

The Authentic Art of the Situationist International

Chiara Casati

Chiara.Casati@unicatt.it

To conceive a work of art capable of changing everyday life was the main aim of Situationism, an artistic avant-garde active in the Europe of the 60s. Situationism members tried to conceive and suppress art through the use of *détournement*. As a result, they achieved a baroque aesthetics rather than a modern one.

Keywords: Situationism, Situationist International, Avant-gard

L'arte autentica dell'Internazionale Situazionista

di Clara Casati

clara.casati@studenti.unimi.it

To conceive an art which was able to change everyday life was the main aim of Situationism, an artistic avant-garde active in the Europe of the 60s. The Situationism's members tried to get the realization and suppression of art through the use of *détournement*. As a result they got a baroque aesthetic instead of a modern one.

L'Internazione Situazionista

L'Internazionale Situazionista, nota anche con la sigla I.S., è l'ultima avanguardia artistica internazionale del XX secolo ed è stata fondata in un retrobottega di Cosio d'Arroscia, piccolo borgo della provincia di Imperia, il 28 luglio 1957. Sebbene l'I.S. abbia avuto i natali in Italia, sezioni situazioniste si sono diffuse in Belgio, in Germania, in Inghilterra, in Scandinavia e persino in Algeria, ma ebbero il proprio quartier generale nella città di Parigi. Tra i suoi fondatori, sotto la guida del padre padrone Guy Debord, emerge un gruppo eterogeneo di artisti e intellettuali provenienti da esperienze avanguardistiche altrettanto eterogenee, quali: l'Internazionale lettrista; il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario; il Comitato Psicogeografico di Londra e CoBrA.

La brevissima storia dell'I.S., sciolta già nel 1972, affonda le proprie radici e fonda la propria ragione d'essere nelle emergenze del secondo dopoguerra e nelle suggestioni del surrealismo. Sotto diretta influenza sartriana, lo scopo del Situazionismo diviene quello di rispondere all'appello di *s'engager*, di impegnarsi per cambiare la politica e la società attraverso l'arte. In linea con quanto scriveva lo storico britannico Eric Hobsbawm, «è generalmente riconosciuto che le arti anticiparono di parecchi anni l'effettivo crollo della società

borghese liberale»¹. Per poter dare vita e forma a un'arte che rivoluzioni la realtà, i situazionisti necessitano di andare oltre la produzione di opere d'arte parcellari per portare l'arte tutta all'interno della quotidianità della vita e impiegarla alla costruzione di quelle che chiamano 'situazioni'. L'arte, quella vera, non si occuperà più dell'oggetto estetico ma della produzione di 'situazioni'.

La "situazione" è la chiave dell'avanguardia ed è il concetto da cui prende nome l'intero movimento. Lo scopo primario dell'I.S. è quello di cambiare il mondo e il solo modo di conseguirlo risiede nella creazione delle "situazioni", vale a dire di «momenti di vita concretamente e deliberatamente costruiti mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti»². La "situazione" è il solo luogo dove poter sviluppare momenti di vita liberi da vecchi condizionamenti culturali e sociali, sottoposti alle sole regole del gioco e del comportamento ludico, che accordino nuove opportunità creative e che comportino il libero dispiegamento delle passioni.

I temi caldi del Situazionismo sono: il "superamento dell'arte" da ottenersi mediante gli strumenti della "psicogeografia", "della deriva" e del *détournement*; la rivoluzione sociale da ottenersi mediante la costruzione sperimentale della vita quotidiana e la ricerca di una nuova interazione tra urbanistica e comportamenti sociali; la teoria critica della società dello spettacolo; la messa in pratica della teoria critica della società da ottenersi mediante la "soggettività radicale", lo "scandalo", la "forma gruppo", il mito della "coerenza".

I problemi del superamento dell'arte

Il tema del Situazionismo che è d'interesse trattare qui è quello concernente i concetti di *superamento dell'arte* e di *détournement* che

¹ E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914/1991*, tr. it. di B. Lotti, BUR, Milano 1997, p. 215.

² http://www.edueda.net/index.php?title=Internazionale_situazionista

hanno comportato non pochi grattacapi all'Internazionale Situazionista fino a portarla allo scioglimento definitivo.

I situazionisti ritenevano che superare l'arte fosse la condizione necessaria e sufficiente per fare la rivoluzione. L'intenzione era quella di utilizzare la creatività – che il situazionismo chiama 'soggettività radicale' – non più e non soltanto per la realizzazione di singole opere d'arte, quanto per la realizzazione della vita quotidiana. Il limite del concetto di 'superamento dell'arte' è quello di essere stato risolto nel rifiuto totale e sterile dell'oggettivazione della "soggettività radicale" avallato dall'idea di Kierkegaard secondo cui «la soggettività è il solo vero»³. Tra operazione e opera si è cercato di cancellare l'opera, come se si dovesse risolvere una conflittualità tra soggetto e oggetto d'arte, come se si potesse creare una poetica senza poesia.

