

ESPLORAZIONI

Anselm Jappe
Guy Debord

© 1999 manifestolibri srl
via Bargoni 8 – Roma

Nuova edizione 2012

ISBN 978-88-7285-721-2

www.manifestolibri.it
book@manifestolibri.it

newsletter www.manifestolibri.it/registra

Indice

IL CONCETTO DI SPETTACOLO

Bisogna bruciare Debord?	7
Lo spettacolo, stadio supremo dell'astrazione	12
Debord e Lukács	27
La storia e la comunità come essenza umana	39

LA PRASSI DELLA TEORIA

L'Internazionale letterista	57
I situazionisti e l'arte	74
La critica della vita quotidiana	83
I situazionisti e gli anni sessanta	92
Il Maggio '68 e il seguito	111
Il mito di Debord	116
Lo spettacolo vent'anni dopo	129

PASSATO E PRESENTE DELLA TEORIA

La critica situazionista nel contesto della sua epoca	145
Le aporie del soggetto e le prospettive dell'agire	155
Le due fonti e i due lati della teoria di Debord	168

SCRITTI DI DEBORD	185
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA CRITICA	191
----------------------	-----

ELENCO DELLE SIGLE DELLE OPERE PIÙ FREQUENTEMENTE CITATE

(I dettagli bibliografici degli scritti di Debord si trovano nella bibliografia finale)

Il primo numero indica la pagina dell'edizione francese citata, il secondo numero indica la pagina della traduzione italiana, dove esistente, che talvolta è stata modificata.

SdS = Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992; tr. it. *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990. Cit. secondo i paragrafi (§).

Rapp. = Debord, *Rapport sur la construction des situations* ecc., in *Internationale Situationniste*, Arthème Fayard, Paris 1997.

VS = *La Véritable scission dans l'Internationale*, Arthème Fayard, Paris 1998.

Cm. = Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Collection Folio, Paris 1996; tr. it. *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990.

OCC = Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, Paris 1994; tr. it. *Opere cinematografiche complete*, Arcana, Roma 1980.

I.S. = *Internationale Situationniste*, Arthème Fayard, Paris 1997; tr. it. *Nautilus*, Torino 1994 (qui la prima cifra si riferisce al numero della rivista, la seconda alla pagina, il numero tra parentesi quadre al numero di pagina nell'edizione italiana, se diverso)

Potl. = *Guy Debord présente Potlatch*, Gallimard, Collection Folio, 1996.

Pan. = *Panegyrique. Tome premier*, Gallimard, Paris 1993; tr. it. *Panegirico*, Castelvecchi, Roma 1996.

Pref. = "Préface à la quatrième édition italienne de «La Société du spectacle»" in *Commentaires*, ed. cit.; tr. it. in *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979.

SCC = György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, tr. it. di Giovanni Piana, SugarCo, Milano 1967, 1988 7ª ed.

Cdvq = Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, vol. 1: *Introduction*, L'Arche, Paris 1946, 2ª ed. con nuova prefazione 1958; vol. II: *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, Paris 1961; tr. it. dei due volumi (*Critica della vita quotidiana*) di Vincenzo Bonazza, Dedalo, Bari 1977.

I.S. indica anche l'organizzazione dello stesso nome; I.L. indica l'Internazionale letterista.

IL CONCETTO DI SPETTACOLO

BISOGNA BRUCIARE DEBORD?

Certe epoche hanno dimostrato di credere molto nella potenza del pensiero critico. Così quella dell'imperatore cinese Shih Huang Ti, che organizzò il primo rogo dei libri; l'epoca che condannò Anassagora e Socrate, o quella che mandò Bruno e Vanini al rogo. E ancora venti anni fa in Iran, sotto il regime dello scià, un'insegnante fu condannata all'ergastolo per il possesso di una copia della *Scienza della logica* di Hegel.

