

**Università Iuav
di Venezia**

**Scuola di Dottorato
Dottorato di ricerca in
Composizione architettonica
Tematica Cultura Visuale
XXXII° ciclo
a.a. 2018/2019**

L'action n'est pas un rêve.
Storia dell'Internazionale
situazionista tra arte,
gioco e politica

Dottoranda

Letizia Goretti | matricola 285474

Tutore

Prof.ssa Angela Vettese

Co-tutori esterni

Prof. Andrea Cavalletti | Prof. Fabrice Flahutez



INDICE

0.	Archivi, biblioteche, fondi e istituzioni	7
	Note dell'autore	9
	Introduzione	11
1.	Il movimento e il suo doppio: sulle tracce dell'Internazionale situazionista	
1.1	Lo <i>Scandalo di Notre-Dame</i> : la provocazione come <i>gesto sociale</i>	19
1.2	Un incontro fortuito	24
1.3	La scissione: Lettrismo e Internazionale lettrista	26
1.4	La poetica dell'Internazionale lettrista	29
1.5	Costruire un nuovo mondo	37
1.6	Costruire situazioni: <i>l'homo ludens</i> in azione	43
1.7	La nascita dell'IS: una situazione costruita	48
2.	Un'avanguardia culturale rivoluzionaria: i situazionisti, primitivi di una nuova cultura	
2.1	I loro <i>mezzi</i> e le loro <i>prospettive</i>	59
2.2	Arte per tutti: <i>La société sans classes a trouvé ses artistes</i>	64
2.3	Costruire ambienti: <i>le décor</i> e la città	70
2.4	Intermezzo: sezione tedesca e scandinava	85
2.5	Manifestare anziché mostrare	89
2.6	Reinventare la cultura	94
3.	I simboli dell'IS: gioco e rappresentazione	
3.1	La rappresentazione: il <i>fil rouge</i>	107
3.2	La funzione critica della rappresentazione: l'influenza di Bertolt Brecht e di Luigi Pirandello	117
3.3	La realtà vista dallo specchio	122
3.4	Intermezzo: l'ambiente sonoro	132
3.5	Visibile e leggibile: il <i>détournement</i>	143
3.6	La forza creatrice del gioco	156
4.	L'action n'est pas un rêve: l'atto finale	
4.1	<i>Il teatro delle operazioni</i> : la collettività e le nuove generazioni	165
4.2	<i>Violenza e poesia</i> : il gesto dell'Internazionale situazionista	175
4.3	Intermezzo: <i>la bande dessinée, un disegno in azione</i>	182
4.4	Liberare le passioni: la rivoluzione come festa	187
4.5	Il gioco situazionista e l'epilogo del movimento	193
4.6	<i>Post fata resurgam</i>	203
5.	Conclusioni	215
6.	Appendice	
	Atlas	224
	Membri	306
	Bibliografia	310

Archivi, biblioteche, fondi e istituzioni



- Archivio del '900 | MART | Rovereto (TN)
- Archive Gérard Berréby | Parigi
- Archivio Giuseppe-Pinot Gallizio | Torino
- Archivio Ville-Evrard | Neuilly-sur-Marne
- Bibliothèque Kandinsky | Centre Pompidou | Parigi
- Bibliothèque nordique e La Reserve | Bibliothèque Sainte-Geneviève | Parigi
- Centro Studi di Letteratura, Storia, Arte e Cultura 'Beppe Fenoglio' | Alba (CN)
- Fonds Guy Debord | Bibliothèque nationale de France (BnF) | Parigi
- Fondo Asger Jorn | Museum Jorn | Silkeborg
- Fondo Alferj Pasquale | Biblioteca Iuav | Venezia
- Ina Thèque | site BnF | Parigi
- International Institute of Social History | Amsterdam
- Modern European Books and Manuscripts | Beinecke rare books and manuscripts library | Yale University | New Haven
- Nederlands Fotomuseum | Rotterdam

Note dell'autore



Tutti i testi in lingua francese e inglese, provenienti da documenti, manoscritti, edizioni in lingua, interviste radiofoniche, sono stati tradotti dall'autore della tesi.

Per quanto concerne le traduzioni provenienti da edizioni italiane ho utilizzato le traduzioni presenti nell'edizione consultata, salvo nei casi in cui ho apportato delle modifiche e questo sarà specificato in nota attraverso la dicitura 'variata dall'autore'.

Inoltre, alcuni testi francesi presentano giochi di parole oppure termini inventati. Nel primo caso ho cercato di fare una traduzione senza perdere il senso dell'espressione e spiegandone il significato in nota, mentre per il secondo ho lasciato il termine in francese.

Il metodo di citazione utilizzato nella tesi si basa su due sistemi di riferimento bibliografico: il sistema Autore-Anno e il sistema Autore, *Titolo abbreviato*.

In alcuni casi specifici, questo sistema è stato modificato, come di seguito esplicitato.

Quando cito la corrispondenza, proveniente dai volumi editi dalla casa editrice Fayard, non utilizzo il sistema Autore-Anno, ma inserisco il titolo dell'opera, l'anno, il volume e le relative pagine: i.e. *Correspondance* 1999, vol. I, p. 1.

Per quanto concerne gli articoli della rivista I.S., provenienti per la maggioranza dall'edizione italiana Nautilus, riporto sempre la prima data di pubblicazione e la data del volume: i.e. I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 1. In alcuni casi ho utilizzato gli articoli originali, tutti reperibili in linea sul sito Ubuweb Historical, e la citazione avrà solamente la prima data di pubblicazione: i.e. I.S., n°1, giugno 1958, p. 1.

L'indicazione del materiale d'archivio è in nota a piè di pagina e in bibliografia. Il metodo utilizzato è il seguente: cognome, autore. *Titolo documento* o descrizione del documento (anno). Acronimo dell'archivio, Nome Archivio, collocazione. Città: Nome ente di conservazione (i.e. Ivain, Gilles. *Introduction au Continent Contrescarpe* (1954). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, dossier Chtcheglov. Paris: Bibliothèque nationale de France). In alcuni casi non è possibile riportare la collocazione dei documenti.

Il movimento Internazionale lettrista sarà abbreviato in IL, mentre la rivista in I.L. La stessa abbreviazione vale per il movimento situazionista che diventerà IS, mentre quella della rivista sarà I.S.



le problème
est résolu

Introduzione

Negli ultimi dieci anni sentiamo sempre di più parlare del movimento situazionista e la storia continua ad arricchirsi di novità e di documenti, così come l'editoria sull'argomento.

Per questo ultimo motivo, il presente elaborato di tesi non vuole essere una storia esaustiva dell'Internazionale situazionista: sul mercato esistono già dei buoni libri di riferimento – anche se alcuni datati – e sarebbe inutile ripetersi. Pensiamo, ad esempio, a *L'amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell'«Internationale Situationniste»* (1957-1972) di Gianfranco Marelli, a *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957* di Mirella Bandini, o ancora a *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo* di Mario Perniola e *Guy Debord* di Anselm Jappe.

Se passiamo all'editoria francese, il campo si allarga ulteriormente: *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste : l'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse* (1945-2008) di Fabien Danesi; *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle* di Patrick Marcolini; *L'Internationale situationniste : de l'histoire au mythe* (1948-2013) di Anna Trespeuch-Berthelot, solo per citarne alcuni.

Senza parlare delle pubblicazioni d'oltre oceano e dei

volumi consacrati ad un singolo membro, come i libri sulla figura e sull'opera di Guy Debord, oppure a un determinato argomento, per esempio l'urbanismo unitario.

L'intento di questa ricerca è di indagare il movimento da un'altra prospettiva, proponendo una nuova chiave di lettura della storia attraverso il gioco, grazie alla messa a disposizione di documenti d'archivio non ancora sufficientemente considerati dalla critica – alcuni ancora inediti come le note di lettura di Guy Debord del libro *Homo ludens* di Johan Huizinga – non solo del movimento situazionista ma anche del predecessore, ossia l'Internazionale lettrista.

Per fare questo, non sarà ripercorsa minuziosamente la storia dell'IS, ma saranno utilizzati dei casi di studio, quali azioni, opere o progetti – sottolineando i passaggi essenziali del movimento – che serviranno per avvalorare la mia tesi.

Premetto che non è facile scrivere un trattato sull'IS, non solo a causa della mole di testi presenti sul mercato, ma perché la storia del movimento è piuttosto intricata e il loro pensiero è una terra senza confini.

Per districarmi in questa storia labirintica, le prime domande che mi sono posta sono state: come mai l'Internazionale situazionista è ancora così attuale?; com'è stato recepito e rielaborato il movimento?; quali sono stati i punti essenziali della teoria e della pratica? O ancora da dove traggono le loro origini?; qual è stato il processo di nascita e di sviluppo del movimento?

Cercando una risposta a queste domande, la metodologia utilizzata per redigere il presente elaborato è stata la ricerca del maggior numero di documenti di prima mano, testimonianze e pubblicazioni dell'epoca, lavorando così su materiale originale. In seguito, tutte le fonti documentarie e archivistiche sono state messe a confronto con la corrispondenza, pubblicata oppure inedita, e con buona parte delle edizioni critiche attuali.

Durante i primi due anni di dottorato, per recuperare i documenti originali, il lavoro si è svolto soprattutto nel Fonds Guy Debord presso la Bibliothèque nationale de France (Parigi), nell'archivio Gérard Berréby (Parigi) e presso l'Ina Thèque (Institut National de l'Audiovisuel | Parigi).

Altri documenti specifici provengono dall'Archivio Giuseppe-Pinot Gallizio (Torino), dall'Archivio del '900 presso il MART (Rovereto | Trento), da l'Archives du Centre Pompidou e della Bibliothèque Kandinsky (Parigi), dall'archivio della Bibliothèque nordique e de La Réserve (Bibliothèque Sainte-Geneviève | Parigi), dall'archivio della clinica psichiatrica Ville-Evrard (Neuilly-sur-Marne).

L'International Institute of Social History di Amsterdam, il Nederlands Fotomuseum di Rotterdam e il Museum Jorn di Silkeborg mi hanno trasmesso alcuni documenti secondari ma importanti. Infine, parte del lavoro di scrittura si è svolto presso la Biblioteca Iuav di Venezia, la quale possiede il Fondo Alferj Pasquale, una donazione preziosissima per la mole di libri sull'IS e su argomenti affini.

La prima fase archivistica, dunque, ha permesso di avere a disposizione il materiale originale e alcuni documenti inediti, mentre la seconda parte si è incentrata sullo studio e l'unione di tutto questo materiale per proporre un nuovo punto di vista sul movimento.

In primo luogo, per comprendere appieno l'opera dell'IS e la sua origine è necessario tornare indietro, iniziando il percorso dal Lettrismo, per poi proseguire con il movimento Internazionale lettrista fino alla nascita ufficiale del movimento Internazionale situazionista. Riguardo a questa scelta si potrebbe sollevare l'obiezione: perché non iniziare la ricerca da altri movimenti? In particolare dal Dadaismo e dal Surrealismo? È ovvio che ci siano state delle influenze e una filiazione tra queste avanguardie, soprattutto su alcuni aspetti. Tuttavia considerando tutto

questo come un evidente dato di fatto, farò riferimento al Dadaismo e al Surrealismo solo in casi specifici, così come per un'altra avanguardia, il Futurismo.

Alla luce di ciò, il primo capitolo si apre con il movimento lettrista di Isidore Isou, in particolare all'inizio della storia vi è lo *Scandalo di Notre-Dame* fondamentale per capire le future azioni dell'IS e la funzione dello scandalo come *gesto sociale*. In seguito, introdurrò il Lettrismo, trattandone gli aspetti salienti come la nascita, il fine e le attività. Seguirà la scissione del movimento lettrista e la formazione dell'Internazionale lettrista, l'ala più ribelle del gruppo. Quest'ultimo movimento è fondamentale, poiché nell'IL si trova la parte più consistente delle basi teorico-pratiche dell'IS. Ciò non significa che gli altri gruppi entrati nell'IS attraverso la fusione ufficiale a Cosio di Arroscia non siano stati importanti, ma l'IL è una sorta di timbro sul gruppo nascente, è il suo *doppio*. Difatti ci sarà sempre un confronto tra l'IL e l'IS su ogni capitolo.

Dopodiché sarà analizzata e interpretata la genesi del movimento IS, evidenziando come anch'essa sia un primo abbozzo di «situazione costruita», un modo di agire e di costruire la propria vita che fu cavallo di battaglia e pilastro nella teoria del movimento. La situazione costruita, inoltre, è fatta di gesti. Questo concetto sarà analizzato attraverso il contributo critico del filosofo Giorgio Agamben.

Nel secondo capitolo, invece, sarà trattata la questione *artistica-politica* del gruppo situazionista. Obiettivo di questo capitolo è capire se la transizione da movimento artistico a quello politico sia davvero esistita. Punto di partenza è il *Rapporto sulla costruzione di situazioni*, testo che detta le linee guida del movimento. In seguito saranno analizzati alcuni progetti, relativi alla costruzione di ambienti, e le azioni intraprese dai membri dell'IS, fino ad arrivare all'epurazione di tutta l'ala artistica e alla manifestazione *Destruktion af RSG-6*. L'ambito artistico e quello politico, dunque, si sono fusi per confluire

direttamente nella vita quotidiana poiché non dovevano esserci separazioni e allo stesso tempo dovevano essere entrambi superati attraverso il gioco.

Il movimento sarà interpretato come un'avanguardia culturale rivoluzionaria, spiegando come il gruppo sia partito dall'ambito artistico per utilizzarne i mezzi, ma che il loro interesse originario è sempre stato la sfera culturale, base della civiltà e spazio condiviso dagli esseri umani.

Per sostenere questa tesi, nel terzo capitolo sono stati analizzati il gioco e la rappresentazione, sia come mezzi sia come simboli del movimento, partendo dall'influsso del teatro sul gruppo. Nello specifico, è stata analizzata l'importanza che hanno avuto i pensieri di Bertolt Brecht e di Luigi Pirandello sull'IS. Questa influenza concerne la costruzione di situazioni e la creazione del movimento, fino a trasportarci nella sfera ludica poiché è nella cultura e nella vita degli esseri umani che il fenomeno del gioco si rivela fondamentale.

L'IS è la realizzazione di una grande opera collettiva che è, a sua volta, una *rappresentazione* della commedia e della tragedia della vita umana. L'aspetto teatrale va di pari passo con le varie attività del gruppo, come le azioni, ma la rappresentazione possiede anche un'altra importante funzione: quella di veicolare le loro idee.

A questo punto emerge il ruolo del gioco, vero e proprio generatore e metafora dell'IS. Il mondo non doveva essere soltanto trasformato, occorreva interpretarlo. Le pratiche utilizzate dai situazionisti per cercare di rovesciare la cultura e il mondo erano molteplici, ma la loro origine deriva sempre dal gioco, e non viceversa.

Il loro *gioco*, però, doveva essere trasportato nella *vita quotidiana*: nel quarto capitolo viene mostrato come esso sia stato portato nel quotidiano, tramite lo *Scandalo di Strasburgo* e il *Maggio parigino*. In questo capitolo sono stati analizzati i mezzi d'espressione della rivoluzione, come la poesia o i fumetti *détourné*, le fasi che il movimento ha

attraversato prima e durante il maggio del '68, e la nascita dei gruppi come gli *Enragés* e il *Conseil pour le maintien des occupations*.

Si arriva così all'epilogo del movimento, annunciato con il libro *La Véritable Scission dans l'Internationale* – scritto da Debord – che sancisce l'autodissoluzione del gruppo.

Il movimento, tuttavia, non morirà. La poetica dell'IS resterà viva nelle menti di chi ha vissuto gli eventi o semplicemente di chi ne ha apprezzato le gesta. Subito dopo lo *Scandalo di Strasburgo* e il maggio del 1968 il movimento ha avuto infatti una notevole risonanza mediatica, innescata in buona parte da un'esplosione di articoli e di notizie riguardanti il gruppo.

Come la fenice dalle sue ceneri, il movimento risorge, o meglio, la sua memoria aleggia in tutto il mondo; esso è stato preso come riferimento e come fonte d'ispirazione da parte di artisti, di scrittori o di collettivi, e lo è ancora ai giorni nostri. Ci troviamo di fronte a una mitologia situazionista?

Nel corso degli anni, la storia e la critica dell'IS sono state trattate da diversi studiosi attraverso differenti discipline, ma su tutta la letteratura critica del movimento, il gioco è sempre rimasto relegato come elemento marginale all'interno delle loro teorie, senza essere stato utilizzato per analizzare né il processo d'origine ed evolutivo dell'IS né la sua funzione sociale in rapporto alla cultura e alla collettività.

Il gioco è il mezzo e il simbolo del movimento nella sua *totalità*, ne è l'elemento portante. È proprio su questa affermazione che si cercherà di riflettere su questa tesi.

capitolo uno

Il movimento e *il suo doppio*: sulle tracce dell'Internazionale situazionista

“ I nostri compagni dell’Internazionale lettrista, desiderosi di definire un obiettivo alle loro vite esemplari, non vedono nient’altro che la rivoluzione permanente situazionista ”

Michèle Bernstein, Mohamed Dahou,
Les Lèvres nues, n°10-12

1.1 Lo Scandalo di Notre-Dame: la provocazione come gesto sociale

Ai giorni nostri e nei paesi democratici lo *Scandalo di Notre-Dame*, probabilmente, passerebbe quasi inosservato oppure lascerebbe dietro di sé solo un cenno di clamore. Siamo abituati alla provocazione e il suo effetto sarebbe lieve: non ci scandalizziamo più, almeno non come una volta. Mentre per i fedeli presenti nella cattedrale di Notre-Dame, durante la messa di Pasqua, questa azione fu un vero colpo. Gli artefici dello scandalo rischiarono prima il linciaggio da parte della folla, poi furono arrestati. I giorni seguenti apparvero alcuni articoli di giornale e si accese un gran dibattito sull'accaduto tra i favorevoli e i contrari. Anche André Breton scese in campo per difendere i blasfemi. Che cosa successe la mattina del 9 aprile 1950? «Quattro giovani ‘intellettuali’», come furono definiti dal quotidiano *Combat*,¹ entrarono nella Basilica di Notre-Dame alle ore 11 e 10, durante la funzione pasquale, con il proposito di turbare la messa e come un grido liberatore per la società. Michel Mourre, vestito da domenicano, nel mezzo della messa riuscì a salire sul pulpito e proclamò:

Oggi, giorno di Pasqua dell'anno santo, qui
nella insigne Basilica di Notre-Dame di Parigi
Io accuso

¹ Gli articoli usciti su *Combat*, inerenti allo *Scandalo di Notre-Dame* e il relativo dibattito, sono riprodotti in Mension, *La Tribu*, pp. 205-232.

la Chiesa cattolica universale di deviazione mortale
 delle nostre forze vitali in favore di un cielo vuoto
 Io accuso
 la Chiesa cattolica di frode
 Io accuso
 la Chiesa cattolica di infettare il mondo con la sua moralità
 funerea
 di essere il cancro dell'Occidente decomposto.
 In verità vi dico: Dio è morto.
 Vomitiamo l'agonizzante insipidezza delle vostre preghiere
 poiché le vostre preghiere hanno lautamente affumicato i
 campi
 di battaglia della nostra Europa.
 Andate dunque nel deserto tragico ed esaltante di un
 mondo
 dove Dio è morto
 e arate questa terra nuovamente con le mani nude
 con le vostre mani orgogliose
 con le vostre mani che non pregano.
 Oggi, giorno di Pasqua dell'anno santo
 Qui, nella insigne Basilica di Notre-Dame di
 Francia, proclamiamo la morte del Cristo-Dio,
 affinché viva l'uomo.²

L'originale sermone fu redatto il giorno stesso da Serge
 Berna, alla presenza di Michel Mourre, al caffè Mabillon.
 Parteciparono all'azione anche altri due simpatizzanti
 lettristi: Ghislain Desnoyers de Marbaix e Jean Rullier.

Il Lettrismo fu un movimento creato da Isidore Isou
 – pseudonimo di Jean-Isidore Goldstein – e Gabriel
 Pomerand a Parigi nel 1946, all'interno del quale transitarono
 artisti, cineasti, poeti e scrittori: François Dufrêne, Marc, O
 (Marc-Gilbert Guillaumin), Maurice Lemaître, Jean-Louis
 Brau e Gil J Wolman, solo per citarne alcuni. Il primo evento
 lettrista fu organizzato l'8 gennaio del 1946 presso la Salle
 des Sociétés Savantes (8, Rue Danton-Odéon). Sull'invito,
 oltre a tutte le informazioni necessarie, vi era scritto: «Con
 il nostro aiuto una LETTERA è un effetto dell'ARTE»³.

Il Lettrismo è stato un movimento artistico delle lettere

e del suono. Il nome è stato coniato da Isou, il quale credeva
 che all'interno della mente dell'essere umano non esista
 nulla «che non sia o non possa diventare una lettera» (Isou
 1950, p. 12).

La poesia, essendo la più alta forma d'arte, era alla base
 di questo movimento «all'avanguardia dell'avanguardia»,
 come Isou stesso lo definì⁴. La poesia, però, doveva andare
 oltre la sua rappresentazione tradizionale, oltrepassando
 «la parola, frantumandola e riducendola alla lettera»
 (Bandini 2005, p. 13), creando un «nuovo canone di una
 costruzione plastica»⁵ fino alla conseguente «negazione
 di tutte le forme esistenti di comunicazione» (Greil 2010,
 p. 293). Il movimento voleva spingersi oltre l'occhio e
 raggiungere «anche il cervello dello spettatore» (Bandini
 2005, p. 16).

Fin da subito furono messi in scena gli scandali. La
 prima provocazione avvenne il 21 gennaio 1946 presso il
 teatro Vieux-Colombier dove Isou e Pomerand fecero
 un'incursione, durante la presentazione da parte di Michel
 Leiris della prima teatrale de *La Fuite* di Tristan Tzara, e con
 voce energica gridarono: «Noi conosciamo Tzara, parlateci
 piuttosto, signor Leiris, del Lettrismo!». Poi iniziarono a
 urlare: «Dada è morto! Spazio ai Lettristi!» Dopo una breve
bagarre, riuscirono perfino a salire sul palco e a prendere
 la parola. Il giorno seguente uscì un articolo, in prima
 pagina su *Combat*, in cui fu riportata la vicenda da Maurice
 Nadeau.⁶

La provocazione era un'azione di resistenza e di ribellione
 verso un passato anacronistico, un gesto che serviva ad
agire, prendere coscienza e, perché no, anche per mettere
 in scena la rivolta.

Così, a meno di un mese dallo *Scandalo di Notre-Dame*,
 il 16 marzo 1950 Berna e Mourre organizzarono il *Grand
 Meeting des Ratés* all'Hôtel des Sociétés Savantes in rue
 Serpente. Per questa occasione distribuirono un volantino⁷
 con su scritto:

4 Bandini, *Per una storia del
 lettrismo*, p. 9.

5 Isou, Isidore «Éléments de la
 peinture lettriste», *Ur*, n.1, 1946, p. 1.
 Trad. it. in Bandini, *op. cit.*, p. 15.

6 Nadeau, Maurice «Les 'lettristes'
 chahutent une lecture de Tzara au
 Vieux-Colombier», *Combat*, n°510,
 22 gennaio 1946, p. 1.

7 Il volantino è riprodotto in
 Mension, *op. cit.*, pp. 106-107.

2 Ivi, p. 201. Trad. it. in Greil, *Tracce
 di rossetto*, pp. 249-250 (qui variata
 dall'autore).

3 *Première manifestation lettriste
 (1946)*. London: AcquAviva Archives.
 Riprodotto in Isidore Isou, p. 33.
 Catalogo della mostra presso il
 Centre Pompidou, 6 marzo>20
 maggio 2019.

Falliti.....
 Ci presentiamo come dei reietti, e noi lo siamo.
 Noi siamo niente, un BEL NIENTE,
 e vogliamo servire a NIENTE!
 La 'gente perbene' ci ripete: LAVORATE! MA
 ARRIVATECI!!
 ARRIVARE DOVE? ARRIVARE A COSA? E IN QUALE
 STATO?
 Il nostro motto: PER ARRIVARE, SOPRATTUTTO, NON
 PARTIRE.
 INCAPACI
 INUTILI
 PIGRI
 VAGABONDI ALCOLIZZATI!
 Venite a riconoscervi e ad affermarvi
 al
 GRANDE INCONTRO DEI FALLITI
 [...]

 Discuteranno: 'Dei meriti dell'incapacità'
 Serge BERNA: sifilitico di sinistra
 Maurice-Paul COMTE: individualista
 Jacques PATRY: vecchio domenicano
 [...]
 La tenuta del fallito è vigorosa!⁸

È molto probabile che il volantino sia stato scritto da Berna, il giovane era già conosciuto per il suo umorismo e il suo ardire, ed è plausibile che l'operazione di Notre-Dame sia stata pianificata proprio durante *Il Grande Incontro dei Falliti* (Apostolidés; Donnè 2006, p. 36). Per quanto riguarda Isou, lui non prese parte allo scandalo, mentre Marc, O e Pomerand erano in chiesa per godersi lo spettacolo, anche se risultò più breve del previsto: Mourre riuscì solo ad arrivare a metà sermone, terminando con «Dio è morto». Inizialmente, come confessò Mourre stesso, doveva essere uno scherzo. La vicenda, in seguito, prese tutt'altra piega: il suo fu un grido di protesta contro la Chiesa. Mourre era stato veramente un domenicano per

un breve periodo di sei mesi.

I quattro autori dell'azione, tutti ventenni, furono arrestati ma rilasciati dopo poche ore, a eccezione di Mourre che, considerato come la mente del gesto, rimase in carcere per undici giorni, durante i quali fu sottoposto a varie perizie psichiatriche, e infine liberato. Nei mesi seguenti egli scrisse *Malgré le blasphème* (Nonostante la blasfemia), libro in cui recita una sorta di *mea culpa* sull'accaduto.

Mourre, però, era già diventato, agli occhi dei frequentatori di Saint-Germain-des-Prés, l'uomo che aveva avuto la forza di *agire*, nonostante il testo fosse stato scritto da Berna. Negli anni a seguire lo scandalo non passò inosservato a Ivan Chtcheglov, Guy Debord e Gil J Wolman, i quali sentirono subito che questo evento era stato un segno: rappresentava un «modo di vivere», un momento di avventura poetica che poteva - e doveva - essere proposto di nuovo. Lo *Scandalo di Notre-Dame* fu la scintilla che accese il detonatore e divenne una delle basi fondamentali per i due futuri movimenti: l'Internazionale lettrista e l'Internazionale situazionista. Infatti, come ricordò Debord in *In girum imus nocte et consumimur igni*:

Finita l'arte, andare in cattedrale a dire che Dio era morto, accingersi a fare saltare la torre Eiffel, tali furono i piccoli scandali che si liberavano sporadicamente da coloro che il loro modo di vivere era costantemente un così grande scandalo.⁹ (Debord 2006, p. 1368)

Lo scandalo, dunque, è un *gesto sociale*. Secondo Bertolt Brecht «il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali» (Brecht 2001, p. 213).

La pratica dello scandalo racchiude in sé la poesia. Mettere in scena la poesia significa liberare il linguaggio, portarlo all'interno della *vita quotidiana* come mezzo di espressione e di gioco. Questo sarà uno dei punti centrali

⁹ *Andiamo in giro di notte e siamo consumati dal fuoco*. In questa frase Debord ricorda, oltre lo scandalo di Notre-Dame, il tentativo o lo scherno di far saltare la torre Eiffel per mano di Ivan Chtcheglov e Henry de Béarn.

⁸ Nel testo francese la frase è «La tenue de foirée est de vigueur!». Frase *détourné*: è un gioco di parole tra *soirée* (serata) e *foirée* (fallita). L'espressione originale è «la tenue de soirée est de rigueur» (L'abito da sera è di rigore).

dell'IS; infatti, nell'articolo «All the king's men», apparso sulla rivista *Internationale situationniste*, si legge:

[...] la poesia deve essere capita in quanto comunicazione immediata nel reale e modificazione reale di questo reale. Non è altro che il linguaggio liberato, il linguaggio che riacquista la propria ricchezza e, spezzandone i segni, ricopre insieme le parole, la musica, le grida, i gesti, la pittura, la matematica, i fatti. (*I.S.*, n° 8, [gennaio 1963], 1994, p. 34)¹⁰

La realizzazione della poesia significava creare degli avvenimenti e i loro linguaggi, utilizzando il suo potere di «comunicazione immediata».

Ritourneremo più avanti sulla pratica dello scandalo e sulla poesia. Al momento definiamo lo scandalo come un *gesto sociale* e un *mezzo di comunicazione*.

1.2 Un incontro fortuito

Nel 1951 Isidore Isou, insieme ai suoi compagni, andò a Cannes per protestare contro il festival del cinema poiché il suo film, *Traité de bave et d'éternité* (*Trattato di schiuma e di eternità*), non era in proiezione durante l'evento. Dopo varie contestazioni il film fu presentato e ottenne anche il *Prix de l'avant-garde*, premio creato *ad hoc* per quell'occasione (Greil 2010, pp. 289-290). Debord, che all'epoca abitava con la sua famiglia a Cannes, conobbe il gruppo lettrista grazie a questa proiezione. Questo incontro sarà fin da subito decisivo: Debord si unì al movimento e si trasferì a Parigi.

Quando egli arrivò nella capitale entrò in contatto con i frequentatori di Saint-Germain-des-Près: Berna, Michèle Bernstein, Brau, Mohamed Dahou, Dufrière, Marc, O, Wolman e tanti altri. Il luogo di ritrovo era, il più delle volte, al caffè Chez Moineau, 12 rue du Four. Un bar dove, come lo ricorda Michèle Bernstein, «ci passava gente da tutto il mondo», «un rifugio per rifugiati» (ivi, p. 335). Debord

partecipò a tutte le attività del gruppo che al momento erano indirizzate, soprattutto, verso il cinema.

Nel 1951 Gil J Wolman realizzò l'*Anticoncept* (*Anticoncetto*), film con un'unica immagine: un cerchio bianco - a intervalli irregolari - su fondo nero. La sceneggiatura è un flusso di parole, asincrono, in contrapposizione a una struttura narrativa. Egli appellò questa tipologia di film «*cinematochrone*», abbreviato in «*atochrone*». Wolman dichiarò l'inizio di una nuova arte, annunciando, scherzosamente, che «il tempo dei poeti è finito» e lui andrà a dormire¹¹. La prima proiezione avvenne l'11 febbraio 1952 all'Avangarde Film Club del Musée de l'Homme di Parigi, ma fu subito proibito dalla censura (ivi, p. 294).

In aprile, sempre dello stesso anno, apparve la rivista *ION - Centre de création*, diretta da Marc-Gilbert Guillaumin (Marc, O), come numero speciale sul cinema. La rivista riunisce molti membri del gruppo lettrista, tra cui Isou, Dufrière, Wolman e Debord. Su questo primo e unico numero furono presentati l'*Anticoncept* e la prima sceneggiatura di *Hurlements en faveur de Sade* (*Urla in favore di Sade*) di Debord.

Il 30 giugno 1952, il Musée de l'Homme di Parigi proiettò *Hurlements en faveur de Sade* ma la visione della pellicola fu interrotta per le lamentele del pubblico. Il film sarà riproposto, con una proiezione integrale, il 13 ottobre del 1952 presso il Film Club del Quartiere Latino.

In questa sceneggiatura troviamo i primi riferimenti alla nozione di «situazioni» e di «costruzione di situazioni», e un piccolo accenno allo spirito provocatorio del gruppo. Debord scrisse che «le arti del futuro saranno degli sconvolgimenti di situazioni, oppure nulla, nei caffè di Saint-Germain-des-Près!» (Debord 2006, p. 62), e che occorre realizzare «una scienza delle situazioni, che prenderà in prestito elementi dalla psicologia, dalle statistiche, dall'urbanismo e dall'intelletto» (ivi, p. 63). Tutti questi elementi dovevano «contribuire a un

¹¹ *Anticoncept*, Gil J Wolman, Francia, 1951 in Ubuweb http://ubu.com/film/wolman_anticoncept.html (06/12/19).

¹⁰ D'ora in poi la rivista sarà abbreviata in *I.S.* e tutte le traduzioni in italiano saranno riprese dalla raccolta *Internazionale situationniste 1958-69* edita da Nautilus, salvo dove sarà utilizzata la versione originale. Vedi note dell'autore.

obiettivo assolutamente nuovo: una creazione cosciente di situazioni» (*ibid.*). Oltre a ciò, ricordava lo *Scandalo di Notre-Dame* e uno dei suoi autori con la seguente frase: «abbiamo eretto molte cattedrali in memoria di Serge Berna» (*ivi*, p. 65).¹²

I tempi non erano ancora maturi per la fondazione dell'IS, ma queste sono le premesse che permettono di cogliere le basi del movimento e la futura evoluzione del gruppo situazionista. Nel giugno 1952 Berna, Brau, Debord e Wolman creano in segreto, all'interno del movimento stesso, un'altra corrente, più sovversiva: l'Internazionale lettrista. Tuttavia, quest'aura di mistero non durò molto e, prima della fine dell'anno, il movimento si spaccò definitivamente.

1.3 La scissione: Lettrismo e Internazionale lettrista

Il motivo scatenante della rottura del movimento lettrista, soprattutto tra Isou e i membri più radicali del lettrismo, fu l'operazione *Charlie Chaplin*. Il 29 ottobre 1952, durante la conferenza stampa per la presentazione del nuovo film di Chaplin *Limelight* (*Luci alla ribalta*), Berna, Brau, Wolman e Debord fecero irruzione all'hotel Ritz – luogo in cui si teneva la riunione – distribuendo dei volantini dal titolo *Finis les pieds plats* (*Niente più piedipiatti*).¹³ Il volantino era un vero e proprio attacco contro Chaplin:

Cineasta per Mack Sennett, attore per Max Linder, Stavisky delle lacrime delle ragazze madri abbandonate e dei piccoli orfanelli di Auteuil, voi siete Chaplin, un truffatore dei sentimenti, il maestro-cantore della sofferenza.

Il cinema aveva bisogno della sua Dolly. E voi gli avete dato le vostre opere e le migliori.

Poiché voi dicevate di essere il debole e l'oppresso, attaccarvi voleva dire attaccare i deboli e gli oppressi, ma dietro la vostra bacchetta di giunco, alcuni già sentivano

l'odore del manganello del poliziotto.

Voi siete 'colui-che-porge-l'altra-guancia-e-l'altra-natica', ma noi, che siamo giovani e belli, quando ci dicono sofferenza rispondiamo con la Rivoluzione.

Max du Veuzit¹⁴ dai piedi piatti, noi non crediamo nelle 'assurde persecuzioni' di cui sareste la vittima. In Francia l'ufficio d'immigrazione si chiama *agenzia pubblicitaria*. Il tipo di conferenza stampa che voi avete fatto a Cherbourg potrebbe lanciare qualsiasi nullità. Voi non avete nulla da temere dal successo di *Limelight* [Luci della ribalta].

Andate a nascondervi, fascista strisciante, guadagnate un sacco di soldi, siete mondano (ha avuto successo il vostro inchino servile davanti alla piccola Elisabetta), morite presto, vi faremo un funerale di prima classe.

Che il vostro ultimo film sia veramente l'ultimo!

Le luci della ribalta hanno sciolto il trucco del cosiddetto mimo geniale e vediamo soltanto un vecchio macabro e solo.

Vai a casa, signor Chaplin!.

Il documento è stato firmato a nome dell'IL da Serge Berna, Jean-L. Brau, Guy-Ernest Debord e Gil J Wolman. Due giorni dopo, il 31 ottobre, il critico Robert Chazal scrisse un articolo sulla conferenza stampa per il giornale *Paris-Presse l'Intransigent*, indicando perfino l'azione dei disturbatori: «C'è stato anche un atto scioccante: alcuni giovani teppisti pseudo-letterati lanciarono una pioggia di volantini su Chaplin chiamandolo: 'Fascista strisciante... vecchio macabro... Stavisky delle lacrime delle ragazze madri...' e altre volgarità».¹⁵

Isou, Lemaître e Pomerard fin da subito presero le distanze da questo evento. Isou pubblicò un articolo su *Combat*, il 1° novembre 1952, in cui scrisse che i lettristi erano stati contrari al volantino sin dal primo momento e che si dissociavano dalle posizioni dei «loro amici»; al contrario, loro intendevano rendere omaggio a Chaplin come aveva fatto la folla (Rançon 2010, p. 69).

Per tutta risposta, gli autori del misfatto inviarono alla redazione di *Combat* un testo, che il giornale rifiuterà di

¹⁴ Pseudonimo della scrittrice Alphonsine Zéphirine Vavasasseur (1876-1952).

¹⁵ In Rançon, *Visage de l'avant-garde*, p. 67.

¹² L'origine della nozione di «costruzione di situazioni» è ancora incerta. Secondo lo studioso Patrick Marcolini, il concetto di situazione è nato da «un contatto tra una pratica interna al movimento e da un intervento esterno, che proviene da Sartre o Bréton» (Marcolini 2012, p. 71). Cfr. anche la nota n°48 (*ivi*, p. 69). Da parte mia aggiungo che la nozione potrebbe essere stata ispirata – e in seguito rielaborata – da Isidore Isou, in specifico con il contributo delle sue teorie espresse ne *Les journaux des dieux*, pubblicato nel 1950. Vedi capitolo 4, §1. Questo non smentisce la provenienza da Jean-Paul Sartre o André Breton, ma il conduttore dell'idea potrebbe essere stato proprio Isou.

¹³ *Finis les pieds plats* (1952). TDL, *Textes et documents lettristes*, tract. Paris: Archive Gérard Berréby (d'ora in poi AGB).

pubblicare, dal titolo *Position de l'Internationale lettriste* e che solo in seguito apparirà sul primo numero della rivista *Internationale lettriste (I.L.)*¹⁶. Sull'articolo i membri dell'IL, a parte rivendicare la piena responsabilità dell'azione, iniziano ad attaccare Isou e il suo *entourage* fedele, dando del bugiardo a Isou, marcando la loro indifferenza nei confronti della disapprovazione esternata da parte del gruppo dei lettristi moderati, dato che loro erano i veri traditori della causa, e decretando il conseguente abbandono del gruppo. Il giorno dopo, il 3 novembre, Brau scrisse una lettera aperta indirizzata a Isou che, oltre ai numerosi insulti, sancirà la fine dei rapporti tra lui e il gruppo dell'ala radicale.

Fu così che, il 7 dicembre 1952, si tenne la prima conferenza dell'Internazionale lettrista ad Aubervilliers, al termine della quale fu redatto un documento firmato da Berna, Brau, Debord e Wolman. La risoluzione finale riassumeva i punti chiave dell'attività del gruppo e della condotta dei membri:

1. Adozione del principio di maggioranza.

Nel caso in cui una maggioranza non può esserci, riprendere la discussione su nuove basi che possono portare alla formazione della maggioranza. Principio dell'uso dei nomi da parte della maggioranza.

2. Acquisizione della critica delle arti e alcuni dei suoi contributi. Il processo che rimane da attuare è nel superamento delle arti.

3. Divieto a qualsiasi membro dell'Internazionale lettrista di sostenere una moralità regressiva fino all'elaborazione di criteri precisi.

4. Estrema cautela nella presentazione di opere personali che possano coinvolgere l'I.L. Esclusione *ipso facto* per qualsiasi atto di collaborazione con le attività *isouiennes*, anche se fosse per la difesa dell'I.L.

Esclusione per chiunque pubblici un lavoro commerciale sotto il suo nome.¹⁷

Dopodiché, l'atto fu strappato e gettato nel canale Saint-

Denis, all'interno di una bottiglia, e recuperato da Brau il giorno dopo¹⁸.

Il testo dettava le prime linee del movimento che nel corso del tempo saranno sviluppate e in seguito adottate all'interno dell'IS. Di fatto, a grandi linee, tutti i punti saranno mantenuti nel futuro movimento, come le votazioni durante le riunioni (principio di maggioranza), lo sviluppo del concetto di superamento dell'arte, la tenuta comportamentale dei membri in linea con quella del gruppo, eccetera.

Gli ultimi due punti serviranno anche da giustificativo per le esclusioni di Berna e di Brau: il primo per assenza di «rigore intellettuale»; il secondo per «deviazione militarista» (Debord 2006, p. 137). Quantomeno, queste furono le motivazioni apparse sul secondo numero di *Potlatch* (1954), il bollettino d'informazione dell'IL. Sempre in questo numero furono riportate anche altre esclusioni, tra cui quella di Isou, Lemaître e Pomerand. In realtà, non si può parlare di una vera e propria esclusione per questi ultimi poiché non facevano parte dell'IL, piuttosto ci fu una scissione del gruppo. Eppure, la pratica delle esclusioni diventerà una costante all'interno dell'IL e sarà un *leitmotiv* per tutta la durata dell'IS, fino all'autodissoluzione nel 1972.

Ad ogni modo, all'inizio del 1953, il Lettrismo si troverà diviso in tre correnti: il *Lettrismo* di Isou, con Lemaître e Pomerand; il *Mouvement externiste* creato da François Dufrêne, Marc, O, Yolande du Luart, e Poucette; e l'IL, emanazione della corrente rivoluzionaria.

1.4 La poetica dell'Internazionale lettrista

Qualche tempo dopo spuntò un'iscrizione su un muro in rue de Seine: «*Ne travaillez jamais*» (*Non lavorate mai*). L'autore della scritta era Debord, il quale ne reclamerà la paternità solo nel 1963, in una lettera indirizzata Au Cercle de la Librairie, a causa di una cartolina che riproduceva la

18 Questa informazione si trova in Rançon, *op. cit.*, pp. 72-73. Il documento è riprodotto in Mension, *op. cit.*, p. 77.

16 *Internationale lettriste* (1952). TDL, Textes et documents lettristes, revue, n°1. Paris: AGB.

17 *Conférence d'Aubervilliers* (1952). TDL, Textes et documents lettristes, document première conférence, fac-similé. Paris: AGB.

fotografia dell'iscrizione (Cfr. Debord 2006, p. 90-92).

La frase è stata ripresa da Louis Aragon, il quale durante una conferenza a Madrid, presso la Residencia des Etudiantes, annunciò:

[...] Ah! banchieri, studenti, operai, funzionari, domestiche, voi siete i succhiatori dell'utile, i masturbatori della necessità. Non lavorerò mai, le mie mani sono pure.¹⁹

Parte di questa conferenza è stata pubblicata sul n°4 della rivista *La Révolution surréaliste* del 15 luglio 1925 e alcuni passaggi del discorso d'Aragon, tra cui quello sopraccitato, sono stati trascritti da Debord e si trovano nel suo archivio.

Il *graffito* fu solo il primo di una serie di eventi per mano dei membri dell'IL. Il gruppo continuò la sua attività e, strada facendo, altre figure entrarono a farne parte, afferrandone fin da subito lo spirito: Jean-Michel Mension deambulava nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés con indosso dei pantaloni su cui aveva scritto «*l'internationale lettriste ne passera pas*»²⁰; Mohamed Dahou, unitosi al movimento, fonderà il gruppo lettrista algerino²¹; mentre Patrick Straram stava lavorando a *Les bouteilles se couchent*, una specie di *poème romancé* che racconta la vita nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés, soprattutto del modo di vivere dei frequentatori di chez Moineau, denominati i *Moineaux*²².

Il primo manifesto del gruppo fece la sua apparizione sul secondo numero della rivista *I.L.*, un foglio ciclostilato fronte e retro, il 19 febbraio 1953. Il testo fu firmato da Sarah Abouaf, Berna, P.-J. Berlé, Brau, Leibé, Dahou, Debord, Linda, Françoise Lejare, Mension, Éliane Pápai e Wolman. Tra questa rosa di nomi soltanto tre resteranno fino alla fine del movimento, gli altri se ne andranno o saranno espulsi in maniera più o meno ufficiale. Il manifesto riassume in poche righe l'orientamento del gruppo:

la provocazione lettrista serve sempre per passare il tempo. il pensiero rivoluzionario non è in un altro luogo. noi perseguiamo il nostro piccolo clamore al di là della letteratura, e per mancanza di meglio. naturalmente è per manifestare che noi scriviamo dei manifesti. la disinvoltura è una cosa bellissima. ma i nostri desideri erano deperibili e deludenti. la gioventù è metodica, come diciamo. le settimane si propagano in linea retta. i nostri incontri sono causali e i nostri contatti precari si perdono dietro la fragile difesa delle parole. la terra gira come se nulla fosse successo. in realtà, la condizione umana non ci piace. noi abbiamo congedato isou poiché credeva nell'utilità di lasciare tracce. tutto ciò che preserva qualcosa contribuisce al lavoro della polizia. perché sappiamo che tutte le idee o i comportamenti che già esistono sono insufficienti. la società di oggi è divisa solo in lettristi e in parassiti, tra cui andré breton è il più noto. non ci sono nichilisti, ci sono solo degli impotenti. quasi tutto ci è vietato. la corruzione dei minori e l'uso di stupefacenti sono perseguiti come, più in generale, tutte le nostre azioni per superare il vuoto. molti dei nostri compagni sono in prigione per furto. siamo contrari alle pene inflitte a delle persone capaci di capire che non bisogna assolutamente lavorare. rifiutiamo la discussione. i rapporti umani devono avere la passione come base, altrimenti sarà il terrore.²³

Oltre a rimarcare l'ostilità verso i lettristi, e attaccare le personalità che non gli andavano a genio, come Isidore Isou e André Breton, il manifesto evidenzia le posizioni dell'IL nell'utilizzo della provocazione nella pratica rivoluzionaria e traccia una prima bozza della loro linea di pensiero. Inizia a comparire anche la nozione di «passione» come elemento essenziale all'interno dei rapporti umani, e che in seguito diventerà «la passione dominante», il sentimento timone nella *vita quotidiana* degli esseri umani.

Durante l'anno i membri faranno la prima scoperta nella città: scovano rue Sauvage, nel tredicesimo distretto, definita come «uno dei più bei siti spontaneamente psicogeografici di Parigi»²⁴. Iniziano anche le prime

²³ *Internationale lettriste* n°2 (1952). TDL, Textes et documents lettristes, revue, n°2. Paris: AGB. Riprodotto in Mension, *op. cit.*, pp. 10-11 e in Debord, *op. cit.*, pp. 93-95. Il testo è trascritto come l'originale.

²⁴ «On détruit la rue Sauvage», *Potlatch*, n. 7, 3 agosto 1954, in Debord, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹ Debord, Guy. *La Révolution surréaliste. Conférence d'Aragon* (s.d.). FGD, FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture, "Poésie, etc.", cote 41, "lectures fonds Doucet", 1. Paris: Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF).

²⁰ Mension è stato fotografato, con l'amico Fred (alias Auguste Hommel), a Saint-Germain-des-Prés da Ed van der Elsken. La foto è riprodotta in Mension, *op. cit.*, p. 1 e p. 120. Le frasi sui pantaloni non sono tutte leggibili, ma si intravede anche la scritta *Hurlement en faveur de Sade*.

²¹ Il manifesto del gruppo algerino è apparso sulla rivista *I.L.*, n° 3, agosto 1953. Il manifesto porta le firme di Hadj Mohamed Dahou, Cheik Ben Dhine, Ait Djafer ed è datato aprile 1953. Non risultano altri testi a firma degli ultimi due, mentre come referente del gruppo compare sempre Dahou. Cfr. anche Debord, *Œuvres*, pp. 122-123.

²² Straram, *Les bouteilles se couchent*, p. 107 e p.112.

esplorazioni sotterranee della città, ma non si può ancora parlare di deriva. Nel frattempo, Pierre-Joël Berlé fu arrestato, a seguito della sua visita notturna all'interno delle catacombe, con l'accusa d'intrusione e di furto di piombo. Subito dopo il fermo, in aprile, apparirà il volantino *Touchez pas aux lettristes (Non toccate i lettristi)*²⁵, scritto dai membri dell'IL a sostegno di Berlé con la richiesta di rilascio immediato e chiusura della procedura.

Il 16 giugno 1953 Ivan Chtcheglov e Guy Debord fecero finalmente conoscenza al caffè Moineau, il mitico *bistrot* in rue du Four. L'incontro è stato possibile grazie a Patrick Straram, il quale, prima di partire per un breve viaggio, indicò a Chtcheglov un luogo dove poteva incrociare il tipo di gente a lui affine (Apostolidès; Donnè 2006, p. 55). Fin da subito si instaurò tra i due una particolare sintonia: Chtcheglov era culturalmente all'altezza di Debord, possedeva una fervida immaginazione ed era un vulcano d'idee. Sarà lui a mostrare a Debord la strada per il superamento dell'arte nel tessuto urbano (ivi, p. 58). L'esplorazione di porzioni di città inizia a prendere forma: cominciano le vere derive che non saranno più dei semplici spostamenti da un *bistrot* a un altro, ma percorsi attraverso la città, sempre accompagnati dall'alcol, in cerca di avventura e di nuovi stimoli. In un primo momento la pratica della deriva era stata definita come il «nuovo nomadismo»²⁶, solo più tardi prenderà il nome attuale.

Durante l'estate Ivan esplora con Guy la zona dietro il *Panthéon*, piena di piccole vie, e che lui nominerà *Continent Contrescarpe (Continente Contrescarpe)*²⁷. È Ivan che scopre «l'unità di ambiente» di quest'area, un territorio che gli sembrava «quasi ovale», e la cui forma assomigliava «alle mappe del Cile»²⁸. Al tempo stesso, egli darà origine alla psicogeografia, cioè lo studio dell'ambiente in rapporto con gli stati emotivi dell'essere umano. Tuttavia l'apporto teorico di Chtcheglov sarà riconosciuto molto tempo dopo.

Nell'autunno del '53 iniziarono le prime espulsioni, ma

i nomi degli esclusi appariranno soltanto sul secondo numero di *Potlatch*, uscito il 29 giugno 1954. Continua così «l'eliminazione della 'vecchia guardia'» (Debord 2006, p. 137) e le motivazioni delle esclusioni furono: Berna per «mancanza di rigore intellettuale», poiché aveva pubblicato un manoscritto di Artaud, da lui ritrovato; Brau per «deviazione militarista», probabilmente, aveva esternato il suo pensiero di partire con il corpo di spedizione francese in Indocina²⁹.

Nonostante ciò l'IL poteva già contare su nuovi membri, come Chtcheglov, Henry de Béarn – l'amico di Ivan con il quale aveva progettato un attacco, probabilmente canzonatorio, alla torre Eiffel – e Patrick Straram.

Nel settembre del 1953 Chtcheglov inizia a scrivere *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, sotto lo pseudonimo di Gilles Ivain, nome che adotterà per firmare tutti i testi del movimento. Il *Formulario per un nuovo urbanismo* sarà pubblicato con alcune modifiche solo nel 1958, ma il testo sarà rilevante sia per la base teorico-pratica dell'IL sia per quella dell'IS: diventerà uno dei capisaldi per entrambi i movimenti.

Il 13 ottobre Patrick Straram, subito dopo il suo ritorno e l'adesione all'IL, fu arrestato e portato a Ville-Evrard, un ospedale psichiatrico a est di Parigi – Neuilly-sur-Marne –, dove resterà fino al 27 novembre 1953. Il motivo è riportato sul certificato d'ingresso³⁰:

Questo giorno, [P.S.] ha presentato uno stato di eccitazione ipomaniaca causata dallo stato di ebbrezza. Instabilità. Tendenza alla fuga. Difficoltà di adattamento sociale. Attitudine di rivolta contro genitori rigidi e intransigenti. Sembra che si dedichi ad attività letteraria da un anno e mezzo. Da osservare.
Dr. Schweich

Durante il ricovero egli partecipa alle attività proposte

²⁹ *Potlatch*, n°2, 29 giugno 1954, in Debord, *Œuvres*, p. 137. Queste sono le motivazioni scritte sull'articolo dal titolo «À la porte». Questa lista, essendo stata redatta nel giugno del '54, presenta in totale otto membri esclusi. I primi della lista sono Isou, Lemaître e Pomerand, ma i quali non possono essere considerati degli esclusi. Berna e Brau furono espulsi a settembre del 1953 (Ivi, p. 119). Mension fu escluso a marzo del 1954 con l'accusa di essere «semplicemente decorativo», insinuazione che derivava, presumibilmente, dal suo ruolo di manifesto ambulante per le strade di Saint-Germain-des-Près. A marzo fu escluso anche Langlais (Ivi, p. 123) per «stupidità» (Ivi, p. 137). Chtcheglov sarà escluso a giugno.

³⁰ *Certificato d'ingresso* (1953). ADM, Archive dossier médical, dossier Patrick Straram. Neuilly-sur-Marne: Ville-Evrard.

²⁵ *Touchez pas aux lettristes* (1953). TDL, Textes et documents lettristes, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Mension, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ L'espressione «nuovo nomadismo» è di Henry de Béarn; questo tema sarà approfondito da lui e Ivan Chtcheglov. Il 15 giugno 1950 Béarn tenne una conferenza dal titolo *Vers un nouveau nomadisme* a Bruxelles; Chtcheglov disegnò il manifesto *La prison ou la mort* utilizzato per la conferenza (Apostolidès; Donnè 2006, p. 32 e p. 37). Debord in una lettera indirizzata a Ivan, verso la fine del 1953, scrisse: «cf. Apollinaire – 'Ho finalmente il permesso di salutare le persone che non conosco' e anche – 'Canto la gioia di errare e il piacere di morire'. Decisamente un grande precursore del nomadismo» (Debord 2004, p. 144).

²⁷ Contrescarpe è il nome della piazza situata nel V distretto di Parigi.

²⁸ Ivain, Gilles. *Introduction au Continent Contrescarpe* (1954). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, dossier Chtcheglov. Paris: BnF.

dal centro, tra cui la collaborazione alla rivista *Tremplin* – periodico della clinica – e per la quale scriverà un testo dal titolo «POST-SCRIPTUM HARMONICAL». Il testo sarà pubblicato sul numero 63 nel dicembre del 1953, poco dopo la sua dimissione dall'ospedale. Lo scritto sarà, come ricordò Debord in una lettera indirizzata allo stesso Straram, la «prima dichiarazione 'situazionista' stampata» (*Correspondance* 1999, p. 377). Il passaggio, al quale Debord si riferisce, è il seguente:

L'unico valore redditizio sarebbe quello di svelare e di individuare esattamente i piccoli artifici della tragicommedia, di narrare con precisione le nostre piccoli reazioni, per instaurare un regime di simbolico automatismo. Da questo punto di vista possiamo dire che Malcolm Lowry è attualmente l'unico scrittore che abbia un comportamento giusto ed edificante, «la nuova bellezza oltre il limitato gioco di forme sarà DI SITUAZIONI» G. E. Debord. Samuel Beckett individua la lucidità in un'altra fase. Nelle interferenze magistrali di un umorismo che rasenta l'esorcismo. Vero. Distruttore con cognizione di causa. Avvento. Dobbiamo aspettare Gilles Ivain. Si dice.³¹

Quando Straram è entrato in clinica psichiatrica, Chtcheglov stava ancora redigendo il *Formulario*. Questo è il motivo per cui egli scrisse che bisognava aspettare Ivain. Mentre Malcolm Lowry era stato l'ispiratore di Chtcheglov e dello stesso Straram. Il romanzo di Lowry, *Under the volcano* (1947), aveva ammaliato i due scrittori sia per lo stile sia per il racconto: una vicenda ricca di avvenimenti in cui la vita e la tragedia – che trapelano dalle pagine del libro – uniscono un viaggio alcolico ed errabondo a uno stile complesso e aperto a più livelli di decodificazione. Il libro era come uno specchio: potevano vedere, e ritrovare, il loro modo di vivere.

Nonostante il concetto di “costruzione di situazioni” non fosse stato ancora definito, l'idea di “situazione”, a partire dal 1952, appariva sui testi di Debord come una nebulosa in

attesa di essere scoperta. La versione riportata da Straram è quella pubblicata sulla rivista I.L., sul n°2 del febbraio 1953, ma lui modifica leggermente la citazione di Debord nel suo testo. La versione originale è: «Deliberatamente oltre il gioco limitato di forme, la nuova bellezza sarà DI SITUAZIONI»³².

Patrick Straram scrisse un testo dal titolo *Quelque part Salt Spring* (*Da qualche parte Salt Spring*)³³, che consegnò a Debord prima di lasciare Parigi e imbarcarsi per il Canada il 18 aprile del 1954. Questo scritto, inedito, è una bozza di un breve racconto autobiografico, delirante e poetico, nel quale Straram narra le avventure e le vicende del movimento, parla di deriva e di urbanismo, descrive la pratica del nomadismo. Dal testo si percepisce come le loro idee fossero degli embrioni che stavano piano piano crescendo e prendendo forma. Oltre a chiari riferimenti al romanzo di Lowry, Straram cita il valzer *Je te veux* di Erik Satie oppure *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, vista in rue de Babylon. Questi due autori saranno importanti in differenti aspetti della *creazione* situazionista e saranno trattati sul terzo capitolo.

Tuttavia il movimento non si limitava solo alla scrittura. L'anno era iniziato all'insegna di grandi attività *métagraphique*.

Le *métagraphies* sono immagini ottenute mediante l'utilizzo di fotografie, di frasi e di parole ritagliate, provenienti soprattutto da quotidiani e riviste. Questi elementi diventano «una sorta di pitture-romanzi» una volta assemblati (Debord 2006, p. 125).

A dire il vero la *métagraphie* era stata sistematizzata – e nomata – da Isou, come variante al *collage*. Attraverso questa tecnica alcuni termini fonetici venivano sostituiti da disegni: pittura e scrittura convivevano perfettamente. Le *métagraphies* realizzate dai membri dell'IL sono un ibrido tra la *métagraphie* di Isou e il *collage* dadaista.

L'11 giugno 1954 Wolman organizzò una mostra alla

32 Testo originale: «Délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté nouvelle sera DE SITUATION». *Internationale lettrista*, n°2 (1952), doc. cit.

33 Straram, Patrick, *Quelque part Salt Spring* (1954). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Choix de documents autour de l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste, CV, 8. Paris: BnF. Il documento è datato 28 febbraio 1954. La data e l'autore sono stati scritti sull'ultimo foglio da Debord.

31 Straram, Patrick «POST-SCRIPTUM HARMONICAL», *Tremplin*, n. 63, 1953, p. 4. ADM, Archive dossier médical, dossier Partrick Straram. Neuilly-sur-Marne: Ville-Evrard. Testo originale: «La seule valeur rentable serait de dévoiler et d'exactement situer les moindres ficelles de la tragi-comédie, de narrer avec précision nos moindres réactions, instaurer un régime de l'automatisme symbolique. En ceci on pourra dire de Malcolm Lowry qu'il est actuellement le seul écrivain qui soit un individu de comportement juste et exaltant, «la beauté nouvelle au-delà du jeu limité des formes sera DE SITUATIONS» G.E. Debord. A un autre stade Samuel Beckett situe la lucidité. Dans les interférences magistrales d'un humour qui confine à l'exorcisme. Vrai. Destructeur en toute connaissance de cause. Avènement. Reste à attendre Gilles Ivain. C'est dit.»

34 *Avant la guerre - 66 métaphories influentielles* (1954). TDL, Textes et documents lettristes, affiche. Paris: AGB. Riprodotto Apostolidès; Donnè, Ivan Chtcheglov, p. 71.

galleria Passage, denominata anche Double Doute, dal titolo *Avant la guerre - 66 métaphories influentielles*³⁴ e alla quale parteciparono buona parte dei membri: André-Frank Conord, Dahou, Debord, Jacques Fillon, Chtcheglov, Straram e Wolman stesso.

Sempre a giugno uscì il primo numero di *Potlatch*: il bollettino d'informazione dell'IL. Il nome *potlatch* letteralmente significa *dono* e proviene dalla lingua *chinook*, l'idioma utilizzato da alcune tribù indigene nordamericane. La rivista era un regalo a tutti gli effetti: il bollettino veniva inviato gratuitamente a degli indirizzi scelti dalla redazione e a chi ne faceva richiesta.

L'IL aveva come obiettivo la realizzazione di «un nuovo movimento» in grado di unire sin dall'inizio sia la «creazione culturale d'avanguardia» sia la «critica rivoluzionaria della società» (Debord 2006, p. 130); questo principio, come vedremo sul secondo capitolo, confluirà nell'IS.

Il primo numero di *Potlatch* è stato pubblicato il 22 giugno 1954; all'inizio la rivista usciva con una cadenza settimanale, ma dal numero dodici le pubblicazioni diventeranno mensili.