Il primo problema del Situazionismo, che si è imposto di respingere l'opera d'arte come segno tangibile dell'attività creatrice e creativa della "soggettività radicale", è appunto quello di confondere la reificazione dell'arte con la sua inevitabile oggettivazione in opera. Molti situazionisti furono riluttanti circa il progetto di superare l'attività artistica e il Situazionismo entrò in crisi proprio su questo punto. La crisi esplose nel corso delle tre giornate della Quinta Conferenza dell'I.S. di Göteborg tenuta tra il 28 e il 30 agosto del 1961, quando Guy Debord, Attila Kotányi e Raoul Vaneigem propongono di definire anti-situazioniste le opere d'arte dei situazionisti stessi⁴. L'amara dose della *non-arte-situazionista* viene rincarata da Kotányi con «un'azzerante formula magica»⁵: «Si sapeva che nessuna era una produzione situazionista, ma come chiamarle? Vi propongo una regola molto semplice: chiamarle antisituazioniste»⁶.

³ AA. VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, tr. it. di I. De Carria, S. Ghirardi, M. Lippolis, C. M. Garrone, R. Marchesi, Nautilus, Torino 1999, p. 91.

⁴ Cfr. M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, Castelvechi, Roma 1998, p. 63.

⁵ Ivi, p. 64.

⁶ Ivi, pp. 64-65.

Il secondo problema del Situazionismo riguarda l'utilizzo del *détournement* quale unico strumento possibile per superare l'arte e rivoluzionare la società.

Si veda che da un punto di vista estetico il *détournement*, innescando una circolarità viziosa, non apra al futuro ma ripieghi verso il passato e giustifichi il presente. Si tratta, infatti, di un procedimento artistico che pretende di realizzare l'arte nuova partendo dall'arte vecchia, borghese e tradizionale che prende, usa, mescola e, così facendo, ripropone, rimette in circolo. Le opere d'arte situazioniste che si affidano al *détournement*, anziché contestare le forme estetiche della tradizione, ridanno loro smalto, vita e possibilità allineandosi alla vertiginosa capacità produttività e riproduttiva dell'industria capitalistica. Una delle ambizioni della produzione industriale degli esordi è stata quella di portare l'illusione del lusso e della bellezza nelle case di tutti, scopo che è riuscita a ottenere mediante il culto della riproduzione ripetitiva dell'identico, dell'imitazione dell'originale. Lo stesso risultato che i situazionisti hanno ottenuto attraverso la diffusione dell'impiego del *détournement*: abbandonare un originale moderno e rivoluzionario in favore di copie di opere d'arte logore, barocche, foriere di un gusto estetico kitsch.

«L'arte autentica» del Situazionismo

L'obiettivo principale del Situazionismo è quello di concepire e praticare un'arte nuova ed eversiva che strappi l'artista al confino dell'isolamento e dell'impotenza del suo ruolo per farne un rivoluzionario. Lo strumento di quest'arte nuova è il *détournement*.

Con il primo passo i situazionisti definiscono se stessi «artisti autentici».

Con il secondo si adoperano per dare definizione e forma alla 'arte autentica'. L'arte del Situazionismo supera l'arte della tradizione e fa

della vita la sua opera servendosi di un solo strumento: il *détournement*.

Per i situazionisti l'attività artistica è il solo modo di costruire e creare, sperimentalmente e in ogni dettaglio, la vita quotidiana giacché: «si tratta di produrre noi stessi e non cose»⁷. Rileva Guy Debord che la grandezza dell'arte non comincia ad apparire che nella ricaduta della vita⁸ ed è proprio questo a tracciare la differenza tra “arte autentica” e “arte in autentica”.

Gli artisti del Situazionismo sono i soli artisti “veri”, i soli artisti “autentici” e lo sono in virtù del concetto di “soggettività radicale”: «noi siamo degli artisti solo nel fatto che non siamo più degli artisti: noi realizziamo l'arte»⁹. Il progetto dell'artista autentico è di superare l'arte permettendole di sopravvivere come arte della vita quotidiana. L'esigenza di una soggettività nuova è centrale per l'avanguardia situazionista e la impegna fin dall'anno della sua fondazione. È stato Raoul Vaneigem a scrivere per primo del concetto di soggettività radicale ne *Il rovesciamento di prospettiva*, convinto che si possano cambiare tutte le regole dell'arte solo a partire dagli uomini.

La soggettività radicale coincide con la creatività universale e non riguarda solo i situazionisti, secondo i quali «tutti gli individui obbediscono alla medesima volontà di realizzazione autentica»¹⁰. Essa si costituisce di tre elementi: la realizzazione che sorge dal desiderio di creare; la comunicazione che sorge dal sentimento d'amore; la partecipazione che sorge dalla passione del gioco¹¹. Il desiderio – di essere, di fare – deve esserne la guida¹². L'aspetto fondamentale della soggettività radicale è di partire dall'ambito dell'arte parcellare, fatto

⁷ M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, cit., p. 83.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 30.

⁹ AA.VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale letterista. 1954-57*, cit., p. 106.

