal produttore nei sei mesi successivi alla stampa della copia standard del film.

B. Per quanto riguarda la rimunerazione tecnico-regista

D'altra parte, in qualità di tecnico-regista, l'autore percepirà dal produttore una rimunerazione fissata a Frs: 70 000 (settantamila franchi) in tre rate e nel modo seguente:

prima rata di Frs: 22 000 (ventiduemila franchi) già versata.

seconda rata di Frs: 25 000 (venticinquemila franchi) pagabile in due parti uguali, cioè:

Frs: 12 500 (dodicimilacinquecento frs) la prima settimana di gennaio 1977.

Frs : 12 500 (dodicimilacinquecento frs) la prima settimana di settembre 1977.

terza rata di Frs: 23 000 (ventitremila frs) pagabile in due parti uguali, cioè:

Frs: 11 500 (undicimilacinquecento frs) la prima settimana di gennaio 1978.

Frs: 11 500 (undicimilacinquecento frs) la prima settimana di settembre 1978.

Le somme previste nel presente articolo si intendono sulla base del loro valore al gennaio 1976. Saranno da rivedere ogni mese di gennaio e terranno conto della percentuale di erosione monetaria.

Articolo VI

Tutti i pagamenti saranno effettuati dal produttore direttamente nelle mani dell'autore, con assegni sbarrati a suo ordine, che ne darà ricevuta nella debita forma al produttore.

Articolo VII

Per il mancato pagamento di una delle somme dovute in virtù del presente documento, a qualunque titolo, alla data fissata e dietro semplice intimazione di pagamento mediante lettera raccomandata con ricevuta di ritorno rimasta senza effetto nei quindici giorni successivi all'invio di detta raccomandata A.R., il presente documento, se l'autore lo riterrà opportuno, verrà risolto con pieno diritto senza che ci sia bisogno per constatare questa risoluzione di una qualsiasi formalità giudiziaria, e l'autore ridiverrà proprietario di tutti i suoi diritti d'autore e ciò senza formalità né riserve. Inoltre, questi potrà, se necessario, cessare la sua collaborazione prevista nel presente documento, rimanendo in possesso di tutte le somme versategli dal produttore, ed essendo autorizzato a esigere immediatamente tutte le somme dovute che figurano nei presenti accordi.

Articolo VIII

Tutta la concezione della pubblicità di lancio, manifesti, bozzetti ecc.... sarà stabilita di comune accordo fra l'autore e il produttore.

Lo stesso dicasi per la grandezza dei caratteri usati per la menzione del nome dell'autore come pure per le condizioni di presentazione del suo nome.

Articolo IX

Tutte le lettere e le comunicazioni riguardanti l'autore gli saranno inviate direttamente dal produttore al suo indirizzo personale che figura nella prima pagina del presente accordo.

Articolo X

Al fine di adempiere alle esigenze del decreto 55.661 del 20 maggio 1953, il produttore si impegna formalmente a inserire nel presente documento l'azione risolutiva prevista, procedendo nello stesso tempo all'immatricolazione del film nel Registro Pubblico della Cinematografia.

Articolo XI

Le spese di bolli e di registrazione, comprese le ammende alla cui esazione potrebbe dar luogo il presente documento, saranno a carico della parte che le avrà rese necessarie.

Articolo XII

Per la mancata esecuzione di una qualunque delle stipulazioni del presente documento, a eccezione di quelle relative agli impegni finanziari del produttore e la cui inadempienza è sanzionata dall'articolo VII di cui sopra, dopo una ingiunzione tramite lettera raccomandata con ricevuta di ritorno rimasta senza effetto nei quindici giorni successivi all'invio, queste saranno risolte con pieno diritto per colpa della parte in difetto, se l'altra parte lo ritiene opportuno, con riserva di ogni danno e interesse.

Per constatare l'osservanza della presente clausola e per conoscere ogni difficoltà che la sua interpretazione o la sua applicazione potrebbero sollevare, le parti convengono espressamente di dare attribuzione di competenza al Presidente del Tribunale penale di Parigi, deliberante con procedura per direttissima.

Articolo XIII

Il produttore si riserva la facoltà di cedere i diritti, gli utili e le obbligazioni risultanti dai presenti accordi a ogni società di sua scelta, senza essere tenuto ad alcuna indennità nei riguardi dell'autore, ma restando tuttavia solidalmente e integralmente responsabile e garante nei confronti dell'autore dell'esecuzione del presente documento e con l'onere di avvisarlo negli otto giorni successivi a detta cessione.

È tuttavia precisato chiaramente che questa Società – la cui attività precedente ai presenti accordi non sarà stata contrassegnata da realizzazioni la cui produzione potrà dar fastidio all'autore – dovrà essere innanzitutto di gradimento dell'autore.

Articolo XIV

In caso di necessità, le parti fanno attribuzione espressa di competenza alla giurisdizione di Parigi.

Tuttavia, su proposta della parte che si considera lesa, le parti potranno accordarsi per ricorrere a un arbitrato.

Articolo XV

Al fine del presente documento, viene fatta elezione di domicilio agli indirizzi seguenti:

per l'autore, 239, rue Saint-Martin, Parigi, (75003)

per il produttore, 40, rue de la Montagne Sainte-Geneviève, Parigi, (75005).

Stipulato a Parigi, il 1° gennaio 1977

Debord

SOPROFILMS
12 bis, Rue Keppler – 75116 Parigi
Tel. : 723.50.68
Telex: Sopro 61 3857 F

5 ottobre 1982.

Signor Guy Debord
Champot
43350 Bellevue-la-Montagne

Progetto: *De l'Espagne*

Signore,
facendo seguito ai nostri recenti colloqui, le confermiamo qui il tenore dei nostri accordi, riguardanti il progetto in questione che è opportuno innanzitutto definire come segue:

DEFINIZIONE DEL PROGETTO:

Studi e ricerche riguardanti un film che si prefiggerebbe di render conto, in maniera esauriente e definitiva, di quello che è lo spirito stesso della Spagna moderna dal XV secolo a oggi. Evitando ogni spagnolismo, converrebbe portare sullo schermo non ciò che tutti gli stranie-

ri (europei, americani, giapponesi ecc.) possono immaginare sulla questione e nemmeno ciò che gli spagnoli possono credere, ma: ciò che la Spagna *è* realmente.

Il film progettato potrebbe avere una durata compresa fra due e quattro ore, e sarebbe eventualmente destinato a una diffusione nelle sale cinematografiche e nelle reti televisive (cavo, satellite ecc.). Potrebbe eventualmente comportare alcune parti ricostruite in costume, ma dovrebbe prendere in considerazione la Spagna contemporanea. Dovrebbe far ricorso ad attori e comparse spagnoli, e addirittura, in caso di coproduzione, ad alcune star internazionali.

Si tratterebbe dunque, oltre alla ricerca del tema centrale che raggrupperebbe la totalità degli aspetti necessari, di stabilire i luoghi e gli scenari che l'azione del film richiederebbe, di fissare la scelta degli attori auspicabili, di stabilire la prima struttura di un trattamento cinematografico del soggetto.

Per diverse ragioni storiche e culturali evidenti, è fin d'ora convenuto che il film dovrà essere imperniato sull'Andalusia.

La nostra Società la incarica dunque dell'insieme degli studi e delle ricerche sopra definiti.

A partire dalla data della firma del presente contratto, lei disporrà di un periodo di diciotto mesi al massimo per effettuare e completare l'insieme dei lavori in questione, periodo al termine del quale è espressamente convenuto che lei si impegni a farci conoscere le sue conclusioni motivate.

DUE CASI SI PRESENTERANNO:

1. – Se lei giudica il progetto realizzabile, ci consegnerà un piano di lavoro, una lista dei mezzi tecnici che ritiene necessari alla realizzazione del film e una valutazione quanto più precisa possibile dell'ammontare totale del budget del film.

Dopo la consegna delle sue conclusioni, se decidiamo di produrre il film, è fin d'ora espressamente convenuto che, in tal caso, verranno allora stabiliti degli accordi

dettagliati definitivi riferentisi al suo impegno in qualità di autore e di realizzatore, conformemente alle disposizioni attualmente in vigore in materia di cessione di diritti d'autore in funzione particolarmente dell'Articolo 35 della legge dell'11 marzo 1957.

La percentuale sugli Incassi Netti Parte Produttore che le sarà assegnata verrà allora fissata di comune accordo fra lei e noi, in tali accordi.