Il bollettino conta ventinove numeri, l'ultimo – datato 5 novembre 1957 – porta la dicitura «Bulletin d'informatin de l'Internationale situationniste» (Bollettino d'informazione dell'Internazionale situazionista). In seguito, *Potlatch* verrà sostituito dalla rivista *I.S.* nel giugno del 1958, ma uscirà ancora un numero di *Potlatch* nel 1959. Questa copia doveva trasformarsi in una sorta d'informativa interna al gruppo situazionista³⁵. Tuttavia questo progetto non andrà avanti e resterà l'unico numero pubblicato.

Potlatch sarà utile per creare dei legami importanti come nel caso del pittore danese Asger Jorn³⁶. Il collegamento tra Jorn e Debord è stato possibile anche grazie al contributo di Enrico Baj fondatore, insieme a Sergio Dangelo, del Movimento Nucleare e amico di Jorn. Baj inviò una lettera³⁷, su suggerimento di Jorn³⁸, alla redazione di *Potlatch*, il 16

novembre 1954, in cui spiegava l'interesse di Asger al lavoro del gruppo e l'affinità con il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (M.I.B.I.) da loro creato³⁹. Baj aveva allegato alla lettera il testo *Immagine e Forma*, scritto da Jorn contro l'architettura funzionalista. Un estratto del testo sarà pubblicato sul quindicesimo numero di *Potlatch*, sotto il titolo «Une architecture de la vie»⁴⁰ («Un'architettura della vita»).

Se da una parte i membri dell'IL avevano rimproverato a Isou «l'utilità di lasciare tracce», loro stessi hanno lasciato dietro di sé degli indizi utili a ripercorrere il pensiero e la costruzione del futuro movimento situazionista: numerose tracce si trovano proprio su *Potlatch*.

1.5 Costruire un nuovo mondo

Nel 1950 Isou pubblicò *Les journaux des dieux*⁴¹ (*I diari degli dei*), un libro in cui egli parla dello spazio urbano e su come dovrebbe svilupparsi, per dirlo con le sue parole «o lo spazio urbano diventa opera degli stessi utenti, o diverrà inaccettabile» (Bandini 2005, p. 36). Proprio lo spazio urbano, il suo sviluppo e la sua interazione con l'uomo, sarà il punto di partenza della ricerca del nuovo gruppo letterista.

Nel settembre 1953 il gruppo surrealista belga lanciò un'indagine, sul numero cinque della rivista *La Carte d'après nature* diretta da René Magritte, sul significato della parola poesia. Alla domanda «Che significato date alla parola poesia?» i membri dell'IL risposero:

[...] La poesia è nella forma delle città. Quindi, noi stiamo andando a costruire degli stravolgimenti. La nuova bellezza sarà DI SITUAZIONI, cioè temporanea e vissuta. Le ultime variazioni artistiche non ci interessano se non per la potenza influenzante [*influentielle*] che possiamo adoperare o scoprire. Per noi la poesia non significa nient'altro che l'elaborazione di condotte assolutamente

39 Nella lettera Baj ha scritto: «Nel vostro bollettino noi abbiamo trovato delle idee estremamente interessanti a proposito dell'architettura-caserma, contro la quale noi abbiamo fondato il Movimento per una Bauhaus Immaginata». Nel dicembre 1953 Jorn parlò a Baj dell'idea di fondare – dichiarando guerra a Max Bill – un'organizzazione internazionale di ricerca nell'ambito della fantasia e delle immagini e di volerla chiamare M.I.B.I. Inoltre, domandò a Baj se il gruppo del Movimento di Pittura Nucleare voleva unirsi a questa organizzazione internazionale. Vedi lettera Jorn - Baj (ottobre 1954) in Bandini, op. cit., p. 241.

40 Jorn, Asger «Une architecture de la vie», *Potlatch*, n°15, 22 dicembre 1954. Riprodotto in *Potlatch* (1996), pp. 56-57.

41 Isou, Isidore. *Les journaux des dieux* (1950). FAR, Fonds André Rousseaux, don Péliissier, DELTA 14124 ROUSSEAU FA. Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève.

35 Il bollettino era il numero uno della nuova serie, tra parentesi è stato indicato anche il numero 30 per mostrare la continuità con il vecchio bollettino dell'IL.

36 Asger Oluf Jørgesen cambiò il suo nome in Asger Jorn il 25 agosto 1945. Jorn è stato uno dei fondatori di Co.Br.A, un movimento sperimentale attivo in Europa dal 1948 al 1951, nato dalla fusione di tre gruppi: Nederlandse Experimentele groep (Paesi Bassi), Host (Danimarca) e Surréalisme-Révolutionnaire (Belgio). Il nome deriva dalle iniziali delle città da cui provenivano i gruppi: Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam. L'obiettivo del gruppo era di sviluppare una ricerca riguardo il processo artistico e la gestualità del segno, l'importanza fondamentale dell'atto creativo e la liberazione dell'arte dalle convenzioni tradizionali, nonché la nascita di un'arte popolare.

37 Baj, Enrico. *Lettera alla redazione di Potlatch* (1954). C, Correspondances, lettera datata 16/11/1954. Paris: AGB.

38 Vedi lettera Jorn - Baj (ottobre 1954) in Bandini, *L'estetico, il politico*, p. 254.

42 Risposta pubblicata sul numero speciale della rivista *La Carte d'après nature*, nel gennaio 1954. Nota: non esiste l'aggettivo *influentielle* in francese. Per mantenere la struttura si potrebbe tradurre in italiano con *influenziale* (parola che non esiste), però ho preferito utilizzare il termine *influenzante*, e lo userò per tutte le traduzioni a seguire.

nuove, e di mezzi per appassionarsi.⁴²

Tuttavia le città avevano bisogno di essere cambiate per far sì che l'uomo ritrovasse in loro la poesia e potesse appassionarsi nuovamente. Gilles Ivain nel «Formulario per un nuovo urbanismo», pubblicato sulla rivista *I.S.*, scrisse:

Ci annoiamo nelle città, bisogna faticare molto per scoprire ancora dei misteri sui cartelli della pubblica via, ultimo stadio dell'umorismo e della poesia. [...] Noi ci evolviamo in un paesaggio *chiuso* i cui punti di riferimento ci riportano irrimediabilmente verso il passato. Alcuni angoli *mobili*, certe prospettive *fuggevoli* ci permettono di intravedere concezioni originali dello spazio, ma questa visione resta frammentaria. [...] Ci proponiamo d'inventare nuovi scenari mobili. [...] Sulla base di questa civiltà mobile, l'architettura sarà – almeno ai suoi esordi – un mezzo per sperimentare i mille modi di modificare la vita. [...] È divenuto indispensabile un cambiamento totale di rotta dello spirito, tramite la messa in evidenza di desideri dimenticati e la creazione di desideri completamente nuovi. (*I.S.*, n°1, [giugno 1958], 1994, pp. 15-18)

Ma che cosa potevano fare i membri dell'IL per cambiare la forma della città? Per far vivere le passioni e realizzare i desideri? Era necessario, secondo loro, costruire nuovi stati affettivi.

La deriva, che consiste nel passeggiare nelle strade senza meta, esplorando la città e seguendo un percorso dettato dall'influenza spontanea dell'ambiente sul camminatore, svolgerà questo ruolo, così come la creazione di situazioni. L'architettura e l'urbanistica sono state le principali fonti d'ispirazione per queste pratiche rivoluzionarie. Si trattava di agire sulla forma e sul tessuto della città, su ciò che poteva essere immediatamente modificato dall'uomo. La deriva e la creazione di situazioni, stimolati soprattutto dal piacere, dalla passione per il gioco e dalla creatività, erano legate dall'importanza che i lettristi attribuivano

all'influenza dell'ambiente urbano sui desideri e sulle azioni degli individui.

Il *Formulario per un nuovo urbanismo* di Gilles Ivain mostra i legami che intercorrono tra l'architettura e la vita dell'uomo:

L'architettura è il modo più semplice per articolare il tempo e lo spazio, per *modulare* la realtà, per far sognare. Non si tratta solamente di articolazione e di modulazione plastica, espressione di una bellezza passeggera. Ma di una modulazione influenzante, che si iscrive nella curva eterna dei desideri umani e dei progressi nella realizzazione di questi desideri. L'architettura di domani sarà dunque un mezzo per modificare le attuali concezioni del tempo e dello spazio. [Sarà un mezzo di *conoscenza* e un mezzo di *azione*.] Il complesso architettonico sarà modificabile. Il suo aspetto cambierà in parte o completamente seguendo la volontà dei suoi abitanti.⁴³

Per sopperire all'alienazione dilagante e contrastare la società capitalistica, oltre a chiamare in causa l'architettura, c'era un altro problema da affrontare: l'impiego del tempo libero in modo creativo. Il proletariato doveva riprendersi quel «tempo libero» che aveva strappato alla classe dominante, ma la quale era riuscita a impadronirsi di nuovo, attraverso lo sviluppo di un «vasto settore dei piaceri», e che utilizzava come strumento di abbruttimento dello stesso (Debord 2007, p. 35). Nell'articolo collettivo «... une idée neuve en Europe» («...una nuova idea in Europa»), apparso sul settimo numero di *Potlatch*, troviamo scritto:

Il vero problema rivoluzionario è quello dei divertimenti. I divieti economici e i loro corollari morali saranno comunque distrutti e presto superati. [...] Una sola impresa a noi sembra degna di considerazione: è la messa a punto di un intrattenimento totale. L'avventuriero è chi crea le avventure, più di colui che le avventure gli arrivano. La *costruzione di situazioni* sarà la realizzazione continua di un grande gioco scelto deliberatamente; il passaggio

43 Ivain, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Correspondances, dossier Ivan Chtcheglov, 32 f. Paris: BnF. Il testo originale non presenta la frase «Sarà un mezzo di *conoscenza* e un mezzo di *azione*»; sarà aggiunta nella versione pubblicata nel 1958. (*I.S.*, n.1, [giugno 1958], 1994, p. 16).

da uno all'altro di quegli scenari e di quei conflitti in cui i personaggi di una tragedia morivano in ventiquattr'ore. Ma il tempo di vivere non mancherà più. A questa sintesi dovrà contribuire una critica del comportamento, un urbanesimo influenzante, una tecnica degli ambienti e dei rapporti, di cui conosciamo i primi principi. Sarà necessario reinventare costantemente l'attrazione sovrana che Charles Fourier designava nel gioco libero delle passioni.⁴⁴

Parte dell'articolo era già stato pubblicato su *La Carte* nel giugno del 1954. Anche questa volta il testo era la risposta a un'indagine del gruppo surrealista belga. In questa circostanza la domanda posta dal gruppo era: «Il pensiero illumina noi e le nostre azioni, con la stessa indifferenza del sole, o qual è la nostra speranza e qual è il suo valore?». La risposta datata 5 maggio 1954, e firmata da Bearn, Conord, Dahou, Debord, Fillon, Straram e Wolman, riportava delle considerazioni su architettura, urbanismo, deriva, psicogeografia e altro ancora, ma che nell'articolo «...une idée neuve en Europe» furono tolte o modificate. Di seguito un estratto della risposta:

L'indifferenza ha fatto questo mondo, ma non ci si può vivere. Il pensiero vale solo nella misura in cui scopre le sue rivendicazioni, e le impone. [...] È necessario dettare un'altra condizione umana. [...] Dovrà essere realizzata una civiltà totale, dove tutte le forme di attività tenderanno in modo permanente allo sconvolgimento passionale della vita. [...] questa grande civiltà che viene costruirà delle situazioni e delle avventure. Una scienza della vita è possibile. L'avventuriero è chi crea le avventure, più di colui che le avventure gli arrivano. L'utilizzazione cosciente dello scenario condiziona i comportamenti sempre nuovi. La parte di queste piccole casualità che chiamiamo destino andrà a diminuire. Solo a questo fine dovranno concorrere un'architettura, un urbanismo e un'espressione plastica influenzante di cui noi possediamo le prime basi.

La pratica del cambio di scenario e le scelte degli incontri,

il significato di incompletezza e di passaggio, l'amore per la velocità trasferito sul piano della mente, l'invenzione e l'oblio sono tra i componenti di una *etica della deriva* di cui noi abbiamo già iniziato l'esperienza nella miseria delle città di questi tempi.

Una scienza dei rapporti e degli ambienti si sta sviluppando, e che chiamiamo *psicogeografia*. Renderà al gioco di società il suo vero senso: una società fondata sul gioco. [...] La felicità, diceva Saint-Just, è un'idea nuova in Europa. [...] Noi lavoreremo per creare dei desideri nuovi, e noi faremo la più ampia propaganda in favore di questi desideri. Noi siamo quelli che porteranno alle lotte sociali la vera rabbia. Non facciamo la Rivoluzione chiedendo 25.216 franchi al mese. È adesso che bisognerebbe *guadagnarsi da vivere*, la vita terrena dove tutto è possibile [...].⁴⁵

Questo testo, che è solo una prima traccia di quella che sarà la teoria dell'IL e dell'IS, raccoglie in sé i punti chiave del loro pensiero: la realizzazione di una nuova civiltà e l'urbanismo unitario; la deriva e la psicogeografia; la costruzione di situazioni e il gioco.

La nozione di gioco, teorizzata dallo storico olandese Johan Huizinga, trova il suo posto nel mondo. *L'homo ludens* dovrà sostituire *l'homo faber*, solo così la nuova civiltà potrà realizzarsi.

Ne *Formulaire pour un urbanisme nouveau* Ivan Chtcheglov scrisse che

Guy Debord ha già segnalato il bisogno di costruire situazioni come uno dei desideri di base su cui verrà fondata la prossima civiltà. Questo bisogno di creazione assoluta è stato sempre strettamente legato al bisogno di giocare con l'architettura, il tempo e lo spazio.⁴⁶

La costruzione di situazioni e il gioco sono i simboli di un nuovo mondo per i letteristi e saranno i mezzi con cui realizzare la rivoluzione.

Constant⁴⁷, anche se non aveva ancora progettato *New Babylon* e non conosceva i membri del gruppo letterista,

45 *La Carte d'après nature*, giugno 1954. Riprodotto in Debord, *op. cit.*, pp. 120-121.

46 Ivain, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Correspondances, dossier Ivan Chtcheglov, 32 f. Paris: BnF. Sul testo pubblicato sulla rivista dell'IS, il nome di Guy Debord è stato cancellato e al suo posto compare «Abbiamo già segnalato...», Cfr. I.S., n°1, 1994, p. 18.

47 Constant Anton Nieuwenhuys, conosciuto come Constant, fonda nel 1947, insieme a Corneille e Karel Appel, *Reflex*, la rivista del Gruppo Sperimentale Olandese (Nederlandse Experimentele groep). Questo gruppo confluirà nel movimento Co.Br.A.

condividendo già gli stessi interessi. Nell'articolo «C'est notre désir qui fait la révolution» («È il nostro desiderio che fa la rivoluzione»), apparso sulla rivista Cobra, Constant sosteneva:

La nostra cultura non è in grado di prolungare se stessa e portarci un giorno alla soddisfazione dei nostri desideri? In realtà, non è mai stata in grado, questa cultura, di soddisfare un solo uomo, né uno schiavo, né il padrone che si riteneva felice nel lusso, in una lussuria dove si trovavano tutte le possibilità creative dell'individuo. Parlare di desiderio, per noi uomini del XX secolo, significa parlare dell'ignoto, perché tutto ciò che sappiamo dell'impero dei nostri desideri è che sono ridotti a un immenso desiderio di libertà. Ora, la liberazione della nostra vita sociale, che noi proponiamo come compito elementare, aprirà le porte al nuovo mondo, un mondo in cui tutti gli aspetti culturali e tutte le relazioni interne del nostro sé unito avranno un altro valore. È impossibile conoscere un desiderio se non soddisfacendolo, e la soddisfazione del nostro desiderio elementare è la rivoluzione. [...] la libertà si manifesta solo nella creazione o nella lotta, che fondamentalmente hanno lo stesso obiettivo: la realizzazione della nostra vita.⁴⁸

L'obiettivo era di realizzare la vita, i mezzi per farlo erano la creazione e la rivoluzione, iniziando dalla città, luogo collettivo, e dall'architettura, poiché

L'architettura è sempre l'ultima realizzazione di un'evoluzione mentale e artistica: è la materializzazione di uno stadio economico. L'architettura è l'ultimo punto di realizzazione di ogni sforzo artistico perché creare un'architettura significa costruire un'atmosfera e fissare uno stile di vita.⁴⁹

Agendo sull'architettura si potevano creare sia diversi stati affettivi sia un'atmosfera favorevole a un grande gioco quotidiano. La produttività non sarebbe più stata calcolata in termini di accumulazione di beni ma in piaceri

esistenziali effimeri, i veri desideri. L'averne avrebbe lasciato il posto all'essenza dell'essere umano.

Il programma teorico dell'IL, oltre alla critica del sistema capitalistico insediato nel primo dopoguerra, si proponeva di definire una «struttura appassionante della vita»⁵⁰ che, sovvertendo l'idea di piacere della società borghese e di lavoro, e la loro relativa distruzione, fornisce gli strumenti per la realizzazione di nuovi comportamenti. La costruzione di situazioni mostrava all'uomo una nuova concezione di vita: partecipare direttamente all'invenzione e alla messa in scena di «nuovi giochi»⁵¹.

1.6 Costruire situazioni: l'homo ludens in azione

Costruire situazioni significava essere gli autori della propria vita, essere i fautori del proprio destino, ma voleva dire anche riprendersi il tempo, quel «tempo di vivere» che «non mancherà più».

Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir (Costruite voi stessi una piccola situazione senza avvenire). Così recitava il titolo di una *métagraphie* di Chtcheglov realizzata nell'autunno del 1953. La *métagraphie*, secondo Ivan, era uno dei mezzi utilizzati per criticare la società e per fare la rivoluzione «sotto il segno dell'unità»⁵². Era uno degli strumenti di azione. Il titolo della *métagraphie* significava isolarsi dalla normalità, costruire una situazione e viverla fino in fondo in un tempo e uno spazio limitati, come se fosse un gioco.

Sulle note inedite di lettura di *Homo ludens*, Debord ha segnato un paragrafo di questo libro, associandolo alla frase di Chtcheglov, come «prodromi di una costruzione di situazione, tale che la definisce la frase *Costruite voi stessi una piccola situazione senza avvenire*»⁵³:

Il gioco si separa dalla vita reale per il luogo e la durata che occupa. Offre una terza caratteristica per il suo

50 «La ligne générale», *Potlatch*, n° 14, 30 novembre 1954. Ivi, p. 51.

51 «Résumé 1954», *Potlatch*, n° 14, 30 novembre 1954. Ivi, p. 53.

52 La citazione si trova sotto il nome di Gilles Ivan sul volantino *Avant la guerre - 66 métagraphies influentielles*, doc. cit., §4.

53 Debord non ha trascritto il testo, ma ha annotato il numero della pagina 29, tra parentesi ha inserito "primo paragrafo" e di seguito la nota: «prodromes d'une construction de situation, telle que la définit la phrase *Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir*». Consultando l'edizione Gallimard del 1951 il paragrafo risulta quello riportato in testo. Debord, Guy. *Johan Huizinga. Homo ludens* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 4. Paris: BnF.

48 Nieuwenhuys, Constant «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra*, n°4, 1949, pp. 3-4. *Cobra*, n°4 (1949). R, Rares, 4 P 753 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

49 Jorn, Asger «Une architecture de la vie», *Potlatch*, n°15, 22 dicembre 1954. Riprodotto in *Potlatch* (1996), pp. 56-57.

isolamento, la sua limitazione. Esso si svolge letteralmente. Viene 'giocato fino alla fine' entro certi limiti di tempo e di spazio. Esso possiede il suo corso e il suo senso in sé. (Huizinga 1951, p. 29)

L'elemento ludico è quindi il precursore della situazione costruita. L'essere umano doveva costruire situazioni per riprendere la vita e giocare con le proprie passioni. Questa visione del gioco delle passioni deriva in buona parte dal filosofo francese Charles Fourier, il quale presentò, in *Théorie des quatre mouvements* (Teoria dei quattro movimenti), il gioco delle passioni come un principio fondamentale dello sviluppo dell'essere umano. La situazione costruita funziona a condizione che sia mutevole poiché tutto quello che si prolunga per un certo tempo diventa pericoloso e tedioso. L'articolo «...une idée neuve en Europe» termina proprio con la frase «sarà necessario reinventare costantemente l'attrazione sovrana che Charles Fourier designava nel gioco libero delle passioni» (Debord 2006, p. 147).

Il titolo della *métagraphie* di Chtcheglov sarà utilizzato, dopo la sua esclusione, dalla redazione dell'IL che ne farà un volantino e sarà attaccato «sui muri di Parigi, principalmente nei luoghi psicogeograficamente favorevoli» (Debord 2006, p. 188). Il volantino riproduce un cavaliere sul suo destriero che guarda verso la scritta *Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir*⁵⁴. In qualche modo il disegno era la rappresentazione di quei conflitti «in cui i personaggi di una tragedia morivano in ventiquattr'ore» – citati sull'articolo «...une idée neuve en Europe» –, ma simboleggiava anche la figura del cavaliere errante: chi va alla ricerca di avventure e alla scoperta della vita.

Chtcheglov e Debord condividevano la passione per l'immaginario medievale. Nel film *In girum imus nocte et consumimur igni* Debord utilizzò la tecnica del *détournement* su alcuni episodi del fumetto Prince

Valiant⁵⁵. Su questo personaggio ricorderà e identificherà Ivan (Debord 2006, pp. 1376-1378).

Tuttavia la loro amicizia non tarderà a incrinarsi. In occasione della mostra *Avant la guerre – 66 métagraphies influentielles*, Chtcheglov realizzò una *métagraphie*⁵⁶ che sarà motivo di discussione e di dimissioni, poi trasformata in espulsione dal gruppo. Come per gli altri, l'esclusione di Ivan sarà formalizzata sul secondo numero di *Potlatch* con questa formula: «mitomania, delirio d'interpretazione – mancanza di coscienza rivoluzionaria» (Debord 2006, p. 137). Comunque il rapporto non si romperà del tutto, ma sarà sempre molto ambiguo e altalenante: da una parte Debord con le sue regole rigide, le sue strategie e il suo controllo, dall'altra la figura geniale, e al tempo stesso fragile, di Ivan il quale passerà quasi tutta la sua vita tra casa e cliniche psichiatriche.

Nel frattempo, Patrick Straram era partito per il Canada, ma continuava a fare parte del gruppo e a partecipare all'attività da lontano; anche Heanry de Béarn era distante: si trovava a Caracas. Entrambi, avuta la notizia della rottura tra Ivan e Guy, si dimisero dal movimento per solidarietà con Ivan (Apostolidès; Donné 2006, p. 72)⁵⁷.

Ormai, l'impronta di Chtcheglov era già radicata nell'IL. La frase *L'oubli est notre passion dominante* (L'oblio è la nostra passione dominante), divenuta poi un simbolo, è di Chtcheglov (Chtcheglov 2006, p. 43). Ivan ha anche gettato le basi per la psicogeografia, la deriva e l'urbanismo unitario. La sua influenza è presente anche nel *Manifeste pour une construction de situations* (Manifesto per una costruzione di situazioni), scritto da Debord nel settembre del 1953 e non ultimato, rimasto inedito fino alla sua morte. Il manifesto espone l'idea della morte dell'estetica, il ruolo dell'arte nelle loro azioni, il concetto di gioco e di partecipazione; pone l'accento su come l'ambiente determini le azioni degli esseri umani e come la costruzione di «nuove strutture» sia il presupposto necessario per concepire il mondo in

⁵⁵ Prince Valiant è una serie creata da Hal Foster. La prima pubblicazione risale al 1937.

⁵⁶ Chtcheglov scrisse su *Sur ce monde habité* che il giorno del vernissage portò il «suo ultimo collage, in lode della polizia militare giapponese della seconda guerra mondiale, come una chiamata a qualsiasi altra cosa» (Chtcheglov 2006, p. 104).

⁵⁷ Esistono due documenti sulle dimissioni, dal titolo *Informations*, pubblicati in Apostolidès; Donné, *Ivan Chtcheglov*, p. 68.

⁵⁴ Cfr. *Rapport sur la construction des situations...* riprodotto in Berréby, *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, p. 19. Il testo riporta «Nos situations seront sans avenir, seront des lieux de passage» (Le nostre situazioni saranno senza avvenire, saranno luoghi di passaggio).

altri modi. In questo contesto cita i quartieri delle città in relazione al progetto del *Formulario* di Gilles Ivain. La nozione di costruzione non doveva essere applicata solo alle città, ma anche ai momenti di vita come uno stravolgimento «di tutti gli istanti». Il gioco avrà un ruolo centrale nella costruzione di una vita più vera (Debord 2006, pp. 105-112)⁵⁸.

Non vi è dubbio che la costruzione di situazione sia strettamente legata alla deriva, alla psicogeografia e all'urbanismo unitario, però a sua volta è anche un concetto a sé stante che ha un valore specifico nell'esperienza e nei momenti della vita e nel gioco. Tutti questi argomenti sono stati presentati sui primi numeri di *Potlatch*, ma non avevano ancora una struttura ben definita ed eterogenea. Ad esempio, pensiamo agli articoli citati in precedenza: «... une idée neuve en Europe»; «On détruit la rue Sauvage»; «Rédaction de nuit»; «L'architecture et le jeu».

I primi scritti esaustivi sono l'«Introduction à une critique de la géographie urbaine» («Introduzione a una critica della geografia urbana»), «Mode d'emploi du détournement» («Modo di utilizzo del *détournement*») e la «Théorie de la dérive» («Teoria della deriva»)⁵⁹. I testi furono pubblicati sulla rivista *Les Lèvres nues*, diretta dal surrealista belga Marcel Mariën, tra il 1955 e il 1956.

Mariën conobbe l'attività del gruppo attraverso René Magritte⁶⁰, il quale dirigeva la rivista *La Carte d'après nature* in cui furono pubblicate le due risposte dell'IL. Attraverso questi scritti Mariën fa conoscenza del pensiero del gruppo, e ne carpisce la vicinanza. Ma sarà dopo la pubblicazione di «Valable partout» – estratto preso dal primo numero della rivista *Les Lèvres nues* – sul quarto numero di *Potlatch*, che Paul Nougé proporrà all'IL, durante una sua visita a Parigi, di collaborare con loro rivista (Debord 2015, pp. 17-19).

Oltre ai testi sopracitati, sul n°7 di *Les Lèvres nues* vengono pubblicati anche un testo di Michèle Bernstein dal titolo «Refus de discuter» («Rifiuto di discutere»), la

«Description raisonnée de Paris» («Descrizione ragionata di Parigi») di Jacques Fillon e la pubblicità di Gil J Wolman per visitare una «Parigi psicogeografica» («Paris psychogéographique»). Sempre sullo stesso numero fu pubblicata la traduzione francese di un volantino anonimo, apparso a Londra l'11 novembre 1955, e che potrebbe essere stato redatto e tradotto da Alexander Trocchi, scrittore scozzese, già membro dell'IL da alcuni mesi. Il volantino termina con le seguenti frasi:

Pretendete la Repubblica! [...] Non c'è più un istante da perdere! [...] Inglese! Ancora uno sforzo se volete essere repubblicani! Costruite un mondo a misura dei vostri miti. Mettetevi al loro posto.⁶¹

Lo stile del volantino è sicuramente affine allo spirito dell'IL: serio e canzonatorio al tempo stesso. In questa ultima parte il testo incita a «costruire un mondo» e a fare «ancora uno sforzo» per essere repubblicani, naturalmente significava fare la rivoluzione. Questo sarà lo stesso sforzo richiesto per essere situazionisti nel giugno del 1957⁶². La frase è un *détournement* del titolo di un testo del Marchese de Sade: *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* (Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani) in *La Philosophie dans le boudoir* (1795)⁶³.

Alexander Trocchi⁶⁴ entrò a far parte dell'IL nell'ottobre del 1955. La notizia fu annunciata tramite *Potlatch* n° 23 sotto il titolo «Vite fait» («Rapidamente»). L'annuncio dichiarava inoltre le dimissioni di Trocchi dalla rivista *Merlin*, di cui ne era il direttore.

Dopo qualche tempo furono attaccate delle cartoline, in lingua francese e inglese, sui muri di Parigi. Le cartoline erano un messaggio per reclutare altri membri: «Se voi credete [di avere] del genio o se voi pensate di possedere solo un'intelligenza brillante, rivolgetevi all'Internazionale lettrista»⁶⁵.

Marcel Mariën non si limitò a pubblicare i testi dei membri

61 Vedi appendice per i testi integrali degli articoli usciti su *Le Lèvres nues* n°7, dicembre 1955.

62 Cfr. il titolo dell'articolo «Encore un effort si vous voulez être situationnistes» (Ancora uno sforzo se volete essere situazionisti), *Potlatch*, n°29, 29 giugno 1957.

63 La filosofia nel *boudoir* (piccolo salone elegante ad uso esclusivo delle donne).

64 Nato a Glasgow nel 1925 da madre scozzese e padre italiano, Trocchi si trasferì a Parigi alla fine del 1940. Poco tempo dopo Trocchi creò *Merlin*, insieme a Christopher Logue e Richard Seaver, una rivista di letteratura d'avanguardia in lingua inglese.

65 Riprodotte in Debord, *op. cit.*, p. 217.

58 Il manifesto è stato scritto nel settembre 1953; in seguito corretto da Debord, presumibilmente, tra il 1955-56 in concomitanza con l'uscita degli articoli su *Les Lèvres nues*.

59 Gli articoli uscirono tra il 1955 e 1956. I numeri della rivista sono rispettivamente 5, 8 e 9. Vedi collezione completa, edizione Plasma 1978.

60 Brau, Debord e Wolman avevano incontrato Magritte a Bruxelles nel 1952, dopo l'attacco a Chaplin. Nella lettera, oltre a citare il *tract*, Magritte esterna la volontà di pubblicare il volantino sulla rivista da lui diretta ma rinuncia: temeva che sarebbero sorti dei problemi. Lettera indirizzata a Marcel Mariën il 15 novembre 1952, riprodotta in René Magritte, *La destination*, p. 299.

66 Ad oggi, grazie alle numerose pubblicazioni, questa descrizione è stata ampliata e rivista. In questo elaborato utilizzo la formula movimento artistico e politico per analizzare il rapporto tra arte e politica nell'IS con il fine di darne una nuova interpretazione. Lo studioso Fabien Danesi, ne *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste*, pone la questione sulla divisione tra arte e politica, principalmente in opposizione alla storica dell'arte Mirella Bandini, scrivendo che essa «separa ciò che i situazionisti cercavano di conciliare» (Danesi 2008, p. 26). Cfr. Danesi, *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste*, pp. 21-26. Pur essendo favorevole alla visione unita di arte e politica e di non dividere la storia dell'IS, è ancora abbastanza presente – nonostante i progressi – tra gli studiosi la separazione della storia dell'IS tra periodo artistico e politico oppure una divisione storica in periodi. La storia dell'IS, a mio parere, è un processo evolutivo concatenato a tutte le vicissitudini e nella sua totalità. Occorre qui ricordare che il lavoro della Bandini è piuttosto datato (1977), ma è stato uno dei primi studi sull'IS con un discreto apporto, all'epoca della pubblicazione, di vari documenti inediti o difficilmente reperibili; inoltre lo stato dell'arte di quel tempo, probabilmente, non permetteva ancora una diversa lettura.

67 Ralph Rumney, artista inglese nato a Newcastle upon Tyne nel 1934, è l'inventore del Comitato Psicogeografico di Londra e, al momento della conferenza, unico esponente. Rumney ha dichiarato di aver inventato il comitato durante la conferenza di Cosio di Arroscia (vedi Rumney, *Le Consul*, p. 50). Tuttavia sul volantino della *Prima esposizione psicogeografica*, presso la galleria Taptoe nel febbraio 1957, era già presente il Comitato psicogeografico di Londra. Essendo anche lui un partecipante della mostra, probabilmente, Rumney ha confuso gli eventi. Cfr. la lettera di Debord indirizzata a Rumney riprodotta in Debord, *Correspondance*, vol. 0, p. 145.

dell'IL. Per conto di Debord egli stampò il testo *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (*Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*) che divenne, dopo la conferenza di Cosio di Arroscia, il documento ufficiale adottato dal gruppo situazionista.

1.7 La nascita dell'IS: una situazione costruita

La storia ufficiale descrive l'IS come un movimento artistico e politico⁶⁶, fondato a Cosio di Arroscia (Liguria) a seguito della conferenza internazionale delle avanguardie, tenutasi il 27-28 luglio 1957, e alla quale parteciparono: Michèle Bernstein e Guy Debord, delegati dell'Internazionale lettrista; Ralph Rumney, come rappresentante del Comitato Psicogeografico di Londra⁶⁷; Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo ed Elena Verrone, membri del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (M.I.B.I.).

Questo è vero ma in parte, non tutti i partecipanti hanno avuto la stessa opinione sulla fondazione dell'IS. Tuttavia prima di andare avanti, facciamo un passo indietro e ripercorriamo brevemente la storia per capire come tutti questi personaggi si sono conosciuti, e quali rapporti si sono instaurati tra di loro.

Asger Jorn e Guy Debord entrarono in contatto, grazie alla lettera di Baj, alla fine del 1954. I membri dell'IL, soprattutto Debord, erano interessati al movimento M.I.B.I. e al progetto contro l'architettura funzionalista portato avanti da Jorn. Così iniziò subito un periodo di collaborazione tra i due movimenti.

Il M.I.B.I. fu fondato, «come movimento di protesta», da Jorn a Villars (Svizzera) nel 1953, «contro il programma di una nuova Bauhaus ad Ulm – Germania, diretta

dall'architetto Max Bill»⁶⁸.

Nell'estate del 1955, Jorn fece la conoscenza del pittore Giuseppe Pinot Gallizio ad Albissola e il 29 settembre 1955 sarà fondato il Laboratorio Sperimentale del Movimento per una Bauhaus Immaginata ad Alba. Il documento ufficiale porta le firme di Asger Jorn, Pinot Gallizio e Piero Simondo.

Nel luglio del 1956 uscì il primo numero di *Eristica*⁶⁹, rivista e bollettino d'informazione del M.I.B.I., ma il progetto non andò avanti e questo numero resterà il solo pubblicato.

Le attività del laboratorio si concentrarono nella città di Alba che divenne la base per gli incontri durante il primo periodo. «Gli Immaginatisti d'Alba» è il titolo dell'articolo scritto da Marziano Bernardi e pubblicato su *La Stampa* l'11 dicembre 1956, in cui lo stesso Bernardi dichiara il suo stupore per il circolo di artisti che gravitava in città:

Chi avrebbe pensato che Alba la nostra piemontese Alba capitale del tartufo, potesse diventare un centro 'europeo' di ricerche, di sperimentazioni artistiche, piovendo in quella tranquilla provincia, a riunirsi coi pittori locali Simondo e Gallizio, ora un danese, il Jorn, ora un olandese, il Constant, ora un cecoslovacco, il Kotik [...].⁷⁰

Dal 2 al 9 settembre (1956)⁷¹, nella cittadina piemontese si svolse il *Primo congresso mondiale degli artisti liberi*⁷². Il tema del congresso era «Le arti libere e le attività industriali». A questa manifestazione parteciparono numerosi artisti internazionali, e non solo, tra cui Christian Dotremont⁷³, Pravoslav Rada e Jan Kotik, Gil J Wolman come delegato dell'IL, Ettore Sottsass jr., Constant e tanti altri. Il congresso era stato indetto da Jorn e Gallizio a nome del M.I.B.I. con l'intento di «gettare le basi per un'organizzazione unita», prendendo in considerazione il programma dell'IL, sull'urbanismo unitario e il suo uso, come punto d'incontro tra arte e tecnica per «la costruzione integrale di un'atmosfera, di uno stile di vita»⁷⁴.

68 «Come è nata l'idea di un movimento internazionale per una Bauhaus Immaginata?», *Eristica*, n°2, luglio 1956. Volantino all'interno della rivista.

69 Il primo numero di *Eristica* è stato pubblicato come un secondo numero.

70 Bernardi, Marziano «Gli Immaginatisti d'Alba», *La Stampa*, 11 dicembre 1956, p. 4.

71 La *brochure* del congresso indica la data 2-9 settembre, mentre nel documento *La plate-forme d'Alba* la data riportata è 2-8 settembre.

72 *Primo congresso mondiale degli artisti liberi* (1956). TDL, Textes et documents lettristes, brochure. Paris: AGB.

73 Christian Dotremont doveva aprire la cerimonia inaugurale il 2 settembre, ma non si presentò. Cfr. De Groof, *Le général situationniste*, pp. 187-188.

74 Citazioni riprese dal documento *La plate-forme d'Alba*. Vedi nota 77.

Il convegno si chiuse con una risoluzione finale scritta da Debord a Parigi. La dichiarazione redatta in sei punti annunciava le decisioni prese durante il congresso:

- 1- Necessità di costruire in modo dinamico la struttura della vita per mezzo dell'urbanismo unitario utilizzando tutte le arti e le tecniche moderne, ritenute dei semplici mezzi.
- 2- Carattere scaduto, in partenza, di qualsiasi rinnovo parziale apportato all'arte nei suoi limiti tradizionali. Apertura di un'esperienza illimitata delle arti personali in rapporto dialettico con un lavoro comune.
- 3- Riconoscimento di una fondamentale interdipendenza tra urbanismo unitario e uno stile di vita futuro, che deve essere già indicato e difeso.
- 4- Affermazione di questo stile di vita in prospettiva di una maggiore libertà reale e un maggiore dominio della natura e dell'universo.
- 5- Decisione di combattere l'urbanismo retrograda funzionalista, e sperimentare delle costruzioni rivoluzionarie e dinamiche.
- 6- Unità d'azione tra i firmatari su questo programma, per lo scambio di pubblicazioni e di lettere, la preparazione di azioni collettive, il sostegno reciproco nelle manifestazioni e nelle polemiche alle quali si partecipa, l'elaborazione comune di nuove forme.⁷⁵

Parte di questi punti saranno riportati – con alcune modifiche – in *La plate-forme d'Alba (Piattaforma di Alba)*⁷⁶, un documento ciclostilato e adottato successivamente dai partecipanti della conferenza. In testo sarà pubblicato a novembre su *Potlatch* n°27 con l'aggiunta di un ultimo paragrafo⁷⁷.

In occasione di questo simposio Constant farà la conoscenza di Giuseppe-Pinot Gallizio e soggiorerà ad Alba per alcuni mesi⁷⁸. Questo incontro sarà rilevante per la nascita del progetto *New Babylon*, definito dallo stesso Constant «un campo nomade su scala planetaria» (Nieuwenhuys 2017, p. 22). A dicembre Pinot Gallizio e

Constant visitarono un accampamento su una riva del Tanaro, il fiume che fiancheggia la città di Alba. Il terreno dove si erano stanziati i nomadi e avevano costruito la «Città dei Gitani» – come l'ha definita Constant – era di proprietà di Gallizio. Egli donò questo terreno ai nomadi dopo che il Comune di Alba gli vietò l'ingresso in città e nella zona del mercato del bestiame, luogo in cui gli zingari di passaggio erano soliti fermarsi. Pinot, oltre a donare il terreno e difendere più volte i nomadi in consiglio comunale, affisse nelle vie di Alba un manifesto dal titolo *L'uomo è sempre l'uomo*, annunciando l'inizio della «grande battaglia per la sosta degli zingari» (ivi, p. 20). Proprio in occasione di questa visita Constant concepì il progetto di «un accampamento permanente per gli zingari di Alba» (ivi, p. 22) che fu il punto di partenza della serie di *maquettes* di *New Babylon*.

A seguito del *Primo congresso mondiale per gli artisti liberi*, la teoria dell'urbanismo unitario era diventata una parte fondamentale per tutti i membri e i relativi movimenti. Nel dicembre 1956 il M.I.B.I. organizzò una manifestazione intitolata *Manifestate a favore dell'Urbanesimo Unitario*. La mostra, svoltasi presso l'Unione Culturale di Torino dal 10 al 15 dicembre, prevedeva un confronto diretto su diversi argomenti, come l'arte, l'urbanismo unitario, la pittura industriale ecc., e una conferenza sulla «Storia dell'Internazionale lettrista». In questo contesto, la psicogeografia è stata presentata come «la grande avventura moderna»⁷⁹.

Sulla scia di questa grande avventura, nel febbraio 1957, i gruppi organizzano la *Première exposition de psychogéographie*⁸⁰ (Prima esposizione psicogeografica) presso la galleria Taptoe a Bruxelles. La mostra, progettata dal M.I.B.I., l'IL e il Comitato Psicogeografico di Londra, doveva svolgersi dal 2 al 26 febbraio e il programma era stato arricchito da conferenze tra cui «L'art brut de vivre» di Ralph Rumney, l'«Industrie et beaux-arts, deux extrêmes

⁷⁹ *Manifestez en faveur de l'Urbanisme Unitaire* (1956). Il presente documento è stato redatto in due lingue: italiano e francese. TDL, Textes et documents lettristes, affiche. Paris: AGB.

⁸⁰ *Première exposition de psychogéographie* (1957). TDL, Textes et documents lettristes, affiche et brochure. Paris: AGB.

⁷⁵ *Résolution finale du Congrès* riprodotto in Debord, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁷⁶ *La plate-forme d'Alba* (1956). TDL, Textes et documents lettristes, tract. Paris: AGB.

⁷⁷ Riprodotto integralmente in Debord, *op. cit.*, pp. 248-250.

⁷⁸ Constant conosceva già Asger Jorn dai tempi di Co.Br.A.

de l'unité situationniste» di Asger Jorn, infine la conferenza «monosonora» di Yves Klein. L'esposizione prevedeva anche un catalogo che non sarà mai realizzato.

La bozza del catalogo dal titolo *Première exposition de psychogéographie*⁸¹ (6 fogli dattiloscritti), che si trova presso il Fonds Guy Debord, contiene: il *Projet pour un labyrinthe éducatif* scritto da Guy Debord; un testo di Ralph Rumney dal titolo *Pour une peinture collective; The dark passage* di Michèle Bernstein. In aggiunta il catalogo raccoglie degli *slogans* abbinati a delle proposte d'illustrazione e la riproduzione del contenuto del volantino *Come è nata l'idea di un movimento internazionale per una Bauhaus Immaginata?* allegato alla rivista *Eristica*.

Probabilmente il catalogo non venne stampato a seguito dell'episodio denominato «l'affaire de Bruxelles». Debord non partecipò alla mostra come previsto, mentre parteciparono Jorn e Rumney. Dopo una serie di lettere indirizzate ad Asger e a Ralph sulla loro colpevolezza nella vicenda, l'affare si concluse con un documento, «Accord mettant fin à l'affaire de Bruxelles'» («Accordo che pone fine alla 'vicenda di Bruxelles'»), firmato da Bernstein, Debord e Jorn. L'atto conteneva quattro punti in cui venivano regolamentati il lavoro personale dei membri dei differenti gruppi, il lavoro comune e l'importanza primaria di quest'ultimo (Debord 2006, p. 286). Fatta la pace, le attività continuarono.

Nell'estate del 1957 i membri dei vari gruppi si ritrovano a Cosio di Arroscia, una piccola cittadina in provincia di Imperia. Qui, il 28 luglio, venne fondata ufficialmente l'IS.

La nascita del movimento è documentata attraverso le numerose fotografie scattate da Ralph Rumney e da un foglio con il risultato della votazione finale scritto dallo stesso Debord⁸².

Le testimonianze su questa conferenza, però, non coincidono: per Rumney c'è stata «una conferenza all'interno della conferenza»⁸³; secondo Simondo è stato

un incontro tra amici⁸⁴; infine per Olmo non ci fu nessuna conferenza ma un ritrovo informale di artisti liberi⁸⁵.

Cerchiamo di mettere un po' di ordine. Dopo il matrimonio ad Alba, Piero Simondo ed Elena Verrone decisero di passare qualche settimana di vacanza a Cosio, dove Simondo possedeva una casa di famiglia. L'invito di passare qualche giorno nel piccolo paese ligure fu esteso anche agli altri. Così a Cosio di Arroscia arrivarono Bernstein, Debord, Gallizio, Jorn, Olmo e Rumney con sua moglie Pegeen Vail Guggenheim⁸⁶.

Pinot Gallizio, in una pagina del suo diario inedito, ha annotato: «1957 giugno - Le nozze di Piero-Elena»; di seguito «a luglio conferenza di Cosio»⁸⁷. L'ultima annotazione, sempre sulla stessa pagina, è in data gennaio 1958. Di conseguenza, queste note potrebbero essere state scritte tutte in un secondo momento.

Dalla corrispondenza non emerge nessuna notizia sulla conferenza. Le informazioni utili per l'incontro sono riportate su tre lettere scritte da Guy Debord. La prima lettera è stata indirizzata a Piero Simondo il 4 luglio 1957. A fine testo Debord scrisse:

Non so ancora la data del mio arrivo a Cosio: molto probabilmente verso il 20-25 luglio. Abbiamo molte questioni da prendere in considerazione. Tutto quello che apprendo da qui mi mostra la necessità di un'organizzazione definita chiaramente, con urgenza. (*Correspondance* 2010, vol. 0, pp. 185-186)

La seconda comunicazione, scritta l'8 luglio, è per Asger Jorn. Debord riporta nuovamente le date del suo arrivo - qui tra il 25 luglio e il 10 agosto -. Poi prosegue scrivendo il passaggio di Ralph Rumney che sarebbe avvenuto tra il 25 e il 31 luglio. In conclusione della lettera, Debord afferma la sua volontà di incontrare tutti in quel momento: «È allora che dovremmo incontrarci tutti, credo» (ivi, pp. 187-188).

Infine, il terzo messaggio è stato inviato a Pinot Gallizio

84 Berréby, Gérard. *Entretien avec Piero Simondo, Elena Verrone et Ralph Rumney* (1998). TDS, Textes et documents situationnistes, entretien. Paris: AGB.

85 Minghini, Giulio. *La salsiccia non grufola. Conversazione con Walter Olmo* (1998). TD, Textes et documents situationnistes, entretien. Paris: AGB.

86 Berréby, Gérard. *Entretien avec Piero Simondo, Elena Verrone et Ralph Rumney* (1998). Doc. cit.

87 Gallizio, Pinot. *Diario (1953-1958)*. D, Documenti Pinot Gallizio. Torino: Archivio Gallizio.

81 *Ensemble de dactylographies pour la maquette du catalogue resté inédit de la "Première exposition de psychogéographie"*, Galerie Taptoe, Bruxelles (1957). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 12. Paris: BnF.

82 *Fiche de résultat du vote du 28 juillet 1957 pour la fondation de l'Internationale Situationniste* (1957). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 36. Paris: BnF. Riprodotto in Debord, *op. cit.*, p. 331.

83 Costituita da Debord, Bernstein, Jorn e Rumney. Lui stesso nell'intervista ha dichiarato di non ricordare «interventi né di Olmo né di Verrone. Gallizio spiegava la sua officina per la pittura industriale. E Simondo sembrava preoccupato dall'idea di superamento dell'arte». Rumney, *op. cit.*, p. 50.

l'11 luglio:

Penso di arrivare a Cosio, con Michèle, il 22 luglio. Tra il 25 luglio e la fine del mese, anche Ralph Rumney deve passare a Cosio. Penso che tu possa venire in questo momento. (ivi, p. 188)

Il *Rapporto sulla costruzione di situazioni* era già stato stampato nel giugno del 1957 da Marcel Mariën, quasi due mesi prima della faticosa conferenza, e Debord lo portò con sé, come ricorda Rumney⁸⁸. Secondo la ricostruzione della storia, effettuata tramite l'intervista di Gérard Berréby a Simondo, Verrone e Rumney, nessuno dei partecipanti, ad eccezione di Rumney, aveva letto questo rapporto. Il testo fu tradotto in lingua italiana solo nel maggio del 1958 e pubblicato su *Notizie*, rivista dell'omonima galleria di Luciano Pistoia a Torino, accompagnato da un'introduzione scritta da Pinot Gallizio. In una lettera indirizzata a Pinot, datata 4 aprile 1958, Debord scrisse:

A tale riguardo, non voglio che questo *Rapporto* sia pubblicato come un mio lavoro personale, o sotto la mia sola firma. Questo *Rapporto* può essere presentato come l'espressione teorica adottata alla conferenza di fondazione dell'Internazionale Situazionista a Cosio d'Arroscia – e possiamo dire che esprime il pensiero dei leader dell'Internazionale tra i quali possiamo citare Korun (Belgio), Debord (Francia), Gallizio (Italia) e Jorn (Scandinavia). In questo modo, avremmo l'immagine di un comitato responsabile, democraticamente, di fronte alla tendenza internazionale che ci siamo impegnati a raggruppare. (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 81)

Da questo paragrafo si può intuire il lavoro di costruzione sulla forma del movimento, dopo la sua costituzione, ma si può anche percepire l'importanza dell'azione collettiva del gruppo e non del singolo individuo. Questa idea di un'azione unitaria e collettiva dei membri è un punto fondamentale nell'interpretazione del fenomeno gioco-

movimento, ma la vedremo in specifico più avanti.

Debord aveva inviato una copia del *Rapporto* anche a Jorn. Nella lettera datata 8 luglio 1957 e indirizzata ad Asger, Debord gli chiese se era contento del suo testo (*Correspondance* 2010, vol. 0, p. 188). Quindi è possibile che Jorn abbia letto il *Rapporto* prima dell'incontro.

Andiamo avanti e seguiamo lo studio attraverso il documento con il risultato della votazione finale che è stato scritto da Debord ed è conservato nel suo archivio. Sul manoscritto è riportata la data – 28 luglio 1957 – e la fondazione dell'IS tramite cinque voti favorevoli, uno contrario e due astenuti (Debord 2006, p. 331). Fino a qui non si manifesta nulla di strano, se non per alcuni piccoli dettagli. Tra i cinque voti favorevoli compare il nome di Olmo con al fianco un punto interrogativo; tra i due astenuti troviamo Verrone e Gallizio, e quest'ultimo è stato spostato sotto i favorevoli tramite una freccia. Il voto contrario è di Simondo.

Riprendendo l'intervista realizzata da Berréby, cercando di discernere bene tutte le informazioni, due questioni restano aperte: la prima è il tema della «conferenza nella conferenza» esposta da Rumney; la seconda è l'incontro tra amici trasformato poi in conferenza, affermazione di Simondo. Il quale ha anche precisato che non ci fu una discussione preventiva su quest'ultima ma che si trattava di uno schema mentale di Debord⁸⁹.

89 Doc. cit.

È visibile che l'origine del nuovo gruppo cela in sé la volontà di Debord di prendere le distanze dal movimento di Isidore Isou, distaccandosene completamente attraverso la creazione di un movimento che non avesse alcun tipo di legame con il Lettrismo.

Ma sulla base dei documenti fin qui mostrati si manifesta una nuova questione: se il movimento stesso fosse il frutto di una situazione costruita? Il risultato di un «momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito» tramite l'organizzazione collettiva di persone e «di un

90 La citazione riprende parte della definizione ufficiale di situazione costruita che sarà trattata sul II capitolo.

gioco di avvenimenti»⁹⁰?

Tutti gli indizi portano alla conclusione che la nascita del movimento sia la rappresentazione della teoria messa in pratica. È possibile, dunque, affermare che la fondazione dell'IS sia stata il primo tentativo di realizzare una situazione costruita poiché essa è direttamente legata alla volontà e all'azione di un soggetto. La soggettività non va interpretata come l'individualismo, ma come un fenomeno che ha il suo riflesso sulla collettività attraverso l'affinità delle passioni condivise. L'idea di una situazione costruita è dunque un «tentativo di struttura nella congiunzione» (I.S., n°4, [giugno 1960], 1994, p. 11) di un momento (tempo), di un luogo (spazio) e di persone come si è manifestato a Cosio di Arroscia. La situazione è un momento creato e organizzato deliberatamente dall'individuo, unico e irripetibile, «è un desiderio *realizzato*» (ivi., p. 11).

capitolo due

Un'avanguardia
culturale
rivoluzionaria:
i situazionisti,
*primitivi di una
nuova cultura*

“ Se rifiutiamo con arroganza tutte le condizioni sgradevoli della realtà culturale in cui siamo intrappolati e che dobbiamo trasformare, manifesteremo, personalmente, una purezza inattaccabile (e innocua). Ma tale soddisfazione idealista ci condannerebbe a una solitudine che si oppone alla prima necessità del nostro programma: l'azione collettiva ”

Lettera di Guy Debord a Constant,
28 febbraio 1959

2.1 I loro mezzi e le loro prospettive

«Noi pensiamo anzitutto che occorra cambiare il mondo». Così inizia *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*⁹¹, scritto e pubblicato da G.-E. Debord nel giugno del 1957. Il testo, adottato solo in seguito come documento ufficiale dai membri dell'IS, detta le linee guida del programma situazionista.

Per prima cosa i situazionisti volevano «appassionare la vita quotidiana» (*I.S.*, n°2, [dicembre 1958], 1994, p. 3), la loro e quella della comunità, essi proponevano un cambiamento degli stili di vita e dei comportamenti degli esseri umani al pari di una creazione artistica collettiva. Per realizzare questo, dovevano cambiare le strutture della società attaccando il potere che le manteneva in vita e le alimentava:

Vogliamo il cambiamento più liberatore della società e della vita in cui siamo rinchiusi. Sappiamo che questo cambiamento è possibile con azioni appropriate. [...] Viviamo una crisi essenziale della storia, in cui ogni anno ripropone più nettamente il problema del dominio razionale delle nuove forze produttive, e della formazione di una civiltà su scala mondiale. [...] Il capitalismo inventa nuove

⁹¹ *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, pamphlet. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, pp. 1-23. Questo rapporto è stato pubblicato in versione italiana da Nautilus nel 2007, riprendendo la traduzione tratta dalla rivista *Notizie*, Torino, 1958.

forme di lotta – dirigismo del mercato, accrescimento del settore della distribuzione, governi fascisti –; si fa forza delle degenerazioni operaie; blandisce, con diverse tattiche riformiste, le opposizioni di classe. Ha così potuto mantenere fino ad oggi i vecchi rapporti sociali nella grande maggioranza dei paesi altamente industrializzati; e dunque privare una società socialista della sua base materiale indispensabile. [...] L'ideologia dominante organizza la banalizzazione delle scoperte sovversive, e le diffonde ampiamente dopo averle sterilizzate. Riesce anche a servirsi di individui sovversivi: morti, con la contraffazione delle loro opere; vivi, grazie alla confusione ideologica d'insieme, falsificandoli con delle mistiche di cui essa tiene commercio. (Debord 2007, pp. 5-7)

I situazionisti vedevano la creazione di una nuova civiltà come l'unico rimedio per contrastare il potere dominante dell'autorità. Ma quali erano le azioni da intraprendere? E in quali ambiti dovevano essere utilizzate?

Il nostro compito è precisamente l'impiego di certi mezzi d'azione e la scoperta di nuovi, più facilmente riconoscibili nel campo della cultura e dei costumi, ma applicati nella prospettiva di un'interazione di tutti i mutamenti rivoluzionari. [...] La nozione stessa di avanguardia collettiva, con l'aspetto militante che essa implica, è un prodotto recente delle condizioni storiche che richiedono nello stesso tempo la necessità di un programma rivoluzionario coerente nella cultura, e la necessità di lottare contro le forze che impediscono lo sviluppo di questo programma. (ivi, pp. 5-8)

Il loro obiettivo era di portare ovunque «un'alternativa rivoluzionaria alla cultura dominante» (ivi, p. 42); di utilizzare la ricerca e la sperimentazione ai fini della critica e della divulgazione delle loro idee; di condurre «i più avanzati artisti e intellettuali di ogni paese a prendere contatto» con loro «in vista di un'azione comune» (ivi, p. 43).

In effetti, come dichiarò Ralph Rumney durante

un'intervista, i situazionisti volevano cambiare il mondo attraverso la sperimentazione e l'utilizzazione dei «mezzi culturali», invece che servirsi dei «fucili» o «dell'azione politica diretta»:

Noi volevamo accaparrarci degli utensili della cultura. C'era un metodo eventuale da scoprire, da inventare, di cambiare il mondo con i mezzi culturali, piuttosto che con i fucili o con l'azione politica diretta.⁹²

«L'attività culturale» era stata designata come un mezzo «di costruzione sperimentale della vita quotidiana» che, parallelamente alla dilatazione «del tempo libero» e alla «scomparsa della divisione del lavoro» – anche di quello artistico –, avrebbe favorito le vere passioni dell'individuo (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 20). I situazionisti consideravano la cultura come «riflesso e prefigurazione, in ogni momento storico, delle possibilità di organizzazione della vita quotidiana» (ivi, p.14) e il loro compito era dunque «un salto qualitativo nello sviluppo» sia culturale sia della vita di tutti i giorni (I.S., n°2, [dicembre 1958], 1994, p.10).

L'arte doveva lasciare il suo ruolo *spettacolare* per «diventare un'organizzazione diretta di sensazioni superiori» (ivi, p. 21) e per questo doveva essere integrata nella vita quotidiana come un comportamento naturale, perché la nuova civiltà immaginata dai situazionisti sarà ludica, o non lo sarà.

Le produzioni concrete, come le arti plastiche, dopo la rivoluzione dovranno essere parte delle unità materiali dell'ambiente e integrarsi all'architettura; costruire delle situazioni in una società giocosa, questo sarà lo scopo dei membri dell'IS, senza cadere nell'errore surrealista: credere nell'«idea della ricchezza infinita dell'immaginazione inconscia» (Debord 2007, p. 11).

Per superare il «vecchio ordine stabilito» nell'ambito culturale, dovevano distruggere tutte «le forme di pseudo-comunicazione» per lasciare spazio «ad una comunicazione

⁹² *Dérive Gallzio*, Monica Repetto e Pietro Balla, Italia, 2001. Frase dal minuto 25': 39 al 26': 33.

reale diretta», cioè «la situazione costruita», un mezzo culturale superiore (I.S., n°1, giugno 1958, p. 21).

Negli Stati operai, secondo Debord, Bertolt Brecht è stata la sola persona a essere riuscita «a resistere alle sciocchezze del realismo socialista al potere». Le sperimentazioni di Brecht a Berlino erano vicine alle costruzioni alle quali i situazionisti erano interessati poiché egli aveva «messo in discussione la nozione classica di spettacolo» (Debord 2007, p. 26).

Proprio in risposta allo spettacolo e alla passività dello spettatore che è stata elaborata una scienza di situazioni:

Nostra idea centrale è quella della costruzione di situazioni: vale a dire la costruzione concreta di scenari momentanei di vita, e la loro trasformazione in una qualità passionale superiore. Dobbiamo mettere a punto un intervento ordinato sui fattori complessi di due grandi componenti in perpetua interazione: l'ambiente materiale della vita; i comportamenti che esso porta con sé e che lo trasformano. (ivi, p. 32)

La costruzione di situazioni avrebbe permesso ai suoi «costruttori» di essere «vissuta» (ivi, p. 37). In questo modo il «pubblico» passivo avrebbe ceduto finalmente il posto ai «viventi» (ibid.).

Ma costruire situazioni non voleva dire limitarsi al solo utilizzo dei mezzi artistici ma andare oltre: i situazionisti dovevano agire anche sugli stati affettivi dell'uomo. Per fare questo non bastava la sola teoria ma essi dovevano operare nel tessuto urbano.

Il tract *Nouveau théâtre d'opérations dans la culture* (Nuovo teatro delle operazioni nella cultura)⁹³, stampato dalla sezione francese e apparso nel gennaio del 1958, spiega in maniera schematica il contenuto di questa pratica.

Il volantino presenta, sotto il titolo, un'immagine aerea di un quartiere a sud di Parigi e della periferia. Il luogo in cui saranno costruite delle situazioni – il teatro – è la città, un

ambiente che riguarda, in maniera simbolica, la sfera della vita quotidiana. L'obiettivo è quello di far sparire le vecchie condizioni di esistenza, dissolvendo così anche le vecchie idee, grazie alla teoria della costruzione di situazioni. Qui entrano in scena il comportamento sperimentale, che favorisce un gioco permanente, e l'urbanismo unitario, teoria che traccia le linee per la costruzione di un ambiente, attraverso l'utilizzo delle arti e delle tecniche in connessione con le esperienze di comportamento dell'essere umano. Queste ultime sono analizzate grazie alla ricerca psicogeografica.

A partire dal comportamento sperimentale e l'urbanismo unitario sono stati sviluppati dei procedimenti pratici, come il *détournement* e la deriva. Se la psicogeografia studia gli «effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno», che agisce direttamente «sul comportamento affettivo degli individui» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 13), la deriva è lo strumento empirico di ricerca, cioè l'esplorazione di porzioni di tessuto urbano. La peculiarità della deriva è l'atto del *camminare* inteso come momento di azione, di scoperta e d'incontro. La deriva può avere una durata breve o proseguire per dei giorni, inoltre può svolgersi singolarmente o in gruppo. Questa tecnica si discosta dalle *visite-escursioni* dada e dalle *deambulazioni* surrealiste grazie al suo carattere «ludico-costruttivo» e al suo utilizzo per riconoscere gli «effetti di natura psicogeografica» (I.S., n°2, [dicembre 1958], 1994, p. 19). Il fine della deriva non è solo l'individuazione delle unità ambientali, ma è anche una presa di coscienza degli individui della relazione che si crea tra loro e lo spazio in cui vivono.

