



RAFFAELE ALBERTO VENTURA

TEMPO FUORI SESTO.

GUY DEBORD CONTRO LA
MODERNITÀ.



I.

NELL'eredità del situazionismo c'è qualcosa di paradossale. Da una parte, i concetti elaborati tra il 1952 e il 1968 in seno all'Internazionale Lettrista e poi Situazionista sono pervenuti a una posizione egemonica, costituendosi come sovrastruttura ideologica del sistema del consumismo culturale: parte integrante del cosiddetto «nuovo spirito del capitalismo». Ma d'altra parte proprio nel Sessantotto, e proprio con *La Società dello Spettacolo*, Guy Debord dava corpo a una riflessione tragica sulla Modernità che oggi nutre varie forme di pensiero più o meno reazionario – dalla Nouvelle Droite di Alain de Benoist a certe frange dell'anarco-primitivismo. Per semplicità, direm-

mo che vi sono due modi di «recuperare» il situazionismo, l'integrato e l'apocalittico. Si potrebbe allora credere che le contraddizioni del post-situazionismo rispecchino le contraddizioni del situazionismo, e magari le trasformazioni del pensiero di Guy Debord. In verità, come mostreremo, non c'è alcuna contraddizione, e ben poche trasformazioni. Apocalittico e integrato sono le due facce di una medesima medaglia.

✂ Raffaele Alberto Ventura ha recentemente pubblicato l'e-book *Anonymous. La grande truffa*.
✂ Su Guy Debord si veda *Il Covile*, numeri 564, 654, 657, 658.



Ma queste due facce vanno innanzitutto descritte. Da una parte, dunque, il situazionismo incarnò la dimensione libertaria, borghese, studentesca e artistica del Sessantotto, che nella storiografia popolare ha oramai del tutto oscurato la dimensione operaia e sindacale. «Il più grande sciopero generale di Francia», con la sua epica da vecchio romanzo di Emile Zola, non regge il confronto con *The Dreamers*. Vuoi mettere Etienne Lantier con Eva Green? Così il Sessantotto può oggi essere riassunto nello slogan coniato dai situazionisti di Strasburgo, che poi andrebbe benissimo anche per riassumere la società capitalista: «Vivere senza tempi morti e godere senza limiti». I baby boomers avevano stabilito che la nicchiana «morale dei padroni» non andava sconfitta, bensì adottata. L'idea era semplice ma geniale: se gli schiavi avessero preso a desiderare quello che desiderano i padroni, si sarebbero ribellati per ottenerlo. Si trattava insomma di mettere il carro davanti ai buoi, credendo o fingendo di credere che i buoi avrebbero seguito.

In questo senso il situazionismo può essere considerato il corrispettivo francese del movimento Hippie in America. Scavando dietro un Marx di forma e di facciata si ritrovano le medesime fonti d'ispirazione: Freud e Nietzsche, usati per erodere l'autorità dei partiti comunisti occidentali e stilare un elenco di *desiderata* che il nuovo capitalismo avrebbe dovuto soddisfare. In America chiamarono controcultura il Freud sciamanico di Wilhelm Reich e il Nietzsche satanico di Aleister Crowley. E in Francia Georges Bataille aveva operato la sintesi dei tre «maestri del sospetto» Karl, Sigmund e Friedrich per forgiare un culto mistico della distruzione: altrettanto satanico, a ben vedere.

In questo contesto si muove il primo Guy Debord. Debord che urla in favore di Sade (dal titolo del suo film del 1952) vent'anni

dopo che Bataille aveva sdoganato il divin marchese come icona rivoluzionaria. Debord che lancia assieme agli altri lettristi la rivista *Potlatch* nel 1954, gratuitamente donata ai suoi lettori, recuperando presso Bataille la concezione del *potlatch* come dono onorifico. Debord che critica le attività produttive – «Ne travaillez jamais!» – esaltando le attività improduttive, l'ozio e il tempo libero, proprio come Bataille opponeva creazione e distruzione, accumulazione e spreco, nella *Parte Maledetta* (1949). Debord che partecipa all'avventura avanguardista della rivista *Internationale Situationniste*, dal 1958 al 1969, in nome del diritto universale per ogni uomo di condurre una vita da artista.



Guy Debord a vent'anni.

Termini e concetti che sono oggi moneta corrente nei dibattiti sulla coda lunga e sulla proprietà intellettuale. Dibattiti interessanti senza dubbio, che tuttavia si svolgono in un iperuranio in cui sembrano non esistere né forze produttive né rapporti di produzione. Una dimensione meravigliosa nel quale la borghesia sarebbe capace di produrre ricchezza per il solo magico effetto dell'attrito dei suoi scambi culturali.

2.

L picco di massima popolarità dell'Internazionale Situazionista (e dei concetti sopra elencati) coincide anche con la pubblicazione di un'opera, *La Società dello Spettacolo*, che mostra però Guy Debord sotto una luce differente. Nel compendiare in un quadro coerente teoria rivoluzionaria e critica del tempo libero, Debord produce un singolare opuscolo impregnato tanto di marxismo quanto di scetticismo barocco. *La vida es sueño?* Come ha notato Mario Perniola, e come troppi pochi interpreti sottolineano, il Barocco era un «punto di riferimento costante per Debord»: cosa c'è di più barocco, in effetti, che la metafora dello Spettacolo? Se il Barocco è, come Debord scrive al paragrafo 189 della *Società dello Spettacolo*, «l'arte di un mondo che ha perduto il proprio centro» (Amleto parlava di «tempo fuori sesto» o *disarticolato*), l'intera opera di Debord lamenta questa perdita e ambisce ad essere, più che ortodossamente mar-

xista, perfettamente barocca. Il situazionismo non è altro davvero: «Il teatro e la festa, la festa teatrale, sono i momenti culminanti del Barocco».

Nell'intera sua opera letteraria e cinematografica Debord scava questo scetticismo e articola la propria malinconia, non dissimile da un Montaigne rinchiuso nel proprio castello a scrivere gli *Essais*. Ed è appunto la malinconia il carattere che emerge via via in maniera sempre più evidente nei suoi scritti degli anni Settanta e Ottanta; malinconia che diventa vera e propria visione del mondo e della Storia.