A questo proposito, è fin d'ora convenuto che l'insieme delle somme stipulate qui di seguito, che lei avrà già percepito nei termini del presente documento, saranno considerate come anticipi sulle somme che le spetteranno per il gioco della percentuale sopra indicata.

Ulteriormente, la nostra Società si rifarà dei suddetti anticipi sulle somme che le spetteranno per il gioco della suddetta percentuale. Tali anticipi non saranno produttivi di interessi. La nostra Società eserciterà la compensazione fino al rimborso completo sull'insieme dei prodotti di sfruttamento.

L'ammontare degli anticipi così determinato costituisce un Minimo Garantito in modo tale che se l'insieme delle somme che le toccano fosse inferiore all'ammontare degli anticipi, non potremmo far ricorso contro di lei per la differenza.

2. – Nel caso in cui le sue conclusioni fossero invece negative, lei dovrà informarci che non ritiene possibile trattare il soggetto e assumerne la realizzazione nel quadro e secondo le condizioni stipulate qui sopra, al paragrafo intitolato "Definizione del progetto". In tal caso, la nostra Società rimarrà proprietaria dell'insieme dei suoi lavori preliminari.

Come compenso per i lavori di studio, di ricerche e di scrittura previsti nel presente documento, le verseremo una somma forfettaria di F. 10 000 (diecimila franchi), lordi, al mese, fino alla consegna delle sue conclusioni definitive, che dovrà essere effettuata come stipulato sopra, non oltre un periodo di diciotto mesi, decorrente a partire dalla data della firma del presente accordo.

Le somme che le spettano secondo i termini del presente accordo le saranno pagate alla fine di ogni trimestre, decorrente a partire dalla data della firma del presente documento. Il primo pagamento dovrà dunque essere effettuato il 31 dicembre 1982.

Inoltre, durante i suoi soggiorni in Spagna per le esigenze del presente progetto, le verseremo a titolo di rimborso spese quotidiano una somma di F. 400 (quattrocento franchi) o il suo controvalore in divise al corso del cambio ufficiale nei differenti periodi. Tale rimborso spese sarà pagabile settimanalmente e in anticipo.

Tutti i viaggi che lei farà per le esigenze del presente progetto saranno a carico della nostra Produzione in prima classe o in aereo nella classe più favorita del volo scelto. Sarà a nostro carico il costo di due biglietti di andata e ritorno nelle condizioni previste qui sopra.

È espressamente convenuto che nel caso di una conclusione positiva da parte vostra come dalla nostra, al termine del periodo di studi e di ricerche previsto nel presente documento, e nel caso in cui degli accordi definitivi per la messa in produzione e la realizzazione del film fossero firmati fra noi, tutte le decisioni vertenti sulla produzione e sulla realizzazione saranno allora prese di comune accordo fra noi:

data e durata della lavorazione,

termini delle diverse tappe: Preparazione, riprese, finitura,

determinazione della squadra tecnica,

scelta degli eventuali interpreti,

accettazione del montaggio definitivo ecc.

Per il mancato pagamento di una delle somme dovute in virtù del presente documento, a qualunque titolo, alla data fissata e dietro semplice intimazione tramite lettera raccomandata con ricevuta di ritorno rimasta senza effetto nei tre giorni successivi all'invio di detta lettera raccomandata A.R., la totalità del presente documento verrà risolta con pieno diritto, se le sembrerà opportuno, senza che ci sia bisogno per constatare tale risoluzione di una qualunque formalità giudiziaria e lei ridiventerà

proprietario di tutti i suoi diritti d'autore, e ciò senza formalità né riserve.

Inoltre lei potrà, se necessario, cessare la sua collaborazione prevista nel presente documento, rimanendo in possesso di tutte le somme versatele e potendo esigere immediatamente tutte le somme a lei dovute che figurano nei presenti accordi.

Per la mancata esecuzione di una qualunque delle stipulazioni del presente documento, a eccezione di quelle relative ai nostri impegni finanziari e la cui inadempienza è sanzionata dai due paragrafi precedenti, dopo un'ingiunzione tramite lettera raccomandata con ricevuta di ritorno rimasta senza effetto nei tre giorni successivi all'invio, queste verranno risolte con pieno diritto per colpa della parte in difetto, se l'altra parte lo ritiene opportuno, con riserva di ogni danno e interesse.

Per constatare l'applicazione della presente clausola, e per conoscere di ogni difficoltà che la sua interpretazione o la sua applicazione potrebbero sollevare, siamo espressamente d'accordo di dare attribuzione di competenza al Presidente del Tribunale penale di Parigi, deliberante con procedura per direttissima.

Ci riserviamo la facoltà di cedere gli utili, i diritti e le obbligazioni risultanti dal presente documento a ogni società, senza essere tenuti ad alcuna indennità nei suoi confronti, ma restando tuttavia solidalmente e integralmente responsabili e garanti nei suoi confronti dell'esecuzione del presente documento, e con l'onere di comunicarglielo tramite lettera raccomandata inviata il giorno stesso della cessione.

In caso di necessità, le parti sono d'accordo di fare attribuzione di competenza alle giurisdizioni di Parigi. Tuttavia, su proposta della parte che si ritiene lesa, le parti potranno accordarsi per ricorrere a un arbitrato.

Al fine del presente documento, viene fatta elezione di domicilio agli indirizzi seguenti:

per noi, nella nostra Sede, 12 bis rue Keppler, 75016, Parigi,

per lei, a Champot, 43350 Bellevue-la-Montagne.

Per regolarità e per darci conferma del suo consenso sui termini del presente documento, la preghiamo di volerci rimandare i duplicati allegati, muniti della sua firma, preceduta dalla menzione manoscritta "Lu et Approuvé, Bon pour Accord" e siglando ogni pagina in basso.

Voglia gradire, signore, i nostri più distinti saluti.

lu et approuvé. Bon pour accord.

Debord

DUE LETTERE

Lettera a Floriana Lebovici a proposito del progetto "De l'Espagne"

Guy Debord
33, rue de l'Hôtel de Ville
13200 Arles

Signora Floriana Lebovici
14, rue de l'Université
75007 Parigi

Lettera raccomandata
Arles, 25 aprile 1984

Cara Floriana,
Il contratto che ho firmato con Soprofilms il 5 ottobre 1982, e che è scaduto, mi faceva obbligo di comunicare, dopo un periodo di diciotto mesi, le mie conclusioni. Gliele espongo qui.
L'ampiezza del soggetto, la relativa brevità del termine, la considerazione anche di un orribile assassinio che se-

gnerà appunto in maniera indelebile le condizioni della produzione cinematografica francese, fra tante altre condizioni; insomma, questo complesso di ragioni mi induce a dichiarare che mi ritengo attualmente incapace di proporre a Soprofilms un modo adeguato di trattare il progetto "De l'Espagne".
Quanto ai rimborsi spese quotidiani che mi sono ancora dovuti, propongo di calcolarli su un periodo effettivo di soggiorni in Spagna della durata di 15 mesi soltanto.
Voglia gradire, cara Floriana, i miei più rispettosi saluti.

Debord

Lettera all'editore
a proposito della copertina del presente opuscolo

Champot, 27 novembre 1994

Caro Georges,
Poiché non manca più molto a dicembre, le mando, per il nostro progetto di edizione, un'idea di illustrazione per la copertina, che mi è infatti venuta. È una figura dei tarocchi di Marsiglia. La più misteriosa e la più bella a mio avviso: il giocoliere. Mi sembra che questa carta aggiungerebbe, e senza implicazioni eccessive, qualcosa che si potrebbe vedere come una certa maestria nella manipolazione, ricordando opportunamente tutta l'entità del suo mistero.

Cordiali saluti,

Guy

CON E CONTRO IL CINEMA

Internationale Situationniste, n. 1, giugno 1958

Il cinema è l'arte centrale della nostra società, anche nel senso che il suo sviluppo viene cercato in un movimento continuo di integrazione di nuove tecniche meccaniche. Esso è dunque, non solo come espressione aneddotica o formale, ma anche nella sua infrastruttura materiale, la migliore rappresentazione di un'epoca di invenzioni anarchiche giustapposte (non articolate, semplicemente addizionate). Dopo il grande schermo, gli inizi della stereofonia, i tentativi tridimensionali, gli Stati Uniti presentano all'esposizione di Bruxelles un procedimento chiamato "Circarama", grazie al quale, come riferisce "Le Monde" del 17 aprile, "ci si trova al centro dello spettacolo e lo si vive, perché se ne fa parte integrante. Quando l'auto su cui sono piazzate le cineprese sfreccia nel quartiere cinese di San Francisco, si provano i riflessi e le sensazioni degli occupanti dell'auto." Si sperimenta, peraltro, un cinema olfattivo, grazie alle recenti applicazioni degli aerosol, e se ne attendono effetti realistici inconfutabili.