Il *détournement*, invece, è l'appropriazione e il riutilizzo di «elementi estetici precostituiti» integrandoli «in una costruzione superiore dell'ambiente»⁹⁴. Questa tecnica può essere applicata anche ai testi, *détournement* testuale, oppure essere impiegata in ambito visuale, come ad

94 Per le definizioni ufficiali di *psicogeografia*, *deriva*, *détournement* e *urbanismo unitario* si veda l'articolo «Problemi preliminari alla costruzione di una situazione», I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, pp. 13-14.

93 *Nouveau théâtre d'opérations dans la culture* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, affiche. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 46-47.

esempio la *pentuire détournée*, ma vedremo questa pratica in dettaglio sul prossimo capitolo.

Per i situazionisti lo studio e la prassi di tutti questi procedimenti andavano di pari passo ed erano inseparabili in quanto l'uno implicava l'altro. In questo modo si arriva alla situazione costruita, cioè un «momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti» (I.S., n° 1, [giugno 1958], 1994, p. 13).

La situazione costruita non implica solo l'utilizzo dei mezzi per costruire l'ambiente e dei momenti di vita fin ora descritti, ma è «nello stesso tempo un'unità di comportamento nel tempo», perché:

È fatta di gesti contenuti nello scenario di un momento. Questi gesti sono il frutto dello scenario e di loro stessi. Producono altre forme di scenario e altri gesti». (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 11)

Il filosofo Giorgio Agamben, in *Mezzi senza fine*, scrisse che «il gesto è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale» aprendo così la «dimensione etica» dell'uomo (Agamben 1996, p. 51); il gesto «è la sfera non di un fine in sé, ma di una medialità pura e senza fine che si comunica agli uomini» (ivi, p. 52).

Di conseguenza la situazione costruita è la *rappresentazione* di un gesto che mostra e trasmette un messaggio.

2.2 Arte per tutti: *La société sans classes a trouvé ses artistes*

Il 12 aprile 1958 i situazionisti fecero circolare un volantino contro l'assemblea generale dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (A.I.C.A.), in occasione della riunione durante l'Esposizione Universale di Bruxelles.

Il volantino *Adresse de l'Internationale situationniste*⁹⁵ porta le firme di Abdelhafid Khatib, Hans Platschek, Walter Korun, Guy-Ernest Debord, Pinot Gallizio e Asger Jorn. È stato scritto a nome di tutte le sezioni al momento esistenti: algerina, tedesca, belga, francese, italiana e scandinava.

Walter Korun, pseudonimo di Piet De Groof, faceva parte della sezione belga dell'IS, sarà espulso nell'ottobre del 1958 per non aver realizzato il programma di pubblicazioni previste per il Belgio. Korun sarà «esonero fino a nuovo ordine dalle responsabilità che assumeva per l'IS in questo paese» (I.S., n°2, [dicembre 1958], 1994, p. 12).

La motivazione dell'espulsione potrebbe anche derivare dalla sua vera identità e dal suo lavoro: era un aviatore militare. Nonostante la sua professione, Korun era appassionato di poesia e d'arte, questa passione lo portò ad avvicinarsi agli ambienti artistici. Nel 1953, insieme a Janine Fontaine, iniziò a pubblicare *Taptoe*, una rivista di poesia – ciclostilata, unita con punti metallici e con un numero di pagine variabili – sull'esempio della rivista *Blurb* di Simon Vinkenoong (De Groof 2007, pp. 13-14).

Korun collaborò anche alle attività della galleria *Taptoe* a Bruxelles. La partecipazione agli eventi della galleria gli consentì di incontrare e di stringere amicizia con numerosi artisti, tra i quali Asger Jorn. De Groof stesso affermò: Walter Korun «avrebbe potuto essere un grande critico d'arte. Ma Piet de Groof è diventato un grande aviatore» (ivi, p. 7).

Fu proprio Korun a proporre l'azione contro i critici d'arte e l'organizzò insieme ai membri della sezione francese (ivi, p. 250). La lettera datata 13 marzo 1958, scritta da Debord e indirizzata alla sezione belga, riporta le seguenti informazioni:

La proposta di Korun riguardo a un'azione da realizzare in occasione della Conferenza internazionale dei critici d'arte – il 15 aprile a Bruxelles – ha qui trovato la più grande approvazione. Noi ci fermeremo, se siete d'accordo, al

⁹⁵ *Adresse de l'Internationale situationniste* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 50-51.

piano seguente: stamperemo a Parigi 2000 esemplari di un volantino da gettare in questa riunione – se possibile durante l'adunanza inaugurale – contemporaneamente nel momento in cui uno di noi, prendendo improvvisamente la parola, leggerà il testo (un po' di tempo prima altri esemplari saranno pubblicati su giornali d'Europa). (Correspondance 1999, vol. I, p. 73)

L'azione si svolse presso la Maison de la Presse durante il discorso d'apertura dell'assemblea, tra i partecipanti figuravano James Johnson Sweeney, critico d'arte americano e membro fondatore dell'A.I.C.A., nonché presidente dell'assemblea, e Renaat Van Elslande, ministro sottosegretario di Stato agli Affari culturali del Belgio⁹⁶. Korun era stato incaricato di fare irruzione e gettare i volantini, ma per timore di essere riconosciuto e di avere dei problemi, domandò a suo fratello minore, Wilfred De Groof, di occuparsene. Malgrado le precauzioni prese, ebbe ugualmente dei fastidi con la polizia: stava aspettando suo fratello in macchina, ma quando lui arrivò aveva dietro di sé due poliziotti che riuscirono a prendere il numero di targa e risalire agli assalitori (De Groof 2007, pp. 253-256).

Qual era il significato di quest'azione? Era un attacco diretto a quello che loro definivano il vecchio modello culturale, un *gesto sociale* e un modo per far conoscere le loro posizioni teoriche:

Ciò che fate qui sembra a tutti semplicemente noioso. [...] Nella misura in cui il pensiero moderno, per la cultura, si rivela essere stato perfettamente stagnante da venticinque anni; nella misura in cui tutta un'epoca, che non ha compreso niente e non ha cambiato nulla, prende coscienza del suo fallimento, i suoi responsabili tendono a trasformare le loro attività in istituzioni. Fanno appello così ad un riconoscimento ufficiale da parte di un sistema sociale sotto tutti i riguardi scaduto ma ancora materialmente dominante, di cui sono stati nella maggior parte dei casi dei buoni cani da guardia. La carenza principale della critica nell'arte moderna è di non aver mai

saputo concepire la totalità culturale e le condizioni di un movimento sperimentale che la superi perpetuamente. [...]

Disperdetevi, brandelli di critici d'arte, critici di frammenti d'arte. Adesso è nell'Internazionale situazionista che organizza l'attività artistica unitaria dell'avvenire. Non avete più niente da dire. L'Internazionale situazionista non vi lascerà più nessun spazio. Vi ridurremo alla fame.⁹⁷

97 *Adresse de l'Internationale situationniste* (1958). Doc.cit.

Il volantino termina con la frase *La société sans classes a trouvé ses artistes. Vive l'Internationale situationniste !* (La società senza classi ha trovato i suoi artisti. Lunga vita all'Internazionale situazionista!), la quale riassume in maniera giocosa che cos'è l'IS e a chi vuole rivolgersi, ma racchiude in sé un altro significato: i membri dell'IS fanno parte di una nuova collettività, che non ha dimenticato la lotta di classe, ma che ha avuto la capacità di disattivare i «dispositivi» all'interno della società, mostrandone un nuovo utilizzo e trasformandoli «in mezzi puri» (Agamben 2005, p. 100), e restituendone così l'uso agli individui.

L'azione contro i critici d'arte è molto simile all'operazione *Charlie Chaplin* realizzata anni prima dai membri dell'IL. Tuttavia ha dei punti in comune con un'altra azione intrapresa dall'IL contro la mostra *L'Industrie du pétrole vue par des artistes* (*L'Industria del petrolio vista dagli artisti*), tenutasi dal 2 al 14 giugno 1956 presso il Palais de Beaux-Arts di Bruxelles e organizzata dal colosso petrolifero Shell. In questa circostanza i membri dell'IL, insieme al gruppo della rivista *Les Lèvres nues*, stamparono il volantino *Toutes ces dames au salon*⁹⁸ (*Tutte queste dame al salone*). Il tract riportava, inoltre, le firme di altre organizzazioni, come il Movimento Arte Nucleare, il gruppo *Schéma*, e di alcuni artisti indipendenti.

98 *Toutes ces dames au salon* (1956). TDL, Textes et documents lettristes, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Debord, *Œuvres*, pp. 231-237.

Questa operazione era una critica alla mercificazione dell'arte e, soprattutto, alla sua sponsorizzazione da parte dell'industria:

96 «Éloge funèbre de M. Renaat Van Elslande, ministre d'État», *Annales parlementaires*, n°2-88, Sénat du Belgique, 11 gennaio 2001.

Per porre fine agli aspetti pratici di questa mostra, è importante sottolineare come i percorsi dell'umorismo siano impenetrabili. Fino a essere atroci. Così, allo stesso tempo, in spazi adiacenti, venivano offerti all'attenzione dei visitatori, raggruppati attorno alla famosa tela, gli schizzi di Picasso per *Guernica*, un insieme che presentava un episodio abbastanza impressionante dell'industria petrolifera motorizzata, visto da un artista. («L'avete fatto voi?», chiese l'ambasciatore nazista Abetz nel 1937. «No, sieste stati voi», replicò Picasso»). [...]

Sarebbe stato abbastanza ingenuo, abbastanza vanitoso rivolgersi ai maestri. Essi appartengono a un tribunale diverso. E che il Royal Dutch-Shell oggi, domani la Coca-Cola o le salsicce di Francoforte, ambiscono ai riconoscimenti di Lorenzo de Medici, difficilmente sorprenderà. Non esiste un solo venditore di armi che non si faccia passare come filantropo, protettore della scienza e delle arti, creatore e difensore sia della vedova sia dell'orfano. (Debord 2006, pp. 231-234)

Alla critica dell'industria petrolifera si aggiungeva quella agli artisti che avevano preso parte alla mostra – essi sono le dame (prostitute) menzionate nel titolo – con tanto di elenco dei partecipanti a fine testo:

Mai la vergogna ha raggiunto le proporzioni che abbiamo appena mostrato. Per quanto oscuri, i piccoli servitori che hanno prestato il loro sostegno alla suddetta impresa, sarebbe troppo facile invocare la loro insignificanza e la mediocrità manifesta nel loro servilismo collettivo per renderli purificatori dell'oblio, niente di più.

Questa mostra crea un precedente. E un precedente serio. Tende niente di meno che a indebolire l'ultimo sentimento di rivolta dell'artista, oltre che a generalizzare abitudini di sottomissione che aprono la porta a ogni meschinità, a tutti i compromessi. Già nell'esposizione in questione, si poteva vedere una tela del tipo chiamato non figurativo, perfettamente non figurativo tranne che per la sola parola SHELL leggibile, precisa, disgustosa come un cancro. (ivi, p. 233)

In altre situazioni, gli artisti sono stati difesi dal movimento, come nel caso di Nunzio Van Guglielmi. Il 4 luglio 1958 la sezione italiana – Gallizio e il figlio – stampò e fece circolare un volantino, dal titolo *Difendete la libertà ovunque*⁹⁹, attraverso il quale la sezione prendeva le difese di Van Guglielmi. L'artista in questione era stato arrestato, e internato in un manicomio di Milano, per avere sfregiato una tela di Raffaello, *L'incoronazione della Vergine*, e aver apposto un cartello con l'iscrizione: «Viva la rivoluzione italiana! Via il governo clericale!».

I situazionisti italiani protestarono contro l'internamento di Van Guglielmi e, allo stesso tempo, il volantino divenne un attacco contro l'ambiente culturale tradizionale:

[...] Noi constatiamo che il contenuto del manifesto posto da Van Guglielmi sul quadro di Raffaello: 'W la rivoluzione italiana! Via il governo clericale!', esprime il voto di un grande numero di italiani [...].

Vogliamo quindi attirare l'attenzione sul fatto che esso sarà un crimine contro la vera scienza psichiatrica di interpretare, con l'aiuto della polizia psichiatrica, un gesto ostile alla chiesa e al defunto valore culturale dei Musei, come una prova sufficiente di follia.

[...] La libertà consiste soprattutto nel distruggere falsi idoli. [...]

Un secondo volantino in francese, *Au secours de Van Guglielmi!*¹⁰⁰ (*In soccorso di Van Guglielmi!*), apparso il 7 luglio 1958 sotto la firma di Asger Jorn a nome dell'IS, rimarcava la difesa dell'azione dell'artista¹⁰¹.

La pratica di diffondere volantini era molto utilizzata nell'IL ed è stata ripresa anche dai membri dell'IS poiché è un'azione che fissa gli eventi e che possiede un *effetto di straniamento*. Essa non solo desta l'attenzione e risveglia chi si trova davanti a sé, ma permette a colui che la segue di entrare a fare parte del gioco.

Comunque le attività situazioniste non potevano limitarsi solo alla distribuzione di volantini oppure agli

99 *Difendete la libertà ovunque* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB.

100 *Au secours de Van Guglielmi!* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB.

101 Entrambi i volantini sono riprodotti in Berréby, *op. cit.*, p. 69 e p. 71.

scandali, i situazionisti dovevano agire materialmente nell'ambiente – soprattutto in opposizione al movimento surrealista – e in particolar modo all'interno di quello urbano. I membri del movimento desideravano costruire delle «città situazioniste», quello spazio in cui l'uomo poteva finalmente liberare la sua forza creatrice e inventare nuovi gesti poetici.

2.3 Costruire ambienti: *le décor* e la città

A fine gennaio del 1958 comparve un altro volantino della sezione francese. Il messaggio, sotto forma di un nastro di carta, era un appello-denuncia «ai produttori dell'arte moderna»¹⁰²:

Se siete stanchi di imitare le demolizioni; se vi sembra che le ripetizioni frammentarie che aspettiamo da voi siano superate prima ancora di essere, prendete contatto con noi per organizzare a un livello superiore nuovi poteri di trasformazione dell'ambiente.

L'arte, secondo i situazionisti, aveva un ruolo rivoluzionario nella società ma la borghesia, che forniva il paradigma culturale dell'epoca, metteva a disposizione delle masse «un'arte popolare preconfezionata» (I.S., n°2, [dicembre 1958], 1994, p. 6). In contrapposizione a questo stato dell'arte, essi volevano creare un'«arte applicabile nella costruzione degli ambienti» (ivi, p. 27). Gli artisti avevano «il compito di inventare nuove tecniche e di utilizzare la luce, il suono, il movimento e, in generale, tutte le invenzioni» che avrebbero potuto «influenzare gli ambienti» (ivi, pp. 23-26). L'ambiente, essendo parte integrante della vita quotidiana, aveva un ruolo centrale e la sua costruzione nasceva dalla necessità di avere un terreno fertile per il gioco e per la sperimentazione – condizioni essenziali per la libertà e «l'effettiva realizzazione dell'individuo» –, come opposizione alla mercificazione dell'arte e alla società dello

spettacolo: soltanto costruendo nuovi ambienti, legati a esperienze di comportamento, era possibile distruggere il mondo dello spettacolo e la passività dello spettatore. Il ruolo del pubblico doveva diminuire per lasciare spazio ai *viveurs* (viventi).¹⁰³

I situazionisti, nonostante il loro intento, non sono mai riusciti a costruire un vero ambiente nel tessuto urbano, nello spazio del reale e della vita quotidiana, tanto è vero che la *Caverna dell'Antimateria* e *Die Welt als Labyrinth* erano due progetti destinati rispettivamente a una galleria e a un museo. Sembra strano che i membri dell'IS avessero scelto proprio quei luoghi che detestavano e che consideravano nemici poiché erano parte del sistema di mercificazione e di regolamentazione dell'arte. Tuttavia questi spazi gli permettevano di mettere in pratica le loro teorie e, al tempo stesso, creare scalpore all'interno degli ambienti artistici, dando una scossa al mercato dell'arte.

La *Caverna dell'Antimateria*, opera di Pinot Gallizio, può essere considerato il primo modello¹⁰⁴ di costruzione di un ambiente. Quest'opera è stata allestita presso la galleria d'arte René Drouin di Parigi nel 1959. Lo spazio della galleria venne completamente stravolto: fu tappezzato interamente da rotoli di pittura industriale. Facciamo un passo indietro. La pittura industriale è stata inventata dallo stesso Pinot Gallizio, il quale produceva lunghi rotoli di pittura, attraverso lavorazioni chimiche, che poi vendeva al metro con l'intento di inflazionare il mercato dell'arte. Questi rotoli di tela dipinta percorrevano la galleria e creavano, come l'ha definita lo stesso Gallizio, una «caverna-scatoletta»¹⁰⁵: un luogo magico di gioco e di emozioni. Lo spettatore poteva camminare all'interno della caverna e diventare «complice e attore» a ogni sua interazione con l'ambiente, creando, per esempio, delle nuove immagini sulle tele attraverso giochi di luce. L'uso dell'aroma resinoso destava la memoria olfattiva degli spettatori e la musica di sottofondo creava l'atmosfera

103 Il termine *viveurs* compare in *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale* di Guy Debord, riprodotto in Berréby, op. cit., p. 19.

104 La mostra era una personale di Pinot Gallizio, ma la corrispondenza tra lui e Debord rivela i retroscena dell'esposizione, come la partecipazione all'organizzazione di Guy Debord e Michèle Bernstein, il processo per arrivare alla costruzione di un ambiente, cioè la *Caverna dell'Antimateria*. Le lettere scritte da Debord e indirizzate a Gallizio sono state pubblicate dalla casa editrice Fayard in *Correspondance*, vol. 0 e 1. La corrispondenza di Gallizio si trova presso il Fondo Gallizio, Gam, Torino. Alcune delle lettere da me visionate si trovano presso l'Archive Gérard Berréby.

105 Gallizio, Pinot. *Lettera a René Drouin* (1958). C, *Correspondances*, lettera datata 8/12/1958. Paris: AGB. La lettera è riprodotta in Bertolino, et al., *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, pp. 59-63.

102 Questo è anche il titolo del volantino: *Aux Producteurs de l'Art Moderne* (1958). TDS, *Textes et documents situationnistes*, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 48-49.

106 *Ibidem*.

«ansiosa ed angosciata di un mondo in formazione»¹⁰⁶. Lo spettatore veniva coinvolto in un'esperienza totalizzante e portato all'interno dell'opera stessa per vivere un'esperienza unica nel tempo e nello spazio creato dall'artista. Il giorno del vernissage i situazionisti avrebbero dovuto dichiarare la loro posizione teorica e accendere lo scandalo¹⁰⁷.

Nella lettera indirizzata a Drouin l'8 dicembre 1958, Gallizio definisce la *Caverna* come l'*Anti-mondo*. Lo stesso Gallizio afferma che la caverna è una forma infantile e poetica per tradurre questo «antimondo» e, sempre nella stessa lettera, fa riferimento al fisico italiano Francesco Pannaria, colui che introdusse la teoria dell'antimondo in contrapposizione alla teoria dell'antimateria del fisico Paul Dirac negli anni '30¹⁰⁸.

Solo in seguito, prima dell'inaugurazione della mostra presso la galleria Drouin, all'opera fu dato il titolo di *Caverna dell'Antimateria*¹⁰⁹. La scelta di aggiungere la parola antimateria probabilmente è stata suggerita dalle teorie situazioniste sulla mercificazione dell'arte. Quindi il nome potrebbe sottolineare che l'opera non fosse materia consumabile – come oggetto – ma spazio vuoto e, al tempo stesso, il titolo creava un effetto straniante in quanto si contrapponeva all'opera stessa che, di fatto, era materia pura. Ma questa è solo una mia ipotesi.

Die Welt als Labyrinth, invece, fu un progetto – non realizzato – per una manifestazione dell'IS, presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, che prevedeva la trasformazione delle sale 36 e 37 del museo in un labirinto. La manifestazione avrebbe dovuto svolgersi nelle sale dello Stedelijk ma anche all'esterno, attraverso tre giornate di deriva, organizzate da tre gruppi situazionisti, nel centro di Amsterdam. La data stabilita per l'evento era il 30 maggio 1960, ma il 5 marzo Willem J.H.B. Sandberg, direttore del museo, approvò il progetto definitivo ma con due riserve¹¹⁰ che portarono i situazionisti ad annullare la manifestazione. Ad ogni modo abbiamo a disposizione una

planimetria¹¹¹ e un articolo – «Die Welt als Labyrinth» – che illustrano il progetto.

Il labirinto presentava un percorso variabile e l'altezza del soffitto cambiava da zona a zona. L'arredamento interno non avrebbe dovuto rappresentare una classica esposizione di opere ma era la costruzione di un «ambiente misto»: una fusione di caratteri interni e familiari, come un «appartamento arredato», ed esterni, utilizzando «pioggia e nebbia artificiali».

Le «zone termiche e luminose», erano alternate da suoni, «rumori e parole», che provenivano da magnetofoni. Non mancava la pittura industriale utilizzata per creare un tunnel e delle palizzate, modificate dall'artista Maurice Wyckaert¹¹², membro della sezione belga, con lo scopo di creare degli ostacoli e dei giochi all'interno del labirinto. Infine erano previste delle «provocazioni concettuali», indirizzate contro le istituzioni e il mercato dell'arte. L'intento, come per *La Caverna dell'antimateria*, era di coinvolgere totalmente lo spettatore, fargli vivere delle emozioni, attraverso l'intervento diretto nell'ambiente, e permettergli di sperimentare l'effetto di una «microderiva»¹¹³.

In questi due progetti sono presenti due elementi chiave: l'esperienza e la costruzione. La parola esperienza deriva dal verbo latino *experiri* che indica sperimentare, conoscere per prova. L'esperienza è una conoscenza diretta, appresa tramite l'osservazione, l'uso o la pratica, in un determinato ambiente, ma è anche la conoscenza acquisita per mezzo dei sensi. Costruire, invece, è mettere insieme degli elementi per fabbricare, creare, fondare un qualcosa, sia esso materiale o immateriale¹¹⁴.

La *Caverna dell'Antimateria* e *Die Welt als Labyrinth* presentano una doppia costruzione: quella fisica, rappresentata dall'effettiva creazione di un nuovo ambiente, con la conseguente perdita di significazione dello spazio ospitante (galleria e museo), e quella immateriale, cioè

111 *Plan d'une exposition* (1959-1960). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 94. Paris: BnF.

112 Maurice Wyckaert è un artista belga. Nel 1956 conobbe Asger Jorn, in seguito, nel 1957, entrò a far parte dell'IS.

113 Tutte le citazioni fino a qui riportate provengono dall'articolo «Die Welt als Labyrinth», *op. cit.*, pp. 5-10. Potrebbe essere stato Asger Jorn a suggerire il titolo della manifestazione, su ispirazione dell'omonimo libro di Gustav René Hocke, in quanto era un libro importante per lui, come ha affermato Piet De Groff (*De Groff* 2007, p. 238). Lo stesso Jorn, in un'intervista del 1958, sottolinea la rilevanza del libro *Die Welt als Labyrinth* di G.R. Hocke e *De Stijl* 1917-1931 di H.C. Jaffé, in quanto questi due studi gli hanno permesso «di collocare più precisamente Cobra nell'evoluzione storica dell'arte moderna» (Ivi, p. 237).

114 Per le definizioni dei termini esperienza e costruire vedi Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/> (12/11/2018)

107 Debord, Guy. *Lettera a Giors Melanotte* (1958). C, *Correspondances*, lettera datata 9/12/1958. Paris: AGB.

108 Lettera di Pinot Gallizio a René Drouin in Bertolino, et al., *op. cit.*, p. 60.

109 Gallizio, Pinot. *Une caverne de l'Anti-matière* (1959). TDS, *Textes et documents situationnistes*, invitation. Paris: AGB.

110 La prima riserva riguardava i controlli. I vigili del fuoco dovevano approvare alcuni elementi pericolosi del labirinto. La seconda riserva, invece, era legata ai materiali e al finanziamento. Parte dei mezzi per la costruzione del labirinto dovevano essere forniti da organi esterni al museo e ai quali l'IS doveva indirizzarsi. Vedi articolo «Die Welt als Labyrinth», *I.S.*, n°4, [giugno 1960], 1994, p. 5.

l'esperienza diretta del soggetto. In questo modo l'opera d'arte, considerata come oggetto di sublimazione estetica e come feticcio, scompare: l'opera e lo spazio diventano la stessa cosa. Di conseguenza lo spettatore, vivendo direttamente l'esperienza all'interno dell'opera, non è più un pubblico passivo e diventa finalmente «viveur».

Per il catalogo della mostra *Première exposition de psychogéographie*, presso la galleria Taptoe nel 1957, Debord aveva scritto un testo intitolato *Projet pour un labyrinthe éducatif*, il primo testo che proponeva un progetto sul tema del labirinto. Il piano prevedeva una serie di corridoi, all'interno dei quali dovevano essere inseriti numerosi nomi di strade inventati e sconcertanti per rendere l'orientamento dei visitatori difficile. La decorazione degli ambienti doveva essere formata da oggetti e da tavole, da *slogans* scritti sui muri e da false finestre, mentre dei suoni paralleli venivano riprodotti da un'altra stanza. Anche in questo progetto sono state inserite delle carte psicogeografiche ed era prevista la pratica della deriva. Inoltre, dovevano essere messi a disposizione dei visitatori vino e alcolici, libri o frammenti di testo accuratamente scelti¹¹⁵.

Die Welt als Labyrinth ricalcava, in parte, le idee contenute nel *Progetto per un labirinto educativo* ma ampliandole e aggiungendo dei nuovi elementi.

Come mai questa idea di labirinto è frequente nell'IS? Il labirinto è la struttura ambientale più stimolante poiché al suo interno è possibile sperimentare lo spaesamento, l'abbandono alle sollecitazioni dell'ambiente e il gioco. La funzione del labirinto è di abolire il tempo in uno spazio straordinario, dove la durata della passeggiata si confonde con il paesaggio attraversato. Quindi esso si rivela un luogo ideale per la deriva e ricerca psicogeografica: uno spazio in cui le emozioni adrenaliche si impossessano dell'individuo, esaltando le capacità creatrici dell'essere umano in cerca di libertà.

L'idea di costruire ambienti non si è limitata solo a questi progetti. In scala più ampia esiste il progetto *New Babylon*, definito dallo stesso Constant «un campo nomade su scala planetaria» (Nieuwenhuys 2017, p. 22).

Constant sviluppò *New Babylon* proprio all'interno del tema, fondamentale per il movimento situazionista, dell'urbanismo unitario e continuò a lavorare alla città nomade anche dopo le sue dimissioni, nell'estate del 1960. Tuttavia, *New Babylon* non ha mai visto la luce. È un sogno rimasto nel cassetto, un'utopia. Eppure lui ha sempre rifiutato l'appellativo di utopia per il suo progetto, dichiarando, intervistato da Simon Vinkenoog nel 1962:

Non voglio chiamare *New Babylon* un'utopia. Un'utopia è un'espressione idealizzata di nozioni esistenti; mi riferisco alla *Cité Industrielle* di Tony Garnier del 1901, al progetto per una città ideale di Le Corbusier del 1924 oppure alla città futurista di Sant'Elia del 1913. Sono tutte tipiche produzioni di città, progettate interamente per il commercio e l'industria, come deposito merci e alloggi per lavoratori. *New Babylon* è un progetto per una nuova cultura.¹¹⁶

Constant espose le prime *maquettes* «spaziali» il 4 maggio 1959 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam. La notizia venne pubblicata sulla rivista *Potlatch* n°1 (n°30) del 15 luglio 1959, nel frattempo diventata il bollettino interno dell'IS. L'articolo «Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau» («Primi modelli per il nuovo urbanismo») presentava la novità dell'evento:

Con queste prime prove di Constant il problema dei modelli di urbanismo unitario è solamente aperto. Tuttavia, questa mostra può segnare il passaggio, all'interno della moderna produzione artistica, dell'oggetto-merce sufficiente a se stesso e la cui funzione è quella di essere semplicemente guardato, all'oggetto-progetto dove la più complessa valorizzazione richiede un'azione da intraprendere, un'azione di tipo superiore riguardante l'intera vita¹¹⁷.

116 «Met Simon Vinkenoog naar het New Babylon van Constant», intervista a Constat trasmessa nella serie *Atelierbezoek*, trasmissione televisiva dell'emittente VPRO, Paesi Bassi, 1962. L'intervista è stata proiettata durante l'esposizione «Constant. New Babylon» al Museo Reina Sofia di Madrid, 21 ottobre 2015 - 29 febbraio 2016.

117 «Premières maquettes pour l'urbanisme nouveau», *Potlatch* n°1 (n°30), 15 luglio, 1959, riprodotto in Berréby, *op. cit.*, p. 121.

115 *Projet pour un labyrinthe éducatif* (1957), riprodotto in Debord, *op. cit.*, pp. 284-285.

Alla fine del 1959 e l'inizio del 1960 è stata pubblicata a Parigi la monografia di Constant, la prima di una serie di monografie pubblicate dall'IS sotto il nome di Bibliothèque d'Alexandrie¹¹⁸. Il catalogo raccoglieva i lavori di Constant, tra cui i primi plastici di *New Babylon*. Se osserviamo i plastici, riprodotti sul catalogo, si vede che la struttura di *New Babylon* è futuristica, è una città fluttuante.

Nei suoi testi Constant spiega che il progetto era stato concepito come una città mobile, dove gli spazi, grazie all'uso di materiali leggeri, potevano essere modificati facilmente a seconda delle esigenze dei suoi abitanti. Lo spazio labirintico consentiva la libera espressione del gioco, dell'avventura e della creatività. I processi produttivi dovevano essere totalmente automatizzati con l'aiuto della tecnologia. Così l'uomo, libero dalla schiavitù del lavoro, poteva dedicare la sua vita alle sue passioni. La gente diventava nomade e costantemente in movimento da una parte all'altra della città o in un altro luogo: «una deriva continua». Questo spostamento continuo era possibile perché:

New Babylon non finisce da nessuna parte (dal momento che la terra è rotonda); non conosce frontiere (dal momento che non ci sono più le economie nazionali) o collettività (poiché l'umanità è fluttuante). Ogni luogo è accessibile a ciascuno e a tutti. Tutta la terra diventa [una] casa per i suoi proprietari [abitanti]. La vita è un viaggio senza fine attraverso un mondo che cambia così rapidamente che sembra sempre altro. (Nieuwenhuys 2017, p. 32)

In questo modo, il mondo sarebbe diventato la casa di tutti, la scomparsa delle barriere e delle frontiere avrebbe permesso la fusione tra le diverse popolazioni, creando così «la razza mondiale dei neobabilonesi» (Nieuwenhuys 2017, p. 49).

Il modello sociale di *New Babylon* si basava su tre elementi fondamentali: «l'automazione» del lavoro produttivo; la

«proprietà collettiva della terra e dei mezzi di produzione e la razionalizzazione della produzione dei beni consumo»; «il tempo libero» (ivi, pp. 28-29). Ognuno di questi elementi era legato l'uno all'altro e contribuiva a veicolare l'energia dell'uomo in altre attività e trasformarle in attività creative: la proprietà collettiva della terra e dei mezzi di produzione, la razionalizzazione della produzione, eliminavano il problema della lotta alla sopravvivenza e, di conseguenza, l'istinto di difesa del territorio e della proprietà, portando invece in primo piano l'azione e la partecipazione collettiva; l'automazione della produzione sottraeva l'uomo al lavoro e creava il tempo libero; quest'ultimo sprigionava il lato ludico e creativo dell'uomo.

Tornando indietro nel tempo, precisamente nel 1883, Paul Lafargue pubblicò *Le droit à la paresse*, un breve pamphlet in cui trattava della riduzione degli orari di lavoro – non più di 3 ore lavorative al giorno –, del tempo libero e dei benefici che questi avrebbero portato all'essere umano. A questa sua teoria, Lafargue contrappose l'aberrazione del sistema economico, il ritratto dei lavoratori-schiavi del suo tempo, dei ritmi disumani di lavoro ai quali erano sottoposti gli operai e dell'assurdità di avere macchinari sempre più precisi e veloci ma che non portavano a una mera riduzione delle ore lavorate dall'uomo.

Come nella città di *Metropolis* (1927) – celeberrimo film di Fritz Lang – in cui l'uomo è soggiogato dalla tecnologia: la classe operaia è costretta a vivere nel sottosuolo di *Metropolis*, dove lavora fino allo stremo delle forze alla «Macchina M», parte vitale degli impianti e del funzionamento della città, cioè la parte in superficie, abitata dai manager e dai ricchi industriali, con «le sue aule e biblioteche, i suoi teatri e stadi».¹¹⁹

In *New Babylon*, al contrario, la tecnologia è stata presentata come rivoluzionaria. La classe operaia scompariva e la tecnologia era una condizione *sine qua non*: era il veicolo emancipatore delle masse. Le macchine

¹¹⁹ *Metropolis*, Fritz Lang, Germania, 1927.

¹¹⁸ Constant (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue Bibliothèque d'Alexandrie. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 193-220.

si sostituivano all'uomo, non per aumentare la produzione e il profitto, ma per far sì che l'uomo potesse vivere la sua vita, finalmente libero sia dalla necessità di lavorare sia di seguire le proprie passioni. Secondo Constant, la creatività delle masse resterebbe solo un sogno senza l'automazione della produzione, poiché è nel tempo libero che l'*homo faber* si trasforma in *homo ludens*, creatore di cultura perché, come ha dichiarato Huizinga:

[...] la cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata. (Huizinga 2002, p. 55)

La posizione sulla funzione liberatrice della tecnologia, nel corso del tempo, subirà dei cambiamenti all'interno del pensiero teorico situazionista. Con il passare degli anni, i membri dell'IS si renderanno conto che la tecnologia porta in sé il rovescio della medaglia.

Nel 1959, sul n°3 dell'IS., è stato pubblicato l'articolo «Positions situationnistes sur la circulation» («Posizioni situazioniste sulla circolazione»), firmato da Debord, in cui cominciavano le prime critiche alla tecnologia, in questo caso all'automobile. Per poi passare, verso la fine del movimento, alla critica della scienza – intesa come l'insieme di conoscenze che portano al progresso e al benessere dell'uomo – apostrofata di essere semplicemente la serva del potere, ne «La conquête de l'espace dans le temps du pouvoir» («La conquista dello spazio nel tempo del potere»), articolo uscito sul n°12 nel 1969 a firma di Eduardo Rothe, membro della nuova sezione italiana²⁰.

Debord scrisse delle note dal titolo *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain* (Ecologia, psicogeografia e trasformazione dell'ambiente umano), probabilmente, sia come contributo sia come critica ad alcune idee del gruppo. Questo scritto è rimasto a lungo inedito. L'edizione Quarto Gallimard, che raccoglie tutto, o quasi, il lavoro di Debord, riporta che queste note – «frase scritta in basso al manoscritto per mano dell'autore»

– furono inviate a Constant «senza dubbio verso la primavera del '59» (Debord 2006, p. 457). Nella corrispondenza non ho trovato alcun riferimento sulle note, ma soltanto l'invio a Constant di *Message de l'Internationale situationniste*²¹ (Messaggio dell'Internazionale situazionista), registrazione sonora a tre voci (Guy Debord, Claude Frère e Serge Korber) di circa 15 minuti composta da vari estratti di testi, tra cui *Rapporto sulla costruzione di situazioni*.

Di seguito il primo punto del testo *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain*:

La psicogeografia è la parte del gioco nell'attuale urbanismo. Attraverso questa apprensione giocosa dell'ambiente urbano, svilupperemo le prospettive della costruzione ininterrotta del futuro. La psicogeografia è, se si vuole, una sorta di 'fantascienza', ma una fantascienza di un pezzo di vita immediata, e dove tutte le proposte sono destinate all'applicazione pratica, direttamente da noi. Speriamo quindi che le compagnie di fantascienza di questo tipo mettano in discussione tutti gli aspetti della vita, li mettano in un campo sperimentale (a differenza della fantascienza letteraria - o dei pettegolezzi pseudo-filosofici che ha ispirato - che è semplicemente un salto immaginario, religioso, in un futuro così inaccessibile che è staccato dal nostro mondo reale tanto quanto la nozione di paradiso. Non immagino qui i lati positivi della fantascienza, ad esempio come testimonianza di un mondo in rapido movimento).²²

La frase finale è un chiaro riferimento contro le idee di Constant su *New Babylon* e in seguito messe da lui stesso per iscritto²³.

Il testo di Debord inizia con un'asserzione interessante: «la psicogeografia è la parte del gioco nell'attuale urbanismo», è «fantascienza» applicata alla realtà (Debord 2006, p. 457). Questo significava che tutte le elaborazioni prodotte dai situazionisti – sia a livello teorico sia pratico – dovevano avere una realizzazione concreta nel reale.

Un elemento chiave di questa «città nomade» è l'*homo*

121 *Message de l'Internationale situationniste* (1959). TDS, Textes et documents situationniste, enregistrement sonore. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, *op. cit.*, pp. 110-115.

122 *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes. Paris: AGB. Riprodotto in Debord, *op. cit.*, pp. 457-462.

123 Cfr. la frase «La vita è un viaggio senza fine attraverso un mondo che cambia così rapidamente che sembra sempre altro» (Nieuwenhuys 2017, p. 32).

120 La sezione italiana è stata ripristinata nel 1969. Vedi il quarto capitolo, §4.

ludens. Il gioco è un elemento sempre presente nella teoria e nella pratica del movimento, e lo è stato anche in passato.

Nell'articolo «L'architecture et le jeu» («L'architettura e il gioco»), uscito su *Potlatch* n° 20 del 30 maggio 1955, Guy Debord scrisse:

Johan Huizinga nel suo *Saggio sulla funzione sociale del gioco* afferma che «... la cultura, nelle sue fasi primitive, porta le caratteristiche di un gioco e si sviluppa nelle forme e nell'atmosfera del gioco». L'idealismo latente dell'autore, e la sua considerazione strettamente sociologica delle forme più alte di gioco, non svalutano il primo contributo del suo lavoro. È inutile, d'altra parte, cercare nelle nostre teorie sull'architettura o sulla deriva altri motivi oltre alla passione del gioco. [...]

Il temporaneo, dominio libero delle attività ludiche, che Huizinga crede di poter opporre in quanto tale alla «vita di ogni giorno» che è caratterizzata dal senso del dovere, noi sappiamo bene che è l'unico campo, fraudolentemente limitato dai tabù come affermazione duratura, della vita vera. I comportamenti che ci piacciono tendono a stabilire tutte le condizioni favorevoli al loro completo sviluppo. Si tratta ora di spostare le regole del gioco da una convenzione arbitraria a una base morale. (Debord 2006, pp. 189-191)

I membri dell'Internazionale lettrista avevano già posto le basi teoriche per la costruzione di un ambiente superiore in connessione con l'essere umano. I situazionisti partendo da queste teorie volevano costruire delle vere città basate sul desiderio e sul gioco. Tutti i progetti sinora menzionati, realizzati o meno, nascevano da questa volontà.

Asger Jorn, alla fine del 1960, propose nientemeno il progetto *Utopolis*. L'idea riguardava la costruzione di una città sperimentale su un'isola abbandonata vicino alla costa meridionale italiana. Nell'archivio Debord è presente un documento inedito, datato gennaio 1961, che traccia l'accordo di questo progetto:

Un accordo tra il gruppo rappresentato da Asger Jorn e il Centro 'Arti e Costumi', per la costruzione di *Utopolis*, può avere luogo alle seguenti condizioni:

1° - Il gruppo rappresentato dal solo Asger Jorn detiene la possessione e la realizzazione del progetto.

2° - La proprietà inalienabile dei terreni e delle costruzioni, e il loro mantenimento, appartiene interamente al Centro 'Arti e Costumi', o alla società che potrebbe essere costituita per il finanziamento e la gestione di *Utopolis*.

3° - Il gruppo rappresentato da Asger Jorn conserva tutta la gestione 'artistica' nel senso più ampio del termine (e quindi la gestione di tutti gli elementi che possono condizionare il modo di vita degli abitanti) in tutto il distretto di *Utopolis*. Oppure, se questo gruppo abbandona la suddetta direzione, ha il diritto di distruzione di tutti gli edifici.

4° - Gli edifici, il cui numero sarà pari a 1/5 del numero totale degli edifici di *Utopolis*, saranno messi permanentemente a disposizione del gruppo rappresentato da Asger Jorn.¹²⁴

124 *Project Utopolis* (1961). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 59. Paris: BnF.

Nel dicembre 1960, Asger Jorn entrò in contatto con il centro culturale *Arti e Costumi*. Jorn discusse con Paolo Marinotti, collezionista e creatore del centro culturale, dell'idea di costruire la città di *Utopolis*. Debord in una lettera indirizzata a Maurice e Rob Wyckaert, il 6 dicembre 1960, scrisse che Marinotti avrebbe fatto delle «proposte enormi» sulla costruzione di una città, argomento già trattato dagli stessi situazionisti durante la riunione del Consiglio¹²⁵. Debord continuava affermando che «l'affare è talmente grande» e «così delicato» che i situazionisti dovevano «osservare un assoluto segreto su queste possibilità», citando anche una «società anonima»¹²⁶ (*Correspondance* 2001, vol. II, p. 54), la quale, forse, aveva il compito di finanziare le attività dell'IS.

125 Riunione del Consiglio centrale dell'IS svolta ad Alsemberg dal 4 al 6 novembre 1960.

126 Nel Fonds Guy Debord è presente un documento intitolato *Sur la soc.[société] anonyme* (*Sulla società anonima*). Queste note di Debord potrebbero essere una trascrizione di qualcosa che stava escogitando con alcuni membri oppure semplicemente delle constatazioni, ma questo è abbastanza difficile da stabilire, in quanto le note non sono molto comprensibili. Egli annota, per esempio, che per agire dovevano creare il loro contenitore all'interno dell'economia statale; accenna a una sorta di agenzia per finanziare le loro imprese e che «il denaro finisce in bellezza, trovando un senso quando scompare», ecc. *Sur la soc. anonyme* (1960-61?). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 51. Paris: BnF.

All'inizio sembravano esserci delle buone possibilità di realizzazione del progetto, come testimonia la lettera di Debord a Maurice Wyckaert del 4 febbraio 1961:

Ottime notizie da Marinotti, completamente preso dal

nostro progetto, ha avanzato delle contro-proposte molto intelligenti e interessanti per noi, per non accettare tutte le nostre terribili condizioni. [...] Le prospettive, anche immediate, sono ora molto favorevoli. (ivi, p. 70)

Tuttavia, la situazione cambiò repentinamente e il progetto *Utopolis* non sarà mai realizzato. Una nota informativa, pubblicata nell'agosto del 1961, riporta che il Consiglio Centrale dell'IS si era riunito dal 6 all'8 gennaio a Parigi e buona parte del lavoro era stato indirizzato «allo studio della costruzione di una città sperimentale». La nota ripete alcuni punti del precedente documento ed esplicita la motivazione della sospensione della trattativa, attribuendo la causa al rifiuto da parte del centro italiano di concedere all'IS il «diritto di distruzione» in caso di risultato insoddisfacente. Inoltre, sono state citate le proposte di Attila Kotány, membro della sezione belga, il quale proponeva di presentare questo progetto come «una città terapeutica del gioco» poiché «le idee terapeutiche della psicologia moderna» non erano «mai state realizzate nell'edilizia» e di prendere in considerazione «la realizzazione delle architetture descritte da Sade» (I.S., n°6, [agosto 1961], 1994, p. 40). Pertanto anche l'architettura doveva riflettere il gioco, il quale sarebbe stato assorbito dalla città trasformandosi in una cura per l'uomo.

È plausibile che i situazionisti volessero costruire in questa isola degli edifici su modello del Palais Idéal, detto Palais du Facteur Cheval¹²⁷, una costruzione che aveva da tempo ispirato l'immaginario di Debord e dei lettristi, i quali gli dedicarono anche un articolo dal titolo «Prochaine planète» («Prossimo pianeta»), uscito sul numero quattro di *Potlatch* il 13 luglio 1954. Debord stesso andò a visitare il Palais Idéal nel 1955 poiché era la testimonianza e la manifestazione diretta che fosse possibile la realizzazione di un'architettura creata dalla passione e dal desiderio dell'uomo.

Nella sua opera straordinaria il postino Cheval ha

détourné delle forme differenti provenienti da architetture in stile esotico, creando una scultura abitabile, giocosa e labirintica, frutto del suo estro e della sua passione dalle origini misteriose. Il palazzo è la realizzazione della sua fantasia. È la rappresentazione della sua predilezione verso la natura ma anche la sua inclinazione alla curiosità e alla tenacia, fattori che gli hanno aperto le porte per la creazione di un altro mondo, il suo mondo.

Nell'articolo «Le grand jeu à venir» («Il grande gioco in arrivo»), pubblicato in *Potlatch* n°1/1959, Constant illustra la motivazione della scelta di costruire delle città ludiche:

La necessità di costruire rapidamente città intere, e in gran numero, bisogno nato dall'industrializzazione degli insediamenti sottosviluppati e l'acuta crisi degli alloggi dopo la guerra, ha portato a una posizione centrale dell'urbanismo tra gli attuali problemi di cultura. Considereremo impossibile qualsiasi sviluppo in questa cultura, senza nuove condizioni del nostro ambiente quotidiano. L'urbanismo deve considerare queste condizioni. Va notato innanzitutto che i primi esperimenti condotti da gruppi di architetti e di sociologi si sono fermati su un'impotenza dell'immaginario collettivo che riteniamo responsabile per l'approccio limitato e arbitrario di questi esperimenti. L'urbanistica, come è concepita oggi dai pianificatori urbani professionisti, si riduce allo studio pratico di abitazioni e traffico, come problemi isolati. La totale mancanza di soluzioni ludiche nell'organizzazione della vita sociale impedisce all'urbanistica di elevarsi a livello della creazione, e l'aspetto triste e sterile della maggior parte dei nuovi quartieri è una prova atroce.¹²⁸

In questo contesto i situazionisti, «esploratori specializzati del gioco e dei piaceri»¹²⁹, dovevano mettere in campo tutte le ricerche sperimentali per costruire delle nuove città non più funzionali ma vivibili per la futura società, delle città destinate al gioco e alla vita. La sfera ludica era importante per la creazione di una nuova cultura, la quale era l'unica soluzione per un cambiamento

128 Constant, «Le grand jeu à venir», *Potlatch* n°1 (n°30), 15 luglio, 1959 riprodotto in Berréby, *op. cit.*, pp.122-124.

129 Ivi, p. 123.

127 Il Palais Idéal è stato costruito da Ferdinand Cheval, detto Facteur Cheval, in 33 anni dal 1879 al 1912. Il palazzo si trova a Hauterives, un comune francese sotto il dipartimento della Drôme, nella regione Alvernia-Rodano-Alpi. *Le facteur Cheval : où le songe devient la réalité*, Clovis Prévost e Claude Prévost, Francia, 2001.

concreto in questo mondo:

I situazionisti considerano l'attività culturale, dal punto di vista della totalità, come metodo di costruzione sperimentale della vita quotidiana, permanentemente sviluppabile con l'estensione del tempo libero e la scomparsa della divisione del lavoro (a partire dalla divisione del lavoro artistico). (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 20)

E ancora Constant scrisse in «Un'altra città per un'altra vita»:

Noi rivendichiamo l'avventura. Non trovandola più sulla terra, alcuni vanno a cercarla sulla luna. Noi puntiamo prima e comunque su un cambiamento sulla terra. [...] Ci troviamo all'alba di un'era nuova, e proviamo a delineare fin da ora l'immagine di una vita più felice [...]. Il nostro campo è dunque la rete urbana, espressione naturale di una creatività collettiva, capace di comprendere le forze creatrici che si liberano con il declino di una cultura basata sull'individualismo. (I.S. n°3, [dicembre 1959], 1994, p. 38)

L'avventura è un componente fondamentale del comportamento sperimentale, quindi in stretta relazione alla costruzione di situazioni, alla deriva e alla psicogeografia. Essa trova le sue radici nell'Internazionale lettrista: un esempio è la fascinazione di Chtcheglov e di Debord per il medioevo e per i romanzi cavallereschi.

Perché l'avventura è parte integrante? E quali sono le connessioni con le pratiche situazioniste? La parola *avventura* deriva dal francese *aventure*, che a sua volta viene dal latino *adventura*, ovvero «ciò che accadrà»¹³⁰. Giorgio Agamben ci spiega che essa «è un termine tecnico essenziale del vocabolario poetico medievale» (Agamben 2015, p. 34). Inoltre, la parola *avventura*

[...] esprime l'unità indicibile di evento e racconto, cosa e parola, essa non può non avere, al di là del suo valore

poetologico, un significato propriamente ontologico. Se l'essere è la dimensione che si apre agli uomini nell'evento antropogenetico del linguaggio, se l'essere è sempre, nelle parole di Aristotele, qualcosa che 'si dice', allora l'avventura ha certamente a che fare con una determinata esperienza dell'essere. (ivi, pp. 34-35)

Le pratiche situazioniste, come abbiamo già potuto osservare, erano in relazione diretta con l'esperienza degli esseri umani. I membri del movimento potrebbero essere considerati una sorta di *avventurieri urbani*: escono fuori dagli schemi sociali predefiniti, si battono contro di essi per portare delle esperienze altre nella totalità della vita, attraverso degli interventi all'interno della città oppure con l'ausilio di azioni collettive.

I situazionisti, in verità, non sono mai riusciti a costruire delle città, ma la loro posizione è stata comunque «quella di combattenti fra due mondi»: quello «vecchio» che non riconoscevano e il «nuovo» che ancora non esisteva (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 27). Il loro campo d'azione era *la vita quotidiana*, e di conseguenza la cultura per reinventare un nuovo modo di vivere. Il gioco aveva il compito di veicolare le loro teorie all'interno della sfera sociale e arrivare agli uomini per offrire loro gli strumenti contro il sistema in cui erano attanagliati: l'avventura fatta per tutti.

2.4 Intermezzo: sezione tedesca e scandinava

Nel gennaio del 1958 venne diffuso, a Monaco di Baviera, il volantino *Nervenruh! Keine Experimente!*¹³¹ (*Nervi a posto! Nessun esperimento!*), firmato per conto dell'IS da Asger Jorn e Hans Platschek. La notizia è stata annunciata sul primo numero della rivista I.S., e l'azione è stata attribuita alla sezione tedesca.

Il volantino è un proclama ironico contro l'arte moderna e il sistema su cui essa si basa; vi è riportata l'uscita di alcuni libri in preparazione: *Mémoires* di Guy Debord e

131 *Nervenruh! Keine Experimente!* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 42-44.

130 <http://www.treccani.it/vocabolario/avventura/> (29/05/2019)

132 Ivi, p. 44.

Pour la forme di Asger Jorn. Il volantino, infine, presenta l'IS come «uno spettro» che «si aggira nel mondo»¹³².

Asger Jorn, in seguito, fece conoscenza del gruppo di artisti tedeschi Spur – che significa traccia –, movimento nato a Monaco di Baviera nel 1957. Poco dopo l'incontro sarà redatta una dichiarazione, firmata dal gruppo e da Jorn, e diffusa tramite il volantino dal titolo *Manifest*¹³³ (*Manifesto*). Da questo momento il gruppo Spur entrò a far parte della sezione tedesca, anche se l'ingresso del gruppo sarà ufficializzato durante la III Conferenza dell'IS, tenutasi a Monaco di Baviera nell'aprile del 1959, e alla quale presero parte anche alcuni membri di Spur. La chiusura della conferenza è stata annunciata tramite la distribuzione di volantini, dal titolo *Ein kulturelle Putsch-während Ihr schlaft!*¹³⁴ (*Un colpo culturale durante il sonno!*), lanciati dagli stessi situazionisti nella città di Monaco di Baviera durante la notte.

Nel 1960 uscirà il primo numero dell'omonima rivista – SPUR¹³⁵ – per un totale di sette numeri tra il 1960 e il 1962. Sarà proprio il settimo numero ad essere la causa dell'esclusione di tutti gli *spuristi*.

La rivista SPUR si differenzia da quella dell'IS soprattutto per la parte grafica: vi si trovano disegni, *collages*, fumetti *détourné* e illustrazioni. La linea teorica seguita è quella dell'IS. All'interno della rivista sono stati pubblicati una selezione di documenti del movimento situazionista: sono stati tradotti in tedesco i manifesti, i volantini inerenti alle azioni più importanti, alcuni degli articoli sull'urbanismo unitario usciti sia su *Potlatch* sia sulla rivista I.S., nonché il «Formulario per un nuovo urbanismo». Questi ultimi testi sono stati pubblicati sul n°5 della rivista SPUR nel 1961, contributo speciale dedicato all'urbanismo unitario.

Sui numeri 2 e 4 sono state pubblicate «le avventure di Superman-il-situazionista», breve illustrazione a fumetto del gruppo Spur, in cui raccontano in maniera autoironica i situazionisti e alcune vicende legate al gruppo.

L'illustrazione uscita sul n°4, probabilmente, esplicita l'inizio dei dissidi con la sezione francese, soprattutto riguardo alle esclusioni.

Nel 1961 iniziano le prime divergenze dentro e fuori la sezione tedesca, anche se Debord aveva già esternato la sua diffidenza subito dopo l'ingresso del gruppo Spur, come testimoniano le lettere indirizzate a Constant, scritte nell'autunno del 1959¹³⁶. Guy Debord, il 21 luglio 1961, scrisse a Uwe Lausen:

Te l'ho già detto a Parigi. È molto importante, e desiderabile, che la sezione tedesca della I.S. si estenda al di fuori del gruppo Spur (come gruppo di artisti plastici); che alcuni situazionisti tedeschi si differenzino da Spur, o addirittura lancino altre pubblicazioni, al di fuori della rivista Spur. Ma questo non deve diventare un'opposizione e una separazione completa. (*Correspondance* 2010, vol. 0, p. 204)

La questione degli artisti e delle loro attività rimaneva sempre un argomento difficile da trattare: da una parte vi erano gli artisti che volevano fare arte, dall'altra vi erano dei membri intenzionati a utilizzare l'arte. Questo è stato il motivo principale delle espulsioni degli artisti.

Parallelamente, dopo le ultime esclusioni del 1960, c'è stata un'apertura dell'IS su più fronti, tra cui i paesi del Nord Europa dove erano presenti dei compagni attivi, come Jørgen Nash – il cui vero nome è Jørgen Axel Jørgensen –, fratello di Asger Jorn. La sezione scandinava all'epoca era rappresentata dal solo Jorn. Così vi entrarono a farne parte altri membri, costituendo «una sola sezione almeno per un anno» (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 26) prima di crearne una per ogni paese, ma di fatto non sarà mai effettuata la divisione della sezione.

Constant dichiarò, in un'intervista per il programma *Les nuits magnétiques*¹³⁷, che Jørgen Nash presentò la sezione norvegese attraverso Ambrosius Fjord, un personaggio

136 Vedi *Correspondance* 1999, vol. 1, p. 274 e pp. 280-281.137 *Notre société est bâtie sur le secret* (1996). FC, France culture, *Les nuits magnétiques*, l'Internationale situationniste: *Notre société est bâtie sur le secret*, 09/05/1996. Paris: Ina Thèque.133 *Manifest* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 88-91.134 *Ein kulturelle Putsch-während Ihr schlaft!* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB. Riprodotto in Berréby, op. cit., pp. 100-101.

135 SPUR (1960-1962). FD, Fonds Destribats, vol. 1-7, P634. Paris: Bibliothèque Kandinsky.

inesistente il cui nome è stato preso in prestito dal cavallo della moglie di Nash. Debord firmò anche un trattato della suddetta sezione, sempre sotto il nome di Ambrosius Fjord, e quando scoprì che si trattava di un cavallo egli andò su tutte le furie¹³⁸. Il rapporto tra Nash e Debord iniziò presumibilmente a incrinarsi a partire questo evento e rompersi definitivamente in un secondo momento.

Nel marzo 1960 Nash e Jorn pubblicarono a Copenaghen, da Permild & Rosengreen, il libro di poesia visiva *Stavrim, Sonetter*¹³⁹. L'opera raccoglie delle poesie di Nash accompagnate da litografie di Jorn. La composizione di questo libro è d'ispirazione letterista, ma la struttura delle poesie ricorda anche il libro futurista *Zang Tumb Tuuum* di Filippo Tommaso Marinetti pubblicato nel 1914. La lingua utilizzata è il danese ma sono stati inseriti suoni, parole inventate e frasi o vocaboli in altre lingue, come l'italiano e l'inglese.

Nel 1961 il movimento situazionista, sulla scia di questo libro, pubblicò a Parigi *Hanegal. Gallisk Poesialbum 1941-61*¹⁴⁰ di Jørgen Nash. Il libro è composto da poesie – in lingua danese – di ispirazione gallica di Nash e venti illustrazioni litografiche a pagina intera, denominate «illuminazioni», di J.V. Martin.

Nella primavera del 1961 Debord terminò il *Piano generale della Biblioteca situazionista di Silkeborg*¹⁴¹ progettato con Asger Jorn.

L'idea di creare una *Biblioteca situazionista* iniziò a prendere vita, alla fine del 1960, presso il Museo d'Arte di Silkeborg (Silkeborg Kunstmuseum – oggi Museum Jorn) in Danimarca. La creazione della biblioteca è stata annunciata sul n°5 della rivista I.S., nell'inserito «Informazioni situazioniste», come un progetto «metro campione dell'avanguardia culturale» (I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p.11).

La biblioteca è stata divisa in quattro sezioni: *pre-situazionista*, *situazionista*, *storica* e *delle copie*. Il

documento riporta, sotto ogni sezione, i gruppi e i libri, le riviste e i volantini da inserire, tutti accuratamente scelti da Debord e Jorn.

Il progetto di una *Biblioteca situazionista* a Silkeborg è stato possibile grazie ad Asger Jorn, il quale era in contatto con il museo e la sua attività era diretta a farlo diventare un centro artistico internazionale. Asger Jorn finanziava anche l'attività dell'IS attraverso la vendita dei suoi quadri, come affermò Jacqueline de Jong in un'intervista del 1996 rilasciata a France Culture¹⁴². Sempre su questa intervista la de Jong spiega che «Jorn e Debord erano molto amici», ma non erano «sulla stessa linea d'idee» e che Debord amava la pittura di Jorn ma non sopportava l'arte¹⁴³.

È vero che Jorn e Debord non avevano la stessa visione d'insieme, soprattutto sull'attività artistica, ma a volte riuscivano a trovare un punto di incontro nella teoria, come dimostra il rapporto scritto da Jorn, dal titolo *Critique de la politique économique*¹⁴⁴, testo che è stato molto apprezzato da Debord.

La V Conferenza dell'IS si svolse a Göteborg in Svezia nell'agosto del 1961. Dal verbale, pubblicato sul numero 7 dell'I.S., si può leggere, oltre al programma di discussione e ai punti principali che avrebbero dovuto adottare i membri nelle loro attività, che la riunione è stata abbastanza movimentata, portando l'incrinatura tra l'ala artistica e gli altri membri ad essere sempre più profonda.

La collaborazione tra le varie sezioni, il gruppo Spur e gli artisti della sezione scandinava iniziò abbastanza bene, ma finì male: il tradizionale mondo dell'arte, fatto di musei, gallerie, esposizioni, non poteva coesistere con il movimento. L'arte come fine assoluto non doveva prendere il sopravvento sull'idea di rovesciare il mondo.

2.5 Manifestare anziché mostrare

Ben presto arriverà l'eliminazione di tutta l'ala artistica

142 Notre société est bâtie sur le secret (1996). Doc. cit.

143 Ibidem.

144 Il rapporto è stato pubblicato dall'IS a Bruxelles nel maggio del 1960. La terza pagina di copertina indica che la pubblicazione «è la seconda della serie 'Rapporti presentati dall'Internazionale situazionista'». Questo testo doveva essere una pubblicazione sulle orme del *Rapporto sulla costruzione di situazioni* di Guy Debord. Vedi lettera a Maurice Wyckaert, *Correspondance* 1999, vol. I, pp. 328-329. Jorn, Asger. *Critique de la politique économique. Suivre de La lutte finale* (1960). R, Rares, 8 NN 8459 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

138 Sull'articolo «L'operazione contro-situazionista in vari paesi» è stata riportata un'informazione che verifica la veridicità del fatto enunciato: «[...] Ambrosius Fjord non sarebbe altro che un cavallo di proprietà di Nash, che un giorno avrebbe messo il suo nome sotto un proclama qualsiasi, poiché gli mancava un norvegese rappresentativo perché il naschismo scandinavo fosse al completo (I.S., n° 8, [gennaio 1963], 1994, p. 30).

