

«Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo»

Monica Dall'Asta e Marco Grosoli

Contro il cinema, contro la teoria

Niente avrebbe potuto essere più estraneo a Guy Debord dell'intenzione di dare un contributo qualsiasi a ciò che oggi, con espressione invero alquanto inattuale, nei corsi universitari chiamiamo "teoria del cinema". Non solo perché, come chiariscono i saggi raccolti in questo volume, il suo concetto di «spettacolo» – formidabile allegoria della società contemporanea in tutti i suoi aspetti economici, politici e culturali – eccede largamente i confini del cinema, ma soprattutto perché è la stessa nozione di "teoria" ad apparirgli fondamentalmente insufficiente o fuorviante. Come afferma in quel vertiginoso compendio autobiografico che è il suo film del 1978, *In girum imus nocte et consumimur igni*, i «piccoli uomini» che lo hanno preso per «un costruttore di teoria, sapiente architettura che aspetta solo di essere abitata dal momento che se ne conosce l'indirizzo» (*In girum*, OC: 151), non hanno capito rigorosamente nulla. Pensano magari che per risistemare le cose dopo le battaglie combattute e perse possa essere sufficiente «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» (150). Non hanno capito che, invece, «le teorie sono fatte solo per morire nella guerra del tempo» (*ibidem*).

«Unità più o meno forti che bisogna impegnare al momento giusto nella lotta» (*ibidem*), le teorie non possono vantare alcun valore definitivo: non sono mai verità assolute e acquistano un senso solo se compaiono «in tempo utile» per essere impiegate sul campo di battaglia¹. Sono armi strategiche al servizio della vita e d'altra parte «nessuna

¹ Si veda la testimonianza di GIORGIO AGAMBEN, *Il cinema di Guy Debord* (in GDCC: 103): «Una volta, mentre discutevamo, vedendo che ero tentato di considerarlo un filosofo, Debord mi disse: "Non sono un filosofo, sono uno stratega". Debord ha visto il proprio tempo come una guerra incessante in cui tutta la sua vita era strategicamente impegnata».

epoca viva è mai partita da una teoria: era in primo luogo un gioco, un conflitto, un viaggio» (*ibidem*). Ma una volta assunta questa prospettiva strategica, diventa chiaro quanto sia futile interrogarsi a posteriori sulla relativa efficacia o inefficacia di questa o quella teoria, giacché infine il destino delle teorie è solo quello di consumarsi all'aria del tempo, di andare a fuoco combattendo la battaglia (comunque destinata alla sconfitta) della vita, tanto che sono «le loro vittorie decisive, più ancora delle disfatte parziali, [che] ne producono l'usura» (*ibidem*)².

Ma il disprezzo ostentato da Debord nei confronti tanto della teoria, quanto del cinema (e di conseguenza, a maggior ragione, della teoria del cinema), non può certo giustificare il perdurante disinteresse nei confronti del suo lavoro da parte della critica più o meno accademica. Per esempio, è abbastanza sconcertante notare come, in tutto il suo arco di pubblicazione, una testata da sempre all'avanguardia nel discorso teorico come i «Cahiers du cinéma» si sia potuta accorgere dell'esistenza di Debord solo dopo la sua morte, con l'unica eccezione rappresentata da una recensione, peraltro non esattamente tempestiva, di *In girum*, apparsa a firma di Pascal Bonitzer nel 1981³. Certamente l'ardore iconoclasta di Debord – che già nel 1960, nel pieno della fioritura della Nouvelle Vague, dichiarava che «anche il cinema è da distruggere» (*Sur le passage*, OC: 33) – non favoriva il confronto con le sue idee da parte di chi del cinema aveva fatto l'emblema dell'innovazione e della modernità più avanzata: non solo i vari critici e registi *gauchistes* del periodo, ma anche e soprattutto il pubblico cinefilo che aveva eletto il cinema a espressione per eccellenza della critica al sistema

² Per un'analisi critica delle difficoltà concettuali poste dalla nozione debordiana di «teoria pratica» si veda MARIO PERNIOLA, *I situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Castelvechi, Firenze 1998, pp. 73-77. Sulla genealogia filosofico-politica del pensiero di Debord si veda inoltre ANSELM JAPPE, *Guy Debord*, Manifestolibri, Roma 1999.

³ PASCAL BONITZER, *Graal filibuste* (*In girum imus nocte et consumimur igni*), in «Cahiers du cinéma», 326 (luglio-agosto 1981), p. 57. Un dossier dedicato ai film di Debord – con articoli di Thierry Jousse (*Guy Debord, artiste de la disparition*), Pascal Bonitzer (*Paranymphé*) e Olivier Assayas (*Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage*) – fu pubblicato nel numero 487 dei «Cahiers», gennaio 1995, dopo la morte dell'autore. Tra i titoli della scarna bibliografia sul cinema di Debord, oltre a quelli citati altrove nel presente volume, ricordiamo: ANTOINE COPPOLA, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Sulliver, 2006; KEITH SANBORN, *Return of the Suppressed*, in «Artforum», 6, febbraio 2006, pp. 184-187; GREIL MARCUS, *A Brief Affair*, in «Artforum», 6, febbraio 2006, pp. 187-188; SERGE MILAN, *In girum imus nocte et consumimur igni. L'étendard de Guy Debord*, in «Cahiers de narratologie», n. 16, maggio 2009, pp. 2-10, <http://narratologie.revues.org/1069>; FABIEN DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord: 1952-1994*, Paris Experimental, Paris 2011.

della vita alienata. Così, in effetti, i film di Debord continuarono a esistere solo clandestinamente, non visti, anche durante tutto il periodo in cui furono in regolare programmazione, proiettati quotidianamente nella sala di Gérard Lebovici⁴.

Oggi che, dopo la riemersione avvenuta in occasione della Mostra del Cinema di Venezia del 2001, quei film sono tornati visibili per iniziativa di Alice Debord e grazie all'impegno di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, sempre più accessibili dopo l'uscita in edizione DVD e ormai tracciabili anche su Internet⁵, affrontarli e interrogarli è un compito ineludibile, non solo per comprendere il senso, al tempo stesso incendiario e paradossale, dell'intervento di Debord nel cinema, ma anche per afferrare, da un altro punto di vista, diverso da quello comunemente accreditato, certe tensioni sotterranee di una stagione cinematografica e culturale solo apparentemente fin troppo conosciuta.