Per amore della sintesi un po' perfida, diremmo che Guy Debord ha passato quasi tutta la sua vita a lamentarsi. Ma ammettiamo che lo fece con grandissimo stile. Una così dolorosa malinconia non si provava, forse, dai tempi di Publio Ovidio Nasone e delle sue lettere dall'esilio pontico. Ed è appunto un esilio quello dal quale Debord pretende di scrivere: esilio non nello spazio ma nel tempo, esilio da



A. Meunier. Interni de *La Comédie-Française* in rue de Richelieu, Parigi, disegno originale di Victor Louis, 1790.

una Parigi che non esiste più. Il mediometraggio del 1959 *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* era già una galleria di volti e di strade, un malinconico tributo alla giovinezza perduta: Debord aveva ventotto anni. L'anno precedente aveva scritto le proprie memorie. Vent'anni dopo, nel suo penultimo lungometraggio *In girum imus et consumimur igni*, con il solito tono monotono Debord proclama:

Mi limiterò dunque a poche parole per annunciare che Parigi (cheché ne dicano gli altri) *non esiste più*. La distruzione di Parigi non è altro che un sintomo della malattia mortale che sta portando via in questo momento tutte le grandi città, e questa malattia è sintomo a sua volta della decadenza materiale della società. Ma rispetto alle altre città, Parigi aveva molto più da perdere. Che immenso privilegio, essere stato giovane in questa città quando, per l'ultima volta, ha brillato d'una luce tanto intensa!

L'impiego del termine «decadenza» e la metafora della «malattia mortale» possono sorprendere, e far pensare allo storicismo tragico dei filosofi tedeschi degli anni Venti e Trenta: ma è probabile che non vi sia nessuna influenza diretta. Lo studio delle somiglianze tra Debord e autori come Oswald Spengler o Martin Heidegger (importante cantiere del post-situazionismo) mostra una mappa delle influenze molto più intricata.

Quella di Debord è innanzitutto una denuncia del tempo. In una nota a proposito di *In girum imus*, Debord segnala che il film è costruito attorno a visioni dell'acqua come metafora del tempo e citazioni di poeti dello «scorrere di tutto» (Li Po, Omar Khayyâm, Eraclito, Bossuet, Shelley) opposte a visioni del fuoco che ardeva Saint-Germain negli anni Cinquanta e Sessanta. Alla fine, conclude Debord, «l'acqua del tempo travolge il fuoco e lo spegne». Ancora temi barocchi: il tempo che passa, la giovinezza perduta, la vanità, gli

artifici. «Le temps s'en va, le temps s'en va ma Dame» (Ronsard). Il pesante abuso di alcool, da questo punto di vista e se crediamo all'auto-analisi del *Panegyrique*, serviva a Debord per fermare e rovesciare lo scorrere nel tempo, nuotare controcorrente nelle acque della Senna e ritrovare i propri vent'anni: Isidore Isou e i letteristi, le derive psicogeografiche, le occupazioni alla Sorbona...

In *Guy Debord, son art et son temps* (1994), amarissimo auto-documentario che prelude al suicidio, Debord cita *Le cygne* di Baudelaire: «La forma di una città cambia più rapidamente, ahimè, del cuore di un mortale». L'accompagnamento musicale di Lino Léonardi, a base di fisarmonica in stile *Amélie Poulain*, finisce per intenerire i cuori più duri. Insomma, il sentimento di Debord non sarebbe altro che nostalgia della giovinezza, di vecchi amici scomparsi, di notti fonde a sognare la rivoluzione? Senza dubbio. Eppure questo sentimento, sul quale può essere facile ironizzare, incarnava il trauma di un'epoca, o una successione di traumi vissuti dai parigini a partire dal dopoguerra: le speculazioni edilizie degli anni Cinquanta e Sessanta, l'edificazione delle banlieues, la distruzione delle Halles a partire dal 1971, l'apertura del Centro Pompidou nel 1977, l'installazione delle colonne di Buren nel cortile del Palais Royal nel 1985, che Debord paragona a tanti codici a barre...

3•



Si può parlare di una svolta nel pensiero di Guy Debord tra prima e dopo il Sessantotto, tra il militante rivoluzionario e il nostalgico avvinazzato? Ovviamente si può fare come si crede. Ciò che conta è che il nocciolo della sua visione del mondo resta immutato ovvero resta immutato il *male*, per così dire, che Debord denuncia. E qual è dunque questo male? Debord lo chiama Spettacolo, ma il concetto resta vago. Per

comprendere la presunta svolta antimoderna di Debord bisogna tornare ancora una volta alla *Società dello Spettacolo*, che antimoderna – nel senso che spiegheremo – lo era già.

Non è un mistero che i situazionisti odiasero il socialismo reale almeno quanto il capitalismo, e il partito comunista almeno quanto la polizia. Erano in buona compagnia: mentre i comunisti di tutto il mondo (a cominciare da quelli sovietici) si destalinizzavano con l'acquaragia, i giovani ribelli scivolavano verso l'estrema sinistra. In questo contesto, la definizione debordiana del sistema sovietico come «Capitalismo di Stato» poteva suonare persino banale, trentacinque anni dopo la Quarta Internazionale e vent'anni dopo *Socialisme ou Barbarie*. L'accusa era stata popolarizzata nel 1945 dal marxologo anti-marxista Maximilien Rubel e recuperata dai bordighisti.

In realtà, leggendo bene il paragrafo 104 della *Società dello Spettacolo*, si capisce che per Debord il problema sta tanto nel concetto di capitalismo quanto (e forse soprattutto) in quello di Stato. A leggere poi l'intero libro facendo caso a queste sole due parole, si coglie un fatto stupefacente: nell'argomentazione di Debord capitalismo e Stato sono *perfettamente sinonimi*. Lo Stato (inteso come Stato moderno) è la «forma generale della scissione nella società», mentre il capitalismo «opera delle scissioni»: queste scissioni prendono il nome di «divisione del lavoro» quando si parla di capitalismo e di «burocrazia» quando si parla dello Stato. Ma sono strutturalmente identiche, due figure della medesima tragedia.

Capito questo, tutto torna. Il male terribile che affligge la Storia non è altro che la Burocrazia, nelle sue articolazioni economica, politica, e poi sociale, culturale, artistica, simbolica. Debord la chiama talvolta semplicemente Economia, intesa come scienza dell'amministrazione delle cose e delle persone, «scienza dominante e scienza della domi-

nazione». Che cos'è dunque lo Spettacolo per Debord? Una burocratizzazione della produzione e del consumo, una mediatizzazione dei rapporti sociali ed economici, una proliferazione di filtri e protesi tra gli uomini e il mondo. Ecco qua, ancora una metafora barocca. Guy Debord è antimoderno, in un primo senso, perché rifiuta la concezione moderna della sovranità statale, ovvero la tecnicizzazione e l'estensione dello Stato. In un secondo senso, Debord è antimoderno perché la sua denuncia della divisione del lavoro è di fatto anti-industriale. Andiamo con ordine.

4.



