

Il superamento dell'arte e l'Internazionale Situazionista

di Mario Perniola

La problematica della critica radicale dell'arte e del suo superamento rivoluzionario costituisce uno degli aspetti fondamentali del movimento situazionista. Le origini di tale problematica devono essere ricercate in Dadà, nelle avanguardie sovietiche e nel primo surrealismo. Queste esperienze sono presenti nel clima culturale da cui nasce nel 1957 a Cosio d'Arroscia (Cuneo) l'Internazionale Situazionista (d'ora in poi I.S.). Confluiscono in essa la ricerca sperimentale di Constant, Pinot-Gallizio e Jorn, che tende verso forme di realizzazione sempre più distanti ed estranee all'attività artistica tradizionale, l'indagine psico-geografica di A. Khatib, anticipata dalle osservazioni di Gilles Ivain, che si oppone al funzionalismo architettonico ed urbanistico, le prospettive emergenti dell'esperienza dello spazio urbano e la considerazione critico-teorica dell'avanguardia letterista di Guy Debord e di Michèle Bernstein, che rifiuta l'andazzo eclettico ed opportunistico imperante negli ambienti dell'arte modernista in nome di un fronte rivoluzionario culturale. Queste diverse matrici cercano il loro punto d'incontro nella costruzione di un movimento coerente, nella coscienza dei nuovi tempi e nel progetto di un superamento dell'arte.

La prima preoccupazione dell'I.S. è quella di rompere con l'eclettismo culturale, che è la cortina ideologica dietro la quale il mercato delle opere d'arte, articolato in vari racket, nasconde interessi esclusivamente commerciali. L'I.S. non è una nuova sigla, uno dei tanti « ismi » sotto cui dall'inizio del secolo artisti e critici presentano la loro attività: la nozione di situazionismo è, a loro avviso, concepita dai loro avversari; essa nasce dal tentativo di recupero al mercato artistico delle produzioni dei membri del movimento.

Questa esigenza di realizzare l'I.S. secondo gli imperativi di un movimento coerente comporta fin dall'inizio la pratica delle epurazioni e delle esclusioni: il primo numero della rivista, *Internationale Situationniste*, che si presenta come il bollettino centrale di un movimento che si articola in sezioni, contiene l'affermazione che « non vi è ritorno possibile nel movimento per coloro che siamo stati costretti una volta a disprezzare ». La partecipazione all'I.S. non può essere considerata come una mera adesione verbale: « Nessuno deve poter considerare la sua appartenenza all'I.S. come un semplice accordo di principio; ciò implica che l'essenziale dell'attività di tutti i partecipanti deve corrispondere alle prospettive elaborate in comune, alla necessità di un'azione disciplinata, sia praticamente sia nelle prese di posizione pubbliche ».

Il secondo luogo in cui le correnti che hanno dato vita all'I.S. s'incontrano è la coscienza di vivere in un periodo storico di rapidissima e radicale trasformazione, che apre un ambito amplissimo di possibilità nuove. Da ciò deriva uno stato emotivo di entusiasmo: « Noi siamo i partigiani dell'oblio. Dimenticheremo il passato, il presente che sono nostri. Non riconosciamo come contemporanei coloro che si accontentano di troppo poco ». « Noi rappresentiamo il primo sforzo sistematico per scoprire, a partire dalle condizioni di vita moderne, delle possibilità, dei bisogni, dei giochi superiori. Siamo i primi a conoscere un nuovo appassionante, legato all'attualità e al futuro prossimo della civiltà urbana ». I termini usuali della distinzione tra vita reale, luogo della noia e dell'insignificanza, e vita immaginaria, luogo della meraviglia e del significato, che erano stati accettati e fatti propri dai surrealisti, devono essere ormai completamente rovesciati: è la realtà stessa che può diventare meravigliosa. Il Surrealismo, attribuendo al meraviglioso uno statuto surreale, ha indicato mezzi di liberazione che restano immaginari: i sogni, l'arte, la magia... « L'epoca ha vissuto fi-

nora al di sotto dei suoi mezzi »: soltanto un pugno di ex-intellettuali e di ex-artisti che mediante un'azione collettiva inventerà e sperimenterà modi di vita superiore, qualitativamente distinti da quelli del passato, potrà essere all'altezza del processo storico.

