

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*, 1967

Mariangela Priarolo
Raffaele Simone
Emanuele Zinato

Mariangela Priarolo*

L'espressione "società dello spettacolo" è ormai entrata nell'uso comune per definire e giustificare i fenomeni mediatici più disparati. Eppure, come Guy Debord¹ rilevava in quello che a buon diritto può essere considerato il suo *chef-d'œuvre*, della società dello spettacolo i mezzi di comunicazione di massa rappresentano soltanto «la manifestazione superficiale più opprimente» (*La Société du Spectacle* – d'ora in poi *Sds* – § 24),² e non ne costituiscono affatto la struttura essenziale. All'analisi di tale struttura Debord si era invece dedicato almeno dal 1957, quando in un paesino della Liguria, Cosio d'Arroscia, aveva fondato – assieme a Michèle Bernstein, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Ralph Rumney e Walter Olmo – l'*Internationale Situationniste*, una delle associazioni più discusse e influenti nel dibattito politico e culturale degli anni Sessanta.³ Nata dalle ceneri dell'*Internationale Lettriste*, movimento sorto da una scissione interna al *Lettrisme* di Isidore Isou – peraltro provocata dallo stesso Debord – e dell'italiano *Movimento Internazionale per una Bauhaus Imaginista* (MIBI), l'*Internationale Situation-*

Guy Ernst Debord, *La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967.

* A Renato Marvaso, per avermi ricordato, situazionisticamente, che i propri desideri diventano realtà soltanto credendo nella realtà dei propri desideri.

1 Scrittore, cineasta, uomo politico, personaggio difficilmente etichettabile, Debord nasce nel 1931 a Parigi e muore suicida nel 1994. Autodefinitosi "dottore in niente", avulse consapevolmente la propria figura in un alone di mistero, salvo pubblicare due autobiografie, nel 1989-90 (*Panegirico. Tomo primo. Tomo secondo* [iconografico], Castelvichi, Roma 2005) e nel 1993 (*Cette mauvaise réputation*, Gallimard, Paris 1993). La monografia più accurata, nonostante le chiare simpatie dell'autore, è a mio parere quella scritta da Anselm Jappe, *Debord*, Tracce, Pescara 1992.

2 L'edizione italiana utilizzata è quella a cura di C. Freccero, Baldini e Castoldi, Milano 2001.

3 Sull'*Internationale Situationniste* si veda l'attenta ricostruzione di G. Marelli, *L'amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell'Internationale Situationniste 1957-1972*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 1996, a cui si rimanda anche per la bibliografia.

niste aveva fatto propria la tesi fondamentale delle avanguardie artistiche e letterarie della prima metà del Novecento, ovvero la necessità di uno stravolgimento radicale e completo della vita quotidiana e «dell'idea borghese di felicità». ⁴ Nella neonata prospettiva situazionista, tuttavia, tale stravolgimento doveva compiersi non solo attraverso il superamento dell'arte – come avevano sostenuto Dadaisti e Surrealisti, affascinando un Debord adolescente – o la trasformazione della vita in arte – come già invocava il megalomane Isou –, ma anche e soprattutto attraverso una messa in discussione radicale della società capitalistica ispirata dagli scritti del giovane Marx, dal Lukács di *Storia e coscienza di classe* e dalla *Critica della vita quotidiana* di Henri Lefebvre. ⁵

Pubblicata pochi mesi prima dell'esplosione del Maggio '68 e ritenuta da molti suoi lettori «il Capitale del nuovo movimento», ⁶ *La società dello spettacolo* può essere considerata la *summa* teorica del pensiero situazionista sia dal punto di vista dei contenuti, sia sotto l'aspetto stilistico-formale. Divisa in nove capitoli, per un totale di 221 paragrafi, sebbene sia più corretto definirle “tesi”, la *Società dello spettacolo* fa ampio uso di una delle tecniche predilette dai situazionisti – e che avrà molta fortuna, per ironia della storia, proprio in quell'araldo della società dello spettacolo costituito dal mondo della pubblicità: il *détournement*. Come recita la defi-

Guy Debord,
La società
dello spettacolo,
1967

4 Così recita il *Rapporto sulla costruzione di situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, Paris, giugno 1957, documento preparatorio alla conferenza che si terrà a Cosio d'Arroscia il 27 e 28 luglio 1957 e che darà alla luce l'IS (ora in G. Debord, *Œuvres*, Gallimard, Paris 2006, pp. 309-327). I situazionisti si proponevano di «costruire situazioni, ossia costruire concretamente ambienti momentanei di vita di qualità superiore», nella convinzione che «la costruzione di situazioni comincia al di là del crollo moderno della nozione di spettacolo» (p. 322). Non esiste dunque una teoria situazionista, un “Situazionismo”, ché anzi una simile espressione non è altro che «un vocabolo privo di senso» dal momento che «significherebbe una dottrina che interpreta i fatti esistenti» e che di conseguenza non ne costruisce affatto di nuovi (cfr. *Définitions*, in «Internationale Situationniste», 1, juin 1958; ora in Debord, *Œuvres*, cit., p. 358. I dodici numeri della rivista sono consultabili all'indirizzo <http://i-situationniste.blogspot.com>). Le traduzioni dal francese, quando non riferite alla *Società dello spettacolo*, sono mie.

5 Henri Lefebvre (1901-91), filosofo e intellettuale poliedrico, fu, a partire dagli anni Trenta, uno dei principali divulgatori in Francia del marxismo, di cui propose un'interpretazione dinamica nell'opera *Le Matérialisme dialectique*, F. Alcan, Paris 1939. Comunista sincero, fu espulso nel 1958 dal PCF per le sue critiche radicali allo stalinismo. L'interesse per l'arte e il Surrealismo lo spinse ad approfondire gli aspetti più “umanisti” del pensiero di Marx, concentrandosi soprattutto sull'alienazione della vita quotidiana, al centro della monumentale trilogia *Critica della vita quotidiana*: i primi due volumi apparvero rispettivamente nel 1947 e nel 1961, il terzo nel 1981. I rapporti di Lefebvre con Debord e i situazionisti, rotti definitivamente nel 1962, furono in un primo momento molto buoni, tanto che Lefebvre nel 1961 chiese a Debord un intervento per il «Groupe de recherches sur la vie quotidienne» del CNRS. Tale intervento, intitolato *Prospettive di modificazioni coscienti nella vita quotidiana*, fu diffuso con un magnetofono durante la seduta inaugurale del 17 maggio 1961, alla presenza dell'autore, in polemica con la forma-conferenza e la passività che comporta per chi vi partecipa. Come spiega Debord, «la diffusione di queste parole mediante un magnetofono non vuole affatto illustrare l'integrazione delle tecniche in questa vita quotidiana marginale al mondo tecnico, ma cogliere l'occasione più semplice per rompere con l'apparenza della pseudo-collaborazione, del dialogo fittizio, che si trovano istituiti tra il conferenziere “presente in persona” e i suoi spettatori» (Debord, *Œuvres*, cit., pp. 571-572).

