

**Maria Russo**

## A reprendre depuis le début. Le immagini di Guy Debord

Rendere attuale il pensiero e il cinema di Guy Debord nell'epoca della realtà virtuale e dell'*onlife* non è di certo un arduo compito. Il filosofo francese aveva già previsto il successo e la longeva (in)attualità della sua lucida critica: «Io mi lusingo di essere uno dei rarissimi esempi contemporanei di qualcuno che ha scritto senza essere immediatamente smentito dagli avvenimenti»<sup>1</sup>. La diagnosi che Debord propone nel suo testo del 1967 e, pochi anni dopo (1973-1974) nell'omonimo film, è ancora valida: la terapia, il tentativo di instaurare un nuovo modo di comunicare, autenticamente critico-rivoluzionario e il recupero di una dimensione ludica e del desiderio al di là della struttura del capitalismo, ancora solo potenzialmente efficace. Nella proposta situazionista ritroviamo, seppur con mezzi diversi, gli stessi limiti che aveva già dovuto affrontare la teoria critica e, prima ancora, quella marxiana: a partire da una lucida interpretazione del reale, come è possibile trasformarlo?

La *trasformazione*, per Debord, per la Scuola di Francoforte e, per certi versi, per Marx (anche se poi un certo marxismo ha scelto di sviluppare l'economicismo determinista che pure Debord critica) non è infatti scontata, anzi, è sempre in procinto di diventare una variazione di ciò che si vorrebbe cambiare. Il capitalismo, infatti, tende ad assorbire le sue stesse critiche, addomesticando la rivoluzione: «Oggi l'immateriale, anziché con il regno dell'alienazione si identifica sempre più con il regno della libertà»<sup>2</sup>, al punto che la stessa rivolta è puramente spettacolare e l'insoddisfazione diventa anch'essa merce. Il sistema capitalista è una totalità indiscutibile, fatta di separazioni invalicabili, a partire dal potere di classe per arrivare alla diversificazione degli spettacoli da consumare, in una «rappresentazione diplomatica della società gerarchica»<sup>3</sup> (palazzi del potere, *leaders*, polizia).

1 G. Debord, *Prefazione* alla quarta edizione italiana di *La società dello spettacolo* in Id., *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2006, p. 41.

2 C. Freccero, D. Strumia *Introduzione* a G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 18.

3 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 59.

### Abstract

This article offers a rereading of Guy Debord's film *La Société du Spectacle* (1973-1974), highlighting the theoretical core and devices used by the author in his lucid critique of capitalism as well as the Soviet system. The technique of *détournement*, in particular, moves from (non-)linguistic quotations to the re-use of already significant images in order to decontextualise and re-signify them. This essay also aims to show the ways in which Debord uses cinema to go beyond cinema, to ultimately de-spectacularise the spectacle.

### KEYWORDS

GUY DEBORD

-

SPECTACLE

-

CAPITALISM

-

DÉTournEMENT

-

REPRESENTATION

In questo senso, il cinema è per Debord uno strumento per mostrare la *totalità seriale* che caratterizza lo spettacolo «come la società stessa»<sup>4</sup>, «rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini»<sup>5</sup>, «visione del mondo che si è oggettivata»<sup>6</sup>, «nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente»<sup>7</sup>, «il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso [...], l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza»<sup>8</sup>. Il montaggio del film, nel suo incessante unire immagini separate, ricalca la forma aforistica del testo, che a sua volta riprende le *Tesi su Feuerbach* di Marx<sup>9</sup>. Quello di Debord non è semplicemente l'ormai tradizionale gioco di rimandi ipertestuale del postmoderno, di cui è pure, insieme a Lyotard e a Baudrillard, un'espressione matura, bensì il tentativo di ri-significare parole e immagini, secondo la tecnica del *détournement*, presentato nella sezione VIII del testo (*La negazione e il consumo nella cultura*):

Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 53.