Questa coscienza della novità ha però due orientamenti distinti che cercano faticosamente di unificarsi: uno d'ispirazione tecnico-scientifica, del quale sono portavoce Constant e Pinot-Gallizio, e uno d'ispirazione sociale-rivoluzionaria, di cui è portavoce Debord. Il primo individua il motore dei nuovi tempi nel progresso tecnico, nell'automazione, nel pieno sviluppo della società dell'abbondanza, che dilaterà in modo sorprendente la quantità di tempo libero a disposizione dei lavoratori, tenderà ad eliminare il valore delle merci, libererà le energie creative di tutti: secondo Gallizio si va verso una società post-economica e sur-poetica. Il secondo orientamento invece, pur non mettendo in dubbio il ruolo positivo dell'industria e l'importanza dello sviluppo materiale dell'epoca, tende a legare la possibilità di una nuova età ad un ritorno della rivoluzione sociale: « Io ritengo il capitalismo » dice Debord, « incapace di dominare e d'impiegare pienamente le forze produttive, incapace di abolire la realtà fondamentale dello sfruttamento, dunque incapace di lasciare il posto pacificamente alle forme superiori di vita evocate dal suo stesso sviluppo materiale ». Nel primo caso la nuova età sorge meccanicamente dallo sviluppo della produzione, nel secondo sorge dialetticamente dalle contraddizioni, dalle tensioni, dalle resistenze sociali che questa genera. Tale nuova prospettiva di rivoluzione sociale ha tuttavia secondo Debord, ben poco a che fare con le organizzazioni proletarie attive alla fine degli anni Cinquanta. L'assenza di una risposta rivoluzionaria da parte della sinistra alla crisi politica francese del maggio 1958, che ha portato al potere De Gaulle, ha dimostrato il grado di putrefazione raggiunto da tutta una generazione di militanti e di teorici: il proletariato francese è risultato privo di un programma, di una teoria, di una direzione. Questo scacco dimostra che la rivoluzione sociale « non può trarre la sua poesia dal passato, ma solo dal futuro ».

Il terzo elemento qualificante l'originario progetto situazionista è il superamento dell'arte. In conformità al concetto hegeliano di superamento, esso implica un duplice aspetto: critica e realizzazione, negazione e raggiungimento di un livello superiore. Tanto Debord quanto Constant forniscono nei primi numeri della rivista alcuni elementi per la critica dell'arte. Per Debord l'arte ha il compito di sottrarre al tempo e di rendere eterne le esperienze vissute. Constant deplora in modo particolare l'aspetto narcisistico ed inefficace della creazione artistica. Il rifiuto dell'arte è del resto formulato categoricamente nel primo numero dell'I.S.: non può esistere un'arte situazionista, ma eventualmente un uso situazionista dell'arte.

L'attenzione dei situazionisti si sofferma perciò soprattutto sul secondo momento implicito nel « superare »: la realizzazione, l'elaborazione di strumenti e di prospettive che si pongono ormai chiaramente al di là dell'arte. Le direzioni di ricerca proposte sono molte: il controllo delle nuove tecniche di condizionamento, la pittura industriale, la psicogeografia, l'urbanistica unitaria, il gioco, la costruzione di situazioni, il *détournement* e il cinema.