Il cinema si presenta così come un sostituto passivo dell'attività artistica unitaria che adesso è possibile. Esso conferisce poteri inediti alla consunta forza reazionaria dello spettacolo senza partecipazione. Non si teme di affermare che si vive nel mondo che conosciamo per il fatto che ci si trova senza libertà al centro del miserabile spettacolo, "perché se ne fa parte integrante". La vita non è questo, e gli spettatori non sono ancora venuti al

mondo. Ma coloro che vogliono costruire questo mondo devono al tempo stesso combattere nel cinema la tendenza a costituire l'anticostruzione di situazione (la costruzione di ambiente dello schiavo, la serie delle cattedrali) e riconoscere l'interesse delle nuove applicazioni tecniche valide di per se stesse (stereofonia, odori).

Il ritardo dell'apparizione dei sintomi moderni dell'arte nel cinema (per esempio, certe opere formalmente distruttrici, contemporanee di ciò che viene accettato da venti o trent'anni nelle arti plastiche o nella scrittura, vengono ancora respinte persino nei cineclub) deriva non solo dai suoi vincoli direttamente economici o imbellettati di idealismi (censura morale), ma dall'importanza positiva dell'arte cinematografica nella società moderna. Tale importanza del cinema è dovuta ai mezzi superiori d'influenza che esso mette in opera, e comporta necessariamente il suo accresciuto controllo da parte della classe dominante. Bisogna dunque lottare per impadronirsi di un settore realmente sperimentale nel cinema.

Possiamo considerare due usi distinti del cinema: in primo luogo, il suo impiego come forma di propaganda nel periodo di transizione presituazionista; poi il suo utilizzo diretto come elemento costitutivo di una situazione realizzata.

Il cinema è così paragonabile all'architettura per la sua importanza attuale nella vita di tutti, per le limitazioni che gli impediscono di rinnovarsi, per l'immensa portata che la sua libertà di rinnovamento non può mancare di avere. Bisogna trarre vantaggio dagli aspetti progressivi del cinema industriale, come da un'architettura organizzata a partire dalla funzione psicologica dell'ambiente si può estrarre la perla nascosta nel letamaio del funzionalismo assoluto.

IL CINEMA DOPO ALAIN RESNAIS

Internationale Situationniste, n. 3, dicembre 1959

La "nouvelle vague" di registi che effettua in questo momento il cambio della guardia nel cinema francese è definita in primo luogo dall'assenza notoria e completa di novità artistica, foss'anche semplicemente allo stadio di intenzione. Meno negativamente, essa è caratterizzata da alcune condizioni economiche particolari il cui tratto dominante è senza dubbio l'importanza acquisita in Francia, da una decina d'anni, da una certa critica cinematografica che rappresenta una forza integrativa non trascurabile per lo sfruttamento dei film. Tali critici sono arrivati a servirsi di questa forza direttamente a loro uso e consumo, come autori di film. Ciò costituisce la loro sola unità. Le valorizzazioni rispettose, che applicavano a una produzione di cui sfuggiva loro tutto, servono ormai per le loro stesse opere, divenute realizzabili a buon mercato nella misura stessa in cui questo gioco di valorizzazione può sostituire, per un pubblico piuttosto esteso, le costose attrazioni dello star system. La "nouvelle vague" è principalmente l'espressione degli interessi di questo strato di critici.

Nella confusione di cui costoro hanno sempre vissuto, come critici e come cineasti, il film di Alain Resnais, "Hiroshima, mon amour", passa con il resto della famosa ondata e raccoglie lo stesso genere di ammirazione. È facile riconoscere la sua superiorità. Ma sembra che pochi si preoccupino di definire la natura di tale superiorità.

Resnais aveva già fatto parecchi cortometraggi, dimostrando molto talento ("Notte e nebbia"), ma è "Hiro-

shima" a segnare un salto qualitativo nello sviluppo della sua opera e in quello dello spettacolo cinematografico mondiale. Se si tralasciano esperienze rimaste finora ai margini del cinema, come certi film di Jean Rouch, quanto al contenuto, o quelli del gruppo lettrista verso il 1950, quanto alle ricerche formali (Isou, Wolman, Marc'O – le corrispondenze del primo soprattutto con Resnais non vengono curiosamente segnalate da nessuno), "Hiroshima" appare come il film più originale, quello che contiene il maggior numero di innovazioni dall'epoca dell'affermazione del sonoro. "Hiroshima", senza rinunciare a una padronanza dei poteri dell'immagine, è basato sulla preminenza del suono: l'importanza della parola deriva non soltanto da una quantità e persino da una qualità insolite, ma dal fatto che lo svolgimento del film è presentato molto meno dai gesti dei personaggi filmati che dalla loro recitazione (la quale può arrivare fino a dare estremamente il senso dell'immagine, com'è il caso della lunga carrellata per le strade che conclude la prima sequenza).

Il pubblico conformista sa che è permesso ammirare Resnais. Lo ammira dunque proprio come uno Chabrol. Resnais, con diverse dichiarazioni, ha dimostrato di aver seguito una linea ponderata nella ricerca di un cinema fondato sull'autonomia del suono (definendo "Hiroshima" come un "lungo cortometraggio" commentato; riconoscendo il suo interesse per alcuni film di Guitry; parlando della sua propensione per un melodramma cinematografico). Tuttavia, la discrezione personale e la modestia di Resnais hanno contribuito ad attenuare il problema del significato dell'evoluzione che egli rappresenta. Così la critica si è divisa fra riserve ed elogi parimenti inadeguati.

L'obiezione più banale e più falsa consiste nel dissociare Resnais da Marguerite Duras, esaltando il talento del regista per deplorare l'esagerazione letteraria dei dialoghi. Il film è quel che è a causa di tale uso del linguaggio, che Resnais ha voluto, e che il suo sceneggiatore ha azzeccato. Jean-François Revel, denunciando molto giustamente su "Arts" (del 26 agosto 1959) la "rivoluzione retrospettiva" condotta dallo pseudomodernismo delle "nouvelles vagues", narrativa e cinematografica, commette l'errore di includervi Resnais a causa del suo commento, "pastiche di Claudel". Così Revel, che da un pezzo si è fatto apprezzare per l'intelligenza dei suoi attacchi senza mai definire ciò che gli piace, mostra una debolezza improvvisa quando si tratta di distinguere, nella paccottiglia alla moda, una reale novità. Ciò che preferisce, secondo il suo articolo su "Arts", semplicemente a causa del contenuto simpatico, è l'infelice convenzione cinematografica di "Les tripes au soleil" di Bernard Aubert.

I sostenitori di Resnais parlano piuttosto liberalmente di genio, a causa del prestigioso mistero del termine, che dispensa dallo spiegare l'importanza oggettiva di "Hiroshima": la comparsa nel cinema "commerciale" del movimento di autodistruzione che domina tutta l'arte moderna.

Gli ammiratori di "Hiroshima" si sforzano di trovarvi i piccoli aspetti ammirevoli, tramite i quali se lo sentirebbero affine. Così, tutti parlano di Faulkner e della sua temporalità. Al riguardo, Agnès Varda, che non ha nulla, ci dice che deve tutto a Faulkner. In realtà, tutti insistono sul tempo stravolto del film di Resnais per non vedervi gli altri aspetti distruttivi. Allo stesso modo, si parla di Faulkner come di uno specialista, casuale, dello sbriciolamento del tempo, casualmente incontrato da Resnais, per dimenticare ciò che è già avvenuto del tempo, e più in generale della narrazione romanzesca, con Proust e Joyce. Il tempo di "Hiroshima", la confusione di "Hiroshima", non sono un'annessione del cinema da parte della letteratura: sono il seguito, nel cinema, del movimento che ha portato tutta la scrittura, e in primo luogo la poesia, verso la sua dissoluzione.