Crisi e dialettica della «coscienza spettatrice»

Infatti, come si può credere di comprendere davvero il movimento della teoria del cinema tra anni Cinquanta e Sessanta senza vedere che l'epoca del bazinismo trionfante conosceva già la sua antitesi critica, mai più in seguito così netta e radicale come nel gesto teorico-pratico di Debord? E non si tratta solo dell'esplicita presa di distanza dalla teoria del «montaggio proibito»⁶, formulata, come Giulio Bursi opportunamente ricorda nel suo articolo, fin dal 1959 in *Sur le passage de quelques personnes dans une assez courte unité de temps*. Per usare il gergo militare caro a Debord, l'attacco al bazinismo è sferrato al cuore

⁴ Figura di spicco dell'industria cinematografica francese (fu tra l'altro produttore di Alain Resnais, François Truffaut, Eric Rohmer, oltre che agente di Jean-Paul Belmondo e Catherine Deneuve), Gérard Lebovici incontrò Debord nel 1971. Da allora sostenne e finanziò gran parte dei suoi progetti (tra cui la produzione di *In girum* e svariate pubblicazioni), fino ad acquistare nell'ottobre 1983 una sala cinematografica (lo Studio Cujas, nel Quartiere Latino), che per alcuni mesi fu esclusivamente dedicata alla proiezione dei film di Debord. Dopo la sua morte, avvenuta per omicidio, in circostanze mai chiarite, il 5 marzo 1984, Debord ritirò i suoi film dalla circolazione, dichiarando che, lui vivente, non avrebbero mai più potuto essere proiettati.

⁵ Si veda il già citato volume (GDCC) a cura di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, pubblicato in occasione della retrospettiva veneziana. Per l'edizione DVD si veda il cofanetto *Guy Debord. Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont, Paris 2008, che contiene anche un interessante volumetto con vari testi sul cinema dell'autore.

⁶ Cfr. *Montaggio proibito* [1953 e 1957], in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973 pp. 63-74.

stesso della concezione dell'immagine, o piuttosto, per meglio dire, del suo *uso*. Sappiamo che l'intera visione di Bazin poggia sull'idea che l'immagine foto-cinematografica sia una traccia fisico-chimica del soggetto ripreso, dunque una sorta di suo prolungamento che consentirebbe in un certo senso allo spettatore di entrare virtualmente in rapporto (precisamente in un rapporto di credenza) con ciò che l'immagine ri-presenta sullo schermo: in altri termini, per riprendere i termini senza dubbio semplicistici della vulgata strutturalista, la tesi sostenuta da Bazin è che le immagini del cinema abbiano (in verità abbiano avuto) un referente⁷.

Ma proprio questa fiducia nella (possibile) autenticità della riproduzione è ciò che viene meno nella visione di Debord. Senza soffermarci sulla radicalità del suo gesto inaugurale di cancellazione, annichilimento (letteralmente sadico) del contenuto dell'immagine – compiuto già nel 1952 nell'opera prima *Hurlements en faveur de Sade* e qui analizzato nel bel saggio di Kaira Cabañas –, il principio del taglio, della rescissione netta del rapporto tra l'immagine e la sua origine è alla base della stessa teoria del *détournement*⁸, enucleata per la prima volta in forma programmatica in un celebre articolo del 1956⁹. Qui Debord e Gil J Wolman indicano nel riuso e nel montaggio «di frammenti di opere sorpassate» la tecnica distintiva di una nuova pratica espressiva, nella quale il raggiungimento di «un certo sublime» è il prodotto di un atteggiamento di completa «indifferenza per un originale svuotato di significato e dimenticato». Non certo per caso, gli «esempi più belli», benché del tutto involontari, di tale pratica sono rinvenuti non già «nella declinante produzione estetica», ma «nell'industria pubblicitaria» (GDCC: 45); inoltre, scrivono gli autori, «è chiaramente nell'ambito

⁷ In realtà, tra la complessa riflessione di Bazin e la vulgata successiva del suo pensiero da parte di numerosi quanto frettolosi esegeti esistono differenze non trascurabili. Basti pensare che la sua reputazione critica (comprese le letture di coloro che lo hanno dipinto come un realista “ingenuo”) si basano sulla conoscenza di appena il 6% dei suoi scritti (2600 articoli tra il 1943 e il 1958, dei quali solo una minima parte riedita in volume). Per un primo tentativo di riconsiderare il pensiero di Bazin alla luce di questo vero e proprio oceano di carte dimenticate, si veda il volume collettaneo, a cura di Dudley Andrew e Hervé Joubert-Laurencin, *Opening Bazin*, Oxford University Press, New York 2011.

⁸ Si tratta di un termine che occupa un posto troppo importante all'interno dell'opera di Debord perché sia il caso di tradurlo, sul cui significato si soffermano del resto molti degli articoli qui presentati. Lungo tutto il volume, si è conservata dunque l'espressione francese originale. Lo stesso vale per il verbo *détourner*, solo raramente reso con l'italiano “distornare”.

⁹ GUY DEBORD, GIL J WOLMAN, *Istruzioni per l'uso del détournement*, in GDCC: 44-49; ed. or. in «Les Lèvres nues», 8 (maggio 1956).

cinematografico che il *détournement* può raggiungere la sua maggiore efficacia, e senza dubbio, per chi dovesse preoccuparsi della cosa, la sua più grande bellezza» (47).