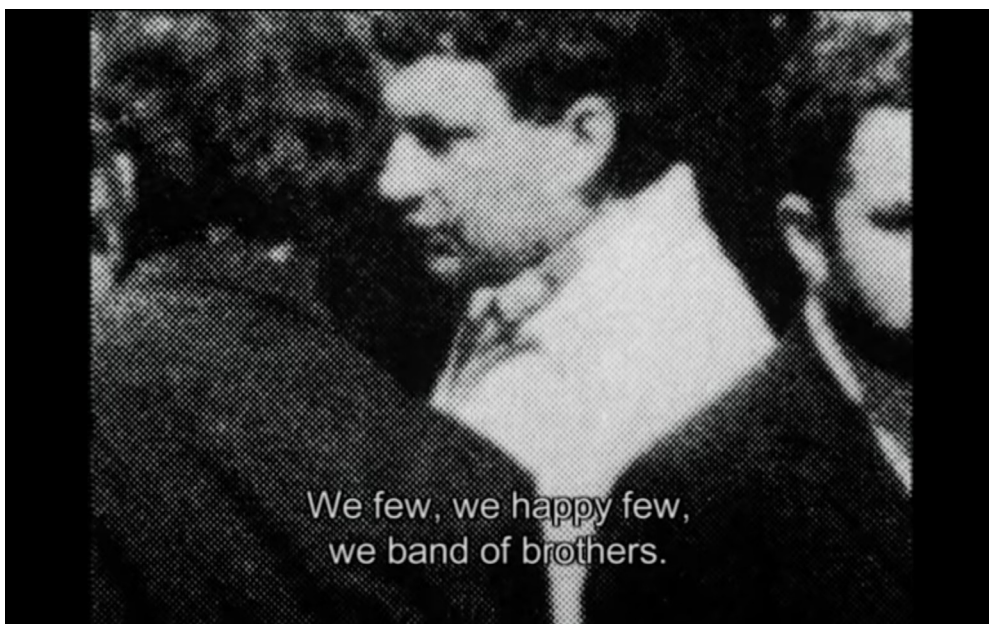
<sup>5</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 59-60.

<sup>9</sup> Merrifield ben riassume lo spirito del testo e del film: «Its 221 short, strange, elegant theses, aphoristic in style and peppered with irony and a few Nietzschean inflections, were reminiscent of Marx's 'Theses on Feuerbach'. Their underlying content remained vividly (and quirkily) Marxian, uniting youthful humanism with mature political economy, a left-wing Hegel with a materialist Feuerbach, a bellicose Machiavelli with a utopian Karl Korsch, a military Clausewitz with a romantic Georg Lukacs. Debord gives us a compelling evocation of a world in which unity spelt division, essence appearance, truth falsity. It was, he said, a topsy-turvy world where everything and everybody partook in a perverse paradox», A. Merrifield, *Guy Debord (Critical Lives)*, Reaktion Books, London 2005, p. 58.



La société du spectacle

1973, Guy Debord

riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto. Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere di detenere alcuna garanzia in se stessa e definitivamente<sup>10</sup>.

È con questo dispositivo distruttivo e ricostruttivo al tempo stesso che Debord ci ripropone nel suo film le immagini già consumate non solo nel cinema stesso (fare cinema a partire dalla immagini del cinema, da John Ford a Nicholas Ray, da Orson Welles al cinema sovietico), ma anche negli altri media, primo tra tutti la televisione, fino ad arrivare ad altri prodotti di consumo equivalenti a quelli mediatici, come le automobili o altri tipi di merci prodotte in *cubicle farms* con catene di montaggio sempre più innovative. Grazie a questa successione senza soluzione di continuità di *shopping malls* e aeroporti, autostrade e grattacieli, si può meglio comprendere l'aforisma n.12: «lo spettacolo si presenta come un'enorme positività indiscutibile e inaccessibile. Esso non dice niente di più di questo, che 'ciò che appare è buono, ciò che è buono appare'»<sup>11</sup>.