Si tende anche a spiegare Resnais, oltre che con doti eccezionali, con motivazioni psicologiche personali – le une come le altre hanno evidentemente un ruolo, che non staremo a esaminare qui. Così, si sente dire che il tema di tutti i film di Alain Resnais è la memoria, come per esempio quello dei film di Hawks è l'amicizia virile ecc. Ma si vuole ignorare che la memoria è necessariamente il tema signifi-

cativo della comparsa della fase di critica interna di un'arte. Della sua messa in discussione, della sua contestazione dissolvente. La questione del senso della memoria è sempre legata alla questione del senso di una permanenza trasmessa dall'arte.

L'accesso più semplice del cinema al mezzo di espressione libera si trova nello stesso tempo già nella prospettiva della demolizione di questo mezzo. Non appena il cinema si arricchisce dei poteri dell'arte moderna, partecipa alla crisi globale dell'arte moderna. Questo passo avanti avvicina il cinema alla sua morte e, contemporaneamente, alla sua libertà: alla prova della sua insufficienza.

Nel cinema, la rivendicazione di una libertà di espressione uguale a quella delle altre arti maschera il fallimento generale dell'espressione alla fine di tutte le arti moderne. L'espressione artistica non è affatto una vera *self-expression*, una realizzazione della propria vita. La proclamazione del "film d'autore" è già sorpassata prima di aver effettivamente superato l'ambizione e il sogno. Il cinema, che ha virtualmente poteri più forti delle arti tradizionali, è gravato di troppe catene economiche e morali per poter mai essere libero nelle attuali condizioni sociali. Di modo che il processo del cinema sarà sempre in appello. E quando il prevedibile rovesciamento delle condizioni culturali e sociali consentirà un cinema libero, molte altre sfere di azione saranno state inevitabilmente introdotte. È probabile che allora la libertà del cinema sarà largamente superata, dimenticata, nello sviluppo generale di un mondo in cui lo spettacolo non sarà più dominante. Il tratto fondamentale dello spettacolo moderno è la messa in scena della propria rovina. L'importanza del film di Resnais, sicuramente concepito al di fuori di questa prospettiva storica, consiste nell'aggiungervi un'ulteriore conferma.

ASGER JORN

GUY DEBORD E IL PROBLEMA DEL MALEDETTO

Asger Jorn, "Guy Debord et le problème du maudit", in Guy Debord, *Contre le cinéma*, Istituto scandinavo di vandalismo comparato, Aarhus (Danimarca), 1964

"Dei banditi spinti dall'energia delle passioni malvagie, l'unica in grado di sovvertire il vecchio mondo e di restituire alle forze della vita la loro libertà creatrice."
Alain Sergent e Claude Harmel, Histoire de l'Anarchie

"Sarebbe stato meglio per l'umanità che quest'uomo non fosse mai esistito." Ecco che cosa scriveva il "Gentlemen's Magazine" in occasione della scomparsa di Godwin, che era stato l'ispiratore di Shelley, Coleridge, Wordsworth, William Blake e molti altri; come Proudhon è all'origine della pittura di Courbet. Da questa compagine derivano gran parte della poesia moderna, il *plein air* nel paesaggismo, l'impressionismo, e tutto un continuo sviluppo creativo il cui seguito apparteneva e appartiene ancora alle forze della vita, costituendo la libertà creatrice stessa. Ma un simile sviluppo non può essere capito se lo si separa dalla sua solidarietà con questa passione malvagia, "l'unica in grado di sovvertire il vecchio mondo", la passione portata da creatori che infrangono le regole, maledetti in quanto tali.

Questo stato delle cose non si può più misurare sull'atteggiamento generale della società nei riguardi del modernismo. Paradossalmente, la simpatia generalizzata per il modernismo in auge dalla fine del secolo e soprattutto dall'ultimo dopoguerra, che ha proclamato la scomparsa

definitiva dell'artista maledetto, rimuove ancor più radicalmente quelle forze creatrici. La realtà della maledizione sociale si ammanta di un'apparenza tranquillizzante e antisettica di vuoto: il problema è sparito; non c'era alcun problema. Nello stesso tempo, l'etichetta giornalistica di "maledetto" diventa invece una valorizzazione immediata. Basta farsi maledire per essere sulla cresta dell'onda. È piuttosto facile, poiché qualsiasi aggressione provoca la maledizione di chi ne è vittima. Così il principio stesso del maledetto si è alterato; si ritrova il semplice concetto romantico del genio misconosciuto. È lo spirito che si considera, volentieri, "in anticipo sul suo tempo", e che del resto si cerca di misconoscere il meno a lungo possibile.

Credo che nessun creatore al mondo ci permetta di vedere la futilità di tali false spiegazioni con la stessa purezza di quella personalità enigmatica che è Guy Debord. In certe analisi critiche, le più informate della nostra epoca, si può già leggere che egli è considerato come uno dei più grandi innovatori della storia del cinema. Così, dunque, gli intenditori sono capaci di riconoscergli il giusto valore. Con ciò, non si può sostenere che sia misconosciuto. Il divario si trova fra questo apprezzamento, confidenziale, e la sua reputazione nel mondo dei "gentlemen", in cui si gradirebbe sfruttare al più presto per Debord il necrologio già usato per Godwin. Dobbiamo dedurne che la valorizzazione e la maledizione sono decisamente simultanee. Debord è del suo tempo: non può "essere meglio del suo tempo; ma, al massimo, essere il suo tempo" (Hegel). Ma questo tempo è diventato uno spazio, in cui succedono cose strane, che non si accordano con l'idea semplicistica che ci si fa dell'istante storico. Il presente per noi non è l'istante, ma, così come può essere definito nella fisica moderna, il momento del dialogo, il tempo della comunicazione fra domanda e risposta. Il problema del maledetto è circoscritto in questo spazio, misurabile, in cui per certuni la risposta è già data quando altri non hanno ancora conosciuto la domanda. I mezzi di pseudo-comunicazione "istantanea" della nostra epoca non servono evidentemente a trasmettere le domande e le risposte di

quest'epoca, ma uno spettacolo unilaterale, come hanno dimostrato assai bene i situazionisti.

Il comunismo è stato la grande corrente maledetta del secolo scorso. Dopo la rivoluzione russa, il marxismo è stato ufficialmente presentato come la base della società a est, e ancora più maledetto a ovest, soprattutto negli Stati Uniti. Ma qual è la verità di questo conflitto spettacolare? John Kenneth Galbraith, occupato durante la guerra nell'amministrazione dei bombardamenti strategici, ufficiale della sicurezza militare, superdecorato, nel suo libro *The Affluent Society* ammette che il capitalismo moderno, pur continuandosi a credere antisocialista, si aggrappa oggi ad alcuni dei dogmi più palesemente marxisti, ignorandone l'origine, e ostinandosi a maledire Karl Marx. In parallelo, si può vedere come la società russa, credendosi o no sempre marxista, abbia potuto, mentre lo onorava, maledire nei fatti il pensiero di Marx. Ci sono delle fratture nette fra l'artefice delle idee, coloro che apprezzano consapevolmente le sue idee e il suo valore, e l'influenza di quelle idee da "bandito", ritornate in modo discreto e anonimo alle forze della vita in libertà creatrice.

Le realizzazioni di Guy Debord nel cinema ci forniscono un esempio che consente di svelare in tutta la sua complessità il metodo dominante di soffocamento. Senza il sovvertimento definitivo dell'arte cinematografica, provocato dalle ricerche dell'epoca lettrista, di cui Guy Debord con "Hurlements en faveur de Sade" rappresenta manifestamente il culmine, è lecito chiedersi se un film come "Hiroshima, mon amour" , sette anni dopo, avrebbe potuto essere realizzato e diventare famoso. Ma chi lo sa? Chi lo dice, soprattutto? Coloro che lo sanno tacciono, di modo che il grosso pubblico, su scala mondiale, compresi gli intellettuali, resta stupefatto di fronte a un'opera considerata come assolutamente originale. Così ci si vieta di riconoscere poi la regressione di Resnais nei film che questi ha fatto successivamente: un tale indebolimento è tipico infatti degli adattamenti misurati, rispetto all'approfondimento permesso a partire dalla creazione radicale stessa. È qui che si stabilisce la grande ipocrisia

necessaria all'illusione del "modernismo" ufficiale. Una rivista letteraria danese, "Perspektiv", usa proprio il film "Hiroshima, mon amour" come prova sostanziale del fatto che fra i ribelli non si produce alcun rinnovamento. Esso non può venire che dal seno stesso della produzione ufficiale. È dato che anche il grosso pubblico ignora gli sforzi creativi preliminari all'apparizione di una tale opera, tutti si scatenano con la coscienza a posto contro i ragazzacci che rappresentano la vera originalità, per escluderli per sempre dall'attività creatrice. Solo che per Debord ciò non è possibile. Si ignora che la sua attività filmica è soltanto il sequestro, a caso, di uno strumento qualunque, per offrire una dimostrazione precisa di capacità più generali. Quello che potrebbe perdere di più in questa faccenda sarebbe semplicemente lo sviluppo cinematografico.