Il riferimento alla pubblicità come luogo paradigmatico della sperimentazione sul *détournement* è decisivo per comprendere l'operazione messa in atto da Debord nei suoi film. Le immagini sfruttate, divorate, macinate dalla pubblicità (pensiamo ad Anna Karina nella pubblicità del Monsavon che chiude *Sur le passage*) sono proprio l'opposto dell'immagine-traccia bazinista; sono immagini spossessate, asservite, senza più alcun legame con le condizioni originarie della loro produzione, strappate alla vita che le ha generate per divenire puri mezzi di comunicazione: in una parola, immagini senza soggetto. Inautentiche per definizione, sono l'emblema di quel «movimento autonomo del non-vivente» (SdS: § 2) che ha sostituito la vita, separandola da se stessa. Ma in quanto punto culminante, meta-immagine si potrebbe dire, dello spettacolo quale si vuol dare a vedere nella propria auto-rappresentazione, la pubblicità è anche il modello per eccellenza del linguaggio da rovesciare, il nemico da sconfiggere ritorcendogli contro la propria forza, come nell'arte della guerra di Sun Tzu, ampiamente evocata nel testo di *In girum*. Si tratta esattamente di ripetere il movimento dello spettacolo, ma al contrario: svellere le immagini dal contesto illusorio nel quale si presentano per immerterle in un circuito di senso deliberato, facendole brillare (come si dice delle mine) in accostamenti indebiti e arbitrari. Se «il *détournement* è un gioco dovuto alla capacità di devalorizzazione» dell'origine dei frammenti «reinvestiti» (*Il détournement come negazione e preludio*, GDCC: 50), esso punta a una rivalorizzazione che dipende unicamente dal gesto di riappropriazione di colui (o di colei) che lo compie (si veda, su questo punto, la penetrante analisi svolta in queste pagine da Yoon Soyoung). In altri termini, se le immagini spettacolari sono insieme l'immagine, lo strumento e il prodotto dell'espropriazione, il *détournement* punta a liberarle mettendo in atto un esproprio di secondo grado, sequestrandole per immerterle in «un altro insieme significante» (*ibidem*)

Tutto il gioco è dunque in questa nuova dialettica del senso (o meglio, nei termini di Debord: della verità e della falsificazione) che si decide a valle, e non più a monte del discorso, nel luogo della destinazione invece che in quello dell'origine. Ciò significa, anche, che al centro della scena non è più l'autore, ma il fruitore, o più esattamente, dal momento che si tratta di spettacolo, lo spettatore. Debord per primo, in enorme anticipo su tutte le teorie della spettatorialità come appropriazione e reinvenzione che emergono negli studi culturali a par-

tire dagli anni Ottanta, identifica nella «coscienza spettatrice»¹⁰ il punto critico del sistema che si impegna a demolire. Equiparato al proletariato, il pubblico è, come la classe operaia per il capitale, la condizione primaria di esistenza dello spettacolo, il produttore separato dal prodotto del suo lavoro, divenutogli accessibile solo in quanto oggetto di contemplazione. Ciò che gli viene sottratto è il tempo stesso della sua vita, della sua attività, che ormai non può più esperire se non in forma passiva, contemplando come in sogno il mondo autonomo delle merci, il quale altro non è se non il suo proprio riflesso alienato.

Lo spettacolo «è il sole che non tramonta mai sull'impero della passività moderna» (SdS: § 13). Di conseguenza, il sovvertimento dialettico del dominio spettacolare passa attraverso l'assunzione concreta della passività spettatoriale come condizione di soggettualità. Di qui il paradosso del *détournement*, che non è solo, sbrigativamente, una trasformazione della contemplazione in azione *tout court*, ma un uso pratico della passività dello spettatore a fini critici ed espressivi. Nel *détournement* lo spettatore è il soggetto di uno sguardo insieme attivo e passivo, che è attivo nella misura in cui assume la propria passività come materia e condizione del discorso. Tutto ciò può sembrare enigmatico, ma è del tutto evidente nei film di Debord. Che altro sono infatti questi film se non il discorso di uno spettatore, su se stesso e rivolto a se stesso? Uno spettatore che pretende di farsi attore? È questo il senso del palindromo, l'immagine riflessa e rovesciata (figura su cui si sofferma Michele Canosa nel suo articolo) che costituisce il modello formale di tutta l'opera debordiana, cinematografica e non; il senso dell'insostenibile immagine del pubblico, congelato sulle poltrone di una sala qualunque durante una proiezione qualunque, su cui si apre *In girum*: lo spettatore che si guarda guardare, che si osserva allo specchio e riflette, atterrito come davanti a una testa di Medusa, sulle miserabili condizioni della sua contemplazione.

¹⁰ SdS: § 30. Come nota Antonio Somaini (*L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore*, in *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e pensiero, Milano 2005, p. 339), l'espressione «coscienza spettatrice» è ripresa letteralmente dalla parte settima della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (1807). Il successivo riferimento agli «spettatori della storia» in *In girum* (OC: 185) richiama piuttosto la terza *Considerazione inattuale* di Nietzsche: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), che, senza essere mai citata da Debord, sembra essere un'ispirazione costante per tutta la sua rappresentazione dello spettacolo come uno spazio-tempo nel quale «il passato domina il presente» (SdS: § 156).

Il cinema, l'amore

Nessuno che non avesse fatto un'esperienza intensa del cinema avrebbe mai potuto formulare una critica così precisa e crudele della condizione del suo pubblico. Di qui il paradosso, in verità solo apparente, della cinefilia di Debord (dove il termine va inteso nel senso letterale di amore del cinema e non certo nel senso di una qualche partecipazione di Debord a uno qualsiasi dei movimenti della cinefilia organizzata del periodo, smentita nel modo più netto tanto da Michèle Bernstein che da Alice Debord¹¹). A prima vista, infatti, le lunghe, emozionanti sequenze distornate da classici assoluti come *Johnny Guitar*, *Rapporto confidenziale*, *Amanti perduti*, *I misteri di Shanghai* ecc. che costellano i due lungometraggi – *La Société du spectacle*¹² e *In girum* – sembrerebbero contraddire quella volontà di demolizione del sistema spettacolare in generale, e del cinema in particolare, che Debord continuamente riafferma nel suo discorso. Se il *détournement* è innanzitutto «negazione del valore» del frammento «riconvertito» (GDCC: 50), perché la nuova «messa in presenza» (45) dei volti di Joan Crawford, Sterling Hayden, Orson Welles, Gene Tierney ci trasmette un sentimento così puro e straziante di amore? E non di un amore generico, ma amore di quelle immagini particolari, di quei volti, quegli occhi, quelle voci inimitabili? Non sono forse quegli attori, quei divi, il prodotto più emblematico della società spettacolare?