¹⁰ M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, cit., p. 80.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 82.

¹² Cfr. F. Piemontese, *Dottore in niente*, Marsilio, Venezia 2011, p. 38.

di opere, per dilagare nell'ambito della vita quotidiana, fino a trasformarla in opera d'arte totale. Rievocando il concetto nietzschiano di «grande stile»¹³, tutta la vita degli artisti situazionisti diventa opera d'arte perché «è la realtà stessa che può diventare meravigliosa»¹⁴.

Il concetto di superamento situazionista deriva dal concetto di superamento hegeliano. Il superamento dell'arte e l'*Aufhebung* implicano al contempo critica e realizzazione, negazione ed elevazione¹⁵. Superare l'arte significa convogliare la creatività, l'attività, la passione, la ludicità e la spontaneità dell'agire artistico dall'oggetto estetico all'azione quotidiana, alla partecipazione totale, all'organizzazione del momento vissuto. È per questa ragione che Debord affermava che l'arte situazionista non esisteva e non sarebbe mai esistita e che l'importante era fare un uso situazionista dell'arte¹⁶. Utilizzare l'arte in senso situazionista consiste allora nell'uso gioioso e sregolato delle proprie energie biologiche e mentali¹⁷: «attraverso i mezzi artistici situazionisti, si creano le condizioni di un superamento del concetto di arte che, scavalcando l'immutabilità, si fa vita»¹⁸. L'«arte autentica» è un mezzo che ha il proprio scopo nel sottrarre al tempo e nel rendere eterne le esperienze vissute e si contrappone all'arte tradizionale che immobilizza, reifica, riduce a cosa l'esistenza soggettiva del singolo¹⁹.

L'arte dev'essere superata nella “situazione”, affinché gli “artisti autentici”, gli artisti della vita, costruiscano il presente in modo rivoluzionario e liberatorio. «Rendere la vita appassionante. Allora, per la prima volta, G. [Guy Debord] cominciò a parlare della costruzione di

¹³ Cfr. M. Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Milano 1998, p. 155.

¹⁴ M. Perniola, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Mimesis, Milano 2013, pp. 37-38.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 16.

¹⁶ Cfr. G.E. Debord, G. Sanguinetti, *Tesi sull'Internazionale Situazionista e il suo tempo*, tr. it. F. Scarpelli, Manifestolibri, Roma, 1999, pp. 11-12.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. AA. VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, cit., p. 91.

situazioni, come della realizzazione continua di un grande gioco. Per far questo, erano necessari una nuova urbanistica, una diversa organizzazione del tempo libero, e anche il libero gioco delle passioni»²⁰. La situazione, il fulcro dell'avanguardia situazionista, è un contenitore che somiglia al teatro ma che offre il proprio palcoscenico alla vita vera, alla vita vissuta, alla vita quotidiana²¹. Essa rende possibile il “superamento dell’arte” perché assorbe le energie creative della “soggettività radicale” al fine di trasformare ogni istante della vita quotidiana in esperienza attiva e giocosa. La situazione pone le basi della teoria e della pratica di un nuovo modo di concepire l’arte che deve essere transitoria ed effimera e che, per questo, ricorda troppo il barocco, e di un nuovo modo di creare la forma attraverso l’utilizzo del *détournement* che, muovendo i suoi passi dall’arte e dalla poesia, si riversa nella vita quotidiana con lo scopo di rivoluzionarla.

Il *détournement* è il mezzo che consente il *superamento dell’arte* e la rivoluzione della vita quotidiana. Pur ereditando tale concetto dalla pratica del collage e del ready-made cari al futurismo, al cubismo e a dada, i *détournements* situazionisti differiscono da quelli artistici: se i *détournements* d’arte si servono dei processi artistici per realizzare arte nuova, quelli situazionisti se ne servono per superarla e per fare della vita un’esperienza artistica. Nell’arte delle avanguardie storiche il *détournement* è stato utilizzato per creare accostamenti bizzarri con intenti parodistici, ed è per questo che: «bisogna passare a un livello successivo, quello del parodistico-serio in cui l’accumulazione di elementi decontestualizzati (*détournés*), lungi dal voler suscitare indignazione o riso, sottolineando la nostra indifferenza verso l’originale svuotato di senso e ridimensionato, verrebbe adoperata per

²⁰ M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, cit., p. 16.

²¹ Cfr. G. Marelli, *L’ultima internazionale. I Situazionisti oltre l’arte e la politica*, Boringhieri, Torino 2000, p. 49.

rendere un certo sublime»²². D'accordo con il poeta Lautréamont, i situazionisti credono che la poesia debba poter essere fatta da tutti²³ e che «le parole che esprimono il male sono destinate ad assumere un significato di utilità. Le idee migliorano. Il senso delle parole ne partecipa. Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta»²⁴.

Attraverso il *détournement*, i situazionisti mescolano l'arte del passato a quella del presente per costruire scientemente ogni luogo e ogni istante della vita all'interno della *situazione*. Il significato originario di ogni singolo elemento cambia in virtù dell'accostamento con altri significanti: «tutti gli elementi, presi non importa dove, possono diventare oggetto di nuovi accostamenti»²⁵.

