

I film di Guy Debord

di Guy Ernest Debord

da: *La società dello spettacolo*, 1973

Strip-tease di professioniste.

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

Impressionati dalla risolutezza del nemico, alcuni partigiani mostrano esitazione, poi cominciano ad abbandonare la linea del fuoco. La macchina da presa si allontana dalla fotografia di una ragazza nuda; panoramica su una seconda.

Il presidente Pompidou in visita al Salone dell'Automobile; ammira il modello più recente, presenta su una piattaforma girevole.

Serie di cover-girls in costume da bagno.

I Beatles scendono da un aereo, accolti da una gioventù entusiasta; i fotografi sono in azione; Eddy Mitchell che canta, fra la soddisfazione generale, Dick Rivers che canta.

File di automobili in attesa di un'occasione per avanzare; cibi spettacolari; pittura antica; arredamento moderno; ragazze esotiche presentate in gabbie; arrivo di metropolitana in una stazione.

[...] Lo spettacolo è il cattivo sogno della società moderna incatenata, che non esprime in definitiva se non il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno [...].

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 avvicina 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* [...].

Le idee migliorano. Il senso delle parole vi partecipa. Il plagio è necessario. Il processo lo implica. Esso stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta.

In questo movimento essenziale dello spettacolo, che consiste nel riprendere in sé tutto ciò che nell'attività umana esisteva *allo stato fluido*, per possederlo allo stato coagulato, in quanto cose che sono divenute valore esclusivo per la loro *formulazione in negativo* del valore vissuto, noi riconosciamo la nostra vecchia nemica che sa così bene apparire a prima vista come una cosa triviale, ovvia, mentre è al contrario così complessa e così piena di sottigliezze metafisiche, *la merce*.

È il principio del feticismo della merce, il dominio della società mediante « delle cose sensibilmente sovrasensibili », che si compie in grado assoluto nello spettacolo, dove il mondo sensibile è stato sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si è fatta riconoscere come il sensibile per eccellenza [...].

La condizione di vedette è la specializzazione del *vissuto apparente*, l'oggetto dell'identificazione alla vita apparente senza profondità, che deve compensare la polverizzazione delle specializzazioni produttive effettivamente vissute [...].

Lo spettacolare diffuso accompagna l'abbondanza delle merci, lo sviluppo non perturbato del capitalismo moderno. Qui ogni merce presa a sé è giustificata in nome della grandezza della produzione della totalità degli oggetti, di cui lo spettacolo è un catalogo apologetico. Delle affermazioni inconciliabili fanno ressa sulla scena dello spettacolo unificato dell'economia abbondante;

Erosione delle statue sul tetto di una chiesa veneziana.

Due tabitiane, su un veliero.

Tipico living-room odierno, con carrellata verso il televisore che ne costituisce il centro.

Serie di cover-girls, nude o poco vestite.

Navi da guerra, in alto mare; sbarco di fucilieri di marina francesi, poi inglesi, a Shanghai; un marinaio degli Stati Uniti controlla dei passanti cinesi; soldati francesi respingono la folla; soldati inglesi in pattuglia; filo spinato a protezione dei confini delle Concessioni sorvegliato dalla fanteria coloniale francese.

Soldati britannici richiudono una porta delle Concessioni.

Turisti in visita a Parigi su pullmans panoramici o vaporetti; le guide commentano ciò che c'è da vedere.

Alcune coppie davanti a dei televisori e a un "impianto alta fedeltà".

Pianta del Palazzo d'Inverno nel 1917, sulla quale una matita traccia gli assi dell'attacco.

Pianta del Palazzo delle Tuilerie, nel 1972.

allo stesso modo, merci-vedette differenti sostengono simultaneamente i loro progetti contraddittori di assetto della società, per cui lo spettacolo delle automobili vuole una circolazione perfetta che distrugge i vecchi centri storici, mentre lo spettacolo della città stessa ha bisogno di quartieri-museo. Dunque la soddisfazione, già problematica, che si presume derivare dal *consumo dell'insieme* è immediatamente falsificata per il semplice fatto che al consumatore reale non è dato afferrare direttamente che 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 riconoscere le altre, pretende di imporsi dappertutto come se fosse la sola. Lo spettacolo è allora il canto epico di questo cemento, a cui nessuna caduta d'Ilio potrebbe por fine. Lo spettacolo non canta gli uomini e le loro armi, ma le merci e le loro passioni [...].