Ma è proprio qui che incontriamo il senso più profondo del *détournement*. «Reinvestire» le immagini spettacolari significa rivalorizzarle a partire da sé. Attribuire loro una soggettualità che non hanno, essendo per loro natura, in quanto alienate, e fin dall'inizio, rescisse dalla loro origine. Iniettare in loro la nostra esperienza, la nostra vita, facendole parlare per noi, di noi. L'esproprio proletario del cinema e la costituzione dello spettatore in soggetto di azione/passione comincia nell'atto di farne un'espressione di sé. Così non possono esservi dubbi sul fatto che l'indimenticabile dialogo tra Joan Crawford e Sterling

¹¹ Si vedano le testimonianze raccolte da Ghezzi in GDCC: 172-174. Soprattutto Michèle Bernstein, compagna di Debord dalla fine degli anni Cinquanta al 1967, ricorda un'intensa frequentazione delle sale cinematografiche parigine e il grande entusiasmo di Debord per film anche molto diversi: Joseph Mankiewicz, Fritz Lang, John Ford, e poi Renoir, Clair, Buñuel, Resnais, e perfino, «polemiche a parte», Godard («*À bout de souffle* e soprattutto *Bande à part*»). Ma «Rivette è il solo cineasta nouvelle vague costantemente apprezzato da Debord».

¹² Nelle pagine che seguono, quando dato per esteso, il titolo *La Société du spectacle* va sempre inteso in riferimento al film del 1973. Il libro dallo stesso titolo, pubblicato nel 1967 da Buchet-Chastel, è sempre indicato con la sigla SdS.

Hayden nel primo brano di *Johnny Guitar* riprodotto in *La Société du spectacle* sia in realtà pronunciato da Alice e Guy Debord. C'è un passo notevole di una lettera giovanile di Debord a Ivan Chitchevlov in cui questo concetto è espresso nel modo più nitido:

Ti segnalo un simpatico caso di *complesso mitico* verificatosi intorno a un film. (Si tratta della forma più larga di *détournement* dei concetti.) Piccolo regno dell'Europa centrale. Intrighi. Un simpatico impostore. Certi malvagi avventurieri che vogliono cambiare la dinastia. Ecc... Ora, il re di questo film (un noto ubriaccone) è precisamente Guy Debord (l'impostura mi sembra uno dei fatti più disinvolti che esistano, un imbroglio con la condizione umana) e cioè Luigi II di Baviera (sostituzione e confusione di personalità al tempo stesso). L'avventuriero al servizio del perfido pretendente, ammirevole figura dal portamento germanico, elegante e cinico (ruolo in principio *secondario* ricoperto da James Mason) era *Jacques Vaché*. Comincerai a vedere le differenti implicazioni di questo "complesso mitico". Bisogna vedere il film in questo spirito¹³.

Per quanto situato nel contesto di una conversazione ludica tra amici, il brano ci restituisce non solo il forte impatto del cinema nella vita di Debord, ma anche il nucleo della sua concezione del *détournement*. Ma sarebbe erroneo leggere in questa primitiva formulazione di «complesso mitico» (in seguito mai più ripresa da Debord) una variante del concetto tradizionale di identificazione. Al contrario, si tratta già di un caso di *alienazione*, esproprio, riappropriazione. Non si tratta di identificarsi con delle immagini, ma di annettersele, strappandole dal contesto in cui compaiono per farle divenire quello che in effetti non possono fare a meno di essere: brani della propria vita, del tempo della propria vita.

In questo senso, l'operazione compiuta sulle immagini spettacolari non si distingue per l'essenziale dall'uso delle immagini "proprie", foto "di famiglia" o riprese filmiche di se stesso e dei propri amici, che punteggiano tutti i film di Debord. Come nota nel suo saggio Paolo Spaziani, questi due generi apparentemente antitetici di immagini si susseguono fluidamente senza attriti, come nel corso dello stesso fiume, senza ricercare un vero effetto di conflitto (per esempio al modo

¹³ Il film in questione è *Il prigioniero di Zenda* (Richard Thorpe, 1952). Altri titoli che compaiono nel volume sono *La corazzata Potemkin* e *Que viva Mexico* («assolutamente supremo») di Ejzenštejn, *Un chien andalou* e *I figli della violenza* di Buñuel, *Il terzo uomo* di Carol Reed, ma anche *Rio Grande* di Ford e un oscuro film messicano del 1951, *Sensualidad* di Alberto Gout (apprezzato soprattutto per la «stupefacente cascata di strangolamenti» su cui si chiude). Cfr. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, riproduzione fotostatica della corrispondenza giovanile di Debord con Henri Faucon e Ivan Chitchevlov, Fayard, Paris 2004, p. 162.

del montaggio ejzenštejniano delle attrazioni) ma piuttosto evocando continuamente, addirittura monotonamente (sul ritmo barocco delle musiche di Michel Corrette o di François Couperin) la frattura che l'immagine è (o è stata) fin dall'inizio, fin dal momento della sua esistenza nel qui e ora, qui, nell'ora della loro apparizione sotto lo sguardo di chi le osserva, dentro al film che si sta facendo e nel quale me ne approprio. Che si tratti di ritratti di persone amate (Alice Becker-Ho/Debord, sua compagna e complice di mille avventure, tutti gli amici del periodo situazionista, da Ivan Chtcheglov ad Asger Jorn, Gil J Wolman, Robert Fonta, Ghislain de Marbaix..., amori di varie epoche), di foto rubate alla pubblicità o alle riviste di attualità, di pezzi di cinegiornale o di classici del cinema, di fumetti o di testimonianze della rivolta del Sessantotto, o del proprio lavoro (per esempio la pagina di *Mémoires*¹⁴ convocata in *Critique de la séparation*), le immagini fluiscono secondo un movimento autonomo, solo indirettamente collegato al discorso della voce over. Non sembra superfluo sottolineare che nemmeno le foto più personali, quelle riprese dalla collezione privata di Debord, sono riconducibili a lui in termini di "origine". Come ci ha riferito Alice di recente, Debord non aveva l'abitudine di scattare fotografie. Amava però guardarle e collezionarle, chiedendo agli amici di regalargli copie di quelle che lo avevano colpito di più. Tutto il suo cinema nasce da questa pratica della collezione, della raccolta privata, dal gusto di archiviare ritagli e brani d'attualità e in definitiva dalla necessità di conservare frammenti della propria vita fissati in immagini d'altri.