6 Cfr. la recensione del «Times Literary Supplement» del 21 marzo 1968.

nizione che compare nel primo numero della rivista «Internationale situationniste» del giugno 1958, il termine «si impiega come abbreviazione della formula: *détournement* di elementi estetici prefabbricati. Integrazione di produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso non vi può essere pittura o musica situazionista, ma solo un uso situazionista di tali mezzi. In un senso più primitivo, il *détournement* all'interno delle sfere culturali antiche è un metodo di propaganda, che attesta l'usura e la perdita d'importanza di queste sfere». ⁷ Il *détournement* consiste dunque nella ripresa di una frase, un'immagine o una melodia, e nel suo libero adattamento ai fini che si ritengono più opportuni: «il contrario della citazione», come spiega Debord, dal momento che «le due leggi fondamentali del *détournement* sono la perdita d'importanza – andando fino alla scomparsa del suo senso iniziale – di ogni elemento autonomo *détournato*; e nello stesso tempo, l'organizzazione di un altro insieme significativo che conferisce ad ogni elemento un suo nuovo valore». ⁸ Non sorprende allora che la *Società dello spettacolo* cominci proprio con un *détournement* da quello che, come si accennava, è uno degli autori di riferimento dei situazionisti: Karl Marx. Se Marx dava inizio al *Capitale* con l'affermazione secondo la quale «tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *merci*», Debord introduce il lettore al proprio pensiero sostenendo che «tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*» (*Sds*, § 1).

È questa la tesi fondamentale dell'opera: la società dello spettacolo non è tanto un prodotto, più o meno esecrabile, dello sviluppo tecnologico dei mass media, come oggi spesso si sente dire, ma si identifica, *fa tutt'uno* con il sistema economico del capitalismo avanzato. In tal senso lo spettacolo non è altro che «il *capitale* a un tal grado di accumulazione da divenire immagine» (*Sds*, § 34). La sovrabbondanza produttiva a cui l'economia capitalistica è giunta provoca infatti secondo Debord una, per così dire, «smaterializzazione» assoluta delle merci, prive ormai anche di quel valore d'uso minimo che mantenevano nella prospettiva marxista, e ridotte quindi a *pura apparenza*: «La prima fase del dominio dell'economia sulla vita sociale aveva determinato nella definizione di ogni

⁷ *Définitions*, in «Internationale Situationniste», 3, juin 1958.

⁸ *Le détournement comme négation et comme prélude*, in «Internationale Situationniste», 3, décembre 1959, p. 10. Opponendosi al concetto di «proprietà privata intellettuale» e all'«idea borghese d'originalità», il *détournement* sarà una delle basi teoriche su cui si costituiranno i movimenti contro il copyright della fine degli anni Ottanta, molto diffusi anche nel nostro paese nella metà degli anni Novanta. In questa direzione va sottolineato come il «Luther Blisset project» italiano, nonostante critiche feroci a Guy Debord (cfr. soprattutto *Guy Debord è morto davvero*, Crash autoproduzioni, Cayenna Outgestita, Feltre 1995), si è ispirato esplicitamente al movimento situazionista (si vedano i materiali raccolti in <http://www.lutherblisset.net>).

realizzazione umana un'evidente degradazione dell'*essere* in *avere*. La fase presente dell'occupazione totale della vita sociale da parte dei risultati accumulati dell'economia conduce a uno slittamento generalizzato dell'*avere* nell'*apparire*» (*Sds*, § 17).

Si deve notare come tale processo, nella prospettiva debordiana, sia reso possibile dall'estensione a ogni aspetto della vita quotidiana dell'alienazione già denunciata a suo tempo da Feuerbach e Marx, in quanto «tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione» (*Sds*, § 1). L'alienazione non riguarda più, quindi, soltanto la dimensione economico-produttiva, il mondo del lavoro insomma, ma finisce con l'investire ogni momento dell'esistenza dell'uomo, il quale è così declassato al rango di semplice, e innocuo, spettatore passivo: «L'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato [...] si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio» (*Sds*, § 30).

Debord si sofferma lungamente sulle modalità attraverso le quali l'economia capitalistica finisce per irregimentare anche il tempo libero, divenuto una merce tra le altre che il mercato si accaparra per rivenderlo poi ai legittimi proprietari sotto la formula del "tutto compreso", con il risultato che «quest'epoca, che mostra a se stessa il proprio tempo essenzialmente come un ritorno precipitoso di innumerevoli e varie festività, è però anche un'epoca senza festa» (*Sds*, § 154). Il sistema capitalistico, lo "spettacolo" – per usare l'espressione di Debord – espropria gli individui del loro tempo trasformandolo in un eterno presente nel quale «è semplicemente proibito invecchiare» (*Sds*, § 160). Ciò comporta una negazione radicale della storia, la quale coincide ora con «il tempo della produzione economica, scisso in astratti frammenti uguali, che si manifesta su tutto il pianeta *come lo stesso giorno*» (*Sds*, § 145). A questa uniformazione del tempo corrisponde d'altro canto un'omogeneizzazione dello spazio, che rende impossibile ormai distinguere una città dall'altra, o le città dalle campagne, strutturate come sono secondo le logiche del mercato e della divisione dei ruoli produttivi.

Oltre all'alienazione dello spettatore, alla sua estraniamento da se stesso, dai suoi bisogni concreti e desideri reali, vi è un'ulteriore condizione di sviluppo e diffusione dello spettacolo, ovvero la perdita dell'aspetto unitario, e comunitario, della società, che si concretizza nell'isolamento degli individui gli uni rispetto agli altri, in una frammentazione e polverizzazione assoluta dei rapporti sociali che proprio nello spettacolo si ricompongono: «L'origine dello spettacolo è la perdita dell'unità del mondo, e l'espansione gigantesca dello spettacolo moderno esprime la totalità di questa perdita: l'astrazione di ogni lavoro particolare e l'astrazione generale della produzione d'insieme si traducono perfettamente nello spet-

Guy Debord,
La società
dello spettacolo,
1967

tacolo, il cui *modo d'essere concreto* è precisamente l'astrazione. Nello spettacolo, una parte del mondo si rappresenta davanti al mondo, e gli è superiore. Lo spettacolo non è che il linguaggio comune di questa separazione [...]. Lo spettacolo riunisce il separato ma lo riunisce *in quanto separato*» (*Sds*, § 29). Non è un caso allora che le merci più diffuse da tale sistema siano proprio quelle che permettono di mantenere la separazione tra gli individui – l'automobile, in primo luogo, ma anche, e forse soprattutto, la televisione: «Il sistema economico fondato sull'isolamento è una produzione circolare dell'isolamento. L'isolamento fonda la tecnica e il processo tecnico isola di rimando. Dall'automobile alla televisione, tutti i beni selezionati dal sistema spettacolare sono anche le sue armi per il consolidamento costante delle condizioni d'isolamento delle "folle solitarie"» (*Sds*, § 28). Isolati gli uni rispetto agli altri, alienati rispetto a se stessi, privati anche del possesso del tempo e dello spazio, gli individui diventano incapaci di comprendere la portata della loro sottomissione e la povertà delle loro vite, identificando la libertà con la mera possibilità di scegliere tra più prodotti. Ciò dipende dal fatto che quella parte della società che struttura il mondo secondo i propri interessi economici comunica unilateralmente e incessantemente a chi subisce, in maniera più o meno inconsapevole, il costo di un simile sistema produttivo l'idea che i propri interessi particolari siano gli interessi di tutti, con una sorta di naturalizzazione di quello che è un modo di produzione determinatosi storicamente: «Lo spettacolo è il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su stesso, il suo monologo elogiativo. È l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza. L'apparenza feticista di pura oggettività nelle relazioni spettacolari nasconde il loro carattere di relazioni fra uomini e fra classi: una seconda natura sembra dominare il nostro ambiente con le sue leggi fatali» (*Sds*, § 24). L'analisi impietosa di Debord non si ferma nemmeno davanti a quello che, nel 1967, veniva ancora considerato come un baluardo dell'anticapitalismo, l'Unione Sovietica, della quale invece egli denuncia l'essere nient'altro che un «capitalismo di Stato» gestito da una burocrazia parassitaria la cui realtà ultima «è la continuazione del potere dell'economia, il salvataggio dell'essenziale della società mercantile che mantiene il lavoro-merce» (*Sds*, § 104). Lo spettacolo, che nelle democrazie occidentali è «diffuso» poiché «accompagna l'abbondanza delle merci» (*Sds*, § 65), è presente anche nell'URSS di Brežnev e nella Cina di Mao sotto forma di «spettacolo concentrato», ossia di ripartizione delle scarse merci disponibili secondo principi e modi decisi dalla classe – burocratica – dominante.