La pittura in particolare e l'arte in generale hanno un valore provvisorio e strumentale: scopo della pratica del *détournement* è «l'integrazione delle produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente»²⁶. Il significato originario di ogni singolo elemento del *détournement* perde d'importanza e la combinazione di più elementi diversi organizza un altro sistema significante.

Tre le altre opere d'arte *détournata*, ricordiamo Michèle Bernstein e i suoi antiquadri che riprendono la pittura di battaglie per capovolgerne l'intenzione celebrativa e fare di sconfitte vittorie (*Vittoria della Comune di Parigi, Vittoria dei Consigli Operai a Budapest*); i fumetti situazionisti, che attribuiscono nuovi contenuti rivoluzionari a immagini tradizionali; Jeppesen Victor Martin e le sue

²² M. Dall'Asta, M. Grosoli, *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, ETS, Pisa 2011, p. 14.

²³ Cfr. E. Ghezzi, R. Turigliatto, *Guy Debord contro il cinema*, Il Castoro/la Biennale di Venezia, Milano 2001, p. 92.

²⁴ AA. VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, cit., p. 110.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina edizioni, Roma 1977, p. 377.

piccole navi che salpano in direzione di un «territorio per la ricreazione della vita»; René Viénet e le sue *Nothing Boxes*, attraverso le quali e con mezzi non verbali, tenta di comunicare il dissenso e la rivolta.²⁷ Il *détournement* può anche essere applicato alla letteratura, come accade nel caso della scrittura metagrafica praticata dai lettristi; alla psicogeografia, come accade nel caso del romanzo *Consuelo* di George Sand, il cui titolo poteva essere mutato in *Grande Banlieue* o ne *La pattuglia perduta*²⁸ e all'architettura: Gabriele D'annunzio aveva in giardino la prua di una torpediniera²⁹. È così fondante la presenza del *détournement* nella vita quotidiana che, oltre ai *détournements* sopra citati, esiste l'*ultradétournement* che si applica ai gesti, alle parole, all'abbigliamento degli individui poiché qualsiasi segno, qualsiasi vocabolo può essere convertito in qualcos'altro, persino nel suo contrario.

Le conseguenze della diffusione del *détournement*, che da strumento per fare arte diventa strumento per vivere, si verificano nella ricomparsa di libri pessimi di scrittori ignorati e di arte dimenticabile e dimenticata dal gusto barocco.

Pur aspirando a cambiare il futuro, il *détournement* si nutre del passato, del riutilizzo di vecchie pratiche e di vecchie strutture e consente il recupero di un'arte classica e borghese da cui il proletariato dovrebbe attingere per vivere una vita nuova in un mondo nuovo. Tale strumento origina così un cortocircuito e una circolarità perché, sostenendo la ripetizione e il riuso, parte dal passato e al passato ritorna. Così l'estetica situazionista fondata sul *détournement* che fa della ripresentazione una rappresentazione è un'estetica barocca, non moderna. È barocca non perché è stucchevole, manierata o pomposa, ma perché dipinge una visione in continuo divenire³⁰. Già nel corso del

²⁷ Cfr. AA.VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, cit., p. 113.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 107.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 110.

³⁰ Cfr. G. Marelli, *L'ultima internazionale. I Situazionisti oltre l'arte e la politica*, cit., p. 52.

Congresso di Alba del 1956 l'estetica situazionista si definiva come «sfuggente, ingannevole, sconfinata, provvisoria: un mutarsi dell'essere statico, rigido, in un divenire armonico e plastico, in un libero gioco di soggetto e oggetto»³¹.

Il mentore del *détournement*, nel suo aspetto teoretico e pratico, è Guy Debord che lo impiega per la realizzazione dell'antiromanzo *Mémoires* del 1958 e, soprattutto, dei suoi film, a partire da *Hurlements en faveur de Sade* del 1952. Il *détournement* nel suo primo film prolifica nella negazione del cinema classico e nel riuso, nella ripetizione e nel montaggio di frammenti di altre pellicole. Infatti, è in ambito cinematografico che il *détournement* raggiunge la sua maggiore efficacia e senza dubbio la sua più grande bellezza³².

Ponendo la ripetizione al centro della sua tecnica compositiva, Debord rende nuovamente possibile ciò che mostra e apre una zona d'indecidibilità tra il reale e il possibile³³: la ripetizione restituisce il tempo presente e il tempo futuro alla possibilità e a ciò che è stato³⁴. Anche il concetto di 'situazione' designa una zona d'indecidibilità tra unicità e ripetizione perché costituisce al contempo qualcosa di unico ma di ripetibile³⁵. La ripetizione non è il ritorno dell'identico, bensì «è il ritorno in possibilità di ciò che è stato»³⁶. Ripetizione e arresto sono inseparabili e Debord li mostra con l'alternanza tra schermo bianco e nero nel film *Hurlements en faveur de Sade*, un film iconoclasta il cui contenuto sembra essere assente³⁷. Dice Debord: «Io ho esordito con un film senza immagini, il lungometraggio *Hurlements en faveur de Sade*, nel 1952. Lo schermo era bianco sulle parole, nero durante i momenti di silenzio, che andavano via via dilatandosi: l'ultimo piano sequenza

³¹ Ivi, p. 51.