La scienza e la tecnica offrono strumenti di condizionamento nuovi e straordinariamente efficaci. Proprio perciò sembra necessario che queste tecniche di influenza sugli altri non restino monopolio del potere costituito, ma siano usate in direzione rivoluzionaria. Uno dei compiti dei nuovi artisti sarebbe dunque quello di impadronirsi delle conoscenze teoriche e degli strumenti materiali più efficaci per diffondere contenuti liberatori e progetti di vita appassionanti. I nuovi artisti diventerebbero una specie di « persuasori occulti alla libertà ». Invece secondo Debord i concetti dell'ambiguità perderanno molto d'importanza a profitto dei loro contrari, la scelta cosciente o la scommessa.

L'idea che la pittura industriale possa costituire un superamento dell'arte è strettamente connessa all'attività della sezione italiana (Pinot-Gallizio, G. Melanotte) e riguarda l'I.S. soltanto nel breve periodo di permanenza di costoro nel movimento (1957-60). Essa non ha niente a che fare col disegno industriale, proprio perché non propone un modello da riprodurre, ma la realizzazione di rulli unici lunghi parecchie decine di metri: il suo intento fondamentale è quello di creare un'inflazione dei valori artistici tale da comprometterne la sopravvivenza. Ciò avverrà quando si offriranno nelle strade e nei mercati chilometri di pittura a basso costo.

Parimenti destinata ad un rapido abbandono è la psicogeografia, cioè lo studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui. Lo strumento fondamentale di cui si vale la ricerca psicogeografica è la deriva, intesa come il modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana, la tecnica del passaggio rapido attraverso vari ambienti. Essa è qualitativamente diversa dal viaggio o dalla passeggiata, perché mira al riconoscimento degli effetti psichici del contesto urba-



j'aime ma caméra

parce que

**j'aime
vivre**

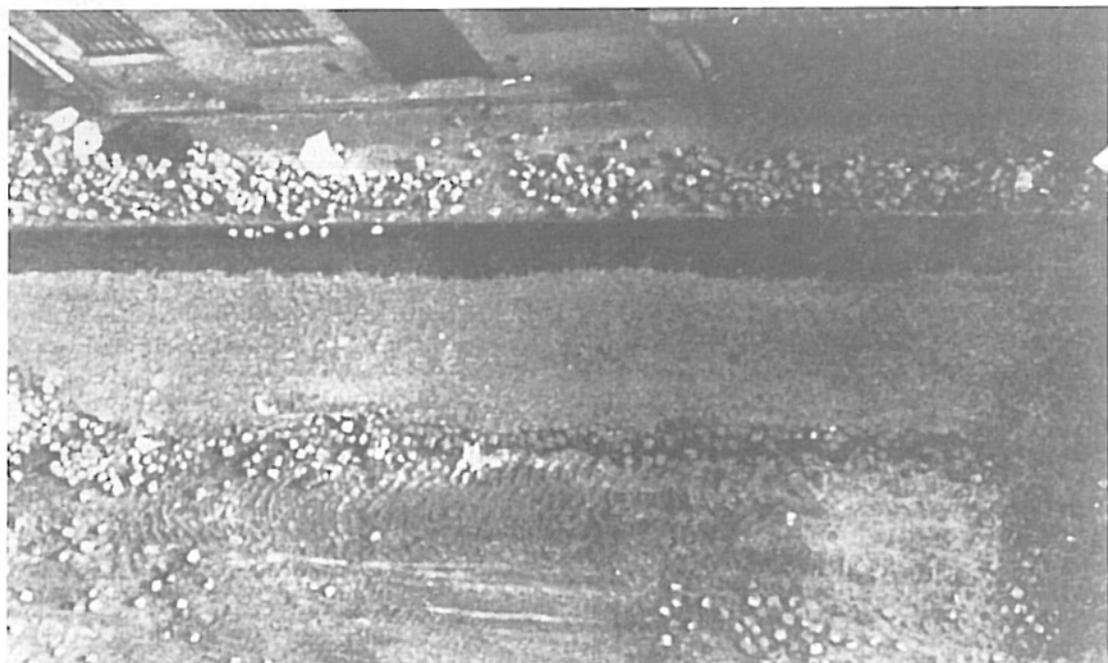
j'enregistre les
meilleurs moments
de l'existence