Eppure, nonostante la vittoria mondiale dello spettacolo sugli individui, e la conseguente trasformazione di ogni uomo in uno spettatore dormiente e obbediente, per Debord una via d'uscita è ancora possibile. Una

via d'uscita non certo teorica, dal momento che «nessuna idea può portare al di là dello spettacolo esistente, ma soltanto al di là delle idee esistenti sullo spettacolo» (*Sds*, § 103), ma radicata nell'azione, in un'attività che si opponga alla passività a cui lo spettacolo riduce gli uomini e che permetta di riappropriarsi di se stessi, riunificando ciò che lo spettacolo ha separato. Sono così i Consigli operai – i Soviet, assemblee collettive strutturate secondo i principi della democrazia diretta – a costituire, secondo Debord, il modello per eccellenza della partecipazione *politica* – nel senso più alto e più ampio del termine – e ad avere il compito di ricreare i legami comunitari, divenendo così il volano di una rivoluzione che non può né deve essere soltanto politico-economica, ma anche e – verrebbe da dire: soprattutto – *esistenziale*. Il proletariato, inteso da Debord come l'insieme delle persone «che non hanno alcuna possibilità di modificare lo spazio-tempo sociale che la società permette loro di consumare (ai diversi gradi di abbondanza e promozione permesse)»⁹ e che, lungi dall'essere scomparso, «è oggettivamente rafforzato dal movimento di scomparsa della classe contadina, come dall'estensione della logica del lavoro di fabbrica che si applica a gran parte dei “servizi” e delle professioni intellettuali» (*Sds*, § 114), sarà dunque «il portatore della *rivoluzione che non può lasciare nulla all'esterno di se stessa*, dell'esigenza di dominio permanente del presente sul passato, e della critica totale della separazione; ed è questo ciò di cui deve trovare la forma adeguata nell'azione» (*ibidem*). Poiché lo spettacolo è totalizzante e totalitario, la risposta non può che essere globale, una rivoluzione appunto, la quale permetta innanzitutto di riallacciare i rapporti tra gli uomini e di restituire gli individui a se stessi e che, solo in secondo luogo, costruisca un sistema economico radicalmente diverso. Ed è qui che più si vede il legame che unisce le riflessioni presenti nella *Società dello spettacolo* alle avanguardie e, in generale, al pensiero del Novecento, in questa profonda convinzione che solo un cambiamento totale delle condizioni di vita, della *propria* vita, possa portare a un cambiamento nelle relazioni e nelle società umane. Tale cambiamento deve del resto mantenere per Debord un carattere ludico, giocoso, dal momento che «la rivoluzione o sarà una festa o non sarà»,¹⁰ in netto contrasto con quella grigia e arida serietà a cui si appellavano i tanti gruppi rivoluzionari, marxisti, trozkisti, o leninisti, dell'epoca.

Si comprende facilmente allora come i situazionisti, e la *Società dello spettacolo*, possano essere stati tra i massimi ispiratori e protagonisti del '68 francese, al quale fornirono, oltre alla maggior parte delle idee, gli slogan più noti – dal «ne travaillez jamais» ancora oggi visibile sui *quais* della Senna all'«imagination au pouvoir» divenuto ormai, tristemente,

Guy Debord,
La società dello spettacolo,
1967

9 *Domination de la nature, idéologies et classes*, in «Internationale Situationniste», 8, janvier 1963, p. 13.
10 «Internationale Situationniste», 6, août 1961, p. 18.

uno spot pubblicitario di scarpe da tennis. Allo stesso modo non stupisce che l'élitarismo di Debord e dei suoi compagni¹¹ – quell'élitarismo che ha segnato la storia dell'*Internationale Situationniste* facendone una lunga serie di espulsioni e dimissioni forzate¹² – li abbia presto allontanati da quei sessantottini che simpatizzavano con i situazionisti (i «pro-situ»), etichettandoli, non del tutto a torto, come «carrieristi», «prigionieri dell'alienazione spettacolare», e rei di considerare con favore «i progressi della rivoluzione soltanto nella misura in cui essa si occupa di loro». ¹³ Nessuna concessione poteva essere fatta da Debord a chi utilizzasse le modalità situazioniste di critica e lotta per disinnescare il valore delle azioni spettacolarizzandole, e aspirando a diventare una *vedette* di quella stessa società di cui veniva invocata la distruzione. E risiede qui, forse, «l'amara vittoria del situazionismo»,¹⁴ nell'aver elaborato sofisticati e profondi strumenti teorici per comprendere e combattere la società dei consumi dei quali ci si è tuttavia serviti per mantenerla e difenderla.¹⁵ Ne è una spia rivelatrice l'uso stesso dell'espressione «società dello spettacolo», chiamata oggi in causa, come si diceva, ogni qualvolta si tratti di dare un'etichetta ad un evento mediatico, denunciandolo o plaudendolo, ma quasi sempre ignorando la radicalità della critica di Debord al sistema economico che ha fondato e sviluppato l'esistenza stessa dei *media*, e che, anzi, ha trasformato ogni individuo in un *medium* atto a propagarne il messaggio.

Un triste contrappasso, senza dubbio, per chi, in occasione della terza edizione della *Società dello spettacolo* nel 1992, ricordava ai lettori che «occorre leggere questo libro tenendo in mente che è stato scritto con la precisa intenzione di nuocere alla società spettacolare». D'altronde, come cantava vent'anni fa uno dei gruppi musicali più amati dalla società dello spettacolo, «the show must go on».

11 «L'IS non può essere un'organizzazione di massa e non potrebbe accettare, come i gruppi d'avanguardia artistica convenzionali, dei discepoli. In questo momento della storia in cui è posto, nelle condizioni più sfavorevoli, il compito di reinventare la cultura e il movimento rivoluzionario su una base interamente nuova, l'IS non può essere che una Cospirazione degli Eguali, uno stato maggiore che *non vuole truppe*»: *L'opération contre-situationniste en divers pays*, in «Internationale Situationniste», 8, janvier 1963, p. 13, corsivo nel testo.

12 Come ricorda Marelli (*L'amara vittoria del situazionismo*, cit., p. 107), su 70 membri dell'IS, 45 vennero esclusi e 21 furono costretti a dimettersi, fino a che, quando verrà sciolta nel 1972, essa comprenderà solamente Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti.

13 G. Debord, *Thèses sur l'Internationale Situationniste et son temps* [1971], in *Œuvres*, cit., pp. 1107 e 1110.

14 È il titolo del già citato libro di G. Marelli.

15 Si pensi, per fare un esempio, all'uso nella costruzione di luoghi quali Milano 2 di molti dei principi dell'Urbanesimo unitario – una delle teorie più interessanti elaborate dai situazionisti – secondo cui ogni città doveva essere costruita «psicogeograficamente», i quartieri venendo edificati in modo da rispecchiare stati d'animo e non funzioni produttive.