139 Nash, Jørgen; Jorn, Asger. *Stavrim, Sonetter* (1960). FEB, Fondo Enrico Baj, q-Baj. Arch. 4.2.6- 6. Rovereto: Archivio del '900.

140 Nash, Jørgen. *Hanegal. Gallisk Poesialbum 1941-61* (1961). R, Rares, 4 SC SUP 6014 No. Paris: Bibliothèque nordique.

141 Debord, Guy. *Plan général de la bibliothèque situationniste de Silkeborg* (1961). (DJ) Donation Jorn. Silkeborg: Museum Jorn.

del movimento. Pochi mesi dopo la nascita dell'IS, durante la seconda Conferenza dell'IS tenutasi a Parigi il 25 e 26 gennaio 1958, è stata decisa l'epurazione della sezione italiana con la conseguente esclusione di Walter Olmo, Piero Simondo ed Elena Verrone. Da questo momento le attività della sezione italiana saranno dirette da Pinot Gallizio e da Giors Melanotte – pseudonimo di Giorgio Gallizio e figlio di Pinot –, ma entrambi saranno allontanati dal movimento a fine maggio del 1960.

Il primo membro della sezione tedesca a essere escluso è stato Hans Platschek, nel febbraio del 1959. A seguire nel febbraio del 1962 sono stati espulsi tutti i membri ancora in attività, a eccezione di Uwe Lausen che sarà escluso nel 1965.

Asger Jorn si era già dimesso nel 1961 ma continuava a collaborare con il movimento da esterno sotto lo pseudonimo di George Keller. Nel marzo del 1962, saranno allontanati dal gruppo tutti i membri della sezione scandinava e Jacqueline de Jong, artista della sezione olandese, per aver preso le difese del gruppo Spur e attaccato l'IS tramite il volantino *Nicht Hinauslehnen!*¹⁴⁵ (È pericoloso sporgersi). Il titolo del tract, ripetuto in diverse lingue, ricalca quello utilizzato dal Comitato Centrale (Debord, Kotányi, Lausen, Vaneigem) per l'espulsione del gruppo tedesco¹⁴⁶. Il 23 marzo del 1962, arrivò la replica dei membri dell'IS utilizzando anche loro un volantino, scritto in lingua inglese, dal titolo *Proclamation from first Internationale situationniste (Proclama dalla prima Internazionale situazionista)*¹⁴⁷.

A seguito di questa vicenda, l'attività della sezione scandinava sarà delegata a Jeppensen Victor Martin e sarà aperta la lotta contro tutti i «nashisti»¹⁴⁸ che, nel frattempo, avevano creato un altro gruppo: la Bauhaus situazionista o Seconda Internazionale situazionista.

In risposta alla nascita del nuovo movimento situazionista e alla mostra CO-RITUS¹⁴⁹, organizzata nel

dicembre 1962 da Jørgen Nash e Jens Jørgen Thorsen presso la Galleria Jensen, situata in via Møntergade nel centro storico di Copenhagen, i membri dell'IS progettano *Destruktion af RSG-6 (Distruzione del RSG-6)*, una manifestazione che si tenne alla galleria EXI a Odense (Danimarca) dal 22 giugno al 7 luglio 1963.

Il titolo della manifestazione è stato ispirato dal pamphlet *Danger! Official Secret – RSG-6*, firmato dal gruppo di attivisti *Spies for Peace*, nel quale erano stati rivelati i piani segreti della Gran Bretagna in caso di guerra termonucleare. Il gruppo *Spies for Peace* credeva nell'azione diretta e nell'infiltrazione, cercando le informazioni governative segrete direttamente nelle basi militari. Così nel marzo 1963 gli attivisti fecero irruzione nel quartiere generale segreto del governo, cioè la sede regionale numero 6 (RSG-6) e rifugio antiatomico governativo, fotografando e copiando tutti i documenti trovati. In seguito stamparono 4000 copie dell'opuscolo *Danger! Official Secret – RSG-6* che furono distribuite in tutta la Gran Bretagna per diffondere le informazioni in loro possesso¹⁵⁰.

Destruktion af RSG-6 è stata l'unica esposizione collettiva realizzata sotto il nome dell'IS; fu organizzata da J.V. Martin e vi parteciparono, a nome del movimento, Michèle Bernstein, Guy Debord e Jan Strijbosch, artista e membro della sezione belga.

Nella lettera indirizzata a J.V. Martin, datata 8 maggio 1963, Debord scrisse che i situazionisti erano d'accordo che egli «provasse a prendere il controllo artistico e teorico della nuova galleria anti-nashisti e anti-nucleare» (Debord 2006, p. 644). Secondo il progetto inviato da Debord, sempre nella stessa lettera, all'intero della galleria doveva essere «costruito un ambiente» diviso in tre parti: *shelter* (rifugio), *revolt* (rivolta) ed *exhibition* (mostra).

Il primo ambiente voleva rappresentare «un orribile rifugio anti-atomico», utilizzando poca illuminazione e il

150 <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/counterculture/civildisobedience/spiesforpeace/spiesforpeace.html> (06/05/2019)

145 *Nicht Hinauslehnen!* (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB. Il volantino è datato 13 febbraio 1962, ma nel tract di risposta la data è stata rifiutata, affermando che il volantino fosse retrodatato.

146 *Nicht Hinauslehnen!* (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, dépliant. Paris: AGB.

147 Sulle successive riproduzioni, la parola *first* scompare. Per maggiori dettagli vedi traduzione francese in Mercier, *Archives situationnistes*. Vol. 1: Documents traduits: 1958 – 1970, pp. 84–85.

148 Dopo che Nash e Ansgar Elde avevano trasformato la sezione scandinava in Bauhaus situationist l'IS ha adottato il termine «nashisti», prima, per designare i membri della sezione scandinava esclusi, poi per indicare tutti i traditori nelle lotte contro la cultura dominante e le condizioni sociali. Cfr. l'articolo «L'operazione contro-situazionista in vari paesi», I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, pp. 25–32. Vedi «Definizione», *ivi*, p. 28.

149 Il titolo della mostra *Co-ritus* nasce dall'abbreviazione di collettivo e la fusione con la parola *ritus* (rito). Nash e Thorsen volevano sviluppare un nuovo valore dell'arte, cioè come un'attività collettiva e di culto.

rumore delle sirene in loop e rendendo l'aria irrespirabile tramite l'uso massiccio di deodorante per ambienti (*ibid.*).

La seconda sala era dedicata allo «sfogo» e alla «rivolta»; in questa seconda parte era prevista l'affissione di alcune foto di politici o di dirigenti, contro le quali i partecipanti avrebbero potuto tirare con la carabina, e di carte geografiche sulle quali si mostravano le zone di distruzione, attraverso l'utilizzo di colori gettati sulle mappe e fatti colorare per raffigurare i terribili effetti (*ivi*, p. 645).

La terza sala era invece «un piccolo spazio riservato alla creatività artistica» dove sarebbero stati esposti i quadri dai titoli «politici-situazionisti», i collages, la rivista e i volantini situazionisti, e il luogo in cui doveva essere distribuito il catalogo della mostra (*ibid.*).

La manifestazione si svolse, con molta probabilità, come da progetto descritto sopra, ma solo alcune immagini ne documentano lo svolgimento¹⁵¹. Buona parte delle opere andarono distrutte durante l'incendio, provocato da una bomba incendiaria, nella casa di J.V. Martin il 18 marzo 1965 (I.S. n.10, [1959], 1994, pp. 24-26). Malgrado questo, è possibile risalire alle opere esposte attraverso il catalogo: i collages di Michèle Bernstein; le «direttive» di Guy Debord; le «cartografie termonucleari» e dei quadri di J.V. Martin; le pitture di Jan Strijbosch; infine l'edizione originale di *Danger! Official Secret – RSG-6*¹⁵².

Michèle Bernstein realizzò una serie composta da tre collages, «victory series», nella quale, attraverso la tecnica del *détournement*, trasformava delle sconfitte storiche rivoluzionarie in vittorie: *Victoire de la Commune de Paris*; *Victoire des Républicains Espagnols*; *Victoire de la Grande Jacquerie en 1358*¹⁵³.

Le «direttive» di Guy Debord furono realizzate a casa di J.V. Martin in Danimarca il 17 giugno 1963; in totale erano cinque e riportavano i seguenti slogan: *Dépassement de l'art* (n°1); *Realisation de la philosophie* (n°2); *Tous contre le spectacle* (n°3); *Abolition du travail aliene* (n°4); *Non a tous*

les spécialistes du pouvoir. Les conseils ouvriers partout (n°5)¹⁵⁴. Tutte le «direttive» sono state iscritte su delle tele bianche con un colore nero, ad eccezione della direttiva n°4 che è stata scritta, utilizzando un colore bianco, su una pittura industriale realizzata da Pinot Gallizio nel 1958 (Debord 2006, pp. 654-655). L'intento era di considerare e vedere questi slogan come quelli iscritti sui muri della città, metodo che sarà riproposto attraverso i manifesti nel '68.

Le sette «cartografie termonucleari» elaborate da J.V. Martin, attraverso la tecnica dell'*action painting*, rappresentavo gli effetti della guerra nucleare: *Deux heures après le début de la 3. guerre mondiale*; *Deux heures quinze après le début de la 3. guerre mondiale*; *Au second jour on prévoit 82 millions de morts*; *Deux heures trente après le début de la 3. guerre mondiale*; *Le crematorium de l'abri gouvernemental de la région 6: L'Angleterre*; *Deux heures quarante après le début de la 3. guerre mondiale*; *Qui a bien pu gagner la guerre? Nous l'avons perdue*¹⁵⁵.

Anche i titoli dei quadri di Jan Strijbosch seguono lo stesso modello «politico-situazionista»: *Là où il y a la liberté, il n'y a pas d'Etat*; *Eloge de Gracchus Babeuf*; *Un spectre hante le monde: Le spectre du pouvoir des conseils ouvriers*; *Nous recommencerons la guerre d'Espagne, et cette fois nous allons la gagner*; *L'arme de la critique ne saurait suppléer à la critique des armes*¹⁵⁶.

Il progetto di questa esposizione ha una filiazione con due progetti – trattati in precedenza –, ovvero *Projet pour un labyrinthe éducatif* e *Die Welt als Labyrinth*: sono stati ripresi i concetti chiave per la costruzione degli ambienti, sono stati rielaborati e riadattati nel nuovo contesto teorico.

La manifestazione, oltre a essere un pretesto per attaccare i «nashisti», voleva rendere omaggio all'operato del gruppo di attivisti *Spies for Peace* perché la loro azione aveva rivelato, e denunciato, il livello che «il potere statale»

154 *Superamento dell'arte* (n°1); *Realizzazione della filosofia* (n°2); *Tutti contro lo spettacolo* (n°3); *Abolizione del lavoro alienato* (n°4); *No a tutti gli specialisti del potere. I consigli dei lavoratori ovunque* (n°5).

155 *Due ore dopo l'inizio della 3a guerra mondiale*; *Due ore e quindici dopo l'inizio della 3a guerra mondiale*; *Il secondo giorno sono previsti 82 milioni di morti*; *Due ore e mezza dopo l'inizio della 3a guerra mondiale*; *Il crematorio del riparo governativo della regione 6: L'Inghilterra*; *Due ore quaranta dopo l'inizio della 3a guerra mondiale*; *Chi avrebbe potuto vincere la guerra? L'abbiamo persa*.

156 *Dove c'è libertà, non c'è stato*; *Lode di Gracco Babeuf*; *Uno spettro tormenta il mondo: lo spettro del potere dei consigli operai*; *Inizieremo nuovamente la guerra in Spagna, e questa volta la vinceremo*; *L'arma della critica non può sostituire la critica delle armi*.

151 *Odense* (1963). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, 8, papiers, photographies et objets personnels, Odense. Paris: BnF.

152 *Destruction of RSG-6* (1963). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue. Paris: AGB.

153 *Vittoria della Comune di Parigi*; *Vittoria dei Repubblicani Spagnoli*; *Vittoria della Grande Jacquerie nel 1358*.

aveva conquistato «nell'organizzazione del territorio» e che portava, di conseguenza, all'accrescimento dell'autorità e della sottomissione delle masse (Debord 2006, pp. 650-651). Attraverso questa esposizione volevano divulgare l'attacco del gruppo, creando al tempo stesso un terreno di riflessione e di critica sociale.

La critica non era rivolta solo a fini politici ma anche al mondo dell'arte a dimostrazione che «la critica d'arte» poteva «essere prodotta con un nuovo uso dei mezzi esistenti dell'espressione culturale» (Debord 2006, p. 651). Sia nel catalogo sia nell'invito non è mai stata utilizzata la parola mostra, se non per la terza sala denominata «esposizione»; i situazionisti, invece, si sono avvalsi del termine manifestazione, una forma collettiva d'espressione di sentimenti e di protesta.

L'IS non ha mai voluto occupare un posto nel sistema dell'arte, «ma scalarlo sotterraneamente» (I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 3). L'arte e la politica sono due elementi indivisibili e importanti nel gioco situazionista, ma sono semplicemente dei mezzi funzionali al loro obiettivo.

2.6 Reinventare la cultura

I situazionisti e le nuove forme d'azione nella politica e nell'arte è il titolo del testo contenuto nel catalogo *Destruktion af RSG-6* e redatto in tre lingue (danese, francese e inglese). Il testo è una sorta di proclama del movimento in cui sono state rimarcate le intenzioni e gli obiettivi del gruppo:

Il movimento situazionista si pone nello stesso tempo come un'avanguardia artistica, come una ricerca sperimentale di una libera costruzione della vita quotidiana e infine come un contributo all'articolazione teorica e pratica di una nuova contestazione rivoluzionaria. Da ora in avanti, ogni creazione fondamentale della cultura come ogni

trasformazione qualitativa della società si trova sospesa allo sviluppo di questo approccio unitario. (Debord 2006, p. 647)

Nel pensiero situazionista esisteva una concezione di arte e di politica unite nel progetto rivoluzionario, ma né l'arte doveva essere subordinata alla politica, e viceversa (ivi, p. 648). Dovevano essere entrambe distrutte e *superate*. Il movimento non si limitava a considerare una rivoluzione puramente politica o unicamente artistica: proponevano una rivoluzione *totale* attraverso la creazione di una nuova cultura, un nuovo modo di pensare e di agire.

Il ruolo rivoluzionario dell'arte moderna che, secondo i situazionisti, aveva raggiunto il suo apice con i dadaisti, aveva distrutto tutti gli schemi nell'arte e nel linguaggio, ma non nella *vita quotidiana*. Dunque, essi erano alla ricerca di un nuovo linguaggio e di nuovi gesti poiché dalla fine degli anni Trenta non c'era più stata né un'arte moderna né una politica rivoluzionaria (ivi, p. 652).

Il rapporto tra *arte* e *politica*, però, sembra vacillare e porta a una frattura che trasforma la composizione dell'IS. Le numerose esclusioni all'interno dell'IS potrebbero far pensare a una similitudine con i movimenti politici, ma gli stessi membri, sull'articolo «L'avventura», rifiutano questo paragone, e parlano delle esclusioni come «un'arma possibile e necessaria» per dare una disciplina, soprattutto agli artisti, e come condizione imprescindibile per portare a termine i loro obiettivi (I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 3). L'articolo in questione non è firmato, ma molto probabilmente è stato scritto da Debord. Attraverso la corrispondenza, infatti, si può risalire al lavoro dietro le quinte – di scrittura o di correzione degli articoli – eseguito da Debord. Le esclusioni sono state un *leitmotiv* per tutta la durata del movimento e le motivazioni a volte erano solo apparenti: Debord «non dava sempre le vere ragioni delle esclusioni» (Rumney 2018, p. 75). Ma su questo tema torneremo in seguito.

Tony Negri, durante l'intervista rilasciata per il programma radiofonico *Les nuits magnétiques*, ha affermato che «l'IS non è mai stato un movimento politico», ma «è stato un movimento del pensiero»¹⁵⁷. La loro teoria era incentrata sulla critica della società e sulla realizzazione di una nuova cultura, base essenziale per concretizzare un cambiamento nella collettività.

Lo stesso movimento all'interno dei suoi testi pone l'accento sulla cultura e l'utilizzazione di mezzi culturali, come arte, letteratura, cinema, ecc., a sostegno della lotta rivoluzionaria attraverso la quale avrebbero rovesciato il mondo.

Il movimento, se lo analizziamo nella sua totalità, non può essere considerato né artistico né politico: la forza e lo sviluppo del movimento sono stati proprio la fusione di questi due ambiti e il loro *superamento*, per confluire direttamente nella vita quotidiana. Ne consegue, quindi, un movimento culturale rivoluzionario – inteso come gruppo creatore di valori – che ha utilizzato tutti gli strumenti a sua disposizione, nella critica sociale e nella pratica, partendo dal campo dell'arte nella sua accezione più ampia.

Mikel Dufrenne in *Art et politique* analizza il ruolo sociale dell'arte e della politica, nonché la loro interazione. L'arte, secondo Dufrenne, è «una presa di coscienza» e un esercizio di «funzione critica» da parte dell'artista (Dufrenne 1974, p. 11). L'impiego dell'arte «nell'azione politica» è semplicemente «per orientarla», «senza concepire la pratica politica come l'adesione incondizionata a un partito» (*ibid.*). Tuttavia, nel momento in cui l'arte fa parte del sistema, allora anch'essa è parte dell'ideologia ed «esprime e giustifica il sistema dove, di fatto, la borghesia è in posizione dominante» (ivi, p. 62).

Per questo motivo tutti i membri dell'IS dovevano stare lontani dal sistema dell'arte. Volevano rompere questa istituzione, come tutte quelle esistenti.

Il loro obiettivo era di andare contro l'ordine messo in

scena e teatralizzato dall'ideologia, criticando la struttura burocratica e mettendo tutto in discussione, servendosi dell'arte come strumento d'azione, utilizzando il suo potere di rappresentazione e di creazione.

Non era sufficiente agire nel mondo dell'arte, e decretarne la morte, per cambiare il mondo. L'IS doveva agire ad ampio raggio, cioè nella vita reale.

L'IS è stato «un tentativo di organizzazione di rivoluzionari professionisti nella cultura» (I.S., n°1, [1958], 1994, p. 21), così si erano definiti i situazionisti, e l'attività culturale era considerata un mezzo «di costruzione sperimentale della vita quotidiana» (ivi, p. 20).

André Frankin in «Plate-forme pour une révolution culturelle»¹⁵⁸ scrisse che

La questione della cultura, cioè, in ultima analisi, della sua integrazione nella vita quotidiana, è sospesa alla necessità del rovesciamento della società attuale. Fare la rivoluzione sociale e politica non è sufficiente se questa trasformazione non è accompagnata nella cultura da un identico rivolgimento *qualitativo* che conduca la società socialista, creata dalla rivoluzione, allo stadio superiore di una società che non sarà più l'antitesi della società capitalista, ma l'espressione del socialismo della totalità.

Il concetto di cultura occupava uno spazio molto ampio all'interno del pensiero situazionista.

Per prima cosa occorre ricordare che la nozione di cultura nella teoria situazionista non si riferisce all'educazione di questa impartita per mano delle istituzioni, ma rappresenta la capacità dell'uomo di creare valori e di organizzare la vita quotidiana; essi volevano riportare alla luce la facoltà innata degli individui di coltivare i propri saperi attraverso l'esperienza.

Nelle loro riflessioni la cultura era un nodo centrale ma altrettanto spinoso, come dimostra, il testo *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*¹⁵⁹, scritto da P. Canjuers (pseudonimo di

158 Frankin, André, «Piattaforma per una rivoluzione culturale», I.S., n° 3, [dicembre 1959], 1994, pp. 24-25.

159 *Preliminari per una definizione dell'unità del programma rivoluzionario* è stato pubblicato il 20 luglio 1960 a Parigi. La notizia dell'uscita si trova in «Informazioni situazioniste» ed è descritto come «una piattaforma di discussione nell'I.S. e per il suo collegamento con dei militanti rivoluzionari del movimento operaio» (I.S., n°5, 1994, p.11).

157 *La sagesse ne viendra jamais* (1996). FC, France culture, Les nuits magnétiques, l'Internationale situationniste: La sagesse ne viendra jamais, 10/05/1996. Paris: Ina Thèque.

Daniel Blanchard¹⁶⁰) e G. Debord nel 1960.

I situazionisti si erano resi conto di come la cultura fosse un mezzo utilizzato dal potere per dirigere le masse. Il testo di Canjuers e Debord, redatto con lo scopo di essere «una piattaforma di discussione nell'IS e per il suo collegamento con dei militanti rivoluzionari del movimento operaio» (I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 11), tratta proprio il rapporto tra capitalismo e cultura.

Secondo gli autori del rapporto, l'insegnamento della cultura è il metodo utilizzato dall'autorità per impartire i suoi ordini alle masse. La classe capitalista ha bisogno di «monopolizzare la comprensione dell'attività prodotta» attraverso il lavoro per «dominare la produzione» (Debord 2006, p. 511). Da questo ne deriva la divisione del lavoro e «la separazione tra comprensione e azione» dell'uomo sul piano culturale (*ibid.*).

Il capitalismo si serve, inoltre, del settore culturale lanciando delle false novità per rompere con il passato e per «ottenere l'adesione degli uomini», allo stesso tempo sollecitando «la loro attività creativa in ogni momento, all'interno della stretta struttura in cui li imprigiona» (ivi, p. 512).

Proprio il rapporto tra il capitale e la cultura ha innescato il processo di alienazione della vita quotidiana poiché il capitalismo «ha cercato di collocare il significato della vita nel tempo libero e di reindirizzare l'attività produttiva da lì. Per la morale prevalente, la produzione è l'inferno, la vita reale sarebbe il consumo, l'uso dei beni» (ivi, p. 514). Questo consumo dei beni è dato dalla creazione da parte della società capitalistica di bisogni fittizi trasformati in desideri, ma che non saranno mai dei desideri puri. Essi sono un prodotto dello spettacolo: il campo dove gli uomini sono inglobati e dominati. La libera attività creativa è il solo ambito in cui si pone il problema dell'uso della vita e della comunicazione, e in cui poter contrastare lo spettacolo.

La seconda parte del testo, invece, spiega come un

programma di cambiamento rivoluzionario della vita, basato su una riformulazione del lavoro e una costruzione creativa dell'esistenza dell'uomo indirizzata a realizzare i veri desideri e allo sviluppo spontaneo della creatività, possa modificare la condizione degli esseri umani. Questa «utopia momentanea», se vuole essere efficace e contrastare questo stato di predominio del capitalismo, deve essere sostenuta dalla politica rivoluzionaria e dalla cultura.

La pratica dell'utopia può, tuttavia, avere senso solo se è strettamente legata alla pratica della lotta rivoluzionaria. Questa, a sua volta, non può fare a meno di una tale utopia sul dolore della sterilità. I ricercatori di una cultura sperimentale non possono sperare di raggiungerla senza il trionfo del movimento rivoluzionario, che non può di per sé stabilire condizioni rivoluzionarie autentiche senza riprendere gli sforzi dell'avanguardia culturale per la critica della vita quotidiana e della sua ricostruzione libera. La politica rivoluzionaria contiene quindi la totalità dei problemi della società. Prende la forma di una pratica sperimentale di vita libera attraverso la lotta organizzata contro l'ordine capitalista. (ivi, p. 518)

Il compito dei situazionisti era di «reiventare la cultura e il movimento rivoluzionario su di una base interamente nuova» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 31):

Il movimento rivoluzionario deve quindi diventare esso stesso un movimento sperimentale. In questo momento, dove esso esiste, deve sviluppare e risolvere nel modo più profondo possibile i problemi di una micro-società rivoluzionaria. Questa politica ampia culmina nel momento dell'azione rivoluzionaria, quando le masse intervengono improvvisamente per fare la storia, e scoprono come le loro azioni siano esperienza diretta e festa. Esse intraprendono dunque una costruzione consapevole e collettiva della vita quotidiana che, un giorno, non sarà più fermata da niente. (Debord 2006, p. 518)

160 Daniel Blanchard membro di *Socialisme ou Barbarie*, gruppo rivoluzionario francese, attivo dal 1946 al 1967, che ha sviluppato una critica del capitalismo burocratico. Blanchard contattò l'IS all'inizio degli anni '60, dopo che i membri dell'IS inviarono il terzo numero della loro rivista alla sede del gruppo.

Su quali caratteri basilari doveva reggersi la nuova cultura in funzione alle arti del passato? Su un manifesto, redatto il 17 maggio 1960, i situazionisti ci forniscono la risposta:

Contro lo spettacolo, la cultura situazionista realizzata introduce la partecipazione sociale.

Contro l'arte conservata, è un'organizzazione del momento vissuto, direttamente.

Contro l'arte parcellare, sarà una pratica globale basata contemporaneamente su tutti gli elementi utilizzabili. [...]

Contro l'arte unilaterale, la cultura situazionista sarà un'arte del dialogo, un'arte dell'interazione. Gli artisti – con tutta la loro cultura visibile – si sono separati del tutto dalla società, come sono separati tra loro dalla concorrenza. Ma anche prima di questa *impasse* del capitalismo l'arte era essenzialmente unilaterale, senza risposta. Essa supererà questo periodo chiuso del suo primitivismo a favore di una comunicazione completa. (I.S., n° 4, [giugno 1960], 1994, p. 37)

Le loro azioni dovevano essere legate «a un programma di rovesciamento» della vecchia cultura, e di conseguenza della società alienata, per non lasciare quest'arma in mano ai detentori del potere «economico-sociale» e alle «autorità culturali esistenti» (I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 5). Essi cercavano di creare e perfezionare «una nuova strumentazione», «la forza situazionista», per arrivare a «*uno stato di doppio potere nella cultura*» (*ibid.*):

La creazione culturale che si può definire situazionista comincia con i progetti di urbanismo unitario oppure con la costruzione di situazioni nella vita quotidiana. (Debord 2006, p. 651)

I situazionisti volevano creare una nuova «forma di società», «una società dell'arte realizzata», cioè un'organizzazione basata sulla «costruzione delle situazioni, la costruzione libera degli eventi della vita»

(I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 17). La situazione costruita è «la realizzazione di un gioco superiore» (I.S., n° 4, [giugno 1960], 1994, p. 36). Essi vedevano l'esercizio della «creazione ludica» come «la garanzia di libertà» degli esseri umani perché «la liberazione del gioco, è la sua autonomia creativa, che supera l'antica divisione tra il lavoro imposto e i divertimenti passivi» (*ivi*, p. 36).

Il loro metodo per contrastare il sistema doveva essere «la comunicazione totale», agire nella realtà per dissolversi nella collettività (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 17-18). In fondo, costruire delle situazioni significava donare uno strumento di emancipazione, «la costruzione libera degli eventi della vita» (*ivi*, p.17) che rappresentava l'avventura di ciascun essere, dove «avventura e parola, vita e linguaggio si confondono» e il risultato della loro unione è «quello del destino» (Agamben 2015, p. 25), un destino deliberatamente scelto.

L'avventura è un evento che necessita di un luogo e di un tempo, *qui e ora*, per la sua realizzazione; «l'avventura si soggettivizza, perché è parte costitutiva di essa l'avvenire a qualcuno in un certo luogo» (*ivi*, p. 56).

La costruzione di situazioni ha un legame diretto con l'avventura, come abbiamo dedotto dall'articolo «...une idée neuve en Europe», uno dei primi tentativi di delineare il concetto di costruzione di situazioni. Se riprendiamo una parte del passo, già citato nel primo capitolo, si trova scritto:

Una sola impresa a noi sembra degna di considerazione: è la messa a punto di un intrattenimento totale. L'avventuriero è chi crea le avventure, più di colui che le avventure gli arrivano. La costruzione di situazioni sarà la realizzazione continua di un grande gioco scelto deliberatamente; il passaggio da uno all'altro di questi scenari e di questi conflitti in cui i personaggi di una tragedia morivano in ventiquattrore. Ma il tempo di vivere non mancherà più. A questa sintesi dovrà contribuire una critica del comportamento, un urbanesimo influenzante, una tecnica

degli ambienti e dei rapporti, di cui noi conosciamo i primi principi.¹⁶¹

Nei paragrafi precedenti abbiamo visto che la costruzione di situazioni è rappresentata dall'intervento diretto nell'ambiente, attraverso le pratiche come la deriva, la psicogeografia e il *détournement* – in cui gioco e avventura si uniscono –, e l'ausilio di tutte le arti e le tecniche adatte a influenzare gli ambienti.

Tuttavia, la pratica di costruire situazioni è fatta anche «di gesti contenuti nello scenario di un momento» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 11) e nell'azione diretta degli individui.

A questo punto possiamo ipotizzare un altro legame alla stessa nozione, cioè la relazione con il teatro. Non si tratta di cercare se c'è stato l'intento di creare un *teatro situazionista* ma di guardare il movimento sotto un'altra ottica. Il gruppo stesso riflette la *rappresentazione* di un'opera collettiva in cui il teatro è stato distrutto, nella sua forma spettacolare, per essere realizzato nell'esistenza.

In *Rapport sur la construction des situations* Debord pone l'accento sulla scomparsa della *separazione* tra pubblico e spettacolo come mezzo di liberazione dell'individuo.

La costruzione di situazioni comincia al di là del crollo moderno della nozione di spettacolo. È facile vedere a quale punto è collegato all'alienazione del vecchio mondo il principio stesso dello spettacolo: il non-intervento. Si vede, al contrario, come le più valide ricerche rivoluzionarie nella cultura abbiano cercato di spezzare l'identificazione psicologica dello spettatore con l'eroe, per trascinare questo spettatore all'attività, provocando le sue capacità di trasformare la propria vita. La situazione è fatta in modo tale da essere vissuta dai suoi costruttori. Il ruolo del 'pubblico', se non passivo perlomeno solo di comparsa, deve sempre più diminuire nella misura in cui aumenterà la parte di coloro che non possono essere chiamati attori ma, in un senso nuovo di questo termine, viventi. (Debord 2007, p. 37)

È possibile servirsi della rappresentazione come critica della rappresentazione stessa? Se il potere *mette in scena* l'ideologia, allora perché non utilizzare gli stessi strumenti contro di esso, creando una *festa totale* della vita?

Edgar Wind in *Arte e Anarchia* scrisse che dalla partecipazione e dalla finzione

l'arte trae il suo potere sia di allargare la nostra visione, trasportandoci al di là della realtà immediata, sia di approfondire la nostra esperienza, grazie alla partecipazione; ma questa duplicità è anche causa di una persistente oscillazione tra esperienza reale ed esperienza vicaria. L'arte vive in questo regno di ambiguità e di avventura, ed è arte soltanto nella misura in cui tale ambiguità viene mantenuta. (Wind 2007, pp. 44-45)

Anche i membri dell'IS hanno vissuto questa fase «di ambiguità e di avventura», ma andando oltre, come loro stessi hanno dichiarato in «L'avanguardia della presenza»:

Ci proponiamo di usare in maniera non artistica dei concetti di origine artistica. Siamo partiti da un'esigenza artistica, che non assomigliava ad alcun estetismo precedente poiché era per l'appunto l'esigenza dell'arte moderna rivoluzionaria nei suoi momenti più alti. Abbiamo portato questa esigenza nella vita, dunque verso la politica rivoluzionaria, ciò di fatto la sua assenza e la ricerca delle spiegazioni della sua assenza. La politica rivoluzionaria totale che ne deriva, e che è confermata dai più alti momenti della lotta rivoluzionaria reale degli ultimi cento anni, ritorna allora al primo momento di questo progetto (una volontà della vita diretta) ma senza che vi siano più né arte né politica come forme indipendenti, né il riconoscimento di nessun altro ambito separato. La contestazione e la ricostruzione del mondo vivono solo nell'indissolubilità di un tale progetto, in cui la lotta culturale, nel senso convenzionale, non è più che il pretesto e la copertura per un lavoro più profondo. (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 24)

L'IS stava progettando un *mondo altro* attraverso la reinvenzione della cultura e un nuovo movimento rivoluzionario. La costruzione di situazioni serviva anche a unire la presenza umana in un grande «gioco-serio», quello della rivoluzione.

Essi proponevano «un'organizzazione autonoma dei produttori della nuova cultura» (*I.S.*, n° 4, [giugno 1960], 1994, pp. 36-37), poiché quest'ultima doveva essere svincolata dalle organizzazioni politiche e sindacali che servivano solamente per riassetare vecchi modelli preesistenti.

Se l'arte e la politica dovevano essere distrutte e superate, in che modo i situazionisti volevano portare avanti questo progetto? Quali erano gli elementi da utilizzare per intraprendere la rivoluzione? In quale modo potevano creare una nuova cultura? E ancora, qual era il loro modello di «comunicazione totale»? Per rispondere a queste domande dobbiamo analizzare il gioco e la rappresentazione, capirne il senso e che ruoli hanno avuto nell'attività dell'IS.

capitolo tre

I simboli dell'IS: gioco e rappresentazione

“ E se c'è ancora qualcosa di infernale e di veramente maledetto in questo tempo, è di indugiare artisticamente su delle forme, invece di essere dei torturati che vengono bruciati e fanno dei segni sui loro roghi ”

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*

“ Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte: quella di vivere ”

Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*

3.1 La rappresentazione: il *fil rouge*

Nella prima fase del movimento il lato artistico e quello politico – inteso come presa di coscienza della realtà umana, critica sociale e la relativa denuncia delle sopraffazioni subite dagli uomini – hanno vissuto di pari passo, come due entità, fuse in un unico obiettivo comune: la rivoluzione all'interno della sfera culturale e della vita quotidiana. Potremmo riassumere i *mezzi di azione* del gruppo nei dualismi: scandalo e azione; distruzione e costruzione; realtà e rappresentazione; creatività e passione.

Lo studioso Jean-Marie Apostolidès nel libro *Les Tombeaux de Guy Debord* tratta della connessione tra il teatro e l'opera di Debord. Il capitolo in questione è *Petits et Grands Théâtres de Guy Debord*. Apostolidès a conclusione di questa parte scrive che, dopo l'esclusione degli ultimi artisti, Debord rimpiazzò il progetto di una costruzione di situazioni con «un progetto di tutt'altra dimensione, quello della *rivoluzione*» (Apostolidès 2006, p. 145). In linea generale, questo è il pensiero di numerosi studiosi. La storia dell'IS, molto spesso, è divisa in due grandi macro aeree: quella artistica e quella politica. Si tende, inoltre, a fare un'ulteriore divisione in tre periodi: una prima fase

artistica (1957-1962), poi una seconda di analisi e di critica sociale (1962-1966) e una terza fase orientata alla politica e alla rivoluzione (1966-1972).

Una divisione della storia dell'IS si trova anche in un documento dattiloscritto e redatto dallo stesso Debord, il quale divide i periodi storici dell'IS, addirittura scrivendo che il movimento all'inizio, formato «da gruppi fluttuanti in qualche paese», «non era ancora situazionista (1957-1962)», «il gruppo situazionista coerente ha iniziato a esistere nel 1962», e che dal '68 inizia «la terza epoca dell'IS», caratterizzata «dalla rivoluzione proletaria»¹⁶². Il documento inedito, dal titolo *L'IS après Venise*, è stato redatto il 21 ottobre 1969.

Tuttavia la rivoluzione e la critica della società sono sempre stati dei nodi centrali nella teoria del movimento situazionista. Sin dai tempi dell'IL si parlava di sovvertire il sistema, di cambiare il mondo, e anche per l'IS il tema della rivoluzione è stato un pilastro fondamentale. È vero che ci sono state numerose espulsioni e, notoriamente, l'epurazione di tutta l'ala artistica nel 1962; così come nella seconda parte è stata introdotta una massiccia critica marxista alla società, poi sfociata attivamente nello *Scandalo di Strasburgo* (1966) e nel '68 parigino.

Ma se analizziamo il movimento dal punto di vista del processo, dell'evoluzione e del contenuto, possiamo affermare che nel 1962 non c'è stato né un rimpiazzo di progetto né una trasformazione del movimento: c'è stato un cambio di scena.

La storia dell'IS è un *continuum* e la costruzione di situazioni è un mezzo per sovvertire il sistema sempre presente, così come sono vive l'arte e la politica per tutta la durata del movimento, anche se attraverso differenti metodi messi in opera dai membri.

A questo punto è opportuno introdurre una riflessione sulla rappresentazione a partire dall'ambito teatrale. Non vi è dubbio che ci sia stata l'influenza del teatro nel

pensiero di Debord. Questa influenza non si è limitata ai soli scritti, e non solo a lui. L'importanza del teatro e della nozione di rappresentazione sono stati molto importanti per la costituzione, lo sviluppo e l'azione del movimento.

L'interesse verso la forma teatrale fa la sua comparsa sul terzo numero della rivista *Internationale lettriste*¹⁶³ nell'agosto del 1953 con una comunicazione dal titolo «Principes d'un Théâtre Nouveau» («Principi di un Nuovo Teatro»), dove è stato citato l'esperimento di scrittura di un'opera teatrale, *La mite qui ne s'attaque qu'à la laine des orphelins* (*La tarma che attacca solo la lana degli orfani*), per mano di un membro lettrista, Mohamed Dahou. L'opera, come anticipa il breve testo, sarà uno «stravolgimento totale della rappresentazione teatrale, dove la frase è considerata come unità scenica». L'«unità scenica» può essere considerata come la «rappresentazione di un romanzo», tema che sarà ripreso e analizzato da André Frankin nella prefazione alla sua opera teatrale *Personne et les autres* (*Nessuno e gli altri*), pubblicata sulla rivista I.S. n°5 nel dicembre del 1960.

André Frankin ha fatto parte dell'IL e firmava i suoi contributi su *Potlatch* sotto lo pseudonimo di Léonard Rankine, mentre durante il periodo situazionista è stato un membro «fuori sezione» fino al marzo 1961, momento in cui dette le sue dimissioni per alcune divergenze con Debord¹⁶⁴.

La rappresentazione teatrale ha sempre affascinato Debord – non dimentichiamo che alla base è stato un regista e uno sceneggiatore – e in alcuni testi ha citato esplicitamente Bertolt Brecht e Luigi Pirandello. In una lettera indirizzata a Ivan Chtcheglov, il 23 novembre 1953, Debord scrisse:

Ho sempre più la certezza che le ambizioni surrealiste, tutto il loro arsenale, sono solo uno sforzo verso una parte di ciò che vogliamo. [...] Ma è sintomatico notare che Breton non pensa niente, non sa niente, non vuole

163 *Internationale lettriste* n°3 (1953). TDL, Textes et documents lettristes. Paris: AGB.

164 In «Informazioni situazioniste» è stato scritto che André Frankin si è allontanato dal gruppo per «profonde divergenze sull'azione politica da svolgere dopo il grande sciopero belga» e che, successivamente, nel marzo 1961 giudicò «tutte le idee dell'I.S. scempiaggini cucinate da pescatori d'acqua torbida», da qui la rottura dei rapporti (*I.S.*, n°7, aprile 1962, p. 51). Cfr. le lettere di Debord indirizzate a Frankin: la prima datata 30 maggio 1961; la seconda 8 settembre (*Correspondance* 2001, vol. 2, pp. 90-91; ivi, pp. 105-106).

dire nulla del romanzo - del teatro - della musica [e molto poco del cinema]. In queste discipline ignora Joyce, ignora Pirandello, non conosce nemmeno Erik Satie - la cui vita, tuttavia, doveva toccarlo - così come non ha mai saputo intervenire in queste arti ma soltanto attraverso dei giudizi morali sulla personalità degli autori, il che è sciocco (sono d'accordo all'incirca con la posizione morale del surrealismo, ma non con il suo uso confusionista nella critica d'arte). (Debord 2004, p. 140)

La lettera continua con le critiche, le riflessioni, le note di lavoro, i progetti da intraprendere insieme e una lista di personaggi «psicogeografici», la quale sarà pubblicata su *Potlatch* n°2, il 29 giugno 1954, sotto il titolo «Exercice de la psychogéographie»¹⁶⁵ («Esercizio della psicogeografia»), ma alcune parti saranno soppresse, come i riferimenti a Léo Cassil e Henry de Béarn, l'amico di Chtcheglov. Di seguito l'elenco redatto nella lettera:

Piranesi è psicogeografico nelle scale.
 Claude Lorrain è psicogeografico nel mettere insieme un quartiere di palazzo e il mare.
 Il postino Cheval è psicogeografico nell'architettura.
 Arthur Cravan è psicogeografico nella deriva affrettata.
 Jacques Vaché è psicogeografico nell'abbigliamento.
 Jack l'Éventreur è probabilmente psicogeografico nell'amore.
 Louis de Bavière è psicogeografico nella regalità.
 Saint-Just è un po' psicogeografico nella politica.
 Madeleine Reineri è chiaramente psicogeografica nel suicidio.
 André Breton è ingenuamente psicogeografico nell'incontro.
 E Léo Cassil nel viaggio, Edgar Poe nel paesaggio.
 E Villiers de l'Isle-Adam nell'agonia; Évariste Gallois nella matematica.
 E Henry de Béarn forse è psicogeografico nell'eguaglianza.¹⁶⁶

L'elenco inizia con la dicitura «progetto di un articolo

- *détournement* di Breton». Infatti, ne *Manifeste du surrealisme* (*Manifesto del surrealismo*) del 1924¹⁶⁷, lo stesso André Breton aveva elaborato un elenco di personalità, le quali per alcune qualità o difetti potevano ritenersi dei surrealisti.

Sulla lista dei personaggi psicogeografici ci interessa la figura di Léo Cassil, e in particolar modo il suo romanzo. Debord fece conoscenza del romanzo *Le voyage imaginaire* (*Il viaggio immaginario*) di Léo Cassil - in russo Lev Kassil - grazie a Ivan Chtcheglov. Il libro fu tradotto in francese dalla casa editrice Gallimard nel 1937.

Quest'opera narrativa è stata molto importante per la formazione della nozione di psicogeografia e di deriva nel pensiero di Ivan, ma non solo. Ci sono altri due punti fondamentali di riflessione: il gioco e la «glorificazione della rivoluzione» (Apostolidès; Donnè 2006, p. 19). Tanto è vero che alcuni punti salienti di *Le voyage imaginaire* li ritroviamo nei testi di Chtcheglov, come il *Formulario* oppure *l'Introduzione al Continente Contrescarpe*.

Il racconto fantastico, considerato un romanzo per bambini, è in realtà un testo di propaganda che corrisponde a un'epoca reale della storia russa: la Prima guerra mondiale, la Rivoluzione di febbraio e quella di ottobre. Cassil pubblicò il romanzo nel 1932 sotto il titolo di *Schwambranie*, cioè il nome del paese immaginario creato dai due piccoli fratelli, Lolia e Osska, protagonisti del racconto.

La *Schwambranie* ha una sua carta geografica e una sua forma, raffigurata da un Grande Molare. I nomi sono ripresi dalle ricette del padre medico e dalla pubblicità dell'epoca. Il gioco non è solamente simboleggiato dalle avventure dei due fratelli, riflesso di due cavalieri erranti, e dall'origine del paese immaginario, nato dalla punizione del padre per la perdita di uno scacco, la Regina. L'intero testo presenta dei giochi di parole, l'invenzione di titoli assurdi e l'uso sarcastico del gergo militare. All'interno di *Schwambranie*

167 Cfr. Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 38-39. Presso il Fonds Guy Debord esiste un documento nel quale Debord redige un'analisi dettagliata del manifesto, sottolineandone i pregi e i difetti. Debord, Guy. *Analyse des MANIFESTES d'A. Breton (Sagittaire 1955)* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture, "Poésie, etc.", cote 41, 2. Paris: BnF.

165 Testo riprodotto in Debord, *Œuvres*, p. 136.

166 Lettera riprodotta in Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, p. 145. Cfr. «Exercice de la psychogéographie».

tutto diventa un gioco.

Il romanzo è uno sguardo sulla rivoluzione che inizialmente è vissuta nel gioco e nella vita dei bambini, per poi trasferirsi nel quotidiano, ad esempio dalla scuola al teatro.

Tuttavia, il romanzo ha un'altra specificità. Il paese inventato, *Schwambranie*, non proviene da uno spazio a parte, come *Flatlandia* di Edwin Abbott Abbott, o dal mondo onirico, come il *Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, ma i due piccoli protagonisti utilizzano lo spazio tangibile, la casa, per creare il loro mondo. L'immaginario si sovrappone alla realtà, ma al tempo stesso è anche un *rovesciamento* – *détournement* – della vita reale.

Questo è un punto in comune con il movimento situazionista, il quale voleva rappresentare e costruire nella vita reale un altro mondo possibile, rovesciando così il vecchio mondo e le istituzioni che lo sostenevano.

Nel capitolo precedente è stato indicato il legame tra teatro e la “costruzione di situazioni”, ma ne esiste anche un altro: la connessione tra il teatro e la pratica del *détournement*. Nell'articolo «Mode d'emploi du détournement» («Istruzioni per l'uso del *détournement*»), pubblicato su *Les Lèvres nues* n°8 nel maggio 1956, Debord e Wolman scrissero:

Tutte le menti un po' più esperte del nostro tempo concordano su questa evidenza che è diventato impossibile per l'arte sostenersi come un'attività superiore, o anche come un'attività di compensazione alla quale possiamo onorabilmente dedicarci.

[...] Si tratta, naturalmente, di andare oltre ogni idea di scandalo. Poiché la negazione della concezione borghese del genio e dell'arte in gran parte ha fatto il suo percorso, i baffi della Gioconda non hanno più un carattere interessante della prima versione di questo dipinto. Dobbiamo ora seguire questo processo fino alla negazione della negazione. Bertolt Brecht rivelando, in un'intervista rilasciata di recente al settimanale *France-Observateur*,

che ha fatto dei tagli nei classici del teatro per rendere la rappresentazione più felicemente educativa, egli è molto più vicino di Duchamp alle conseguenze rivoluzionarie che noi reclamiamo. Va anche notato che, nel caso di Brecht, questi interventi utili sono tenuti entro dei limiti ristretti da un rispetto inopportuno della cultura, come la definisce la classe dominante: lo stesso rispetto insegnato nelle scuole primarie della borghesia e nei giornali dei partiti operai, che porta i comunisti più rossi della periferia parigina a richiedere sempre *Le Cid* durante gli spettacoli del T.N.P., preferibilmente a *Mère Courage*. [...] Noi dobbiamo andare oltre. Tutti gli elementi, presi ovunque, possono essere l'oggetto di nuovi accostamenti. [...] L'interferenza di due mondi sentimentali, l'avvicinamento di due espressioni indipendenti, supera i loro elementi primitivi per dare un'organizzazione sintetica di un'efficienza superiore. Tutto può servire¹⁶⁸. (Debord 2006, pp. 221-222)

In questo passaggio è evidenziata l'innovazione teatrale di Bertolt Brecht, la rottura con il teatro classico che è stata, a suo volta, contrastata dal pensiero tradizionale della cultura dominante. L'intento di Brecht era del tutto esemplare, tuttavia i membri del movimento dovevano utilizzare questo punto di vista e superarlo attraverso le loro pratiche. Il *détournement* è una tecnica che può essere utilizzata su larga scala, cioè applicarla al figurato, al testuale e anche al gestuale, la funzione è quella di rovesciare valori preesistenti che, una volta devalorizzati, acquistano nuovi significati.

Il testo è stato scritto durante il periodo lettrista, circa un anno prima della fondazione dell'IS, ma il suo contenuto è stato ripreso e ampliato durante il periodo situazionista.

Sull'articolo «Encore un effort si vous voulez être situationnistes» («Ancora uno sforzo se volete essere situazionisti»), pubblicato su *Potlatch* n° 29 il 5 novembre 1957, il lavoro che dovrà svolgere il gruppo inizia a prendere forma:

Il lavoro collettivo che proponiamo è la creazione di un

168 La compagnia Berliner Ensemble, fondata da Bertolt Brecht nel 1949, presentò *Mère Courage* a Parigi nel 1954, presso il Théâtre des Nations (oggi Théâtre de la Ville). *Le Cid* è un'opera teatrale di Pierre Corneille (1606-1684), mentre T.N.P. è l'acronimo di Théâtre national populaire, un'istituzione teatrale fondata da Firmin Gémier a Parigi nel 1920.

nuovo teatro delle operazioni culturali, che ipotizziamo a livello di una possibile costruzione generale degli ambienti con una preparazione, in alcune circostanze, dei termini della dialettica scenario-comportamento. Facciamo affidamento sulla costatazione evidente di una perdita di forme moderne dell'arte e della scrittura; e l'analisi di questo movimento continua a portarci alla conclusione che il superamento dell'insieme significativo di fatti culturali in cui vediamo lo stato di *decomposizione* aver raggiunto il suo stadio storico estremo (sulla definizione di questo termine, vedi *Rapporto sul costruzione di situazioni*) deve essere ricercata da un'organizzazione superiore dei mezzi d'azione del nostro tempo nella cultura. Vale a dire, che dobbiamo prevedere e sperimentare oltre l'attuale atomizzazione delle arti tradizionali usate, non per *ritornare* a un insieme coerente del passato (la cattedrale) ma per aprire la strada a un futuro nell'insieme coerente, corrispondente a un nuovo stato del mondo dove l'affermazione più consistente sarà l'urbanismo e la vita quotidiana di una società in formazione. Vediamo chiaramente che lo sviluppo di questo compito presuppone una rivoluzione che non è stata ancora realizzata, e che tutte le ricerche sono ridotte dalle contraddizioni del presente. (ivi, p. 345)

Sulla prima riga leggiamo «il lavoro collettivo che proponiamo è la creazione di un nuovo teatro delle operazioni culturali». Questo teatro delle operazioni potrebbe essere stato ispirato dal romanzo *Le voyage imaginaire*, in cui vi è un episodio intitolato *Le théâtre des opérations militaires* (Cassil 2012, p. 65). Altri titoli del romanzo hanno un legame diretto, o sembrano averlo, con quelli utilizzati negli anni dai situazionisti sia sulla rivista sia sui volantini, tuttavia questa è una personale interpretazione, è solo un'ipotesi.

Il teatro delle operazioni doveva realizzarsi nella vita quotidiana e, di conseguenza, nella città essendo questa «un particolare ricettacolo per immagazzinare e trasmettere messaggi» (Mumford 1963, p. 136). In seguito,

questo riferimento compare nel titolo del volantino della sezione francese *Nouveau théâtre d'opérations dans la culture*. Come già visto nel capitolo precedente, il volantino riassume, attraverso uno schema, le pratiche intraprese dal movimento in connessione con la città: la costruzione di situazioni, l'urbanismo unitario, il comportamento sperimentale, il gioco permanente, il *détournement*, la deriva e la psicogeografia.

Lo schema rappresenta graficamente tutti questi elementi in un pentagono irregolare, in cui alla sommità vi è la costruzione di situazioni, ma nessuno di questi principi è divisibile: ognuno di essi non può esistere senza l'altro.

Dal mio punto di vista, uno dei fili conduttori per tutte queste pratiche è la *rappresentazione*. Il verbo rappresentare deriva dal latino *repraesentare* «render presenti cose passate e lontane: quindi esporre in qualsiasi modo dinnanzi agli occhi del corpo o della mente figure o fatti»¹⁶⁹. Da questo ne deriva la definizione di rappresentazione: «l'attività e l'operazione di rappresentare con figure, segni e simboli sensibili, o con processi vari, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà, fatti e valori astratti, e quanto viene così rappresentato»¹⁷⁰.

Di conseguenza, possiamo definire la costruzione di situazioni come la rappresentazione materiale oppure immateriale di alcuni aspetti della realtà, attraverso il *gesto sociale* e l'impiego di alcune tecniche, come il *détournement*, la deriva e la psicogeografia, al fine di risvegliare le passioni umane, e come strumento di lotta e di critica della società, in particolar modo quella dello spettacolo.

Per spettacolo non s'intende solamente il dominio dei mass media ma «un rapporto sociale tra persone, mediatizzato dalle immagini» (Debord 2008, p. 54); «è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine» (ivi, p. 64).

Questa definizione arriverà più tardi con la pubblicazione del libro *La Société du Spectacle* (1967), tuttavia alcuni anni

169 Vocabolario etimologico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani (versione web) <https://www.etimo.it/?term=rappresentare> (07/06/2019).

170 Dizionario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/rappresentazione/> (07/06/2019).

prima l'IS aveva affermato che «il mondo capitalista o sedicente anticapitalista organizza la vita sul modello dello spettacolo...» (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 26): l'esistenza vissuta dagli individui non è quella vera ma è imposta subdolamente dallo spettacolo. La pubblicità, alleata del capitalismo, ha il compito di impacchettare degli ideali di godimento e di creare un'immagine comandata della felicità. Per i situazionisti, quindi, «non si tratta di elaborare lo spettacolo del rifiuto ma di rifiutare lo spettacolo» (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 26).

Il 20 novembre 1960 Günther Anders presentò, al Berliner Komödie sotto il titolo di *Maschinelle Infantilisierung* (*Infantilizzazione meccanica*), una riflessione sulla realtà, i mass media e i prodotti di massa. In questo contesto, Anders definì l'immagine come «la categoria principale, la principale fatalità del nostro essere attuale» (Anders 2007, p. 231). Anders dichiarò che esistevano talmente tante immagini «imposte» da assediare l'uomo e far sì che il mondo stesso si fosse trasformato in immagine. Questo ha portato alla produzione e consumazione smisurata delle immagini, nonché a presentare la stessa realtà sotto forma di immagine. Anders ne descrive anche gli effetti sulla vita degli esseri: la perdita del vissuto e dell'attitudine a separare realtà e apparenza, la passività dell'individuo, il cambiamento del rapporto uomo-mondo, l'ideologizzazione, eccetera. Secondo Anders, «poiché le immagini formano la massa principale del nostro consumo» (*ibid.*), il problema della produzione e del consumo delle immagini non poteva più essere dibattuto all'interno della teoria artistica, avendo preso una portata così vasta e preoccupante.

L'immagine è la rappresentazione di una forma. I situazionisti come potevano utilizzare la rappresentazione senza incorrere nel rischio di diventare spettacolo? Nell'attività situazionista la rappresentazione ha una funzione specifica e si materializza, inizialmente, in una

dimensione *altra*, cioè nella sfera ludica, poiché essa «deve essere sempre ridotta all'indispensabile: per poche cose e in poche occasioni» (I.S., n°7, [aprile 1962], 1994, p. 12).

3.2 La funzione critica della rappresentazione: l'influenza di Bertolt Brecht e di Luigi Pirandello

I situazionisti non erano contrari all'uso delle immagini – anzi conoscevano molto bene il loro potere – ma ne contestavano l'utilizzo da parte del capitalismo.

L'immagine è importante nel teatro epico poiché quest'ultimo aveva il compito di «impegnarsi nella realtà per essere in grado e in diritto di produrre immagini efficaci della realtà» (Brecht 2001, p. 122), cioè delle rappresentazioni in grado di ispirare la società.

In «Problemes préliminaires à la construction d'une situation» («Problemi preliminari per la costruzione di una situazione»), i situazionisti scrissero:

Queste prospettive o il loro vocabolario provvisorio, non devono far credere che si tratti di un proseguimento del teatro. Pirandello e Brecht hanno mostrato la distruzione dello spettacolo teatrale e alcune rivendicazioni che sono al di là di essa. Si può dire che la costruzione delle situazioni sostituirà il teatro soltanto nel senso in cui la costruzione reale della vita ha sostituito sempre più la religione. All'evidenza, il principale ambito che sostituiremo e realizzeremo è la poesia, che si è bruciata da sola all'avanguardia della nostra epoca e che è completamente scomparsa. (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 12)

Sebbene sul testo sia stato messo per iscritto la negazione di «un proseguimento del teatro» da parte del movimento, è questo ambito che dobbiamo analizzare – almeno in parte – in funzione al concetto di rappresentazione.

Bertolt Brecht e Luigi Pirandello, dunque, avevano distrutto la concezione classica di teatro e si erano

avvicinati al pubblico, grazie alle loro innovazioni. In entrambi gli autori troviamo una tipologia di teatro rivolta alla critica sociale e non alla rappresentazione di un mondo illusorio. I situazionisti volevano andare oltre alla mera figurazione teatrale e per fare questo dovevano costruire delle situazioni: quella pratica che permetteva di mettere in scena un'azione efficace e poetica, e di cambiare il rapporto tra l'uomo e il mondo che lo circonda, trasformando finalmente l'essere umano in *viveur* e farlo uscire dal suo stato di passività.

Se leggiamo l'articolo, poc'anzi citato, possiamo capire come la costruzione di situazioni sia un gioco, all'interno del quale deve esserci una direzione paragonabile a quella del direttore o del regista teatrale:

La situazione costruita è gioco-forza collettiva, per la sua preparazione e il suo svolgimento. Sembra però, almeno per il periodo delle esperienze primitive, che un individuo debba esercitare una certa preminenza per una situazione data, esserne il regista. A partire da un progetto di situazione (studiato da un gruppo di ricercatori) che organizzi, ad esempio, una *riunione commovente* di alcune persone per una serata, bisognerebbe distinguere tra un direttore – o un regista – incaricato di coordinare gli elementi preliminari di costruzione dell'ambientazione e anche di prevedere certi *interventi* negli avvenimenti (quest'ultimo processo può essere suddiviso tra vari responsabili che ignorino in diversa misura i piani di intervento altrui) –, degli agenti diretti che vivono la situazione – che abbiano partecipato alla realizzazione del progetto collettivo, che abbiano lavorato alla composizione pratica dell'ambiente –, e qualche spettatore passivo – estraneo al lavoro di costruzione – che bisognerà *ridurre all'azione*¹⁷¹. (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 12)

Tentiamo dunque di individuare le analogie tra il teatro epico e la teoria – unita alla pratica – dell'IS. Bertolt Brecht, in «È possibile esprimere il mondo d'oggi per mezzo del teatro?», formulò l'idea che «l'espressione del

mondo mediante il teatro» doveva cessare di «essere semplicemente un fatto sperimentale», ma doveva passare da «sperimento» in «esperienza», cioè «aderire a ciò che esprime» (Brecht 2001, p. 19). Secondo Brecht era necessario cambiare il «mondo odierno», ma in attesa di una mutazione il teatro poteva raffigurare il «mondo d'oggi», a condizione che questo fosse percepito «come un mondo trasformabile» (ivi, p. 21).

Da parte dei membri dell'IS, l'attenzione della vita quotidiana era nata dalla centralità di questa nell'esistenza di ogni essere umano e con la volontà di trasformarla. Le loro sperimentazioni erano rivolte all'esperienza, nodo centrale per riprendere in mano la *vita reale*, e renderla accessibili a tutti. Com'era possibile mutare una sperimentazione in un'esperienza collettiva? Soltanto costruendo delle situazioni.

Il teatro epico non doveva «sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni» (Benjamin 2012, p. 288), quelle stesse situazioni che si realizzano nella quotidiana convivenza degli uomini. Il teatro doveva «vincere tutte le enormi difficoltà» in opposizione «a qualsiasi energia vitale, così nel campo della politica come in quelli della filosofia, della scienza e delle arti» (Brecht 2001, p. 71). Il valore del teatro epico è, come scrisse Walter Benjamin, «costruire, a partire dagli elementi minimi del comportamento, ciò che nella drammaturgia aristotelica viene detto 'l'agire'» (Benjamin 2012, p. 297). In effetti, la «situazione costruita» è «momento della vita concretamente e deliberatamente costruito» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 13), ciò vuol dire che l'uomo deve agire attivamente nel suo mondo per cambiarlo e per prenderne parte.

Una delle caratteristiche del teatro epico è stata quella di «rendere citabili i gesti»: «è per definizione un teatro gestuale» (Benjamin 2012, p. 289). Il gesto dell'attore all'interno della rappresentazione, per Brecht, deve essere sempre un «gesto sociale», poiché il «gesto» è «un

171 Trad.it. variata dall'autore.

linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone» (Brecht 2001, p. 212) e, diventando «gesto sociale», permette di prendere coscienza sulle condizioni della comunità (ivi, p. 2013). Lo choc e la tecnica dello «straniamento» sono stati fondamentali per eliminare la distanza tra pubblico e attori. Oltre ai «gesti», anche lo «straniamento» serviva a togliere gli spettatori da uno stato passivo per trasportarli in un ruolo attivo. Le azioni e le tecniche dell'IS rappresentavano dei *gesti sociali*: non servivano solamente da scandalo, o come effetto estraniante, ma avevano il compito di comunicare e di rendere i gesti citabili per la società, non in una forma d'identificazione e di emulazione ma in maniera consapevole.

Il teatro epico, inoltre, aveva una funzione didattica, non volta a creare una *morale* ma una riflessione sulle condizioni degli esseri umani attraverso il divertimento: «il teatro rimane teatro, anche se è teatro d'insegnamento; e, nella misura in cui è buon teatro, è anche divertente» (Brecht 2001, p. 66).