je les ressuscite
à ma volonté
dans tout leur éclat



103. La pubblicità incosciente. Da *Internationale Situationniste*, quaderno n. 8, gennaio 1963.

104. La dominazione dello spettacolo sulla vita. Da *Internationale Situationniste*, quaderno n. 11, ottobre 1967.



105. Parigi "depavimentata" nel maggio del 1968. Da *Internationale Situationniste*, quaderno n. 12, settembre 1969.

106. Occupazione del Rettorato della Sorbona nel maggio del 1968. Da *Internationale Situationniste*, quaderno n. 12, settembre 1969.

no. La deriva presenta un duplice aspetto, passivo ed attivo: da un lato essa comporta la rinuncia ad obiettivi e a mete prefissate e l'abbandono alle sollecitazioni del terreno e degli incontri occasionali, dall'altro implica il dominio e la conoscenza delle variazioni psicologiche. Inoltre essa non è come le esperienze di deambulazione dei surrealisti, arbitraria, ma riflette una situazione urbana oggettiva di interesse o di noia. La struttura ambientale più stimolante è il labirinto: da ciò deriva l'attenzione dei situazionisti per città labirintiche come Venezia o Amsterdam e il progetto non attuato della costruzione di un labirinto artificiale nello Stedelijk Museum di Amsterdam.

La psicogeografia costituisce del resto la premessa di un progetto di rinnovamento urbano molto più vasto, l'urbanistica unitaria, definita dall'I.S. come la teoria d'impiego d'insieme delle arti e delle tecniche concorrente alla costruzione di un ambiente in legame dinamico con delle esperienze di comportamento. L'urbanistica unitaria si determina innanzitutto nella polemica contro il funzionalismo, il quale, preoccupandosi soltanto della idoneità dei mezzi rispetto a fini che pone al di fuori della propria competenza, svolge il ruolo di conservazione e di sostegno della società borghese e della sua miserabile idea di felicità articolata su due temi dominanti: la circolazione delle automobili e il comfort della casa. In tal modo gli architetti funzionalisti finiscono col costruire cimiteri in cemento armato dove grandi masse di popolazione sono condannate ad annoiarsi a morte, oppure enormi unità di abitazioni isolate, separate da distese di verde, che impediscono i rapporti diretti e lo sviluppo della socialità. L'urbanistica unitaria non vuole essere una delle tante dottrine urbanistiche, ma una critica dell'urbanistica in quanto disciplina separata e specialistica; essa nasce da una visione complessiva della società e tende verso « una creazione globale dell'esistenza ». Perciò non è una nuova poetica architettonica, ma è presentata — almeno da Constant, che cerca di farne l'asse fondamentale degli interessi dell'I.S. — come un effettivo superamento dell'arte: l'attività artistica tradizionale deve essere abbandonata senza esitazioni a favore dell'urbanistica unitaria.

L'urbanistica unitaria viene tuttavia sviluppata in due direzioni diverse da Constant e da Debord. Per Constant, che rimane nell'I.S. fino al 1960, essa approda al progetto di una città coperta, da lui chiamata *New Babylon*: si tratta di un'abitazione collettiva sospesa, estesa a tutta l'ampiezza dell'abitato e separata dalla circolazione che passa sopra o sotto; ricca di ambienti per la vita sociale e di stimoli d'ogni tipo, essa dovrebbe essere rinnovata e trasformata periodicamente da « squadre di creatori specializzati ». Constant illustra questa nuova città in una serie di disegni e di plastici che furono poi esposti alla Biennale di Venezia del 1966. Per Debord invece l'urbanistica unitaria non può manifestarsi nella situazione attuale che in una critica teorica radicale dell'urbanistica, pena il soccombere al recupero del modernismo tecnocratico.

