

Daniela Angelucci
(Università di Roma Tre)

SITUAZIONE E RIPETIZIONE: DEBORD E DELEUZE

La situazione

Al di là delle questioni riguardanti la complicata storia della Internazionale situazionista, dei suoi membri, delle sue scissioni ed espulsioni, al centro di questo articolo si colloca il concetto di situazione che è all'origine del nome del movimento, così come è stato teorizzato in particolare da Guy Debord. Cosa significa davvero l'idea di «situazione costruita»? Cosa significa proporre la «costruzione concreta di ambientazioni contingenti della vita, e la loro trasformazione in una qualità passionale superiore»¹? È questa infatti la definizione che Debord dà nel testo del 1957 *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, che possiamo considerare una sorta di manifesto teorico del gruppo. Il tentativo di queste pagine sarà dunque quello di mostrare i tratti di parentela tra la situazione di Debord e il concetto di ripetizione così come viene teorizzato da Deleuze nel testo del 1968, *Differenza e ripetizione*.

La tematizzazione di questa vicinanza permette infatti di cogliere meglio alcuni aspetti del pensiero di Debord meno a fuoco rispetto alla parte critica della sua riflessione. Un aspetto decisivo per capire il pensiero di Debord è, naturalmente, anche quello polemico, 'distruttivo', come afferma lo stesso autore nel testo autobiografico *Panegirico*, citando questa frase fulminante dalla *Lettera a Lefébure* (1.5.1867) di Mallarmé: «La distruzione fu la mia Beatrice»². Lo stesso Deleuze, d'altra parte, proprio nel testo citato, scriveva: «Le condizioni di una vera critica e di una vera creazione sono le stesse: distruzione dell'immagine di un pensiero [...], genesi dell'atto di pensare»³. Tuttavia, pur non potendo non farvi

¹ M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista*, Roma, Costa & Nolan, 1999, p. 281, tr. it. mia.

² G. Debord, *Panegirico* (1993-1997), Roma, Castelvechi, 2013, p. 21.

³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 182.

riferimento, sarà lasciata sotto traccia la *pars destruens* del discorso di Debord, riguardante la critica alla società dello spettacolo – non semplicemente società delle immagini, ma «società in cui i rapporti sono mediati dalle immagini» – e la necessità di un superamento dell'arte intesa come attività separata, per focalizzarsi invece sull'aspetto positivo della sua proposta. Ci si occuperà quindi della situazione come provocazione a giocare quel gioco che è la presenza umana nel mondo; come costruzione e sperimentazione di una nuova vita quotidiana (quella che la società capitalistica fatalmente annulla, trasformandola in «tempo libero», in un ambito specialistico), fondata sulla liberazione del desiderio.

La ripetizione

In primo luogo, affrontiamo l'idea di ripetizione proposta da Deleuze, nonostante il principale testo in questione per quel che riguarda questo tema sia cronologicamente successivo a quello di Debord. All'origine del volume *Differenza e ripetizione* si intrecciano, ben chiare sin dal titolo, due direzioni di ricerca: la prima propone un concetto di differenza liberata dalla negazione, ovvero una differenza che non è differenza da, non è opposta a nulla, ma è autonoma e non subordinata all'identico, sganciata da qualsiasi modello. In questo senso Deleuze, più avanti nel corso del libro, parlerà di simulacro, quel riflesso, quel doppio definibile come una copia che, tuttavia, non ha un'identità cui riferirsi. Strappare la differenza al suo «stato di maledizione», renderla pensabile in sé senza riferirla ad altro e fare della copia l'originale, è dunque il progetto di Deleuze, un progetto di rovesciamento del platonismo che deve necessariamente passare attraverso una sostituzione: quella per cui al posto della generalità e dell'equivalenza si fa subentrare la *ripetizione* come elevazione alla potenza, come sempre nuova affermazione di singolarità.