Il gioco predispone al *rilassamento*, lo stesso rilassamento che Brecht ricercava nel pubblico. La sfera ludica è fondamentale nella pratica situazionista poiché il gioco, «rompendo radicalmente con un tempo e uno spazio ludico delimitato», doveva «invadere l'intera vita» con l'obiettivo di «provocare delle condizioni favorevoli» per viverla pienamente (I.S., n°1, giugno 1958, p. 10). In questo modo nel gioco si manifesta la lotta e la rappresentazione: «lotta per una vita a misura del desiderio, rappresentazione concreta di questa vita» (ivi, p. 10).

Infine, Brecht rompe con la dialettica aristotelica e così facendo è stata eliminata «l'empatia nei confronti del commovente destino dell'eroe»; come scrisse Benjamin «l'arte del teatro epico consiste nel suscitare stupore piuttosto che empatia» (Benjamin 2012, p. 288).

Qui entra in scena un altro autore. La rottura con la

dialettica aristotelica la troviamo anche nell'opera di Luigi Pirandello. Secondo Antonio Gramsci, Pirandello «ha cercato di introdurre nella cultura popolare la 'dialettica' della filosofia moderna, in opposizione al mondo aristotelico-cattolico di concepire l'oggettività del reale» (Gramsci, Tilgher 2015, pp. 47-48). Sempre per Gramsci, l'importanza del teatro di Pirandello è di carattere culturale (ivi, pp. 47), mentre Adriano Tilgher pone l'accento sulla dialettica vita/forma, cioè la «necessità per la Vita di darsi forma e impossibilità di esaurirsi in essa, donde un tragico contrasto» rappresentato nelle opere di Pirandello (ivi, p. 101).

Nei capitoli precedenti abbiamo visto il carattere dell'azione all'interno della sfera culturale che il movimento si era prefissato di attuare. La costruzione di situazione è la sua forma, seppur temporanea: essa è «la ricerca di un'organizzazione dialettica di realtà parziali passeggiere», e che André Frankin aveva definito «una pianificazione dell'esistenza» (I.S., n°3, [dicembre 1959], 1994, p. 6), poiché senza una *forma* e un linguaggio della vita reale essa non poteva essere realizzata.

I situazionisti ritenevano che il linguaggio, «in quanto realtà vivente», fosse assoggettato alla dialettica dell'autorità per mantenere l'ordine stabilito (I.S., n°10, [marzo 1966], 1994, p. 50). In un certo senso il linguaggio lavorava per il potere dominante. L'unica soluzione era di liberare il linguaggio – liberare le parole – attraverso il *détournement* e trasformarlo continuamente in un altro linguaggio (ivi, pp. 50-51). In un certo senso, la costruzione di situazione dona alla vita una forma ma che apparentemente non porta a un contrasto. Infatti, la situazione costruita è al tempo stesso la sua negazione, anche se dipende da un atto cosciente oppure da una regia:

Ogni situazione, per quanto possa essere consapevolmente costruita, contiene la sua negazione e tende inevitabilmente verso il proprio rovesciamento. (I.S., n°3, [dicembre 1959],

1994, p. 6)

In questo senso, la *forma* non rimane fissa e immobile ma si trasforma creando sempre qualcosa di dinamico e d'innovativo come in un gioco.

La costruzione di situazioni non è una continuazione del teatro, è il suo *superamento*: raffigura l'utilizzo della rappresentazione nella vita reale per diffondere un messaggio, per costruire dei momenti di vita, per prendere coscienza del mondo e di sé stessi perché, come disse Pirandello, «quando uno vive, vive e non si vede» (Gramsci; Tilgher 2015, p. 79).

3.3 La realtà vista dallo specchio

Debord in una lettera indirizzata ad André Frankin, il 24 luglio 1960, trascrisse una sua annotazione inerente al teatro e che risaliva al maggio del 1957:

1. Un futuro (legato alla deriva) che metterebbe gli attori in strada (come il teatro nella sua fase di dislocazione aveva già iniziato ad apparire qualche volta nella sala). Questi attori non avrebbero dei ruoli. Tutt'al più un *tema*, uno schema molto più tenue che nella vecchia *commedia dell'arte*, per intervenire nella vita urbana, prendendo in considerazione anche delle aree urbane, degli *scenari attraversati*. Questi attori potrebbero essere specializzati in dei ruoli, spaventosi o sorprendenti; o rappresentare le possibilità tristi e felici della vita. Produrrebbero un nuovo spettacolo senza luogo (rompendo lo spazio ludico), senza ordine, che nessuno capirà, ma dove tutti potrebbero trovare l'opportunità di vivere. Questo nuovo spettacolo uscirebbe così, per il fatto stesso, dalla sfera dello spettacolo.

2. Nel presente, nelle condizioni presenti, una negazione del teatro da un *eccesso di realismo*. Incontro di alcune persone in una stanza normale. Di Sacha Guitry (il quale amava recitare *nel suo vero ambiente*) senza intrighi, senza spirito. Conversazione normale, cioè non molto

intelligente, non molto sciocca. Uno spettacolo *permanente* e vuoto, come la vita – non inizia e non termina *quel giorno* – (le 'Tre Unità' *al microscopio*), con brevi aperture su ciò che potrebbe essere. (Questo è presituazionista: qui gli attori si rimproverano di non essere attori – nel senso in cui dicevano 'La nostra vita dovrebbe essere costruita meglio ...').

Quindi, progetto un antiteatro contro Ionesco-Beckett. (*Correspondance* 1999, vol. I, pp. 358-359)

A un primo sguardo, queste note prefigurano il desiderio di creare un'opera teatrale oppure un teatro situazionista, ma qui ci interessa in particolar modo la trasposizione della nota alla realtà del movimento, cioè il processo di costruzione e di sviluppo del movimento.

Debord quando scrisse, su queste note, che la frase «la nostra vita dovrebbe essere costruita meglio ...» è «presituazionista», si riferiva appunto al periodo precedente alla formazione dell'IS, quando ancora le idee e la teoria della costruzione di situazioni erano ancora in fase embrionale. Quasi tutte le teorie dell'IS provengono dal bagaglio dell'Internazionale lettrista, come abbiamo potuto vedere, e solo in seguito alla costituzione dell'IS gran parte delle idee dell'IL sono state sistematizzate, sviluppate e incrementate. È opportuno indicare che un apporto al movimento è stato dato anche da parte del M.I.B.I. e del Comitato Psicogeografico di Londra, ma il contributo teorico-pratico dell'IL è una buona parte del patrimonio dell'IS¹⁷².

Debord parla di mettere gli attori in strada attraverso la pratica della deriva, di rompere lo spazio ludico utilizzando quello urbano – gli «*scenari attraversati*» – e uscire così dal dominio dello spettacolo.

Le tre unità aristoteliche (luogo, tempo e azione) dovevano essere sostituite da «uno spettacolo *permanente* e vuoto, come la vita»¹⁷³, quindi uno spettacolo che funzionava da specchio per società, ma senza un tempo

¹⁷² Altri movimenti, precedenti all'IL, hanno contribuito direttamente o indirettamente al bagaglio culturale del gruppo: Dadaismo (1916-1920), Surrealismo (1924-1945), Surrealismo rivoluzionario (1947-1948) e CoBrA (1948-1951). L'influenza è stata sia sul piano teorico sia su quello pratico. In particolare troviamo delle somiglianze strutturali dell'IS con il movimento surrealista. La data del movimento surrealista (1924-1945), qui indicata, si riferisce al periodo in cui si trovano delle analogie con il movimento IS.

¹⁷³ Citazione sulla lettera indirizzata a Frankin.

predefinito poiché il tempo è legato alla produzione, al capitale e di conseguenza al potere.

Quindi il luogo non è più uno spazio limitato e dedicato, la scena non si svolge in un palcoscenico ma nella vita reale, il tempo viene soppresso, l'azione diventa gesto e questo si trasforma in atto rivoluzionario.

Gli attori non dovevano avere ruoli, al limite un «tema»¹⁷⁴. L'effetto di non avere un ruolo porta l'attore a mettere qualsiasi maschera, quindi egli può improvvisare e può giocare più ruoli a secondo le necessità. Il tema dei ruoli sarà trattato anche da Raoul Vainegem nel libro *Traité du savoir vivre à l'usage des jeunes générations* (Trattato del sapere vivere ad uso delle giovani generazioni), ma lo vedremo nel prossimo capitolo.

Questi appunti possono essere letti sotto una luce diversa poiché all'interno si trovano degli indizi che descrivono il movimento e le sue azioni. Da questi indizi ne deriva la seguente interpretazione: gli stessi membri dell'IS scendono in strada, praticando la deriva e la psicogeografia, come antidoto alle atrocità della società e per mostrare le possibilità di un *mondo altro*, una vita migliore, attraverso le loro azioni e i loro testi (rivista, volantini, ecc.) che, inizialmente, sono dei *gesti sociali*, e in seguito diventeranno degli atti rivoluzionari. Gli stessi membri dell'IS non hanno dei ruoli, se non temporanei e *intercambiabili*. Proprio da questa temporalità e intercambiabilità potrebbe derivare la pratica delle esclusioni. Guy Debord e Gil J. Wolman scrissero riferendosi alle esclusioni, sull'articolo «Pourquoi le lettrisme?» («Perché il lettrismo») apparso su *Potlatch* n°22, «è meglio cambiare amici che idee» (Debord 2006, p. 201). Ma questa è solo una risposta superficiale.

Dal 1957 al 1972 hanno aderito numerosi membri al movimento e sono state create diverse sezioni sparse per l'Europa, e non solo. Possiamo contare all'incirca 70 membri e 9 sezioni (italiana, francese, inglese, algerina, belga, olandese, tedesca, scandinava e americana)¹⁷⁵. I membri

non hanno mai operato tutti contemporaneamente a causa delle esclusioni e delle chiusure delle sezioni. L'unico membro, e anche fondatore, che abbia visto l'inizio e la fine del movimento è Guy Debord.

Utilizzando la terminologia teatrale, potremmo raggruppare i membri in attori principali, attori secondari e comparse¹⁷⁶. Tutti sotto un'unica regia: quella di Debord. Il quale è stato regista e sceneggiatore nella realtà ma anche nell'IS. Vincent Kaufmann sostiene che l'IS è da considerare «come l'opera o come una delle opere del solo Debord» (Kaufmann 2001, p. 278). Tuttavia, la riuscita di un'opera è data anche dagli attori, non solo dal regista: senza la collaborazione e i progetti dei membri, il solo Debord non sarebbe riuscito a creare l'IS.

In «Lettere da lontano» Ivan Chtcheglov parla delle esclusioni e mette nero su bianco le sue considerazioni:

Che dire ancora sull'esclusione di A.K.? [Attila Kotányi]... Queste esclusioni dovrebbero cessare. So che non è facile: bisognerebbe prevedere le evoluzioni, non accettare in anticipo i sospetti, insomma, l'ideale. Queste esclusioni fanno parte della mitologia situazionista. (*I.S.*, n°9, [agosto 1964], 1994, p. 42).

Non possiamo dimenticare che tutti gli articoli pubblicati sulla rivista *I.S.* passavano al vaglio di Debord che è stato il direttore per tutti i dodici numeri della rivista francese¹⁷⁷. In questa lettera, Debord accetta il pensiero di Ivan riguardante le esclusioni come «parte della mitologia situazionista», e presumibilmente lui stesso ne è consapevole. L'esclusione, però, non è solo mitologia, e più avanti scopriremo la motivazione.

Senza nulla togliere all'importanza del movimento su determinati temi, già trattati in precedenza, e il valore di tutti i suoi membri, vi è stata una trasposizione teatrale sia alla struttura del movimento sia nella funzione critica della rappresentazione.

176 Cfr. la divisione dei membri proposta dalla studiosa Anna Trespeuch-Berthelot sotto il titolo di *Typologie di inégaux* in Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste : de l'histoire au mythe* (1948-2013), pp. 119-131.

177 Per quanto riguarda i numeri della rivista *I.S.* delle altre sezioni i direttori cambiano. Ad esempio per il primo numero della sezione italiana, dopo la sua ricostituzione nel 1969, il direttore è Paolo Salvadori, mentre per *Situationistisk Revolution* – sezione scandinava – il direttore è J.V. Martin.

174 *Idem*.

175 Vedi appendice per l'elenco dei membri e la nota dell'autore.

Il parallelismo con il teatro è importante per capire alcune dinamiche, l'analogia con alcune pratiche oppure l'evolvere della critica e delle tesi, cioè come siano state inserite delle varianti via via che il gruppo cresceva.

Questo confronto è anche utile per comprendere l'evoluzione del movimento, la sua ricezione, fino ad arrivare alla sua mitizzazione e al riassorbimento sia da parte della società dello spettacolo, la stessa società che loro volevano distruggere, sia a nome di alcuni gruppi o di singoli soggetti che si sono ispirati, o che s'ispirano, alle teorie situazioniste. Ma andiamo avanti con l'analisi.

Debord, sempre nella lettera indirizzata a Frankin, conclude:

Allora pensai a una storia precisa, una sorta di antistoria che avevo appena finito, in quei giorni. E vedevo abbastanza un'opera del genere come una ricostruzione esatta dei rapporti, in questo o in quel giorno per 3 o 4 ore (il pezzo richiedeva almeno questa lunghezza per avere il suo particolare 'realismo'), tra me e altre 2 persone. Rapporti sufficientemente falsi e mancati per adattarsi a quest'epoca del teatro; ma ancora tutto abbastanza insolito per non evocare in alcun modo né l'operetta né il dramma. (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 359)

Queste note sono state scritte a cavallo tra la fine dell'IL e l'inizio dell'IS. Non possiamo sapere con certezza se Debord si riferisse ai rapporti tumultuosi intercorsi tra lui, Chtcheglov e Straram, i quali – come abbiamo già visto – hanno arricchito l'immaginario di Debord e del futuro movimento.

Tuttavia l'IL non era un movimento propriamente strutturato come *il suo doppio*, cioè l'IS. È da notare in Debord l'utilizzo della corrispondenza finalizzata sia allo sviluppo degli argomenti sia alla comunicazione con i membri nonché il mantenimento dell'unione del gruppo, l'attenzione nell'archiviare i documenti durante la durata del movimento e la pratica di lasciare tracce, le stesse che

lui e i membri dell'IL recriminavano a Isidore Isou.

Tutto questo non è un caso: è stata fissata un'idea e il suo percorso è stato tracciato e rappresentato. Rappresentare è creare qualcosa che non esiste, dargli una forma – un'immagine – e di conseguenza una definizione. In questo caso, non è una *forma immobile* ma in continua *trasformazione*, come nel gioco.

Tutti gli indizi, fin qui riportati, conducono alla conclusione che l'IS, movimento originato da una situazione costruita, è una rappresentazione nella rappresentazione. È come se Debord avesse voluto dare un'immagine al movimento, il quale rappresentasse la *vita reale* – o meglio la fusione della critica della società e della vita pensata dall'IS – vista attraverso uno specchio. Lo specchio è il movimento che *riflette* la *vita reale messa in scena* dagli stessi membri tramite le azioni e i progetti che essi siano conclusi o no: un programma di lavoro per una costruzione permanente dell'umanità.

Ne consegue l'immagine riflessa di una *Commedia* all'interno della quale sono stati rappresentati i *drammi* dell'umanità (critica alla società, allo spettacolo, all'economia, ecc.), ma al tempo stesso cercando di fornire degli espedienti per sfuggire all'alienazione della vita (teoria della costruzione di situazioni, urbanismo unitario, *détournement*, ecc.).

L'immagine riflessa, secondo la metafora dell'albero riflesso sull'acqua ripresa da Eugen Fink per introdurre l'interpretazione metafisica del gioco, «apre per prima la sfera di un 'essere' singolare: il nostro sguardo penetra per così dire in un regno irreali. L'immagine riflessa è per noi come una 'finestra' aperta su un paese irreali e pur visibile» (Fink 1991, p. 77). Ed è proprio in questo riflesso che si apre la dimensione ludica dove opera l'IS.

I lineamenti di questa *Commedia* si trovano anche nella prefazione all'opera teatrale *Nessuno e gli altri*. Nel 1960 André Frankin stava scrivendo quest'opera che fin da

subito destò l'interesse di Debord:

Spero di poter leggere presto la tua opera. Tu mi dici che ora è in lettura. Da quale editore? Per iniziare, naturalmente, la prefazione sarà perfetta in I.S. 5. Credo che sarà necessario fare il massimo affinché l'opera sia allestita da 'attori d'avanguardia' disponibili. Se saremo in grado di agire presto su qualche teatro, lo faremo per il meglio. Potrebbe esserci uno shock decisivo nella preistoria dell'antispettacolo. [...]

Concordo pienamente con le formulazioni della prefazione, costituendo un programma generale per un nuovo teatro, e questa prefazione deve essere resa nota al più presto come programma. (*Correspondance* 1999, vol. I, pp. 357-358)

La «Préface à l'unité scénique 'Personne et les autres'»¹⁷⁸ («Prefazione all'unità scenica 'nessuno e gli altri'») fu pubblicata sulla rivista I.S. n°5 nel dicembre del 1960.

In testa all'articolo si trova la citazione «noi non vogliamo lavorare allo spettacolo della fine del mondo, ma alla fine del mondo dello spettacolo». Questa frase, che è stata ripresa dal testo «Note editoriali» comparso sul terzo numero della rivista I.S. del 1959, è abbastanza indicativa circa le intenzioni, non solo del gruppo, ma dell'opera stessa.

Per prima cosa, Frankin propose una nuova forma teatrale denominata *unité scénique* (unità scenica) che si discosta da un «antipièce o procedimenti arciconosciuti», «l'unità scenica è anzitutto un romanzo», cioè «un romanzo rappresentato» (I.S., n°5, [dicembre del 1960], 1994, p. 27). Lo spettatore, come il lettore del romanzo, ha accesso alla vita intima del personaggio. Walter Benjamin scrisse, riferendosi al teatro di Bertolt Brecht, che l'opera narrativa porta l'utente a essere rilassato, caratteristica essenziale per il teatro epico: solo in questo modo il pubblico «è in grado di seguire l'azione con distacco» (Benjamin 2012, p. 285). La distinzione tra pubblico e lettore sarà soltanto

nella forma: il pubblico è un collettivo, mentre il lettore è un individuo.

Questa nuova forma ideata da Frankin è costituita da quattro elementi: «*polverizzazione dell'intrigo; funzioni cicliche dei personaggi; partecipazione e stile di vita; dialogo e temporalità*» (I.S., n°5, [dicembre del 1960], 1994, p. 28-29). In questo modo la visione dello spettacolo è totalizzante e la vita dello spettatore «è rappresentata davanti a lui» (ivi, p.28).

Il primo elemento, esprime l'idea della ripetitività del personaggio, senza utilizzare tecniche di «sdoppiamento della personalità» come aveva fatto Pirandello, e della «singolarità intercambiabile dei personaggi» che è la tecnica creatrice del «vero intrigo» dell'opera. In questo senso, l'unità scenica «è dialettica perché la sua ambizione tende alla rappresentazione totale di tutti gli istanti di un'azione rappresentata, contro o malgrado il loro ordine cronologico» (*ibid.*).

Frankin introduce le *funzioni cicliche dei personaggi* in cui gli attori si separano dal personaggio: non rappresentano un unico soggetto ma molteplici «personaggi sempre nuovi a loro stessi» sottolineando, così, la falsificazione della vita quotidiana nell'identità o nell'identificazione. Tutti gli attori restano in scena, recitando al tempo stesso più ruoli e così si distaccano dal personaggio rappresentato (*ibid.*).

Il terzo elemento riguarda l'ambientazione. Tutto quello che è portato in scena deriva dalla vita vera e gli attori improvvisano. I personaggi non sono preparati alle azioni e ai gesti che si svolgono nella casualità, e non rivelano niente, «appartengono ad una vita terribile, alienata, innegabilmente falsa e che ognuno di noi vive dalla mattina alla sera» (*ibid.*).

Infine, il quarto elemento porta il dialogo ad avere un «valore e non valore della comunicazione», in funzione all'appartenenza dei personaggi che non avranno più un valore scenico, inteso come identificazione da parte

178 Frankin, André «Prefazione all'unità scenica 'nessuno e gli altri'», I.S., n°5, [dicembre del 1960], 1994, pp. 27-29.

dello spettatore. Anzi, gli episodi saranno così orribili da non volere essere più sperimentati nella vita reale dalle persone. A questo punto Frankin pone l'accento sulla riappropriazione della comunicazione (ivi, p. 29).

In questa prefazione due questioni sono fondamentali: l'idea di trasformarla in un programma e la fusione con il pensiero di Pirandello.

Gramsci annota nei suoi quaderni del carcere (Quaderno 5, paragrafo 40) che «sulla concezione del mondo implicita nei drammi di Pirandello occorre leggere la prefazione di Benjamin Crémieux alla traduzione francese di Enrico IV (Éditions de la 'N.R.F.')» (Gramsci, Tilgher 2015, p. 47). L'apparizione del libro denota che Pirandello era già conosciuto e apprezzato al di fuori dell'Italia. Questa informazione è molto utile perché la pubblicazione di questo libro risale al 1928, quindi, è molto probabile che abbiano letto il testo sia Debord sia Frankin.

I situazionisti avevano già riconosciuto a Pirandello il merito di aver «distrutto lo spettacolo teatrale» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 12).

Frankin scrisse di non voler utilizzare le tecniche di sdoppiamento della personalità di questo autore, però questa prefazione rivela sia la fusione sia la separazione con alcuni caratteri salienti di Pirandello.

La prima analogia che balza agli occhi è il titolo dell'opera *Nessuno e gli altri*: ricorda quello del celebre romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (1925). Nel romanzo di Pirandello è il protagonista – Vitangelo Moscarda – a mostrare di volta in volta le sue numerose personalità, mentre nell'opera di Frankin non ci sono protagonisti, ma ogni personaggio esprime una personalità e le sue particolarità sono intercambiabili.

Un tema caro a Pirandello è mettere in scena l'umanità e la vita. Nell'opera *Così è (se vi pare)*, per esempio, è rappresentata la miseria di questa vita e il diritto di viverla come ciascuno crede, utilizzando i differenti

livelli della realtà, l'introduzione di azioni spontanee e l'improvvisazione degli attori.

Per Frankin esiste solo una realtà, dura e triste, però non si discosta molto da Pirandello. Lo stesso Frankin vuole rappresentare la vita atroce e terribile vissuta quotidianamente. In funzione della realtà dell'opera gli attori improvvisano e si separano dal personaggio: non hanno più un ruolo scenico ma diventano uno specchio del reale, una realtà che gli spettatori non vorranno più vivere. Nonostante i personaggi non devono rivelare niente di sé, implicitamente mostrano i ruoli che la società posa su di loro. L'uomo può reagire alle apparenze solo costruendo lui stesso la vita.

Eugen Fink, nel suo libro *Il gioco come simbolo del mondo*, ci spiega come nel teatro noi riusciamo a vedere il mondo del gioco:

Quando vediamo una scena a teatro, vediamo complessivamente gli avvenimenti che si svolgono sul palcoscenico – e non solo ciò che di essi è chiaramente reale, gli uomini in carne ed ossa, gli abiti, le quinte – noi vediamo complessivamente anche il mondo del gioco, comprendiamo i caratteri dei personaggi partecipanti al gioco. E questo non perché ognuno, stimolato dai movimenti e dalle parole degli attori, faccia nascere in sé delle raffigurazioni fantastiche. Noi guardiamo il gioco contemporaneamente come gioco degli uomini chiaramente reali e come rappresentazione della vita dei personaggi del mondo ludico (Fink 1991, p. 67).

La prefazione è un'idea che cerca di divenire un'immagine riflessa, e che a sua volta si fonde con il programma situazionista: mostrare la realtà attraverso uno specchio per far sì che l'uomo possa costruire in modo permanente la sua vita in un gioco continuo di avvenimenti. Il palcoscenico è lo spazio ludico in cui si svolge l'azione, ma che presto sarà sostituito dalla città: il *nuovo teatro delle operazioni*.

Voilà, la storia dell'IS è un canovaccio che piano piano si sviluppa, si arricchisce, diviene rappresentazione e si dissolve in quanto tale.

3.4 Intermezzo: l'ambiente sonoro

Ivan Chtcheglov durante il soggiorno alla clinica psichiatrica di Chailles – La Chesnaie – scrisse l'opera teatrale *A nos amours* e che inviò a Debord con la volontà di pubblicarla sulla rivista dell'IS¹⁷⁹. L'opera venne messa in scena il 24 dicembre 1963 presso la clinica, ma il testo non fu mai pubblicato per opposizione di Debord, il quale propose a Ivan di continuare a scrivere, «anche male», poiché in seguito avrebbero incollato «i pezzi» (*Correspondance* 2001, vol. II, p. 248).

Chtcheglov è un personaggio eclettico e le sue teorie sono state alla base del pensiero situazionista. La sua immaginazione è stata influenzata da una moltitudine di scrittori, tra cui Antonin Artaud (Apostolidès; Donné 2006, p. 23). Probabilmente un testo che colpì Ivan fu *Vangh Gogh le suicidé de la société* di Artaud. Questo testo gli permise di fare un parallelismo con la propria condizione e di identificarsi sia con il personaggio sia con lo scrittore, come riporta un frammento di *Sur ce monde habité* (*In questo mondo abitato*) (ivi, pp. 51-52).

A nos amours è un lavoro collettivo, scritto da Ivan insieme ad altri pazienti della clinica. L'opera è introdotta attraverso questo brevissimo testo:

Quest'opera non è un'opera. È soprattutto uno spettacolo. È uno spettacolo che cerca innanzitutto di condividere con lo spettatore, le gioie e i dolori degli attori che lo interpretano. Lo spettacolo dipenderà quindi dall'umore degli attori, dal momento che vuole essere essenzialmente una fetta della loro vita.

Gli attori saranno in grado di improvvisare a loro piacimento, purché rispettino la trama, molto semplice. Michel COSSAIS & Ivan CHTCHEGLOV

È difficile stabilire con precisione cosa sia stato scritto da Chtcheglov in quest'opera, tuttavia possiamo ritrovare la sua mano su due canzoni. La prima è *Il est cinq heures, voici les informations*, nella quale troviamo la frase «ma i ricchi vanno in macchina. I poveri vanno a piedi. Noi ci divertiamo a volte. Voi vi annoiate spesso» e che Ivan riporterà anche su «Lettere da lontano» (I.S., n°9, [agosto 1964], 1994, p. 42). La prima strofa, invece, è composta da tre slogan pubblicitari *détourné*¹⁸⁰. La seconda canzone è *Il y avait une petite fille* (*C'era una bambina*), dove racconta l'amore, la vita passata assieme e lo scandire del tempo, tra due giovani innamorati. Questa potrebbe essere l'immagine della storia d'amore tra lui e Sylvie Pigeon. Sylvie, danzatrice conosciuta tra la fine del 1950 e l'inizio del 1951, fu l'amore più importante della sua vita (Apostolidès; Donné 2006, p. 46).

Che cos'è una canzone, se non l'espressione poetica delle parole attraverso la musica? Un componimento lirico? Un componimento può essere un altro veicolo di comunicazione e di rappresentazione.

L'unione tra un componimento musicale e un gesto crea quella che Brecht chiamava musica «gestuale», cioè «una musica che consente all'attore di eseguire determinati gesti fondamentali» (Brecht 2001, p. 206). Per Brecht la musica del *cabaret* ne era un esempio già da tempo. Nel *cabaret* lo svolgimento dello spettacolo, al contrario del tradizionale spettacolo teatrale che utilizzava «un'azione continua», si muoveva su una «successione di rotture», attraverso un «montaggio» di differenti numeri, e di conseguenza il pubblico era continuamente stimolato (Richard 1991, p. 239).

Dall'inizio del XIX° secolo il *cabaret* era un luogo dove poter consumare delle bevande e assistere agli spettacoli, ma era anche un punto di ritrovo e di scambi intellettuali della classe borghese. In seguito, i *cabarets* aprirono le porte a tutti: proprio il contatto tra massa e artisti portò a degli studi proficui sulla società, nonché la creazione di un

180 Gli slogan *détourné* provengono dalle pubblicità delle seguenti marche: Banania (bevanda al cioccolato), Omo (detersivo) e Wonder (pile).

179 Chtcheglov, Ivan. *A nos amours* (1963). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, lettres reçues, dossier Ivan Chtcheglov. Paris: BnF.

luogo di sperimentazione.

Michèle Bernstein aprì La Méthode il 10 ottobre 1958, «una sorta di caffè» al numero 2 di rue Descartes, nel quinto distretto di Parigi (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 142).

Pinot Gallizio invierà una pittura industriale che sarà esposta nel locale (Debord 2006, p. 367), insieme ad alcuni antichi strumenti musicali prestati dal fratello di Boris Vian (Bourseiller 2012, p. 150). Debord chiese a Gallizio se poteva prestargli il «Tereminofono», dopo la registrazione del sottofondo sonoro per l'esposizione alla galleria Drouin, per dare un bell'effetto all'ambiente (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 142).

Sul volantino pubblicitario del locale vi era stampata la fotografia di un uomo intento a suonare la chitarra, accanto la scritta:

Non cercate di andare al Politecnico ma di fronte a
La Méthode.
[...]
dove vedrete
FLORENCIE
Il chitarrista dell'intelligenza.¹⁸¹

In questo locale si esibiva Jacques Florencie, cantautore e chitarrista amico della Bernstein, che debuttò nel 1955 nei vari *cabaret* di «rive gauche», tra cui il Mont-Blanc, uno dei locali notturni più in voga di Parigi. A La Méthode si esibirà anche Jean-Louis Winkopp. Il bar era anche frequentato da poeti come Robert Belghanem, poeta di origine franco-algerina¹⁸².

Per pubblicizzare il locale vengono stampati e diffusi alcuni manifesti di diverse dimensioni, come durante il periodo dell'IL, con su scritto: «La sera dopo le dieci, se non rileggete Schopenhauer, siete sicuramente a La Méthode [...]»; oppure «Raramente la mancanza intellettuale e la debolezza morale di una generazione perduta sono

state così evidenti come in questa gioventù irritante, estranea anche a tutta l'arte reale del nuovo entusiasmo del rinnovamento francese, che ogni sera mostra il suo disprezzo dei valori occidentali e la sua malsana tristezza a LA MÉTHODE, [...]»; e ancora «Florencie, l'idolo della Nouvelle Vague, dopo aver affondato tre locali in diciotto mesi: il Moineau-Bistro, il Manouche, il Mont-Blanc, ora sta affrontando La Méthode, [...]. Sbrigati a bere un bicchiere prima della chiusura»¹⁸³.

183 *Ibidem*.

Non sappiamo da dove arrivi la scelta del nome La Méthode. Potrebbe provenire da un *papillon* (cartolina) pubblicitario scritto da Paul Nougé per *Les Lèvres nues* e distribuito nel 1954¹⁸⁴. Di questa relazione non vi è nessuna notizia, ma se confrontiamo il contenuto del *papillon* di Nougé, così come l'uso e la forma dei *papillons*¹⁸⁵ pubblicati su *Les Lèvres nues*, allora vediamo che vi è una relazione o, se non altro, un'ispirazione con i *papillons* utilizzati dalla Bernstein e Debord per la pubblicità del locale.

184 Riprodotto in *Les Lèvres nues. Collection complete 1954-1958*, p. A5.

Eppure il locale non resterà aperto a lungo. Già all'inizio di novembre, dopo poco più di due settimane, il locale chiuderà i battenti per dei problemi con i proprietari (Bourseiller 2012, p. 151). Però rimase l'idea di aprire un altro *cabaret*: Debord avrebbe voluto rilanciare un altro caffè, «20 metri più lontano» (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 155).

185 *Ivi*, p. A12.

La Méthode era un ritrovo, dove musica e poesia, vita sociale e incontri, alcol e divertimento, formavano quel luogo in cui la *costruzione dell'ambiente* e la *costruzione di situazioni* si univano, dando origine in loco a quello che i situazionisti volevano ricreare, almeno in parte, nella vita quotidiana.

Nella costruzione d'ambiente, passaggio essenziale per arrivare alla costruzione di situazioni, sono importanti anche i suoni e i rumori poiché possono influenzare l'ambiente e lo stato d'animo di chi lo vive.

Proprio per questo motivo, il suono fu uno dei punti

181 *La Méthode* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, affiche. Paris: AGB. Nota: Il palazzo del Politecnico è diventato sede del Ministero dell'istruzione superiore e della ricerca.

182 *La Méthode* (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, papillons publicitaires. Paris: AGB.

su cui si focalizzò Debord e alcuni membri dell'IS. Nel capitolo precedente abbiamo visto alcuni progetti – come la *Caverna dell'Antimateria*, *Die welt als labyrinth* e *Destruktion af RSG-6* – in cui i suoni e i rumori erano una parte integrante dello spazio, ma ora proviamo a ricostruirne l'origine.

Éric Alfred Leslie Satie, meglio conosciuto come Erik Satie, è stato un compositore e un pianista francese. Satie era un musicista sperimentale e ribelle, contro la tradizione e gli schemi prefissati dalla borghesia, per questo motivo si avvicinò alle avanguardie del suo tempo, soprattutto ai dadaisti, e ai *cabaret*. La musica, secondo Satie, doveva essere familiare, comprensibile a tutti. Tra il 1917 e il 1923, egli sviluppò il concetto di «*musique d'ameublement*» (musica d'arredo). Erik Satie, durante un incontro con il suo amico pittore Fernand Léger in un ristorante parigino, espresse la sua visione:

Sai, bisognerebbe creare della musica d'arredamento, cioè della musica che facesse parte dei rumori dell'ambiente in cui viene diffusa, che ne tenesse conto. Dovrebbe essere melodiosa, in modo da coprire il suono metallico dei coltelli e delle forchette senza però cancellarlo completamente, senza imporsi troppo. Riempirebbe i silenzi, a volte imbarazzanti, tra i commensali. Risparmierrebbe il solito scambio di banalità. Inoltre, neutralizzerebbe i rumori della strada che penetrano indiscretamente all'esterno (Gann 2010, p. 58).

In precedenza, Luigi Russolo, compositore, pittore e membro del movimento Futurista, aveva avviato il progetto di una musica composta da rumori che confluì sul manifesto del 1913 – da lui ideato – *L'Arte dei rumori* (Russolo 1916, p. 91). Secondo Russolo era necessario abbandonare l'idea di «*suoni puri*» per lasciare spazio ai «*suoni-rumori*» provenienti dalla natura e dalle macchine prodotte dagli uomini (ivi, pp. 10-11).

Il pioppo fa il suo eterno *moto perpetuo*; il salice piangente

ha fremiti lunghi e delicati come le sue foglie; il cipresso vibra e canta tutto con un accordo; la quercia e il platano hanno agitazioni brusche e violente, seguite da calme improvvise... [...]

Ma lasciamo da parte la natura e la campagna (che senza questi rumori sarebbe una tomba) ed entriamo in una rumorosa città moderna. Qui la vita ha creato con le macchine la più immensa, la più svariata fonte di rumore. [...]

Un'osservazione generale che serve per studiare i rumori in continui (strade molto frequentate, officine, ecc.) esiste sempre un rumore basso continuo, indipendente fino ad un certo punto, dai vari rumori ritmici che si producono. [...] La strada è una miniera infinita di rumori: gli andamenti ritmici dei vari trotti o passi di cavalli, rispettivamente alle scale enarmoniche dei tram e a quelle delle automobili, le riprese violente dei motori di queste ultime, quando altri motori hanno invece già raggiunto un tono acuto di velocità; i traballamenti ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiato di ferro, contrapposti agli scivolamenti quasi liquidi dei pneumatici delle automobili... [...] Lo studio continuo e attento dei rumori può dunque rivelare dei godimenti nuovi, delle emozioni profonde (Russolo 1916, pp. 35-42).

Satie, invece, voleva creare della «*musica d'arredamento*» per coprire i rumori, tuttavia senza cancellarli in maniera definitiva.

Debord conosceva sicuramente l'opera di Satie, come testimonia la lettera del 23 novembre 1953 indirizzata a Ivan Chtcheglov, e in qualche modo n'è stato influenzato nella sua concezione dei suoni in rapporto all'ambiente. D'altra parte, potrebbe essere stato condizionato anche dal manifesto futurista nell'utilizzo dei suoni/rumori nella costruzione d'ambiente, anzi è molto probabile che abbia combinato le due teorie. Di questa relazione non c'è traccia nei documenti, ma prendendo in considerazione i punti di vista teorici degli autori il legame è calzante.

All'interno dell'IS c'è stato solo un compositore e

186 Cfr. cap.1 §6 e cap.2 §5.

musicista, Walter Olmo, il quale fece parte della sezione italiana fino alla sua espulsione nel gennaio del 1958¹⁸⁶. Nato ad Alba il 28 novembre 1938, Olmo era un giovanissimo musicista che, all'epoca dell'incontro a Cosio di Arroscia, si diletta in esperimenti musicali nel retrobottega della scuola di dattilografia SADDA, gestita da sua madre. La scuola era in via Mazzini, vicino a casa e al laboratorio di Pinot Gallizio. Durante i suoi esperimenti utilizzava degli oscillatori progettati da Antonio Buccolo e costruiti attraverso il recupero di valvole di vecchie radio, inserendo una resistenza variabile che permetteva di riprodurre differenti frequenze, da quelle basse fino alle più alte non udibili all'orecchio umano. Gli oscillatori erano suonati premendo su una tastiera ed erano disposti l'uno affianco all'altro – circa una ventina –, assemblati su una sorta di «sarcofago» di legno, così denominato da Olmo. In seguito, i suoni venivano registrati, dopo aver modificato la testina di cancellazione, su un nastro magnetico. Il risultato era una sovrapposizione di suoni proveniente dagli oscillatori ma anche dall'utilizzo di altri rumori prodotti attraverso oggetti¹⁸⁷.

Quando Olmo utilizzava questi oscillatori, i sintetizzatori non erano ancora distribuiti commercialmente. I primi modelli progettati da Robert A. Moog nel 1964 apparvero nel mercato solo nel 1966 (Manning 2013, p. 102).

Un'altra testimonianza di questi oscillatori la troviamo in una lettera inedita, indirizzata a Piero Simondo ed Elena Verrone, nella quale Olmo parla di questi prototipi e del loro funzionamento. La lettera non è datata ma, analizzando il contenuto, è stata scritta poco dopo la loro esclusione dal movimento. Di seguito parte del testo:

sono lieto di comunicarvi che l'oscillatore progettato da Buccolo, nonostante tutte le mie previsioni negative precedenti, funziona. La sua struttura è molto semplice e permette di controllare quasi tutte le caratteristiche fisiche naturali del suo prodotto, naturalmente quando sarà del

tutto perfezionato. Attualmente il circuito sperimentale costruito da Tonino produce suoni puri, attraverso un sistema di variazione di resistività e capacità, pressoché simile al circuito di Milano, cioè circuito a ponte di Wein, ma con alcune varianti che rendono la costruzione più sperimentale, ma egualmente stabile. Le resistenze a contatto di massa, determinano variazione di corrente nell'oscillatore (valvola 12 AU 7). Il costo del monotipo ora funzionante è di circa due milalire, dunque basso.

Buccolo sta attualmente progettando la costruzione di un circuito con circa dieci oscillatori e qualche centinaio di resistenze, il che permetterà di produrre tutte le vibrazioni entro il campo della udibilità e oltre. Comunque non è questa la parte che più ci interessa, quanto quella dei controlli automatici per le combinazioni. [...] È ovvio che il circuito automatizzato può servire per lo più per la produzione commerciale, per la precisione delle ripetizioni (al riguardo ci si dovrà documentare dettagliatamente e tecnicamente), mentre invece quello semplicemente oscillatorio sarà oggetto della nostra più attenta considerazione per estendere sempre più le sue possibilità. Inoltre il circuito permetterà di produrre molti suoni contemporaneamente, con mescolatore che sommi i segnali e li convogli all'amplificatore, oppure costruendo un amplificatore a più entrate miscelabili. [...] Gallizio mi ha fatto pervenire attraverso l'intermediario Umberto, la voce situazionista. Dice che lui si sente sempre paterno verso di me e che vorrebbe aiutarmi dandomi degli indirizzi preziosissimi (dice) per dimostrarcelo. Dice: 'Se soltanto non ci avesse traditi tutti, a quest'ora...(mah)'. Inoltre comunica di avere molta stima (sic! di me. Ho risposto, sempre attraverso l'intermediario, che ringraziavo lui per aver fatto crescere la mia taglia (tre mesi fa disse che avevo tradito solo lui), che comunque attualmente non mi interessa di comizi. [...]¹⁸⁸

Olmo e Gallizio avevano iniziato una collaborazione sulla possibilità di combinare la pittura e la musica, in funzione di una *costruzione d'ambiente*, servendosi del *Theremin* applicato alla *pittura industriale*.

188 Olmo, Walter. *Lettera a Simondo, Verrone e Amelia* (1958). C, Correspondances. Paris: AGB.

187 Per le informazioni su Olmo e il suo lavoro, riportate in questa prima parte, ringrazio Antonio Buccolo per la lunga conversazione presso il Centro Studi 'Beppe Fenoglio' il 14 novembre 2017 ad Alba (CU) e per l'invio del suo articolo, dal titolo «Gallizio, la pittura, la musica. La musica sperimentale di Walter Olmo e la pittura industriale di Pinot Gallizio», in *Alba Pompeia*, nuova serie, anno XXXIV – fascicolo II, settembre 2013, pp. 85-99. Antonio Buccolo è stato compagno di studi e amico di Walter Olmo, nonché costruttore degli oscillatori utilizzati da Olmo nelle sue sperimentazioni. Inoltre, lo ringrazio per aver messo a disposizione alcuni documenti e le registrazioni di Olmo effettuate tra 1958-1960. Lo stesso Buccolo mi ha comunicato la recente scomparsa di Walter Olmo, avvenuta a Roma la notte tra il 15 e il 16 maggio 2019. Vedi articolo <https://www.gazzettadalba.it/2019/05/si-e-spen-to-walter-olmo-uno-dei-fondatori-dell'internazionale-situazionista/> (18/06/2019).

La notizia della costruzione dello strumento venne annunciata a Debord tramite la lettera di Gallizio, datata 14 giugno 1957:

Ti darò la notizia più strabiliante del Laboratorio. Ho presentato ad Olmo un mio amico, fisico nucleare dell'Università di Torino e che Piero ben conosce: il signor Gege Cocito, che ha preso con Olmo gli accordi per la costruzione di un apparecchio chiamato TEREMINFONO. Apparecchio che permetterà al nostro musicista di proseguire i suoi interessanti esperimenti. E di questo ti sarà più preciso l'interessato stesso. [...]
Pinot Gallizio.¹⁸⁹

Il fisico Giuseppe (Gege) Cocito, amico di Pinot Gallizio, progettò un «Tereminofono» che fu utilizzato durante la mostra presso la galleria Notizie di Torino nel 1958, nascosto dietro le lunghe tele di pittura industriale (Bertolino, et al. 2005, p. 214).

Il *Theremin* è uno strumento acustico elettronico, già conosciuto all'epoca, inventato nel 1919 dallo scienziato e musicista russo Lev Sergeevič Termen, da cui prese il nome lo strumento, e inizialmente utilizzato nel cinema come dispositivo sonoro per creare le musiche dei film, in specifico per i generi *horror* e *thriller*. La caratteristica principale di questo strumento è di essere suonato senza toccarlo. Il suono è prodotto tramite il movimento delle mani nel campo elettromagnetico generato dalle due antenne, le quali controllano l'intensità e l'altezza del suono.

La scelta dell'utilizzo del «Tereminofono» all'interno della mostra di Gallizio era data dalla possibilità di riprodurre rumori modulabili con i quali poter giocare. La capacità dello strumento di far vibrare lo spazio circostante era in stretta connessione con la «costruzione d'ambiente». Per questo motivo Debord voleva portare lo strumento a La Méthode.

Eppure, Gallizio voleva utilizzare le registrazioni

effettuate da Olmo, attraverso l'utilizzo degli oscillatori, durante l'esposizione della *Caverna dell'Antimateria* a Parigi, come testimonia la lettera inviata a Debord il 1° febbraio 1958:

Dopo una lotta infernale con Olmo, che mi è costata un pomeriggio, perché non voleva vendermi la musica, e voleva sapere per quale uso veniva destinata, ha finito di accettare. Io non ho detto per ora di che si trattava, sono stato evasivo, ma alla fine egli ha subodorato l'importanza della cosa, e io mi sono fatto rilasciare uno scritto di impegno, che ti trascrivo: 'Il signor Olmo Walter è disposto a partecipare, a puro titolo sperimentale, con della musica ambientale ad una manifestazione di importanza mondiale che avverrà a Parigi, a queste condizioni che la musica sia diretta dall'autore e che l'organizzazione completa musicale sia sotto il pieno controllo dell'autore stesso che la sua partecipazione non indichi per ora una completa chiarificazione dei suoi rapporti col movimento promotore che gli venga corrisposta una somministrazione di denaro per le sue sperimentazioni'.¹⁹⁰

Quali erano i punti in comune tra la pittura industriale e i suoni/rumori eseguiti da Olmo utilizzando gli «oscillatori»? La pittura industriale è materia pura, una stratificazione della materia che lascia spazio al gesto spontaneo e incontrollato dell'artista sulla tela, e che crea un legame con i suoni imprevedibili delle registrazioni di Olmo, anch'essi frutto di strati sonori, capaci di creare quell'atmosfera «ansiosa ed angosciosa di un mondo in formazione» che Gallizio cercava di riprodurre all'interno della *Caverna dell'Antimateria*.¹⁹¹

La reticenza di Debord nei confronti di Olmo portò Gallizio a utilizzare le registrazioni sonore del «Tereminofono» (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 142). Il catalogo *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, invece, riporta la notizia che un secondo *Theremin* venne utilizzato per la *Caverna dell'Antimateria*, come per l'esposizione

190 Gallizio, Pinot. *Lettera a Guy Debord* (1958). C, *Correspondances*, 1/02/1958. Paris: AGB.

191 Lettera di Pinot Gallizio a René Drouin, Bertolino, et al., *op. cit.*, pp. 59-63.

189 Gallizio, Pinot. *Lettera a Guy Debord* (1958). C, *Correspondances*, 14/06/1957. Paris: AGB. Un estratto della lettera è riprodotto in Bertolino, et al., *op.cit.*, p. 216.

presso la galleria Notizie di Torino, nascosto dietro le tele di pittura industriale (Bertolino, et al. 2005, p. 214).

L'unico fatto certo è che Debord, a seguito della comunicazione di Gallizio, rifiutò le registrazioni di Olmo in modo brusco e le motivazioni le troviamo nella lettera di risposta, datata 10 febbraio 1958:

[...] è impensabile che Olmo pretenda di avere la direzione personale della parte sonora di una manifestazione situazionista (un evento che è, per definizione, unitario nei suoi mezzi e nei suoi fini). [...]

Quindi, ti chiediamo di informare Olmo che il documento che gli hai dato è oramai assolutamente nullo, perché il movimento Internazionale situazionista ha concordato di interrompere i colloqui con lui, sulle seguenti due decisioni:

1°) Non accetteremo mai alcun elemento di ambiente sonoro realizzato da qualcuno che abbia le idee retrograde di Olmo - anche se fossimo pagati per questo.

2°) Interrompiamo definitivamente la discussione con Olmo, il cui caso è ora da trattare come quello di Simondo.¹⁹²

I rapporti tra i due si erano già rotti a seguito del testo scritto da Olmo per *Eristica*, la rivista del Laboratorio sperimentale del M.I.B.I. Il testo, intitolato *Come non si comprende l'arte musicale. Morte e trasfigurazione dell'estetica*¹⁹³, era stato inviato a Debord, il quale aveva ricevuto l'incarico di fare uscire il secondo numero della rivista. Debord non apprezzò l'elaborato di Olmo e questo fu l'inizio dei dissidi. La rivista *Eristica*, inoltre, non venne più pubblicata dopo l'uscita del primo numero e il progetto non fu portato avanti.

Il 15 ottobre 1957, Debord scrisse il testo *Remarques sur le concept d'art expérimental*¹⁹⁴ in risposta al rapporto di Olmo e ne stampò 17 esemplari per i membri dell'IS (Debord 2006, p. 337). Il 18 ottobre 1957, uno di questi esemplari potrebbe essere stato allegato alla lettera indirizzata allo stesso musico (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 33), il quale

rispose con un altro testo dal titolo *Tirannia e metodologia, ovvero Situazionismo e sperimentalismo*¹⁹⁵.

Walter Olmo in *Come non si comprende l'arte musicale. Morte e trasfigurazione dell'estetica* sviluppò il suo concetto di «ambiente sonoro con sottofondi musicali», ma quasi nessuno dei punti da lui trascritti erano in linea con il pensiero di Debord, il quale riteneva che il testo fosse nullo e troppo idealista.

Così la grande sperimentazione che l'IS si prefissava di fare nel campo sonoro è finita con l'esclusione di Walter Olmo. Nonostante ciò, l'utilizzo del suono combinato alla costruzione d'ambiente, come abbiamo già visto, fa una sua timida comparsa in alcuni progetti, come *Destruktion af RSG-6*, ma rimarrà una sperimentazione a sé stante.

Mentre una forma di rappresentazione che è stata una costante per tutta la durata del movimento, non solo come veicolo delle idee e delle teorie ma anche per comunicare tra di loro e regolare le controversie - il risultato è paragonabile a una sceneggiatura -, è la scrittura. La quale affida il suono «allo spazio, amplia enormemente le potenzialità del linguaggio, ristruttura il pensiero» (Ong 1986, p. 26), ma non solo.

3.5 Visibile e leggibile: il *détournement*

Per i membri dell'IL, la scrittura serviva a definire un nuovo modo di vivere e di pensare. Il mezzo privilegiato erano i volantini, uno dei loro mezzi d'azione: strumento di diffusione e d'informazione. Così come lo sono stati *Potlatch* e, successivamente per l'IS, la rivista *Internazionale situazionista (I.S.)*. Il loro linguaggio era diretto e criticavano tutto quello che, secondo le loro idee, era necessario cambiare.

In «Dimensions du Langage» («Dimensioni del Linguaggio»), un breve testo pubblicato nell'agosto del 1953 sulla rivista I.L., si legge:

195 Il presente scritto è stato pubblicato sul libro autoprodotta di Walter Olmo *Ipotesi Musica*, SADD, aprile 1985. Nel libro il titolo è stato cambiato in *Metodologia e Sperimentalismo* (capitolo V°, p. 77). La nota a piè di pagina spiega l'origine del capitolo. Olmo, Walter. *Ipotesi Musica* (1985). TDS, Textes et documents situationnistes, livre. Paris: AGB.

192 Debord, Guy. Lettera a Pinot Gallizio (1958). C, Correspondances, 10/02/1958. Paris: AGB. La lettera è riprodotta in Debord, *Correspondance*, vol. I, pp. 61-62.

193 Olmo, Walter. *Come non si comprende l'arte musicale. Morte e trasfigurazione dell'estetica* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, texte. Paris: AGB.

194 Debord, Guy. *Remarques sur le concept d'art expérimental* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, texte. Paris: AGB.

La storia continua in tutte le direzioni. Dopo le prime bozze della scrittura *métagraphique*, ci viene offerta un'espressione illimitata, ben oltre l'esplosione verbale che James Joyce ha compiuto.

Scritto con foto e frammenti di giornale incollati su bottiglie di rum, il romanzo tridimensionale¹⁹⁶ di G.-E. Debord, HISTOIRE DES GESTES [STORIA DEI GESTI], lascia al piacere del lettore la continuazione delle idee, il filo perduto di un labirinto di aneddoti simultanei.

Le «NOUVELLES SPATIALES» [«RACCONTI SPAZIALI»] di Bull D. Brau trova la componente dei vettori delle dinamiche concettuali. Le lettere cinematiche prefigurano il carattere ontologico della reversibilità del concetto, «si tratta di discernere le lettere qualitative che sono il corpo stesso del concetto, al di là del loro ordine accidentale di assemblaggio». (Brau)

Gaëtan M. Langlais mettendo insieme i diversi paragrafi di JOLIE COUSETTE¹⁹⁷ avanza verso quello dei nostri risultati, probabilmente il più decisivo per il futuro della comunicazione: il *détournement* delle frasi.

La definizione ufficiale di *détournement*, apparsa sul primo numero della rivista I.S., riporta:

Si impiega per l'abbreviazione della formula: *détournement* di elementi estetici prefabbricati. Integrazione di produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso non può esserci pittura o musica situazionista, ma un uso situazionista di questi mezzi. In un senso più primitivo, il *détournement* all'interno delle antiche sfere culturali è un metodo di propaganda, che testimonia l'usura e la perdita d'importanza di queste sfere. (I.S., n°1, giugno 1958, p.13)

Nel testo non traduco la parola, preferendo l'utilizzazione del termine francese. In italiano è possibile trasporre *détournement* con il sostantivo deviazione. Il principio alla base è di deviare un significato, partendo da elementi già esistenti, fino a rovesciarne il senso.

Nel maggio del 1959 Asger Jorn espose le sue pitture

détournée presso la galleria Rive Gauche di Parigi. La mostra dal titolo *Modifications (Modificazioni)* era in concomitanza con l'esposizione di Pinot Gallizio, la *Caverne de l'Anti-matière*, alla galleria René Drouin. Entrambe le mostre erano due personali, apparentemente senza alcun legame diretto con il movimento. La corrispondenza ci informa del contrario, portando alla luce anche alcune contraddizioni e i differenti punti di vista¹⁹⁸.

Asger Jorn acquistava le tele al mercato delle pulci e ci dipingeva sopra, le pitture esposte alla galleria Rive Gauche sono il frutto di questo procedimento. Jorn scriverà un testo per il catalogo dal titolo *Peinture détournée*. Di seguito la prima parte dello scritto:

Rivolto al grande pubblico. Si legge senza sforzo.

Siate moderni,
collezionisti, musei.

Se avete antichi dipinti,
non disperate.

Mantenete i vostri ricordi
ma deviateli

per adattarsi al vostro tempo.

Perché rigettare il vecchio
se possiamo modernizzarlo
con alcune pennellate?

Questo apporta dell'attualità
sulla vostra vecchia cultura

Siate alla moda,

e contraddistinti

allo stesso tempo.

La pittura è finita.

Tanto da dare il colpo di grazia.

Détournez.

Lunga vita alla pittura.¹⁹⁹

Secondo Jorn «il *détournement* è un gioco dovuto alla capacità di **devalorizzazione**» e «chi è in grado di devalorizzare può solo creare nuovi valori»²⁰⁰, ne consegue che l'utilizzo del *détournement* è un mezzo per dare

198 In particolare mi riferisco: alla corrispondenza tra Debord, Gallizio e Giors Melanotte per quanto riguarda la preparazione della mostra presso la galleria Drouin (cfr. cap.2§3); alla lettera di Debord indirizzata a Constant del 20 maggio 1959 (*Correspondance* 1999, vol. I, pp. 230-231); infine alla lettera di Debord a Jorn del 7 giugno 1959 (*Correspondance* 1999, vol. I, pp. 236-237).

199 *Modifications* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue. Paris: AGB.

200 *Ibidem*. Questa definizione ha un filo diretto con il concetto di nichilismo nietzschiano. Cfr. Martin Heidegger «Le mot de Nietzsche "Dieu est mort"», apparso su *Arguments*, n°15, pp. 2-13 (p. 7), 1959.

196 Isidore Isou in *Les journaux des dieux* parlava già di romanzo tridimensionale: «Devenu tridimensionnel et sorti du livre le roman devient vraiment social» (Isou, op. cit., p. 152).

197 Il termine «jolie cousette» ha due significati: il primo è una giovane apprendista sarta; il secondo è una piccola custodia contenente gli oggetti di base per un lavoro di cucito. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cousette/19993?q=cousette#19883> (25/06/2019).

Qui non traduco il titolo poiché, non conoscendo il contenuto dei paragrafi, mi è difficile stabilire qual è il senso voluto da G.M. Langlais.

all'immagine pittorica una nuova vita e un nuovo senso. È un rimettere in gioco il passato per trasmettere un altro significato nel presente.

Se questa è stata una delle applicazioni di questa tecnica, il *détournement* ne ha molte altre e, come riporta l'articolo «Dimension du Langage», è anche testuale.

La scrittura è segno e narrazione, gioco e *straniamento*. Bertolt Brecht nel suo saggio «Letterarizzazione del teatro. Note all'Opera da tre soldi» accenna all'utilizzo dei cartelli come «un primitivo avvio alla 'letterarizzazione del teatro'»: «letterarizzazione significa sostituire al 'figurato' il 'formulato'» (Brecht 2001, p. 38). I titoli e i cartelli, all'interno del teatro epico, hanno la funzione di *straniare* il pubblico e sono utili per esercitare l'occhio dello «spettare a una visione complessa» (ivi, p. 38). La scrittura serve a spezzare quel meccanismo automatico dell'immedesimazione e riportare lo spettatore a un atteggiamento distaccato, lo stesso «dell'osservatore che fuma» (ivi, p. 39). Giovanni Pozzi scrisse che «scrittura e recitazione possono considerarsi due modi con cui le stesse forme del pensiero si manifestano in due diverse sostanze» (Pozzi 1981, p. 32).

I titoli sono fondamentali alla pratica del *détournement* poiché contribuiscono «fortemente a rovesciare l'opera» (Debord 2006, p. 228). Uno dei primi esempi di questa «letterarizzazione», proposto dall'IL, lo troviamo sull'articolo «Du rôle de l'écriture» («Il ruolo della scrittura»), uscito su *Potlatch* n°23 il 13 ottobre del 1955:

I lettristi hanno tenuto una prima riunione d'informazione per selezionare le frasi che, scritte in gesso o con altri mezzi in determinate strade, aggiungono un significato intrinseco di queste strade - quando ne hanno uno.

Queste iscrizioni dovranno estendere i loro effetti dall'insinuazione psicogeografica alla più semplice sovversione. I seguenti esempi sono stati scelti per primi.

Per la via Sauvage (13°): «Se non moriremo qui andremo più lontani?» - per la via d'Aubervilliers (18°-19°): «La

rivoluzione di notte» - per la via Benoît (6°): «L'auto-bazar, che si dice sia meraviglioso, non viene fino a qui» - per la via Lhomond (5°): «Beneficio del dubbio» - per la via Séverin (5°): «Donne per la Cabilia».

Inoltre, è stato raggiunto un accordo sull'opportunità di scrivere presso le fabbriche della Renault, in alcune periferie, e in alcuni punti dei distretti 19 e 20, la frase di L. Scutenaire: «Dormite per un padrone». (Debord 2006, p. 213)

Riguardo a questo esempio, può sembrare distante l'accostamento con la «letterarizzazione» teorizzata da Brecht. È vero, non siamo a teatro. Però se pensiamo alla strada come un palcoscenico, allora la distanza si accorcia. Le vie sono il palco dove vengono proiettati i cartelli che, in questo caso, si trasformano in scritte con del gesso o con altri mezzi. Il concetto è lo stesso: servivano a rompere l'automatismo del passante e attirare la sua attenzione per destarlo dall'immobilità. Questo, in qualche modo, concerne il montaggio: «il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato» (Benjamin 2012, p. 159).

Ma le scritte avevano anche un'altra funzione: quella della divulgazione; dovevano far riflettere le persone, dando la possibilità di *leggere* il mondo da un'altra prospettiva.

In questo senso il *détournement* non è solo testuale ma è anche *spaziale*: le parole prendono forma e trovano il loro posto nell'ambiente urbano. Brice Parain scrisse che il linguaggio è «la regola del nostro pensiero e della nostra azione umana» (Parain 1942, p. 229). Di conseguenza, la stessa azione di scrivere sui muri adduce a un altro *gesto*, cioè di mostrare un pensiero e fare agire la collettività.

Riprendiamo l'articolo di Debord e Wolman - che è stato la base teorica per la futura sistematizzazione di questa tecnica - dal titolo «Mode d'emploi du détournement» uscito su *Les Lèvres nues* nel maggio del 1956. (Debord 2006, pp. 221-229).

Il *détournement*, nel senso più ampio del termine, è un

processo di appropriazione. Debord e Wolman, infatti, spiegano che «tutti gli elementi, presi ovunque, possono fare l'oggetto di nuovi accostamenti» (ivi, p. 222). Non si intende con questo la mera imitazione, ma il prendere possesso di un elemento, rielaborarlo e attualizzarlo. Secondo Debord e Wolman la «parola d'ordine come 'il plagio è necessario, il progresso lo implica'²⁰¹ è ancora scarsamente compresa, e per le stesse ragioni, come la famosa frase sulla poesia che 'deve essere fatta da tutti'²⁰²» (ivi, p. 223).