Pare alla maggior parte dei situazionisti che le tesi di Constant sopravvalutino la tecnica architettonica a detrimento delle situazioni sociali. Tra queste è il gioco ad essere oggetto di una particolare attenzione. Il concetto situazionista di gioco si pone come qualitativamente diverso da quello che si è affermato negli ultimi due secoli in concomitanza con l'esaltazione capitalistica del lavoro produttivo: i caratteri fondamentali del nuovo concetto sono la scomparsa di ogni elemento di rivalità, la creazione di ambienti ludici e l'abolizione di ogni separazione tra gioco e vita corrente. Il progetto del superamento dell'arte trova però la sua determinazione più importante nel concetto di situazione, da cui prende nome l'intero movimento. La « situazione costruita » è definita come « un momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito per mezzo dell'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti ». Occorre tuttavia distinguere almeno tre diverse interpretazioni dell'idea di situazione: una psicologica, una tecnico-urbanistica ed una terza esistenziale che si trasforma rapidamente in sociale-rivoluzionaria. Il punto di partenza dell'interpretazione psicologica sono i desideri individuali: come per Freud, l'esperienza artistica sarebbe per l'I.S. una specie di fantasia incapace di realizzare veramente il desiderio. In contrasto però con la psicoanalisi, la prospettiva situazionista non mira alla conoscenza della struttura dell'io, né alla spiegazione della sua formazione, né all'elaborazione di attività compensatrici, ma all'effettiva realizzazione del desiderio! L'interpretazione tecnico-urbanistica è legata all'attività di Constant: per lui la costruzione di una situazione è inseparabile dai metodi e dalle prospettive dell'urbanistica unitaria e rappresenta in fondo soltanto la conseguenza di un condizionamento ambientale. Per l'interpretazione esistenziale il concetto di situazione non implica la mera soddisfazione di un desiderio privato e non si risolve nell'essere l'appendice comportamentale di un ambiente architettonico, ma comporta l'acquisizione di una coscienza delle condizioni di esistenza nelle società industriali e delle alternative radicali. Essa pone il problema del senso della vita e ritiene che le soluzioni soddisfacenti siano da ricercarsi esclusivamente nell'ambito ben determinato delle condotte rivoluzionarie. Questa interpretazione ha trovato nell'I.S. varie illustrazioni: per André Franklin,

la situazione è una specie di pianificazione individuale dell'esperienza che « ritrovando il caso permetterebbe di abbozzare una filosofia della presenza spazio-temporale in cui le sensazioni e i sentimenti non dipenderebbero più dalla memoria, ma dalla dilatazione di tutte le virtualità dell'essere mediante la moltiplicazione e il rinnovamento di esperienze ». Per Asger Jorn, la situazione è la padronanza individuale e la valorizzazione sociale dello spazio-tempo, ossia la variabilità del comportamento pubblico del singolo rispetto agli altri. La situazione sarebbe un superamento dell'arte perché in essa si manifesterebbe pienamente quell'abbondanza di energie vitali che è costretta e reificata dall'esistenza di un prodotto artistico, di un'opera d'arte: « Essa è inseparabile dal suo consumo immediato, come valore d'uso essenzialmente estraneo a una conservazione sotto forma di merce ». La situazione si differenzia tanto dall'istante irripetibile che dal momento ripetibile: è quasi impossibile determinarla esattamente individuandone un inizio e una fine. Il concetto di situazione pare talora designare uno strumento operativo intermediario tra la vita alienata e la società senza classi.