RIMO: Guy Debord è antimoderno, in un primo senso, perché rifiuta la concezione moderna della sovranità statale, ovvero la tecnicizzazione e l'estensione dello Stato. In una prospettiva antileninista vicina al comunismo dei consigli, Debord e i situazionisti non ambivano in alcun modo a conquistare il potere politico. Mezzo secolo prima, Lenin aveva criticato queste posizioni di ultra-sinistra nel scritto *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*. In Debord, il culto spontaneista dell'autogestione e dei consigli sorgeva da un rifiuto radicale della separazione procedurale tra rappresentanti e rappresentati: il famoso Spettacolo, già all'opera entro i partiti. Pur rifiutando di privilegiare l'anarchismo al marxismo manco fossero la mamma e il papà («ideologie che contengono entrambe una critica parzialmente vera»), a Debord capita di sbilanciarsi: «L'anarchismo ha realmente condotto, nel 1936, a una rivoluzione sociale e all'abbozzo, il più compiuto che sia mai stato realizzato, di potere proletario». Sbiadita negli anni la patina marxista, l'antimodernismo libertario di Debord può oggi a sedurre tanto i post-autonomisti dei centri sociali quanto i miniarchisti di destra in lotta contro la buro-

crazia del potere pubblico.

Debord denuncia una burocratizzazione del mondo. Con questo titolo era uscito a Parigi nel 1939 un libro firmato dall'esule italiano Bruno Rizzi, comunista della prim'ora e anti-staliniano della seconda, che ispirò il più noto *The Managerial Revolution* di James Burnham del 1941, comunista anti-staliniano convertito al liberalismo. In verità più che d'ispirazione molti parlarono esplicitamente di plagio, ma ciò che conta è l'influenza che ebbero queste idee su pensatori come Debord o George Orwell. Debord cita Bruno Rizzi nella *Società dello Spettacolo*, e dieci anni dopo pubblica la prima parte de *La burocratizzazione del mondo* alle edizioni Champ Libre, firmandone anche la quarta di copertina dove lo descrive come il «libro più sconosciuto del secolo».

Secondo Rizzi, l'Unione Sovietica è un «collettivismo burocratico» sostanzialmente identico alla Germania nazista e all'Italia fascista. Da parte sua Burnham descrive l'emersione di una nuova classe dirigente, i tecnici o manager anche detti intellettuali, chiamati a

governare (senza distinzioni) le società socialiste, fasciste e capitaliste. All'inizio di *In girum imus et consumimur igni*, Debord elenca le mansioni di questa nuova ampia classe sociale necessaria all'amministrazione del sistema produttivo: «Gestione, controllo, manutenzione, ricerca, insegnamento, propaganda, intrattenimento e pseudo-critica». Il destino di questi burocrati, peggiore della schiavitù, è fatto di miseria e di umiliazione: essi sono ad un tempo la classe oppressa e la classe che opprime, avvinghiati tra loro per mezzo di una perversa macchina chiamata Spettacolo.

5.



SECONDO: Debord è antimoderno perché la sua denuncia della divisione del lavoro è di fatto anti-industriale. Il tema marxiano del lavoro alienato diventa il pretesto per un rifiuto radicale dei modi di produzione capitalista e sovietico. Questi due modi di produzione sono per Debord uno solo, definito «modo di produzione moderno».

Nelle sue *Dix-huit leçons sur la société industrielle* (1963), trascrizione del corso tenuto

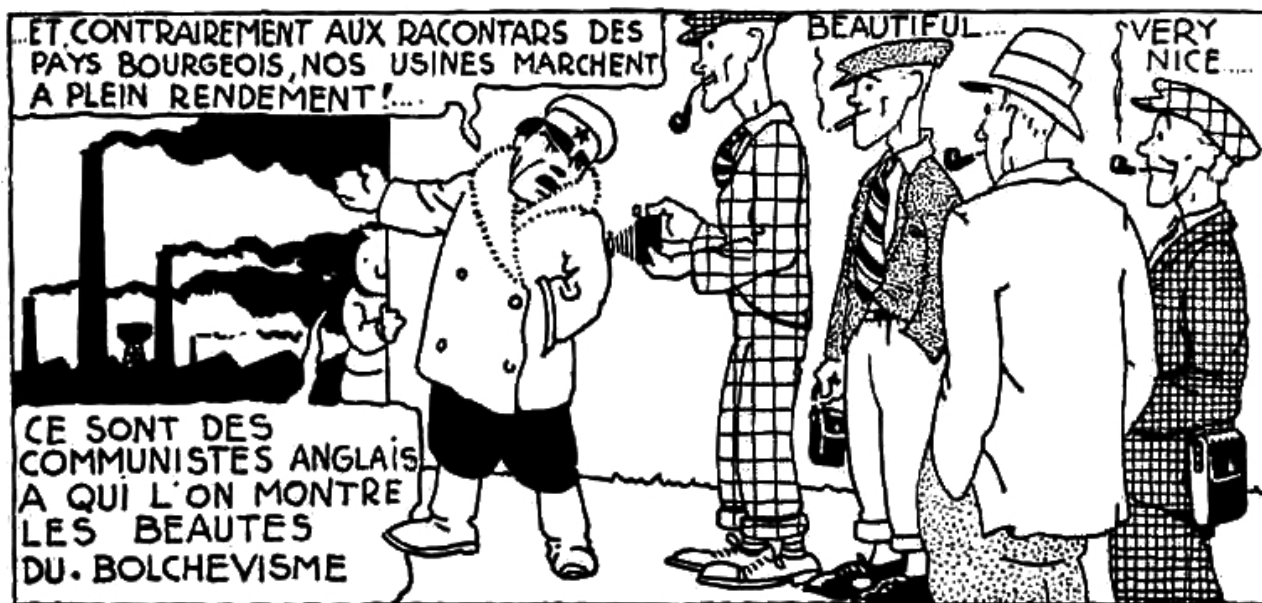


Immagine da *Tintin au pays des Soviets*.

alla Sorbona nell'anno accademico 1955-1956, il sociologo Raymon Aron aveva spiegato che l'opposizione tra sistema capitalista e sistema socialista andava ridimensionata alla luce del concetto di società industriale. Da questo punto di vista – che la polarizzazione geopolitica tendeva a occultare – i due sistemi non sarebbero altro che declinazioni di un medesimo tipo di economia, razionale e meccanizzata. Il loro movente, l'accumulazione del capitale. La loro ideologia, un identico culto del progresso. Aron restava nondimeno un sostenitore del capitalismo occidentale, declinazione più soddisfacente dal suo punto di vista rispetto al socialismo sovietico.