Arriviamo così alla seconda direzione di ricerca del testo di Deleuze: la proposta di un concetto di ripetizione tale per cui tutte le ripetizioni «nude», i meccanismi e le stereotipie possono trovarvi la loro ragione, come se fosse la struttura nascosta di un criterio sempre «differenziale». «La ripetizione come condotta e come punto di vista, scrive Deleuze, concerne una singolarità impermutabile, insostituibile [...]. Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, ma portare la prima volta all'ennesima po-

tenza»⁴. Vi è una differenza di natura tra la ripetizione e la somiglianza, laddove nella ripetizione le singolarità che costituiscono la serie non sono sostituibili l'una con l'altra: non si tratta di aggiungere una seconda, una terza o quarta volta, ma di portare la prima volta, ogni volta, all'ennesima potenza. Nella ripetizione si mette in atto uno spostamento, un «travestimento». In breve: queste due direzioni – ripetizione e differenza – non possono che unirsi al termine della ricerca di Deleuze, cosicché la ripetizione come affermazione delle singolarità (pre-individuali) definisce il modo di funzionare della differenza.

Da questo punto di vista è addirittura possibile, secondo Deleuze, accomunare il pensiero di Kierkegaard a quello di Nietzsche. O, meglio, se vi è una diversità insuperabile tra il Dio di Kierkegaard e il Dioniso di Nietzsche, questa distanza rende il loro incontro sul tema della ripetizione ancora più significativo: entrambi, infatti, oppongono la ripetizione a tutte le forme di generalità. Kierkegaard lega la ripetizione a una prova selettiva, rendendola così oggetto supremo della libertà e della volontà, non trae dalla ripetizione qualcosa di nuovo, ma la fa divenire essa stessa una novità. Trarre qualcosa di nuovo dalla ripetizione sarebbe infatti un atto contemplativo, riflessivo, che prevede una mediazione, mentre farla divenire essa stessa nuova nel riaffermare la propria scelta è un'azione, una messa in atto affermativa.

Se con Nietzsche Deleuze ha più di una causa in comune, qui ancora una volta agisce il tema dell'eterno ritorno, che precisamente «consiste nel pensare lo stesso a partire dal differente»⁵. Con Nietzsche l'eterno ritorno diventa una legge formale che rovescia la morale kantiana sul suo stesso terreno. La massima diviene: «Qualunque cosa tu voglia, devi volerla in modo tale che tu possa volerne anche l'eterno ritorno», una massima in cui, letteralmente, all'universalità si sostituisce la ripetizione. Se fare della ripetizione dello stesso l'oggetto del volere significa liberarsi da ciò che ci incatena, Deleuze insiste sul fatto che ciò che ci incatena è senza dubbio la ripetizione stessa. L'esistenza di uno stesso, un uguale, una ripetizione meccanica e per noi opprimente come una «catena» non è negata né ignorata; semplicemente, è soltanto a partire da qui che è possibile trovare un principio differenziante, poiché «se si muore di ripetizione, è essa ancora che ci salva e

⁴ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

guarisce, e ci guarisce innanzitutto dall'altra ripetizione»⁶. E questa ripetizione che ci salva è una scelta, un atto selettivo, una messa in scena di un elemento che risulta tuttavia ogni volta spostato, mascherato, differente, senza che vi sia tuttavia un principio originario, un termine ultimo della serie: «Nella ripetizione v'è dunque a un tempo tutto il gioco mistico della perdizione e della salvezza, tutto il *gioco teatrale* della morte e della vita, tutto il gioco positivo della malattia e della salute»⁷.

La situazione-ripetizione

La ripetizione sarebbe dunque una ripetizione e insieme una unicità, un evento che accade e che ogni volta scegliamo, uno stesso pensato a partire dalla differenza, allo stesso modo in cui per Debord con la costruzione di situazioni, con la scelta deliberata, eleviamo un momento della nostra esistenza quotidiana ad una «qualità passionale superiore», e cioè accresciamo, aumentiamo la vita. La «situazione costruita» è dunque una ripetizione, e tuttavia è sempre una ripetizione unica, un evento, nello stesso senso in cui si può dire evento per Deleuze.