Un valore provvisorio e strumentale ha sempre mantenuto invece il concetto di *détournement*, definito inizialmente come l'integrazione delle produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. Esso presenta, secondo i situazionisti, due aspetti fondamentali: la perdita d'importanza del significato originario di ogni singolo elemento autonomo e l'organizzazione di un altro insieme significante che conferisca ad ogni elemento una nuova portata. Si tratta in fondo di una pratica già frequente nell'attività dell'avanguardia artistica: il *collage* e il *ready-made* rappresentano appunto l'attribuzione di un nuovo valore ad elementi preesistenti; la differenza tra i *détournements* artistici e quelli situazionisti consiste nel fatto che mentre il punto di arrivo dei primi è un'opera che ha un valore autonomo ancora artistico, il punto di arrivo dei secondi è un prodotto che, pur potendosi valere di mezzi artistici e addirittura di opere d'arte, si rivela immediatamente come la negazione dell'arte, soprattutto per il carattere di comunicazione immediata che contiene. In questo senso i fumetti aggiunti alle opere d'arte del passato rappresentano una forma elementare di *détournement*. L'importanza di questo procedimento consiste nel fatto che per mezzo di esso oggetti ed immagini connessi con la società borghese vengono decontestualizzati e decondizionati.

Infine anche il cinema è stato considerato dai situazionisti come una possibile via verso il superamento dell'arte. È tuttavia necessario distinguere il suo uso attuale, espressione della società dello spettacolo, da un suo possibile orientamento situazionista. Nella sua dimensione attuale esso non fa che rinforzare la passività in cui il potere cerca di relegare il pubblico; il punto di vista situazionista si orienta verso l'impiego del cinema come elemento costitutivo di una situazione realizzata. Un commento elogiativo al film di Resnais *Hiroshima mon amour* consente ai situazionisti di determinare le esigenze cinematografiche più urgenti: queste paiono essere il primato della parola sull'immagine e l'apparizione di quel movimento di autodistruzione che caratterizza quasi tutta l'arte moderna.

Tutte queste prospettive di superamento dell'arte avranno nell'I.S. sviluppi differenti. A partire dal 1960 infatti la convivenza tra i due orientamenti in cui si è manifestata la coscienza dei nuovi tempi, quello tecnico-scientifico e quello sociale-rivoluzionario, diventa sempre più difficile: la nuova irrequietezza del mondo operaio, lo scoppio dei primi scioperi selvaggi, i tentativi di riorganizzazione del movimento rivoluzionario su basi estremistiche, l'influenza teorica di *Socialisme ou Barbarie* (una rivista teorica nata alla fine degli anni Quaranta in ambienti di dissidenti dalla Quarta Internazionale), portano al consolidamento della tendenza che vuole legare il destino dell'I.S. alla rivoluzione sociale. Ne segue l'espulsione della sezione italiana, la rottura con Constant e il contrasto con la sezione tedesca. Non vi è dubbio del resto che le due anime dell'iperfuturismo situazionista fossero obiettivamente inconciliabili. Tuttavia c'è già nel modo in cui sono avvenute queste rotture e nelle motivazioni che le accompagnano un errore che si manifesterà pienamente nello sviluppo successivo dell'I.S. e che costituirà la causa del suo dissolvimento: la confusione tra il rifiuto dell'ecllettismo e il settarismo. Già nel primo numero si afferma che « chi non è tra noi, è contro di noi »: il rapporto che intercorre tra i situazionisti deve essere diverso dalla mera amicizia e non diventare « soggetto alle stesse debolezze », né « agli stessi modi di continuità o di rilassatezza ». Sebbene si affermi che l'esclusione dall'I.S. non può essere paragonata a quella praticata dai movimenti politici e che essa non implica una sanzione morale, tuttavia si sostiene che gli esclusi non hanno più niente a che fare con l'avanguardia, e al limite, con la storia! Da un lato si difende l'avventura, l'invenzione, la creatività, dall'altro si pretende che i situazionisti si identifichino con tutti gli atti già compiuti dall'I.S. con o senza di loro, e con quelli che essa compirà in tutto l'avve-



107. L'occupazione della Sorbona nel maggio del 1968. Da *Internationale Situationniste*, quaderno n. 12, settembre 1969.