Aron fornisce un concetto utile per definire, in negativo, la posizione di Debord, più efficace dei vari consiliarismo, autonomismo o ultrasinistra spesi finora: l'autore della *Società dello Spettacolo* sarebbe semplicemente e innanzitutto anti-industriale. Come segnalano due citazioni nella *Società dello Spettacolo*, Debord è stato direttamente influenzato dallo storico e urbanista Lewis Mumford, che dell'eterogenea compagine dell'anti-industrialismo novecentesco (Latouche compreso) può essere considerato il patriarca. Il primo volume del *Mito della macchina*, la sua grande opera, esce lo stesso anno del libro di Debord, e presenta con esso varie analogie: dalla critica del lavoro diviso alla denuncia dei modelli urbanistici dominanti. Anche Mumford assimila capitalismo, socialismo e fascismo: per mezzo del concetto di mega-macchine, ovvero sistemi complessi composti da «servo-unità» umane. Il paradigma di queste unità è rappresentato dal famigerato Adolf Eichmann, il più celebre degli esecutori materiali del genocidio nazista.

Secondo lo studioso Roger Sandall il pensiero di Mumford sarebbe fortemente influenzato da Oswald Spengler e dalla sua teoria della tecnica. Spengler fu un feroce critico

del marxismo (definito «capitalismo dei proletari» in *Prussianesimo e socialismo* del 1919) e promotore di una via nazionalista al socialismo. Ispiratore del movimento nazionalsocialista, Spengler tuttavia se ne dissociò presto: forse intuendo il *rovesciamento* che stava per compiersi – e al quale aveva contribuito. È improbabile che Debord abbia letto, o addirittura apprezzato Spengler. Va detto piuttosto che Debord ha letto e apprezzato almeno un autore ispirato da Spengler, Lewis Mumford; e inoltre che tutti e tre sembrano ispirati dalla tradizione del socialismo utopico: autori come John Ruskin e Georges Sorel, ma anche lo stesso Karl Marx, nella fase «pre-scientifica» dei *Manoscritti del 1844*.

La critica debordiana del lavoro industriale evoca le vivide descrizioni prodotte nel secolo precedente dagli scrittori socialisti. Nei *Manoscritti* Marx raccontava l'abbruttimento degli operai in fabbrica. Nelle *Pietre di Venezia*, dieci anni dopo, Ruskin affermava che «in Inghilterra c'era forse più libertà nel periodo feudale di quanta ce ne sia ora, che la vitalità della popolazione viene sfruttata come combustibile per alimentare il fumo delle fabbriche». Rovesciando la nozione di *wealth* (ricchezza), Ruskin conia inoltre il neologismo *illth*, che sta a indicare il danno che la società riceve per effetto delle attività produttive: le *esternalità negative*, dicono oggi gli economisti.

Il tema dell'impatto ambientale dell'attività industriale è presente nel pensiero di Debord fin dalle prime riflessioni sull'urbanistica, ma diventa centrale a partire dagli anni Settanta con l'irruzione nel suo discorso del problema dell'*inquinamento*. Un testo del 1971 rimasto inedito fino al 2004, *La planète malade*, ne segna l'apparizione. Secondo Debord, l'inquinamento rappresenta un rischio mortale per il pianeta ma anche un grosso affare per i vari commercianti di contro-veleno

e burocrati candidati ad amministrare la catastrofe. Nella *Vera scissione dell'Internazionale Situazionista*, del 1972, Debord afferma che, in un'epoca in cui ogni cosa è avvelenata, «l'inquinamento e il proletariato sono oramai i due pilastri della critica dell'economia politica».

La critica del lavoro diviso va di pari passo con una riflessione sul tempo libero, nel quale si realizza una forma di lavoro differente: si tratta dell'arte in senso ampio, della «costruzione di situazioni», della vita buona insomma. Debord naturalmente non menziona chi avrebbe dovuto svolgere le attività produttive nella sua nuova società, e viene da credere che la vita buona fosse una prerogativa della sola aristocrazia situazionista – quattro esponenti in tutta Parigi nel 1968. Questa eclissi dell'economia è peraltro il difetto centrale dell'ideologia sessantottina e la contraddizione più grande nella *Società dello Spettacolo*. Sfugge a

Debord che solo nel generale contesto di un occultamento *spettacolare* dei rapporti di produzione (stadio terminale dell'ideologia borghese) è possibile concepire una società di soli artisti.

6.



RICORDANDO Guy Debord come fondatore dell'Internazionale Situazionista, cineasta eterodosso e autore della *Società dello Spettacolo*, si tralascia spesso una quarta fase della sua attività, pure molto ricca e rivelatrice: quella di animatore delle edizioni Champ Libre, fondate nel 1969 dal produttore cinematografico Gérard Lebovic con lo scopo di diventare la «Gallimard della rivoluzione».

Vicina agli ambienti dell'ultra-sinistra, Champ Libre ripubblica la *Società dello Spettacolo* nel 1971 e si posiziona in maniera sempre più chiara contro la vulgata maoista,



L' "aristocrazia situazionista".

trotzkista e leninista. L'influenza di Debord su Lebovici diventa dominante a partire dal 1974, quando lo scrittore inizia a collaborare intensamente con Champ Libre. Nel 1983 l'editore compra un intero cinema nel quartiere latino, lo Studio Cujas, dove proiettare a ciclo continuo le opere cinematografiche di Debord (di cui Lebovici è anche produttore). Nulla a che vedere, qui, con il redditizio mercato della contestazione: Lebovici dava fondo alle sue sostanze in pura perdita, per convinzione ideologica, gusto dell'estremo, o forse follia. Anni dopo, Debord smentì di essere mai stato l'eminenza grigia del suo mecenate – il che basta a convincerci del contrario. Come ultima follia, Lebovici s'invaghisce nel 1984 del criminale Jacques Mesrine, che esalta come modello libertario e di cui pubblica l'autobiografia. Pochi mesi dopo, l'editore viene assassinato in circostanze tuttora misteriose.

Scorrendo il catalogo di Champ Libre, è possibile tenere traccia degli sviluppi del pensiero di Debord e della minuscola frangia di libertari antimoderni che si andava costituendo: oltre al già citato Bruno Rizzi, vari testi sulla storia dell'anarchismo soprattutto riguardanti l'esperienza spagnola del 1936, le opere complete di Bakunin, studi di strategia tra i quali spicca Clausewitz, molti dadaisti, alcuni «poeti dello scorrere» citati nel film *In girum*, Baltasar Gracian e Baldassarre Castiglione, eccetera.