La produzione capitalista ha unificato lo spazio, che non è più limitato da società esterne. Questa unificazione è nello stesso tempo un processo estensivo e intensivo di *banalizzazione*. L'accumulazione delle merci prodotte in serie per lo spazio astratto del mercato, che doveva infrangere tutte le barriere regionali e legali, e tutte le restrizioni corporative del Medioevo che preservavano la *qualità* della produzione artigianale, doveva allo stesso modo dissolvere l'autonomia e la qualità dei luoghi. Questo potere di omogeneizzazione è l'artiglieria pesante che ha abbattuto 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 ad ogni istante modificato e ricostruito.

Questa società che sopprime la distanza geografica raccoglie interiormente la distanza, in quanto separazione spettacolare.

Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come un consumo, il turismo, si riduce fondamentalmente alla facoltà di andare a vedere ciò che è divenuto banale. L'organizzazione economica materiale della frequentazione di posti diversi è già di per se stessa la garanzia della loro *equivalenza*. La stessa modernizzazione che dal viaggio ha ritirato il tempo, gli ha anche ritirato la realtà dello spazio [...].

Il tempo pseudo-ciclico consumabile è il tempo spettacolare, sia come tempo del consumo di immagini, in senso stretto, sia come immagine del consumo del tempo, in tutta la sua estensione. Il tempo del consumo di immagini, medium di tutte le merci è inseparabilmente il campo 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 [...].

Ma questa storia che dappertutto simultaneamente è la stessa, non è ancora che il rifiuto intrastorico della storia. È il tempo della produzione economica, scisso in astratti frammenti uguali, che si manifesta su tutto il pianeta come *lo stesso giorno*. Il tempo irreversibile unificato è il tempo del *mercato mondiale*, e per corollario dello spettacolo mondiale [...].

Tutta l'insufficienza teorica nella difesa *scientifica* della rivoluzione proletaria può essere ricondotta, tanto per il contenuto quanto per la forma dell'esposizione, ad una identificazione del proletariato con la borghesia dal punto di vista della *conquista rivoluzionaria del potere* [...].

Seguito della medesima battaglia della guerra di Secessione.

Cartello: « Questa pace sociale a gran fatica ristabilita durava da pochi anni soltanto quando apparvero, per annunciare la sua fine, coloro che sarebbero entrati nella storia del crimine con il nome di 'situazionisti' ».

[...] Rue Gay-Lussac, alle prime luci dell'alba. La tribuna dell'assemblea generale nella Sorbona; carrellata sui membri del « Comitato Enragés-Internazionale situazionista », e Debord.

Cartello: « Compagni, considerando che la fabbrica Sud-Aviation di Nantes è occupata da due giorni dagli operai e dagli studenti di questa città, e che il movimento si estende oggi a molte fabbriche (N.M.P.P. - Parigi, Renault-Cléon e altre), il Comitato d'Occupazione della Sorbona chiama all'occupazione immediata di tutte le fabbriche di 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 occidentale della Sorbona, abbellita da uno striscione che proclama: « Occupazione delle fabbriche. Consigli operai. Comitato Enragés-I.S. »; porti, stazioni, fabbriche paralizzati dallo sciopero.

Cartello: « E fino alla fine del mondo dello spettacolo, il mese di maggio non tornerà più senza che ci si ricordi di noi ». Christian Sébastiani; Debord; Patrick Cheval.

Iscrizione su un affresco di Puvion de Chavannes: « Compagni, l'umanità non sarà felice che il

Le due sole classi che corrispondono effettivamente alla teoria di Marx, le due classi pure verso le quali conduce tutta l'analisi del *Capitale*, la borghesia e il proletariato, sono anche le due sole classi rivoluzionarie della storia, a condizioni tuttavia 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 suoi propri colori e riconoscendo « l'immensità dei suoi compiti ». La borghesia è giunta al potere perché è la classe dell'economia in sviluppo. Il proletariato non può essere esso stesso il potere se non diventando *la classe della coscienza* [...].

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

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

giorno in cui l'... ». Le finestre illuminate della Sorbona, nella notte. Il Palazzo d'Inverno, di notte. Volantini lanciati dalle finestre della sala Jules Bonnot, dove siede il Comitato d'Occupazione della Sorbona. Operai russi di « Ottobre » portano via pacchi di volantini, via via che vengono stampati da dei 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 compagno, il vecchio mondo è dietro di te! ». [...]

Le forze dell'ordine in azione, nei campi di Flins, nelle strade di Nantes; giovani lumpen difendono i tetti di rue Saint-Jacques.