La nostra epoca invece – gli ultimi decenni nell'Europa occidentale – ha considerato come assai innocui i suoi pensatori, e generalmente a ragione. Più di uno che si pretendeva nemico giurato dell'esistente, si è visto accolto a braccia aperte nelle università o in televisione, e normalmente l'amore è ricambiato. Tra quei pochi che sono ritenuti inaccettabili c'è sicuramente Guy Debord. Per molto tempo se ne è interessata piuttosto la polizia che gli organi che dovrebbero diffondere il pensiero. Ma infine un tale atteggiamento non era più sufficiente, visto che le teorie elaborate da lui e dai suoi amici, i situazionisti, hanno comunque cominciato a imporsi all'attenzione dell'epoca. Da allora si assiste ad un'altra tecnica di occultamento: la banalizzazione. Ci saranno pochi autori contemporanei le cui idee vengono adoperate in modo così distorto, e generalmente senza che si faccia il suo nome.

Che noi viviamo in una «società dello spettacolo» è ormai comunemente ammesso, dai direttori della televisione fino all'ultimo dei loro beneficiati. Di fronte all'invadenza dei *mass-media* che si usa additare nei bambini che passano la primavera della loro vita davanti al televisore, o riguardo alla deplorata «spettacolarizzazione» dell'informazione su eventi tragici come guerre e catastrofi, è

ormai di rigore il riferimento alla «società dello spettacolo». I più informati asseriscono anche talvolta che questo termine sarebbe il titolo di un libro di un certo Debord, facendo così supporre che questi sia una specie di McLuhan più oscuro. Ma raramente si dice qualcosa di più preciso.

Bisogna deplorare questa «disinformazione»? Un socialista austriaco della prima metà del secolo ha detto: «Quando ho cominciato a leggere Marx, mi sono meravigliato di non averne sentito parlare a scuola. Quando ho cominciato a comprendere Marx, non me ne sono più meravigliato».

Si è fatto delle teorie di Marx una semplice dottrina economica sul presunto immiserimento inevitabile del proletariato, per poter poi trionfalmente asserire l'erroneità di Marx – e di un tale Marx si può poi anche sentir parlare a scuola. Allo stesso modo, ci si impegna a ridurre le idee di Debord a una teoria dei *mass-media*, per dargli frettolosamente ragione su qualche punto specifico e non dover più parlare del resto. L'accostamento fatto qui tra Marx e Debord non è affatto arbitrario: un'epoca che utilizza il crollo del dispotismo burocratico sovietico e l'apparente trionfo della versione occidentale di gestione della società per sferrare un «colpo finale» a tutto quanto sia collegato al pensiero di Marx, deve trovare oltremodo scomoda una delle poche teorie di ispirazione marxista che si è vista in continuazione confermata dai fatti durante gli ultimi trent'anni.

Anche per un altro motivo tale paragone non è arbitrario: la comprensione delle teorie di Debord richiede anzitutto di determinare il suo posto tra le teorie marxiste. Questo proposito potrebbe stupire qualche lettore: l'interesse di Debord starebbe dunque in una sua interpretazione di Marx? Non era lui anzitutto l'esponente di un'avanguardia artistica che voleva superare l'arte tramite il *détournement* e la *dérive*, tramite il gioco e l'«Urbanismo unitario»? Non era la rivoluzione della vita quotidiana il perno dell'agitazione situazionista? Certo, tutto questo ha la sua importanza. Ma privilegiare troppo una simile angolazione finisce ugualmente per decurta-

re l'attività teorico-pratica di Debord, seppellendolo nel grande cimitero delle avanguardie passate e ammettendo come suo unico interesse per il presente quello di essere un «padre delle neo-avanguardie del video» o un «precursore del punk» – e questi esempi non sono inventati. Una tale incomprendenza viene evidenziata già dal frequente uso della parola «situazionismo», termine che i situazionisti hanno decisamente rifiutato fin dall'inizio (I.S. 1/13), vedendovi una tendenza abusiva a pietrificare le loro idee in un dogma.

Il qui presente studio verte anzitutto sull'*attualità* dell'analisi dello «spettacolo» come è stata portata avanti da Debord, e sulla sua utilità per una teoria critica della società contemporanea. Si dimostrerà che lo spettacolo è la forma più sviluppata della società basata sulla produzione di merci e del «feticismo della merce» che ne deriva, concetto di cui si cercherà di chiarire il vero significato. Si dimostrerà ugualmente in che misura esso costituisce la chiave per comprendere il mondo odierno, in cui il risultato dell'attività umana si oppone all'umanità fino al punto di minacciarla di estinzione per catastrofe ecologica o guerra. Perciò, questo studio si occupa anche dell'*attualità* di una parte centrale del pensiero di Marx, ed esaminerà il rapporto di Debord con quelle correnti minoritarie del marxismo che si sono richiamate a tale parte del pensiero marxiano.