Negli anni Ottanta si segnala l'incontro con George Orwell, formidabile e impreveduto colpo di fulmine, di cui verranno pubblicate ben otto opere in un decennio. Non è difficile intuire che cosa, nell'autore della distopia 1984, abbia potuto sedurre i debordiani. E tuttavia è curioso come il radicalismo di Champ Libre, che sembrava dovesse sfociare nell'anarchismo più dirompente, abbia finito per avvicinarsi al pensiero di un tranquillo socia-



lista democratico. Nella lettura post-situazionista, Orwell è il pensatore che smaschera il totalitarismo burocratico nelle sue tre forme spettacolari – fascista, comunista e capitalista – e il romanziere visionario che profetizza il destino delle democrazie occidentali. Il suo promotore più infaticabile è oggi Jean-Claude Michéa, filosofo debordiano anticapitalista partigiano della decrescita, che gode di grande successo editoriale in Francia. Ma è concepibile una *rivoluzione orwelliana*? Michéa resta vago, e i suoi libri certo non sono un invito alla lotta bensì piuttosto all'adozione di un'etica anarco-conservatrice.

Gli eredi di Lebovici continueranno l'avventura di Champ Libre e la pubblicazione di Orwell fondando la casa editrice Ivrea. Quasi trent'anni dopo la morte di Lebovici, il catalogo Champ Libre continua a esistere in una piccola libreria dietro l'Hôtel de Cluny, quinto *arrondissement*, portando avanti con coerenza il progetto di Debord – in un'ordinata

marginalità. Difficile tuttavia credere che l'editore conservi ancora qualche legame con l'autonomismo delle origini: è molto probabile che i novelli anarco-conservatori siano ben più conservatori che anarchici.

7.

LER Guy Debord, un identico discorso vale per la Germania nazista come per l'Unione Sovietica, la Cina maoista e l'Occidente capitalista: si tratta di totalitarismi burocratici che operano a una «divisione mondiale delle mansioni spettacolari» e realizzano compiutamente l'utopia meccanicista moderna. Non è efficiente la macchina dello Stato e non è virtuosa la mano invisibile che guida l'economia di mercato. Ogni cosa è disarticolata, fuori sesto. Questa tragica disfunzionalità si manifesta in maniera evidente nelle politiche urbanistiche del dopoguerra: sotto gli occhi di tutti, Parigi e le altre città vengono progressivamente deturpate (Debord dice «distrutte») per opera di

tecnocrati corrotti e speculatori.

Alla monumentale *Histoire du vandalisme* di Louis Réau, del 1958, i curatori hanno aggiunto nel 1994 un esauriente capitolo sul «vandalismo di Stato» sotto la Quinta Repubblica. Vi si racconta, tra le altre cose, di come nel quartiere delle Halles, il «ventre di Parigi», in dieci anni furono abbattuti centotrentadue edifici per lasciare spazio ad ambiziosi progetti urbanistici. Mentre la città si trasformava a una velocità impressionante, e perlopiù si sfigurava, gli intellettuali sembravano avere cose più serie di cui occuparsi. Debord compreso: convinto nel Sessantotto di *occupare* la Sorbona, assieme a tanti altri ne era più che altro prigioniero. Intanto il presidente Georges Pompidou tracciava sulla mappa di Parigi un quadrato, per stabilire dove dovesse sorgere il centro culturale che avrebbe portato il suo nome. In quel quadrato nel quartiere Beaubourg stavano una trentina di case che in nome dell'Arte e della Cultura avrebbero dovuto essere abbattute. E lo furono, ma non



Non toccare la donna bianca: il “western” di Marco Ferreri interamente girato nel *trou des Halles* nel 1974.

senza qualche resistenza. Gli abitanti del quartiere espressero le loro ragioni in un volantino del 1971:

Oggi si assegna al signor Renzo Piano il primo premio internazionale per il suo progetto di centro contemporaneo. Si tratta probabilmente di un raffinato capolavoro di concezione razionale. Ma noi, abitanti del quartiere Beaubourg, ce ne freghiamo! Per noi, il signor Renzo Piano non è altro che il valletto della borghesia e della sua frangia più rapace: speculatori e promotori immobiliari.

Negli stessi anni, i padiglioni delle Halles costruiti da Victor Baltard nel diciottesimo secolo vennero abbattuti per lasciare spazio a un centro commerciale retro-futurista, che a sua volta oggi viene pietosamente abbattuto. È invecchiato in quarant'anni molto peggio di quanto avesse fatto il complesso di Baltard in un secolo. Si parlò all'epoca di «Battaglia delle Halles», con una petizione che raccolse trentamila firme contro la distruzione. Debord, nel frattempo, scriveva il testo e poi girava l'adattamento cinematografico della *Società dello Spettacolo*. Si può capire lo sconforto che provò quando, terminata la stagione delle occupazioni e delle ambiziose costruzioni teoriche, verso i quarant'anni finalmente uscì alla luce del sole e si accorse che Parigi era completamente cambiata. Questa trasformazione era avvenuta sotto gli occhi di tutti, ma gli intellettuali sembravano averla ignorata.

Nel 1977, mentre Debord lavorava a *In girum imus nocte et consumimur igni*, usciva per Calmann-Lévy un libro dello storico Louis Chevalier, professore al Collège de France, intitolato *L'Assassinat de Paris*. Il libro denunciava gli esiti catastrofici di una politica urbanistica animata in egual misura, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, dall'idiotismo tecnocratico e dalla sete di profitto. Chevalier faceva nomi e cognomi, citava atti ufficiali e scoperchiava un gigantesco scandalo culturale: il libro venne naturalmente ignorato. Nel *Panégyrique* del 1990, Debord ammetterà di avere a lungo creduto di essere stato l'unico ad amare ancora Parigi nei «ripugnanti anni Settanta» per poi scoprire, leggendo *L'Assassinat de Paris*, che c'era stata almeno un'altra persona, «quel vecchio storico». Le edizioni Ivrea ristamperanno il libro nel 1998, assorbendolo ufficialmente nel corpus del post-situazionismo.

Nella *Società dello Spettacolo*, Debord già denunciava l'architettura delle periferie, «destinata ai poveri» e perciò alienante. La questione urbanistica stava all'origine dell'Internazionale Situazionista, fin dal 1958, nella pratica della psicogeografia. Vent'anni dopo, è proprio il trauma collettivo legato alle rapide trasformazioni dello spazio urbano parigino a catalizzare il malessere dei reduci e degli eredi del situazionismo. Il ripiego pessimista degli anni Settanta è forse il segno di una presa di coscienza per Debord dell'inesorabilità, nelle concrete condizioni demografiche del pianeta, del processo d'industrializzazione. Chiusa la stagione delle illusioni rivoluzionarie, questo processo viene finalmente percepito come una terribile catastrofe alla quale non esiste rimedio.

8.