Entrambi questi concetti hanno a che fare con una particolare nozione di tempo: l'eterno ritorno nietzschiano rielaborato da Deleuze, ma anche la teoria situazionista che non sostiene un tempo lineare, né circolare d'altra parte, ma, appunto, l'idea di una temporalità puntuale, declinata al presente, alla ripetizione di infiniti eventi singoli, unici: in *Rapport sur la construction des situations* i membri della Internazionale situazionista sostengono infatti, risolutamente, «una concezione non-continua della vita» in cui la nozione di unità deve essere sostituita «dalla prospettiva di istanti isolati della vita»; o, ancora, affermano, occorre «agire come se non ci dovesse essere futuro». Questo elemento viene sottolineato efficacemente in una intervista sul pensiero di Debord rilasciata nel 2001 dal regista Olivier Assayas: «L'opera di Debord è difficile da commentare perché è interamente costruita sull'istante, l'idea di dire qualcosa che abbia a che vedere col tempo presente», «essa si costituisce a partire da un'estrema singolarità»⁸. E tuttavia non si tratta di istanti isolabili, non si tratta di un presentismo, quanto di un presente «che conosce la sua inevitabile

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ E. Ghezzi - R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, pp. 122-123.

scomparsa», di momenti «nel movimento del tempo»⁹, avverte Debord nel testo del 1960 *A proposito di alcuni errori di interpretazione*, con un'affermazione che potrebbe valere anche per la ripetizione differenziante di Deleuze.

Questa particolare struttura ripetitiva e insieme differenziante, con la sua conseguente particolare temporalità, emerge con evidenza in vari procedimenti situazionisti; in particolare: la *deriva*, il *détournement*, il *cinema* inteso come superamento dell'alienazione propria dell'arte.

La deriva

In primo luogo, nel tema della *deriva*, così come viene teorizzata da Debord nel testo *Teoria della deriva* (1956): «Una o più persone che si lasciano andare alla deriva rinunciano, per una durata di tempo più o meno lunga, alle ragioni di spostarsi o agire che sono loro generalmente abituali, concernenti le relazioni, i lavori, gli svaghi che sono loro propri, per lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e degli incontri che vi corrispondono»¹⁰. Si tratta, insomma, di camminare senza meta all'interno della città per favorire l'emergere di situazioni, di fare un uso creativo degli ambienti attraverso un gioco spaziale-emozionale. Si incontrano qui un elemento propriamente ludico, l'aspetto della rinuncia ad uno scopo qualsiasi, ma anche l'aspetto *costruttivo* di un soggetto che crea l'ambiente e le premesse perché eventi «di qualità passionale superiore» accadano. Afferma ancora Debord: «Il concetto di deriva è indissolubilmente legato al riconoscere effetti di natura psicogeografica e all'affermazione di un comportamento ludico-costruttivo»¹¹.

Anche la pratica «derivante» di abbandonarsi alle sollecitazioni dell'ambiente ha come premessa una idea di soggetto forte, che rappresenta la differenza più grande tra i due autori di cui stiamo parlando. Sintetizzando un tema che meriterebbe una riflessione più accurata, si può dire infatti che per Debord le modificazioni della vita quotidiana sono sempre atti consapevoli e che il soggetto rimane un individuo che mira alla costruzione volontaria della propria vita, laddove nella filosofia di Deleuze (che, nonostante la sua critica alla psicoanalisi, aveva recepito il pensiero di Lacan) atti e pensieri soggettivi distinti, riconducibili a un sogget-

⁹ P. Stanziale (a cura di), *Situazionismo*, Bolsena, Massari Editore, 1998, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ *Ibid.*

to di stampo cartesiano, vengono sostituiti da concatenamenti nei quali il desiderio scorre. La situazione per i situazionisti è invece il punto di arrivo di un processo cosciente attraverso cui i soggetti eliminano attivamente dalla propria soggettività ciò che viene imposto dalla educazione autoritaria. Come scrive Mario Perniola nel suo testo dedicato ai situazionisti: «Della psiche i situazionisti vedono soltanto l'aspetto soggettivo e cosciente e si propongono addirittura di eliminare l'elemento oggettivo e inconscio che si manifesta nei sogni [...] il pericolo qui è che l'inconscio viene lasciato alle interpretazioni conservatrici»¹².