nire prevedibile. Se per un verso il sentimentalismo è solidale col mondo borghese che tende a far predominare il passato sul futuro, per un altro è altrettanto vero che la solidarietà situazionista astrae dalla dimensione concreta e qualitativa del singolo la figura del « situazionista », dando inizio ad una nuova mitologia. Così la ripulsa dell'ecllettismo si trasforma insensibilmente nella convinzione di essere una totalità, il rifiuto del passato induce a credersi monopolizzatori del futuro, la coerenza degenera in ortodossia, la rigorosità in rigidità, l'unità del movimento viene intesa nel senso di interscambiabilità tra i suoi membri. Così il rifiuto di continuare un'attività con cui del quale non si condivide più l'orientamento, che è effettivamente « la sola arma di ogni gruppo fondato sulla libertà completa degli individui » diventa una intimidazione per esigere l'appiattimento su un modello astratto.

Quali furono le ragioni profonde di questo scivolamento nel settarismo? Non è certo il modello bolscevico ad influenzare l'I.S. e nemmeno la teoria bordighista del centralismo organico: il loro rifiuto della politica intesa come « attività specializzata dei capi di gruppi o di partiti, che attingono dalla passività organizzata dei loro militanti la forza oppressiva del loro potere futuro » è stato coerente. La ripulsa a trasformarsi in un gruppo politico è rimasta costante e ferma. Semmai è nell'idea nutrita da André Breton del gruppo surrealista come setta, come unità mistica, che è possibile trovare un precedente carico di suggestione e capace di esercitare un influsso profondo. Questo riferimento tuttavia sposta soltanto il problema senza risolverlo: perché tanto il Surrealismo quanto l'I.S. tendono verso la setta? La risposta deve essere cercata nella concezione dell'arte e nel carattere specifico della loro critica.

La critica all'arte, in Jorn come in Debord o in Vaneigem, si risolve in fondo nel rifiuto delle oggettivazioni della soggettività creatrice. I situazionisti portano alle estreme conseguenze l'aspetto soggettivo dell'esperienza artistica e confondono la reificazione implicita nella natura della merce con l'oggettivazione, la quale può essere autenticamente qualitativa quanto la soggettività: « L'arte » scrive invece Jorn, « è l'invito a una spesa di energia... È la prodigalità... Si è ciononostante immaginato che il valore dell'arte fosse nella sua durata, la sua qualità ».

Nemmeno il libro di Guy Debord *La società dello spettacolo* (1967) e quello di Raoul Vaneigem *Trattato del saper vivere ad uso delle nuove generazioni* (1967) vanno al di là di questi limiti. Debord, dopo essersi soffermato sul passaggio dal mito religioso all'arte intesa in senso moderno, rimprovera a quest'ultima di segnare la perdita del linguaggio autenticamente comunicativo e prospetta il suo superamento in questi termini: « Si tratta di possedere effettivamente la comunità del dialogo e il gioco con il tempo che sono stati rappresentati dall'opera poetico-artistica ». Il difetto fondamentale di questa impostazione sta nel fatto che secondo essa il limite dell'arte consiste soltanto nella sua mancata realizzazione, quasi che essa fosse il disegno o la prefigurazione ideale della rivoluzione! Successivamente Debord ribadisce l'esistenza di una opposizione tra soggettività artistica e opera d'arte: « Quando l'arte divenuta indipendente rappresenta il suo mondo con dei colori splendidi, un momento della vita è invecchiato e non si lascia ringiovanire con dei colori splendidi. Si lascia solo evocare nel ricordo. La grandezza dell'arte non comincia ad apparire che nella ricaduta della vita ». Ancor più chiaramente Vaneigem paragona il prodotto artistico al sacrificio: « L'espressione *fare opera d'arte* è essa stessa ambivalente. Essa comprende l'esperienza vissuta dell'artista e l'abbandono di questa esperienza vissuta per una astrazione della sostanza creatrice: la forma estetica. Così l'artista sacrifica l'intensità vissuta, il momento della creazione alla durata di ciò che crea, al ricordo imperituro del suo nome, alla sua entrata nella gloria funebre dei musei. Non è tuttavia la volontà di fare opera durevole che gli impedisce di creare il momento imperituro della vita? ». La mancanza di una critica alla soggettività artistica conduce inevitabilmente al settarismo. Infatti è appunto una caratteristica dell'autocoscienza artistica quella di credersi una totalità compiuta. La soggettività tende dunque nell'I.S. a porsi come un assoluto; essa però è spogliata da tutti gli aspetti privati e particolari e quasi disincarnata: è puro atto dell'operare. Questa soggettività radicale, definita da Vaneigem come « la coscienza che tutti gli uomini obbediscono ad una medesima volontà di realizzazione autentica e che la loro soggettività viene rinforzata da questa volontà soggettiva percepita negli altri » non può manifestarsi, almeno nelle attuali circostanze, che in un solo modo. Essa è universale ed unica: « gli uomini riconosceranno tra breve che la loro creatività individuale non si distingue dalla creatività universale ». L'I.S. pretende di essere il luogo di questo incontro: essa si pone come « una microsocietà i cui membri si sarebbero riconosciuti sulla base di un gesto o di un pensiero radicale e che una filtrazione teorica serrata manterrebbe in uno stato di pratica efficacia permanente ». Essendo la quintessenza della soggettività rivoluzionaria, essa presume di poter liberare la creatività di tutti. Il giusto rifiuto dell'ecllettismo si trasforma così in dogma-