10 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 174-175.

11 *Ivi*, p. 56.

Rivedere quelle immagini, sulle “note” delle parole di Debord, significa de-situarle e ri-significarle. Le immagini del telegiornale o del discorso politico (non importa di quale politico, ciò che conta è il dispositivo del discorso politico) vengono selezionate da Debord per evidenziare la struttura stessa della *rappresentazione*, il momento del falso che pure si presenta come vero, l'illusorietà che vince e sottomette la vita stessa. Le immagini della televisione e del cinema si mescolano tra loro; non c'è alcuna distanza tra narrazione cinematografica e quella televisiva. Si tratta sempre di una messa in scena il cui scopo autoreferenziale è quello di perpetuare lo spettacolo, l'eterno presente dell'accumulazione, nonché la posizione passiva di spettatori-consumatori convinti di vivere, interagire e partecipare, ma in realtà obbligati sia a produrre sia a consumare.

Questa intuizione del *media system* come macchina totalitaria dell'unico messaggio del capitale era già stata presentata da Horkheimer e Adorno nel saggio sull'industria culturale in *Dialettica dell'Illuminismo*: «La civiltà attuale conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza. Il film, la radio e i settimanali costituiscono, nel loro insieme, un sistema. Ogni settore è armonizzato al suo interno e tutti lo sono fra loro»<sup>12</sup>. Similmente, anche Baudrillard, che però scriverà nel 1974:

La verità dei mass media è dunque la seguente: essi hanno per funzione quella di neutralizzare il carattere vissuto, unico, fattuale del mondo, per sostituirvi un universo multiplo di media omogenei gli uni agli altri, i quali si significano e si rinviano l'un l'altro. Al limite, essi divengono il contenuto reciproco gli uni degli altri – ed è la il “messaggio” totalitario di una società dei consumi. Quel che trasmette il medium TV è, attraverso la sua organizzazione tecnica, l'idea (l'ideologia) di un mondo visualizzabile a piacere, suddivisibile a pia-

<sup>12</sup> M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010, p. 126.

cere, leggibile per immagini<sup>13</sup>.

La stesse nozioni di coerenza e di razionalità sono ora applicate al sistema delle immagini e non più alla realtà stessa, frammentata in un'abbondanza di simulacri che, appunto, simulano la vita buona nel tempo pseudo-ciclico del capitalismo. Il linguaggio dello spettacolo è senza appello e senza replica; ostenta coinvolgimento e partecipazione quando invece corrisponde al trionfo della passività, che è anzitutto rispetto alla storia: rinuncia al cambiamento, alla messa in questione, all'immaginazione. Il capitalismo diventa, così, *natura* (sarà questo, poi, il nucleo della critica di Debord allo strutturalismo). Come sostiene Jappe, «The spectacle speaks, “social atoms” listen. And the message is one: an incessant justification of the existing society, which is to say the spectacle itself, of the mode of production that has given rise to it»<sup>14</sup>.

Se i due teorici della Scuola di Francoforte non risparmiarono i Fratelli Marx, Orson Welles e perfino il jazz, come mere produzioni targettizzate per una segmentazione di pubblico differente, Debord, che pure inserisce immagini di Marilyn Monroe e dei Beatles, nel tentativo di superare le sue radici surrealiste e dadaiste, insieme realizzando e superando l'arte, *usa il cinema per andare oltre il cinema, per mostrare lo spettacolo de-spettacolarizzandolo*. Questa operazione è particolarmente evidente nel modo in cui i corpi femminili sono fatti vedere nel loro essere seriali e reiterati, nudi nel senso di spogliati dal dispositivo della rappresentazione pur essendo mostrati. Il linguaggio critico di Debord è necessariamente quello della contraddizione esibita e non riconciliata: mostra l'iper-rappresentazione come compensazione della marginalità, seguendo l'affascinante tesi di Gabel ne *La falsa coscienza*<sup>15</sup>. La domanda che rimane sospesa

13 J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Il Mulino, Bologna 2010, p. 138.

14 A. Jappe, *Guy Debord*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, p. 7.

15 Si veda J. Gabel, *La falsa coscienza*, tr. it. a cura di A. Backhaus Righini, Dedalo Libri, Bari 1967.

è se il montaggio parli lo stesso linguaggio della separazione in cui rimane intrappolata la cultura contemporanea o se riesca a superarlo.