Qui ci troviamo di fronte a un'altra questione molto importante: in ogni sviluppo, sembrano esistere dei momenti cruciali nei quali un singolo atto – di quelli che si definiscono colpi di genio – cambia completamente l'ordine delle cose. E a partire da un simile momento, lo si voglia o no, lo si ammetta o no, le condizioni sono completamente cambiate per tutti. Si direbbe anche che tale cambiamento, prodotto evidentemente dal movimento delle condizioni generali e delle attività collettive, possa realizzarsi unicamente nella testa di un solo individuo. Sembra che questi, per tutta la vita, non abbia fatto che prepararsi per fare esattamente questo e nient'altro. E una volta che l'atto è compiuto, non ha altro da fare che vederne e controllarne l'effetto. Sarà proprio questa possibilità di controllo a frustrarlo, e che passerà ad altri nel momento in cui, mettendo a profitto quell'atto, sfruttando i poteri che esso porta con sé, essi acquisiscono nello stesso tempo il potere di dichiarare maledetto l'autore dell'atto. Questo metodo è stato così comune fin dalla più remota antichità da essere divenuto sacro in certe culture. Esso rivela, in fin dei conti, tutto ciò che si definisce "il mistero del sacrificio". Oggi, dato che si deve essere più civilizzati, non si sacrifica materialmente, si maledice.

Non c'è più mistero, e la forma più astuta di sacrificio è la santificazione tramite l'omaggio. Di modo che è piuttosto da furbi collocare Debord in cima alla gerarchia cinematografica. Così, si pensa, non potrà più superare se stesso, e si può passare il testimone agli altri che hanno la speranza davanti a sé, i cesellatori o gli amplificatori. Forse le specializzazioni esigono una simile divisione: essa non ha mai infastidito Debord, che la trova divertente. Ma ci sono persone che non la trovano divertente. Io sono una di quelle. Il fatto è che non mi sono mai divertito con queste faccende di cinema. Non parlo dei film destinati a essere un semplice svago. Parlo della gioia di assistere all'apparizione di qualcosa di essenziale, e tuttavia indefinibile, che mi procura ogni nuovo film di Guy Debord. Questi può dire che ciò che è fatto è fatto, che bisogna guardare solo i risultati. È qui che sento che, in uno svolgimento di eventi provocato dalla sua ottica di un cambiamento generale, che supera di gran lunga il mondo cinematografico, egli osserva molte cose che noi ignoriamo, e di cui ci comunica l'interesse.

Essere il grande ispiratore segreto dell'arte mondiale per una decina di anni, dopo il silenzio introdotto nella musica moderna da John Cage alcuni anni dopo "Hurlements en faveur de Sade", fino alla mania di rivelarsi attraverso dei comics staccati dal loro significato primario, che è divenuta oggi la forza d'urto della nuova pittura americana, già non è male. Continuare così sarebbe possibile, se non ci fosse un'accumulazione delle conseguenze di questa attività intransigente che rende Debord indispensabile al centro della nuova presa di coscienza della nostra situazione generale in quanto uomini creativi; presa di coscienza che diventa inevitabile con l'abbandono dell'atteggiamento ufficialmente modernista e progressista che ha nascosto il vero stato delle cose a partire dalla fine della guerra. Una volta gettata la maschera da quella parte, il segreto di Guy Debord sarà compromesso.

Non ci sono "geni misconosciuti", innovatori mal conosciuti naturalmente. Ci sono soltanto coloro che rifiutano di imbellettarsi per avere notorietà, in evidente di-

saccordo con ciò che sono in realtà. Coloro che non vogliono lasciarsi manipolare per apparire in pubblico del tutto irriconoscibili, e perciò alienati, ridotti allo stato di strumenti ostili alla loro stessa causa, o impotenti, nella grande commedia umana. Non bisogna limitarsi a vedere soltanto come individui "maledetti" quegli stessi che maledicono, per una buona ragione, ciò che viene loro proposto; e che dunque per questo vengono disprezzati dai "gentlemen", quegli stessi "gentlemen" che però fanno buon viso a qualsiasi cosa, e arrivano ad addurre come prova del loro valore questo preteso stoicismo. Queste persone di gusto si riparano dietro pretesti formali: fingono di trovare semplicemente "mal detto" il nuovo, ciò che li maledice, ciò che ne dice male. Così, nella cultura moderna, Guy Debord non è conosciuto male: è conosciuto come il male.

Ovviamente, non è possibile maledire a ragione senza avere in testa qualcosa di meglio con cui viene confrontato ciò che si rifiuta, ed è questo il segreto di Guy Debord, l'unico dei lettristi che avesse già questa visione, attraverso la quale si spiegano tutti i suoi passi. Se non si prende coscienza di tale visione, se per formulare dei giudizi ci si basa unicamente sull'ordine stabilito, tutto ciò che egli ha creato può essere compreso solo come una serie di bizzarrie, eccentriche e squilibrate come tante altre. La grande lezione di Guy Debord dall'epoca di "Potlatch" è stata la franchezza, che certo ci voleva per maledire senza peli sulla lingua, in un mondo sempre più truccato, ciò che meritava maggiormente di essere maledetto: le grandi ipocrisie di fondo, marce da secoli, ma sempre usate come pericolose fondamenta di enormi vestigia, che aspirano a un lunghissimo futuro. Ma tutto ciò non era che effetto esteriore di un'esplorazione più profonda.

In linea di massima, sarebbe facile confrontare direttamente l'opera di Guy Debord con il grosso pubblico. Se, per esempio, si proiettasse "Hurlements en faveur de Sade" in tutte le sale del paese, tale pubblico, e in primo luogo la sua élite di "cinefili", non sarebbe né distratto, né meravigliato. Sarebbe furibondo, come il bambino

che vede gettato per terra il bel pezzo di torta che gli aveva già fatto venire l'acquolina in bocca. Tali spettatori potrebbero misconoscere in parte quello schiaffo spirituale, quella punizione senza riguardo. Ma non c'è dubbio che la cosa farebbe loro del bene. È qui che si pone il vero problema dell'artista maledetto, è qui che Debord ha messo fine a tutte le estetiche del consenso in favore di un'azione artistica che provoca l'azione; anche se c'è ogni probabilità che l'azione si rivolti spontaneamente contro colui che strappa violentemente gli spettatori alle loro poltrone, al loro sonno. Debord svela nell'arte un'importanza che si trova accuratamente celata per quelle che si definiscono le belle arti, ma che è scientificamente manovrata in segreto nella propaganda e nella pubblicità popolari, mercantili e politiche. Una commedia veniva denunciata in tal modo: la distinzione costruita fra un'arte di élite e un'arte che non porta nemmeno questo nome, per non turbare la pace dominante, appariva in tutta la sua falsità. Il modo in cui Debord e i suoi amici hanno considerato la cultura, come fine di una preistoria, è in realtà un modo di considerare la società attuale. Ciò che avviene ora, secondo loro e tramite loro, in tale cultura, viene dalla società e vi ritornerà.

Nella misura in cui, da allora, Debord ha potuto manifestarsi qualche volta sul piano dell'arte e dell'autocritica dell'arte, le sue opere sono portatrici dello stesso significato e confermano la nostra interpretazione: tutte fatte molto in fretta, sono come appunti sperimentali nel corso dello sviluppo della teoria generale del *détournement*. La collaborazione di Guy Debord a *Fin de Copenhague*, libriccino spontaneo fatto in ventiquattr'ore, è stata piuttosto notata: gli effetti si sono diffusi con stupefacente velocità, in pochi mesi, fra gli specialisti del libro d'arte e della tipografia, in America e in Europa. Da allora, questa influenza non ha smesso di diffondersi. Per il nostro eroe era quindi giunto il momento di scrivere le sue *Mémoires*, cosa che venne realizzata con l'effetto stridente di un vetro rotto, un libro d'amore rilegato in carta vetrata, che

lacera le tasche e ripiani interi di biblioteche, in ricordo del tempo passato che rifiuta di finire e affligge tutti con la sua presenza ostinata. Eppure, tali *Mémoires* erano piuttosto un'opera di distensione, un ritiro passeggero, a quanto si dice. Egli si è dunque affrettato a scrivere le sue *Mémoires* prima di cominciare a mostrarsi al mondo. Le ha usate come un'ouverture, e non sono state dunque affatto accolte con il calore e il piacere che circondano tutti i vecchi combattenti nel momento in cui segnalano in tal modo la loro resa, il loro abbandono del presente. In seguito, ha realizzato quei curiosi documentari della Dansk-Fransk Eksperimentalfilmskompagni, documenti su una nuova ottica del mondo. A prima vista, non piacciono. Deve essere a causa del loro effetto di scoppio ritardato. Debord conosce tutti gli effetti, e li usa con maestria, senza alcuna difficoltà. Ma di sicuro coloro che ci vedono solo del fuoco, e poi cominciano a percepire di essersi sbagliati senza saper dire esattamente come, avvertono un certo disagio.