A a chi giova la catastrofe? L'aspetto forse più debole del pensiero di Guy Debord è la teoria del segreto generalizzato, che presuppone un funzionamento perlomeno *efficace*, anche se nocivo, della macchina spettacolare. Forte di questa convinzione Debord aderì negli anni a varie ipotesi dietrologiche, così guadagnandosi la fama di Grande Paranoico. Nella prefazione del 1979 alla quarta edizione italiana de *La Società dello Spettacolo*, Debord si diceva convinto che le Brigate Rosse fossero una crea-

zione dei servizi segreti italiani; e precisava – qui c'è del genio – come la sigla SIM, Stato Imperialista delle Multinazionali, evocasse in verità i Servizi d'Informazione Militare, ovvero l'*intelligence* fascista, per via d'un «*lapsus* del computer con cui era stata programmata la dottrina».

Nessuno oggi può dubitare del coinvolgimento dei servizi segreti nelle vicende degli anni di piombo. Ma davvero erano capaci di programmare terroristi col computer? Questo pare più difficile. In verità, come hanno dimostrato i casi recenti di Mohamed Merah o di Anonymous, l'eventuale ruolo dei servizi segreti nella produzione di atti terroristici è molto meno lineare, imprevedibile e perfettamente disfunzionale.

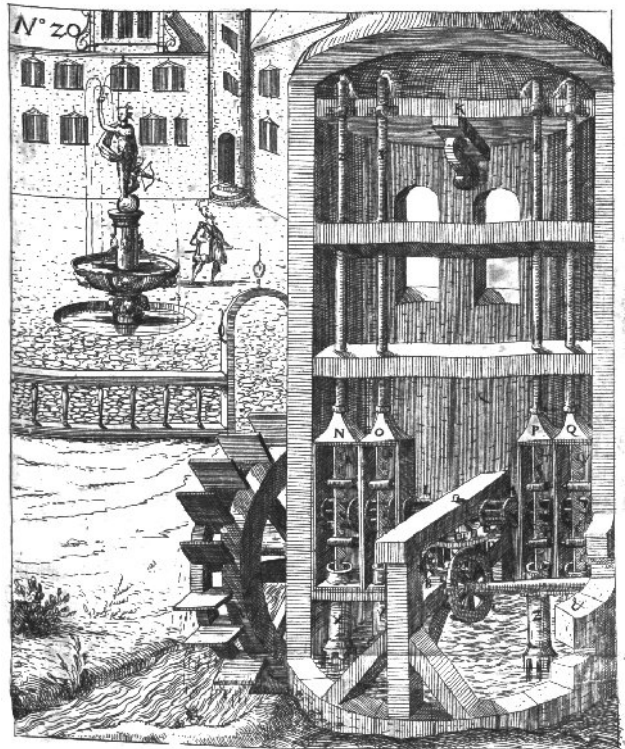
Ovviamente quella del computer era una metafora, peraltro stupenda: la macchina economico-burocratica sarebbe assimilabile a un calcolatore perché interamente automatizzata nei metodi e nelle procedure. Il problema di Debord è che ha *preso alla lettera* tutti quei libri e documenti – come *The Managerial Revolution* – nei quali i tecnocrati si vantavano di essere in grado di controllare la società. Ovvero *si candidavano a dirigerla*, sparandole magari un po' grosse. Debord si beve tutto:

La scienza specializzata della dominazione si specializza a sua volta: si parcellizza in sociologia, psicotecnica, cibernetica, semiologia, eccetera, vegliando all'autoregolazione dei vari livelli del processo.

Cinquant'anni più tardi, c'è ancora chi prende sul serio quella propaganda. Nel 2001 la rivista *Tiqqun*, organo del sedicente Partito Invisibile, dedicò un lungo articolo alla cosiddetta «Ipotesi cibernetica», all'idea cioè che esista una «tecnologia di governo che federa e associa tanto la disciplina quanto la biopolitica, la polizia come la pubblicità». Il che sarebbe, in fin dei conti, piuttosto rassicurante:

noi che pensavamo che nella cabina di pilotaggio ci fosse al massimo una scimmia, come nella barzelletta.

Prendiamo ancora la questione urbanistica: nel 1967, Debord considerava che «l'urbanismo è il compimento moderno di un dispositivo necessario a salvaguardare il potere della classe dominante». Insomma l'architettura delle *banlieues* sarebbe ottimale, secondo Debord, al fine di amministrare l'esistenza e i consumi dei proletari. Questa è probabilmente la stessa cosa che i progettisti, in termini vagamente meno diabolici, solevano dichiarare. Ebbene, è oggi evidente che questi «maledetti architetti» (come direbbe Tom Wolfe) erano semplicemente, e banalmente, degli incompetenti vanagloriosi. Vale per loro, come per gli addetti marketing delle grandi aziende, gli analisti del rischio finanziario e i funzionari che infiltrano cellule terroristiche, il famigerato Principio d'Incompetenza di Laurence Peter. In *Guy Debord, son art et son*



Da *Theatrum machinarium erster* [...] di Heinrich Zeising, Leipzig: H. Grosse, 1612-1613.

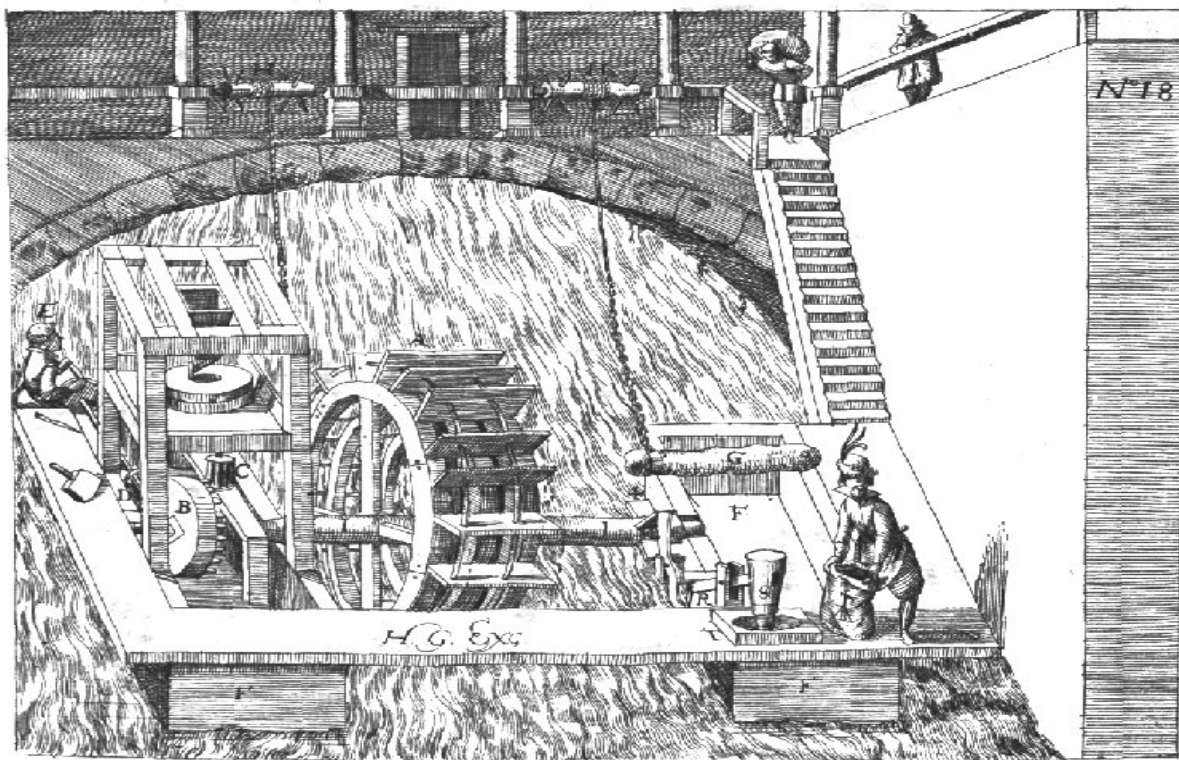
temps, il profeta del segreto generalizzato finalmente ammetteva: 9.