Tuttavia, gli schermi e i contenuti degli schermi non sono che la parte visibile dello spettacolo, la sua messa in scena più didascalica. Quello che vediamo nel film non è in effetti un insieme di immagini, bensì un vero e proprio rapporto sociale separato tra individui che sono sempre isolati – siano essi star iconograficamente intrappolate in un modello per le masse, leader apparentemente carismatici o gruppi di persone che però non sono collettività consapevoli: è la serialità descritta da Sartre nella *Critica della ragione dialettica*. La stessa presunta abbondanza delle merci riflette la separazione tra le classi sociali. Come già aveva ben compreso Simmel nel suo saggio dedicato alla moda, anticipando quello che per Debord è il tempo pseudo-ciclico del capitalismo:

Se le forme sociali, i vestiti, i giudizi esteriori, tutto lo stile in cui l'uomo si esprime, si trasformano continuamente attraverso la moda, allora la moda, cioè la nuova moda, appartiene soltanto alle classi superiori. Non appena le classi inferiori cominciano ad appropriarsene superando i confini imposti dalle classi superiori e spezzando l'unità della loro reciproca appartenenza così simbolizzata, le classi superiori si volgono da questa moda ad un'altra, con la quale si differenziano nuovamente dalle grandi masse e il gioco può ricominciare<sup>16</sup>.

Come le mode, così si susseguono e ritornano i tempi di lavoro e le vacanze, in una percezione *naturale* delle stagioni legate alla produzione, in una vera e propria paralisi della storia, totalmente appiattita su un presente che si rappresenta come il superamento delle precedenti contraddizioni, un tempo irreversibile di cui Debord ci parla mostrando carte geografiche

---

<sup>16</sup> G. Simmel, *La moda*, tr. it. di A.M. Curcio, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 24.

che rappresentano tutto il mondo, ora unito in un'unica storia universale<sup>17</sup>. L'unica rivoluzione ammissibile era quella della borghesia; dopo, il tempo si è nuovamente arrestato. Ecco perché vi sono spesso proteste locali, relative a qualche aspetto particolarmente iniquo del capitalismo nel suo gioco dialettico tra abbondanza e penuria, ma non una critica radicale al sistema con mezzi che non appartengono al sistema stesso. Le immagini mediano un rapporto che sembra rendere impossibile lo sviluppo di una coscienza di classe, categoria lukácsiana più cara a Debord che allo stesso Lukács. Lo spettacolo è ciò che ha sconfitto la rivoluzione, che risulta incompatibile con l'unico linguaggio che si può apprendere. È quindi la struttura odierna del capitalismo, una sorta di aggiornamento più sofisticato rispetto a quanto analizzato e vissuto da Marx. Infatti, senza temere alcuna accusa di plagio (anticipando quello che poi l'etica hacker svilupperà con il concetto di *copyleft*), *La Société du Spectacle* inizia come riscrittura del *Capitale*, non a caso esattamente un secolo dopo. Ma non è solo la sostituzione del feticismo più radicale degli spettacoli a quello delle merci che segna la differenza tra Debord e Marx, il passaggio prima dall'essere all'avere e poi dall'avere all'apparire, inaugurando inedite tipologie di alienazione.