Appropriarsi di un pensiero e rielaborarlo, voleva dire non solo caricarlo di un nuovo significato e renderlo alla portata di tutti, ma sottrarlo a un uso improprio degli addomesticatori della cultura.

Oltre al campo della lettura e della poesia, i modelli più grandiosi e più adatti al *détournement* devono essere ricercati «nel settore pubblicitario» (*ibid.*), sfera dell'apparenza e della consumazione, «il visibile sociale della società dello spettacolo» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 17).

Il *détournement*, dunque, può essere visuale o testuale ma può anche riunirli entrambi poiché «tra due elementi, dalle origini più estranee possibili, si stabilisce sempre una relazione» (Debord 2006, p. 222). Il legame che intercorre tra immagine e parola ha una provenienza piuttosto antica. Pensiamo, ad esempio, ai rotoli (dipinti) tradizionali cinesi e giapponesi oppure ai *tituli* e ai *tituli metrici* nella «cultura figurativa occidentale del Medioevo» (Brugnolo 1997, p. 306). Rimanendo in ambito occidentale, la prima iscrizione, come ci spiega Brugnolo, «costituisce per lo più un semplice 'doppio' della pittura, una sorta di rispecchiamento scritto delle immagini», mentre la seconda si riferisce in particolar modo a «epigrafi lapidarie» (ivi, p. 304). Un ruolo differente è rappresentato dalle «iscrizioni pittoriche originali in volgare e in versi», specificità italiana (toscana) del Trecento, e in modo

particolare dalla «poesia per pittura» (ivi, pp. 306-307). Brugnolo propone di utilizzare questa espressione per le iscrizioni che sono legate alla figura pittorica e al «suo programma» (ivi, p. 307). Queste scritture non ripetono il messaggio del dipinto ma servono a completarlo e ad ampliarlo. Una particolarità della «poesia per pittura» è il tema politico. Le origini delle motivazioni di queste iscrizioni sono da ricercare nella volontà politico-civile e nell'incombenza dell'artista medievale di fare propaganda. Questa è l'immagine che ci interessa. Naturalmente nella tecnica del *détournement* non abbiamo una vera «poesia per pittura», ma c'è un'appropriazione del senso e del fine, poi attualizzato in altre forme.

Immagine e testo si mescolano per creare nuovi significati e per dare maggior forza al messaggio. La scrittura e l'immagine sono due campi visivi differenti e la loro unione porta a una tensione segnica che, tuttavia, dialoga e si compensa. La celebre idea del «visibile parlare» di Dante Alighieri (canto X, 95) nel *détournement* – visuale e testuale – si trasforma in «visibile leggibile».

Un esempio lo ritroviamo in due libri: *Fin de Copenhague* (*Fine di Copenhague*) di Asger Jorn e *Mémoires* (*Memorie*) di Guy Debord. In entrambe le opere c'è stata una collaborazione tra i due autori: Jorn e Debord composero i libri insieme. Sì, composero. Perché non sono libri canonici: sono stati costruiti attraverso ritagli di giornale, citazioni, fumetti, immagini pubblicitarie. Niente di nuovo se pensiamo ai poemi e ai *collages* dadaisti, ma osservandoli bene presentano delle peculiarità.

Innanzitutto, questi *collages* prendono una forma, quella di libro: raccontano una storia e diventano riproducibili. Così non esiste più un'opera unica e originale, ma un libro diffusibile – anche se in tiratura limitata – dal forte carattere sperimentale che contemporaneamente è la negazione stessa del libro.

Fin de Copenhague è stato pubblicato dalla Bauhaus

201 «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique». Frase di Lautréamont, pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse, poeta francese (1846-1870) in Ducasse, *Poésies II*, p. 6.

202 «La poésie doit être faite par tous». Ducasse, *op.cit.*, p. 10.

Imaginiste nel maggio del 1957 e stampato presso la tipografia di Otto Permild and Bjørn Rosengreen a Copenaghe. L'autore è Asger Jorn, mentre Debord è il «consigliere tecnico per il *détournement*»²⁰³. Dopo la vicenda della galleria Taptoe nel febbraio del '57, Jorn aveva invitato Debord a Copenaghe per mettere fine alla polemica. Il libro nasce in ventiquattro ore trascorse nella capitale danese. Gli autori ritagliarono frasi, immagini, loghi e pubblicità da una pila di giornali acquistati in un'edicola. Iniziarono così a comporre il libro: combinarono le immagini e le frasi, le quali dialogano tra di loro attraverso gocce di inchiostro colorato. Nell'apposizione del colore Jorn si rifà in certo senso alla pratica di Jackson Pollock (Kurczynski 2014, p. 151), ma in un senso più ampio queste gocce di inchiostro servono da guida in un contesto che apparentemente sembra un caos.

La funzione delle immagini e dei testi è quella di creare delle interazioni visuali: grazie alla giustapposizione delle pubblicità e dei testi le idee ricevute dai media vengono *détourné* – deviate – in messaggi insensati come la stessa natura dei mezzi di comunicazione, ma contemporaneamente questi nuovi messaggi possono essere reinterpretati.

La pubblicità, molto spesso, utilizza degli stereotipi e dei luoghi comuni basati sulle emozioni, come per esempio le frasi utilizzate in *Fin de Copenhague*: «Elle a choisi» («Lei ha scelto») oppure «et voilà votre vie transformée!» («ecco la vostra vita trasformata!»). Non mancano di certo slogan e chiari riferimenti politici, come «vive l'Algérie libre!» («viva l'Algeria libera») e il logo della società petrolifera Esso.

Nel libro, avendo come oggetto la città di Copenaghen, sono presenti delle mappe e dei chiari riferimenti all'urbanismo unitario, e come ci spiega Karen Kurczynski nella sua analisi:

Il commento che accompagna la pubblicazione del libro lo identifica anche come una risposta diretta alla

Ville Radieuse di Le Corbusier, la città ideale del futuro propagandata all'infinito nei testi illustrati dell'architetto dagli anni '30.

Fin di Copenhague, quindi, appare come una risposta delirante all'insistenza sulla lungimirante pianificazione razionale e sull'armonia delle teorie di Le Corbusier. (Kurczynski 2014, p. 150)

Il libro è una parodia animata di una società sempre più propensa al consumismo e un attacco alla continua standardizzazione della vita. Jorn e Debord giocano con le parole e con le immagini, creando dei doppi sensi e, a prima vista, una storia assurda ma piena di significati intrinseci che ribaltano, attraverso degli stereotipi, la società dei consumi e dello spettacolo. Lo stesso processo di creazione del libro è una rivolta contro il sistema tradizionale.

Dopo l'esperimento di *Fin de Copenhague*, Debord scrisse una lettera a Jorn, nella quale gli fece sapere che aveva riunito «un gran numero di elementi» per una «nuova costruzione della storia», chiedendo a Jorn di fare la «struttura portante» (Debord 1999, vol. I, p. 24-25).

*Mémoires*²⁰⁴ è stato pubblicato dall'Internazionale situazionista nel dicembre 1958, e stampato dalla stessa tipografia danese. In questo libro Debord è l'autore mentre Asger Jorn realizzò la parte grafica, denominata «struttura portante», proprio perché aveva la funzione di sostenere il contenuto.

Avendo preparato in anticipo gli elementi, *Mémoires* risulta più strutturato del predecessore *Fin de Copenhague*, ma il principio è lo stesso, cambia solo l'argomento.

Per la struttura grafica Jorn non utilizza solamente le gocce di inchiostro, ma anche delle linee che guidano la lettura e delle forme che rimandano visualmente al test psicologico di Rorschach.

Oltre i ritagli di giornali, frasi e parole, vengono utilizzati anche dei paragrafi provenienti da libri. Sono presenti numerose citazioni di opere di William Shakespeare e

²⁰⁴ Debord, Guy. *Mémoires* (1958). R, Rares, 4 NN 540 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

²⁰³ L'informazione si trova sul frontespizio del libro. Jorn, Asger. *Fin de Copenhague* (1957). R, Rares, 4 NN 534 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

Charles Baudelaire, ma appaiono anche Jean Racine e Guillaume Apollinaire, nonché alcune citazioni di Jacques Bénigne Bossuet e Blaise Pascal, per continuare con dei romanzi polizieschi, un manuale di geografia e di storia, riviste di critica cinematografica, e altro ancora²⁰⁵.

Il libro è diviso cronologicamente in tre parti: giugno 1952, dicembre 1952 e settembre 1953. La divisione non è per nulla causale. Il titolo riporta alla memoria del movimento passato, cioè dell'IL. Le date sono connesse a dei momenti cruciali: la proiezione del film *Hurléments en faveur de Sade*; la prima conferenza dell'IL ad Aubervilliers; infine, l'origine delle teorie sull'urbanismo, della ricerca psicogeografia e l'inizio della stesura del *Formulario* di Gilles Ivain.

In questo anti-libro, come lo definiva Debord, egli ha assemblato dei messaggi che possono essere interpretati e collocati su differenti livelli: in un primo piano abbiamo la parte più personale, il documento in cui egli ricostruisce, attraverso i suoi ricordi, alcuni dei momenti cruciali dell'IL, mentre ad un altro livello le frasi si caricano di un nuovo significato che si fonde con il neo-progetto dell'IS; inoltre, l'opera non ha un ordine di lettura predefinito: può essere anche letta partendo dall'ultima pagina.

Le immagini inserite sono disegni, mappe, fumetti, pubblicità e fotografie dei compagni letteristi, come Serge Berna, Ivan Chtcheglov, Mohamed Dahou, Patrick Straram, e altri ancora.

La tecnica del *détournement* è stata applicata all'insieme dell'opera: il montaggio dei vari elementi utilizzato da Debord crea questi diversi livelli di lettura, gioca con la storia e con il contenuto che è caricato di altri significati, per infine rovesciare la forma classica del libro.

Mentre un esempio diverso di *détournement* lo troviamo in *The Leaning Tower of Venice*²⁰⁶. Questo è un libro di Ralph Rumney, edito nel 2002 da Silverbridge, ma l'origine di questo lavoro risale al 1957. Fu durante il soggiorno a

Cosio di Arroscia che Rumney propose «un'esplorazione psicogeografica di Venezia» (Rumney 2018, p. 71). Questa particolare guida – che in realtà non era una vera guida come ha affermato lo stesso Rumney (ivi, p.73) – doveva uscire sul primo numero della rivista I.S. nel 1958, sotto il titolo «Psychogeographical Venice». L'uscita dell'opera era stata anticipata il 5 novembre 1957 sul n°29 della rivista *Potlatch*, ma alla fine non venne pubblicata: Rumney fu escluso dal movimento nel marzo 1958. La motivazione, annunciata tramite l'articolo «Venise a vaincu Ralph Rumney» («Venezia ha vinto Ralph Rumney»), fu il ritardo dell'artista nella consegna del lavoro (I.S., n°1, 1958, p. 28). E anche se Debord aveva dichiarato che Rumney poteva pubblicare ciò che voleva ovunque e utilizzare il nome di alcuni membri, egli non poteva «assolutamente coinvolgere l'I.S.» nelle sue pubblicazioni (I.S., n°2, [dicembre 1958], 1994, p. 12).

The Leaning Tower of Venice, ad ogni modo, può essere considerata la prima opera che documenta la ricerca psicogeografica attraverso la fotografia.

Nella prefazione *Pour un livre projeté par Ralph Rumney* (*Per un libro progettato da Ralph Rumney*) – scritta nel settembre 1957 e rimasta a lungo inedita –, Debord scrisse che la città era stata scelta come luogo per realizzare «la prima opera esaustiva applicata all'urbanismo», e che Rumney, inoltre, aveva individuato «la risonanza sentimentale di questa città notoriamente legata alle più arretrate emozioni della vecchia estetica» (Debord 2006, p. 335).

Rumney realizzò le tavole di *The Leaning Tower of Venice* partendo dalla forma del fotoromanzo che in quegli anni era molto popolare in Italia, e lui stesso ne era affascinato. All'epoca il fotoromanzo era principalmente un «racconto d'amore in sequenze visive disegnate o fotografiche» supportate da «didascalie e dialoghi» (Bravo 2003, pp. 7-15). L'uso della fotografia dava ai racconti una «maggiore

205 Le origini dei *détournements* sono stati pubblicati in Debord, *op. cit.*, pp. 427-444.

206 Rumney, Ralph. *The Leaning Tower of Venice* (1958). TDS, Textes et documents situationniste, 6 planches. Paris: AGB. Riprodotta in Rumney, *op. cit.*, pp. 186-197. Le tavole dei documenti sono delle riproduzioni fotografiche, poiché le originali sono andate perdute. Vedi Rumney, *op. cit.*, p. 180.

verosimiglianza e soprattutto un taglio cinematografico» (ivi, pp. 7-15). Così l'artista decise di utilizzare la tecnica del *détournement* applicandola al fotoromanzo per «creare una specie di piano psicogeografico della città di Venezia» (Rumney 2018, p. 71).

L'isola si prestava molto bene alle derive per la sua configurazione labirintica. La pianta di Venezia, unica nel suo genere, non rappresentava «un disegno statico che incorporasse le esigenze di una sola generazione, escludendo arbitrariamente ogni possibilità di sviluppo, di adattamento, di mutazione, ma rifletteva una continuità di cambiamenti» (Mumford 1963, p. 407). L'atto stesso di camminare apriva le porte alla socializzazione, all'incontro e al caso.

L'opera è composta da sei tavole, denominate «documenti», per un totale di 129 foto assemblate e corredate da un testo, scritto anch'esso dall'artista. Le fotografie sono state scattate con una Rolleiflex, presumibilmente, tra l'autunno del 1957 e la primavera del 1958.

Il racconto visuale inizia con la fotografia di una persona ripresa a mezzo busto, vestita di bianco e con gli occhiali da sole, sullo sfondo Venezia e in alto il titolo *The Leaning Tower of Venice* (documento n.1). Il personaggio, nonché protagonista di questa deriva, è Alan Ansen, poeta e scrittore americano amico di Rumney.

L'idea di base di questo lavoro era, naturalmente, lo studio del rapporto tra i quartieri e gli stati d'animo provocati da questi, ma l'artista voleva anche suggerire dei percorsi inediti e andare contro la spettacolarizzazione della città: voleva mostrare altri quartieri perché Venezia non voleva dire solo «Canal Grande» (Rumney 2018, p. 72): una veduta «fatta apposta» per essere fotografata dal turista e le cui fotografie diventavano solo dei *souvenirs* da riportare in patria (Anders 2007, pp. 172-173).

Le sequenze fotografiche sono accompagnate da

didascalie il cui testo passa da un tono serio a uno sarcastico: l'artista riporta alcune notizie della città ma in un contesto ironico e giocoso, come la presentazione del «lontano Lido, centro ricreativo dei ricchi sfaticati!» (Rumney 2018, p. 187) oppure tramite la rappresentazione del protagonista che «è cosciente di essere fotografato e si mette in mostra», gioca con la città e con i suoi abitanti, si abbandona ad essa. Così, l'interprete si trasforma in *homo ludens*: penetra e vive lo spazio urbano in una nuova prospettiva. Il testo stesso è un gioco e in alcuni casi è un rovesciamento dell'immagine. La didascalia, infatti, non ha la funzione di impartire delle «direttive» a «colui che osserva le immagini» (Benjamin 2012, p. 27), al contrario, essa ha un effetto «straniante» sul fruitore dell'opera.

Per quanto riguarda il *détournement* applicato alla vita sociale, invece, i situazionisti si rivolgono ai «gesti» e alle «parole» perché possono essere caricati di altri significati. L'esigenza di creare un «linguaggio segreto» e delle «parole d'ordine» è inscindibile dalla sfera ludica (Debord 2006, p. 229).

Poiché «le parole *lavorano*, per conto dell'organizzazione dominante della vita» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 33), il linguaggio è al servizio del potere e deve essere liberato: solo così può esistere una vera comunicazione.

La poesia, in quanto linguaggio liberato, è la «comunicazione immediata nel reale e modificazione reale di questo reale» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 34). La poesia è «l'antimateria della società dei consumi»: non è consumabile. Per questo doveva «essere fatta da tutti» e la tecnica del *détournement* serviva a mantenere viva la sua forza in un rinnovamento continuo e diventava anche un gioco: permetteva di combinare parole e altri significati. Qui, per dirla con le parole di Giovanni Pozzi, «gioco e arte s'incontrano in motivazioni più profonde, che vanno dalla radice dell'impulso all'intenzione dell'atto» (Pozzi 1981, p. 11). Per i situazionisti è l'impulso di vivere una vita vera e

l'intenzione nelle azioni da eseguire.

Ma le applicazioni del *détournement* sono molteplici: «oltre al linguaggio, è possibile *détourner* con lo stesso metodo l'abbigliamento» (Debord 2006, p. 229). L'interesse per l'abbigliamento trae origine dalla moda e dall'«importanza emotiva che nasconde» (*ibid.*). La moda «è un prodotto della divisione in classi» e ha una funzione sociale (Simmel 2017, pp. 19-20). Il mascheramento è una pratica di sovversione dell'abitudine, alla quale può essere applicata la tecnica del *détournement*. Non a caso, il travestimento ha un forte legame con il gioco, come tutte le tecniche fin qui trattate.

La rivoluzione, per prima cosa, deve essere ludica.

3.6 La forza creatrice del gioco

Perché mai la rivoluzione doveva essere ludica? E come mai il gioco è al centro delle teorie situazioniste?

Uwe Lausen, membro della sezione tedesca, nell'articolo «Répétition et nouveauté dans la situation construite» («Ripetizione e novità nella situazione costruita») ci spiega che «per rispondere alla vita» esistono varie possibilità: «il suicidio, l'abbruttimento, la sperimentazione e il gioco» (I.S., n°8, gennaio 1963, p. 57). Le prime due sono condizioni fornite dalla società, mentre le ultime due si ricollegano direttamente alla rivoluzione ludica (*ivi*, p. 57).

La sperimentazione è, naturalmente, esperienza. Questa diventa consapevole con «la prima ripetizione», nel momento in cui può essere rappresentata e studiata. Il gioco è un atto ripetibile, ma soprattutto è un «atto libero» (Huizinga 2002, p. 10) e rientra nella sfera dei piaceri. Ma, come scrisse Johan Huizinga, il gioco può essere anche serio e il contrasto «gioco-serietà» non lo preclude, anzi «il gioco si converte in serietà, la serietà in gioco» (*ivi*, p. 12). Però questa serietà non deve mai superare il gioco: i due elementi devono restare in equilibrio poiché la serietà

tende a escludere il gioco, mentre «il gioco può includere benissimo la serietà» (*ivi*, p. 54). Huizinga, inoltre, parla di gioco come una forma di cultura, aggiungendo che attraverso i giochi «la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo», ciò non vuol dire che il gioco muti in cultura, ma «che la cultura, nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco, viene rappresentata in forme e stati d'animo ludici» (*ivi*, p. 55).

Il movimento, già dall'inizio, si era espresso «contro tutte le forme regressive del gioco, che sono i suoi ritorni a stadi infantili (sempre legati alle politiche di reazione)», favorendo invece «le forme sperimentali di un gioco rivoluzionario» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 13).

I situazionisti volevano agire, ribadisco, nella vita e nella cultura:

L'I.S. è un movimento molto particolare, di carattere differente dalle avanguardie artistiche precedenti. [...] Noi siamo sostenitori di un certo avvenire della cultura, della vita. L'attività situazionista è un mestiere definito che non esercitiamo ancora. (I.S., n°3, [dicembre 1959], 1994, p. 10)

Come esercitare questo mestiere? Attraverso il gioco. Il vero rivoluzionario sarà colui che gioca e i situazionisti saranno «i primitivi di una nuova cultura»²⁰⁷. Questa definizione si trova scritta sulle note inedite di *Homo ludens*, dove Debord trascrisse la prima parte del terzo paragrafo *Il gioco e la gara come funzioni creatrici di cultura*:

La vita sociale si manifesta in forme soprabiologiche che le conferiscono una dignità superiore attraverso i giochi. In questi giochi la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo. Dunque questo non significa che il gioco muta o si converte in cultura, ma piuttosto che la cultura, nelle sue fasi originarie, porta i caratteri di un gioco, e si sviluppa sotto le forme e nell'ambiente del gioco. (Huizinga 1951, p. 84)

²⁰⁷ Debord, Guy. *Johan Huizinga. Homo ludens* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42. Paris: BnF.

Accanto a questo paragrafo si trova un'annotazione di Debord: «applicazione a una nuova cultura: noi siamo i primitivi di una nuova cultura». I situazionisti dovevano quindi servirsi del gioco per realizzare una nuova cultura.

La parola gioco deriva dal latino *iocus*, cioè «scherzo, burla». Per questa parola esistono molte definizioni. La prima descrizione che troviamo sul dizionario è: «qualsiasi attività liberamente scelta a cui si dedichino, singolarmente o in gruppo, bambini o adulti senza altri fini immediati che la ricreazione e lo svago, sviluppando ed esercitando nello stesso tempo capacità fisiche, manuali e intellettive». Andando avanti nella lettura troviamo la parola gioco riferita alla gara e alla competizione, ai giochi di parole (dal francese *jeu de mots*), al complesso delle norme che regolano il gioco, ecc.; di seguito si passa «all'antichità greco-romana», come «manifestazione ginnica», e ancora come «rappresentazione, spettacolo»; dopodiché troviamo l'accostamento alla «finzione», cioè all'atto di fingere e a quella scenica nella fattispecie della tecnica di recitazione e del «componimento drammatico o teatrale»; infine il vocabolo gioco può essere impiegato con valore di agire e del «mettere in opera»²⁰⁸.

Comparando le definizioni del termine con il lessico francese troviamo una corrispondenza nelle due lingue. Tuttavia in francese, a differenza dell'italiano, l'atto di recitare, di suonare uno strumento musicale oppure di proiettare un film, sono determinati tramite il verbo *jouer* (giocare), lo stesso che si utilizza per designare la mera attività di gioco²⁰⁹.

Johan Huizinga stilò una trattazione molto ampia e accurata della nozione di gioco, della sua funzione e della sua interazione con varie discipline. Il libro in questione è *Homo ludens* pubblicato ad Amsterdam nel 1938. È ormai assodato che la nozione di gioco nelle teorie situazioniste è stata ispirata da questo trattato. Il legame tra il gioco e la pratica situazionista è molto forte, se non un pilastro

fondamentale per una rivoluzione nella cultura attraverso una forma superiore di gioco. Si pensi, per esempio, alla pratica del *détournement* e della deriva.

Dunque il gioco è un mezzo, ma contemporaneamente è un elemento creatore e concerne direttamente l'essenza dell'IS. Vediamo, allora, come il gioco si inserisce all'interno del movimento.

Secondo Huizinga il gioco è un atto libero che contiene delle regole, senza le quali non avrebbe luogo. Le regole creano un «ordine», un'«armonia» e un «ritmo» (Huizinga 2002, pp. 14-15). Questo vale anche per il movimento. Diventare situazionisti era un atto libero ma bisognava seguire delle regole e un obiettivo comune – quello della rivoluzione –, e a loro volta contribuivano ad apportare al movimento una partecipazione, un equilibrio e una regolarità. Nel momento in cui queste regole e l'obiettivo venivano a mancare arrivava puntualmente l'esclusione poiché «non appena si trasgredisco le regole, il mondo del gioco crolla» (ivi, p. 15). Le stesse pratiche sono sottoposte a delle norme. Il movimento ha cercato di definire il funzionamento e l'applicazione – come abbiamo già visto – della deriva, del *détournement* e della ricerca psicogeografica.

Il gioco è un atto che si svolge all'interno di uno spazio e di un tempo definiti portando i giocatori in una dimensione alternativa alla vita vera e ordinaria (ivi, pp. 13-14). In questo caso, i limiti spazio-temporali sono dati dalla durata del gruppo e dal loro campo d'azione (1957-1972). A differenza delle posizioni di Huizinga, il gioco in sé doveva «invadere l'intera vita» per i situazionisti (*I.S.*, n°1, [giugno 1958], 1994, p. 10). Il gioco, invece di creare un'esistenza alternativa in un tempo e in uno spazio limitato, come un elemento separato e occasionale, doveva entrare a far parte della vita quotidiana e interagire con essa e con gli esseri.

Il gioco è un generatore di rapporti sociali e della collettività. Il gruppo che si forma attraverso il gioco tende

208 <http://www.treccani.it/vocabolario/gioco/> (25-07-2019).

209 Robert, *Le Petit Robert*, pp. 1394-1395.

a durare anche quando questo sarà finito (Huizinga 2002, p. 16). La nascita dell'IS è stata scaturita da una determinata situazione, dal sentirsi partecipe di un evento importante, da un cambiamento in corso, dalla possibilità di avviare una rivoluzione. Secondo Huizinga «proprio l'*outlaw* (il fuori legge), il rivoluzionario, il carbonaro, l'eretico hanno una fortissima tendenza a formare gruppo, e quasi sempre hanno contemporaneamente un carattere profondamente ludico» (ivi, p. 16). Questo è un punto importante, ma lo tratteremo in dettaglio sul prossimo capitolo.

Il gioco presuppone, in alcuni casi, la competizione ed è proprio questo elemento a dover svanire a vantaggio della comunità e della «creazione comune degli ambienti ludici» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 10). L'unica competizione ad essere accettata è quella all'interno della cerimonia arcaica delle tribù indiane della Colombia britannica, denominata *potlatch*. La stessa pratica da cui l'IL prese il nome per il loro bollettino di informazione (*Potlatch*). Sull'articolo «Le role de *Potlatch*, autrefois et maintenant» («Il ruolo di *Potlatch*, allora e adesso») troviamo scritto:

È noto che il nome *Potlatch* deriva dal nome, tra gli Indiani del Nord America, di una forma pre-commerciale di circolazione delle merci, basata sulla reciprocità dei doni sontuosi. I beni non vendibili che un tale bollettino gratuito può distribuire, sono i desideri e i problemi inediti; e solo il loro approfondimento da parte di altri può costituire un regalo di ritorno. (Debord 2006, p. 499)

L'ambito ludico appartiene a una sfera di «mistero» e di «diversità» data dall'utilizzo della maschera e del travestimento poiché, in quel momento, l'uomo diventa «un altro essere» (Huizinga 2002, p. 17). E ancora Huizinga scrive:

Considerato per la forma si può dunque, riassumendo, chiamare il gioco in un'azione libera: conscia di non essere presa 'sul serio' e situata al di fuori della vita consueta, che

nondimeno può impossessarsi totalmente del giocatore; azione a cui in sé non è congiunto un interesse materiale, da cui non proviene vantaggio, che si compie entro un tempo e uno spazio definiti di proposito, che si svolge con ordine secondo date regole, e suscita rapporti sociali che facilmente si circondano di mistero o accentuano mediante travestimento la loro diversità dal mondo solito. (*ibid.*)

In questo passaggio Huizinga si contraddice in riguardo alla questione della non serietà del gioco. Però questa immagine dell'azione del gioco che egli ci offre, in alcuni punti, rispecchia anche la condotta dei membri del movimento.

Il gioco e il teatro hanno un forte legame dato dall'azione e dal travestimento. Il gioco, infatti, appare costantemente sia nella tragedia sia nella commedia. La maschera ci conduce fuori dalla vita reale e fa cadere il ruolo sociale. Il teatro crea, secondo Bertolt Brecht, «quelle immagini praticabili della società che sono in grado di influenzarla, e le produce come vero e proprio 'gioco'» (Brecht 2001, p. 123). Questa rappresentazione del gioco la troviamo, ad esempio, nella manifestazione *Destruction of RSG-6*.

L'attività di giocare, infatti, include un fattore fondamentale: il «senso» poiché «è una lotta per qualche cosa» oppure «può rappresentare una lotta per qualche cosa» (Huizinga, p. 18). In tal senso, il gioco all'interno del movimento è «lotta e rappresentazione: lotta per una vita a misura di desiderio, rappresentazione concreta di una simile vita» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 10). Così l'atto di costruire delle situazioni ha un doppio valore: quello di *gesto sociale* e quello ludico, comunica e agisce.

Qual è il denominatore comune tra gioco e teatro nel movimento situazionista? Rappresentare è in un certo senso realizzare un qualcosa. Nel terzo paragrafo ho iniziato a delineare l'IS come l'immagine di una *Commedia* all'interno della quale sono stati rappresentati i *drammi*

dell'umanità, cercando al tempo stesso di fornire degli espedienti per sfuggire all'alienazione della vita – e aggiungo – attraverso il gioco, non come mera sfera dei piaceri ma in opposizione al divertimento della *società dello spettacolo*, ritenuto passivo e ostile alla libertà dell'essere umano. Così nel movimento si manifesta il *doppio gioco* della commedia e del dramma.

A questa immagine, però, si aggiunge un'altra peculiarità del gioco: esso interpreta la vita e il mondo, ne diviene un mezzo di comunicazione e di azione.

Possiamo dunque affermare che lo spazio ludico è il luogo di creazione della nuova cultura. Così il gioco, insito nel movimento stesso, possiede una doppia funzione creatrice: la prima è quella che si trova alla base della genesi e della costruzione di situazioni che a una prima analisi sembrano derivare dal teatro, l'altra è destinata a forgiare uno spazio per la realizzazione e la diffusione di nuovi valori.

Tuttavia, rimane una problematica da risolvere: come portare tutto questo nella vita di tutti gli esseri umani? E ancora, dove diffondere questa idea di nuova cultura per essere più efficace?

Raoul Vaneigem scrisse in «Banalità di base» che «un momento rivoluzionario, è quando 'tutto ciò che la realtà presenta' trova la sua rappresentazione immediata» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 39). Dunque per i situazionisti è arrivato il momento che il gioco venga rappresentato nella realtà: l'atto finale.

capitolo quattro

*L'action n'est pas
un rêve: l'atto finale*

“ Un’azione rivoluzionaria nella cultura non dovrebbe avere per scopo di tradurre o spiegare la vita, ma di ampliarla. Bisogna respingere ovunque l’infelicità ”

Guy Debord, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni*

“ Noi non vogliamo lavorare allo spettacolo della fine del mondo, ma alla fine del mondo dello spettacolo ”

Internazionale situazionista n°3, dicembre 1959

4.1 *Il teatro delle operazioni: la collettività e le nuove generazioni*

Isidore Isou affermava che «il romanzo sarà la vita» poiché esso doveva integrarsi al quotidiano in una «finzione-narrativa». Egli desiderava che «l’azione» del suo romanzo si realizzasse in strada e nei bar. Sui muri dovevano essere attaccati volantini «emozionanti» e «anche erotici» per catturare l’attenzione del passante e condurlo nei luoghi dove si sarebbe svolta la narrazione. I passanti avrebbero partecipato a «questa lettura collettiva» e il romanzo sarebbe diventato «veramente sociale». Isou ipotizzò, inoltre, di utilizzare «alcuni procedimenti ‘surrealisti’» ma di portarli fuori «dalle loro ‘gallerie’»: dovevano svilupparsi nelle vie, «nella città intera»²¹⁰.

Quest’ultimo pensiero – e in parte anche il primo – è stato abbracciato dal movimento situazionista. Nell’IS ritroviamo delle similitudini con il gruppo surrealista e l’utilizzo di alcuni mezzi con la differenza che l’obiettivo principale dei situazionisti era di agire nella cultura e nella sfera sociale, quindi fuori dal sistema dell’arte e delle gallerie.

Benché il Surrealismo dichiarò di essere un movimento «al servizio della rivoluzione»²¹¹, affiancando un’attività «politica surrealista» (Nadeau 1972, p. 144), esso non

210 Le citazioni da inizio paragrafo fino alla nota si trovano in Isou, *Les journaux des dieux*, pp. 151-152. Questo libro dimostra che buona parte delle idee di Debord e di altri membri dell’IL sull’azione nella città, sulla funzione del romanzo, sul teatro, ecc., iniziarono ad essere concepite a partire dal pensiero di Isou. Queste idee sono state successivamente elaborate, anche attraverso altre suggestioni, e riproposte in una nuova versione.

211 Dal nome della loro rivista *Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933) che sostituì la precedente *Révolution surréaliste* (1924-1929).

uscì dal circuito delle gallerie d'arte e non andò oltre ad alcune attività parallele, come la creazione di proclami, la collaborazione di alcuni esponenti con il partito comunista, oppure la creazione di un *Bureau de recherches surréalistes* (Ufficio di ricerche surrealiste) o *Centrale surréaliste* nel 1925, diretto inizialmente da Antonin Artaud (Nadeau 1964, pp. 55-56)²¹²; o ancora la fondazione da parte di Georges Bataille e André Breton di «Contre-attaque», il cui manifesto «Contre-attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires» («Contro-attacco. Unione di lotta degli intellettuali rivoluzionari») comparve nell'autunno del 1935 (Galletti 2008, p. 57).

Se rileggiamo le prime righe di questo paragrafo, troviamo delle analogie, e una sorta di prosecuzione, tra l'idea di Isou e le teorie e le azioni dell'IS. Questo fatto è abbastanza consueto alla luce delle origini dell'IS, trattate nel primo capitolo, e che risalgono all'IL, movimento a sua volta originato dalla scissione interna al Lettrismo.

Isou aveva concepito un'idea originale di azione sociale nella città, il suo pensiero era multidisciplinare, ma in realtà anch'egli si è fermato all'ambito artistico e letterario, mentre le teorie del movimento situazionista si sono espanse in molteplici campi, iniziando a prendere vita realmente in strada attraverso la deriva e la psicogeografia.

Ma perché questo interesse rivolto alle città? La risposta la troviamo su un passo, già citato, di Lewis Mumford:

La città può essere definita un particolare ricettacolo per immagazzinare e trasmettere messaggi. All'inizio tutte le sue funzioni creative, e i messaggi più importanti erano sacri. (Mumford 1963, pp. 136-137).

La città era per i situazionisti il luogo della comunicazione, l'ambiente ideale per agire. Tuttavia, i tempi non erano maturi per portare i loro progetti nella vita quotidiana della collettività. Serviranno ancora alcuni passaggi prima di realizzare la rivoluzione nella sfera culturale.

Nel terzo capitolo è stata approfondita la relazione tra il movimento e il teatro, cioè come questa influenza, soprattutto di Bertolt Brecht e Luigi Pirandello, sia stata fondamentale – parallelamente alla nozione di gioco – per la conformazione del gruppo, per il suo processo evolutivo e per l'utilizzo della rappresentazione come mezzo di divulgazione delle loro idee. Ma occorre introdurre un altro autore per proseguire questa interpretazione.

In testa all'articolo «Technique du coup du monde» («Tecnica del colpo di mondo») di Alexander Trocchi, uscito sul numero 8 dell'I.S. nel gennaio 1963, compare una citazione di Antonin Artaud:

E se c'è ancora qualcosa di infernale e di veramente maledetto in questo tempo, è di indugiare artisticamente su delle forme, invece di essere dei torturati che vengono bruciati e fanno dei segni sui loro roghi. (I.S., n°8, gennaio 1963, p. 48)

Il riferimento proviene dall'opera *Le théâtre et son double* (*Il teatro e il doppio*) di Artaud, in specifico dalla prefazione dal titolo *Le théâtre et la culture* (*Il teatro e la cultura*) (Artaud 1964, pp. 19-20). In questo breve testo, possiamo riscontrare delle analogie tra il pensiero di Artaud e quello dell'IS riguardo al concetto di cultura.

Secondo Artaud, come per i situazionisti, la cultura non collima con la vita, anzi «è fatta per dettare legge alla vita» (Artaud 1968, p. 127). Egli vuole portare avanti l'idea di una «cultura in azione» poiché civiltà e cultura sono una sola «identica azione» (ivi, p. 128): senza cultura non può esserci civiltà. Questo punto lo ritroviamo perfettamente in linea con il pensiero alla base del progetto *New Babylon* e la formazione di una nuova civiltà, quella dei neobabilonesi, trattato sul secondo capitolo.

Artaud pone l'accento sul bisogno di rivedere le idee della società in rapporto all'esistenza poiché «niente aderisce più alla vita» (ivi, p. 128) – affermazione dichiarata più volte

²¹² Nel 1959 l'IS creò, durante la III Conferenza a Monaco di Baviera, il suo *Bureau des recherches pour un Urbanisme Unitaire* (Ufficio di ricerche per un Urbanismo Unitario) con sede ad Amsterdam. Inizialmente fu diretto da Constant, poi la direzione passò ad Attila Kotányi nel 1960, a seguito delle decisioni prese durante la IV Conferenza, e l'ufficio fu spostato a Bruxelles. Vedi articolo «Risoluzione sull'ufficio di urbanismo unitario» in I.S., n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 25. Probabilmente il provvedimento fu adottato dopo le dimissioni di Constant, nonché l'esclusione di Anton Alberts e Har Oudejans, membri della sezione olandese, per aver accettato di costruire una chiesa. Cfr. «Informazioni situazioniste» in I.S., n°4, [giugno 1960], 1994, p. 13.

anche dall'IS – e di come l'effetto di tracciare «un'idea di cultura» sia essenzialmente un'opposizione e una reazione al sistema (ivi, pp. 129-130).

Il vero teatro, per Artaud, richiama e si fonde con il concetto di cultura attraverso l'utilizzazione dei differenti linguaggi che servono per esprimere e comunicare delle idee. Il linguaggio, in questa prospettiva, deve essere sempre tenuto vivo, arricchirsi e rinnovarsi, poiché «spezzare il linguaggio per toccare la vita è fare o rifare il teatro», secondo Artaud, ma per realizzare questo occorre una «preparazione» (Artaud 1964, p. 19). Questo sarà un altro tema trattato e sperimentato negli anni anche dal gruppo situazionista.

Il linguaggio è comunicazione ed è un mezzo per creare dei valori condivisi. Oltre all'utilizzo del *détournement*, i situazionisti iniziarono un progetto di un dizionario situazionista²¹³, annunciato con l'articolo «Le mots captifs (préface a un dictionnaire situationniste)» di Mustapha Khayati, uscito sul numero 10 della loro rivista nel marzo del 1966²¹⁴. Il progetto situazionista nasceva dalla necessità di liberare le parole dal dominio dell'autorità che imponeva il suo linguaggio alle masse e tramite questo strumento le controllava. Il dizionario situazionista aveva come obiettivo di formare il «linguaggio della vita reale, contro il linguaggio ideologico del potere» (I.S., n°10, [marzo 1966], 1994, p. 55), e a sua volta di diventare un'arma contro quest'ultimo. I situazionisti credevano che la rivoluzione dovesse forgiare il proprio linguaggio per ottenere dei risultati. La creazione di un linguaggio, inoltre, serviva a rendere impossibile il recupero delle loro teorie da parte degli specialisti.

Riprendiamo l'articolo «Tecnica del colpo di mondo». Alexander Trocchi è chiaro e conciso. Per prima cosa scrive che i situazionisti vogliono impadronirsi del mondo, ma non in maniera politica. «Il colpo di mondo» da attuare deve essere «culturale». La rivoluzione deve passare dalla

creazione dei valori, se vuole essere efficace. Non ci può essere rivoluzione o cambiamento dell'uomo, e del mondo, senza questo passaggio. L'azione deve svolgersi sul campo sociale. L'uomo deve riappropriarsi del tempo e del gioco, egli deve sprigionare la sua creatività e costruire situazioni. Per iniziare Trocchi propone la creazione di un'«università spontanea», la quale diventerà «un possibile detonatore dell'insurrezione invisibile» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, pp. 53-62).

Johan Huizinga scrisse, ne *La crisi della civiltà*, che la cultura «è un'aspirazione» e in quanto tale:

la cultura esige assolutamente la pratica della sicurezza e dell'ordine. Dall'esigenza dell'ordine nasce tutto quanto si chiama autorità, dal bisogno della sicurezza tutto quanto si chiama diritto. In cento forme di sistemi d'autorità e di sistemi legali si configurano, foggendosi e rifoggendosi, quei gruppi d'individui il cui 'aspirare a salvezza' si manifesta in una 'cultura' o 'civiltà'. (Huizinga 1938, p. 30)

I situazionisti erano assolutamente «contro la forma convenzionale della cultura» (I.S., n° 8, [gennaio 1963], 1994, p. 24), ma essi aspiravano a realizzarne una nuova poiché ne avevano compreso il potere e la sua utilizzazione da parte dell'autorità:

la cultura è il centro di significazione di una società senza significato. Questa cultura vuota è nel cuore di un'esistenza vuota, e la reinvenzione di un'impresa di trasformazione generale del mondo deve anche innanzitutto essere posto su questo terreno. Rinunciare a rivendicare il potere nella cultura sarebbe lasciare questo potere a quelli che lo detengono. (I.S., n° 5, [dicembre 1960], 1994, p. 5)

Come abbiamo visto sul secondo capitolo, la nozione di cultura è un campo vasto per i situazionisti. Nella loro accezione *positiva*, la cultura è l'ambito di creazione di valori – e non l'insegnamento – condivisi dalla

213 Nell'archivio Debord esiste un dossier denominato *Projet de dictionnaire* (Progetto di dizionario). Questo progetto, come dimostrano le date su alcuni fogli, risale agli anni 80. È probabile che Debord abbia portato avanti da solo questa idea. *Projet de dictionnaire* (1980 circa). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Notes et projets. Paris: BnF.

214 In italiano «Le parole prigioniere (Prefazione a un dizionario situazionista)».

collettività, mentre il lato *negativo* è il suo utilizzo e la sua manipolazione da parte dell'autorità per la repressione e il controllo delle masse, così come il suo impiego economico tramutato in industria culturale. I situazionisti hanno rimarcato più volte sui loro testi le loro riflessioni sulla cultura e lo stato di prigionia in cui essa si trovava. L'IS è stato il primo movimento – come afferma Anselm Jappe – a indicare, attraverso l'opuscolo «Le point d'explosion de l'idéologie en Chine» uscito nell'agosto del 1967, che la rivoluzione culturale cinese non avesse nulla a che vedere con la cultura, ma essa rappresentasse semplicemente un campo di battaglia del potere²¹⁵.

Secondo i situazionisti, il valore delle loro azioni nella sfera culturale stava nell'essere legato «ad un programma di rovesciamento di questa stessa cultura e alla formazione ed al progresso di una nuova strumentazione che è la forza situazionista organizzata» (I.S., n° 5, [dicembre 1960], 1994, p. 5).

Debord scrisse un articolo, intitolato «Thèses sur la révolution culturelle» («Tesi sulla rivoluzione culturale»), in cui elaborò dei principi chiave per l'attività situazionista legata alla cultura, tra cui la tesi numero 6 in cui sostiene:

Coloro che vogliono superare il vecchio ordine stabilito, in tutti i suoi aspetti, non possono aderire al disordine del presente, anche nella sfera della cultura. Bisogna lottare senza più attendere, anche nel campo della cultura, per l'apparizione concreta dell'ordine fluido del futuro. È la sua possibilità, già presente fra di noi, che svaluta tutte le espressioni nelle forme culturali conosciute. Bisogna condurre alla loro distruzione estrema tutte le forme di pseudocomunicazione, per giungere un giorno ad una comunicazione reale diretta (nella nostra ipotesi di impiego di mezzi culturali superiori: la situazione costruita). La vittoria arriderà a coloro che avranno saputo provocare il disordine senza amarlo. (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 21)

Come scrisse Huizinga, in *Homo ludens*, «la cultura

sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata» (Huizinga 2002, p. 55). Per questo i situazionisti aspiravano a diventare «i primitivi di una nuova cultura»²¹⁶. Dunque le teorie e le pratiche situazioniste, viste nei capitoli precedenti, servivano a trasformare l'*homo faber* in *homo ludens*, colui che creerà la nuova cultura.

Ma esse non erano entrate appieno nella società: iniziano a farsi largo e a diffondersi nel tessuto sociale – di seguito quello studentesco – attraverso l'opuscolo *De la misère en milieu étudiant* (Della miseria nell'ambiente studentesco)²¹⁷, pubblicato nel novembre del 1966 dall'Associazione studentesca AFGES (Association Fédérative Générale des Étudiants de Strasbourg), divenuto simbolo dello *Scandalo di Strasburgo*.

Lo scandalo ha sempre avuto una funzione importante nelle operazioni condotte dall'IS: è il *gesto sociale*. Pensiamo all'azione di Notre-Dame – trattata sul primo capitolo – che risale al periodo letterista ma che sarà d'ispirazione a tutte quelle successive.

È noto che l'origine della pratica dello scandalo risalgia al movimento dadaista. I dadaisti hanno utilizzato lo scandalo all'interno della loro produzione artistica, fino a elevarlo ad opera d'arte: prendiamo ad esempio il *ready-made Fontaine* (1917) di Duchamp oppure la *Parade* (1917), balletto realizzato su un tema di Jean Cocteau, musicato da Erick Satie e con decorazioni e costumi di Pablo Picasso. Tuttavia questo modo di utilizzare lo scandalo era lontano dal pensiero situazionista.

I situazionisti non erano nemmeno dei «giovani arrabbiati», anzi essi consideravano «i proclami» degli Angry young men come inoffensivi e deboli, un prodotto «di un'epoca di decomposizione delle idee», e ai quali mancava l'applicazione nella cultura e nel quotidiano (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 4-5). Gli Angry young men utilizzavano la tecnica di «straniamento» soltanto per «scandalizzare il loro pubblico, per richiamarlo all'attenzione» (Wind 2007,

²¹⁶ Debord, Guy. Johan Huizinga. *Homo ludens* (s.d.). Doc. cit.

²¹⁷ Il titolo completo dell'opera è *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* (Della miseria nell'ambiente studentesco considerata nei suoi aspetti economico, politico, psicologico, sessuale e specialmente intellettuale e di alcuni mezzi per porvi rimedio). Kayati, Mustapha. *De la misère en milieu étudiant* (1966). TDS, Textes et documents situationnistes. Paris: AGB. La versione italiana è riprodotta in Ghirardi; Varini, *Internazionale situazionista (ce n'a été qu'un debut)*, pp. 252-274.

²¹⁵ «Il punto d'esplosione dell'ideologia in Cina», riprodotto in I.S., n°11, [ottobre 1967], 1994, pp. 3-12.

p. 27). I membri dell'IS affermarono che

Diventerà sempre più difficile dissimulare la temibile realtà della gioventù dietro le povere squadre di attori professionisti che rappresentano sulla scena della cultura la parodia purgata di questa crisi, sotto i nomi di 'beatnik', 'angry young men' o, ancora più edulcorata, 'nouvelle vague'. (I.S., n° 6, [agosto 1961], 1994, p. 16)

Sin dai tempi dei letteristi fino ad arrivare ai situazionisti lo scandalo non ha né un valore di un'opera d'arte né di una parodia, ma è un gesto riprodotto nella vita quotidiana con un suo significato specifico e che si dissolve ad azione terminata. È qui che sta la loro differenza. Prima nei letteristi, poi nei situazionisti c'è stata una trasformazione della pratica dello scandalo: è un gesto sociale che al tempo stesso si tramuta in un gesto poetico.

L'operazione di Notre-Dame, ad esempio, è stata eseguita nella principale cattedrale di Parigi. Questo non era un fatto usuale ai quei tempi, tanto che gli organizzatori sono stati arrestati e Michel Mourre, considerato il capo, finì in carcere. Anche lo Scandalo di Strasburgo avvenne nel quotidiano, in particolare nell'ambiente universitario che rappresentava – come si legge nel pamphlet *De la misère en milieu étudiant* – un luogo d'istruzione riservato a preparare lo studente «al ruolo definitivo di elemento positivo e conservatore nel funzionamento del sistema consumistico» (Ghirardi; Varini 1976, p. 252), diventando così «un'organizzazione – istituzionale – dell'ignoranza», e che «la cosiddetta 'alta cultura'» si andava «decomponendo al ritmo della produzione in serie di professori» (ivi, pp. 253-254).

In questi ultimi casi, potremmo paragonare lo scandalo a un detonatore: una scintilla che aziona qualche cosa di più grande e di più potente. Lo scandalo è la poesia realizzata. Che cos'è la poesia realizzata? Profana e pura «è la cosa restituita agli uomini» (Agamben 2005, p. 83).

La pratica dello scandalo, oltre ad essere un *gesto sociale*, è un *gesto profanatorio*. Come scrisse Giorgio Agamben, la profanazione ha la funzione di disattivare «i dispositivi del potere» e restituire «all'uso comune gli spazi che esso aveva confiscato» (ivi, p. 88). I situazionisti, dunque, utilizzarono la profanazione – non solo nella pratica dello scandalo – per restituire agli uomini la «cosa» che l'autorità dominante si era accaparrata, separandola dalla vita degli individui, e che aveva in qualche modo *sacralizzato*.

A dire il vero, lo Scandalo di Strasburgo non è stato pensato direttamente dai situazionisti, ma dagli studenti influenzati dai loro testi e in accordo con le loro teorie. Questi studenti universitari chiesero aiuto all'IS, nell'estate del 1966, per denunciare la decadenza della loro condizione, la passività dello studente e il potere burocratico che imperversava nell'università. In seguito i situazionisti accettarono di partecipare e realizzare questa azione «per rendere la vergogna ancora più vergognosa denunciandola pubblicamente» (Ghirardi; Varini 1976, p. 251)²¹⁸.

Il pamphlet *Della miseria nell'ambiente studentesco* fu redatto quasi interamente da Mustapha Kayati, approvato dagli studenti di Strasburgo e dai situazionisti di Parigi, i quali apportarono alcune aggiunte. Prima di essere distribuito alle personalità ufficiali, durante la cerimonia di apertura dell'università, sono state eseguite delle azioni preparatorie, come l'affissione di un fumetto-volantino *détourné* dal titolo *Le Retour de la Colonne Durutti*²¹⁹ (*Il ritorno della Colonna Durutti*), realizzato da André Bertrand, all'epoca studente.

Le Retour de la Colonne Durutti non è un vero comics ma è stato realizzato attraverso l'impiego di differenti immagini – disegni, fotografie, pubblicità – e assemblate in modo tale da riprodurre un mezzo a metà tra il fumetto e il fotoromanzo²²⁰; il volantino, attraverso questa forma di racconto, riassume in maniera chiara, coincisa e ironica, gli obiettivi di questa operazione.

218 Per la storia dettagliata dell'azione vedi l'articolo «I nostri fini e i nostri metodi nello scandalo di Strasburgo» in I.S., n°11, [ottobre 1967], 1994, pp. 23-31. Cfr. *Le scandale de Strasbourg mis à nu par ses célibataires, même*.

219 Bertrand, André. *Le Retour de la Colonne Durutti* (1966). TDS, Textes et documents situationniste, affiche-tract. Paris: AGB.

220 Nel luglio del 1964 l'IS pubblica un volantino dal titolo *España en el corazón* (*La Spagna nel cuore*). Questo documento è stato realizzato per denunciare «l'unione sacralizzata dell'ipocrisia clericale e la dittatura franchista» (Debord 2006, pp. 675-676). Il volantino utilizza la forma del fotoromanzo. *España en el corazón* (1964). TDS, Textes et documents situationniste, tract. Paris: AGB.

All'interno dello *Scandalo di Strasburgo* abbiamo due fattori importanti: la rappresentazione grafica unita al *gesto sociale*.

De la misère en milieu étudiant è un documento di denuncia non solo dell'ambiente studentesco nelle sue molteplici sfaccettature, ma anche della società in cui gli stessi studenti vivevano. Tutta la costruzione dell'operazione, dal redigere il *pamphlet* all'affissione del fumetto-volantino come una pubblicità, fino alla distribuzione dell'opuscolo durante la cerimonia ufficiale, porta alla riuscita dell'azione e alla sua durata nell'immaginario collettivo degli studenti.

Lo studioso Mario Perniola indica questo scandalo come «la prima manifestazione europea della rivolta studentesca»²²¹ (Perniola 1998, p. 89) e, in un secondo tempo, questa azione avrà delle ripercussioni sui movimenti studenteschi del '68 parigino.

I situazionisti, però, non avevano come obiettivo gli studenti, ma i lavoratori. Sull'articolo «Nos buts et nos méthodes dans le Scandale de Strasbourg» («I nostri fini e i nostri metodi nello scandalo di Strasburgo»), l'IS mise nero su bianco il suo fine:

In realtà, noi vogliamo che le idee tornino a farsi *pericolose*. [...] Ma beninteso, i giovani rivoluzionari non hanno altra strada che la fusione con la massa dei lavoratori che, a partire dall'esperienza delle nuove condizioni di sfruttamento, stanno per riprendere la lotta per la conquista del loro mondo, per la soppressione del lavoro. (I.S., n°11, [ottobre 1967], 1994, p. 31)

I situazionisti accettarono di aiutare gli studenti nella loro impresa perché era pur sempre una presa di posizione contro il sistema e la «prostituzione intellettuale» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p.6), che a loro volta avevano attaccato attraverso il volantino *Aux poubelles de l'histoire*²²² (*Nelle pattumiere della storia*) nel 1963.

Lo *Scandalo di Strasburgo*, soprattutto, poneva le basi per un progetto più grande: quello di riunire le masse proletarie. Un progetto ambizioso che era già stato lanciato da Karl Marx e Friedrich Engels nel 1848, i quali esortavano i proletari di tutto il mondo a unirsi nella lotta rivoluzionaria, un messaggio che sarà d'ispirazione a grandi pensatori e militanti come Rosa Luxemburg e Antonio Gramsci.

Il tempo della lotta²²³ era di nuovo all'orizzonte.

4.2 *Violenza e poesia: il gesto dell'IS*

Nel 1954 Patrick Straram partì per il Canada, si stabilì a Montréal e rimase in contatto con i compagni francesi per lungo tempo²²⁴. Dopo alcuni anni, venne fondata l'IS, movimento che destò il suo interesse. Da parte sua, Straram pubblicò a Montréal la rivista *Cahiers du paysage à inventer* (*Quaderni del paesaggio da inventare*), la cui prima e unica uscita sarà nel maggio del 1960, con lo scopo di divulgare le idee situazioniste in America. La pubblicazione conta vari articoli tra cui anche testi di Ivan Chtcheglov, Guy Debord e Asger Jorn, che erano già usciti sul primo numero della rivista I.S.

Su *Cahiers du paysage à inventer* si trova un testo di Patrick Straram dal titolo «Gaal sous cellophane» («Gaal sotto cellofan»), in cui Straram descrive la valenza del poeta e della poesia.

Secondo Straram il poeta è colui che «s'impegna a raccontare una vita vivente» attraverso la poesia, un mezzo dall'alto potere comunicativo. La poesia è un'avventura, un gioco e la manifestazione «che vivere è agire», la sua forza è nell'azione e possiede un potere liberatore.

Il poeta vive «nell'atto della presenza» e il suo poetare è «una lotta immediata» per la vita. Egli «sarà inflessibile e userà questa violenza duratura» contro lo stesso sistema poiché la poesia vive in strada ed «occorre prima di tutto

223 Si veda l'articolo di Andrea Cavalletti, «Il tempo della lotta», *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 3 - 2/2019, pp. 63-77.

224 Dopo una prima rottura dei rapporti a causa dell'esclusione di Ivan Chtcheglov dall'IL, i contatti tra Straram e Debord ripresero.

221 Prima che lo scandalo fosse concluso, a gennaio, ci furono delle divergenze tra i quattro situazionisti presenti a Strasburgo. In seguito, seguirono l'espulsione all'interno della sezione francese dell'IS di: Édith Frey, Théo Frey, Jean Garnault e Herbert Holl. I quattro membri scrissero un testo contro Debord e l'IS dal titolo *L'Unico e la sua proprietà*. Per approfondimenti vedi Mario Perniola (1998, pp. 90-92).

222 *Aux poubelles de l'histoire* (1963). TDS, Textes et documents situationniste, tract. Paris: AGB. Il volantino era stato redatto contro Henri Lefebvre, accusandolo di avere copiato e utilizzato le tesi dell'IS per redigere l'articolo «Sur la Commune», pubblicato su *Arguments* n°27-28 nel 1962. Il testo è riprodotto e tradotto in italiano sull'edizione Nautilus (pp. 112-115).

225 Straram, Patrick «Graal sous cellophane», *Cahiers du paysage à inventer*, n°1, 1960, pp. 89-96. TDS, Textes et documents situationnistes, revue. Paris: AGB. Le citazioni si trovano a pagina 90, 92, 95 e 96.

226 Il titolo del volantino è *Critique européenne des Corps Académiques des Universités, Collèges et Instituts de Recherche de la métropole de New York et de l'aire de Cambridge-Boston : à propos du programme inadéquat que les susdits viennent de soumettre au président Kennedy et au gouverneur Rockefeller, dans le but de renverser l'absurde processus de la "défense civile" aux États-Unis* (Critica europea del Corpo Accademico delle Università, College e Istituti di ricerca della metropolitana di New York e dell'area di Cambridge-Boston: riguardo al programma inammissibile che i suddetti hanno appena presentato al presidente Kennedy e al governatore Rockefeller, nell'obiettivo di invertire l'assurdo processo di "protezione civile" negli Stati Uniti). *Critique européenne des Corps Académiques des Universités* (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: AGB. Il volantino firmato da Debord e Jorn è un testo contro il programma di protezione civile con lo scopo di costruire rifugi antiatomici e la conquista spaziale da parte degli Stati Uniti (Debord 2006, pp. 588-590).

227 *Ensemble de documents relatifs au "Projet MUTANT de janvier 1962"*. (1962). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, CV 40, 1-10. Paris: BnF.

viverla», in caso contrario sarà come un «graal sotto cellofan»²²⁵.

Nel 1962 Guy Debord e Asger Jorn – all'epoca aveva già dato le dimissioni dal gruppo – cominciarono a delineare il progetto per una nuova rivista situazionista dal titolo *Mutant*. Nel gennaio 1962 venne pubblicato un volantino fronte-retro in lingua francese e inglese che ne anticipava l'uscita in primavera, ma in realtà la rivista non vedrà mai la luce²²⁶.

Nell'archivio di Guy Debord esiste un dossier su *Mutant*²²⁷. Sulle note di progetto Debord traccia le linee guida di questa rivista: ad esempio di non essere ufficialmente sotto la responsabilità dell'IS oppure la paragona a *Minotaure*, una delle riviste surrealiste, per il suo utilizzo, descrivendone i contenuti, la forma, i metodi di finanziamento, e altro ancora. Su queste note si trovano degli appunti «sul tema violenza e poesia». Di seguito un frammento delle note:

Es. sul tema violenza e poesia. È la poesia che crea la nuova legalità. Condividiamo la tesi dei riv. [rivoluzionari] conformisti che la riv. [rivoluzione] riesce quando è nella mente di tutte le persone. Sì. Ma chi c'è? Come si diffonde? In 3 giorni con un poeta impiantato nel paese. L'aiuto capitalista alle colonie uccide i poeti (Lumumba) e cerca di sostituirli con dei tecnicismi idioti e delle macchine. Quando i surrealisti hanno abbandonato il loro programma poetico? (cioè l'elemento pacifico (appassionato) della vita). Nel preciso momento in cui questo divenne il perno della rivoluzione mondiale (ad es. l'importanza delle colonie). [...] La poesia è l'unica cosa che può essere rinnovata perché non ha prezzo. Noi, noi annunciamo che stiamo rinnovando tutto – perché nulla varrà di più. 'La Poesia fatta per tutti'.

Se la nuova 'arte' è nella mente di tutti – niente di più vendibile. Salviamo un'arte inestimabile in una società senza merce.

Ecco il classicismo di Marx: 'uomini che, tra le altre cose, dipingeranno'. Questo è il possibile gioco di società. Ma

l'interesse è nelle altre cose, appunto. Questa sarà l'arte di questo futuro. Il nostro modello è la comunicazione totale.²²⁸

228 Ivi. Queste note si trovano nel dossier CV, 40, 8.

Il contenuto si ricongiunge in alcuni punti con le idee di Patrick Straram citate in precedenza, ma è qui ampliato da altre informazioni che saranno successivamente riportate in altri testi, come l'articolo «All the King's Men» pubblicato sul numero 8 della rivista *I.S.* in cui si legge:

[...] la poesia deve essere capita in quanto comunicazione immediata nel reale e modificazione reale di questo reale. Non è altro che il linguaggio liberato, il linguaggio che riacquista la propria ricchezza e, spezzandone i segni, ricopre insieme le parole, la musica, le grida, i gesti, la pittura, la matematica, i fatti. [...] Ritrovare la poesia può confondersi con il reinventare la rivoluzione, come dimostrano alcune fasi della rivoluzione messicana, cubana e congolese. [...] Il programma della poesia realizzata non è niente di meno che creare contemporaneamente degli accadimenti e il loro linguaggio, inseparabile. [...] Non si tratta di mettere la poesia al servizio della rivoluzione, ma piuttosto di mettere la rivoluzione al servizio della poesia. Solo così la rivoluzione non tradisce il proprio progetto. Non ripeteremo l'errore dei surrealisti che si sono messi al servizio della rivoluzione proprio quando non c'era più. [...] Ogni rivoluzione è nata dalla poesia, si è fatta innanzi tutto con la forza della poesia. [...] La poesia, dove esiste, fa loro paura; si accaniscono a sbarazzarsene con diversi esorcismi, dall'autodafé alla ricerca stilistica pura. Il momento della poesia reale, che 'ha tutto il tempo davanti a sé', vuole ogni volta riorientare secondo i propri fini l'insieme del mondo e tutto il futuro. [...] La poesia è sempre più nettamente, in quanto spazio vuoto, l'antimateria della società dei consumi, perché non è materia consumabile (secondo i criteri moderni dell'aggettivo da consumare: equivalente per una massa passiva di consumatori isolati). La poesia non è niente quando è citata, non può essere che *deturnata*, rimessa in gioco. [...] La nostra epoca non deve più scrivere *delle direttive poetiche*, ma eseguirle. (*I.S.*, n° 8, [gennaio 1963], 1994, pp. 34-37)

229 Vedi il frammento della nota di Debord sul testo.

Dunque la poesia realizza la rivoluzione poiché è «l'elemento pacifico della vita»²²⁹. È l'antidoto alla violenza della classe dominante sugli esseri umani. Il poeta è colui che non solo comunica ma agisce; il suo gesto poetico è rivoluzionario.