Raffaele Simone

1. Poco rimane, salvo presso qualche nostalgico incallito, del movimento denominato “Internazionale Situazionista”, che fiorì (se così si può dire) in Francia tra gli anni Sessanta e Settanta e si diramò in vari paesi, tra cui l’Italia. Le utopie artistico-rivoluzionarie estreme di quella «bande de jeunes révoltés, bohèmes, désœuvrés et utopistes» (come li definisce uno storico non certo avverso)¹ hanno lasciato tenui tracce, e i loro numerosi scritti sono ormai quasi solo roba da eruditi. Tra le poche pepite che ancora se ne conservino, qualcuna si trova in certe pagine di Guy Debord, uno dei protagonisti. Sebbene richiedano una certa fatica a chi voglia ripescarle entro il tomo-mattone della serie «Quarto» di Gallimard che contiene le sue opere complete² (complete davvero! includono manifesti, “inscriptions”, fotografie, ecc.), le sue intuizioni continuano a lanciare una secca luce radente sulla fase ultima della modernità³ – quella nelle cui acque oggi navighiamo e di cui Debord intercettò il momento nascente.

Non tutti però sono d’accordo con l’apprezzamento che ho appena espresso. Credo che ciò abbia due ragioni.

Anzitutto, Debord non ha quel seducente atteggiamento ispirato di altri (come Baudelaire, Georg Simmel e più tardi Walter Benjamin) che formano la breve lista degli analisti degli albori del moderno. E ciò a dispetto del fatto che la sua prosa ammicca chiaramente, secca e spesso deliberatamente oscura com’è, a quella vagamente sapienziale del Benjamin delle *Thesen über die Philosophie der Geschichte* o perfino alle *Tesi* di Marx. (Per questo motivo, tra l’altro, Debord si presta a esser più citato per frammenti che realmente elaborato, il destino che Gershom Scholem⁴ intravedeva per l’opera di Benjamin). Dalla filiera Marx-Hegel Debord riprese tra l’altro il fastidioso birignao che battezzò (senza nessuna ironia) «rovesciamento del genitivo» (del tipo di “la miseria della filosofia” *versus* “la filosofia della miseria”), che ebbe la faccia di presentare come «espressione delle rivoluzioni storiche» (§ 206).⁵

In secondo luogo, il suo libro senza paragone più intelligente, *La Société du spectacle*, mescola (con una formula che a un lettore come me riesce irritante) pagine di tagliente descrizione della modernità con viete

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

1 Cfr. L. Chollet, *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Gallimard, Paris 2004.

2 G. Debord, *Œuvres*, cit.

3 L’ho chiamata «Terza Fase» nel mio *La Terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2000.

4 G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel. Vier Aufsätze und kleine Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.

5 Cito *La Société du spectacle* per numero di paragrafo dall’edizione «Folio» Gallimard, Paris 1992. La traduzione dal francese è mia; i corsivi nell’originale.

tiritero sulla rivoluzione e la lotta di classe, la mercificazione e la fine del capitalismo, procurando così di danneggiare (agli occhi moderni, e sicuramente ai miei) la parte soda del resoconto e quasi di sfigurare la natura del libro.

Nondimeno, mi è capitato di rifarmi in diversi miei lavori⁶ a pagine (o meglio aforismi, data la contratta natura testuale di gran parte della *Société du spectacle*) di Debord. Quel che mi attraeva era la sua *acies oculi*, la sua capacità di antivedere fenomeni che si sono lasciati osservare con nettezza solo tempo dopo, a partire da quello della “società dello spettacolo” battezzato nel famoso titolo. Inoltre, per un’accensione singolarmente simultanea, più volte Debord mi si è presentato alla mente accanto a un altro francese (ben più grande di lui, lo ammetto senza sforzo), anteriore quasi di un secolo e mezzo, Alexis de Tocqueville, nelle cui pagine si trovano a man salva, oltre a formidabili analisi sui tempi suoi, geniali premonizioni sull’epoca che diciamo nostra che, se non fossi un laico, non esiterei a definire “profetiche”.

Naturalmente le mie preferenze non costituiscono uno standard per nessuno, ma non posso non restare colpito dal fatto che, quando mi chinò a considerare alcuni aspetti per me importanti della modernità, i due autori mi si affacciano alla mente in una coppia ben combinata.

2. In quest’occasione voglio dedicare qualche rilievo a *La Société du spectacle* (uscito dapprima nel 1967), che mi pare il testo maggiore di Debord. Salterò a piè pari le sezioni “filosofico-politica” e “storica” del libretto, generiche e datate, e mi concentrerò sulle sezioni che articolano la geniale idea di “società dello spettacolo”. Qui mi sta a cuore un tema in particolare. Lo indicherei come “lo scambio vero/falso” nella modernità, uno dei perni del ragionamento di Debord e una delle ragioni della sua perdurante notorietà.

Il tema risuona sin dall’attacco della prima pagina: «Tutta la vita delle società in cui regnano le moderne condizioni di produzione s’annuncia come un’immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era vissuto direttamente s’è distanziato in una rappresentazione» (§ 1). S’è creato così uno «pseudo-mondo a sé», che costituisce la «concreta inversione della vita», «l’autonomo movimento del non-vivente» (§ 2).

Debord allude qui al fenomeno, che negli ultimi decenni ha trovato la sua più prepotente espressione, del moltiplicarsi dei modi in cui il reale, gradualmente occultandosi come tale, appare solo (o quasi) come “raffigurato”. Questo fenomeno, malgrado la sua straordinaria importanza per le nostre vite individuali e collettive, è passato pressoché inos-

6 Da ultimo, e più estesamente, in *Il Mostro Mite. Perché l’Occidente non va a sinistra*, Garzanti, Milano 2008.

servato al suo nascere e ancora oggi viene collocato piuttosto nella dimensione dello svago e del divertimento che in quella – che secondo molti è la sola pertinente – del mutamento di paradigma epocale, non meno economico-politico che culturale e (se posso dire così) mentale.

Forse era la sua ubiquità, il fatto di stare davvero sotto gli occhi di tutti, a renderlo invisibile. Ma quest'invisibilità non basta a renderlo innocuo. Fotografia, medialità, pubblicità, televisione, cinema, e (imprevedibile ai tempi di Debord) internet e telematica, con le "forme di vita" che comportano e con tutta la gente (persone reali o *personae* virtuali) che li abita e li fa funzionare, offrono infatti illimitati accessi a esperienze *sostitutive* rispetto a quelle reali.

L'incremento delle forme di "spettacolo" ha insomma prodotto una inesorabile ma apparentemente incruenta dissociazione tra "realtà" e "rappresentazione", a causa della quale quest'ultima ha preso prepotentemente il sopravvento. Qualche motivo funzionale, per questo *Ersatz*, c'è. Il reale è duro, rugoso, lento, pesante, locale; il rappresentato è impalpabile, veloce, immateriale, ubiquo e infiltrante. Il "sostitutivo", però, se è comodo e vantaggioso (almeno tra virgolette: permette di fare e vedere cose infinitamente variate senza muoversi), ha un mostruoso costo cognitivo, di cui Debord si rese conto tra i primissimi: indebolisce e dissolve la percezione (e a un certo punto perfino il bisogno) della "realtà del reale", della "realtà vera", perché dà alla luce lo «pseudo-mondo a sé» di cui abbiamo detto sopra. Questo «non è un supplemento del mondo reale, una decorazione sovrapposta. È il cuore dell'irrealtà della società reale» (§ 6). Infatti, «nel mondo *realmente capovolto*, il vero è un momento del falso» (§ 9).