Tornando al tema della deriva, svincolarsi dai «penosi obblighi di un appuntamento normale» per un «appuntamento possibile» significa soprattutto un uso del tempo non strumentale, con un «comportamento spaesante» che possa lasciar emergere incontri, imprevisti, possibilità. Questo lasciarsi andare ludico e ozioso è certamente erede della *flânerie* baudelairiana e poi surrealista, pur con le dovute differenze¹³, ma ricorda anche molto da vicino la *balade* deleuziana: l'«andare a zonzo» presentato da Deleuze come uno dei tratti caratteristici dei personaggi del nuovo cinema moderno, che si fa strada nel secondo dopoguerra sostituendo ai meccanismi della narrazione la potenza delle immagini in sé. Bastino due esempi noti a tutti, tratti da due film usciti nel 1948, all'inizio di quella che per Deleuze è la modernità cinematografica: la camminata per le strade di Roma del padre e del figlio in *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, camminata che in pratica dura tutto il film; il bighellonare tra le rovine di Berlino distrutta dalla guerra del protagonista bambino di *Germania anno zero* di Roberto Rossellini. I personaggi del nuovo cinema, nelle loro continue passeggiate senza meta, abbandonano il tempo lineare del cinema classico per esibire un tempo in sé, ovvero un tempo liberato dalle esigenze dell'azione: «ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensoriomotrice – scrive Deleuze in *L'immagine-movimento* –, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo. [...] In effetti, la cosa più chiara dell'andare a zonzo moderno è che si fa in uno spazio qualsiasi, stazione di smistamento, deposito abbandonato,

¹² M. Perniola, *I situazionisti*, Roma, Castelvecchi, 1998, 2005², pp. 82-83.

¹³ Se queste sono le ascendenze della pratica della deriva, molto interessanti sono anche gli eredi del *revival* della «psicogeografia», come Iain Sinclair e Jacques Réda, per cui cfr. M. Coverley, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essential, 2006. Per le differenze tra deriva e *flânerie*, cfr. invece D. Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, Nerosubianco, 2010, pp. 144-155.

tessuto sdifferenziato della città [...]. [...] si tratta di disfare lo spazio, non meno che la storia, l'intreccio, l'azione»¹⁴.

Il *détournement*

In secondo luogo, la ripetizione come evento singolare si mette in mostra nel *détournement*, ovvero nel «reimpiego in una nuova unità» di elementi artistici «prefabbricati», «preesistenti». Ecco una lista dei possibili significati del verbo *détourner*: «deviare, sviare, stornare, distrarre, traslare; sottrarre, trafugare; rimuovere, smuovere; rivolgere in senso opposto, ribaltare, riconvertire; ritrovare, rinvenire, raccattare»¹⁵. L'uso di prodotti artistici «trafugati» e riconvertiti in un nuovo contesto, in una costruzione superiore di un ambiente – deviazione che i situazionisti auspicano e praticano –, altro non è che, letteralmente, ripetizione come elevazione a potenza. Oltre al cinema dove, a detta dello stesso Debord, il *détournement* può raggiungere la sua massima efficacia, si pensi per esempio alla realizzazione da parte dello stesso Debord delle *Mémoires* nel 1958, composte da citazioni, senza una sola frase scritta dall'autore. Si parla di citazioni, ma Debord non avrebbe apprezzato questo termine, e a ragione: *detourner* è il contrario di citare, poiché qui la parola, l'immagine, viene strappata al suo contesto e anche, come scrive nella *Società dello spettacolo* (§ 208), dalla sua epoca. «Tutti gli elementi possono divenire oggetto di nuovi accostamenti»¹⁶, affermano gli autori delle *Istruzioni sull'uso del détournement*. Possono cioè produrre differenza a partire da una ripetizione che non sia, appunto, meccanica, ma creatrice.

