

Mondo palindromo. In girum imus nocte et consumimur igni di Guy Debord

Inviato da di Marianna Marino

L'opera ultima di Debord è un film contro i film, contro lo spettacolo che vampirizza il reale e spegne, disinnescando le (situ)azioni. Viene scelto un titolo palindromico, ovvero *In girum imus nocte et consumimur igni* (vogliamo nell'oscurità e siamo consumati dal fuoco), perfetto per una discussione su libertà e consumismo. Il titolo circolare, infatti, costituisce una figura della società dello spettacolo il cui imperativo si risolve in un ciclico produci-e-consuma che ne imprigiona i membri in un *ouroboros* malefico. La voce di Debord recita: "Ma niente traduceva questo presente senza via d'uscita e senza riposo come l'antica frase che ritorna integralmente su se stessa, essendo costruita lettera per lettera come un labirinto da cui non si può uscire, di modo che essa accorda così perfettamente la forma e il contenuto della perdizione: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Giriamo in tondo nella notte e siamo consumati dal fuoco".

Questo aspetto ciclico è ulteriormente sottolineato dal carattere iterativo delle immagini, ossessioni quotidiane di cui non si riesce più a percepire il carattere minaccioso, ma per le quali al contrario si nutre "un rispetto da bambini". E, soprattutto, la ciclicità è un'idea che viene imposta con forza alle due soglie del film. L'incipit è un'immagine-specchio che presenta gli spettatori di una sala cinematografica: un'inquadratura fissa che fa cortocircuitare schermo e oltreschermo. L'ultima inquadratura, invece, allontanandosi sulle acque deserte della laguna di Venezia, presenta la didascalia "A reprendre depuis le debut" (ovvero, "Da riprendere dall'inizio", con un'indicazione, gravida di lucido scetticismo, che sa quasi di partitura musicale). Nelle sue note al film, l'autore fornisce un duplice significato all'espressione "da riprendere", qui utilizzata. Innanzitutto, da rileggere/rivedere (evocando la struttura circolare insita nel palindromo), oppure, in secondo luogo, da rifare, da criticare/correggere/biasimare, facendo riferimento sia al film che alla vita del suo autore. O alla vita in generale. Del resto, l'obiettivo situazionista mirava a un capovolgimento del presente, a un trionfo del negativo attivo sul positivo passivo (considerando il positivo - etimologicamente - come "ciò che è dato"). Quindi, esaltare la situazione, il *détournement* per invertire la direzione di circolazione del reale. Ma non in una rivale carnevalesca e temporanea, bensì nella conquista di un nuovo modo di agire, pensare, guardare.

Il film si compone di un alternarsi di riprese e immagini fisse, entrambe di natura eterogenea: originali o prese in prestito, "détournate" da film/foto personali/pubblicità/fumetti. Le immagini pubblicitarie, in particolare, sono portatrici del tema fondante del rimando circolare. Con i loro ritratti di famiglie immerse in idilli domestici, si fanno specchio deformato e deformante di una società cristallizzata, chiusa nei suoi luccicanti paradisi casalinghi che lasciano spiragli solo allo spettacolo che si insinua attraverso i suoi tentacoli mediatici. Lo stesso vale per i paesaggi urbani, moderne terre desolate il cui grigiore è interrotto solo dai cartelloni pubblicitari che incorniciano sprazzi di irrealtà. Le pubblicità, in queste differenti declinazioni, sono rappresentazioni di una ritualità social-familiare basata su cibo, cinema, gioco (il monopolio, significativamente), auto e molto altro ancora. Queste immagini sono ripetute più volte nel corso del film: Debord ne "détourna" così sia l'effigie che la modalità di apparizione (ciclica come ogni ossessione). L'eterno ritorno costituisce il ritmo di un contemporaneo che si crogiola in una ipotetica fine della Storia e si adagia sui corsi e ricorsi di mode e palinsesti (televisivi e non). Se la Storia è affare del passato, l'epica sopravvive tuttavia in forma consolatoria, specialmente nel cinema-spettacolo: film di guerra e western, di cui Debord propone diversi spezzoni. La conquista dell'Ovest, in particolare, è stata l'ultima forma di epica del contemporaneo (un'epica made in U.S.A.) che si basa su meccanismi di conquista e sopraffazione più o meno nascosti, configurando in tal modo un dispositivo che si inserisce negli ingranaggi di ogni forma di spettacolarizzazione.

Il montaggio di immagini ready-made ("mi vanto di fare un film con qualsiasi cosa", afferma la voce dell'autore) è una esemplificazione pratica - come del resto tutti i "non-film" dell'autore - della teoria del *détournement*, definito come il "reimpiego in una nuova unità di elementi artistici preesistenti". Un dispositivo di ri-significazione, se così si può dire, che si basa su due leggi fondamentali: "la perdita di importanza" di ogni elemento *détourné* e "l'organizzazione di un nuovo insieme significante". Un remix, insomma, in cui l'elemento ludico contribuisce a coniare "una nuova unità monetaria della creazione" che smaschera la pseudo-comunicazione e la restituisce alla sua natura di spettacolo.