Quest'ultima formula – che potrebbe essere messa a titolo o esergo di una infinità di fenomeni e forme di vita del moderno – a me pare di straordinaria pregnanza. Indebolendosi la percezione della realtà del reale, lo spettacolo prende il posto del reale e gradualmente lo divora e annulla. «È il sole che non tramonta mai sull'impero della moderna passività. Ricopre l'intera superficie del mondo e si bagna indefinitamente nella sua stessa gloria» (§ 13). In altri termini, la spettacolarizzazione si spinge a un tal punto che lo spettacolo non si preoccupa neppure più di raffigurare il reale, ma raffigura sé stesso, con un movimento a spirale autoalimentante che spesso indichiamo con l'infelice termine "autoreferenziale": «Lo spettacolo non vuole arrivare ad altro che a sé stesso» (§ 14).

3. Come ho accennato, Debord non aveva interessi semiotici, bensì politici. A occuparlo erano altre cose più sode: gli uomini, le classi sociali, il lavoro, il sapere, il territorio e il tempo. La spettacolarizzazione del mondo non è il risultato del puro rinnovarsi tecnologico dei media, ma l'effetto delle moderne condizioni di produzione: «Lo spettacolo assog-

Guy Debord,
*La società
 dello spettacolo*,
 1967

getta gli uomini vivi in quanto l'economia li ha totalmente sottomessi. Non è se non l'economia che si sviluppa per proprio conto, il fedele riflesso della produzione delle cose e l'infedele oggettivazione dei produttori» (§ 15). «Lo spettacolo è *il capitale* [arrivato] a un tal grado di accumulazione da diventare immagine» (§ 34).

Delle numerose conseguenze della schisi tra realtà e rappresentazione il libro di Debord dà un'analisi per lampi, alcuni dei quali ancora di grandissimo interesse, e di una così evidente lucidità che se ne potrebbero dare ancora elaborazioni e esemplificazioni. Ne richiamo alcune, che identifico attraversando liberamente il testo. Procederò per prelievi bruschi di estratti, come profetizzava Scholem, soprattutto a causa dei limiti dello spazio che ho a disposizione.

- a) I primi effetti sono sull'ordine di importanza (la "gerarchia") dei sensi nell'acquisizione della conoscenza. La vista prende il sopravvento: «Lo spettacolo, come tendenza a *far vedere* attraverso diverse mediazioni specializzate un mondo che non è più direttamente afferrabile, trova normalmente nella vista il senso umano privilegiato che in altre epoche fu il tatto». Ma la vista non è un senso alla pari con gli altri: è «il senso più astratto, e il più mistificabile, corrisponde all'astrattezza generalizzata della società attuale» (§ 18).
- b) Si creano nuove impercettibili divisioni di classe, anzi di ceto: «Nello spettacolo, una parte del mondo si *rappresenta* dinanzi al mondo, ed è ad esso superiore. [...] Quel che collega gli spettatori è solo un irreversibile rapporto con il centro stesso che perpetua il loro isolamento. Lo spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce *in quanto separato*» (§ 29). In questo sistema assumono un posto speciale le star («les vedettes»): «La condizione di star è la specializzazione del *vissuto apparente*. [...] Le star esistono per raffigurare vari tipi di stili di vita e di stili di comprensione della società, liberi di esercitarsi *globalmente*» (§ 60).
- c) Lo spettacolo non serve più al divertimento, ma diventa merce, si vende e rende soggetti. «Lo spettacolo è il denaro che *si può solo guardare*, perché in esso la totalità dell'uso si è già scambiata con la totalità della rappresentazione astratta» (§ 49).
- d) Si attiva un gigantesco circuito di de-realizzazione (cioè di svuotamento di peso e di grana) delle sfere cruciali della vita sociale: «La sua [della merce] accumulazione meccanica libera un *artificiale illimitato*, dinanzi a cui il desiderio vivo resta disarmato. La potenza cumulativa di un artificiale indipendente comporta ovunque *la falsificazione della vita sociale*» (§ 63). L'artificiale si stacca quindi dalla realtà che inizialmente rappresentava e diventa indipendente, cioè vive di vita propria. Ciò ne procura la degradazione qualitativa: «L'oggetto che era prestigioso diventa volgare nello spettacolo, nell'istante in cui entra in casa del consumatore. [...] Rivela tardi la sua sostan-

ziale povertà, che deriva naturalmente dalla miseria della sua produzione» (§ 69).

- e) Si altera la rappresentazione del tempo, nasce il “tempo spettacolare”, organizzato e venduto come merce, in blocchi “chiavi in mano”: «Solo così può apparire, nell’economia in espansione dei “servizi” e dello svago, la formula del pagamento “tutto compreso”, per l’habitat spettacolare, gli pseudo-spostamenti collettivi delle vacanze, l’abbonamento al consumo culturale e la vendita della socievolezza stessa in “conversazioni appassionanti” e “incontri di personalità”. Questa sorta di merce spettacolare [...] può avere corso evidentemente solo in funzione dell’accresciuta penuria delle realtà corrispondenti» (§ 152).
- f) Sono falsificate le forme usuali di impiego del tempo. «Quest’epoca, che mostra a se stessa il proprio tempo essenzialmente come un ritornare precipitoso di festività multiple, è anche un’epoca senza festa. Quel che era, nel tempo ciclico, il momento della partecipazione di una comunità alla spesa fastosa della vita, è impossibile per la società senza comunità e senza fasto. Quando le sue pseudo-feste volgarizzate, parodie del dialogo e del dono, incitano a un sovrappiù di spesa in denaro, esse ne traggono solo la delusione, sempre compensata dalla promessa di una nuova delusione» (§ 154).
- g) La memoria individuale e collettiva è azzerata. «Lo spettacolo, come attuale organizzazione sociale della paralisi della storia e della memoria, dell’abbandono della storia che si erige sulla base del tempo storico, è *la falsa coscienza del tempo*» (§ 158).
- h) Nell’alterazione a macchia d’olio delle sfere di vita, il territorio e la sua rappresentazione non sono risparmiati. «Questa società che sopprime la distanza geografica conserva internamente la distanza, in quanto distanza spettacolare» (§ 167). «Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come consumo, il turismo, si collega direttamente al piacere di andare a vedere ciò che è diventato banale. Lo sfruttamento economico della frequentazione di luoghi diversi garantisce sin dall’inizio la loro *equivalenza*» (§ 168). Questi sono i tratti caratteristici del turismo di massa moderno. Anche le relazioni tradizionali tra città e campagna sono toccate: «L’urbanistica che distrugge le città ricostituisce una *pseudo-campagna*, in cui sono perduti tanto i rapporti naturali dell’antica campagna quanto i rapporti sociali diretti e direttamente messi in questione della città storica» (§ 177).

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

4. Lo spettacolo «è l’ideologia per eccellenza, espone e manifesta nella sua pienezza l’essenza di ogni sistema ideologico: l’impoverimento, l’asservimento e la negazione della vita reale» (§ 215).

Tra le facce di questo fenomeno è «l'organizzazione sistematica del "crollo della facoltà di incontro"» e «la sua sostituzione con un *fatto sociale allucinatorio*: la falsa coscienza dell'incontro, "l'illusione dell'incontro"» (§ 217). (Non è questo il mondo dell'incontro telematico via internet nelle sue diverse forme? Non è questo il mondo dell'ipercomunicazione?⁷ Non è questo il mondo "filosofico" di *The Truman Show*?) «In una società in cui nessuno può più essere *ricosciuto* dagli altri, ogni individuo diventa incapace di riconoscere la propria stessa realtà. L'ideologia è a casa sua; la separazione si è costruita il suo mondo» (*ibidem*).