Non si è mai a proprio agio di fronte alle opere di Debord. E, quel che è peggio, è fatto apposta. Lui non ha mai distrutto dei pianoforti a coda; lascia simili stravaganze a tutti i comici che lo scimmiottano, dal pittore "monocromo" Yves Klein fino al recente "Groupe de Recherche d'Art Visuel", per conto del quale un certo Le Parc si propone d'inventare degli "spettatori non-azione, nel buio più totale, immobili e muti". Debord è sempre di una sottigliezza infinita. Non è mai stato colto in flagrante apparenza piatta. Questa è la ragione dell'immenso rispetto – si può persino parlare di timore – che lo circonda nell'ambiente definito per convenzione avanguardia artistica e culturale.

Il ruolo della Francia nella cultura umana assume naturalmente un aspetto del tutto differente a seconda che sia visto dall'esterno o dall'interno. Io vedo tale ruolo dall'esterno; e lo vedo, attraverso la storia, sempre come la grande eccezione che trasforma le regole. Dalla fine della guerra, ho trovato solo Guy Debord che, ignorando tutti gli altri problemi che potrebbero imporsi all'attenzione,

si concentri esclusivamente, con una passione maniacale e la capacità che ne deriva, sul compito di correggere le regole del gioco umano seguendo i nuovi dati che si impongono a noi nella nostra epoca. Si è sforzato di analizzare con precisione tali dati, e tutte le possibilità che si escludono e che si aprono d'ora in avanti, senza alcun attaccamento sentimentale a un passato che si è lasciato andare da solo. Fa la dimostrazione di tali correzioni e indica le regole che ha deciso di seguire. Invita gli altri, che vogliono marciare nell'avanguardia di questa epoca, a seguire anch'essi le nuove regole, ma rifiuta radicalmente d'imporle, attraverso uno dei numerosi percorsi o prestigi dell'autorità, a coloro che non ne vedono ancora l'interesse. Tuttavia, su un punto preciso è temuto, a ragione, da tutto l'ambiente artistico. Non accetta che lo si prenda in giro facendo finta di accettare tali regole, e utilizzandole come gettoni in un altro gioco: quello della mondanità, nel senso più ampio – dell'accordo con il mondo dato. In casi simili, è senza indulgenza; eppure, si può dire che questi problemi di compromissione o sottomissione siano stati la causa, prima o poi, della fine di quasi tutte le sue relazioni. Ha lasciato definitivamente tali persone e ne ha trovate altre. Ecco la ragione per cui quest'uomo dalla generosità insolita è conosciuto, nella mitologia mondana del dopoguerra, come l'uomo senza alcuna pietà.

Concludendo, ritorniamo al paradosso del banditismo. L'individuo eccezionale, che trasforma le regole, si esclude dalla partecipazione al gioco poiché ne uscirà sempre vincitore, per il fatto stesso di averlo inventato e di conoscerne tutti i limiti. Gli altri possono riprendere tali regole, o accettandone il creatore come conduttore del gioco o annientandolo, escludendolo. È qui che Debord rifiuta a ragione il carico completo di una responsabilità assoluta. Le regole del suo gioco gli sono state imposte dalle circostanze; e per la loro complessità superano le possibilità della sua conoscenza. L'attuale movimento situazionista non è che un inizio di esempio di tale gioco. Con il suo rifiuto dell'esclusività, e del ruolo di

capo, Debord salva i suoi diritti al gioco, contemporaneamente all'ouverture stessa del gioco futuro. Così facendo, supera le condizioni puramente francesi che hanno fissato i limiti del surrealismo di André Breton. Al contrario di quest'ultimo, gli effetti dell'importanza di Guy Debord si sentono ovunque, ai quattro angoli della terra, e si irradiano da là verso Parigi, dove egli trascorre la vita del tutto inosservato. Forse è stato lui a scegliere, più o meno, le difficoltà di questa vita, facendo tutto il necessario per infrangere di continuo tutte le sue possibilità di fama; forse per restare libero nei giochi attualmente possibili. Penso tuttavia di aver giustificato l'indiscrezione connessa con questa presentazione insistente. A ogni modo, lo spero.

IL RUOLO DI GODARD

"Le rôle de Godard", in *Internationale Situationniste*, n. 10, marzo 1966, Parigi (il testo fa parte di un saggio più ampio dal titolo "De l'aliénation. Examen de plusieurs aspects concrets")

Nel cinema, Godard rappresenta attualmente la pseudolibertà formale e la pseudocritica delle abitudini e dei valori, cioè le due manifestazioni inseparabili di tutti i surrogati dell'arte moderna ricuperata. Così tutti si affannano a presentarlo come un artista incompreso, urtante per le sue audacie, ingiustamente detestato; e tutti ne tessono l'elogio, dalla rivista "Elle" ad Aragon il Rimbambito. Si sviluppa così, nonostante il vuoto critico che Godard si trova davanti, una sorta di sostituto della famosa teoria dell'aumento delle resistenze in regime socialista. Più Godard viene salutato come la guida geniale dell'arte moderna, più ci si precipita a difenderlo da incredibili complotti. In Godard, la ripetizione delle stesse balordaggini è sconcertante per postulato. Essa supera ogni tentativo di spiegazione; gli ammiratori accettano di tutto in una confusione che fa da corollario a quella dell'autore, poiché vi riconoscono l'espressione, sempre eguale a se stessa, di una soggettività. È proprio vero; ma tale soggettività è al livello corrente del portinaio informato dai mass media. La "critica", in Godard, non supera mai la comicità integrata di un cabaret, di una rivista come "Mad". Lo sfoggio della sua cultura ricalca quella del suo pubblico, che ha letto esattamente le stesse pagine degli stessi tascabili venduti alla libreria della stazione. I due versi più noti della poesia più letta del più sopravvalutato dei poeti spagnoli ("Ah! che terribili cinque della sera – il sangue, non voglio vederlo" in "Il bandito delle 11"), sono la chiave del metodo di Godard. Il più fa-

moso rinnegato dell'arte rivoluzionaria, Aragon, in "Les Lettres Françaises" del 9 settembre 1965, ha reso al suo beniamino l'omaggio che, venendo da un simile esperto, gli si addice perfettamente: "L'arte odierna è Jean-Luc Godard... Di una bellezza sovrumana... Sempre di una bellezza sublime... Paragonabile solo a Lautréamont... Questo ragazzo geniale." Dopo simili attestati, i più ingenui si lasceranno trarre in inganno difficilmente.

Godard è uno svizzero di Losanna che ha invidiato lo chic degli svizzeri di Ginevra, e quindi gli Champs-Elysées, e il carattere provinciale di questa ascesa è il segno migliore del suo valore educativo, nel momento in cui si tratta di far accedere rispettosamente alla cultura – "per quanto moderna possa essere"– tanti poveracci. Non parliamo qui dell'uso, in fin dei conti conformistico, di un'arte che vorrebbe essere innovatrice e critica. Noi segnaliamo l'uso immediatamente conformistico del cinema da parte di Godard.

