



## *Attualità di Guy Debord*

Lucilla Meloni \*

Nel 1967 Guy Debord pubblica “La Société du Spectacle”, che diventa un film nel 1973. La narrazione, che segue un’incalzante intertestualità e il procedimento del *détournement*, per cui alla voce narrante corrispondono le immagini in maniera non didascalica, è un ulteriore atto d’accusa contro l’inautenticità della società capitalista e la mercificazione del mondo. L’autore denuncia che è il dominio incontrastato della merce a modificare il concetto di tempo, che “sottomesso all’ordine illusorio di un presente accessibile in permanenza”, diventa ora “il tempo del consumo di immagini”.

L’immagine, a sua volta, non è che il feticcio della merce: “Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si annuncia come un’immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione (...) Lo spettacolo non è un insieme di immagini ma un rapporto sociale mediato da immagini”.<sup>1</sup>

Mentre assistiamo attoniti e indignati alla vittoria totale della “Società dello spettacolo”, il pensiero di Debord appare quanto mai attuale e necessario, poiché il mondo delle immagini si fa tanto più sofisticato, quanto il reale – ossia la sua rappresentazione – diventa simulazione, falsificazione, mistificazione appiattita, dal punto di vista temporale, su quello che Maffesoli ha definito “presenteismo”.

---

\* Docente di storia dell’arte contemporanea, Accademia di belle arti di Carrara

Le pratiche del mixage e del *détournement* utilizzate dai situazionisti nella rielaborazione di elementi verbali e segnici provenienti dai media, di cui venivano alterati e mischiati i codici al fine di creare una nuova comunicazione, trovano nel cinema ulteriore sviluppo.

Questo diventa il medium centrale per inverare tale procedimento e Debord, con gli altri situazionisti, contrappone al cinema dello spettacolo, un anti-cinema, alternativo e antispettacolare, capace di “filmare la teoria”.

Sul I numero dell’ “Internationale Situationniste” questi scrivono l’articolo “Con e contro il cinema” in cui si afferma: “Possiamo considerare due usi distinti del cinema: prima, il suo impiego come forma di propaganda nel periodo di transizione pre-situazionista; in seguito, il suo utilizzo diretto come elemento costitutivo di una situazione realizzata”<sup>2</sup>. Nel 1969 con “Le cinéma et la révolution”, apparso sul dodicesimo numero della rivista, ribadiscono l’importanza e le contraddizioni del mezzo in questione: “Attualmente, in diversi paesi, molti giovani registi provano a usare il film come strumento di critica rivoluzionaria, e alcuni vi giungono parzialmente. (...) Noi riteniamo in questo momento che solo le posizioni e i metodi dei situazionisti, secondo le tesi formulate da René Vienet, hanno un accesso diretto a un uso rivoluzionario del cinema nell’epoca presente – sebbene le condizioni politico-economiche possano ancora costituire un problema”<sup>3</sup>.

Dunque il linguaggio cinematografico, che rende evidente la tecnica del montaggio, dove l’immagine stessa è concepita come montaggio, diventa il terreno privilegiato della sperimentazione e al contempo il luogo principale della denuncia di quella stessa società dello spettacolo che fa del cinema uno dei mezzi fondamentali di mistificazione della realtà.

Coesistono allora, come innesti testuali, immagini di cartelloni pubblicitari, ritagli di giornale, documenti di repertorio, didascalie, a cui si accompagna, fuori campo e in maniera non illustrativa, la voce narrante.

Proprio quel continuo collage di segni, quello scivolare tra il vero e il falso, tra rappresentazione e sua negazione, tra deriva e immobilità, tra documentazione e visionarietà, tra frammenti di film “rubati” e brani autoriali, dove le sembianze vengono contraddette dalle parole o viceversa, genera un flusso temporale che

oltrepassa nel linguaggio cinematografico qualsiasi precedente struttura narrativa.

È lo stesso autore a scrivere in una nota su “In girum”: “Tutto il film (...) è costruito sul tema dell’*acqua*. Vi si citano dunque i poeti dello *scorrere* di tutto (Li Po, Omar Khayyam, Eraclito, Bossuet, Shelley), che hanno parlato tutti dell’acqua: *è il tempo*”<sup>4</sup>.

Da “Hurlements en faveur de Sade” (1952) a “In girum imus nocte et consumimur igni” (1978), ogni film è una struttura labirintica che lo spettatore percorre, secondo uno sguardo che deve necessariamente abbandonare ogni prospettiva frontale, per farsi laterale, eccentrico, perché l’opera impone, come direbbe Umberto Eco, “circumnavigazioni multiple”: “dato che ad ogni ‘viaggio’ la prospettiva cambia e la comprensione dell’opera si arricchisce”<sup>5</sup>.

A quell’“anti-cinema” doveva corrispondere una nuova figura di spettatore, disposto ad attivare la sua coscienza critica, un osservatore che, come nel teatro brechtiano, non fosse ipnotizzato da ciò che vedeva, perché Debord sapeva bene, come profetizzato da Benjamin, che il cinema produce tanto il divo, quanto il dittatore.

Oggi che viviamo nella percezione che il mondo sia costantemente “in diretta” e che tutto venga vissuto “in tempo reale”, mentre le coscienze sembrano addormentate, ma tuttavia conniventi, dalla marea di immagini che provengono dallo schermo televisivo, è quanto mai più attuale il pensiero di Debord.

Nella prima scena di “In girum imus nocte et consumimur igni”, autobiografia dell’ultima, vera, avanguardia rivoluzionaria, lo spettatore vede riflesso se stesso nello schermo che sta guardando. In quella prima scena, che inquadra appunto il pubblico di un cinema nell’atto di guardare un film, la voce fuori campo dice quello che oggi è più vero di prima: “Peraltro, qualunque sia l’epoca, non si è comunicato niente di importante avendo dei riguardi per un pubblico, fosse anche composto dai 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”<sup>6</sup>.

## Note

<sup>1</sup> G. Debord *Opere Cinematografiche*, (Introduzione di E. Ghezzi), Bompiani, Milano 2004, p. 51, p. 53.

<sup>2</sup> “Internationale Situationniste”, n. 1, giugno 1958.

<sup>3</sup> “Internationale Situationniste”, n. 12, settembre 1969. Cfr: A. Cigala, *Il cinema, il video e la rivoluzione*, in *Dissensi tra film video televisione*, (a cura di V. Valentini), Sellerio, Palermo 1991.

<sup>4</sup> G. Debord, op. cit., p. 201.

<sup>5</sup> U. Eco, *Il tempo nell'arte*, in U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1988 (1985), p. 119.

<sup>6</sup> G. Debord, op. cit., p. 133.