Un'altra conseguenza, più drastica perché ingloba ogni cosa, è la «cancellazione del limite tra vero e falso ottenuta ricacciando ogni verità vissuta sotto la *reale presenza* del falso, quale è assicurata dall'organizzazione dell'apparenza» (§ 219). «Chi subisce la sua sorte quotidianamente estranea è quindi sospinto verso una follia che reagisce a questa sorte illusoriamente, ricorrendo a tecniche magiche» (*ibidem*).

5. A questo punto il cerchio si chiude e il ragionamento di Debord, a quaranta e più anni di distanza, ritorna, non sull'archeologia del moderno ma sul pieno della vita di oggi.

7 Vedi M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2005.

Emanuele Zinato

1. Storia e fortuna del libro

La Société du Spectacle di Guy Ernst Debord (1931-1994) è stato pubblicato per la prima volta nel novembre 1967, a Parigi, presso l'editore Buchet-Castel. Ha conosciuto un'immediata fortuna internazionale sull'onda del movimento del 1968, con ristampe in Francia (nel 1971 presso Champ Libre, poi denominato Gérard Lebovici in seguito all'assassinio dell'editore nel 1984) e traduzioni in un decina di paesi. In Italia la prima traduzione presso De Donato, nel 1968, è stata apertamente sconfessata dall'autore che ha definito "eccellente" solo la quarta edizione italiana, curata da Paolo Salvadori per l'editrice Vallecchi. La traduzione di Salvadori è stata riproposta da Sugarco che, nel 1990, ha pubblicato in un unico volume sia l'opera del 1967 che i *Commentari sulla società dello spettacolo*, scritti da Debord nel 1988.¹ Varie versioni del libro si trovano oggi in rete, senza diritti d'autore o di edizione, giacché i situazionisti rifiutavano il *copyright*, ma non coerenti con le prese di posizione dell'autore nei confronti delle cattive traduzioni e con la sua sensibilità "filologica" nei confronti dei guasti indotti dalla serialità del lavoro intellettuale.²

La struttura della *Società dello spettacolo* è articolata in 221 brevi tesi, ad andamento dimostrativo-aforistico, a loro volta raccolte in nove capitoli. L'articolazione in tesi risponde allo scopo politico con cui il libro è nato: dotare l'Internazionale Situazionista di un aggiornato manifesto teorico. Dall'inizio degli anni Cinquanta, Debord è infatti impegnato nel tardo movimento surrealista (il gruppo lettrista) e poi nella *Bauhaus Immaginstica* del danese Asger Jorn, alla ricerca di nessi tra cinema sperimentale, nuova urbanistica e comportamenti sociali rivoluzionari. Dopo aver partecipato a numerose scissioni, fonda nel 1957, in un paesino in provincia d'Imperia, l'Internazionale Situazionista dotata di una omonima rivista semestrale che, uscendo a Parigi dal 1958 al 1969, sferrerà attacchi radicali sia contro i partiti della maggioranza e dell'opposizione (il gaullismo e il Partito comunista) che contro alcuni intellettuali della nuova sinistra francese come Lucien Goldmann, Edgar Morin, Henri Lefebvre.

Per quanto, alla luce del presente, tutto ciò possa sembrare scarsamente degno di nota perché parte della *soap opera* in cui è stata rinarrata la contestazione, teatrino di gruppuscoli, scissioni, proclami velleitari e prospettive rivoluzionarie imminenti, occorre considerare che la ricezione della *Società dello spettacolo* è inizialmente inscindibile dai legami fra teoria e prassi che il testo stesso sottende. Pochi mesi prima, infatti, nel novem-

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

1 I rinvii nelle citazioni fanno riferimento alle pagine di questa edizione.

2 Cfr G. Debord, *Préface à la quatrième édition italienne*, in *La Société du Spectacle*, Édition Champ Libre, Paris 1979, p. 4.

bre 1966, tutti i giornali europei avevano dato spazio allo “scandalo di Strasburgo”: gli studenti eletti negli organismi di gestione dell’Università, vicini all’Internazionale Situazionista, avevano utilizzato i fondi per stampare l’opuscolo *Della miseria dell’ambiente studentesco* che ebbe un’enorme risonanza e che fu, con i fatti di Berkeley, uno dei primi episodi della rivolta studentesca. La “situazione costruita”, propugnata da questo movimento, è destinata ad accogliere eventi che favoriscano l’impatto immediato: non solo situazioni teatrali, architettoniche, estetiche in senso lato ma anche politiche, come le prime occupazioni durante il maggio 1968. Nella durata dell’evento, il tempo cronologico è sospeso, a favore di un tempo vissuto come prefigurazione della sospensione rivoluzionaria del tempo storico. Guy Debord era insomma allora un filosofo-agitatore francese, autore di interventi, saggi, prese di posizione violentemente polemiche e di film *underground*, e le sue idee erano così sintetizzabili: «Quello che avevamo compreso, noi non siamo andati a dirlo alla televisione. Non abbiamo aspirato ai sussidi della ricerca scientifica, né agli elogi degli intellettuali di giornale. Noi abbiamo portato olio là dov’era il fuoco». Durante tutta la sua vita Debord mise in atto la pratica di «disservire con zelo» a suo tempo attribuita da André Breton al leggendario Jacques Vaché. La scrittura radicale di Debord viene dunque da lontano: dall’opposizione della più irrequieta *bohème* alla razionalizzazione borghese. Non a caso, a diciannove anni Debord produsse un film intitolato *Hurléments en faveur de Sade* (1952): una partenza negata al compromesso che si concluderà, nel 1994, con la consapevolezza di uno scacco storico e col suicidio nella sua casa di Bellevue-la-Montagne, con un colpo di carabina.

2. La ricezione oggi

Le *Œuvres* di Debord sono state pubblicate nel 2006 da Gallimard in un volume di quasi duemila pagine: è il segno evidente di una consacrazione. Fuori dalle riserve indiane della cultura *underground*, dopo esser stato per tre decenni poco citato ma ampiamente saccheggiano, *La Société du Spectacle* viene ora direttamente omaggiato dagli estetologi e dagli architetti. La consacrazione però non è priva di contraddizioni, come si può desumere da un testo fatto circolare a stampa e in rete dal collettivo Luther Blisset, poi Wu Ming, sigle utilizzate da alcuni scrittori italiani che nel loro lavoro intenderebbero contrapporsi, riusando il postmodernismo parodico-citatorio, al capitalismo mediatico e pervasivo:

Guy The Bore (Guy ‘il noioso’) è il doppio di Guy Debord, è Debord giunto a un tal grado di autocontemplazione da divenire pura immagine. A nostro parere la *deboredom* (la noia causata da Debord) ha preso pieno possesso del personaggio dopo il film *In girum imus nocte et consumimur igni*

(1979), in cui l'autocontemplazione rispondeva ancora ad un'esigenza lirica, e non riusciva tediosa, (de) boring. Da allora in avanti, come spieghiamo più sotto, ogni testo di *The Bore* è stato troppo intriso di risentimento (di quel sentire che si ripiega su sé stesso, che si attorciglia e cortocircuisce). La deboredom era già operante ai tempi dell'I. S., ma risultava mitigata dal riconoscimento di bisogni e desideri rivoluzionari collettivi.³

Un'eventuale inclusione nel canone contemporaneo di *La Société du Spectacle* dovrebbe fare preventivamente i conti con questo gioco di parole (Guy *The Bore*) e con l'ironico *détournement* («giunto a tal grado di autocontemplazione da divenire pura immagine»), plagio ironico di un aforisma di Debord: vale a dire con le strategie discorsive di Debord rivolte però contro gli stessi aspetti del suo libro divenuti luoghi comuni.