A questo proposito, nel testo appena citato, gli autori propongono un *détournement* particolarmente significativo per la nostra prospettiva: la riproposizione del film *Nascita di una nazione* (1915) di David W. Griffith «senza nemmeno doverne toccare il montaggio, con l'aiuto di una colonna sonora in grado di trasformarlo in una possente denuncia degli orrori della guerra imperialista e dell'attività del Ku-Klux-Klan»¹⁷. Un simile *détournement* viene definito una sorta di «equivalente morale» del restauro attuato nei musei sui dipinti antichi; una semplice rappresentazione, una ripetizione letterale del film, che inserisce però un elemento

¹⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983), Milano, Ubulibri, 1984, pp. 236-237.

¹⁵ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 176.

¹⁶ E. Ghezzi - R. Turigliatto (a cura di), *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

morale di scelta deliberata, grazie alla quale è possibile elevare il momento a un ordine di qualità passionale superiore.

Il cinema

Infine, la situazione-ripetizione si mostra nel *cinema* inteso come via di superamento dell'arte, concepita dai situazionisti come attività alienata e immobilizzante, come specialismo separato dalla vita. Il cinema è invece possibilità di conferire «poteri inediti alla logora forza reazionaria dello spettacolo», scrive Debord nel 1958 in *Con e contro il cinema*¹⁸, poteri di cui bisogna impadronirsi per farne un uso diretto, «come elemento costitutivo di una situazione realizzata».

Si occupa in particolare del cinema in Debord un testo di Giorgio Agamben che ha ispirato l'accostamento situazione-ripetizione proposto in queste pagine: si tratta di una conferenza tenuta alla sesta Semaine internationale de vidéo a Saint-Gervas, Ginevra, nel 1995¹⁹. Agamben afferma qui che le due condizioni trascendentali del montaggio, come carattere più proprio del cinema, sono la ripetizione e l'interruzione, aspetti che è facile notare nella pratica del montaggio. Ebbene, secondo Agamben nel suo cinema Debord «ha esibito questi trascendentali in quanto tali», li ha fatti uscire allo scoperto. Insomma, se la tecnica compositiva del cinema è stata da sempre quella del montaggio, ora il montaggio viene esibito in quanto tale, passando in primo piano: non c'è più bisogno di girare, si tratta di ripetere e arrestare, di fare del cinema a partire dalle immagini del cinema. Quanto la ripetizione, e la ripetizione delle immagini, abbiano a che fare con il cinema di Debord è evidente: si pensi al suo *In girum imus nocte et consumimur igni*, film del 1978 dal titolo palindromo, che termina con la scritta «da riprendere da capo» e che si presenta come una grande ripresentazione di frammenti, non citazioni ma immagini ripetute e spaziate, *détournées*, estrapolate da film, pubblicità, fumetti e inserite in un nuovo contesto.

E proprio dall'arte come forza creativa che Deleuze aveva in effetti iniziato il suo percorso, nella prima pagina della prefazione *Differenza e ripetizione*, indicando in essa uno dei campi con una «propria capacità di ripetizione»²⁰. E sappiamo come tra tutte le arti Deleuze offrisse un posto di primo piano al cinema. Ed è anco-

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹ Tr. it. in E. Ghezzi - R. Turigliatto (a cura di), *op. cit.*, pp. 103-107.

²⁰ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* cit., p. 1.

ra sull'arte che termina *Differenza e ripetizione* di Deleuze, con una conclusione che, descrivendo un processo generale, sembra nello stesso tempo una descrizione del cinema di Debord: «Forse il fine più alto dell'arte è di porre in atto simultaneamente tutte queste ripetizioni, con la loro differenza di natura e di ritmo, col loro rispettivo spostamento e travestimento, con la loro divergenza e il loro decentramento, di inserirle le une nelle altre e, dall'una all'altra, di involupparle di 'illusioni' il cui effetto varia caso per caso»²¹.

²¹ *Ibid.*, p. 375.