Si è creduto che l'economia fosse una scienza; evidentemente ci si sbagliava. D'altronde è ormai sotto gli occhi di tutti che non si tratta né della prima, né dell'ultima delle scienze del nemico ad essersi rivelata fallace.

Pochi mesi prima di alzare la mano su di sé, Debord realizza che il progetto politico moderno è fallito e *noi viviamo nel suo fallimento*. All'ultimo viene meno l'incrollabile fiducia nell'ordine dello Spettacolo. La sua nocività è un difetto strutturale, non uno scopo perseguito. Oggi, uno smisurato numero di competenze disciplinari sono messe al servizio di decisioni del tutto aleatorie. I presunti esperti sono incapaci di gestire il fattore umano e altri *cigni neri*. Gli inconfessabili segreti gronano da tutti i pori della macchina. E intanto il Partito Invisibile annuncia l'insurrezione. Ma contro chi?

SE il pensiero politico moderno concepisce lo Stato come macchina e «*magnum artificium*» (in Hobbes per esempio) la critica antimoderna sta nel considerare che questa macchina *non è in grado di funzionare*. In verità Thomas Hobbes metteva già in guardia dal vizio che avrebbe paralizzato la macchina: la *divisione dei poteri*. Ma questa divisione è inesorabile dal momento in cui la giurisdizione statale tende a estendersi a un numero sempre crescente di fenomeni e rapporti. Questo processo di estensione e suddivisione, per mezzo della proliferazione di funzionari addetti al controllo e all'amministrazione della società, caratterizza la storia della Modernità politica.

Sulla nascita dello Stato moderno non c'è documento più preciso che il dramma barocco. Mettendo in scena tresche amorose o tortuose vendette, autori come Shakespeare, Calderón de la Barca e Corneille hanno descritto come funziona (nelle commedie) o di-



Da *Theatri machinarium erster* [...] cit.

sfunziona (nelle tragedie) la macchina statale. Si tratta sempre di trame complesse e artificiose, che tracciano un percorso massimamente astruso tra due stati, per mezzo dell'intervento di un numero eccessivo di attori. La pubblicazione da parte di Champ Libre nel 1986 dell'*Amleto* di Shakespeare, nella traduzione di Marcel Schwob, attira la nostra attenzione sul significato di quest'opera. La tragedia di Amleto non è altro che una commedia degli equivoci che vira al massacro perché *tutte le procedure sono sbagliate* ma nessuno è in grado di fermarle. Tragedia della burocrazia: storia di un regno senza sovrano legittimo e di un principe incapace di governare.

Carl Schmitt aveva analizzato la teoria meccanicista dello Stato in un articolo del 1937, «Der Staat als Mechanismus bei Hobbes und Descartes». Secondo il sommo giurista del Reich, il programma hobbesiano consisteva nel «contrapporre al pluralismo medievale l'unità razionale di uno Stato centralistico, dal funzionamento calcolabile». Da parte sua Schmitt contrappone a questo paradigma – che oggi definiremmo *tecnocratico* – un risolutivo decisionismo. Nel fascismo, il decisionismo è spesso accompagnato da una retorica anti-statale, perfettamente enunciata in un articolo del 1920 contro l'ora legale, firmato Benito Mussolini: «Lo Stato è la macchina tremenda che ingoia gli uomini vivi e li rivomita cifre morte.(...) Abbasso lo Stato sotto tutte le sue specie e incarnazioni. Lo Stato di ieri, di oggi, di domani. Lo Stato borghese e quello socialista».

Ma tutto questo Cianciare di decisionismo, da parte di fascisti e nazisti, non è altro che propaganda. Nei fatti, fascisti e nazisti commissariarono le istituzioni statali, le occuparono, le aggirarono, ma le lasciarono sostanzialmente intatte. Alla fine, sono proprio i nazisti a concretizzare l'incubo antimoderno che denunciavano, quello di un Stato ubiquo e

maligno. La macchina statale del terzo Reich *impazzisce* letteralmente e prende a sterminare esseri umani. La distruzione degli Ebrei d'Europa è un mostruoso *incidente* che ebbe un esecutore materiale – lo Stato nazista e i suoi funzionari –, molti mandanti morali, ma *nessun mandante materiale*. Una commedia degli equivoci che vira al massacro, dicevamo dell'*Amleto*.

10.



AGLI anni Settanta, Debord parla sempre più spesso di «nuisances», ovvero degli effetti nocivi del sistema spettacolare. A partire dal 1984, partecipa al progetto di una *Encyclopédie des Nuisances*, che in fascicoli alfabetici si prefiggeva di denunciare i diversi veleni, carabattole, illusioni, surrogati della società contemporanea. L'enciclopedia divenne poi negli anni Novanta un vera e propria casa editrice, il cui catalogo ci dice anch'esso molto sull'eredità del situazionismo: pamphlet anarchici, critica urbanistica, ancora George Orwell (in coedizione con Ivrea), William Morris, *L'obsolescenza dell'uomo* di Günther Anders, Lewis Mumford e Theodore Kaczynski, alias *Unabomber* – qualità di stampa eccellente, vendite minuscole e quasi totale invisibilità mediatica. Jaime Semprun, fondatore dell'*Encyclopédie* morto nel 2011, illustrava la sua visione del mondo nei *Dialogues sur l'achèvement des temps modernes* del 1993:

Il progresso appare fundamentalmente viziato e in regola generale tutto ciò che avrebbe dovuto facilitare la vita, invece la divora. L'idea che il processo storico iniziato nel Rinascimento possa conoscere un lieto fine è ormai così poco credibile che si può affermare che la Modernità ha raggiunto la pura perfezione – poiché la perfezione è la caratteristica di ciò che non può essere migliorato. La Modernità dunque finisce; era iniziata nelle città, e nelle città si conclude.