Il termine *spettacolo*, innanzitutto, insieme a *immagini* e *rappresentazioni*, è oggi tra i più usurati: da qualche decennio si parla, con insistente compunzione, di informazione-spettacolo, politica-spettacolo o cultura-spettacolo. C'è inoltre qualcosa che non convince o che annoia nella stessa fortuna del libro di Debord, oggi incluso nella vasta *koiné* critico-apocalittica o cinico-euforica intorno alla medialità e alla realtà virtuale. Si tratta dell'intersezione tra neobarocco e virtuale, fra spettacolo e morte, che appartiene ai percorsi filosofici di Virilio, di Baudrillard, di Gilles Deleuze e dei suoi interpreti, come Pierre Lévy e Chistine Buci-Glucksmann: secondo questa vulgata, nella cosiddetta videosfera gli oggetti non possono che dileguarsi in simulacri, membrane, involucri di una cultura mutante del virtuale che capovolge il reale, lo deterritorializza, lo distrugge. Ai tempi della Guerra del Golfo Baudrillard sostenne che questo evento non avrebbe avuto luogo nell'ordine degli accadimenti storici e materiali ma solo nello spazio visuale dei media. Responsabile di questa inclusione e confusione banalizzante è, a ben guardare, la stessa procedura retorica del *détournement*, che Debord riprende da Marx e con la quale si appropria di celebri acquisizioni discorsive anteriori, rovesciandole. Ad esempio, l'*incipit* dell'*opus magnum* di Debord è, non a caso, anche il suo passo più celebre:

tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. (p. 85)

Il passo iniziale del *Capitale* di Marx – «La ricchezza delle società moderne nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come un'immensa accumulazione di merci» –

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

³ Cfr. L. Blisset, *Debord è morto per davvero*, Crash edizioni, Feltre 1995. Cfr anche il sito www.wumingfoundation.com.

viene in tal modo evocato e al contempo “superato”: relegato nel passato dal moto di innovazione sotteso alla sostituzione delle corporee merci con i virtuali spettacoli. Come se non bastasse, la retorica declamatoria e martellante di Debord così chiude il primo fulmineo aforisma: «Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione» (p. 85). Le due opposizioni iniziali, spettacoli *vs* merci e vita *vs* rappresentazione, sembrano implicare quella più generale fra Moderno e Postmoderno, con conseguente archiviazione nella *poubelle de l'histoire* della pesantezza delle merci e del lavoro che le produce a vantaggio delle leggere novità incorporee, virtuali e visuali.

3. Le forme e le idee del libro

La società dello spettacolo non è, tuttavia, un libro di cultura visuale. E il *dé-tournement* non è una genettiana citazione parodica. Per Debord lo spettacolo è prima di tutto un fatto concretamente economico e conflittuale: è «il regno dell'economia delle merci arrivato a uno statuto di sovranità irresponsabile». La corporeità, nel libro di Debord, non evapora mai nell'incorporeo. Basta infatti dotarsi della pazienza e dell'attenzione sufficienti per voltar pagina e leggere la successiva tesi 4, tra le più brevi, che in sole due righe, puntualizza:

Lo spettacolo non è un insieme di immagini ma un rapporto sociale fra individui mediato dalle immagini. (p. 86)

«Lo spettacolo», avverte Debord, «non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini» (p. 86). Nella sua specifica accezione, «non è un supplemento del mondo reale [...] È il cuore dell'irrealismo della società attuale». Nello spettacolo, dunque, sono concentrate e pubblicamente esibite le forze lavorative più rilevanti della società contemporanea: cultura, comunicazione, saperi.

In quanto settore dell'economia avanzato che foggia direttamente una moltitudine crescente di oggetti-immagine, lo spettacolo è la principale produzione della società attuale. (p. 89)

Occorre insomma analizzare l'intero libro anziché isolare, come si fa correntemente, due o tre tesi particolarmente “profetiche” e altisonanti. La stessa suddivisione per capitoli risponde all'intento di considerare, rileggere e interpretare criticamente, mediante un saggismo “analogico”, fondato su accostamenti e montaggi aforistici, l'intero processo produttivo contemporaneo.

Nei primi tre capitoli, Debord sviluppa infatti una serie di analogie di origine hegeliana e marxiana: quelle tra spettacolo da una parte e religione, merce, denaro e lavoro dall'altra. Le 72 tesi dei primi tre capitoli partono dal concetto di "separazione", ostentando una forte ansia di Totalità («L'origine dello spettacolo è la perdita dell'unità del mondo», p. 96). Debord considera lo spettacolo il più "naturale" erede della religione: non a caso il primo capitolo della *Società dello spettacolo* reca in esergo una frase dell'*Essenza del cristianesimo* di Feuerbach. Appunto come nella religione, anche nello spettacolo si manifesta la forma spettrale della società che lo ha assunto a suo emblema e a strumento di dominio delle coscienze: «la scissione che è in questa totalità la mutila al punto di far apparire lo spettacolo come il suo scopo» (p. 87). Anziché contrapporsi come processo "virtuale" alla concretezza della produzione, lo "spettacolo" in Debord è il macroconcetto che concentra e attualizza tutte le nozioni-chiave della critica dell'economia marxiana. *La società dello spettacolo* può essere interpretata come una riscrittura della prima sezione del *Capitale*. Il primo capitolo culmina infatti in una tesi eloquente e lapidaria:

Lo spettacolo è il *capitale* a un tal grado di accumulazione da divenire immagine. (Tesi 34, p. 97)

Nel secondo capitolo, dal titolo *La merce come spettacolo*, Debord con il Lukács di *Storia e coscienza di classe* riscrive la teoria marxiana della reificazione e del feticismo. Lo spettacolo si presenta infatti come estremo occultamento del valore d'uso nel valore di scambio e altra faccia del denaro: l'equivalente generale astratto di tutte le merci (p. 108).

Lo spettacolo è una guerra dell'oppio permanente per far accettare l'identificazione dei beni alle merci. (p. 105)

Lo spettacolo secondo Debord è «il denaro che si guarda soltanto»: «in questo movimento essenziale dello spettacolo [...] noi riconosciamo la nostra vecchia nemica la *merce*» (p. 101).

La critica politica del libro è invece concentrata nel capitolo quarto: riprendendo il primo Lukács e Korsch, Debord mostra la parentela spettacolare dei regimi del socialismo reale, staliniani o maoisti, (il cosiddetto «spettacolare concentrato», p. 118) con quelli del capitalismo realizzato (lo «spettacolare diffuso», p. 119). Contro lo stalinismo, ma anche contro «l'illusione neoleninista del trotskismo» (p. 158) *La società dello spettacolo* guarda con favore solo alla prassi dei Consigli operai (p. 162), mutuata da Rosa Luxemburg (p. 146) e alle riflessioni del gruppo francese di *Socialisme ou Barbarie*. Ma propugna anche un uso "scristianizzato" del-

Guy Debord,
La società dello spettacolo,
1967

la filosofia di Kierkegaard (p. 221), combinata ai principi più radicali di democrazia sociale.

Nel quinto e sesto capitolo (*Tempo e storia e Tempo spettacolare*) è all'opera una vera e propria Filosofia della Storia. Occupandosi delle categorie temporali e spaziali, Debord riscrive in forme apodittiche e sintetiche la storia dell'Occidente e della sua ideologia territoriale, narmando il dispiegarsi del rapporto fra tempo e storia: al tempo ciclico arcaico e al tempo storico della borghesia, visto essenzialmente come tempo-merce, è subentrato nella contemporaneità il tempo pseudociclico del consumo, un tempo spettacolare, «senza festa». Questa mutazione, tuttavia, anziché esser vista come Fine della Storia, come avverrà in seguito in tutto il pensiero debole e postmodernista, è secondo Debord paradossalmente abitata e orientata «dalla necessità evidente e segreta della rivoluzione» (p. 193).