Abbiamo approfondito anzitutto le questioni teoriche e il confronto di Debord con gli altri attori della sua epoca storica; mentre viene dato solo lo spazio indispensabile ad alcuni aspetti, quali la discussione sul ruolo dell'organizzazione rivoluzionaria, che allora erano importanti, ma che oggi possono talvolta ricordare i dibattiti bizantini sulla natura divina o umana del Cristo. Non ci siamo soffermati molto sugli aspetti aneddotici e biografici, anche perché sono già stati oggetto di alcune ricerche relativamente ben documentate¹. Le attività pratiche di Debord, la sua vita e ciò che si potrebbe chiamare il suo «mito» saranno qui comunque presi in considerazione, perché fanno parte di un unico progetto che mira a una vita ricca e passionale al posto della contemplazione passiva, e che vuole abolire tutto quanto rende attualmente impossibile una tale vita.

Negli anni Sessanta, anche prescindendo dal crescente disgusto che ispiravano coloro che utilizzavano Marx per giustificare le loro colonie penali e le loro *nomenklatura*, molte teorie marxiste, o spacciate per tali, sembravano ormai superate. In quegli anni, il capitalismo non si dimostrava affatto incapace di sviluppare sempre di più le forze produttive, né di distribuire i suoi risultati più equamente di prima, smentendo così coloro che si aspettavano una prossima rivoluzione realizzata da operai sempre più immiseriti. La critica sociale pose allora la domanda più globale, più semplice e meno frequentemente posta: quale uso viene fatto dell'enorme accumulazione di mezzi di cui la società dispone? La vita effettivamente vissuta dall'individuo è diventata più ricca? Evidentemente no. Mentre il potere della società nel suo insieme sembra infinito, il singolo si trova senza alcuna possibilità di gestire il suo mondo.

Debord, a differenza di tanti altri, non vi vede un rovescio inevitabile del progresso, né un destino dell'uomo moderno che è senza rimedio, se non con un improbabile ritorno indietro. Egli vi riconosce una conseguenza del fatto che *l'economia ha sottomesso a sé la vita umana*. Nessun cambiamento *all'interno* della sfera dell'economia sarà sufficiente finché non sarà l'economia stessa a passare sotto il controllo cosciente degli individui. Sulla base delle indicazioni dello stesso Debord, si spiegherà qui perché quest'espressione non ha niente a che vedere con simili affermazioni che si possono eventualmente sentire anche dal Papa. L'economia moderna, e la sua esistenza come sfera separata, saranno qui analizzate in quanto conseguenza della *merce*, del *valore di scambio*, del *lavoro astratto* e della *forma-valore*. È di ciò che conviene parlare.

Lo sta facendo, a partire dalla prima guerra mondiale, quel filone minoritario del marxismo che assegna un'importanza centrale al problema dell'*alienazione*, considerandolo non un epifenomeno dello sviluppo capitalistico, ma il suo stesso nucleo. Ciò rappresenta una forma ancora molto filosofica di concepire il problema; l'essenziale è comunque di aver sottolineato che lo sviluppo dell'economia resasi indipendente, qualunque sia la sua variante, non può che essere nemico della vita umana. Capostipite di questo

filone è *Storia e coscienza di classe* di G. Lukács, che aveva ripresa ed elaborata la critica marxiana del «feticismo della merce», tenendo conto dei mutamenti intervenuti dopo Marx nella realtà sociale. Con gli strumenti di Marx e di Lukács, Debord tenterà poi di forgiare una teoria atta a comprendere e combattere quella forma di feticismo che si era venuta creando nel frattempo, e che chiama lo «spettacolo».