La poesia è creatività, la creatività è libertà. Raoul Vaneigem, ne *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, scrisse che «l'origine di ogni creazione risiede nella creatività individuale; è la che tutto si ordina, gli esseri e le cose, nella grande libertà poetica» (Vaneigem 1973, p. 181). Vaneigem definisce la poesia come «l'organizzazione della spontaneità creativa» (ivi, p. 187), egli l'associa a *poiein*, cioè il *fare* che viene restituito «alla purezza della sua fonte originaria e, in una parola, alla totalità» (ivi, p.187).

Dal momento che la creatività è una sperimentazione diretta della soggettività, secondo Vaneigem, la rivoluzione doveva partire prima dall'individuo per poi convergere nella collettività poiché la poesia può diventare un atto collettivo che ha il potere di generare una nuova realtà e di rovesciare l'esistente. La rivoluzione quotidiana è «la sola poesia fatta da tutti, non da uno» (ivi, p. 188). Questo concetto di soggettività è affine al pensiero di Sade, il cui studio della soggettività si deve intendere come «una funzione di una comunità più o meno ampia riunita attraverso affinità passionali» (Jean; Mezei 1950, p. 41). Il passaggio, appena citato, è stato trascritto sulle note di lettura di Debord e sulle stesse note troviamo un altro passo sempre ripreso dallo stesso libro:

La volontà onirica della realizzazione, l'ostinazione sovrana del sogno spazzando via ogni ostacolo al desiderio, modificando le leggi del tempo e dello spazio, tutto questo trasportato nella realtà, porta Sade (e più tardi Lautréamont), a un'arte di una violenza quasi insostenibile (ivi, p. 39).

Alla fine di questa citazione vi è un commento di Debord:

«rapporti sull'ultima frase e l'idea 'situazionista'»²³⁰. Questi legami si trovano sull'articolo, già citato, «All the King's Men». La poesia è «il momento rivoluzionario del linguaggio», quando essa si trova nella realtà la sua forza spezza la quotidianità e il mondo immobile – quello della morale e dell'ideologia –, portando una comunicazione reale nella società e aprendo le porte al rinnovamento, un rinnovamento che però fa paura ai detentori del potere. La «comunicazione totale» sarà la nuova arte, nella quale «la violenza insostenibile» sarà data dal duplice potere di realizzazione e distruzione della poesia: la demolizione dei vecchi valori e la creazione dei nuovi. Un principio che è anche alla base della tecnica *détournement*.

Lo stesso Patrick Straram aveva riflettuto sull'importanza della poesia sulla vita, definendola «l'unica unità *giocabile*»:

Se possiamo ancora sperare che l'uomo sappia provocare e meritare la fortuna di integrarsi in una vita che abbia un senso, dobbiamo riporre questa speranza nell'opera cruciale della poesia, la quintessenza di questa soluzione paradossale che è anche l'unica unità *giocabile* (nel senso serio, sacro del Gioco): conoscenza delle analogie - in quella che può essere definita cultura - e sensibilità a vivere l'esperienza - in quella che deve essere chiamata vita. È da questo possesso e pratica della poesia, come prima opera dell'essere, che seguiranno una metafisica e una politica adeguate.²³¹

Dove risiede il potere della poesia? La poesia appartiene al mondo del gioco; «*poiesis* è una funzione ludica». Essa ha luogo «nello spazio ludico della mente» (Huizinga 1951, p. 196). Nella cultura primitiva, secondo Huizinga, la poesia possedeva «una funzione vitale» (Huizinga 2002, p. 141) e aveva un valore liturgico. Egli sosteneva inoltre l'importanza sociale dei primi poeti greci poiché essi parlavano «al loro popolo da educatori e ammonitori», essi lo dirigevano (ivi, p. 142). All'origine la poesia agiva nella cultura e nel linguaggio: era un mezzo di comunicazione

²³⁰ Debord, Guy. *Marcel Jean et Árpád Mezei. Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 5. Paris: BnF.

²³¹ Straram, Patrick «Gaal sous cellophane», *doc. cit.*, p. 92.

dotato di un potere di suggestione.

Proprio l'effetto di essere presente «costantemente» nella sfera ludica, secondo Debord, ne spiega «il suo prestigio» e «il suo superamento» in tutti gli ambiti del gioco²³².

La forma poetica arcaica non è intesa come la soddisfazione di una ricerca estetica, ma serve a rivelare quello che è «importante o vitale nella convivenza con gli uomini» (Huizinga 2002, p. 149) attraverso il linguaggio poetico che, a sua volta, è un gioco.

Da tutto questo deduciamo che il poeta opera sulla mente, crea dei valori, gioca con il linguaggio e l'universo, eleva le emozioni e le rende tangibili all'interlocutore per mezzo della sua poesia. Il poeta, come asseriva Ralph Waldo Emerson, «usa le forme in accordo alla vita, non in accordo alle forme» (Emerson 2007, p. 29). Non a caso i situazionisti avevano come obiettivo la realizzazione della poesia.

Il movimento situazionista, a differenza dei surrealisti, si era distaccato dalle gallerie e dai salotti per confluire nella vita reale. Il loro compito era di portare la poesia nella quotidianità. Al principio si trovarono nell'università ma dopo alcuni anni portarono il loro *gesto* in strada: la città diventò il *palcoscenico* e gli abitanti si trasformarono in *attori*. Così il *gesto sociale* dell'IS si trasformò in un *gesto poetico*. La *rappresentazione* prese vita diventando essa stessa un *atto poetico*. Gli *attori* si liberarono dei loro ruoli e indossarono una maschera, quella del rivoluzionario.

Il ruolo, come scrisse Vaneigem, è «un consumo di potere» (Vaneigem 1973, p. 122). Serve anche come metodo di sottomissione e di controllo degli individui. Il ruolo è l'elemento collante tra l'essere e la società gerarchizzata imposta dall'autorità.

Se il ruolo crea lo stereotipo e l'identificazione in un personaggio, la maschera è l'elemento liberatore poiché rappresenta il lato ludico, il quale, a sua volta, crea uno

spazio che permette di distanziare l'essere dal ruolo e infine di distruggerlo:

[...] le maschere sono non *personaggi*, ma *gesti* figuranti in un tipo, costellazioni di gesti. Nella situazione in atto, la distruzione dell'identità della parte va di pari passo con la distruzione dell'identità dell'attore. È tutto il rapporto fra testo ed esecuzione, fra potenza e atto che è rimesso qui in questione. Poiché fra il testo e l'esecuzione si insinua la maschera, come misto indistinguibile di potenza e atto. E ciò che avviene – sulla scena, come nella situazione costruita – non è l'attuazione di una potenza, ma la liberazione di una potenza ulteriore. Gesto è il nome di questo punto d'incrocio della vita e dell'arte, dell'atto e della potenza, del generale e del particolare, del testo e dell'esecuzione. Esso è un pezzo di vita sottratto al contesto della biografia individuale e un pezzo di arte sottratta alla neutralità dell'estetica: prassi pura. (Agamben 1996, p. 65)

La maschera possiede, dunque, una funzione profanatoria. Abbiamo visto che profanare significa «restituire al libero uso degli uomini» cioè che è sacro (Agamben 2005, p. 83). Sempre Agamben ci spiega che il passaggio da sacro a profano può avvenire attraverso il gioco. Secondo Huizinga, è nell'antichità che il culto si è innestato nel gioco (Huizinga 2002, p.23), il quale ha una particolare caratteristica: la rimodulazione e la trasformazione della cosa giocata, cioè aprire a nuove possibilità di uso.

Gli «irrecuperabili» sono coloro che si trovano nello spazio ludico: rifiutano i ruoli e si dissociano dalle norme imposte da questa società (Vaneigem 1973, p. 125). Essi sono i costruttori di un nuovo periodo, «l'era del gioco» (ivi, p. 138), in opposizione al sistema autoritario. Il *gesto* ha il potere di sopprimere i ruoli e unire gli uomini, questa solidarietà si trasformerà infine in una grande festa rivoluzionaria.

La possibilità di costruire – e di realizzare – la vita

232 Debord, Guy. *Johan Huizinga. Homo ludens* (s.d.). Doc. cit.

seguendo i propri desideri sarebbe stata alla portata di tutti, anche se per un brevissimo lasso di tempo, e diffusa in tutti gli aspetti sociali. Le «direttive poetiche» dovevano essere eseguite: era arrivato il momento di liberare le passioni.

4.3 Intermezzo: *la bande dessinée, un disegno in azione*

Il 1967 segna un anno importante dal punto di vista teorico. Iniziano a circolare due libri fondamentali: *La Société du Spectacle* (*La Società dello Spettacolo*) di Guy Debord e *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (*Trattato del saper vivere ad uso delle nuove generazioni*) di Raoul Vaneigem.

La pubblicazione fu annunciata tramite un volantino *Vient de paraître* (*Appena pubblicato*) affisso, nel dicembre 1967, sui muri di Parigi. Sul volantino, diviso in due parti, sono stati riprodotti degli estratti dei due libri rappresentati attraverso la tecnica del *détournement* di comics.

In testa al volantino troviamo *La Società dello Spettacolo*. La vignetta è intitolata *Le prolétariat comme sujet et comme représentation*. I fumetti utilizzati provengono dalla serie *Terry et les pirates* (*Terry e i pirati*) creata da Milton Caniff e disegnata da George Wunder (Gaumer 2010, p. 924). Mentre la seconda parte del manifesto, dal titolo *La Survie et sa Fausse Contestation*, è inerente al *Trattato del saper vivere*. Per questa illustrazione è stata adoperata la serie di fantascienza disegnata da Paul Norris e dal titolo *Brick Bradford*²³³ (Gaumer 2010, p. 635).

In questo caso non vengono utilizzati fumetti anonimi, ma delle serie celebri disegnate non dai creatori ma da disegnatori minori che presero il loro posto.

Il numero 11 della rivista *I.S.* era stato annunciato nello stesso modo, attraverso due manifesti disegnati da Gérard Joannès e André Bertrand, e con testi di Raoul Vaneigem. In

uno dei due manifesti c'è una vignetta dedicata alla cultura. Il primo dialogo recita: «La cultura? Ma è la merce perfetta, quella che fa pagare tutte le altre. Non è sorprendente che vogliate offrirla a tutti...»²³⁴.

Il filosofo Günther Anders, nei suoi scritti, aveva più volte criticato la cultura e il suo mercato. Ne «La realtà. Teoria per un simposio sui mass media» del 1960 apre il testo con una premessa sui rapporti umani mediatizzati dai prodotti, «che a loro volta hanno coprodotto il carattere di massa» (Anders 2007, p. 229) e ne consegue quindi che la massa è il prodotto di se stessa. Secondo Anders il problema sta nella riproduzione di beni che ha per fine la vendita e il guadagno economico, e questo vale anche per la cultura. La massa è dunque un consumatore di cultura che a sua volta diviene un prodotto culturale.

Il rifornimento delle masse con beni di riproduzione non ha la sua effettiva *raison d'être* – come noi affermiamo volentieri per una forma di autogiustificazione – nell'«uguale diritto di tutti alla cultura», piuttosto nella possibilità dei produttori di vendere un unico prodotto culturale migliaia di volte, insomma, detto cinicamente, «nel diritto del prodotto ad essere comprato». Il cosiddetto «pluralismo culturale odierno», a cui diamo così volentieri un fondamento etico-sociale, ha piuttosto in primo luogo le radici in qualcos'altro, cioè nel diritto di tutte le merci ad una uguale possibilità di vendita. [...] Chi privilegia la cura del «settore culturale» (come già accade nella stessa denominazione di certi comportamenti della radio e della televisione) può legittimarsi come *barbaro*, perché ha particolare cura del «settore cultura» e perché attraverso questa separazione del settore dimostra di sopporre la vita umana come qualcosa di primariamente preculturale. (Anders 2007, p. 230)

Come affermò Anselm Jappe, i situazionisti, in un secondo momento, spostarono la loro attenzione teorica dalla cultura «verso l'ideologia» (1999, p. 182). È vero. Pensiamo all'intero capitolo consacrato all'ideologia da

234 Manifesto reperibile su internet http://rocbo.lautre.net/poleis/is/aff_comics/ (08-09-2019).

233 Vedi anche Antoine Sausverd in «Trop feignants pour faire les dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes», *L'Éprouvette*, n°3, 2007, p. 159.

parte di Debord ne *La Società dello Spettacolo* e che aveva già iniziato ad affiorare sugli articoli apparsi, precedentemente alla pubblicazione, nella rivista dell'Internazionale.

Tuttavia la critica culturale rimane un punto fondamentale nelle teorie dell'IS, anche se sembra sia stata rimpiazzata da altri pensieri e altri concetti. La cultura era, infatti, un dominio insidioso per il movimento poiché da una parte era legata alla sovrastruttura e quindi al potere, ma dall'altra rifletteva la sfera condivisa dalla collettività, l'ambito in cui essi volevano agire.

L'interesse di questo campo scaturiva anche dal fatto che all'interno della cultura si trova il linguaggio che è *in primis* un mezzo di comunicazione tra gli esseri umani.

I situazionisti sapevano che il potere era «entrato in possesso di una presa diretta sul sistema con cui un individuo comunica con se stesso e con gli altri» (I.S., n° 7, [aprile 1962], 1994, p. 48).

Se l'autorità controllava le masse attraverso vari sistemi di comunicazione, perché non utilizzare gli stessi mezzi contro di esso?

René Viénet, membro della sezione francese, scrisse un articolo dal titolo «I situazionisti e le nuove forme d'azione contro la politica e l'arte», pubblicato sul n° 11 dell'I.S. nell'ottobre del 1967. Questo testo ufficializza quello che in pratica i situazionisti avevano già sperimentato nel corso degli anni, benché non in maniera sistematica o mirata, cioè la messa a punto di nuove tecniche di azione servendosi dei mezzi di comunicazione più moderni: fotoromanzi, fumetti, cinema e radio.

Viénet propone di utilizzare sul campo gli stessi mezzi impiegati dalla *società dello spettacolo*. Quello che creerà la differenza tra gli uni e gli altri sarà l'applicazione di questi mezzi attraverso la tecnica del *détournement*.

Claude Beylie, critico e storico cinematografico, nel 1964 iniziò a ipotizzare l'idea che i *comics* siano un'arte. In specifico sull'articolo dal titolo «La bande dessinée est-

elle un art ?» («Il fumetto è un'arte?»), egli definisce questa tecnica come «un disegno in azione» che non possiede nessun grado di subordinazione alle arti plastiche: è un'arte a tutti gli effetti²³⁵.

In particolare, Viénet interpreta il fumetto come l'unica «letteratura veramente popolare» (I.S., n°11, [ottobre 1967], 1994, p. 34) e, grazie alla tecnica del *détournement*, diviene un mezzo efficace su più fronti: è capace di divulgare su larga scala le loro idee ed è utilizzato contro la stessa «Pop art» che se ne serviva (*ibid.*). Il loro metodo aveva come obiettivo di rendere «ai fumetti la loro grandezza e il loro contenuto» (*ibid.*). Il *détournement*, come aveva scritto Jorn, «è un gioco dovuto alla capacità di devalorizzazione», quindi «chi è in grado di devalorizzare può solo creare nuovi valori»²³⁶ e, di conseguenza, nuovi significati e nuovi utilizzi.

Viénet individua un'altra forma di fumetti situazionisti: i *comics* per realizzazione diretta, come quelli messi in circolazione per l'uscita del numero 11 della rivista.

La parola d'ordine era sperimentazione, essi dovevano agire anche su altri mezzi, come sui manifesti pubblicitari nei corridoi della metropolitana oppure creare delle radio pirata; era necessario stravolgere il cinema creando «film situazionisti» (I.S., n°11, [ottobre 1967], 1994, p. 34). Sebbene parte di questi mezzi possedevano una forte componente estetica, a ogni modo erano utilizzati all'interno della critica sociale e, ancora una volta, servivano come mezzo di lotta contro il sistema dell'arte-spettacolo inteso come mercificazione e valore economico:

Per noi si tratta di ricollegare la critica teorica della società moderna alla critica in atto di questa stessa società. Sul campo, dirottando (*en détournant*) le proposizioni stesse dello spettacolo, daremo ragione delle rivolte del giorno e dell'indomani. (ivi, p. 32)

Il tema del fumetto come fenomeno sociale era già

235 Claude Beylie introdusse la tecnica del fumetto come «nona arte» ne il *manifesto delle sette arti* di Ricciotto Canudo.

236 Testo già citato. Vedi terzo capitolo, §5.

stato esaminato dal movimento Co.Br.A, in specifico, sull'articolo «Premiers éléments d'une psychanalyse des 'comics strips'», pubblicato sul numero sette dell'omonima rivista nell'ottobre del 1950. L'autore dell'articolo, un certo Dr Cordier, indagò l'argomento dal punto di vista del «pericolo» dei fumetti, inerente alla «tecnica del condizionamento» insita nei comics e che veniva utilizzata anche dalla pubblicità e dalla propaganda. Partendo dal fatto che, affermava il Dr Cordier, «se le nostre tecniche modificano il mondo, il mondo a sua volta modella la nostra mentalità», allora «il creatore di fumetti obbedisce agli imperativi del suo maestro e mira a trasformare la mentalità popolare secondo le direttive e le esigenze dello stato che serve», attraverso la tecnica²³⁷.

Perché non ribaltare questa idea e impiegare i fumetti per diffondere il proprio pensiero? E farli diventare degli strumenti di azione?

La pratica di utilizzare comics è stata una delle peculiarità dei situazionisti. Pensiamo alle vignette *détourné* a fianco dei loro testi pubblicati sulla rivista I.S. per rafforzare il messaggio oppure alla serie *Le avventure di Superman il situazionista* realizzata dal gruppo Spur per raccontare le vicende del movimento.

Delle vignette *détourné* sono state impiegate su due libri, citati sul capitolo precedente, *Fin de Copenhague* e *Mémoires*. Nel 1963 è stato pubblicato e diffuso dal movimento un fumetto-cartolina postale, dal titolo *Les aventures de la dialectique*²³⁸, per annunciare il nuovo indirizzo della rivista.

Fin dall'inizio i situazionisti si sono interessati ai comics perché, come scrisse Michèle Bernstein, «l'arte del fumetto e l'arte del cinema, nella loro permanente interazione», erano «le due strutture più viventi»²³⁹ dell'epoca.

I comics erano un mezzo di consumo di massa che si prestava molto bene ad essere rielaborato. Le vignette da loro utilizzate erano di piccolo formato e a basso prezzo.

La combinazione delle immagini e dei testi rafforzava i concetti che essi volevano esprimere. Il fumetto permetteva non solo di potenziare il significato del testo, ma di trattare degli argomenti seri e fare della critica in maniera ironica e pungente.

Da *Le Retour de la Colonne Durutti* in poi inizierà tutta una serie di *détournement* di *strip* – non tutti realizzati direttamente dall'IS – che avrà il suo apice attorno al '68 parigino.

In questo modo è stata introdotta una notevole critica politica che, grazie all'immediatezza dell'immagine, risulta di facile lettura e acquista una forza maggiore rispetto al solo testo.

La pratica del *détournement*, come abbiamo già visto, è un rimettere in gioco elementi preesistenti per dargli un nuovo significato. In senso più ampio è una tecnica volta a rovesciare la tradizionale morale per creare un nuovo modo di pensare.

Nella contestazione del 1968 le tecniche utilizzate negli anni dai situazionisti raggiungeranno, in alcuni casi, un'esplosione senza precedenti: distribuzione e affissione di volantini; *détournement* di fumetti; scritte poetiche sui muri delle università e della città.

4.4 Liberare le passioni: la rivoluzione come festa

Il '68 parigino non fu solo una contestazione studentesca, anzi fu soprattutto una protesta operaia con uno sciopero selvaggio che paralizzò il sistema produttivo francese. Gli studenti furono il detonatore e spalla della protesta: aiutarono i movimenti operai allo sviluppo delle manifestazioni e delle loro rivendicazioni.

I situazionisti erano indifferenti «alle forme o alle riforme dell'istituzione universitaria», così come lo erano gli operai che, però, erano interessati «alla critica della cultura, del paesaggio e della vita quotidiana del capitalismo

237 Cordier, Jean «Premiers éléments d'une psychanalyse des 'comics strips'», *Cobra*, n°7, ottobre 1950, pp. 11-12. *Cobra*, n°7. (1950). R, Rares, 4 P 753 NOR. Paris Bibliothèque nordique. Questo articolo è anche citato da Antoine Sausverd in «Trop feignants pour faire les dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes», *op.cit.*, pp. 130-131. Sausverd afferma che l'articolo è stato letto dai futuri situazionisti, ma riguardo questa informazione non ho trovato nessun riferimento. È comunque verosimile che Jorn e Constant, entrambi membri del gruppo Co.Br.A, abbiano mostrato o parlato dell'articolo ad alcuni situazionisti.

238 *Les aventures de la dialectique* (1963). TDS, Textes et documents situationnistes, carte postale. Paris: AGB.

239 *Le Long Voyage* è la terza monografia edita dall'IS sotto il nome di Bibliothèque d'Alexandrie. Questo catalogo è dedicato ad Asger Jorn, testo di Michèle Bernstein. Anche su questo testo sono stati inseriti dei fumetti *détourné*. Bernstein, Michèle. *Le Long Voyage* (1960). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue Bibliothèque d'Alexandrie. Paris: AGB.

avanzato, critica che si estese rapidamente a partire dalla prima lacerazione di questo velo universitario» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p.4).

In questa parte non tratterò in maniera dettagliata la storia del '68: prenderò in considerazione le azioni maggiori intraprese dall'IS e dalle organizzazioni con le quali hanno collaborato in rapporto alla rivolta operaia²⁴⁰.

Dopo lo *Scandalo di Strasburgo*, numerosi studenti si avvicinarono alle teorie situazioniste, alcuni dei quali formarono dei gruppi tra cui gli *Enragés (Arrabbiati)* di Nanterre che a loro volta parteciparono con l'IS al maggio francese.

Il movimento degli *Enragés* era stato fondato da René Riesel, Patrick Cheval e Gérard Birgogne nel gennaio 1968 a Nanterre. I primi due entrarono a far parte della sezione francese dell'IS. In quel momento il movimento era a corto di membri e di sezioni, dopo l'ennesima esclusione nel dicembre 1967 in cui sono stati espulsi tutti i membri della sezione inglese: Timothy Clark, Christopher Gray e Donald Nicholson.

Nei mesi precedenti al maggio del '68 si assisteva già a sporadiche rivolte da parte sia di studenti sia di lavoratori, ma la prima grande manifestazione, organizzata dal PCF (*Parti Communiste Français*) e il CGT (*Confédération générale du travail*), si tenne a Parigi il 1° maggio del 1968. Dopodiché gli operai continuarono a protestare e gli studenti si unirono a loro nei giorni seguenti. Iniziarono anche le prime occupazioni da parte dei lavoratori: il 14 maggio fu occupata la prima fabbrica, la *Sud-Aviation* a Nantes, il giorno seguente fu il turno della *Renault* a Cléon e il 16 maggio fu la volta della *Renault* a Billancourt²⁴¹.

Alcuni giorni prima molti studenti e insegnanti si mobilitarono per far riaprire la Sorbona e per chiedere il rilascio degli arrestati. La manifestazione sfociò nell'occupazione del Quartiere Latino, la notte tra il 10 e l'11 maggio, conosciuta come la *Nuit des Barricades* (Notte delle

barricate). Dopo pochi giorni i situazionisti e gli *Enragés* scesero in campo: i due movimenti si unirono creando, il 14 maggio, il comitato *Enragés-Internationale situationniste* e occuparono l'Università Sorbona.

Da questo momento, iniziò la diffusione delle loro idee tramite l'affissione di volantini sui muri dell'università: prima di tutto contro le organizzazioni burocratiche, come i maoisti o il «Movimento del 22 marzo», organizzazione studentesca con a capo Daniel Cohn-Bendit, oppure in opposizione ai sindacati dei lavoratori, anch'essi burocratizzati. Secondo la coalizione l'unico avvenire per il movimento era «di stare con i lavoratori, non al loro servizio ma al loro fianco» (Viénet 1968, p. 79).

Il comitato *Enragés-Internationale situationniste* il 17 maggio lasciò la Sorbona. Sempre lo stesso giorno, seguendo la scia delle occupazioni, una quarantina di persone, tra cui i situazionisti e i «partigiani del primo Comitato d'occupazione della Sorbona», crearono il *Conseil pour le maintien des occupations* (Debord 2006, p. 895).

Il Comitato per il mantenimento delle occupazioni (d'ora in poi C.M.D.O.) aveva l'obiettivo di sostenere le occupazioni delle fabbriche e gli scioperi, anche quelli selvaggi, di sviluppare il sistema dell'autogestione, di portare la democrazia diretta e globale nella vita quotidiana. Il Comitato terminò la sua attività il 15 giugno 1968.

Durante l'attività del C.M.D.O. sono stati affissi sui muri numerosi manifesti in bianco e nero, le cui frasi diventeranno dei motti durante le occupazioni: «Fin de l'université» («Fine dell'università»); «Le pouvoir aux conseils de travailleurs» («Il potere ai consigli dei lavoratori»); «Occupation des usines» («Occupazione delle fabbriche»); «A bas la société spectaculaire-marchande» («Abbasso la società spettacolare-mercantile»); e tanti altri²⁴².

Il C.M.D.O. realizzò, altresì, canzoni e fumetti *détourné*.

242 I manifesti citati sono tutti riprodotti in Debord, *Œuvres*, p. 897.

240 Per un approfondimento delle azioni intraprese dall'IS si veda *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* di René Viénet e *L'amara vittoria del situazionismo* di Gianfranco Marelli.

241 Per maggiore informazione sui movimenti operai e le occupazioni vedi Vigna, *L'insubordination ouvrière dans les années 68. Essai d'histoire politique des usines*.

Il volantino *Mots d'ordre à diffuser maintenant par tous les moyens* (*Parole d'ordine da trasmettere ora con qualsiasi mezzo*), datato 16 maggio 1968 e firmato dal *Comité d'Occupation de l'Université autonome et populaire de la Sorbonne*, annunciava parte di questo lavoro (Debord 2006, p. 889).

Così iniziarono ad essere stampati e diffusi numerosi *comics détourné*: *Adresse à tous les travailleurs*, *Les travailleurs en grève*, *Test 3bis de l'institut pédagogique réformé*, *Camarades, la radio lance des appels à la reprise du travail!*²⁴³.

Questi sono solo alcuni dei fumetti *détourné* poiché la loro diffusione è stata considerevole e vari gruppi, sparsi sul territorio francese, cominciarono a utilizzare questa tecnica. Nell'archivio Debord ci sono soltanto tre «*comics situazionisti*» del maggio '68²⁴⁴, anche questi potrebbero essere stati realizzati dal C.M.D.O.

I gesti spontanei che, come recita una delle vignette dell'archivio Debord, si sono manifestati contro «il potere e il suo spettacolo» dovevano trovare una strategia per superare gli ostacoli e la forza dell'avversario, nonché «i mezzi di recupero» utilizzati dal potere. In questo contesto il *détournement*, che ha avuto la sua origine nella letteratura e nell'arte, «è diventato l'arte di maneggiare tutte le armi».

I fumetti *détourné* dal C.M.D.O. provenivano soprattutto da *Opera Mundi*, un'agenzia di stampa, fondata da Paul Winkler a Parigi nel 1928. *Opera Mundi*, dopo alcuni anni di attività, iniziò a rappresentare la *King Features Syndicate*, un'azienda statunitense di distribuzione di fumetti, occupandosi della divulgazione dei *comics* d'oltre oceano in Francia²⁴⁵. La scelta di utilizzare questi *strip* era, *in primis*, una connotazione della volontà di andare contro il potere e la società spettacolare tramite i loro stessi mezzi. I fumetti rappresentavano le loro idee, sintetizzate nei motti, attraverso delle immagini: così i nemici della

rivoluzione, i comunisti, gli imprenditori e i sindacati per la maggior parte, presero vita e i loro dialoghi, come un *boomerang*, si ritorsero contro la loro stessa ideologia.

Il '68 è stato per un momento la realizzazione dell'utopia, riassumibile nel celeberrimo slogan *Soyez réalistes, demandez l'impossible* (*Siate realisti, domandate l'impossibile*). Le masse si ritrovarono unite in una grande festa rivoluzionaria, fatta di *gesti* e di *azioni* collettive: scioperi selvaggi, contestazioni, rifiuto dei ruoli prestabiliti, lotta all'ideologia, rifiuto dei segni identitari – e di memoria collettiva – provenienti dall'autorità dominante, cambiamento delle condizioni di vita e di lavoro, libertà sessuale, realizzazione dei desideri.

La città vibrava di energia vitale, i muri presero la parola. Le giornate erano caratterizzate dalla *tensione* e dalla *violenza* che, in questo caso, possedeva una forza costruttrice, volta a cambiare la vita e non a fare delle vittime. La violenza era rivolta contro i nemici: «alle forze di oppressione e di repressione che mantenevano il sistema e organizzavano la violenza dell'ingiustizia» (Dufrenne 1974, p. 205).

Questo sogno utopico è durato un breve istante: la rivoluzione finì, la vita si stabilizzò e ripiombò tutto nell'ordine. In parte, questo fu il fallimento del '68. Ma si può veramente chiamare fallimento oppure è stato il suo corso naturale?

I situazionisti affermarono che non si poteva parlare di «riuscita» o di «fallimento» – «riferimento banale dei giornalisti e dei governi» – poiché «nessuna rivoluzione è mai riuscita» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p. 13). In effetti, da secoli esistono due grandi categorie: chi ha potere e chi lo subisce. Certo, le condizioni sono migliorate – per alcuni popoli –, le forme, i ruoli e i metodi sono cambiati ma la sostanza rimane la stessa. Il potere si è sempre posto la domanda di come sfruttare le masse. Nonostante ciò il «processo pratico» messo in atto dal proletariato durante

243 La maggior parte dei fumetti non aveva titoli. Questi riportati in testo sono stati tratti dalla prima frase o espressione di ogni fumetto.

244 *Trois comics situationnistes* (1968). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, *Des tracts de mai 68 (avec des traductions) + du scandale de Strasbourg, Tracts situationnistes*. Paris: BnF.

245 Le informazioni su *Opera Mundi* e sul suo creatore si trovano in Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, p. 919. Vedi Atlas per alcuni fumetti *détourné* dal C.M.D.O.

il '68 è stato «di estrema importanza storica» (ivi, pp. 13-14): è stato un'ostruzione del sistema sociale ed economico vigente all'epoca, tentando di formare un nuovo pensiero di vita e nuove strutture.

La rivoluzione ha dei punti in comune con la festa e, di conseguenza, con il gioco. Le feste sono un punto di rottura: la vita reale si ferma per entrare in una dimensione altra, il tempo e i doveri quotidiani sono sospesi. I partecipanti condividono dei valori in un tempo e in uno spazio limitati. La festa è una distrazione temporanea ed è un momento di libertà; è un gesto *unico* anche se *ripetibile*. La rivoluzione possiede la sua *aura*, la sua atmosfera è *unica* in un determinato luogo e momento (*hic et nunc*), pur essendo riproducibile poiché nessuna rivoluzione sarà mai uguale a un'altra. La festa, inoltre, è un superamento del teatro: non c'è distinzione tra attore e pubblico; la rappresentazione diventa un momento della realtà, diventa *totale*, ed esprime il senso della vita.

In riferimento al Rinascimento, Jacob Burckhardt scrisse che «le feste italiane nella loro forma più perfetta marcarono la transizione della vita reale a quella dell'arte» (Burckhardt 1958, p. 218). Debord segnò questo passaggio sulle sue note di lettura, aggiungendo che «questa transizione è stata interamente uno spettacolo» e che è stata straordinaria la fusione tra la vita quotidiana e la festa²⁴⁶.

In origine questi appunti dovevano servire per il libro *La Società dello Spettacolo*, però si potrebbe ipotizzare che siano serviti anche per accostare il concetto di festa a quello della rivoluzione: considerare il momento rivoluzionario come una grande celebrazione dell'uomo libero e del gioco, e come punto di rottura con la realtà. In questo gioco collettivo la massa alza la sua voce, mette in campo i propri desideri. La rivoluzione è la festa della comunità nella vita quotidiana.

4.5 Il gioco situazionista e l'epilogo del movimento

Durante il sessantotto parigino si manifestano dei tratti fondamentali della teoria e della pratica dell'IS: la rappresentazione e il *gesto sociale*, il gioco e la costruzione di situazioni, la festa e la poesia.

Il movimento delle occupazioni simboleggiava «il rifiuto del lavoro alienato e dunque la festa, il gioco, la presenza reale degli uomini e del tempo» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p. 4). Di conseguenza, esso rappresentava anche la negazione dell'autorità e dei ruoli imposti.

La fondazione del C.M.D.O. è la creazione di un gruppo, formato da una quarantina di persone tra cui «una decina di situazionisti ed *Énragés* (tra cui Debord, Khayati, Riesel e Vaneigem), altrettanti lavoratori, una decina di liceali e 'studenti', e una decina di consiliaristi senza funzione sociale determinata» (Debord 2006, p. 895). Il 19 maggio il C.M.D.O. occupò l'*Institut pédagogique national* in rue d'Ulm ed esiste una lista dei membri partecipanti a questa operazione scritta per mano di Debord²⁴⁷. Questa nota ricorda quella trascritta dallo stesso Debord durante la fondazione dell'IS a Cosio di Arroscia.

Il tema dell'organizzazione collettiva, infatti, è essenziale per comprendere il movimento situazionista poiché nella formazione di gruppi è insito l'elemento del gioco:

Proprio l'*outlaw* (il fuorilegge), il rivoluzionario, il carbonaro, l'eretico hanno una fortissima tendenza a formare un gruppo, e quasi sempre hanno contemporaneamente un carattere ludico. La comunità che gioca ha una tendenza generale a farsi duratura, anche dopo che il gioco è finito. Non ogni partita di birilli o di bridge conduce alla formazione del gruppo. Tuttavia la sensazione di trovarsi insieme in una situazione eccezionale, di partecipare ad una cosa importante, di segregarsi insieme dagli altri, e di sottrarsi alle norme generali, estende il suo fascino oltre la durata del solo gioco. (Huizinga 2002, p. 16)

²⁴⁷ Liste des membres du C.M.D.O. occupant l'Institut pédagogique national de la rue d'Ulm en mai 1968 (1968). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, CV 101. Paris: BnF. Riprodotta in Debord, *Œuvres*, p. 896.

²⁴⁶ Debord, Guy. *Jacob Burckhardt. La Civilisation de la Renaissance en Italie* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 1. Paris: BnF. L'ultima parte delle note di Debord è «*extraordinaire : la fusion vie q [quotidienne]/fête*».

Da questo passaggio Debord potrebbe aver tratto ispirazione per la creazione dell'IS. Debord non cita esplicitamente questo passo, ma sulle note di lettura troviamo iscritto: «prima metà della pagina 33 molto corretta, soprattutto nella sua applicazione all'abbozzo di una forma superiore di gioco (surrealismo, deriva, ecc.)»²⁴⁸. Le note non sono datate, ma leggendo il contenuto sono state presumibilmente prese tra la prima metà del 1954 e il 1957. Confrontando la versione francese di *Homo ludens*, pubblicata nel 1951 da Gallimard, la pagina 33 risulta il passo sopraccitato in cui Johan Huizinga parla del gruppo e del suo carattere fortemente ludico.

Nei capitoli precedenti è stato analizzato in dettaglio il rapporto tra gioco, movimento e tecniche situazioniste, confrontando questa relazione con il pensiero di Huizinga. Tuttavia occorre soffermarci ancora sull'argomento prendendo in considerazione un altro autore.

Roger Caillois, in *Les jeux et les hommes (I giochi e gli uomini)*, scrisse che il gioco non produce alcuna ricchezza e opera, si oppone al lavoro e alla serietà della vita, e per questo motivo il gioco deve essere distaccato dalla realtà: le barriere sono una condizione importantissima per il mantenimento del suo ruolo (Caillois 1967, p. 7).

Questo punto è in netta contrapposizione con la teoria dell'IS: il gioco doveva affermarsi su tutti gli aspetti della vita, nonché sulla rivoluzione poiché questa è festa e gioco, essa sprigiona la gioia dell'uomo libero e la condivide con altri uomini in un tempo e in spazio definiti ma che corrispondono alla realtà. Per i situazionisti, infatti, fin dall'inizio la rivoluzione doveva essere ludica.

Caillois, però, formula un interessante schema in cui divide i giochi in: *Agon*, il gioco di competizione, la cui riuscita dipende dalle qualità del giocatore; *Alea*, il gioco di fortuna e del caso, l'abbondono al destino; *Mimicry*, il gioco del travestimento e dell'immedesimazione; *Ilinx*, il gioco di vertigine e di distruzione della stabilità della

percezione, e puro godimento²⁴⁹.

In queste categorie è possibile far rientrare alcuni dei punti cardine della teoria e della pratica situazionista pur mantenendo le relazioni, già enunciate, con l'idea di gioco di Johan Huizinga.

Anche se per i situazionisti l'«elemento di competizione» doveva scomparire (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 10), l'*agon* potrebbe rappresentare la lotta contro l'autorità e la classe dominante. Debord, sulle note di lettura, sottolinea che il gruppo doveva prendere le distanze «nei confronti tutte le forme come il gioco di competizione», e che «la sola 'riuscita'» da prendere in considerazione per il gioco, era «il successo nella creazione dell'atmosfera di un momento, il piacere di un momento vissuto»²⁵⁰. In questo senso l'*agon* si manifesta nella lotta collettiva, l'*agon* è la rivoluzione.

Mentre la deriva, e di conseguenza la ricerca psicogeografica, rientra nella categoria dell'*alea*. Infatti, la pratica della deriva è strettamente connessa all'*hasard*, il caso.

Mimicry è il travestimento, la maschera. Per alcuni popoli primitivi, la maschera «è un tentativo di dominazione, è un atto di forza» (Duvignaud 1991, p. 73), ma è anche la rappresentazione di qualcosa che deve suscitare timore.

Al tempo stesso, la maschera fa cadere il ruolo sociale del soggetto, liberando la vera essenza dell'uomo. Oltre a ciò, il travestimento ha anche un'altra funzione: di condurre l'uomo fuori dalla vita ordinaria e portarlo nella sfera del gioco. La maschera del primitivo apriva lo spazio ludico del gioco culturale. Debord scrisse che bisognava «trovare nuovi modi di mascherarsi»²⁵¹; probabilmente questa nuova maschera si chiamava *situazionista*: un gruppo di persone riunite con un compito preciso in un momento determinato della vita.

Il gioco di vertigine, l'*linx*, è rappresentato dal *détournement* e dalla *costruzione di situazioni*. L'azione di distruggere e di rovesciare soddisfa l'uomo. L'effetto

²⁴⁹ Caillois, *Les jeux et les hommes*, pp. 50-70.

²⁵⁰ Debord, Guy. Johan Huizinga. *Homo ludens* (s.d.). Doc.cit.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁴⁸ Debord, Guy. Johan Huizinga. *Homo ludens* (s.d.). Doc.cit.

di sconvolgimento, di straniamento e di sorpresa, che pervade queste tecniche, è comparabile a quello della vertigine.

Questo tentativo di classificazione, naturalmente, non deve essere considerato come uno schema rigido, anzi ognuna di queste pratiche può sconfinare in altre categorie o farne parte contemporaneamente. La rivoluzione, ad esempio, è anche *ilinx*: il suo scopo è di rovesciare il sistema.

Il lato ludico dell'IS, durante il '68, si è sprigionato in tutte le sue manifestazioni: i numerosi volantini, i fumetti *detourné*, la fondazione del C.M.D.O., le proteste, le occupazioni, ecc.; tutto quello che avevano *rappresentato*, durante i primi anni della loro attività, è stato traslato e interpretato nella *vita quotidiana*.

Se con il gruppo dadaista «l'opera d'arte diventò un proiettile» (Benjamin 2012, p. 45), con i situazionisti il movimento stesso si trasformò in arma. I situazionisti non riuscirono a cambiare il mondo come loro desideravano ma le loro idee circolarono nel tessuto sociale e furono in grado di far tremare il potere. Naturalmente, tutto questo fu il risultato di eventi costruiti dagli stessi situazionisti e di altrettante circostanze totalmente estranee al movimento.

Secondo Walter Benjamin il fascismo perseguiva l'«estetizzazione della politica», mentre il comunismo, in risposta a questo, politicizzava l'arte (ivi, p. 49).

Nell'attività dell'IS, proprio per la sua predisposizione a non seguire delle ideologie, non vi è né l'una né l'altra: il movimento perseguiva la realizzazione della sfera ludica al fine di liberare l'uomo dalla schiavitù della *società dello spettacolo*, e per riflesso da quella capitalistica. Il loro fine, ripetiamolo, era rovesciare il sistema.

Sugli appunti per la stesura del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin annota che «è necessario mettere in risalto la forma ludica della seconda natura: contrapporre la gaiezza del comunismo

alla bestiale serietà del fascismo» (Benjamin 2004, p. 309).

Seguendo questo principio, è possibile contrapporre la «gaiezza» dei situazionisti alla «bestiale serietà» del capitalismo. Le loro azioni nella sfera culturale erano volte a concepire un nuovo modo di vivere. La cultura, «seconda natura» dell'uomo, è una costruzione fittizia dell'uomo, in quanto tale plasmabile. I situazionisti volevano essere i «primitivi di una nuova cultura», creando dei nuovi valori collettivi, rovesciando contemporaneamente il concetto stesso di cultura, distruggendo l'insegnamento di questi valori, la sovrastruttura e il sistema che se ne serviva.

Secondo Alexander Trocchi, sull'articolo «Tecnica del colpo di mondo», la «rivolta culturale» ha degli obiettivi ben precisi.

La rivolta culturale deve impadronirsi delle reti dell'espressione e dei generatori dello spirito. È necessario che l'intelligenza diventi cosciente di se stessa, che realizzi il suo potere e che osi esercitarlo su larga scala, andando al di là delle sue funzioni superate. La storia non va verso il rovesciamento dei governi nazionali, ma cerca di prenderli alle spalle. La rivolta culturale è il puntello indispensabile, l'infrastruttura appassionata di un nuovo ordine di cose. (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 58)

Il movimento considerava le città «come un laboratorio del vissuto per la creazione (e la valorizzazione) di *situazioni coscienti*» (ivi, p. 59). Il cambiamento non doveva avvenire solo nell'ambiente, ma a partire dagli uomini e per gli uomini. I situazionisti vedevano nella creazione di una nuova cultura un detonatore e un elemento essenziale per la rivoluzione. La base era la costruzione di situazioni: quei momenti di vita costruiti, realmente e volontariamente, tramite «l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti» (I.S., n°1, [giugno 1958], 1994, p. 13).

Nell'aprile del 1968 Debord scrisse delle note per aprire un dibattito sull'organizzazione del movimento, in seguito

pubblicate sulla loro rivista nel 1969. In «La questione dell'organizzazione per l'I.S.» al punto 6 si trova scritto: «L'I.S. deve ora provare la sua efficacia in uno stadio ulteriore dell'attività rivoluzionaria, oppure sparire» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p. 116).

I situazionisti si sono serviti degli stessi mezzi di comunicazione, utilizzati dalla società che volevano combattere, per diffondere le loro idee, riuscendo a stare contemporaneamente all'esterno. Questo è stato possibile grazie a più fattori. Le loro attività si avvalsero di due elementi importanti: la sperimentazione e la ricerca sugli strumenti di comunicazione sia convenzionali sia inusitati.

Poiché tutto l'apparato dell'informazione e delle sanzioni è in mano ai nostri nemici, la clandestinità del vissuto, ciò che nelle attuali condizioni viene chiamato scandalo, viene messa in luce solo in certi particolari della sua repressione. L'I.S. si propone di scagliare contro questo mondo scandali più violenti e più completi, a partire dalla libertà clandestina che si afferma un po' dovunque sotto il pomposo edificio sociale del tempo morto, malgrado tutte le polizie del vuoto ad aria condizionata. Noi conosciamo il seguito possibile. L'ordine regna e non governa. (I.S., n° 6, [agosto 1961], 1994, p. 16)

Le pubblicazioni dell'IS erano autoprodotte. I situazionisti non avevano editori alle spalle, tutto il lavoro era svolto dai membri collettivamente. Non esisteva *copyright* per la rivista, a partire dal terzo numero dietro ogni copertina troviamo l'iscrizione: «Tutti i testi pubblicati in 'Internazionale situazionista' possono essere liberamente riprodotti, tradotti e adattati anche senza l'indicazione d'origine»²⁵². La diffusione dei volantini era legata alle loro azioni clandestine e la rivista, a volte, era distribuita segretamente come nel caso dell'Europa dell'Est²⁵³.

A seguito delle loro operazioni, alcuni situazionisti si sono ritrovati di fronte alla polizia per rendere conto degli avvenimenti e Debord è stato più volte chiamato

in commissariato, essendo direttore della rivista; è stato convocato dalla questura anche per la diffusione dei volantini realizzati e stampati dall'IS per l'uscita del numero 11 della loro rivista²⁵⁴.

I situazionisti dovevano essere controllati e possibilmente censurati poiché, come affermò il gruppo Spur in «Sur la répression sociale dans la culture», «attorno a coloro che sono portatori di un progetto di nuove valorizzazioni, i controllori della cultura e dell'informazione non sollevano più lo scandalo: tendono ad organizzare saldamente il silenzio» (I.S., n°6, [agosto 1961], 1994, p. 28).

Dopo il maggio parigino la situazione cambiò. L'IS avrebbe potuto già dissolversi perché il loro compito era stato portato a termine e i situazionisti erano dappertutto: le loro idee circolavano e il movimento si era imposto come alternativa alla moltitudine di gruppi burocratizzati.

Se da una parte i situazionisti avevano provato l'efficacia delle loro operazioni durante le lotte del 1968, dall'altra non si trovavano più ai margini.

La loro notorietà portò all'aumento di movimenti *pro-situ* che decretò una trasformazione delle teorie situazioniste in ideologia. Il movimento suscitò anche l'attenzione da parte del potere sia economico, come le maggiori case editrici che già dal 1966 iniziarono a interessarsi dei situazionisti, sia politico perché «dove men si sa, più si sospetta», come asserì Niccolò Machiavelli nel capitolo *Dell'Ingratitudine*.

Ma riprendiamo la storia del movimento. Nel giugno del 1968 l'IS contava pochi membri e alcune sezioni: la sezione francese con François de Beaulieu, Patrick Cheval, Alain Chevalier, Guy Debord, Mustapha Khayati, René Riesel, Christian Sebastiani e René Viénet; la sezione belga rappresentata da Raoul Vaneigem; la sezione scandinava con J.V. Martin; infine, la sezione americana guidata da Robert Chasse, Bruce Elwell, Jan Horelick e Tony Verlaan.

Nel gennaio del 1969, invece, è stata ripristinata

254 La convocazione era stata fissata in data 27 novembre 1967. Debord doveva portare con sé un esemplare della rivista I.S. per ogni numero uscito. *Convocation à la Préfecture de Police* (1967). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, 8-Papiers, photographies et objets personnels, Papiers administratifs personnels, 1f. Paris: BnF.

252 È possibile consultare su Ubuweb tutti i numeri. Vedi bibliografia per il link.

253 Il n°12 della rivista I.S. fu pubblicato anche con una falsa copertina dal titolo *Plankton* per poterlo distribuire nei paesi dell'Europa dell'Est. *Plankton* (1969). TDS, Textes et documents situationnistes, revue. Paris: AGB.

255 Questa informazione è tratta dal libro *L'estremismo coerente dei situazionisti o estremismo coerente dos situacionistas* a cura dell'I.L.S. Nella pagina denominata «Indirizzo internazionale» c'è scritto che «i gruppi 'radicali' in Italia posso essere messi in contatto attraverso il Servizio Internazionale di Collegamento», scrivendo ad Antonella Sanguinetti, sorella di Gianfranco Sanguinetti.

256 Per un approfondimento su questo tema vedi Pizzorno et al., *Lotte operaie e sindacato: il ciclo 1968-1972 in Italia*.

257 La sezione italiana diffuse clandestinamente il volantino *Il Raichstag brucia?*, testo in cui denunciavano l'ombra dei servizi segreti italiani dietro l'attentato di Piazza Fontana «per spezzare o ritardare il movimento degli scioperi selvaggi che in quel momento era arrivato al punto di costruire una minaccia di sovversione immediata della società» in Debord; Sanguinetti, *Internazionale situazionista. La vera scissione*, p. 75. Il testo è riprodotto in *Internazionale situazionista (ce n'a été qu'un debut)*, pp. 275-277. Il volantino fu scritto da Eduardo Rothe e Gianfranco Sanguinetti. Il manifesto è stato diffuso a Milano il 19 dicembre 1969 sotto la firma collettiva dell'IS, poi ripubblicato in *Gli operai d'Italia e la Rivolta di Reggio Calabria* nel 1970, un pamphlet della sezione italiana, scritto da Gianfranco Sanguinetti, sulla rivolta di Reggio Calabria e della sua popolazione. Questo è anche un documento di denuncia delle paure dello Stato e della borghesia, dell'attività repressiva e poliziesca del partito comunista, e dei sindacati.

258 «Firma comune voluta da Guy Debord, in omaggio a Gianfranco Sanguinetti, espulso dalla Francia per decreto del ministero dell'Interno, il 21 luglio 1971 (N.d.E.)» in Debord, *op. cit.*, p. 1133.

ufficialmente la sezione italiana rappresentata da Claudio Pavan, Eduardo Rothe, Paolo Salvadori e Gianfranco Sanguinetti. I contatti con l'Italia erano già stati ripresi nel 1968, tanto è vero che esisteva un gruppo di comunicazione tra l'IS e i rivoluzionari italiani, chiamato *Servizio Internazionale di Collegamento* (I.L.S.), con base a Milano²⁵⁵.

Durante l'ottava conferenza dell'IS, tenutasi a Casa Frollo, sull'isola della Giudecca (Venezia), nel settembre del 1969, erano formalmente attive quattro sezioni: americana, francese, italiana e scandinava.

L'attività della sezione italiana è stata molto densa in quegli anni poiché l'Italia stava vivendo il «maggio strisciante», nel senso che la protesta proletaria e gli scioperi in fabbrica raggiunsero il culmine nel '69: la rivolta di Battipaglia ad aprile; gli scioperi selvaggi della Pirelli a Milano e della Fiat a Torino in agosto; le manifestazioni durante l'«autunno caldo»²⁵⁶. Queste sono solo alcune delle proteste sfociate nel '69, ma non è stato un caso che la sezione italiana sia stata ricostituita proprio nello stesso anno: di fatto il terreno italiano era ancora fertile per una rivoluzione.

Tuttavia, il fuoco rivoluzionario sarà soffocato da un periodo oscuro e violento della storia italiana, gli anni di piombo iniziati con la strage di Piazza Fontana, il 12 dicembre 1969²⁵⁷.

Dopo qualche anno, nell'aprile del 1972, apparve il libro *La Véritable Scission dans l'Internationale (La vera scissione nell'Internazionale)*, edito da Champ Libre, firmato da Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti²⁵⁸. L'obiettivo della pubblicazione era di annunciare la dissoluzione dell'IS e di fornire la valutazione del «pensiero storico» del movimento e del «suo destino» (Debord 2006, p. 1086). In questo modo il gruppo non aveva soltanto una data di inizio, il 28 luglio 1957, ma aveva anche un epilogo.

Si potrebbe formulare in maniera più chiara la relazione tra il gioco e il movimento affermando che il gioco è l'*imago*

dell'IS e della sua opera in quanto: il gruppo ha un inizio e una fine; l'azione si pratica collettivamente in uno spazio e in tempo definito; ogni atto è ripetibile; il movimento ha delle regole e serve per divertirsi ma può essere anche serio; esso riflette una lotta per qualche cosa; il giocatore indossa una maschera e diventa un altro essere.

Nella sua fase primitiva, il gioco ha una funzione sociale molto importante: «la collettività esprimeva la sua interpretazione della vita e del mondo» (Huizinga 2002, p. 55). In questo senso, Huizinga spiega che la cultura non si tramuta in gioco o viceversa, ma che essa «porta il carattere di un gioco, viene rappresentata in forme e stati d'animo ludici» (*ibid.*).

Il gioco presuppone l'utilizzo della creatività: forza e motore dell'agire. Se pensiamo al principio dell'agire come una rappresentazione dell'essere e un mezzo conduttore che porta fuori l'essere, e lo mettiamo a confronto con l'attività del movimento, allora l'azione – che è la manifestazione dell'agire –, intesa come *gesto*, è stata una parte fondamentale dell'opera dell'IS.

L'IS immaginava, e voleva costruire, quello spazio in cui l'uomo avrebbe potuto ritrovare la sua presenza e la sua libertà: un varco nella vita degli esseri umani.

Nell'ambito della rappresentazione l'influenza del teatro è stata essenziale nelle azioni del movimento, non solo come *messa in scena* della commedia e della tragedia dell'esistenza umana, ma anche come dimostrazione del *gesto sociale* e la creazione di un punto di rottura nella realtà e rendendo tangibile, se pure in un breve lasso di tempo, la teoria della costruzione di situazioni.

A questo punto occorre porci una domanda: il teatro è un gioco? In un certo senso, sì. Non solo per la diretta relazione tra rappresentazione e travestimento, ma perché il teatro è quello spazio dove si manifesta la sfera ludica. Quando andiamo a vedere un'opera teatrale, si apre un altro mondo: «noi guardiamo il gioco contemporaneamente come gioco

degli uomini chiaramente reali e come rappresentazione della vita dei personaggi del mondo ludico» (Fink 1991, p. 67).

All'interno dell'«avanguardia della presenza» – così si erano definiti i situazionisti²⁵⁹ – la teoria e la pratica convergono nella rappresentazione e il loro punto d'incontro si trova nella sfera ludica.

Il gioco è sempre una rappresentazione di qualcosa ed è una liberazione dall'angoscia e dall'infelicità della vita. Così, il gioco situazionista simboleggia questa liberazione e un altro modo di vivere, si svolge – utilizzando due termini di Eugen Fink – nella «contemporaneità» e su due «piani»: le loro azioni sono fatte da uomini per altri uomini, ma allo stesso tempo riproducono un mondo inesistente e che proviene dal loro immaginario.

Tutto questo è un *superamento* (*dépassement*) del teatro. Più volte i situazionisti parlano di *superamento*, notoriamente in ambito artistico. Il *dépassement* consiste nell'accantonare qualcosa di precedente e andare oltre. Ma come si può concretizzare? Debord, sempre sulle note di lettura di *Homo ludens*, annota una frase di Huizinga in relazione a questo concetto, scrivendo che il termine *dépassement* è definito con quello di «elevazione» e che «la funzione innata, dove l'uomo realizza quest'aspirazione, è il gioco»²⁶⁰ (Huizinga 1951, p. 130).

Il *superamento* di qualsiasi teoria o attività avviene quindi attraverso la pratica del gioco. L'«operazione storica»²⁶¹ condotta dall'IS si è servita alla base del gioco, questo elemento è stato utilizzato come agente creatore e come mezzo. Il «gioco-serio situazionista» (Debord 2006, p. 457) si è realizzato nella totalità del movimento – nella formazione, nella critica e nelle pratiche – poiché il gioco, come afferma Eugen Fink, è un'azione simbolica che rappresenta «il senso del mondo e della vita» (Fink 2008, p. 39). Nell'attività situazionista il gioco si presentava anche come un modo per riformare il mondo e uno strumento di

resistenza al conformismo, poiché il mondo e il pensiero dell'uomo non sono immobili ma trasformabili. Da questo nasceva la volontà di combattere e di cambiare la cultura, creando dei nuovi valori e un «senso comune»²⁶², soltanto in questa maniera poteva avvenire la metamorfosi dell'uomo. La capacità di creare legami tra le differenti discipline permetteva di comprendere e agire nella vita reale poiché essa non è composta da sezioni o da settori non comunicanti tra loro: nell'esistenza umana tutto si combina e tutto si trasforma. Per i situazionisti il sapere era anche una questione sperimentale: non si apprendeva solo dai libri, ma *vivendo* e dagli incontri che si presentavano nel quotidiano.

La *comunicazione totale* era il loro modello. La lingua, elemento su cui si sono focalizzati, era considerata un altro mezzo di resistenza all'oppressione del potere, a patto che fosse rimessa in gioco, come del resto tutta l'organizzazione della vita e i mezzi d'azione da loro utilizzati.

Il gioco, questo enigmatico fenomeno mondialmente conosciuto ma relegato per la maggiore alla sfera dei piaceri o al mondo degli infanti, si è manifestato nel movimento situazionista in tutta la sua serietà e la sua potenza creatrice. Come scrisse Debord «il gioco non era altrove» (Debord; Sanguinetti 1999, p. 67).

4.6 *Post fata resurgam*

Nel 1960 Debord dichiarò a conclusione di una lettera indirizzata a Maurice e Rob Wyckaert: «l'IS. è un grande malinteso che andrà lontano!» (*Correspondance* 2001, vol. II, p. 55).

È ormai noto che il movimento fu travolto da una certa popolarità a seguito dello *Scandalo di Strasburgo*, della pubblicazione de *La Società dello Spettacolo* e del *Trattato del saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, e del maggio parigino.

262 Uno dei temi analizzati da Antonio Gramsci. Esiste un'affinità tra il pensiero di Gramsci e i situazionisti per quanto concerne la visione del mondo, il modo di agire e i mezzi di resistenza per cambiarlo: ad esempio, la propensione verso le masse e della vita di tutti gli individui, l'importanza della lingua e della cultura come mezzi di resistenza, la capacità di creare legami tra differenti discipline, ecc. Si può notare questa relazione anche nella storicizzazione degli eventi, cioè nel bisogno di conoscere il passato per cambiare il presente. Parte dell'analogia tra le idee di Gramsci e quelle dei situazionisti deriva indubbiamente dal loro denominatore comune, il pensiero marxista. Gramsci, però, è stato citato sugli articoli dell'IS, il suo pensiero era conosciuto dai situazionisti, se non in maniera diretta tramite i suoi testi, perlomeno attraverso gli articoli pubblicati sulla figura e sulle riflessioni del grande pensatore italiano.

259 «L'avanguardia della presenza», I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, pp. 15-17. Il riferimento si trova a pagina 17.

260 Debord riporta in nota: «p. 130 sur le dépassement, appelé ici 'elevation' – 'la foction innée, où l'homme réalise cette aspiration, est le jeu'». Debord, Guy. *Johan Huizinga. Homo ludens* (s.d.). Doc. cit.

261 Termine utilizzato da Debord per definire l'operato dell'IS (Debord; Sanguinetti 1999, p. 67).

Durante questo periodo uscirono numerosi articoli sia sulla stampa francese sia su quella straniera. Alcuni articoli si possono visionare presso l'archivio dell'International Institute of Social History (IISH) di Amsterdam, soprattutto quelli inerenti alle vicende di Strasburgo e alle recensioni dei due libri, mentre degli stralci di articoli di giornale, relativi al movimento nel maggio del '68, si possono leggere sul numero 12 della rivista I.S. sotto il titolo «Jugements choisis concernant l'I.S. et classés selon leur motivation dominante»²⁶³.