³² Cfr. M. Dall'Asta, M. Grosoli, *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, cit., pp. 14-15.

³³ Cfr. E. Ghezzi, R. Turigliatto, *Guy Debord contro il cinema*, cit., p. 105.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 106.

³⁶ E. Ghezzi, R. Turigliatto, *Guy Debord contro il cinema*, cit., p. 106.

³⁷ Cfr. M. Dall'Asta, M. Grosoli, *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, cit., p. 71.

durava, da solo, ventiquattro minuti»³⁸. Ciò che predomina è, infatti, il silenzio, silenzio che interrompe continuamente i dialoghi e che alla fine inghiotte in maniera paradossalmente assordante il film con ventiquattro infiniti, ininterrotti minuti di nulla; durante questi lunghissimi minuti, non vi è che una totale oscurità e «lo spettatore resta seduto in un silenzio quasi intollerabile»³⁹.

«Diventiamo sempre più finemente consapevoli dei battiti delle nostre ciglia, dei tic e delle contrazioni dei nostri muscoli, del rumore, dei tremolii e dei crepitii dello spazio che ci circonda. È un tipo di sensibilità che va contro l'alienazione del nostro agire individuale e collettivo, contro la reificazione della soggettività psicologica e politica»⁴⁰. Accade come se il taglio che s'incunea tra suono e immagine, si espandesse e si allargasse fino a inghiottire, al di là dello schermo e del film, l'intero pubblico.

L'«eternizzante durata» del finale, dura circa 5 volte di più del coevo concerto silenzioso della durata di 4'33" dell'americano John Cage⁴¹, e, se dietro il silenzio di Cage albergavano le tele bianche di Robert Rauschenberg, davanti alle schermate bianche e nere di Debord non potevano non esserci il *Quadrato nero* e *Il bianco su bianco* del pittore suprematista Kazimir Malevič che aveva assistito alla prima proiezione del film⁴². Quando non c'è silenzio udiamo delle voci mentre sullo schermo vediamo proiettata l'immagine di noi stessi: ed è come se quelle voci provengano dalla platea. Le sole immagini a scorrere sono le immagini di alcune pagine dell'antiromanzo *Mémoires*; del celebre murales *gutenberghiano* che, sulle strade parigine, recita: «Ne travaillez jamais»; della prima pagina manoscritta de *La Société du Spectacle* e di due delle cinque direttive dipinte su tela *Dépassement de l'art e Réalisation de la philosophie*, riproposte anche nel loro verso con

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, pp. 77-78.

⁴⁰ Ivi, p. 71.

⁴¹ Cfr. ivi, pp. 71-72.

⁴² *Ibidem*.

tanto di firma e data, che interrompono le schermate bianche e sonorizzate e quelle nere e insonorizzate⁴³. Le voci, tutte inespresse, che leggono brani *détournés* tratti dal codice civile francese, dai giornali, dall'*Ulisse* di Joyce (1922), dai *Passi perduti* di André Breton (1917-23), dai dialoghi di *Rio grande* di John Ford (1950), dal discorso di Saint-Just alla Convenzione Nazionale (1974), sono quelle di Gil J. Wolman, Serge Berna, Barbara Rosenthal, Jean-Isidore Isou e di Guy Debord⁴⁴. Tali dialoghi, la cui durata complessiva non supera la ventina di minuti, sono dispersi per brevi frammenti in un'ora di silenzio. Già con questo primo film, il cinema debordiano viene drasticamente ridotto a non essere nient'altro se non l'azione del montaggio, lo spazio della proiezione e il pubblico.

È da notare che la radicalità del gesto di cancellazione, annichilimento del contenuto dell'immagine e il principio del taglio, della rescissione netta del rapporto tra l'immagine e la sua origine è alla base della teoria del *détournement*.

All'interno dell'urbanismo situazionista detto *Urbanisme Unitaire*, i membri dell'I.S. organizzano le 'situazioni' dove inventare giochi per ampliare la parte non mediocre della vita e per diminuirne i momenti nulli. L'artista che persegue l'*Urbanismo Unitario* non è più l'artefice di forme inutili o inefficaci, ma è l'animatore di un'esteticità diffusa e panica: «ognuno proverà la gioia del colore, della musica; le arie architettoniche dei gas colorati, dei muri caldi degli infrarossi che ci daranno l'eterna primavera; faremo giocare l'uomo dalla culla alla tomba, anche la morte non sarà che un gioco»⁴⁵. La netta opposizione del Situazionismo all'urbanistica funzionalista della Bauhaus di Walter Gropius poggia - di nuovo - su una visione barocca dello spazio, su un gioco continuo di superfici reali e immaginarie in grado di trasmettere emozioni infinite e sbalorditive, così da stimolare la