Il mondo possiede già il sogno di un tempo di cui non ha che da possedere la coscienza per viverlo realmente. (Tesi 164, p. 194)

Il solo fondamento, sul piano della prassi, di una simile tensione utopica e rivoluzionaria risulta essere però di natura linguistico-gestuale: nell'ottavo e nel nono capitolo, dedicati alla critica della cultura e dell'ideologia, si propugna infatti lo «stile insurrezionale» (p. 221), che consiste nel rovesciamento delle relazioni stabilite fra i concetti attraverso il *détournement*. Come il giovane Marx utilizzò nel XIX secolo la sostituzione di soggetto e predicato rovesciando la filosofia della miseria in miseria della filosofia, così al «progresso» attuale occorre rispondere col «plagio necessario» e col recupero del senso:

Il *détournement* è il contrario della citazione [...] è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. (Tesi 208, p. 222)

4. Un'attualità paradossale

La società dello spettacolo, dunque, anziché prefigurare categorie postmoderniste, a una lettura odierna si configura esattamente per quello che è: un libro anteriore alla svolta degli anni Ottanta, quando il marxismo, che aveva costituito una fonte di stimoli vitali anche per la cultura estranea alla sinistra, passò di colpo di moda e i nomi dei grandi saggisti critici come Lukács, Adorno, Marcuse, Althusser, Baran e Sweezy, vennero dimenticati o disprezzati come «ideologici» a vantaggio di una nuova domanda di cultura, antiprogettuale, esoterica, aperta al sacro, ostile alle ideologie degli anni Sessanta. Paradossalmente, la filosofia della storia del «profetico» Debord poteva sembrare attardata perfino agli occhi del

neomarxismo strutturalista a lui contemporaneo: nel 1969, nella prefazione a una riedizione del *Capitale*, Louis Althusser invitava infatti i lettori a non leggere la prima sezione che porta il titolo *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto* (la vera base su cui è costruita per intero *La società dello spettacolo*) perché si trattava di una traccia “flagrante” di vecchio hegelismo.

Al tempo stesso, però, altrettanto paradossalmente, il libro di Debord sembra oggi descrivere con straordinaria efficacia una società come la nostra, sempre più destinata a funzionare secondo il meccanismo dell’Auditel, secondo cui il criterio di valore di tutte le merci culturali è lo stesso di quello vigente per valutare un programma televisivo: non tanto dunque un prodotto fabbricato per esser venduto al pubblico quanto per vendere alle aziende inserzioniste il pubblico stesso. Dagli anni Ottanta in poi, con l’avvento delle televisioni private, gli spettatori da soggetti del mercato culturale sono divenuti infatti il suo oggetto: è appunto la presenza della merce-pubblico che determina, sulla base delle percentuali di ascolto, il valore degli spazi pubblicitari che finanziano i programmi e consentono i profitti ai possessori di reti televisive. Questo generale rovesciamento semiotico e merceologico realizza in pieno il vaticinio del primo libro del *Capitale* a proposito del feticismo delle merci. Nello spettacolo, inoltre, si concentra, in veste di merce visuale, quell’agire comunicativo che adempie a un ruolo sempre più importante in ogni prassi lavorativa attuale: il sistema dei saperi che Marx chiama *general intellect*, nascosto e incorporato nella produzione robotica e invece esibito, come lavoro vivo, nel marketing e nella pubblicità.

Con il termine spettacolo, Guy Debord prova a render conto della specifica situazione in cui il linguaggio medesimo è stato messo al lavoro, divenendo la principale risorsa della produzione sociale.⁴

In Debord, il linguaggio-spettacolo si presenta insomma assolutamente concreto, come terreno di conflitto e insieme come posta in palio, comprendendo tutte le categorie rimosse, occultate e perfino innominabili nel postmoderno (merce, lavoro, capitale) e per giunta situandole sotto le luci di un ininterrotto palcoscenico, sotto gli occhi di tutti.

È stato ripetuto all’infinito nell’ultimo quarto di secolo che noi viviamo nell’epoca delle immagini: brandelli dell’immaginario, simboli caotici che hanno spezzato il legame di appartenenza a un sistema di significati e valori e che restano a turbinare nell’universo mediale co-

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

4 P. Virno, *Cultura e produzione sul palcoscenico*, in *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato La «Società dello spettacolo»*, manifestolibri, Roma 1991, p. 24.

me significanti opachi. La maglietta con l'immagine del "Che" nelle culture giovanili da tre decenni a questa parte si appaia a una galleria di personaggi che va da Jim Morrison a Cristo, da Madonna a Bob Marley. Ma questa deriva è tutt'altro che immateriale: è il lavoro concreto della comunicazione pubblicitaria che trasforma i beni in *brand*, in rappresentazioni ovvero in simboli che si materializzano in merci, mentre le merci si spiritualizzano in simboli, in un continuo *loop*. Debord sembra prefigurare in tal modo il "capitale simbolico" di Bourdieu: entrambi ci lasciano in eredità il compito di studiare come il *general intellect* produttivo si accoppi strutturalmente con la qualità estetica dei consumi. Nella *Società dello spettacolo* si ricongiungono infatti mente e merce e si creano nessi fra due filoni di ricerca dell'analisi marxiana straordinariamente attuali: con grande preveggenza, vi si coglie il momento in cui il feticismo delle merci si trasforma in *fiction* e il *general intellect* in economia cognitiva.⁵

Debord, oltre la retorica dell'immateriale, ci segnala insomma, e lapidariamente, la concretezza dell'odierna commistione tra lavoro e linguaggio. Non è davvero poco. *La società dello spettacolo* è il primo libro che abbia tentato di mettere alla prova la dialettica e i concetti filosofici della tradizione hegeliana e marxiana con il dominio della comunicazione, dei media e delle merci. Per tutto il resto, si tratta del manifesto di un fallimento: il progetto surrealista di cambiare la vita, inscindibile dalla figura di Debord, come insegna Franco Fortini⁶ è stato inverato in forme paradossali dalla colonizzazione dell'inconscio. Debord, invece, sottoponendo lo stesso Freud alla tecnica del *dé-tournement*, si mostra convinto che l'esibizione spettacolare del feticismo delle merci finirà per smascherare l'economico, per sottrarlo all'automatismo immemore dell'inconscio e portarlo alla luce della coscienza:

Nel momento in cui la società scopre di dipendere dall'economia, l'economia di fatto dipende da essa. [...] Là dove c'era l'es economico deve venire l'io. (p. 109)

L'economia degli ultimi anni ha viceversa messo a profitto soprattutto la capacità di finzione degli esseri umani, allargando, fino alle soglie della crisi economica attuale, la legge del valore al simbolico e all'immaginario. La fine della suddivisione moderna fra mercato e cultura ha fatto tramontare la logica insurrezionale della provocazione, tipica delle avanguardie, situazionisti compresi, e l'illusione di una pos-

5 Cfr. F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 20.

6 F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in Id., *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, pp. 131-137.

sibile controcultura dell'immaginario: come ha suggerito il filosofo sloveno Slavoj Žižek coniugando modello dialettico e topica lacaniana, il doppio movimento di mercificazione delle estetiche e di estetizzazione delle merci ha posto in crisi il simbolico spianando la via al trauma del reale.⁷

Guy Debord,
*La società
dello spettacolo*,
1967

⁷ S. Žižek, *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 122.