"In questo film non farò alcuna concessione al pubblico", intima Debord proprio in apertura del film. Il suo è un cinema della crudeltà, proprio nel senso artaudiano del termine: "Tutto ciò che agisce è crudeltà". E pur essendo caratterizzato da tensioni per così dire "opposte" (in nome di una presa di distanza da un lato e di un'immersione totale nello spettacolo dall'altro - seppur di un tipo particolare di spettacolo), ritroviamo in Artaud degli spunti di analisi affini al situazionismo. Prendiamo ad esempio questa affermazione: "Se il segno dei tempi è la confusione, vedo alla base di tale confusione una frattura tra le cose, e le parole, le idee, i segni che la rappresentano". Ritroviamo in quest'unico frammento due concetti tipicamente debordiani: il concetto di "totalità confusa", espresso già in *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), e l'idea di separazione. Un sentimento di separazione e distacco nutrito dallo spettacolo, vera e propria quintessenza del contemporaneo, "cuore dell'irrealismo nella società reale", nonché "negazione visibile della vita".

La separazione è anche affrontata nello stesso *In girum imus nocte et consumimur igni*. Il mondo è una moltitudine di solitudini, in cui tutti sono separati tra loro a causa della mancanza di un linguaggio che permetta di comunicare e di una stupida concorrenza al consumo del nulla. Un mondo di consumatori, piuttosto che di individui o rivoluzionari *citoyens*. Servi che si accontentano di ologrammi seducenti quanto effimeri, la cui ciclica routine è contrastata dall'insicurezza della loro posizione, che spesso interrompe il passo con baratri di disperazione. E la loro foga di consumo è alimentata

da un'offerta di merci inaudita, spaventosamente ampia e allettante, fatta di oggetti, immagini e corpi (compresi quelli delle star che rilucono da schermi e pagine patinate). Cinema e vita sono il riflesso di uno stesso malessere della civiltà, benché il primo nasconda tutto sotto un'iridescenza ipnotizzante. Anzi, i due elementi di questa pseudo-polarità sempre più confusa e intricata sono complici di una deriva del senso che progredisce di giorno in giorno, di epoca in epoca, poiché "Le immagini esistenti provano unicamente le menzogne esistenti" e il cinema denunciato in questa sede "è questa imitazione insensata di una vita insensata, una rappresentazione ingegnosa per non dire nulla". L'autore-narratore è durissimo con i suoi spettatori: li convoca per un non-film che rimbalza loro violentemente tutte le pecche e le incomprendimenti di cui sono "colpevoli" i loro sguardi troppo docili. In due punti lo schermo diviene, inoltre, assolutamente bianco (il silenzio visuale già adottato in *Hurléments en faveur de Sade*, la sua prima opera, realizzata nel 1952). La seconda volta appare il cartello: "Qui gli spettatori, privati di tutto, saranno privati anche delle immagini": le immagini sono un ulteriore mezzo per accrescere quell'illusione di possesso che fa credere ai componenti di questo inedito terzo stato di essere padroni della propria casa, della propria famiglia, della propria vita (come nella *Lettera sui ciechi* di Denis Diderot, la vista è una forma di tatto). I loro eyes wide shut di spettatori li hanno rinchiusi in quel che Serge Daney chiamava "cine-mondo" (o "tele-mondo").

Ma il film di Debord è anche impregnato di autobiografia, è un discorso sulla giovinezza, sull'essere giovani a Parigi, quando la stessa città era giovane. Infatti, "Parigi non esiste più". Si è ridotta a un rigido plastico senza vita, un'idea che vaga come fantasma nelle strade ormai più tranquille di Saint-Germain. La decadenza della capitale francese è parallela al disfacimento elegante di Venezia, altra città-immagine (e città-immaginario: letterario, pittorico, filmico) per eccellenza. Entrambe sono affette da quella "malattia mortale che colpisce in questo momento tutte le grandi città, e questa malattia non è che uno dei numerosi sintomi della decadenza materiale di una società". Venezia ha in più la funzione di simboleggiare il tema principale del film, l'acqua. In una nota del 1977, Debord fa una breve disamina di questi due temi "elementari", acqua e fuoco, che costruiscono il film nella struttura classica di una forma-sonata, opponendo la fluidità dello scorrere temporale al fulgore istantaneo della combustione (rivoluzione, amore, giovinezza, impresa). Il fuoco si impone già dal titolo e nel tema del consumo, della "civiltà che brucia". Si brucia di desiderio, ma anche il desiderio è ormai addomesticato, spento, annegato "nell'acqua corrente del secolo". L'ultima opera di Debord è, allo stesso tempo, una grandiosa vanitas, una lunga confessione, un bilancio personale (si vedano gli inserti da *Hurléments en faveur de Sade*) e epocale, costruito sulla polvere di immagini globali.

Come Venezia, come la frase che gli dà nome, questo testo è labirintico: un intreccio di sonorità (voce, musica), immagini e cartelli. Mettendo in crisi la circolarità, il labirinto è rischio e, paradossalmente, anche estrema via d'uscita. Il pericolo è rappresentato dalla società dello spettacolo, un labirinto dove ci si lascia impaurire da un minotauro ridicolo (gli pseudo-bisogni e le ansie contemporanee): un "labirinto depotenziato" dove del mostro è rimasto solo uno spauracchio. Ma il labirinto, come dimostra il testo di Debord, è anche habitat del *détournement*, nei cui meandri sorgono nuovi significati.

Bibliografia:

Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, in *Opere cinematografiche*, Bompiani (Milano 2004)

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi (Torino 1968)

Serge Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro (Milano 1997)

Antonio Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri (Torino 1999)