Dai nuovi segni di negazione, incompresi e falsificati dall'organizzazione spettacolare, che si moltiplicano nei paesi economicamente più avanzati, si può già trarre questa conclusione, che una nuova epoca si è aperta: dopo il primo tentativo di sovversione operaia, è ora l'abbondanza capitalista che è fallita. Quando le lotte antisindacali degli operai occidentali sono represses prima di tutto dai sindacati, e quando le correnti in rivolta della gioventù lanciano una prima protesta informe, nella quale nondimeno 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 [...].

da *Confutazione di tutti i giudizi, tanto ostili che elogiativi, che sono stati finora dati sul film, in La Società nello Spettacolo*, 1975

[...] Molti rimproverano a questo film di essere difficile da comprendere. Secondo alcuni, le immagini impediscono di ascoltare le parole, a meno che non sia l'inverso. Dicendo che questo film li stanca, ed erigendo fieramente la loro fatica particolare a criterio generale della comunicazione, essi vorrebbero dare intanto l'impressione di comprendere senza fatica, di approvare quasi, la stessa teoria quando essa è soltanto esposta in un libro. E poi, cercano di travestire da semplice disaccordo su una concezione del cinema ciò che, in verità, è un conflitto su una concezione della società; e una guerra aperta nella società reale. Ma perché dunque, meglio di un film che supera la loro comprensione, essi dovrebbero comprendere tutto il resto che riserva loro una società che li ha così perfettamente condizionati alla fatica mentale?

Lo stalinista Cunhal, su una tribuna insieme a molti dei suoi complici, scandisce fermamente alcuni slogan menzogneri.

Soares, nel ruolo del mite democratico, va a sorridere dappertutto; riceve dei fiori; tiene dei comizi soporiferi.

[...] L'ostilità è naturalmente più grande ogni volta che si pronunciano sul mio film coloro che, politicamente, sono dei reazionari. È così che un apprendista burocrate vuol bene approvare la mia audacia di « fare un film politico non raccontando una storia, ma filmando direttamente la teoria ». Soltanto, non gli va affatto a genio la mia teoria [...].

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

da *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978

Il pubblico attuale di una sala cinematografica, intento a guardare fissamente davanti a sé, fa fronte, in un perfetto contro-campo, agli spettatori, i quali non vedono dunque che loro stessi su questo schermo.

« Grande complesso » di neo-case. Un'impiegata moderna nella sua vasca da bagno, con il figlio piccolo; carrellata verso un letto che orna la stessa stanza.

Gente che attende pazientemente davanti all'entrata di un cinema. Paesaggi di fabbriche d'oggi, e dei loro residui.

Ripresa della fotografia pubblicitaria già lungamente studiata, della famiglia d'impiegati moderni nella sua stanza principale, con lenta carrellata verso il centro.

Programmazione insignificante, che si apre col cartello: « Prossimamente su questo schermo », seguito dal cartello del titolo: « Il

Non farò, in questo film, nessuna concessione al pubblico. Molte eccellenti ragioni giustificano, ai miei occhi, una simile condotta; e mi accingo a dirle.

Anzitutto, è abbastanza notorio che io non ho mai, a nessun proposito, fatto concessioni alle idee dominanti della mia epoca, né ad alcuno dei poteri esistenti.

D'altro canto, quale che sia l'epoca, nulla d'importante è mai stato comunicato avendo dei riguardi per un pubblico, foss'anche composto da contemporanei di Pericle; e, nello specchio congelato dello schermo, gli spettatori non vedono in questo momento nulla che evochi i cittadini rispettabili di una democrazia. Ecco appunto l'essenziale: questo pubblico così perfettamente 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 chi sa che gli uomini sono portati a giustificare gli affronti di cui non si vendicano, gli annunciano oggi tranquillamente che « quando si ama la vita, si va al cinema ». Ma questa vita e questo cinema sono ugualmente poca cosa; ed è per questo che sono effettivamente intercambiabili con indifferenza.

Il pubblico del cinema, che non è mai stato molto borghese e che non è quasi più popolare, è ormai reclutato quasi interamente in un solo strato sociale, del resto divenuto ampio: quello dei piccoli agenti specializzati nei diversi impieghi di quei « servizi » di cui il sistema produttivo attuale ha così imperiosamente bisogno: gestione, controllo, manutenzione, ricerca, insegnamento, propaganda, distrazione e pseudo-critica [...].

Avendo dunque il pubblico del cinema, prima di tutto, da pensare a delle verità così rudi, e che lo toccano così da vicino, e che gli sono così generalmente nascoste, non si può negare che un film, il quale per una volta gli rende l'aspro servizio di rivelargli come il suo male non sia tanto misterioso quanto crede, e come forse non sia nemmeno incurabile se solo giungessimo un giorno all'abolizione delle classi e dello Stato; non si può negare, io dico, che un tale film abbia, in questo almeno, un merito. Non ne avrà altri.