Per comprendere le idee che Debord espone in *La società dello spettacolo* (1967) è dunque inevitabile analizzare bene le sue fonti, cui deve più di quanto si veda a prima vista. Ciò non significa negare l'originalità di Debord, di cui un merito consiste nell'aver adeguato queste teorie ad un'epoca ben diversa. Lui stesso dice nel suo autobiografico *Panegirico* (1989): «Altri più sapienti di me avevano assai ben spiegato l'origine di quanto è accaduto», citando poi da *La società dello spettacolo* la sua propria parafrasi della teoria marxiana del valore di scambio (Pan.: 83 / 58-59). *La società dello spettacolo* non abbonda di citazioni², e anche là dove le adduce, lo fa piuttosto per dar sostegno alle proprie tesi che per indicare le proprie fonti. Ma una lettura attenta dimostrerà che *La società dello spettacolo* segue di presso un certo filone marxista, ne approfondisce alcune tendenze e ne condivide certi problemi. Seguire l'evoluzione della critica dell'estraneazione proprio nei tre autori menzionati non vuole d'altronde nemmeno decidere della veridicità dell'affermazione di Debord riguardo a *La società dello spettacolo*, secondo cui «non ci sono certamente stati tre libri di critica sociale così importanti negli ultimi cent'anni» (OCC: 183-4 / 206)³.

È inevitabile fare un largo uso di citazioni. Gli scritti di Debord si prestano male alle parafrasi, sia per la bellezza dello stile, sia per il rischio di tradirne il contenuto con delle parafrasi troppo «interpretanti». Debord ha scritto molto poco, come ricorda lui stesso (Pan.: 42 / 29), perché lo ha fatto solo quando gli sembrava necessario – nessun testo di Debord è nato dalle sollecitazioni di un caporedattore o dagli obblighi di un contratto editoriale. Il problema, e la sfida, per un'esegesi dell'opera di Debord risiede precisamente nel fatto che essa, pur essendo molto succinta, pretende aver

detto tutto l'essenziale⁴, ma non vuole neanche essere interpretata, bensì presa alla lettera. Per molto tempo, Debord stesso ha approvato solo quelle letture del suo pensiero che sono rigorosamente letterali e assomigliano a una semplice riproduzione dei suoi testi.

LO SPETTACOLO, STADIO SUPREMO DELL'ASTRAZIONE

Il concetto di «società dello spettacolo» viene spesso inteso esclusivamente in riferimento alla tirannia della televisione e di simili mezzi. L'aspetto massmediatico dello spettacolo viene però considerato da Debord come quello più ristretto, «la sua manifestazione superficiale più opprimente» (SdS § 24). Solo apparentemente si tratta dell'invasione di uno strumento neutrale, e magari utilizzato male. Il funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa esprime invece perfettamente la struttura dell'intera società di cui questi fanno parte. La contemplazione passiva di immagini, che per giunta sono state scelte da altri, sostituisce il vivere e il determinare gli eventi in prima persona.

La constatazione di questo fatto è il nucleo di tutto il pensiero e di tutte le attività di Debord. A vent'anni, nel 1952, egli chiede un'arte che sia la *creazione* di situazioni, e non l'espressione di situazioni già esistenti. Nella piattaforma del 1957 per la fondazione dell'Internazionale situazionista, egli definisce per la prima volta lo spettacolo: «La costruzione di situazioni comincia al di là del crollo moderno della nozione di spettacolo. È facile vedere in che misura sia legato all'alienazione del vecchio mondo il principio stesso dello spettacolo: il non-intervento» (Rapp.: 699). Nei dodici numeri della rivista *Internationale situationniste*, pubblicati tra il 1958 e il 1969, questo concetto assume man mano un posto sempre più importante; ma la sua trattazione più sistematica è affidata ai 221 paragrafi della *Società dello spettacolo* del 1967⁵.

Rispetto ad un primo stadio dell'evoluzione storica dell'alienazione, il quale si può caratterizzare come una degradazione