Per quanto diverso possa essere il loro contenuto o il loro soggetto, privato o spettacolare, documentale o narrativo, tutte le immagini impiegate da Debord sono dunque accomunate dalla natura per così dire "postuma" della loro origine. È forse questo il senso della frase di Hegel distorta all'inizio di *La Société du spectacle*: «Nell'amore il separato esiste ancora, ma non più come separato: come unito», rovesciata a breve distanza nella seguente: «Lo spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce *in quanto separato*». Il ritratto di Alice che appare in concomitanza con la frase sull'amore – o piuttosto la costellazione formata da quell'immagine e da quelle parole – sembra allora la chiave con cui leggere l'approccio di Debord a tutte le immagini successive: doppiamente

¹⁴ Cfr. GUY DEBORD, ASGER JORN, *Mémoires*, Copenhagen 1959; nuova edizione Allia, Paris 1997. È notevole che questo precoce esempio di messa in opera del *détournement* si presenti già sotto la specie dell'autobiografia, nonostante all'epoca Debord, nato nel 1931, non avesse ancora trent'anni.

sposessate e divelte, sottratte al loro contesto spettacolare per farle accedere a una nuova dimensione nella quale possano essere, infine, amate. Riprendendo uno spunto già elaborato su linee solo in parte differenti da Giorgio Agamben, la radicale reinvenzione del montaggio messa in opera da Debord può dunque senza dubbio essere vista come un luminoso esempio di redenzione materialista del passato nel senso indicato da Walter Benjamin nella sua teoria dell'immagine dialettica¹⁵.

In ogni caso la pratica dell'esproprio finisce per inserire tutte le immagini, qualsiasi immagine, in una dimensione autobiografica, per quanto assente e da sempre originariamente separato da se stesso possa essere il soggetto di una tale impossibile narrazione.

Ci spingeremo dunque fino a parlare di "autoritratto"? Molti indizi vanno in questa direzione. Già tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, i due cortometraggi *Sur le passage* e *Critique de la séparation* sono altrettanti sguardi retrospettivi sulle passioni e le contraddizioni proprie e del proprio gruppo negli anni vorticosi dell'avventura lettrista, accuratamente ricostruita nel suo saggio da Thomas Y. Levin. E come nota Guy-Claude Marie nella monografia da cui sono tratte le pagine che qui presentiamo, le immagini del Maggio 1968 riprodotte nella seconda parte de *La Société du spectacle* sono il rovescio *pratico* della teoria che nel film va esponendosi attraverso quella stessa "prima persona" vocale che fu direttamente implicata negli eventi mostrati. E se una vera e propria autobiografia per immagini, esplicita e deliberata (a partire dal titolo: *Guy Debord, son art et son temps*), si avrà solo in corrispondenza del momento estremo della sua esistenza¹⁶, già in *In girum* la componente autobiografica appare nettamente preponderante.

Le "due cinesi"

Proprio *In girum* ci permette di rispondere alla domanda circa l'opportunità di convocare il concetto di autoritratto a proposito del cinema di Debord. Questa chiave di lettura può essere produttiva solo a condizione di cogliere quanto di vertiginoso e di abissale vi sia nel gesto di auto-ritrarsi, gesto nel quale, come scrive Jacques Derrida, «ogni simmetria è rotta tra sé e sé, tra sé, lo spettacolo e lo spettatore che anche

¹⁵ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Op. cit.* pp. 103-107.

¹⁶ Realizzato in collaborazione con Brigitte Cornand, *Guy Debord, son art et son temps* è il titolo dell'ultimo film di Debord, realizzato per la televisione e andato in onda su CanalPlus dopo la morte dell'autore, il 9 gennaio 1995.

è. Non vi sono che spettri»¹⁷. Quando le indagini sull'autoritratto di Derrida (pensatore peraltro lontanissimo da Debord) incontrano il concetto di *rovina*, è impossibile non pensare a *In girum*.

Maschera di questo autoritratto impossibile il cui firmatario si vede sparire dai suoi propri occhi nella misura in cui tenta disperatamente di riafferrarsi. Memoria pensosa e rovina di ciò che è passato in anticipo, lutto e melanconia, spettro dell'istante (*stigma*) e dello stile il cui scatto stesso vorrebbe toccare il punto cieco di uno sguardo che si guarda negli occhi e non è lontano dallo sprofondarsi fino a perdere la vista per eccesso di lucidità.

Nella sua struggente malinconia, non priva, come sottolinea Roberto Chiesi, di accenti nostalgici, *In girum* non è affatto un semplice tentativo di "raccontarsi". Non è per far questo che Debord infrange il silenzio tenacemente opposto per gran parte della sua vita all'attenzione pubblica, divenuta nel frattempo mera ribalta mediatica. Nel momento stesso in cui mi nascondo all'occhio onnipresente dello spettacolo, chiamandomi fuori da esso, gli nego il diritto di fare di me un'immagine. Piuttosto sono io che mi assumo questo onere in prima persona, che mi "consegno" al nemico spettacolare come immagine di me stesso, per batterlo con le armi di quella stessa oggettività implacabile di cui esso pretende l'esclusiva: ciò che altrove Debord ha chiamato «stile della negazione» (SdS: § 204), da contrapporsi esplicitamente alla barthesiana «negazione dello stile»¹⁸. In *In girum*, Debord non si limita a "raccontarsi", ma dimostra fulgidamente che è possibile avere ragione delle immagini (culmine della mercificazione e limite estremo dell'accumulazione del capitale) sul loro stesso terreno: quello, spietato, della *lucidità*. «Perdere la vista per eccesso di lucidità», prerogativa dell'autoritratto secondo Derrida, è in fondo ciò che fa compattamente *tutto* il cinema di Debord: guardare le immagini abbastanza da vicino affinché si veda che esse, di per sé, non fanno vedere niente. Il *détournement* fa proprio questo: «Appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere di detenere alcuna garanzia in se stessa e definitivamente» (SdS: § 208).