Certo, il cinema, o anche la canzone, hanno di per sé dei poteri di condizionamento dello spettatore; delle bellezze, se si vuole, che sono a disposizione di coloro che hanno attualmente la parola. Essi possono fare, fino a un certo punto, un uso abile di questi poteri. Ma è un segno delle condizioni generali della nostra epoca che la loro abilità sia così limitata, che la grossolanità dei loro legami con le abitudini dominanti riveli così prontamente i limiti deludenti del loro gioco. Godard è l'equivalente cinematografico di quel che possono essere Lefebvre o Morin nella critica sociale; possiede l'apparenza di una certa libertà nel suo intento (nello specifico, un minimo di disinvoltura rispetto ai dogmi polverosi del racconto cinematografico). Ma questa stessa libertà l'hanno presa altrove: in ciò che hanno potuto cogliere delle esperienze avanzate dell'epoca. Sono il Club Méditerranée del pensiero moderno. Si servono di una caricatura della libertà come paccottiglia vendibile, al posto dell'autentica. Ciò viene praticato ovunque, e anche per la libertà di espressione formale artistica, semplice settore del problema generale della pseudocomunicazione. L'arte "critica" di un Godard e i suoi critici d'arte pieni di ammirazione si danno daffare tutti per nascondere i problemi attuali di una critica dell'arte, l'esperienza reale, secondo i termini dell'I.S., di una "comunicazione contenente la sua stessa critica". In ultima analisi, la funzione presente del godardismo è di impedire l'espressione situazionista nel cinema.

Da qualche tempo, Aragon sviluppa la sua teoria del collage, in tutta l'arte moderna, fino a Godard. Non è altro che un tentativo di interpretazione del *détournement*, nel senso di un ricupero da parte della cultura dominante. Per conto di un'eventuale variante togliattista dello stalinismo francese, Garaudy e Aragon si aprono a un modernismo artistico "senza confini", così come passano, con i preti, "dall'anatema al dialogo". Godard può diventare il loro theilardismo artistico. In realtà, il collage, reso famoso dal cubismo nella dissoluzione dell'arte plastica, non è che un caso particolare (un momento distruttivo) del *détournement*: è spostamento, infedeltà dell'elemento. Il *détournement*, formulato originariamente da Lautréamont, è un ritorno a una fedeltà superiore dell'elemento. In ogni caso, il *détournement* è dominato dalla dialettica deprezzamento-rivalorizzazione dell'elemento, nel movimento di un significato unificante. Ma il collage dell'elemento semplicemente deprezzato ha conosciuto un vasto campo di applicazione, assai prima di costituirsi in dottrina pop art, nello snobismo modernista dell'oggetto spostato (la ventosa che diventa barattolo delle spezie ecc.).

Questa accettazione del deprezzamento si estende adesso a un metodo di uso combinatorio di elementi neutri e indefinitamente intercambiabili. Godard è un esempio particolarmente noioso di tale uso senza negazione, senza affermazione, senza qualità.

IL CINEMA E LA RIVOLUZIONE

"Le cinéma et la révolution", in *Internationale Situationniste*, n. 12, settembre 1969

In "Le Monde" dell'8 luglio 1969, J.-P. Picaper, corrispondente dal festival cinematografico di Berlino, si stupisce che ormai "Godard spinga la sua salutare autocritica in 'Le Gai Savoir', coproduzione dell'O.R.T.F. e di Radio Stuttgart – proibita in Francia –, fino a proiettare delle sequenze girate al buio o persino a lasciare lo spettatore per un lasso di tempo a stento sopportabile davanti a uno schermo vuoto." Senza cercare di misurare quello che il critico definisce "un lasso di tempo a stento sopportabile", si vede che, sempre di punta, l'opera di Godard culmina in uno stile distruttivo, tardivamente plagiato e inutile quanto tutto il resto, essendo stata formulata tale negazione nel cinema prima ancora che Godard avesse cominciato la lunga serie di pretenziose false novità che suscitò tanto entusiasmo negli studenti del periodo precedente. Il medesimo giornalista riferisce che lo stesso Godard, in un cortometraggio intitolato "L'Amour", ammette, tramite uno dei suoi personaggi, che non si può "mettere la rivoluzione in immagini", perché "il cinema è l'arte della menzogna". Il cinema non è stato "un'arte della menzogna" più di tutto il resto dell'arte, che era morta nella sua totalità assai prima di Godard, il quale non è stato neppure un artista moderno, cioè suscettibile della benché minima originalità personale. Il bugiardo maoista termina dunque il suo bluff cercando di far ammirare la trovata di un cinema che non ci sarebbe più, pur denunciando una sorta di menzogna ontologica, cui egli avrebbe

partecipato come gli altri, ma non di più. In realtà, Godard è stato immediatamente fatto passare di moda dal movimento del maggio '68, come fabbricante spettacolare di una pseudocritica di un'arte ricuperata, per rabberciamento, nelle pattumiere del passato.

Attualmente, Godard è fondamentalmente scomparso come cineasta, come è stato insultato e ridicolizzato a più riprese, personalmente, dai rivoluzionari che lo incontravano sul loro cammino. Il cinema, come mezzo di comunicazione rivoluzionario, non è intrinsecamente bugiardo perché Godard o Jacopetti lo hanno affrontato; così come ogni analisi politica non è condannata alla falsità perché gli stalinisti ne hanno scritto. Attualmente, in diversi paesi, parecchi nuovi registi cercano di utilizzare i film come strumenti di una critica rivoluzionaria, e certuni vi riusciranno parzialmente. Solo che i limiti che essi subiscono nel loro stesso riconoscimento della verità rivoluzionaria, come pure nelle loro concezioni estetiche, impediranno loro ancora a lungo, a nostro avviso, di andare lontano quanto occorre. Riteniamo che in questo momento solo le posizioni e i metodi dei situazionisti, secondo le tesi formulate da René Viénet nel nostro precedente numero, abbiano un accesso diretto a un attuale uso rivoluzionario del cinema, poiché le condizioni politico-economiche, naturalmente, possono ancora costituire un problema.

È noto che Ejzenštejn aveva in mente di girare "Il Capitale". Ci si può del resto chiedere, viste le concezioni formali e la sottomissione politica di questo regista, se il suo film sarebbe stato fedele al testo di Marx. Ma, da parte nostra, non dubitiamo di fare meglio. Per esempio, non appena possibile, Guy Debord realizzerà personalmente un adattamento cinematografico di *La société du spectacle*, che non sarà certamente inferiore al suo libro.

ALLEGATI SUPPLEMENTARI

Internationale Situationniste, n. 3, dicembre 1959 (estratto)

IL *DÉTOURNEMENT* COME NEGAZIONE E COME PRELUDIO

Il *détournement*, cioè il reimpiego in una nuova unità di elementi artistici preesistenti, è una tendenza permanente dell'attuale avanguardia, sia precedente alla costituzione dell'I.S., sia successiva. Le due leggi fondamentali del *détournement* sono la perdita di importanza – che arriva fino alla perdita del suo significato originario – di ogni elemento autonomo *détourné* e, nel contempo, l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce a ogni elemento la sua nuova portata.

Vi è una forza specifica nel *détournement*, che dipende evidentemente dall'arricchimento della maggior parte dei termini grazie alla coesistenza in essi del loro significato antico e immediato: il loro doppio fondo. Vi è un'utilità pratica grazie alla facilità d'uso e alle virtualità inesauribili di reimpiego. A proposito del minimo sforzo permesso dal *détournement*, abbiamo già detto ("Mode d'emploi du détournement", maggio 1956): "Il basso costo dei suoi prodotti costituisce l'artiglieria pesante con la quale si battono in breccia tutte le muraglie cinesi dell'intelligenza." Tuttavia, questi punti in sé non giustificano il ricorso al procedimento che, secondo la frase precedente, "si scontra frontalmente con tutte le convenzioni mondane e giuridiche." C'è un senso storico del *détournement*. Qual è?

"Il *détournement* è un gioco dovuto alla capacità di devalorizzazione", scrive Jorn, nel suo saggio *Peinture détourné* (maggio 1959) e aggiunge che tutti gli elementi del passato culturale devono essere "reinvestiti" o sparire. Il *détournement* si rivela così innanzitutto come la negazione del valore dell'organizzazione anteriore all'espressione. Sorge e si rafforza sempre più nel periodo storico del deperimento dell'espressione artistica. Ma, nel contempo, i tentativi di reimpiego del "blocco *détournable*", come materiale per un altro insieme, esprimono la ricerca di una costruzione più vasta, a un livello di riferimento superiore, come una nuova unità monetaria della creazione.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI GUY DEBORD

Libri

"The Naked City: Illustration des plaques tournantes en psychogéographic", 1957, in Asger Jorn, *Pour la forme*, edito dall'Internazionale Situazionista, Parigi 1958; poi Allia, Parigi 2001.

(con Asger Jorn), *Fin de Copenhague*, Bauhaus Imaginiste, Copenaghen 1957, riedizione Allia, Parigi 2001.

Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale, s.e., Parigi 1957; ripubblicato come annesso in *Internationale Situationniste*, Arthème Fayard, Parigi 1997, e separatamente da Mille et une nuits, Parigi 2000 (trad. it. Sergio Corino e Augusta Rivarella, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni*, s.e. [ma stampato da Giuseppe Pinot Gallizio], 1958).

Remarques sur le concept d'art expérimental, documento interno dell'Internazionale Situazionista, 1957.

10 ans d'art experimental: Jorn et son rôle dans l'invention théorique, in "Museum Journaal", vol. IV, n. 4, Otterlo (Paesi Bassi) 1958 (in olandese).

(con Asger Jorn), *Mémoires*, edito dall'Internazionale Situazionista, Copenaghen 1959; riedizione con prefazione di Debord (*Attestations*), Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, Parigi 1993, poi Allia, Parigi 2004.

(con P. Canjuers [Daniel Blanchard]), *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, Parigi 1960 (trad. it. Antonella Andreacchio, in AA.VV., *I situazionisti*, Manifestolibri, Roma 1997).

(con prefazione di Asger Jorn), *Contre le cinéma*, Institut scandinave de vandalisme comparé, Aarhus (Danimarca) 1964.

Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande, brochure originariamente pubblicata in inglese, Parigi 1965, poi in "Internationale Situationniste", n. 10, marzo 1966; ripubblicato da Belles Lettres, Parigi 1993 e da Gallimard, Parigi 2004.

Le Point d'explosion de l'idéologie en Chine, brochure, Parigi 1966, poi in "Internationale Situationniste", n. 11, ottobre 1967 e da Gallimard, Parigi 2004.

La Société du Spectacle, Buchet-Chastel, Parigi 1967; nuova edizione Champ Libre, Parigi 1971 (dal 1984 la casa editrice Champ Libre si chiama Editions Gérard Lebovici, il nuovo nome appare nelle ristampe di opere pubblicate in precedenza), nuova edizione, Gallimard, Parigi 1992 (con prefazione dell'autore), collezione "Folio", 1996 (trad. it. di Paolo Salvadori, approvata da Debord, *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979, poi SugarCo, Milano 1990; nuova edizione, Baldini & Castoldi, Milano 1997 [comprende anche "Commentari sulla società dello spettacolo"]).

(con Gianfranco Sanguinetti), *La Véritable Scission dans l'Internationale – Circulaire publique de l'Internationale Situationniste*, Champ Libre, Parigi 1972, poi Librairie Arthème Fayard, Parigi 1998 (edizione aumentata).

"Sur l'architecture sauvage", prefazione (settembre 1972), ad Asger Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Pozzi, Torino 1974.

Traduzione francese di Censor (Gianfranco Sanguinetti), *Rapporto veridico sulle ultime opportunità di salvare il capitalismo in Italia*, Mursia, Milano 1975; edizione francese, Champ Libre, Parigi 1976.

Oeuvres cinématographiques complètes: 1952-1978, Champ Libre, Parigi 1978, poi Gallimard, Parigi 1994 (trad. it. di Paolo Salvadori, *Opere cinematografiche complete: 1952-1978*, Arcana Editrice, Roma 1980).

Préface à la quatriéme édition italienne de "La Société du Spectacle", Champ Libre, Parigi 1979, poi in *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Parigi 1992, collezione "Folio", 1966 (pubblicato per la prima volta in italiano nell'edizione Vallecchi di *La società dello spettacolo*, Firenze 1979).

Postfazione a Jorge Manrique, *Stances sur la mort de son père* (tradotto dal castigliano da G.D.), Champ Libre, Parigi 1980, poi Le Temps qu'il fait, Cognac 1996.

"Aux libertaires", prefazione a *Coordination des groupes autonomes d'Espagne, Appels de la prison de Ségovie*, Champ Libre, Parigi 1980.

Ordures et décombres déballés à la sortie du film In girum imus nocte et consumimur igni par différentes sources autoriées, Champ Libre, Parigi 1982; ripubblicato nell'edizione critica di *In girum...*, Gallimard, Parigi 1999.

Considération sur l'assassinat de Gérard Lebovici, Gérard Lebovici, Parigi 1985, poi Gallimard, Parigi 1993; nuova edizione con prefazione, Gallimard, Parigi 1993, collezione "Folio", 1996.

(con Alice Becker-Ho), *Le "jeu de la guerre", relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Gérard Lebovici, Parigi 1987.

Commentaires sur la société du spectacle, Gérard Lebovici, Parigi 1989, poi Gallimard, Parigi 1992 (edizione seguita da *Préface à la quatriéme édition italienne de "La Société du Spectacle"*), collezione "Folio", 1996.

Panégyrique, tome premier, Gérard Lebovici, Parigi 1989, poi Gallimard, Parigi 1993, collezione "Folio", 2000 (trad. it. di Paolo Salvadori, *Panegirico*, tomo primo, Castelvecchi, Roma 1996).

In girum imus nocte et consumimur igni, edizione critica, Gérard Lebovici, Parigi 1990, poi Gallimard, 1999 (edizione, quest'ultima, aumentata con note diverse dell'autore e seguita da *Ordures et décombres...*) (trad. it., senza apparato critico e note dell'autore, di Donata Feroldi, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Arnoldo Mondadori Editore, collezione Oscar Original, Milano 1998).

"Cette mauvaise réputation...", Gallimard, Parigi 1993; collezione "Folio", 1998.

Des contrats, Le Temps qu'il fait, Cognac 1995.

Panégyrique, tome second, Librairie Arthème Fayard, Parigi 1997.

Correspondance, volume 1: juin 1957-août 1960, Librairie Arthème Fayard, Parigi 1999.

"Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et dans l'art", in *Destruktion af RSG-6: En kollectiv Manifestation of Situationistik Internationale*, Galeria EXI, Odense (Danimarca); ripubblicato come annesso a *Rapport sur la construction des situations...* da Mille et une nuits, Parigi 2000.

Correspondance, volume 2: septembre 1960-décembre 1964, Librairie Arthème Fayard, Parigi 2001.

Correspondance, volume 3: janvier 1965-décembre 1968, Librairie Arthème Fayard, Parigi 2003.

Correspondance, volume 4: janvier 1969-decembre 1972, Librairie Arthème Fayard, Parigi 2004.

Le marquis de Sade a des yeux de fille, Librairie Arthème Fayard, Parigi 2004.

La Planète malade (inedito), Gallimard, Parigi 2004.

Riviste

"Ion.", n. speciale sul cinema, Centre de Création, Parigi, aprile 1952; ristampa Jean-Paul Rocher Editeur, Parigi 1990 (Rivista del gruppo lettrista diretta da Marc-Gilbert Guillaumin [Marc, O.], di cui è uscito un unico numero. Debord vi ha collaborato pubblicandovi *Prolégomènes à tout cinema futur*, e la prima versione di *Hurlements en faveur de Sade*).

"Potlach", numeri 1-29, Parigi, 1954-57; riedizione integrale con prefazione di Debord, Gérard Lebovici, Parigi 1985, poi col titolo *Guy Debord présente Potlach (1954-1957)*, Gallimard, collezione "Folio", Parigi 1996; riedita anche da Allia, Parigi 1998.

Testi pubblicati nel 1955 e 1956 da Debord sulla rivista belga "Les Lèvres nues", diretta da Marcel Mariën.

"Internationale Situationniste", numeri 1-12, Parigi 1958-72; riedizione integrale, Van Gennep, Amsterdam 1970, poi presso Champ Libre, Parigi 1975 e, con annessi, Librairie Arthème Fayard, Parigi 1997 (trad. it. *Internazionale Situazionista*, Nautilus, Torino 1994).

INDICE

Guy Debord con(tro) il cinema di enrico ghezzi VII

"Hurlements en faveur de Sade" 7

"Sur le passage de quelques personnes
à travers une assez courte unité de temps" 19

"Critique de la séparation" 35

"La Société du Spectacle" 49

"Réfutation de tous les jugements,
tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici
portés sur le film 'La Société du Spectacle'" 111

"In girum imus nocte et consumimur igni" 131

Note sparse dell'autore intorno a "In girum..." 199

Schede tecniche 225

Contratti 237

Con e contro il cinema 275

Il cinema dopo Alain Resnais 279

Asger Jorn – Guy Debord e il problema del maledetto 285

Il ruolo di Godard 297

Il cinema e la rivoluzione 303

Allegati supplementari 307

Bibliografia degli scritti di Guy Debord 311