dell'«essere» in «avere», lo spettacolo consiste in un'ulteriore degradazione dell'«avere» in «apparire» (SdS § 17). L'analisi di Debord parte dall'esperienza quotidiana dell'impoverimento della vita vissuta, della sua frammentazione in ambiti sempre più separati e della perdita di ogni aspetto unitario nella società. Lo spettacolo consiste nella ricomposizione degli aspetti separati sul piano dell'*immagine*. Tutto quello che manca alla vita si ritrova in quell'insieme di rappresentazioni indipendenti che è lo spettacolo. Si possono citare come esempio i personaggi famosi, attori o uomini politici che siano, che debbono rappresentare quell'insieme di qualità umane e di godimento della vita che è assente dalla vita effettiva di tutti, imprigionati in miseri ruoli (SdS §§ 60-61). «La separazione è l'alfa e l'omega dello spettacolo» (SdS § 25), e se gli individui sono separati l'uno dall'altro, essi ritrovano la loro unità solo nello spettacolo, dove «le immagini che si sono staccate da ciascun aspetto della vita si fondono in un corso comune» (SdS § 2). Ma gli individui vi si trovano riuniti solo *in quanto separati* (§ 29), dato che lo spettacolo accaparra per sé tutta la comunicazione: questa diventa del tutto unilaterale, essendo lo spettacolo quello che parla, mentre gli «atomi sociali» ascoltano. E il suo messaggio è essenzialmente uno solo: l'incessante giustificazione della società esistente, cioè dello spettacolo stesso e del modo di produzione da cui questo è uscito. Per fare ciò, lo spettacolo non ha bisogno di argomenti sofisticati: gli basta il fatto di essere il solo a parlare e di non doversi aspettare repliche. Il suo presupposto, e al contempo il suo prodotto principale, è dunque la passività della contemplazione. Solo l'«individuo isolato» nella «folla atomizzata» (SdS § 221) può sentire il bisogno dello spettacolo, e quest'ultimo farà di tutto per rafforzare l'isolamento dell'individuo.

Due sono i principali presupposti dello spettacolo: «Il continuo rinnovamento tecnologico» e «la fusione economico-statale», e tre le conseguenze principali, particolarmente nella sua fase più recente: «il segreto generalizzato; il falso indiscutibile; un eterno presente» (Cm.: 19 / 25).

Lo spettacolo non è dunque una mera aggiunta al mondo,

come lo potrebbe essere una propaganda svolta dai mezzi di comunicazione. È tutta l'attività sociale a venir captata dallo spettacolo ai suoi fini. Dall'urbanistica ai partiti politici di ogni tendenza, dall'arte alle scienze, dalla vita quotidiana alle passioni e ai desideri umani, ovunque si ritrova la sostituzione della realtà con la sua immagine. In questo processo, l'immagine finisce per diventare reale, essendo causa di un comportamento reale, e la realtà finisce per diventare immagine.

Quest'immagine è inoltre necessariamente falsificata. Perché, se per un verso lo spettacolo è tutta la società, per un altro verso esso è una *parte* della società, ed è anche lo strumento con il quale questa parte domina la società intera. Lo spettacolo non riflette dunque la società nel suo insieme, ma struttura le immagini secondo gli interessi di una parte della società; e ciò non rimane senza effetti sull'attività sociale reale di coloro che contemplan le immagini.

Subordinando tutto alle proprie esigenze, lo spettacolo deve dunque falsificare la realtà fino al punto che, come scrive Debord invertendo la famosa affermazione di Hegel, «nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso» (SdS § 9). Ogni potere ha bisogno della menzogna per governare, ma essendo lo spettacolo il potere più sviluppato che sia mai esistito, esso è anche il più menzognero. Lo è tanto di più, in quanto esso è anche il più superfluo, e dunque il meno giustificabile.

Il problema non sono però l'«immagine» e la «rappresentazione» in quanto tali, come viene invece affermato in tante filosofie novecentesche, ma la società che ha bisogno di queste immagini. È vero che lo spettacolo si avvale particolarmente della vista, «il senso più astratto, e più mistificabile» (SdS § 18), ma il problema sta nell'*indipendenza* raggiunta da queste rappresentazioni che si sottraggono al controllo degli uomini e parlano loro in forma di monologo, bandendo ogni dialogo dalla vita. Esse nascono dalla pratica sociale collettiva, ma si comportano come degli esseri indipendenti.

Qui diventa evidente quanto lo spettacolo sia l'erede della *religione*, ed è significativo che il primo capitolo di *La società dello spettacolo*

tacolo porti come epigrafe una citazione da *L'essenza del cristianesimo* di Feuerbach. La vecchia religione aveva proiettato la potenza dell'uomo nel cielo, dove essa assume le sembianze di un dio che si oppone all'uomo come un'entità estranea; lo spettacolo svolge la stessa operazione sulla terra. Più potere l'uomo riconosce agli dei che ha creato, più sente la propria impotenza; e non diversamente si sente l'umanità davanti a quelle forze che ha creato, che le sono sfuggite e che «*si mostrano* a noi in tutta la loro potenza» (SdS § 31). La *contemplazione* di queste potenze è in rapporto inverso a quanto il soggetto vive individualmente, e infine anche i gesti più banali vengono vissuti da qualcun'altro al posto del soggetto. In questo mondo «lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte» (SdS § 30). Proprio come nella religione, nello spettacolo ogni momento della vita, ogni idea e ogni gesto trova il suo senso solo al di fuori di se stesso⁶.