L'*Encyclopédie des Nuisances*, nella sua marginalità e nel suo estremismo, fornisce sul pensiero di Guy Debord un punto di vista marginale ed estremo, eppure molto vicino all'esattezza. L'estremo e marginale approdo del debordismo ne rivela il senso e l'ordine segreto. Oppositore della società industriale in tutte le sue forme, Debord era in fondo più vicino a pensatori cristiani come Jacques Ellul e Ivan Illich – che in quelli stessi anni stavano sviluppando una critica radicale della Modernità, del capitalismo e dello Stato – di quanto non lo fosse alle frange più radicali della sinistra sessantottina.

Insomma Debord non solo non fu stalinista, non solo non fu trotskista, non solo non fu leninista, ma a quanto pare non fu mai nemmeno marxista. L'evoluzione della sua opera è caratterizzata da uno sforzo intellettuale, tenacissimo, per risalire la corrente del marxismo fino a dove nessuno avrebbe più potuto seguirlo. La classe rivoluzionaria non era per lui il proletariato, ma i vandali e i delinquenti, i *punks*: insomma il famigerato *sotto-proletariato*. Del tutto disinteressato alla riappropriazione dei mezzi di produzione, Debord predicava la pura e semplice abolizione

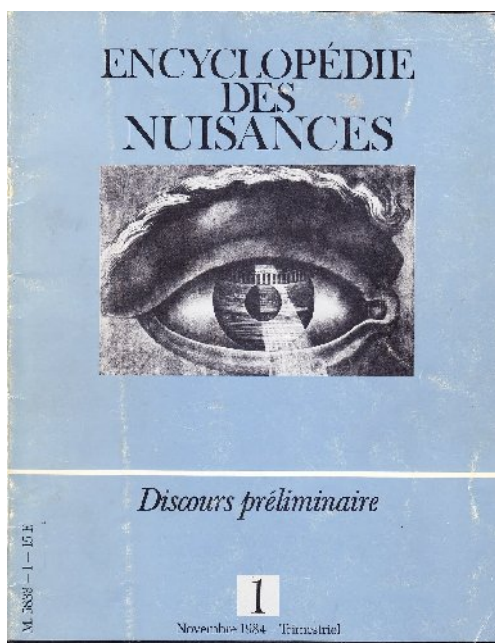
del lavoro salariato. Il motto «Ne travaillez jamais», scritto su un muro nel 1953, resterà negli anni il suo primo e unico comandamento. Debord aveva in mente un altro tipo di lavoro, più simile all'arte e più prossimo alla vita, vicino all'utopia degli *Arts and Crafts* di William Morris, oggi nuovamente celebrato dai teorici della Decrescita.

II.



PARADOSSALMENTE per un uomo che tanto avversò il proprio tempo, Guy Debord non fu mai critico del Sessantotto. Anzi restò, fino alla fine della vita, fedele a quell'evento: appunto perché solo come *evento* – effimero, spontaneo, festoso e violento – era capace di concepire la rivoluzione. Il grande sciopero generale, iniziato il 13 maggio 1968 e protratto da alcuni ai primi giorni di giugno, era per Debord l'utopia finalmente realizzata. Un'epica vittoria contro lo Stato, i partiti, i sindacati e tutta la sinistra. Quello sciopero, Debord lo protrasse per tutta la vita: un lunghissimo Sessantotto finanziato prima dal proprio capitale e poi dal mecenate Lebovici. Durò meno la «ricreazione» degli operai e degli studenti, come la chiamò il generale de Gaulle: e presto tornarono al lavoro.

La rivoluzione di Debord è un tempo fuori dalla Storia e un luogo fuori dallo spazio: tempo della sospensione del lavoro, luogo dell'abolizione della legge. Qui tutti gli uomini sono aristocratici, e perciò naturalmente antimoderni, anti-industriali, anti-statali. Tempo e luogo di una eterna *vacanza*. E in effetti l'utopia di Debord assomiglia a un volantino del Club Med: non ci sono rivendicazioni, solo una fervente celebrazione del tempo libero. Niente gare di racchettoni sulla spiaggia, ma tanta Arte. Da questo punto di vista, i situazionisti incarnarono effettivamente lo spirito, se non di quel mese di maggio del 1968, perlomeno di ciò che oggi chiamiamo



«Sessantotto»: un radicalismo estremo, eppure consustanziale al capitalismo. Un'ideologia del desiderio che avrebbe aperto un nuovo sbocco alla sovrapproduzione. Un'arguzia per rimandare la crisi di quarant'anni. Con buone ragioni, il sociologo Michel Clouscard ne concluse che il Sessantotto dei situazionisti e dei freudo-marxisti era la «perfetta contro-rivoluzione liberale».

Vent'anni più tardi, sostenendo l'occupazione selvaggia della Sorbona il 5 dicembre del 1986, Debord dimostrò che per quanto malinconico e antimoderno, per quanto barocco, per quanto tragico, nondimeno restava fedele alla liturgia dello spontaneismo. Perché in effetti non c'era nessuna contraddizione. Proprio la divergenza d'opinioni su quell'occupazione, e in generale sull'eredità libertaria del situazionismo, segnò la rottura con Jaime Semprun e gli enciclopedisti, l'ala più

estrema dell'antimodernismo debordiano. La loro critica della modernità aveva finito per includere anche il Sessantotto, e perciò Debord stesso. Nulla più restava da salvare, perché la catastrofe era già avvenuta.

Agli enciclopedisti, Debord rimproverava quel disfattismo che tanti avevano rimproverato a lui. A tale proposito scrisse: «Il compito della critica rivoluzionaria non è assolutamente di spingere le persone a credere che la rivoluzione sia diventata impossibile». Per l'autore della *Società dello Spettacolo*, all'alba dei sessant'anni, la rivoluzione restava una realtà: in ogni tempo, in ogni luogo. Poiché la catastrofe è già avvenuta, tutto appunto resta da salvare.

Ma basterà davvero una scossa – come per quei vecchi televisori, nei fumetti – a rimettere il tempo nei suoi cardini? Ovviamente no. Ma quell'attimo sarà bellissimo.



Il frontespizio di *News from Nowhere* di William Morris, Kelmscott Press 1893, illustrazioni di Charles March Gere, le xilografie dei bordi sono di William Morris.