⁴³ Cfr. E. Ghezzi, R. Turigliatto, *Guy Debord contro il cinema*, cit., p. 79.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵ AA. VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, cit., p. 81.

partecipazione e il diretto coinvolgimento di tutti gli abitanti. Se i funzionalisti ignorano la funzione psicologica dell'ambiente e credono di poter giungere alla forma definitiva e ideale di qualunque oggetto, i situazionisti sono contrari a ogni idea di forma statica, perché sanno che la gente si annoia se non trova qualcosa di nuovo, d'inusitato nel conosciuto. «La poesia è nella forma delle città. E dunque ne costruiremo di commoventi. La nuova bellezza sarà di SITUAZIONE, cioè provvisoria e vissuta»⁴⁶.

Ne è un esempio *New Babylon*, la città dell'artista situazionista Nieuwenhuys Anton Constant, uno degli attori principali della stagione utopica dell'architettura del dopoguerra. Dopo aver partecipato al gruppo d'avanguardia CoBrA, Constant abbandona la pittura per dieci anni, durante i quali partecipa alla creazione dell'Internazionale Situazionista e lavora all'ideazione di una città utopica: *New Babylon*. Come spiega il suo urbanista, *New Babylon* non vuole essere un vero e proprio progetto da realizzare, bensì una sorta di manifesto programmatico d'arte: «È un modo di concepire la vita nella nuova società e un punto di partenza per permettere anche ad altri di immaginare nuovi modi di vivere e abitare, per far capire che le strutture presenti possono e devono essere modificate»⁴⁷. *New Babylon* è un modello di città in divenire, temporanea, mutevole, ipertecnologica e ludica, adatta a una popolazione nomade sempre disposta al cambiamento, senza legami con vecchi modelli sociali che si rifanno alle «ormai obsolete ideologie della proprietà privata e della sedentarietà»⁴⁸; e sono proprio gli accampamenti dei nomadi, insieme ai parchi gioco, a costituire i suoi modelli ideali⁴⁹.

Il tentativo operato dall'architetto olandese, è quello di riportare l'architettura e l'urbanistica nelle mani degli abitanti, che saranno così

⁴⁶ M. Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, cit., p. 96.

⁴⁷ http://www.edueda.net/index.php?title=Internazionale_situazionista

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. AA. VV., *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista. 1954-57*, cit., p. 7.

liberi di scegliere e modificare in qualsiasi momento, in base ai loro bisogni e desideri, il proprio habitat. Il desiderio e il suo soddisfacimento sono lo scopo di *New Babylon* e della nuova idea di città che esprime: Constant immagina una città nuova per un'umanità nuova, in cui tutto il tempo libero deve essere impiegato dal nuovo *homo ludens* per dar sfogo alla propria creatività⁵⁰. La prima immagine di *New Babylon* esce nel 1957 sulla nuova edizione situazionista della rivista *Potlacth* (1954-1957)⁵¹. La città vi appare come sospesa e priva di strade e di marciapiedi. Non vi si trova un centro urbano, né un luogo dove collocare le attività terziarie o governative; non vi si trovano enormi periferie di quartieri-dormitorio, né enormi strade per consentire un continuo andirivieni casa-lavoro, lavoro-casa, per il semplice fatto che nella società di *New Babylon* non c'è lavoro e tutta la produzione è stata automatizzata.

L'intera città è creata solamente per il soddisfacimento dei bisogni autentici dell'uomo, bisogni che la società del benessere capitalista borghese tende a nascondere. *New Babylon* è la città per una società del desiderio dove l'uomo dedica tutta la giornata alle attività creative.

Non si trovano cartelli stradali a indicare le direzioni, non essendoci direzioni da percorrere, ma una semplice erranza da attuare in un'esplorazione continua di tutto lo spazio creato, presente e futuro: gli abitanti vi si dedicheranno attraverso la psicogeografia, che aiuterà a capire, e analizzare lo spazio⁵². Poiché «l'uso della policromia per la decorazione esterna delle costruzioni è sempre stato il sintomo dell'apogeo o della rinascita di una civiltà»,⁵³ Constant progetta il Settore arancione che è un'enorme struttura sospesa dove fili, tiranti, puntoni giocano a organizzare uno spazio variabile sempre mutevole,

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁵² Cfr. G.E. Debord, R. Vaneigem *et alii*, *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, a cura di P. Stanziale, Massari editore, Bolsena 1998, p. 74.

⁵³ G. Marelli, *L'ultima internazionale. I Situazionisti oltre l'arte e la politica*, cit., p. 26.

libero da strutture fisse. Vi sono solamente tre piloni laterali che poggiano a terra e hanno una funzione strutturale. Un intricato gioco di trasparenze, di materiali leggeri per una dimensione enorme, indefinita e, ancora una volta, mutevole. Questo settore vuole essere il primo degli infiniti settori della città di New Babylon, cui seguiranno il Settore giallo per ospitare i giochi d'acqua, il circo e le piste da ballo, la piazza verde e la piazza bianca per ospitare il labirinto che conduce, percorrendo infinite scale a chiocciola, nella sala sorda e nella sala della riflessione e la variopinta sala delle immagini, dei giochi erotici e del riposo⁵⁴.