Si vede bene quanto questa accezione di autoritratto sia lontana da quella di un altro cineasta profondamente incline a tale forma: Jean-

¹⁷ JACQUES DERRIDA, *Memorie di cieco. L'autoritratto ed altre rovine*, Abscondita, Milano 2003, p. 87.

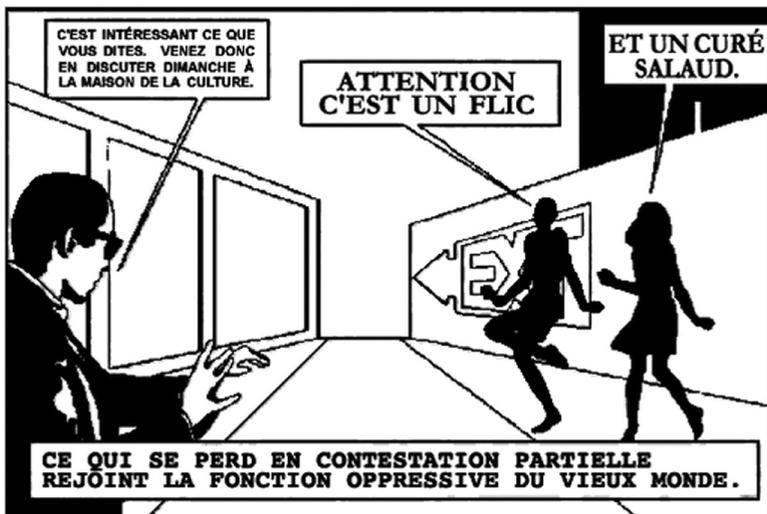
¹⁸ Cfr. TOM MCDONOUGH, "The Beautiful Language of my Century": *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, MIT Press, Cambridge and London 2007.

Luc Godard. Sui falsi raccordi e sulle più o meno ingannevoli somiglianze esistenti tra questi due cineasti si potrebbe scrivere un libro intero¹⁹. Per quanto diversissimo da Debord, Godard resta un punto di riferimento obbligato per qualsiasi discorso che voglia riflettere sul conflitto non riconciliabile che i film di Debord innescano rispetto al cinema coevo e in particolare rispetto al cosiddetto cinema “militante”. Di sicuro il ritorno alla visibilità di questi film ha gettato una luce nuova sul cinema di Godard, fino al punto di suscitare interrogativi circa il suo debito nei confronti di Debord. Eppure, al di là di alcune palesi analogie – dalla geniale reinvenzione del rapporto tra visivo e sonoro alla comune consapevolezza dell’immagine come limite ultimo della dialettica – il loro approccio alla pratica del cinema rimane fondamentalmente inconciliabile. Del resto il rifiuto di ogni ipotesi di parallelismo è enunciato da Debord fin dai primi anni Sessanta²⁰. Quello che colpisce nella critica impietosa sferrata nei confronti di Godard è la virulenza senza precedenti dell’attacco, ben rappresentata dalla scritta: «Godard, il più coglione degli svizzeri pro-cinesi», comparsa sui muri della Sorbona impregnata di idee situazioniste durante l’occupazione del Maggio 1968; o anche da un fumetto situazionista in cui l’autore di *Fino all’ultimo respiro* è chiamato a interpretare il ruolo di esponente emblematico della “cultura” di sinistra, apostrofato con epiteti come «sbirro» e «prete schifoso»²¹. Ciò che è caratteristico di queste stroncature dai toni francamente offensivi è il fatto che Debord e i situazionisti non se la prendano tanto con i più ovvi rappresentanti del cinema spettacolare, ma proprio con colui che sembrerebbe più vicino alla loro battaglia di sovversione culturale. Ma appunto, in modo del tutto tipico, il loro gesto di rifiuto si appunta esattamente sull’elemento più immediato, limitrofo, per marcare la differenza e separare da sé nel modo più radicale ciò con cui potrebbero altrimenti rischiare di essere confusi. Nel 1968 “limitrofo” significa, se non precisamente dentro, ad appena un passo dalla Sorbona occupata. Ma appunto: non dentro, non là dove l’assemblea, pressoché impermeabile all’influenza dei gruppi

¹⁹ Uno dei rari tentativi di mettere a fuoco la questione si trova nelle ultime pagine del lungo saggio di Thomas Y. Levin (solo parzialmente tradotto nel presente volume), *Dismantling the Spectacle*, in ELIZABETH SUSSMANN (a cura di), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, MIT Press, Boston 1989, pp. 72-123.

²⁰ Cfr. la polemica a proposito di *Fino all’ultimo respiro* sviluppata da Debord in *Pour un jugement révolutionnaire de l’art*, in «Notes critique, bulletin de recherches et d’orientation révolutionnaire», 3, 1962; tr. it. in GDCC: 58-61.

²¹ Il fumetto apparve sulla locandina pubblicitaria del n. 11 della rivista «Internationale Situationniste», ottobre 1967.



1. Caricatura di Godard (a sinistra) in un fumetto apparso nel dicembre 1967, come locandina pubblicitaria per il n. 11 di «Internationale Situationniste», ottobre 1967.

maoisti, aderisce a larga maggioranza alle posizioni di *enragés* e situazionisti. La svolta maoista di Godard, avvenuta in coincidenza con il suo incontro con Jean-Pierre Gorin, giornalista a «Le Monde», è di questo periodo. La polemica nei suoi confronti va dunque letta sullo sfondo di un confronto politico molto duro che vede il situazionismo schierato su posizioni nettamente contrarie al maoismo e agli esponenti di quella sinistra marxista-leninista che si erge a paladina della “rivoluzione culturale”, mentre già nel 1967 Debord denuncia con estrema lucidità tutte le trappole e i controsensi del processo politico in atto in Cina²².