In effetti, si vede questo pubblico che vuole passare dappertutto per intenditore e che in tutto giustifica ciò che ha subito, che accetta di veder cambiare sempre in più ripugnante il pane che mangia e l'aria che respira, come la sua carne o la sua casa, sbuf-

più bel giorno della mia vita». Altra programmazione. Cartelli: « Prossimamente su questo schermo », 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.

La programmazione completa del più qualunque dei westerns viene data tale e quale.

Un bacio di qualche durata, scambiato in primo piano.

Zorro fa a pugni sui binari di una ferrovia. Ha un piede imprigionato fra due rotaie. Il treno si avvicina. Il traditore se ne va. Invano Zorro fa segni. Vede la sua frusta a portata di mano; se ne impadronisce; con un abile colpo manovra lo scambio; si libera. Il treno passa.

Lunga carrellata che accompagna l'assalto di truppe sbarcate su una spiaggia, il 6 giugno 1944.

Zorro galoppa a fianco di un treno in corsa, quindi salta sull'ultimo vagone. Si arrampica su una parete, s'impadronisce di una mitragliatrice e la punta su alcuni malintenzionati, che si arrendono. In una mescita di vini di Saint-Germain-des-Prés, un uomo con cappello entra e parla lungamente con il padrone.

fare al cambiamento solo quando si tratta del cinema di cui ha l'abitudine; e apparentemente è la sola delle sue abitudini che sia stata rispettata. Non ci sono forse stato che io ad offenderlo da molto tempo su questo punto. Perché tutto il resto, anche modernizzato talvolta fino a ispirarsi ai dibattiti imposti dalla stampa al gusto del giorno, postula l'innocenza di tale pubblico, e gli mostra, secondo il costume fondamentale del cinema, ciò che succede lontano: diverse sorte di vedette che hanno vissuto al suo posto, e che esso contemplerà dal buco della serratura di una familiarità gaglioffa [...].

Il cinema di cui parlo qui è questa imitazione insensata di una vita insensata, una rappresentazione ingegnosa per non dir nulla, abile a ingannare per un'ora la noia con il riflesso della stessa noia; questa vile imitazione che è l'ingenua vittima del presente e il falso testimone dell'avvenire; che, attraverso molte finzioni e grandi spettacoli, non fa che consumarsi inutilmente accumulando immagini che il tempo disperde. Quale rispetto da bambini per delle immagini! Ben si confa a questa plebe delle vanità, sempre entusiasta e sempre delusa, senza gusto perché di nulla ha avuto un'esperienza felice, e che non riconosce nulla delle sue esperienze infelici perché è senza gusto e senza coraggio: al punto che non vi è sorta d'impostura, generale o particolare, che abbia mai potuto incrinare la sua credulità interessata [...].

Gli aneddoti rappresentati sono le pietre con cui era costruito tutto l'edificio del cinema. In esso non si ritrovano nient'altro che i vecchi personaggi del teatro, ma su una scena più spaziosa e più mobile, o del romanzo, ma in costumi e ambienti più direttamente sensibili. È una società, e non una tecnica, ad aver fatto il cinema così. Esso avrebbe potuto essere esame storico, teoria, saggio, memorie. Avrebbe potuto essere il film che faccio in questo momento.

Ecco per esempio un film in cui io non dico che delle verità su delle immagini le quali, tutte, sono insignificanti o false; un film che disprezza questa polvere d'immagini che lo compone. Io non voglio conservare nulla del linguaggio di quest'arte sorpassata, se non forse il contro-campo del solo mondo che essa abbia guardato, e una carrellata sulle idee passeggiare di un'epoca. Sì, io mi faccio un vanto di fare un film con qualunque cosa; e trovo divertente che se ne lamentino proprio coloro che hanno lasciato fare di tutta la loro vita non importa cosa [...].

Per parte mia, se io ho potuto essere così deplorabile nel cinema, è perché sono stato ben più criminale altrove. Per prima cosa, ho trovato bello darmi al rovesciamento della società, e ho agito di conseguenza [...].

Così dunque, invece di aggiungere un film a migliaia di film qualunque, io preferisco dire qui perché non farò niente di simile. Questo equivale a sostituire le futili avventure raccontate dal cinema con l'esame di un soggetto importante: me stesso [...].

Benché disprezzando tutte le illusioni ideologiche, e abbastanza indifferente a ciò che sarebbe venuto più tardi a dargli ragione, questi reprobri non avevano disdegnato di annunciare all'esterno quello che sarebbe seguito. Finire l'arte, andare a dire in piena cattedrale che Dio era morto, prepararsi a far saltare la Torre Eiffel, tali furono i piccoli scandali a cui si diedero sporadicamente coloro la cui maniera di vivere fu in permanenza un così grande scandalo.