Tra Marx e Debord vi è anche il tentativo che il filosofo francese vedeva già fallito dell'incarnazione del socialismo reale nell'Unione Sovietica. Ben prima della caduta del muro di Berlino, Debord ci mette in guardia sulla omogeneità dei due sistemi che solo apparentemente si contrappongono durante la Guerra Fredda. Nel testo, Debord descrive le due forme di spettacolo, concentrato e diffuso, che caratterizzano il modello comunista (una sorta di fase geologica precedente al capitalismo americano) e quello occidentale. Nel film, questa differenza apparente è ancora più marcata nell'accostamento paratattico di immagini di politici occidentali con quelle di Lenin, Stalin, Mao e Castro, le immagini di repressioni sovietiche

---

<sup>17</sup> Si veda, in particolare, l'aforisma n. 145 (G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit, p. 137).

e la guerra in Vietnam con le cariche della polizia del Maggio '68, di cui l'Internazionale Situazionista vantava di avere avuto un ruolo più importante dell'ideologia marxista. *The same show must go on*: si tratta di un «antagonismo spettacolare»<sup>18</sup> e, di conseguenza, meramente funzionale, non *realmente* conflittuale. La forma della leadership può illudere le comunità illusorie di vivere in due mondi che si oppongono al di qua e al di là della cortina di ferro, ma in realtà la struttura dello spettacolo non ha alcun confine, si estende a livello globale cancellando qualsiasi distinzione geografica o di tempo. C'è solo il tempo dello spettacolo, c'è solo lo spazio dello spettacolo.

Da qui, l'insistenza delle immagini della trasformazione urbanistica delle città, vero e proprio set cinematografico del capitalismo, che inglobano periferie e campagne senza ricercare un centro vitale cittadino, dalle strade alle piazze, in una psicogeografia che modella un cittadino destinato a occupare gli spazi secondo modalità e confini dettati dalle esigenze del consumo. Il vero centro è in ogni appartamento, ed è l'apparecchio televisivo con cui si guarda il mondo, schermo che scherma un mondo che *est déjà filmé*, come recita una delle didascalie del film. Da qui, il bisogno di perdere l'orientamento: Debord ci fa *vagare* nel suo film, in una sperimentazione estetica che interrompe la fluidità dello spettacolo.

L'esperienza più alienante dello spettatore che ha rinunciato a vivere è quella di un soggetto che crede di partecipare alla storia, ma che invece si limita a guardare la sua rappresentazione. Riprendendo Baudrillard,

La quotidianità come clausura, come *Verborgenheit*, sarebbe insopportabile senza il simulacro del mondo, senza l'*alibi* di una partecipazione al mondo. [...] È ghiotta di avvenimenti e di violenza, purché quest'ultima le venga servita all'interno di una stanza. In modo

<sup>18</sup> L'espressione è di A. Jappe, *Guy Debord*, cit., p. 9. Poco dopo insiste nuovamente sul concetto: «The spectacle is thus not bound to a particular economic system. Rather, it betokens the victory of the category of the economy as such within society.» (*Ivi*, p. 10).



caricaturale è il telespettatore rilassato di fronte alle immagini della guerra del Vietnam. L'immagine della TV, come una finestra inversa, dà innanzi tutto su una stanza, nella quale l'esteriorità crudele del mondo diviene intima e calda, di un calore perverso<sup>19</sup>.

Grazie all'opera di *détournement*, al continuo de-situare e ri-significare di Debord, noi, spettatori del suo film, non possiamo fortunatamente «essere rilassati», ma dobbiamo fare i conti con la carica contraddittoria e ambigua delle immagini che abbiamo già consumato.

*Le monde est déjà filmé*: ora bisogna trasformarlo, anche se, teme il nostro autore, il mese di Maggio non tornerà più. Che cosa abbiamo vissuto come spettatori alla fine del film? Possiamo considerare *La Société du Spectacle* come la messa in scena di una situazione? Se è così, come scrive provocatoriamente Debord al termine della sua opera *In girum imus nocte et consumimur igni*, al posto della parola “fine” tipica dell'arco narrativo tradizionale, *a reprendre depuis le début*.

---

19 J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 16.