I situazionisti criticano l'architettura di Le Corbusier, e ne parlano come di un'architettura di abitazioni-prigione nella quale trionfa indisturbata la morale cristiana, nella quale la vita è divisa in isolati che non comunicano tra loro, in cui è impedita qualunque possibilità d'incontro e d'insurrezione. Quella di Le Corbusier è, per eccellenza, l'architettura al servizio della polizia e di un'automatica rassegnazione. Ecco come ne scrivono:

Prosegue febbrilmente la costruzione di topaie. Il cemento armato è il materiale preferito dagli architetti. Questo materiale, che si presta alle forme più elastiche, viene adoperato soltanto per fare case quadrate. Il più bel risultato del genere sembra essere la *Cité Radieuse* del 'generale' Corbusier. In opere come questa, si sviluppa uno stile che fissa le norme del pensiero e della civiltà occidentale del ventesimo secolo e mezzo. È lo stile caserma e la casa del 1950 è una scatola. Lo scenario determina i gesti: noi costruiremo case appassionanti.⁵⁵

Secondo i situazionisti l'architettura è sempre l'ultima forma d'arte a essere interessata da un'evoluzione spirituale e formale, ma è il primo indizio di uno stato economico e di una determinata organizzazione politica e sociale⁵⁶: «creare un'architettura significa formare un

⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵⁵ Cfr. G.E. Debord, R. Vaneigem *et alii*, *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, cit., p. 74.

⁵⁶ Cfr. P. Goetschel, E. Loyer, *Histoire culturelle de la France de la belle Époque à nos jours*, Armand Colin, Paris 2005, p. 51.

ambiente e fissare un modo di vita»⁵⁷. L'idea di architettura che il Situazionismo oppone a quella coeva contribuisce a fare dell'estetica situazionista un'estetica barocca⁵⁸. Proprio qui il *détournement* può tradursi in uno «*stade expérimental baroque* per la costruzione di un contesto ambientale armonico e in sintonia con le emozioni e le passioni degli abitanti»⁵⁹.

Cattiva conseguenza di un cattivo barocco è il kitsch, l'anello di congiunzione tra l'estetica situazionista e l'estetica della società dei consumi. Poiché, come abbiamo visto, in tutti i campi dell'arte il *détournement* si appropria delle forme e dei contenuti dell'arte del passato per creare arte nuova, esso non può non ricordare il kitsch che è ovunque si riproduce, si imita, si ripete.

Vingt peintures modifiées, la mostra del 6 maggio 1959 organizzata nella galleria d'arte parigina Rive Gauche⁶⁰ dal pittore situazionista Asger Jorn, fornisce proprio l'esempio della vicinanza dell'estetica situazionista al kitsch. I *Venti quadri modificati* sono quadri in stile *pompier* e impressionista violentemente *détournati* dall'artista danese. Le modificazioni su questi quadri kitsch, scelti come esempi di una produzione pseudoartistica di massa, sono realizzate attraverso colature e macchie di colore, da cui emergono mostri e figure grottesche. Nelle pagine del catalogo della mostra, Jorn spiega che il nutrimento della pittura è la pittura stessa⁶¹ e domanda: «perché buttare via le cose passate, se si possono modernizzare con qualche tocco di pennello? Ritorna così di attualità la vostra vecchia cultura. Siate informati: la pittura è finita. Date il colpo di grazia con il

⁵⁷ G.E. Debord, R. Vaneigem et alii, *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, cit., p. 73.

⁵⁸ Cfr. G. Marelli, *L'ultima internazionale. I Situazionisti oltre l'arte e la politica*, cit., p. 41.

⁵⁹ M. Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, cit., p. 184.

⁶⁰ Cfr. M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, cit., p. 95.

⁶¹ Cfr. *ibidem*.

détournement. Viva la pittura»⁶². La dichiarazione di Jorn mostra l'essenza del *détournement*, che consiste nel creare valori nuovi a partire da quelli vecchi. Tutte le creazioni situazioniste sono dei reinvestimenti, delle rivalutazioni delle azioni umane, possibili soltanto nel momento in cui ci sono dei valori prestabiliti che devono essere sottoposti a devalorizzazione e a rivalutazione.

La proliferazione del kitsch, che è il risultato della capacità produttiva della società industriale, esprime un'estetica della simulazione dove decadono l'aura e l'originale cari a Walter Benjamin⁶³ e dove il valore espositivo diviene uno dei principali fattori di "aurizzazione"⁶⁴. Il *détournement* non fa che allinearsi all'estetica della società dei consumi e ad aprirsi al simulacro che: «si definirà di preferenza come pseudo-oggetto, vale a dire come simulazione, copia, oggetto artificiale, stereotipo, come povertà di significato reale e sovrabbondanza di segni, di riferimenti allegorici, di connotazioni disparate, come esaltazione del dettaglio e saturazione per mezzo dei dettagli»⁶⁵.