La distanza, tutta politica, tra i due cineasti si rivela in modo esemplare in quella che potremmo definire la costellazione delle “due cinesi”: da un lato, la giovane donna dai tratti orientali che nel 1963 appare sulle due copertine di *Contre le cinéma*²³; dall’altro, la ben più famosa

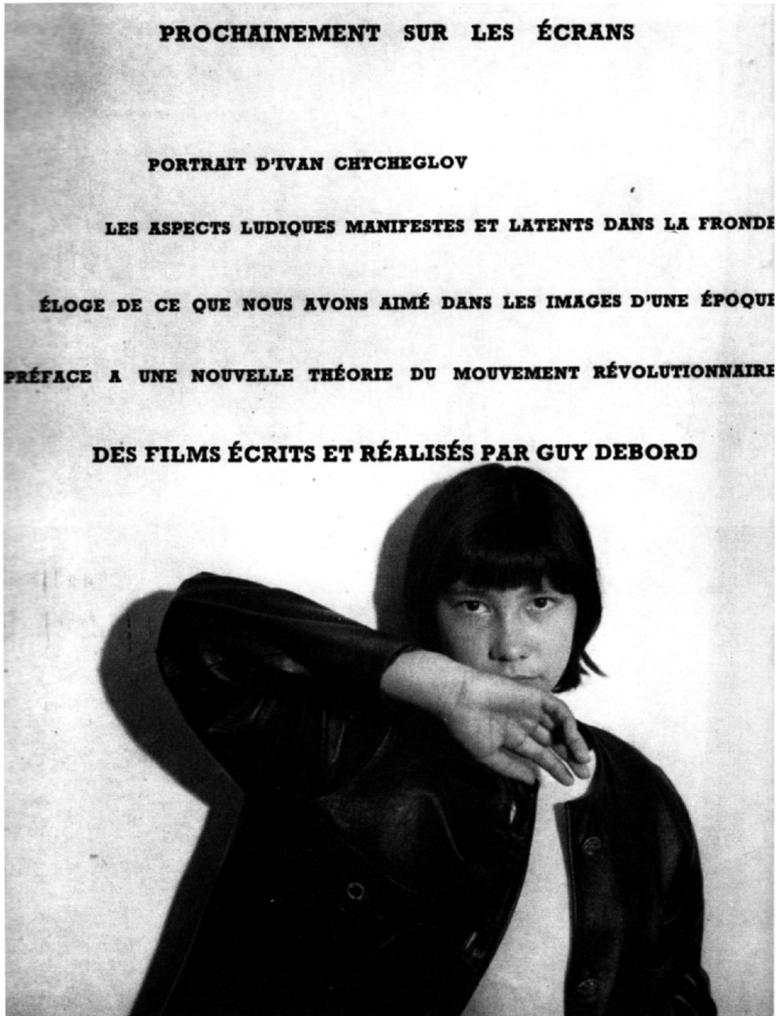
²² Cfr. Debord, *Le Point d’explosion de l’idéologie en Chine* [1967], in (Œuv. pp. 751-763.

²³ *Contre le cinéma*, fascicolo a cura di Asger Jorn, pubblicato dall’Institut Scandinaave de Vandalisme Comparé, Copenhagen 1964. Contiene le sceneggiature dei primi tre film di Debord, diverse fotografie e l’articolo di Asger Jorn *Guy Debord et le problème du maudit*, ora in traduzione italiana in GDCC: 71-76.

Cinese di Godard, protagonista del film omonimo del 1967. Ciò che colpisce nei due splendidi scatti di *Contre le cinéma* è il modo in cui Debord rovescia l'immagine convenzionale del maoista cinese in una figura imprevista, distorta e calata in piena modernità. Nella prima foto, utilizzata sul *recto* del fascicolo (vedi figura a p. 42) la ragazza è ripresa seduta, in primo piano, in leggera *plongée*. In questa postura (che le conferisce un aspetto quasi triste, umile e remissivo) la sua blusa nera, lievemente sottoesposta, richiama alla mente la tipica divisa delle guardie rosse di allora: larga, informe e scura, scandita solo dalla lista dei bottoni. In un gesto che si potrebbe leggere come allusione letterale al movimento dell'appropriazione, la mano di Debord è posata sulla spalla della ragazza. Di conseguenza non può sorprendere (benché l'effetto non potrebbe essere più stupefacente) che nella seconda foto, pubblicata in quarta di copertina, la stessa ragazza appaia completamente trasformata (vedi figura a lato): il primo piano frontale, collocato sotto le scritte che annunciano i titoli dei prossimi film di Debord²⁴, mostra ora con evidenza che la blusa nera è in realtà una giacca di pelle, lucida e di taglio moderno. La "cinese" di Debord, che ora guarda direttamente in macchina con un'aria quasi di sfida, non è un puro stereotipo di una cultura lontana, ma una giovane donna francese, simile a tanti suoi coetanei, gli occhi pieni dello stesso desiderio di avventura e di deriva tra le pieghe della metropoli moderna. Se alza il braccio quasi a ripararsi il viso dallo scatto dell'obiettivo è forse perché questa nuova dimensione le appartiene al punto che vorrebbe sottrarla al processo del suo divenire immagine.

Invece, che cosa accade con *La cinese* di Godard? Intanto, come sappiamo, non si tratta in questo caso di una vera "cinese", ma semplicemente di una studentessa di simpatie maoiste, interpretata da Anne Wiazemsky. Qui sembra che Debord sopravanzi Godard nel suo stesso approccio programmatico di letteralizzare le metafore. Infatti Anne Wiazemsky è una "cinese" solo metaforicamente, solo in quanto è una seguace delle idee di Mao e, insieme ad altri tre compagni, si applica nello studio della teoria per ideare un piano pratico di azione rivoluzionaria. Girato un anno prima dell'incontro con Gorin, il film oscilla ambiguamente tra un atteggiamento di complicità nei confronti dei giovani militanti e una critica che è resa più feroce dall'ironia riservata al

²⁴ Annunciati come «scritti e realizzati da Guy Debord», questi «film» rimasero allo stadio di enunciazione: *Portrait d'Ivan Chtechglov*, *Les Aspects ludiques manifestes et latents dans la fronde*, *Éloge de ce que nous avons aimé dans l'image d'une époque*, *Préface à une nouvelle théorie du mouvement révolutionnaire*.