Tutto ciò non è né un destino né un prodotto inevitabile dello sviluppo della tecnica. La separazione avvenuta tra l'attività reale della società e la sua rappresentazione è una conseguenza delle separazioni in seno alla società stessa. È la separazione più antica ad aver creato le altre: quella del Potere. A partire dalla dissoluzione delle comunità primitive, tutte le società hanno conosciuto un potere istituzionalizzato al loro interno, un'istanza separata, e tutti questi poteri avevano qualcosa di spettacolare. Ma è soltanto in epoca moderna che il Potere ha potuto accumulare dei mezzi sufficienti non solo per instaurare un dominio capillare su ogni aspetto della vita, ma per potere attivamente modellare la società secondo le proprie esigenze. Lo fa principalmente attraverso una produzione materiale che tende a ricreare in continuazione tutto quanto produce isolamento e separazione, dall'automobile alla televisione.

Questo stadio «spettacolare» dello sviluppo capitalistico è venuto imponendosi a partire dagli anni venti, e con maggior forza dopo la seconda guerra mondiale. Tale evoluzione è soggetta a una continua accelerazione: nel 1967, chiamando lo spettacolo «l'auto-ritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza» (SdS § 23), Debord sembra dell'avviso che esso

abbia raggiunto uno stadio quasi insuperabile. Ma nel 1988 deve riconoscere che la manomissione dello spettacolo sulla società nel 1967 era ancora imperfetta, in confronto alla situazione di vent'anni dopo (Cm.: 20 / 16).

Quanto è stato detto finora non si applica solo al capitalismo delle società occidentali: il regno della merce e dello spettacolo comprende tutti i sistemi socio-politici del mondo. Così come lo spettacolo è una totalità all'interno di una società, lo è anche su scala mondiale. Il vero antagonismo, quello tra il proletariato che rivendica la vita e un sistema in cui «la merce contempla se stessa in un mondo da essa creato» (SdS § 53), è occultato dallo *spettacolo di antagonismi* tra sistemi politici che in verità sono sostanzialmente solidali tra di loro. Tali antagonismi non sono però delle semplici chimere, bensì traducono lo sviluppo ineguale della società della merce nelle varie parti del mondo.

Accanto ai paesi del libero sviluppo della merce appare la loro pseudonegazione, le società dominate dalla burocrazia di Stato, come l'Unione Sovietica, la Cina e molti paesi del Terzo mondo. Questi regimi, a pari titolo dei governi fascisti instaurati nei paesi occidentali in tempi di crisi, vengono chiamati nel 1967 da Debord «potere *spettacolare concentrato*». Al minore sviluppo economico di queste società, paragonato a quello delle società dello «*spettacolare diffuso*», supplisce l'*ideologia* come merce suprema; il suo punto culminante è l'imposizione a tutti di identificarsi con un capo, Stalin o Mao o Sukarno che sia. Lo spettacolo concentrato è poco flessibile e governa in ultima istanza grazie alla sua polizia. La sua immagine negativa ha comunque la sua funzione nella «*divisione mondiale dei compiti spettacolari*» (SdS § 57): la burocrazia sovietica e le sue propaggini nei paesi occidentali, cioè i partiti comunisti tradizionali, rappresentano illusoriamente la lotta contro lo spettacolo diffuso. Non sembra esserci scelta che tra questi due, e così gli oppositori all'interno di uno dei sistemi spettacolari prendono spesso come modello l'altro sistema – come succede a tanti movimenti rivoluzionari nel Terzo mondo.