tismo dell'unità: ad ogni problema non esisterebbe che una sola risposta; ogni situazionista, immergendosi nell'autenticità della propria esperienza vissuta, la troverà spontaneamente, perfino in modo indipendente da ogni accordo e da ogni ricerca in comune. Il riscontro negli altri della sua stessa volontà non sarebbe che la conferma successiva, e in fondo non essenziale della sua assolutezza. L'I.S. si presenta come una « cospirazione degli eguali »: i situazionisti sono interscambiabili perché prescindono da tutti gli aspetti qualitativi e inalienabili e tendono a sostituire a questi una figura, un ruolo astratto che essi giustificano appellandosi ad una pretesa funzione storica trascendente i singoli.

La ripulsa del mondo culturale, che attraverso una fitta rete di solidarietà collega diversi tipi di rassegnazione, autorizza, a loro avviso, la pratica delle rotture a catena, mediante la quale l'I.S. rifiuta ogni rapporto con i suoi nemici e « con chiunque si comprometterà con loro ». L'I.S. attribuisce all'etichetta di « situazionista » il merito di scavare un fossato tra i rivoluzionari e gli intellettuali: tuttavia la dimensione assoluta e dogmatica che essi attribuiscono alla propria soggettività renderà arbitrario al massimo l'uso degli strumenti dell'espulsione e della rottura a catena. Il lodovole proposito di rifiutare discepoli e nel lasciare nel mondo delle persone autonome urta con l'affermazione secondo cui l'I.S. detiene « il monopolio provvisorio dell'impiego della dialettica » e che una delle condizioni per l'ammissione all'I.S. è quella di « avere del genio »: ancora una volta il misconoscimento dell'origine e del carattere artistico della soggettività situazionista li porta a instaurare un dogmatismo settario che si autocontempla. Il narcisismo dell'artista si trasforma in un narcisismo di gruppo, senza abbandonare la sua natura essenziale: non è più il singolo, ma l'organizzazione a crederci una totalità. In fondo essa occupa il posto dell'opera d'arte; la stessa rivista tende a diventare una meta-rivista, il cui unico argomento è l'I.S.: i situazionisti si definiscono, esaminano il loro passato, delineano il progetto del loro sviluppo, rispondono a questionari che hanno per oggetto l'I.S., si autocitano. Essi pretendono d'avere il monopolio della coscienza critica: perciò possono essere considerati il punto di arrivo estremo di tendenze e di scelte attive ed operanti a cominciare dal Romanticismo del primo Ottocento.

Maggio 1991