2. *Contre le cinéma*, fascicolo sul cinema di Guy Debord, con una prefazione di Asger Jorn (Institut scandinave de vandalisme comparé, Aarhus, Danimarca, 1964).

loro vuoto ideologismo, rappresentato tra l'altro con monotone letture di lunghi brani di Mao da parte di Jean-Pierre Léaud, sullo sfondo di scaffali pieni zeppi di copie tutte uguali del famoso "libretto rosso". Godard, insomma, sta al tempo stesso dentro e fuori il soggetto del

film, vi si riconosce, ma solo in parte, per chiamarsi definitivamente fuori nel finale, quando la tragica “deriva” (falsa perché tutta interiore, interamente consumata a parole nel chiuso di un appartamento) della cellula così costituita conduce la “cinese” a eseguire un attentato e a scambiare un omicidio per un’azione rivoluzionaria. Diversamente dall’adesione priva di scarti che Debord conquista nei confronti delle sue immagini rubate, Godard mantiene sempre un distacco di impronta moralista, che di fatto gli impedisce di superare, come vorrebbe, il limite della metafora (cioè della finzione). Da un punto di vista situazionista, le molte citazioni presenti nel film (a partire dal “prelievo” della figura stereotipica della studentessa marxista-leninista) sfociano in un mero effetto di *svalutazione* generale degli elementi distorti, senza accedere al momento decisivo della loro *rivalutazione* «nel movimento di un significato unificante». Facendo riferimento all’entusiastico articolo di Louis Aragon su *Il bandito delle Il (Pierrot le fou, 1964)*, nel 1966 l’Internazionale Situazionista scrive:

Aragon sviluppa da qualche tempo 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 recupero da parte della cultura dominante. [...] Di fatto, il collage, reso famoso dal cubismo nella dissoluzione dell’arte plastica, non è che un caso particolare (un momento distruttivo) del *détournement*: è lo spostamento, *infedeltà dell’elemento*. Il *détournement*, formulato per primo da Lautréamont, è un ritorno a una fedeltà superiore dell’elemento. In ogni caso, il *détournement* è dominato dalla dialettica devalorizzazione-rivalorizzazione dell’elemento, nel movimento di un significato unificante. Ma il *collage* dell’elemento semplicemente devalorizzato ha conosciuto un vasto campo applicativo, ben prima di costituirsi in dottrina nella pop art, nello snobismo modernista dell’oggetto spostato (la ventosa che diventa barattolo delle spezie, ecc.)

Questa accettazione della *devalorizzazione* si estende ora a un metodo di uso *combinatorio* di elementi *neutri* e indefinitamente intercambiabili. Godard è un esempio particolarmente noioso di questo uso senza negazione, senza affermazione, senza qualità (*Il ruolo di Godard*, GDCC: 89).

Dal punto di vista situazionista, insomma, la “cinese” di Godard è distorta solo fino al punto in cui serve gli scopi dell’arte modernista, incapace di restituire l’immagine a quella dimensione di «fedeltà superiore» la cui possibilità dipende dalla capacità di aderire per intero agli elementi rubati facendone cosa *propria*. Ben diverso è il caso di *Contre le cinéma*, dove l’immagine della giovane orientale è effettivamente immessa in un circuito di senso completamente nuovo, strappata all’ovvietà del pregiudizio culturale per divenire una manifestazione imprevista del sentire di un’intera generazione.

Più in generale, il divario invalicabile che separa Debord da Godard e da tutto il movimento della cinefilia militante (con in testa i «Cahiers du cinéma») sta nell'approccio completamente differente al problema della “morte dell'arte”. Come per i situazionisti, anche per i “giovani turchi” della Nouvelle Vague il cinema rappresenta l'epitome senza rimedi della morte dell'arte. Ma mentre i secondi puntano a fare di questa un'opportunità per un passaggio di testimone – in pratica recuperando il cinema all'interno del cammino lineare dell'estetica, sulle orme della secolare tradizione francese della critica d'arte e letteraria – i situazionisti lavorano in vista dell'obiettivo ben più radicale del definitivo dissolvimento dell'arte nella vita quotidiana. Se per Godard il cinema è ciò che rinasce dalle ceneri dell'arte *ancora come arte*, per Debord è invece l'arma per eccellenza con cui muovere alla distruzione dell'estetica *tout court*. Alla mistica del cinema come strumento di una liberazione solo giocata sul piano dell'immaginario, Debord oppone il suo programma strategico, distorto dall'undicesima tesi su Feuerbach di Marx (1845): «Il mondo è già filmato, si tratta ora di trasformarlo»²⁵.

Ma infine è importante ricordare che, a dispetto dei feroci attacchi sferratigli contro dal situazionismo, Godard non ha mancato di rivolgere a Debord uno degli omaggi più lirici e intensi tra i molti contenuti nelle sue *Histoire(s) du cinéma*²⁶, un lavoro che per molti versi, con il suo sistematico ricorso al montaggio di immagini rubate, alla voce over e con la sua devastante malinconia, suscita irresistibilmente il confronto con *In girum*. Proprio nel sottofinale dell'ultimo capitolo della serie, *Les Signes parmi nous* (1998), incastonata tra i ritratti di Hemingway (altro ben «noto ubriaccone») e di Rimbaud, fa capolino una foto di Debord ventenne, accompagnata da queste parole:

perché tento nelle mie composizioni
di mostrare un orecchio che ascolta il tempo
e tento anche di farlo udire
e dunque di sorgere nell'avvenire
essendo la morte già compresa nel mio tempo
in effetti non posso essere che nemico del nostro tempo
giacché il suo obiettivo è precisamente
l'abolizione del tempo.

²⁵ *Société*, OC: 60. Così Marx: «I filosofi hanno finora soltanto interpretato il mondo in diversi modi; ora si tratta di trasformarlo».

²⁶ Dobbiamo la segnalazione a Patrizia Fantozzi, che qui ringraziamo.