Già allora Debord individua il modello vincente di spettacolo

in quello che assicura un'abbondante scelta tra varie merci (SdS § 110). Ciascuna di queste merci promette l'accesso a quella «soddisfazione, già problematica, che si presume derivare dal *consumo dell'insieme*» (SdS § 65), e nel momento inevitabile della delusione è già pronta un'altra merce che fa lo stesso annuncio. Nella lotta tra vari oggetti, lotta in cui l'uomo è solo spettatore, la singola merce si può logorare; lo spettacolo nel suo complesso si rafforza. «Lo spettacolo è allora il canto epico di questo cimento, a cui nessuna caduta d'Ilio potrebbe por fine. Lo spettacolo non canta gli uomini e le loro armi, ma le merci e le loro passioni» (SdS § 66) dice Debord con una delle espressioni più belle di *La società dello spettacolo*. Oggi il valore di scambio dirige l'uso (SdS § 46), e il distacco della merce da ogni autentico bisogno umano raggiunge infine un livello pseudo-religioso con gli oggetti manifestamente inutili: Debord cita il collezionismo di portachiavi pubblicitari, chiamandolo l'accumulazione di «*indulgenze della merce*» (SdS § 67). Ciò dimostra, secondo Debord, che la merce possa anche fare a meno del suo «nucleo» di valore d'uso, necessario secondo Marx, e che essa venga ormai consumata *in quanto merce*⁷.

Lo spettacolo non è dunque legato a un determinato sistema economico, ma è la traduzione della vittoria della *categoria dell'economia* in quanto tale all'interno della società. La classe che ha instaurato lo spettacolo, la borghesia, deve il suo dominio al trionfo dell'economia e delle sue leggi su tutti gli altri aspetti della vita. Lo spettacolo è «il risultato e il progetto del modo di produzione esistente», esso è «l'affermazione onnipresente della scelta *già fatta* nella produzione, e il suo consumo conseguente» (SdS § 6). Non solo il lavoro, ma anche le altre attività umane, il cosiddetto «tempo libero», sono organizzate in modo da giustificare e da perpetuare il modo di produzione regnante. La produzione economica si è trasformata da un mezzo in un fine, e ne è espressione lo spettacolo, che con il suo «carattere fundamentalmente tautologico» (SdS § 13) mira solo a riprodurre le proprie condizioni di esistenza. Invece di servire i desideri umani, l'economia nel suo stadio spettacolare crea e manipola incessantemente dei bisogni che sono in fin dei

conti sempre finalizzati all'«unico pseudo-bisogno del mantenimento del suo regno» (SdS § 51).

«L'economia» è dunque qui da intendere come una parte dell'attività umana complessiva che domina su tutto il resto. Lo spettacolo non è altro che questo «regno autocratico dell'economia mercantile» (Cm.: 14 / 12). L'economia autonomizzata è di per sé un'alienazione; la produzione economica si basa sull'alienazione; l'alienazione è diventata il suo prodotto principale; e il dominio dell'economia sull'intera società comporta quella massima diffusione dell'alienazione che costituisce appunto lo spettacolo. «L'economia trasforma il mondo, ma lo trasforma soltanto in mondo dell'economia» (SdS § 40).

Si sarà compreso che qui non si parla di economia nel senso di «produzione materiale», senza la quale evidentemente nessuna società potrebbe esistere. Qui si parla di un'*economia resasi indipendente* che sottomette a sé la vita umana. E questo è una conseguenza della vittoria della *merce* all'interno del modo di produzione. Nel secondo capitolo di *La società dello spettacolo* viene analizzato il processo in cui «l'economia tutt'intera è allora divenuta ciò che la merce aveva dimostrato di essere nel corso di questa conquista: un processo di sviluppo quantitativo» (SdS § 40). La spiegazione del predominio del valore di scambio sul valore d'uso non si discosta da quella di Marx, servendosi solo di espressioni più colorate come questa: «Il valore di scambio è il condottiero del valore d'uso, che finisce per condurre la guerra per conto proprio» (SdS § 46)⁸. E se Marx ha parlato della legge della caduta tendenziale del saggio del profitto, Debord parla di un «*abbassamento tendenziale del valore d'uso*» come «costante dell'economia capitalista» (SdS § 47), cioè della subordinazione sempre più pronunciata di qualsiasi uso, anche del più banale, alle esigenze dello sviluppo dell'economia, e con ciò alla pura quantità. Anche se il progresso dell'economia ha risolto in una parte del pianeta il problema della sopravvivenza immediata, la questione della sopravvivenza in senso lato si pone sempre di nuovo, visto che l'abbondanza della merce non è altro che una privazione equipaggiata materialmente.