Per il filosofo Jean Baudrillard il simulacro si fonda proprio sia sull'artificio barocco, sia sulla produzione della società industriale⁶⁶. La ripetizione di copie infinite di copie non consente alcuna possibilità di esistenza all'originale e nemmeno all'origine, quella che i situazionisti chiamano "soggettività radicale"; ecco perché ciò che è e ciò che torna, torna come simulacro⁶⁷.

⁶² M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*, cit., p. 89.

⁶³ Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, tr. it. di P. Lalli, Cappelli, Bologna 1980, p. 134.

⁶⁴ Cfr. E. Di Stefano, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Aesthetica Preprint, Palermo 2012, p. 21.

⁶⁵ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 120-121.

⁶⁶ J. Baudrillard, *Il sogno della merce. Antologia di scritti sulla pubblicità*, "Presentazione" di A. Porta, Lupetti, Milano 1994, p. 7.

⁶⁷ Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, cit., p. 129.

I concetti di “simulacro” e di “simulazione” appaiono fin dalle prime opere di Baudrillard che se ne occupa nelle pagine de *Il sistema degli oggetti* del 1968, saggio che segue di un solo anno il capolavoro debordiano *La società dello spettacolo*. Pierre Klossowski è stato uno dei primi ad aver elaborato e ad aver compreso, a partire da testi che risalgono agli anni '50 del Novecento, il peso decisivo che il concetto di simulacro ha per il pensiero contemporaneo. Rifacendosi all'«eterno ritorno» nietzschiano, che Klossowski ribattezza «necessità circolare dell'essere», egli connette l'«insignificanza dell'origine» all'«avvenimento degli avvenimenti», cioè alla morte di Dio; «Dio stesso non è mai stato altro che il proprio simulacro»⁶⁸, condivide Baudrillard. Da qui, fa derivare l'impossibilità, per l'uomo, di cogliere «le cose stesse» poiché le cose stesse sono, in realtà, copie di un modello morto, o meglio, sono copie di copie che rinviano l'un l'altra all'infinito, in una parola, sono simulacri⁶⁹. A sua volta, Gilles Deleuze, in *Différence et répétition*, si richiama a Klossowski, quando scrive che:

Rovesciare il platonismo significa negare il primato di un originale sulla copia, di un modello sull'immagine, glorificare il regno dei simulacri e dei riflessi. Pierre Klossowski ha giustamente mostrato come l'eterno ritorno, preso in senso stretto, significa che ogni cosa non esiste se non in quanto ritorna, copia di un'infinità di copie che non lasciano sussistere originale e neppure origine. Ed ecco perché l'eterno ritorno è detto «parodistico» in quanto qualifica ciò che fa essere (e tornare), come simulacro.⁷⁰

Baudrillard giunge per gradi alla sua definizione di simulacro, designando una sorta di evoluzione nella storia di tale concetto che inizia dalla fine del Rinascimento e che origina tre ordini di simulacro: l'ordine della contraffazione che si fonda sull'immagine e sull'imitazione (di cui lo stucco è il simbolo principale) e che riguarda il teatro, la moda, l'artificio barocco; l'ordine della produzione proprio dell'era industriale e basato sull'energia e sulla forza, che produce

⁶⁸ Ivi, p. 50.

⁶⁹ Cfr. ivi, p. 129.

⁷⁰ *Ibidem*.

oggetti simbolici identici in serie infinite; infine l'ordine della simulazione, che ha a che fare con i fenomeni cibernetici⁷¹.

È evidente che il Situazionismo, sotto la guida del *détournement*, non sia riuscito a cambiare la società: tutto ciò che ha ottenuto è un'arte barocca e kitsch, madre del simulacro.

L'estetica barocca del Situazionismo

L'«arte autentica» degli artisti situazionisti aveva lo scopo di trovare la propria condizione di possibilità e il proprio fondamento nella vita di tutti e di tutti i giorni al fine di rivoluzionarla; ma, come già detto e come già deciso dai membri stessi dell'I.S., un'arte situazionista non esiste. Esistono soltanto degli strumenti artistici, primi fra tutti il *détournement*, per fare della vita un'opera d'arte, ed esiste il simulacro: il risultato delle immagini *détournate*, barocche e kitsch. Inconsapevolmente proprio il *détournement* ha piegato l'arte situazionista a quella che Baudrillard chiama «isteria del nostro tempo»⁷²: la produzione e la riproduzione di ciò che esiste già, del passato. Collezionando opere d'arte kitsch, l'estetica situazionista è divenuta un'estetica barocca che, preferendo «l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere»⁷³, si è ripiegata nella virtualità del simulacro.

⁷¹ Cfr. J. Baudrillard, *Il sogno della merce. Antologia di scritti sulla pubblicità*, cit., p. 7.

⁷² J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, cit., p. 73.

⁷³ G.E. Debord, R. Vaneigem et alii, *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, cit., p. 175.