Di seguito alcuni dei titoli di giornale che si trovano presso l'archivio dell'IISH: «La prise de pouvoir des 'situationnistes' à Strasbourg» di Dominique Jamet, uscito il 1° dicembre 1966 su *Le Figaro Littéraire*; «Enter, far Left, in tinted glasses, K. and his situationists», *The Sunday Telegraph*, 11 dicembre 1966; «Strasbourg en situation...» di Olivier Todd, pubblicato il 21 dicembre 1966 su *Le Nouvel Observateur*; «I cappelloni all'attacco delle università francesi», *Gazzetta del popolo*, 26 novembre 1966; «L'affaire du comite «situationniste» de Strasbourg», *Le Monde*, 5-6 marzo 1967; «Les situationniste et l'économie cannibale» di François Bott, pubblicato in *Les Temps moderne* n°299-300 nel 1971²⁶⁴.

Nonostante sia interessante analizzare come sono stati presentati i situazionisti dalla stampa ai lettori, la questione importante da evidenziare in questo contesto è che l'uscita dei numerosi articoli sul movimento spiega, almeno in parte, l'impennata della loro popolarità e la diffusione dei loro testi.

La stampa, anche se a volte riporta notizie non precise oppure palesemente rivolte contro il movimento, ha aiutato l'IS ad avere più pubblico, e una parte di questo successo ha portato il movimento a essere a sua volta contemplato: «la forza del negativo messa in gioco contro lo spettacolo si trovava anche ad essere ammirata servilmente da taluni spettatori» (Debord; Sanguinetti 1999, p. 30).

Così si manifestò il rovescio della medaglia: la formazione e la diffusione a macchia d'olio di gruppi *pro-situ*. L'IS ha portato avanti una serie di polemiche contro questi movimenti, durante gli ultimi anni della loro attività, riassunte nel libro *La Véritable Scission dans l'Internationale*.

I motivi scatenanti di queste controversie sono da ricercare: nella trasformazione, da parte di questi gruppi, della teoria situazionista in ideologia; nell'emulazione del gruppo accompagnata da un'incomprensione totale dei contenuti; nel recupero del loro lavoro da parte del potere; nella contemplazione del movimento che è «un'alienazione supplementare della società alienata» (ivi, p. 35). Secondo Debord, i *pro-situ* erano vuoti e possedevano soltanto le loro «buone intenzioni» (ivi, p. 34).

Se tutto ciò è stato parte della ricezione del movimento, una domanda da rivolgere è: come si è mostrata l'IS alla collettività? In *La Véritable Scission dans l'Internationale* si trova per iscritto:

L'IS non si è mai presentata come un modello dell'organizzazione rivoluzionaria, ma come un'organizzazione determinata, che si è adoperata a compiti precisi in un'epoca precisa; e anche a questo proposito essa non ha saputo dire tutto ciò che era, e non ha saputo essere tutto ciò che ha detto. (Debord, Sanguinetti 1999, p. 61)

Uwe Lausen fece una descrizione molto divertente dei membri sull'ottavo numero della rivista I.S.:

I situazionisti non sono cosmopoliti. Sono dei *cosmonauti*. Osano lanciarsi in spazi sconosciuti, per costruirvi isolotti abitabili per uomini non ridotti e irriducibili. La nostra patria è nel tempo (nel possibile di quest'epoca). È mobile. (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 65)

Come abbiamo visto, l'IS è stata un grande opera collettiva. Senza tutti i suoi membri, oggi non esisterebbe.

263 «Giudizi scelti riguardanti l'I.S. e classificati secondo la loro motivazione precipua» in I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, pp. 55-63.

264 *Coupures de presse et autres coupures (1968-1972)*. IS, Internationale situationniste, 2101G, coupures de presse et autres coupures. Amsterdam: International Institute of Social History.

Certo, non si può sottovalutare oppure ignorare il lavoro di organizzatore svolto da Debord, ma la riuscita di un film o di un'opera teatrale dipendono soltanto dal regista? No, il successo di un'opera deriva da tutto il processo di costruzione.

La storia dell'IS può essere paragonata a un canovaccio, scritto nel corso del tempo, al quale si sono aggiunti figure ed eventi. I loro testi teorici, i volantini e, soprattutto, la corrispondenza non sono soltanto delle tracce, ma formano una sorta di *mappatura* dell'attività del movimento.

L'avventura situazionista somiglia a una *Commedia*, in cui sono stati rappresentati i *drammi* dell'umanità, cercando di fornire degli espedienti per sfuggire all'alienazione della vita, attraverso il gioco, non come mera sfera dei piaceri ma come elemento ludico in grado di creare dei valori collettivi. La sfera ludica è il campo in cui si è svolta questa azione. In seguito, la rappresentazione è stata portata nella vita quotidiana, in maniera spontanea o no, dando la possibilità agli uomini di interpretare loro stessi la vita.

Se in linea generale i rimedi per cambiare il mondo sono stati un fallimento, o meglio difficilmente applicabili sul lungo periodo, nel dettaglio essi hanno apportato un innovativo contributo critico all'interno della società. Se questo non fosse accaduto, oggi non esisterebbe la schiera di specialisti – e non solo – intenti a studiare il movimento, la teoria, la pratica, e altro ancora. La storia dell'IS sarebbe caduta nell'oblio.

La teoria e le pratiche dei situazionisti, con i loro pregi e difetti, sono elementi importanti, non soltanto per il contributo critico fornito alla storia, ma anche per comprendere il processo di formazione e di evoluzione del movimento. In testa a questi fattori, il tassello fondamentale è il gioco: elemento intrinseco sia del movimento sia della pratica, nonché il tramite della divulgazione del loro pensiero nel passato e nel presente.

Uno degli aspetti del gioco è l'imitazione. A sua volta,

l'imitazione può avere due forme: un'attiva e una passiva. Nel primo caso, la persona è cosciente di imitare qualcuno o qualcosa, come ad esempio il bambino che imita l'adulto o la locomotiva di un treno nel gioco, e quindi rientra appieno nella sfera ludica. L'imitazione passiva, invece, è un «fenomeno di *trasmissione non logica*» (Tarde 2010, p. 57) all'interno della collettività. La società, secondo Gabriel Tarde, «è imitazione e l'imitazione è una specie di sonnambulismo» (ivi, p. 56). L'organizzazione sociale è «un sogno in azione»: «non avere che idee suggerite e crederle spontanee, tale è l'illusione del sonnambulo come dell'uomo sociale» (ivi, p. 40). Tarde imputa all'«ammirazione» verso il magnetizzatore a dare avvio al sonnambulismo (ivi, p. 52). L'imitazione passiva del sonnambulo deriva dal fatto che «un'azione qualunque di uno qualunque tra noi suscita nei suoi simili che ne sono testimoni l'idea più o meno irriflessa di imitarlo» (ivi, p. 44).

Se l'imitazione attiva, in specifico il travestimento, è una delle forme all'interno la teoria e la pratica situazionista, il suo opposto, cioè l'imitazione passiva, è parte dell'ingranaggio di diffusione dell'idee del movimento: *in pro-situ* ne sono un esempio.

La diffusione delle idee dell'IS porta in sé altre problematiche ai nostri giorni: lo studioso Anselm Jappe dichiarò «la banalizzazione» (Jappe 1992, p. 7), riferito all'uso distorto delle idee di Debord, affermazione che potrebbe essere estesa a tutta la teoria del gruppo. Da parte mia aggiungo il riassorbimento dentro la stessa struttura che l'IS voleva distruggere: il capitalismo, o chi per lui, è riuscito a riportare il movimento nel sistema economico come un creatore di ricchezza *post mortem*, rendendo il gruppo *spettacolare*.

L'origine di una «mitologia situazionista», come la definì Ivan Chtcheglov riferendosi alle esclusioni²⁶⁵, è un processo che è stato innescato in parte dallo stesso movimento e che ha tratto la sua linfa vitale dalla rappresentazione,

265 «Lettere da lontano», I.S., n°9, [agosto 1964], 1994, p. 42.

elemento presente sia nell'evoluzione sia nella pratica dell'IS, e dalle ultime vicende legate al gruppo. A questo punto bisogna aggiungere un altro fattore: il montaggio. Si può scorgere, su tutta la storia dell'IS, la maestria di Debord nel sistematizzare gli eventi, la sua abilità di montare e amplificare le vicende creando una narrazione fluida e conferendo un certo fascino alla storia.

Questa «mitologia situazionista» può essere stata la causa del riassorbimento del movimento all'interno del sistema? Oppure esistono altre cause?

Le loro idee avevano delle basi teoriche solide e il loro campo d'azione spaziava in differenti discipline. Nell'epoca attuale possono essere ancora utilizzate come modello per una nuova analisi della società e come mezzo d'azione. Naturalmente, occorre riadattare la loro critica poiché i tempi e la società sono mutati.

Questo è stato dimostrato da artisti, da collettivi e da scrittori di tutto il mondo che hanno utilizzato le loro tecniche e le loro teorie, non in un atto di emulazione, ma le hanno rielaborate e fatte rivivere in nuove prospettive.

Negli ultimi venti anni si sono formati alcuni collettivi, come Stalker, The Yes Men, Tiqqun, Voïna, solo per citarne alcuni, i quali hanno ripreso le tecniche situazioniste, le hanno ricontestualizzate e utilizzate durante le loro azioni: dei gesti rivolti contro il potere oppure degli atti usati come una presa di coscienza sociale²⁶⁶.

I gruppi menzionati sono formati da artisti, attivisti, scrittori. In particolare, Voïna è un collettivo di artisti/attivisti con base in Russia. Il gruppo è noto per le sue pratiche dirompenti, portate fino all'estremo, per scuotere la collettività e portare alla luce gli atroci giochi di potere messi in pratica dall'autorità. Più di 200 artisti hanno preso parte alle azioni di Voïna²⁶⁷.

Mentre Stalker/Osservatorio nomade è un collettivo di artisti e architetti, nato a Roma, il cui obiettivo è di compiere ricerche urbane e azioni sul territorio, in particolare nelle

aree marginali, abbandonate e vuote²⁶⁸.

The Yes Men è un duo di attivisti creato da Jacques Servin e Igor Vamos. La pratica del duo è caratterizzata da uno spiccato umorismo e dall'utilizzo della falsificazione al fine di mostrare la reale condizione sociale, e smascherare la politica²⁶⁹.

Tiqqun, invece, è il nome della rivista filosofica creata in Francia nel 1999, di cui esistono soli due numeri pubblicati nel 1999 e nel 2001²⁷⁰. In seguito Tiqqun si è trasformato in un collettivo di scrittori e attivisti, divenuto noto a un numero più ampio di persone tramite l'«affare di Tarnac»²⁷¹. I testi del collettivo non sono solo parte di una riflessione e di una critica sociale – soprattutto del potere che secondo loro combacia con la vita e con la società – ma uno strumento di lotta contro questo mondo²⁷².

In ognuno di questi gruppi si può scorgere l'influenza dell'IS. Ciascuno di essi, però, differisce dal movimento originario. I vari collettivi hanno assimilato la teoria e la pratica situazionista, attraverso un processo di elaborazione, per poi adattare questi elementi alle loro attività, trasformandoli in qualcos'altro di funzionale per l'analisi dei contrasti sociali della nostra epoca.

Tuttavia in alcuni casi, tra questi gruppi e non solo, subentra la stessa problematica: il riassorbimento da parte del sistema. Se all'inizio le azioni si svolgono ai margini delle istituzioni, o addirittura contro di esse, in seguito questi margini si spezzano e inevitabilmente i gruppi sono riassorbiti dalla stessa struttura che erano intenti a combattere o cambiare.

Forse le domande che dovremmo rivolgerci sono: come si forma questo processo di annessione? Perché il sistema riesce a instaurarsi in ogni ambito, anche dove viene attaccato?

Per quanto concerne il sistema dell'arte contemporanea, andare contro le strutture sociali e la tradizione, utilizzare lo scandalo, ecc., sono tutte pratiche che, in molti casi,

268 Vedi <http://www.osservatorionomade.net/> (11/10/2019).

269 Vedi <https://www.theyesmen.org/> (11/10/2019). Alcune delle loro azioni possono essere messe a confronto con l'operazione *Censor*. Nel 1975, in Italia scoppiò il caso *Censor*; furono stampati e spediti a ministri, parlamentari, industriali, sindacalisti e giornalisti, 520 esemplari del *Rapporto Veridico sulle ultime opportunità di salvare il capitalismo in Italia*, scritto da *Censor*, alias Gianfranco Sanguinetti. In questa operazione è stata utilizzata la pratica della falsificazione come strumento di denuncia e di lotta contro l'ipocrisia del potere. Sanguinetti ha scritto il *Rapporto* su modello del *pamphlet* redatto da Bauer e Marx, pubblicato in forma anonima nel 1841, *La tromba del giudizio universale contro Hegel ateo e anticristo. Un ultimatum*.

270 Su questo blog si trovano i due numeri della rivista <http://www.tiqqun.org/> (11/10/2019).

271 Vedi https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/justice-proces/affaire-tarnac/c-est-quoi-l-affaire-tarnac-on-vous-resume-le-dossier-qui-s-est-beaucoup-degonfle-au-fil-des-annees_2654340.html (11/10/2019).

272 Su questo sito si trovano testi e pubblicazioni dei Tiqqun, tradotti in varie lingue <http://bloom0101.org/> (11/10/2019).

266 Esistono anche altri collettivi. Questa breve lista serve solo da esempio per aprire il discorso, poiché questi gruppi sono funzionali alla riflessione che seguirà.

267 Vedi <http://en.free-voïna.org/about> (11/10/2019).

sostengo il sistema che gli stessi artisti cercano di criticare; esse possiedo per lo più un ruolo pubblicitario e non quello di un *gesto sociale* efficace per la società: oggi giorno più si trasgredisce, più si vende o il valore dell'opera aumenta (Cfr. Vettese 2001, pp. 21-30).

Ma i situazionisti che nelle loro attività collettive non hanno mai prodotto arte per l'arte, come abbiamo visto nel corso di questa tesi, loro malgrado si sono ritrovati nel bel mezzo di questo mercato. È la società capitalistica che attraverso la sua azione riesce a creare un *valore* su ogni cosa? È la serialità e la continuità delle azioni che producono questo effetto?

Una parte della risposta ce la fornisce Giorgio Agamben, il quale afferma che il capitalismo, nel periodo di massima forza, è «un gigantesco dispositivo di cattura dei mezzi puri, cioè dei comportamenti profanatori» (Agamben 2005, p. 101). Questi mezzi hanno la peculiarità di disattivare e di rompere ogni tipo di separazione, ma anch'essi vengono ringlobati nel sistema perché sono «a loro volta separati in una sfera speciale» (*ibid.*).

Alexander Trocchi, infatti, suggeriva che tutte le operazioni dell'IS dovevano «essere adattate alla società all'interno della quale» erano effettuate poiché i metodi utilizzati per una città potevano essere «un suicidio» per un'altra (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 58). Egli affermava che «le tattiche» dovevano essere «sempre per un tempo e un luogo determinati» e «mai politiche in senso stretto» (*ibid.*).

La tecnica del *détournement* era stata sistematizzata proprio per annullare l'esistente, sia esso un testo, un'immagine oppure entrambi, donandogli una forza rivoluzionaria e un nuovo significato. Questa tecnica poteva essere applicata anche alle azioni. La composizione e la ri-composizione senza limiti permetteva di costruire delle situazioni sempre nuove e, allo stesso tempo, di rovesciare quelle presenti. Il suo elemento caratteristico è

sempre il gioco.

Come affermò Trocchi «l'uomo ha dimenticato come si gioca» (ivi, p. 55), ma se invece fosse il contrario? Se fosse il gioco ad essere diventato un prodotto economico? Se il potere politico si è avvalso del gioco, attraverso l'uso della maschera, per perpetrare i suoi intrighi, allora anche il sistema economico si è impadronito del gioco? Se tutta l'economia fosse un grande gioco? Il gioco di società *Monopoli*²⁷³ può essere una buona metafora per comprendere, a grandi linee, la base del sistema economico, le sue regole e il suo funzionamento.

Sempre Trocchi affermava che «l'uomo contemporaneo» aveva «bisogno di essere distratto» (*ibid.*). Il gioco, però, non è una distrazione?

I situazionisti avevano criticato più volte sia l'industria dei divertimenti creata appositamente per distogliere gli individui dalla vita sia «l'imballaggio»²⁷⁴ del tempo libero poiché era il tempo passivo in cui l'uomo stesso diventava un consumatore delle merci da lui fabbricati o dei prodotti offerti dall'industria dei servizi. Il ruolo della pubblicità era di creare dei desideri, convertirli in «bisogni senza essere mai stati desiderati» (I.S., n° 7, [aprile 1962], 1994, p. 48) per portare l'uomo a consumare.

Ne *La Società dello Spettacolo* Debord unisce le teorie sulla società, sullo spettacolo, sull'impiego del tempo, sul territorio, sull'economia, ecc., studiate negli anni da solo e insieme ai compagni situazionisti. Debord indicò il tempo libero con l'espressione «tempo consumabile» (Debord 2008, p. 141), quel momento in cui l'uomo consuma il divertimento, cioè lo spettacolo. Questo «pseudogioco», insieme alla «pseudocultura», era diventato un settore crescente dell'economia (I.S., n° 9, [agosto 1964], 1994, p. 8). Perché è stato denominato *pseudogioco* e non *gioco*? Forse per il valore *positivo* che i situazionisti gli attribuivano, mentre consideravano il divertimento imposto alla collettività alla stregua dell'arte borghese, cioè un

273 Gioco di società inventato dallo statunitense Charles Darrow nel 1935.

274 Dal titolo di un articolo apparso sul n° 10 della rivista I.S.: «L'emballage du 'temps libre'», marzo 1966, pp. 60-61.

«preconfezionato», e quindi vuoto di significato.

Huizinga situava il gioco «fuori dalla sfera delle norme morali»; egli affermava che «il gioco in sé non è né buono né cattivo» (Huizinga 2002, p. 251), ma è l'azione dell'uomo che ne determina il significato. A questa affermazione si potrebbe rispondere con una domanda: attraverso quali criteri si valutano le azioni dell'uomo?

Durante la sua attività il movimento situazionista ha essenzialmente «portato uno *spirito nuovo* nei dibattiti teorici sulla società, sulla cultura, sulla vita» (I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p. 19). L'ambito culturale era fondamentale perché, come dichiararono Debord e Canjuers, la cultura è «l'insieme degli strumenti con cui una società si pensa e si mostra a sé stessa» (Debord 2006, p. 511), ma il potere economico-politico sottraeva questi strumenti alla collettività per i suoi fini.

I situazionisti riconoscevano che «la cultura da abbattere» non sarebbe caduta realmente «se non con la totalità della formazione economico-sociale» che la sostenevano (I.S., n° 5, [dicembre 1960], 1994, p. 5). Da questo punto parte la critica sull'economia e sulla politica.

Nel gioco essi vedevano l'elemento liberatore, il *detonatore* che rendeva possibile la distruzione delle separazioni e la restituzione della cosa all'uso degli uomini, rovesciando contemporaneamente questo sistema, poiché il gioco precede la cultura che a sua volta, nella sua fase primitiva, porta in sé l'elemento del gioco. Per Huizinga era il mezzo utilizzato dalla collettività «per esprimere la sua interpretazione della vita e del mondo» (Huizinga 2002, p. 55). Partendo da questa affermazione Eugen Fink ha definito il gioco dell'uomo come un «simbolo», in quanto è «l'azione simbolica di una rappresentazione del senso del mondo e della vita» (Fink 2008, p. 39).

Nella storia dell'IS il gioco non è stato soltanto un elemento delle loro pratiche, ma è stato anche il mezzo utilizzato per interpretare il mondo e restituirlo sotto

forma di teoria e di critica. Il gioco pervade l'intero movimento e ne è il simbolo.

Giocare significa *essere-nel-mondo*²⁷⁵. I situazionisti hanno agito nella realtà, prendendo in considerazione le problematiche dell'uomo, cercando di trovare un modo per fronteggiarle e trasmettendo le loro idee alla collettività. Essi erano «realmente contemporanei» (I.S., n°9, [agosto 1964], 1994, p. 3). L'azione dei situazionisti è stata un'apertura al mondo e alle possibilità della vita per sé stessi e per gli altri. Questo è stato il punto di forza e la riuscita dell'IS.

«Fra cent'anni si vedrà se ci siamo sbagliati» (I.S., n°8, [gennaio 1963], 1994, p. 17), così i situazionisti asserirono in risposta a seguito di una polemica nata su una dichiarazione di Lucien Goldmann. L'affermazione può essere estesa all'intero operato del gruppo: non sono ancora passati cent'anni ma possiamo sostenere che molte delle loro intuizioni erano valide in quel tempo come lo sono ancora oggi, malgrado la loro azione sia stata un riflesso accecante che è durato solo un momento.

Nel bene e nel male sentiremo ancora parlare dei situazionisti. La loro storia continuerà ad aleggiare nell'aria come un fantasma: chissà se i loro nemici avranno paura o dormiranno sonni leggeri. *Post fata resurgam*.

²⁷⁵ Concetto di Martin Heidegger (*In-der-Welt-sein*) elaborato nell'opera *Essere e tempo*, ripreso e utilizzato da Eugen Fink nei suoi saggi sul gioco.

5. Conclusioni

Guy Debord, in chiusura della sceneggiatura per il cortometraggio *Critique de la séparation*, scrisse:

Tutte le conclusioni devono essere ancora tratte, i calcoli da rifare. Il problema continua a essere posto, la sua formulazione si complica. Dobbiamo ricorrere ad altri mezzi. Anche questo messaggio informale, così come non aveva profonde ragioni per iniziare, allo stesso modo non è finito. Sto solo iniziando a farvi capire che non voglio giocare a questo gioco. (Debord 2006, p. 553)

In apparenza, questa frase non ha alcun significato se non letta all'interno della storia del cortometraggio ma, se mettiamo a confronto le immagini da lui scelte e la data in cui è stato prodotto il corto, questo estratto enuncia molto di più.

Critique de la séparation è stato realizzato nel settembre-ottobre del 1960 e montato nel gennaio-febbraio del 1961, anni in cui i dissidi con l'ala artistica dell'IS si fecero sempre più frequenti. Dopo un paio di mesi Asger Jorn diede le sue dimissioni, anche se continuò a collaborare con il movimento sotto lo pseudonimo di George Keller.

Sotto la voce narrante di Debord, le inquadrature scorrono e mostrano: un ritratto di Asger Jorn, poi uno di Guy Debord, ancora un altro ritratto di Jorn e, infine, il corto chiude con una foto di Debord.

Asger Jorn è un personaggio chiave e il punto di contatto con la maggior parte degli artisti che sono entrati a far parte dell'IS. In questa sequenza viene immortalato il disaccordo silente tra Debord e Jorn, una tensione legata soprattutto all'arte e alla sua funzione: essa era il fine o soltanto il mezzo?

L'arte doveva essere considerata come strumento d'azione all'interno dell'operazione situazionista, utilizzando il suo potere di rappresentazione e di creazione nella sfera sociale. Così arte e politica s'incontrarono per raggiungere un obiettivo comune: rovesciare il sistema. Questi due

ambiti si sono fusi per confluire direttamente nella vita quotidiana poiché non dovevano esserci separazioni. La rivoluzione doveva partire dalla collettività, quindi l'ambito in cui dovevano agire i situazionisti era la cultura, abbattendo contemporaneamente la vecchia e creandone una nuova. La funzione dell'arte era già chiara fin dall'inizio: non c'è stata nessuna trasformazione di programma del gruppo, ma semplicemente la sua continuazione tramite differenti strumenti.

Nello sviluppo del movimento, e nel suo predecessore (IL), esiste la prova che l'IS non è riducibile alla sola definizione di avanguardia artistica-politica. È molto di più.

L'IS potrebbe essere considerata in maniera più ampia come un'avanguardia culturale rivoluzionaria, caratteristica che la differenzia dalle altre avanguardie artistiche, ma questo è solo il punto di partenza.

A tale proposito, se i calcoli sono da rifare e bisogna ricorrere ad altri mezzi perché non provare a vedere il movimento sotto un altro aspetto?

La storia dell'IS può essere rappresentata attraverso l'allegoria della *matrioska*: al suo interno troviamo sempre qualcos'altro, altri pezzi, altri frammenti fino ad arrivare al seme.

Possiamo iniziare a paragonare la storia dell'IS a un canovaccio, scritto nel corso del tempo, al quale si aggiungono figure ed eventi. I loro testi teorici, i volantini e, soprattutto, la corrispondenza non sono soltanto delle tracce, ma formano una sorta di *mappatura* dell'attività del gruppo.

Dal 1957 al 1972 hanno aderito numerosi membri al movimento e sono state create diverse sezioni sparse per l'Europa – e non solo – le quali non hanno mai operato tutte contemporaneamente a causa delle chiusure, e la stessa cosa vale per l'attività dei membri tramite il processo di esclusione. L'unico membro, e anche fondatore, che abbia

visto l'inizio e la fine del movimento è stato Guy Debord. Possiamo quindi raggruppare i membri tra attori principali, attori secondari e comparse. Tutti sotto un'unica regia: quella di Debord. Il quale è stato regista e sceneggiatore anche nella realtà.

L'avventura situazionista è un'opera di montaggio ed è formata da frammenti che, nel momento in cui vengono riuniti, formano il *tutto*: ogni evento, ogni frammento è destinato a rappresentare l'opera dell'IS. Il montaggio è stato realizzato da Debord, ma l'IS non sarebbe esistita senza la presenza e la partecipazione alle attività di tutti i membri, ognuno ha apportato un contributo teorico oppure pratico su ambiti differenti.

Qui si apre un'altra dimensione: il teatro. Il parallelismo con il teatro aiuta a vedere il gruppo sotto un'altra ottica, cioè come il movimento stesso sia stato un'opera collettiva messa in scena nel reale: un'opera in azione. Una *Commedia* all'interno della quale sono stati rappresentati i *drammi* dell'umanità, cercando di fornire degli espedienti per sfuggire all'alienazione della vita. All'inizio, e per buona parte della durata del movimento, questa è stata solo un'immagine riflessa: essa aveva il compito di mostrare la *vera esistenza dell'essere umano*. Con questa figura apriamo il passaggio verso la sfera ludica. Il palcoscenico in cui si svolge l'azione del gruppo è lo spazio ludico, il quale contiene in sé una doppia dimensione: è nella realtà ma è contemporaneamente un mondo parallelo. Prendendo spunto da un passo di Eugen Fink, possiamo affermare che l'immagine riflessa dell'IS esiste poiché si svolge nel mondo reale e come riflesso di un *mondo altro*.

Questa immagine, però, è rimasta comunque isolata dallo spazio esterno nel primo periodo e solo in un momento successivo sarà portata nella città: lo spazio collettivo degli uomini e della vita quotidiana. A questo punto l'intero movimento è stato un *superamento* del teatro. Proprio all'interno della città si avrà la sovrapposizione

della dimensione ludica al reale, come nel romanzo *Le voyage imaginaire* di Léo Cassil: l'attività creativa del gioco irrompe, e spezza la quotidianità.

A questo proposito si manifesta un'altra forma. L'aspetto teatrale non concerne solo le sembianze del movimento, ma va di pari passo con le varie attività del gruppo. Pensiamo al *gesto sociale* e all'effetto di *straniamento* provocato dall'azione che porta a una presa di conoscenza da parte degli uomini, alla ricerca della tensione e dell'allentamento da parte di Brecht nei suoi spettacoli, utilizzata dall'IS come reagente e antidoto alla passività degli spettatori, oppure alla teoria della costruzione di situazioni.

La *rappresentazione* è un tassello fondamentale all'interno della storia dell'IS, non solo perché è stata utilizzata per raffigurare la commedia e la tragedia della vita umana. Essa svolge anche un'altra funzione: è il veicolo per diffondere le loro idee.

In tutte le pratiche utilizzate dall'IS, dalla costruzione di situazioni all'urbanismo unitario, dal *détournement* alla deriva, passando per la psicogeografia, ricorre il principio della *rappresentazione*: «l'attività e l'operazione di rappresentare con figure, segni e simboli sensibili, o con processi vari, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà, fatti e valori astratti, e quanto viene così rappresentato»²⁷⁶.

Il movimento perseguiva l'utilizzo di tutte le arti e tutte le forme di ricerca poiché contribuivano, per dirlo con le parole di Bertolt Brecht, «all'arte più grande di tutte: quella di vivere» (Brecht 2001, p. 17).

Tutte le loro attività avevano un solo fine: rovesciare il mondo per liberare l'uomo, creando un nuovo modo di vivere e una nuova cultura. Com'era possibile arrivare a questo? *In primis*, attraverso la critica del sistema economico, culturale e politico. La loro rivista serviva come strumento di dibattito. La comunicazione e il linguaggio erano prioritari e i situazionisti dovevano accaparrarsi

degli stessi strumenti utilizzati dall'autorità. Così la critica andava di pari passo con i procedimenti pratici. La diffusione delle loro idee passava dalle azioni alle forme più popolari e più efficaci, come i volantini e i fumetti.

Tutto questo lavoro doveva portare alla realizzazione della teoria della costruzione di situazioni, in quanto significava costruire dei momenti di vita deliberatamente scelti, tramite l'organizzazione collettiva e un gioco di avvenimenti. Solo in questo modo l'uomo poteva vivere in maniera consapevole la sua vita.

Il processo di origine dell'IS deriva dalla messa in pratica di questa teoria. La costruzione di situazioni ha una filiazione diretta con il teatro: è «fatta di gesti». Essa, però, trova la sua origine nel gioco poiché, per dirlo con le parole di Fink, «è caratterizzato sempre anche dal momento della rappresentazione e della significatività, esso è di volta in volta trasformante» (Fink 2008, p. 30).

Siamo quindi arrivati al *seme* della *matrioska*: il gioco. L'elemento ludico pervade la teoria e soprattutto la pratica. Nelle tecniche come il *détournement*, la deriva o la psicogeografia non è il gioco ad essere al loro interno, ma sono esse che traggono origine dal gioco.

Il fenomeno del gioco, inoltre, invade la *totalità* del movimento: fa parte della struttura e del processo evolutivo del gruppo. Esso ne è l'elemento generatore e portante.

Da Johan Huizinga a Eugen Fink, passando per il pensiero di Roger Caillois, abbiamo visto come il gioco sia un fenomeno fondamentale dell'esistenza dell'uomo, applicabile a differenti ambiti, così come al movimento situazionista. Il gioco, inoltre, possiede una funzione profanatoria: restituire la cosa ad uso degli uomini.

Le azioni dell'IS erano rivolte a una trasformazione della società; i situazionisti volevano vivere in un *mondo altro*, ma sapevano che non bastava agire per cambiare il mondo, prima di tutto dovevano comprenderlo.

Il gioco è un fenomeno che serve a capire e a interpretare

il mondo, ma è anche un rimedio ai problemi dell'essere umano. Quando i bambini giocano apprendono le cose e il *significato* di questo mondo, mentre quando sono gli adulti a giocare, entrano in estasi e si distanziano dall'amara realtà della vita.

I situazionisti si erano resi conto di questo duplice fattore, ma avevano intuito di non essere i soli. La società capitalistica metteva a disposizione delle masse il divertimento, un divertimento passivo che serviva da distrazione, si tramutava semplicemente in ricchezza per i primi e non generava né creatività né libertà per gli uomini, poiché diventavano semplicemente dei consumatori alienati. L'industria culturale e quella dei piaceri erano uno strumento (e lo sono tuttora ai nostri giorni) per organizzare e controllare il *tempo libero* degli uomini.

Controllare il tempo – sia esso *lavorativo* o *libero* – significa dominare le masse. Nel sistema economico il tempo è produzione di ricchezza, sintetizzato nell'espressione il tempo è *denaro*, diffusa attraverso le parole di Benjamin Franklin.

I situazionisti volevano distruggere il *mondo dello spettacolo*. Ma come potevano riuscirci? Giocando. L'atemporalità all'interno del gioco riporta l'uomo nella dimensione primitiva di esperienza, di creazione e di libertà. Per questo motivo, il vero rivoluzionario sarà *colui che gioca*. Essi volevano riportare il gioco alla sua funzione primordiale: quella di originare dei valori condivisibili all'interno della società e riunire gli uomini in un'esercitazione permanente all'esistenza, volontaria e libera. Essi erano «i primitivi di una nuova cultura».

L'interpretazione del movimento si esprime nella domanda: quale significato ha il gioco nell'IS? I caratteri salienti dell'IS si riflettono nel suo gioco che, di conseguenza, ne diventa il *simbolo*.

Debord scrisse: «Non abbiamo inventato niente. Ci adattiamo, con qualche sfumatura, nel sistema dei

percorsi possibili» (Debord 2006, p. 552). In effetti, molte delle tecniche dell'IS provengono da un'operazione di sistematizzazione di prassi già esistenti. Pensiamo alla deriva, alla pratica dello scandalo, o ancora al *détournement*. Anche le idee di Isodore Isou sulle azioni da intraprendere nella città, sono state riprese, elaborate e fatte proprie. La sistematizzazione non deve essere vista con un'accezione negativa, tutt'altro. Questo processo presuppone uno studio e una rielaborazione delle attività o delle teorie ritenute valide, che a loro volta si trasformano in qualcosa di nuovo. La pratica di sistematizzare, e quindi di dare delle regole, è già visibile nella storia dell'IL, ma raggiunge il suo apice nell'IS in quanto movimento strutturato. Il gioco stesso non è la libertà in seno alle regole?

Debord parla anche di «percorsi possibili». Un cammino percorso è stato quello di intraprendere il *gioco-serio situazionista* ed entrare nella dimensione ludica poiché giocare significa *essere-nel-mondo*. Il gioco è il rapporto tra i situazionisti e il mondo poiché esso incarna quell'«azione simbolica» che conduce l'uomo alla «rappresentazione del senso del mondo e della vita» (Fink 2008, p. 39).

Anche se l'applicazione – sul lungo periodo – delle teorie situazioniste nella vita quotidiana è stata un insuccesso e non sono riusciti a trasformare il mondo come desideravano, tuttavia i situazionisti hanno mostrato il senso dell'esistenza umana, interpretando il riflesso di un *mondo altro*. Il gioco situazionista ha aperto un varco in questo mondo. La loro azione non è stata un sogno, è stata un lampo accecante.

Le loro tesi sono permeate di concetti filosofici, politici, sociologici, e tanto altro ancora, ma è il gioco-serio situazionista che ha permesso di rielaborare questi concetti e portarli nella vita quotidiana, alla portata di tutti. La maschera situazionista non era altro che un travestimento, sotto il quale si celavano degli uomini contemporanei alla loro epoca. I situazionisti non hanno profetizzato niente²⁷⁷.

²⁷⁷ Quest'affermazione si trova anche sull'articolo «L'inizio di un'epoca», I.S., n°12, [settembre 1969], 1994, p. 12: «Naturalmente non avevamo profetizzato nulla».

Essi erano *presenti* e, in un certo senso, sono stati dei poeti per questo sono riusciti a interpretare quello che succedeva intorno a loro e a comunicare con gli uomini. Michel Foucault riteneva che il poeta si trovasse «all'altra estremità dello spazio culturale» – ma allo stesso tempo vicino a questo spazio grazie alla sua simmetria – e lo indicò come la figura che riesce a ritrovare «le affinità sepolte delle cose, le loro somiglianze disperse» (Foucault 1966, p. 63). I situazionisti sono stati capaci di scorgere le cose e farle apparire sotto forma di allegoria e di gioco.

Il gioco in tutto questo ha avuto un ruolo fondamentale poiché forma e unisce la comunità, la quale esprime l'interpretazione del mondo e della vita attraverso il gioco che, a sua volta, genera i valori condivisi dalla collettività: «la cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata» (Huizinga 2002, p. 55). Tutto ciò si svolge nello spazio ludico che è un *mondo altro* e al tempo stesso reale.

La nozione di dimensione ludica, però, avrebbe bisogno di essere ulteriormente ampliata ai giorni nostri; anche il concetto stesso di cultura andrebbe ripreso. L'uomo si è dimenticato dei giochi e dei poeti.

Questa ricerca è stata un nuovo punto di vista sull'insieme del movimento. Non ha altre pretese. Questo può essere solo un *inizio* per rimettere tutto in gioco.

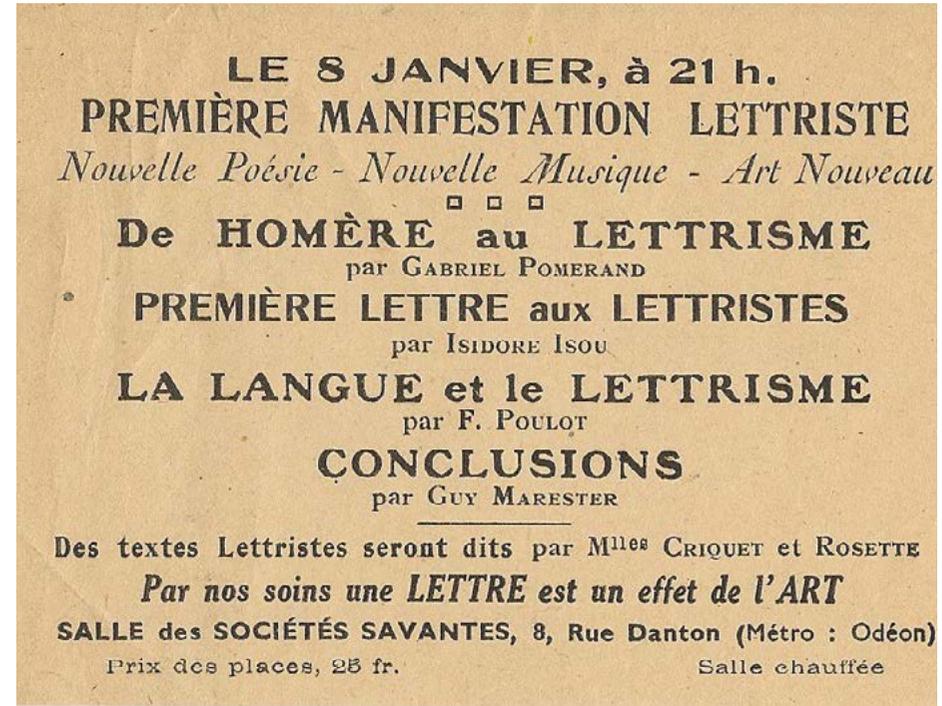


Michel Mourre, 1950. Foto Raymond Hains.



Trois malades! Cette page est faite pour vous permettre de fixer votre opinion sur le geste de Michel Mourre, 21 ans (faux dominicain), Serge Berna et Ghislain Desnoyers de Marbaix, trois goujats ?

Michel Mourre, Ghislain de Marbaix e Serge Berna. Combat, 12 aprile 1950, ritaglio stampa.



Prima manifestazione lettrista, cartolina-invito, 1946.



Michel Mourre e Serge Berna mentre redigono il sermone per lo Scandalo di Notre-Dame, 1950. Foto Raymond Hains.



Combat, 22 gennaio 1946. In basso a destra l'articolo di Maurice Nadeau «Les 'lettristes' chahutent une lecture de Tzara au Vieux-Colombier».

Atlas ripercorre visivamente una parte della storia e delle vicende più importanti precedentemente illustrate sulla tesi; perciò è stata divisa in 4 parti, come il numero di capitoli che la compongono. Per quanto riguarda i documenti, gli opuscoli, i volant ecc., non sarà indicata la provenienza in discalia - eccetto per i documenti non citati in precedenza - in quanto l'informazione è già presente sulle note o sull'elenco dei documenti in bibliografia. Mentre per le fotografie è stato riportato il nome sia del fotografo sia dell'archivio di provenienza. In alcuni casi, purtroppo, non sono riuscita ad individuare né il fotografo né il fondo dove sono custodite.

RATÉS.....

On nous présente comme des MINUS, et nous le sommes.
 Nous ne sommes rien, mais alors là, RIEN du TOUT,
 et nous entendons ne servir à RIEN.

Les "honnêtes gens" nous rabâchent : "TRAVAILLEZ ! MAIS ARRIVEZ DONC !
 ARRIVER OÙ ? ARRIVER A QUOI ? ET DANS QUEL ETAT ?
 Notre devise : POUR ARRIVER, SURTOUT NE PAS PARTIR.

INCAPABLES
 INUTILES
 OISIFS
 VA-NU-PIEDS de COLPORCEURS !

Venez vous reconnaître et vous affirmer

au
GRAND MEETING DES RATÉS
 qui se tiendra en l'hôtel des Sociétés Savantes
 26, Rue Sorbante, Paris (5^e)
 le 16 Mars 1950 à 20 H.15

Dissenteront : "Des mérites de l'Imbécissance"
 Serge BERNA : syphilitique de gauche
 Maurice-Paul COLTE : individu
 Jacques PATHY : ancien Dadaïste

Billet gratuit ainsi que Modelin AUBERBACH

La tenue de soirée est de rigueur!

Grand Meeting des ratés, volantino, marzo 1950.

UN BELIEUX SCANDALE



L'HOMME de la TOUR EIFFEL
 Le Visiteur

HENRY DE BEARN

Parlera de la
 MENTALITE
 DE LA
 JEUNESSE

JEUDI 15
 JUIN 1950
 20 H.30

A la Plelade



Ivan Chtcheglov, L'homme de la Tour Eiffel, volantino, 1950.

LA PRISON OU LA MORT POUR LES JEUNES



PARLERA DE LA
 MENTALITE
 DE LA
 JEUNESSE

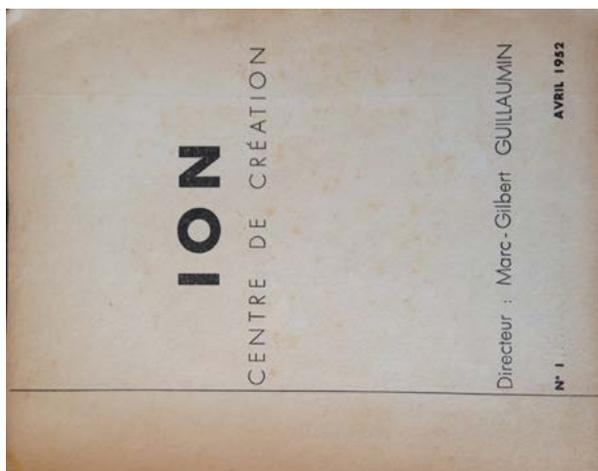
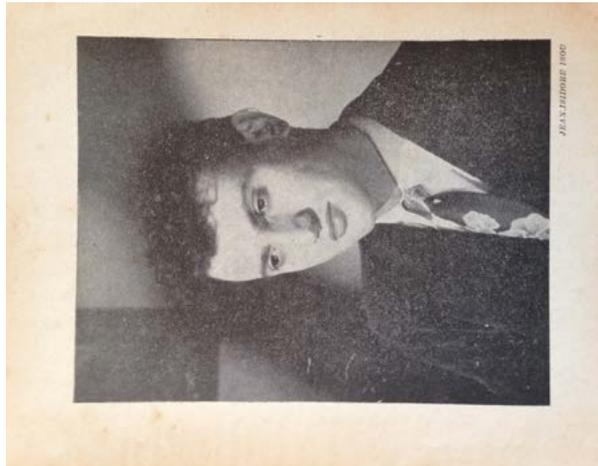
HENRY DE BEARN
 parlera de la
 MENTALITE
 DE LA
 JEUNESSE

15-6-1950

Ivan Chtcheglov, La prison ou la mort pour les jeunes, volantino, 1950.



Ivan Chtcheglov.



Ion-Centre de Création, n°1, aprile 1952. Copertina+interno.

La Nuit du Cinéma

L'histoire du cinéma est pleine de morts d'une grande valeur marchande. Alors que la foule et l'intelligence découvrent une fois de plus le vieillard Chaplin et bavent d'admiration au dernier remake surréaliste de Luis Bunuel, les lettristes qui sont jeunes et beaux poursuivent leurs ravages :

Les écrans sont des miroirs qui pétrifient les aventuriers, en leur renvoyant leurs propres images et en les arrêtant. Si ont ne peut pas traverser l'écran des photos pour aller vers quelque chose de plus profond, le cinéma ne m'intéresse pas

Jean-Isidore **ISOU**

Avril 1951 :
TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ

C'est fini le temps des poètes
Aujourd'hui je dors

Gil **J WOLMAN**

Février 1952 :
L'ANTICONCEPT
(interdit par la censure)

« Les yeux fermés j'achète tout au printemps. »

Guy-Ernest **DEBORD**

Juin 1952 :
HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE

En cours de réalisation :
LA BARQUE DE LA VIE COURANTE
de Jean-Louis **BRAU**

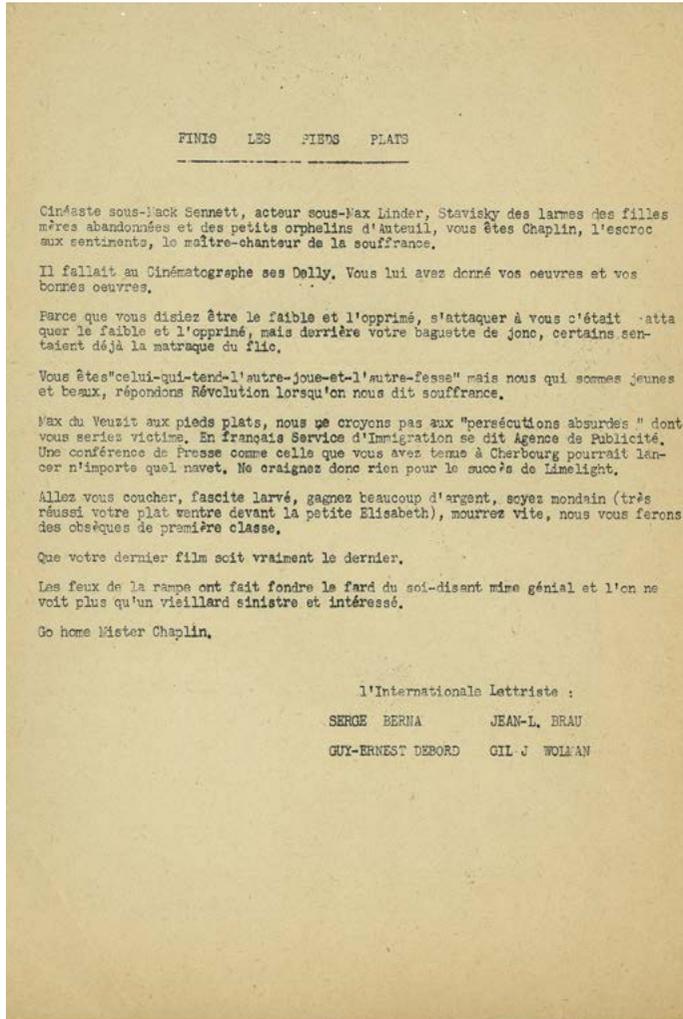
DU LÉGER RIRE QU'IL Y A AUTOUR DE LA MORT
de Serge **BERNA**

**NOUS FAISONS LA RÉVOLUTION
A NOS MOMENTS PERDUS**

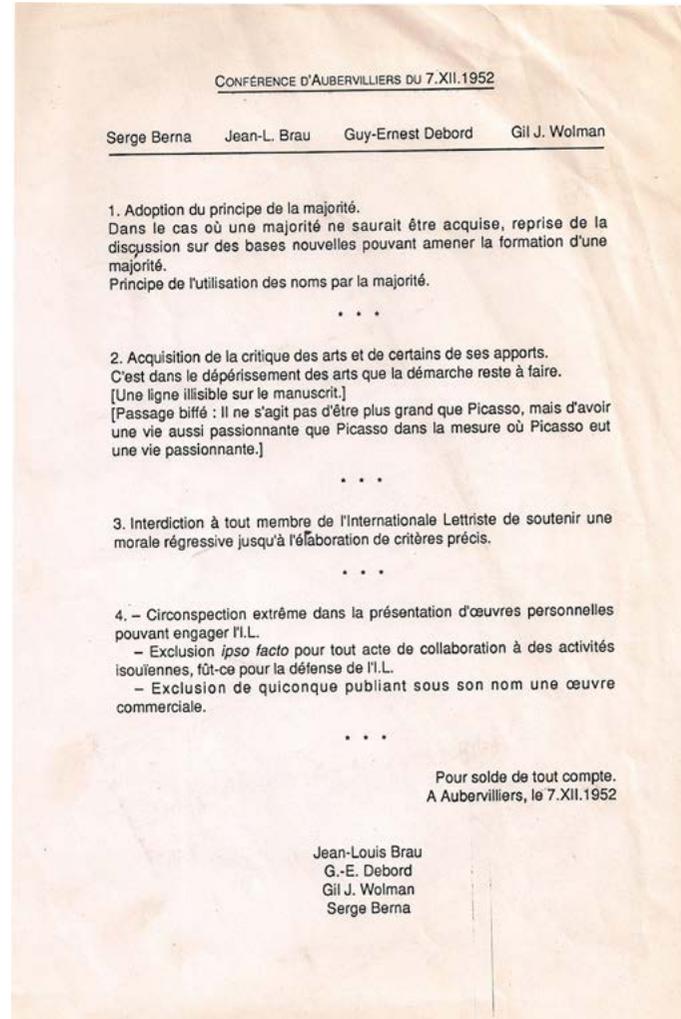
La Nuit du Cinéma, volantino, 1951.

Jean-Michel Mension e Fred (alias Auguste Hommel), 1953. Foto ©Ed van der Elsken/Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

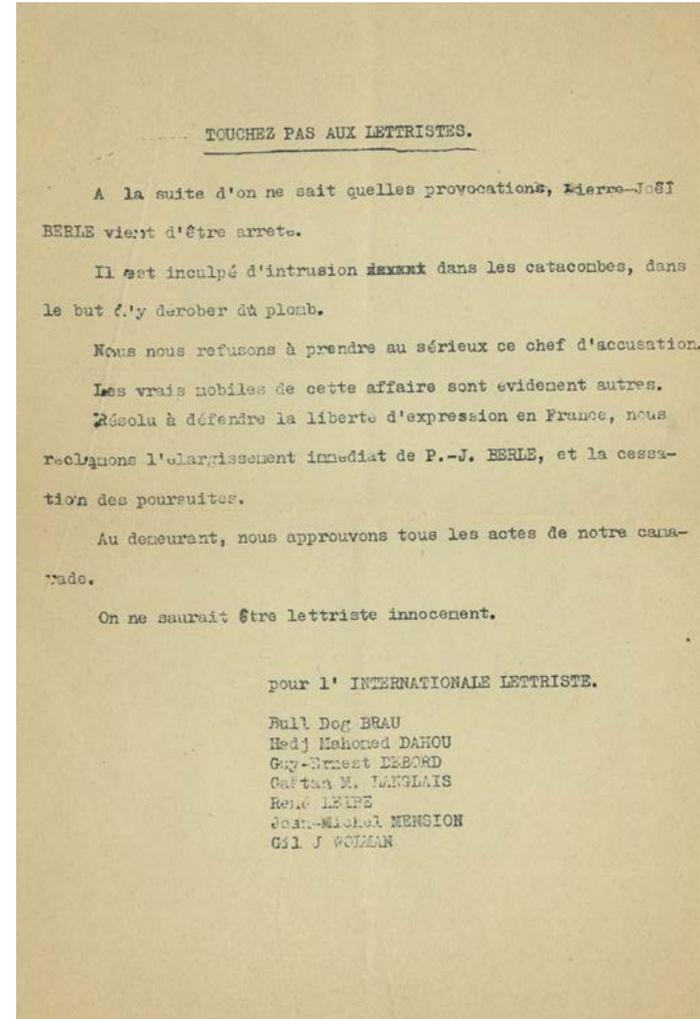




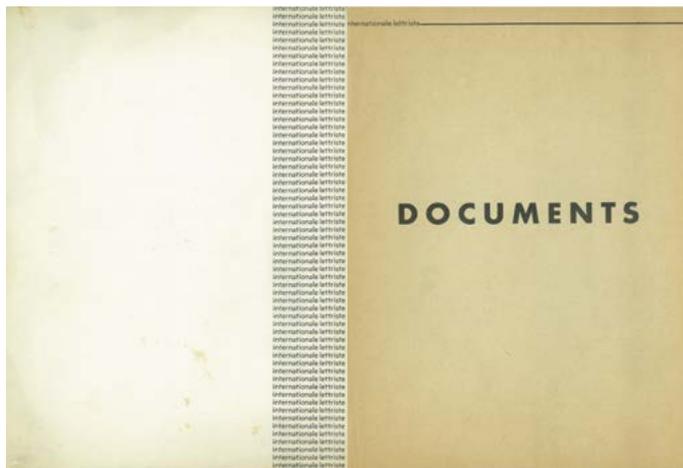
Finis les pieds plats, volantino, 29 ottobre 1952, riproduzione.



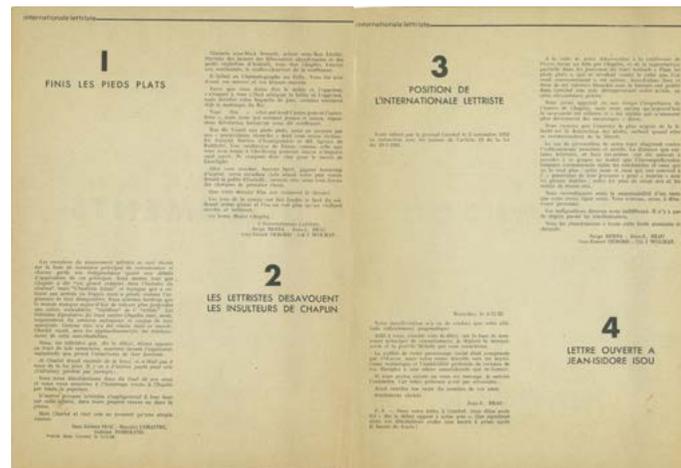
Conférence d'Aubervilliers, volantino, 7 dicembre 1952, riproduzione.



Touchez pas aux lettristes, volantino, aprile 1953, riproduzione.



Internationale lettriste n°1, novembre 1952, riproduzione, copertina+interno.



Internationale lettriste n°1, novembre 1952, riproduzione, interno.



«Ne travaillez jamais», iscrizione in rue de Seine, inizio 1953.

INTERNATIONALE LETRISTE

N° 2

manifeste
 la provocation lettriste sert toujours à passer le temps. ispenée révolutionnaire n'est pas ailleurs nous pourrions notre petit farage dans l'au-delà restreint de la littérature, et faire de mock-c'est naturellement pour nous manifester que nous écrivons des manifestes et des écritures est une bien belle chose, mais nos désirs étaient précisables et décevants. la jeunesse est systématique, comme on dit. les semaines se proposent en ligne droite, nous rencontrons soit au hasard et nos contacts présents s'égarer derrière la défense fragile des mots. la terre tourne comme si de rien n'était. pour tout dire, la condition humaine ne nous plaît pas. nous avons congédié l'ou qui croyait à l'utilité de laisser des traces tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police. car nous savons que toutes les idées ou les conduites qui existent déjà sont insuffisantes la société actuelle divise donc seulement en lettristes et en indigneurs, dont aucun breton est le plus notoire. il n'y a pas de nihilistes, il n'y a que des impuissants. presque tout nous est interdit. le détournement de mi-nous geste pour dépasser le vide, plusieurs de nos camarades sont en prison pour nos gestes pour dépasser le vide, plusieurs de nos camarades sont en prison pour condescence qu'il ne fallait absolument pas travailler. nous refusons la discussion. les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la ver-

serch shouaf, serge bern, P. J. boerlé, Jean-L. braun, leibé michou, fécou, Guy-ernest debord, linda. frengé, lojane, Jean-michel mension, Gilne papaï, Gil j wolman

notice pour la fédération française des ciré-clubes

éclaircissements sur le film "Hurlerzente en faveur de sexe".
 le spectacle est permanent. l'importance de l'esthétique fait encore, après boire, un assez beau sujet de plaisanteries. nous sommes sortis du cinéma, le scandale n'est que trop légitime. jamais je ne donnerai d'explications. maintenant tu es toute seule avec nos secrets. A L'ORIGINE D'UNE BEAUTE NOUVELLE et plus tard dans le grand désert liquide et borné de l'allée des cygnes (tous les arts sont des jeux médiocres et qui ne changent rien) son visage était découvert pour la première fois de cette enfance qu'elle appelait sa vie. les conditions spécifiques du cinéma permettaient d'interrompre l'acte par des masses de silence vide. Tous les parfums de l'arabie. l'aube de villemes. A L'ORIGINE D'UNE BEAUTE NOUVELLE. mais il n'en sera plus question. tout cela n'était pas vraiment intéressant. il s'agit de se perdre.

Guy ernest debord.

liberté PROVISOIRE

bien sur la nuit tu rêves si tu pouvais toujours dormir mais la vie menace à chaque angle il y a des files et des indices dans les bistros, les filles de ton âge sont marquées par la jeunesse.

Gil j wolman

extraits de la presse à propos de l'affaire chaplin.
 les feux de la rampe ont fait fondre le ford du soir. disant miss génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard ensire et intéressé. (finis les pieds plats.)

29/10/52. tract lancé par l'internationale lettriste à la réception de chaplin à Paris).

les lettristes signataires du tract contre chaplin sont seuls responsables du contenu currancier et confus (Jean isidore iscu, combat 1/11/52.)

nous croyons que l'exercice le plus urgent de la liberté est la destruction des idées, surtout quand elles se recommandent de la liberté... les indignations diverses nous indignent. il n'y a pas de degrés parmi les réactions. nous les abandonnons à toute cette foule anonyme et échoquée. (position de l'internationale lettriste, combat 2/11/52)

nous nous passionnons si peu pour les littérateurs et leurs tactiques que l'incident est presque oublié. c'est vraiment comme si Jean isidore iscu ne nous avait rien dit... (Guy ernest debord-mort d'un commis-vooyeur-international Lettriste N°1)

"charlot" emporte la médaille d'or du cent cinquantième de la préfecture de police que lui a décerné hier après-midi M. Jean Baylot, ainsi qu'un bon blanc-bleu que lui a suspendu à sa boutonnière. (charlie chaplin quitte paris-france-soir 10/11/52).

grève générale

il n'y a aucun rapport entre moi et les autres le monde commence le 24 septembre 1934, j'ai dix huit ans, le bel âge des maisons de correction et le sadisme à enfin remplacé dieu. la beauté de l'homme est dans sa destruction. je suis un rêve qui attendrai son rêveur. tout acte est lâché parce que justification. je n'ai jamais rien fait. le néant perpétuellement cherché, ce n'est que notre vie.

désertes à l'avant de valeur qu'un jardinier. il n'y a qu'un mouvement possible: que le soir la peste et décore les boutons. tous les moyens sont bons pour s'oublier. l'écriture, le film, le mort, le frague, l'alcoolisme, folie. mais il faudrait aussi oublier les porteurs d'informe. les filles de plus de quinze ans encore vierges, les êtres répétés esans et leurs prisons. si nous sommes quelques uns prêts à tout risquer, c'est parce que nous savons maintenant que l'on a jamais rien à risquer et à perdre. aimer ou ne pas aimer toi ou telle, c'est exactement la même chose.

Jean michel mension.

fragments de recherches pour un comportement prochain.

la nouvelle génération ne laissera plus rien au hasard

Gil j wolman

de toutes façons on n'en sortira pas vivants

Jean michel mension

l'internationale lettriste veut la mort, légèrement différée, des arts.

Serge bern.

délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté nouvelle sera DE SITUATION

INTERNATIONALE LETRISTE

qui ébranle le monde

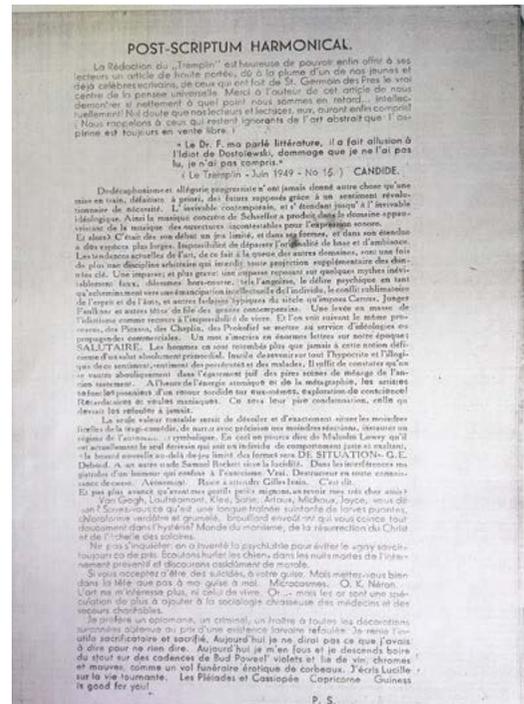


Tremplin, n°63, décembre 1953. Rivista della clinica psichiatrica Ville-Evrard.



édité par l'I.L. 32 rue de la montagne-geneviève, paris 5°

«Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir», cartolina dell'Internazionale lettrista, maggio 1955. Titolo ripreso da una métaphorie di Ivan Chtcheglov del 1953.



Stram, Patrick «POST-SCRIPTUM HARMONICAL», Tremplin, n. 63, 1953, p. 4.



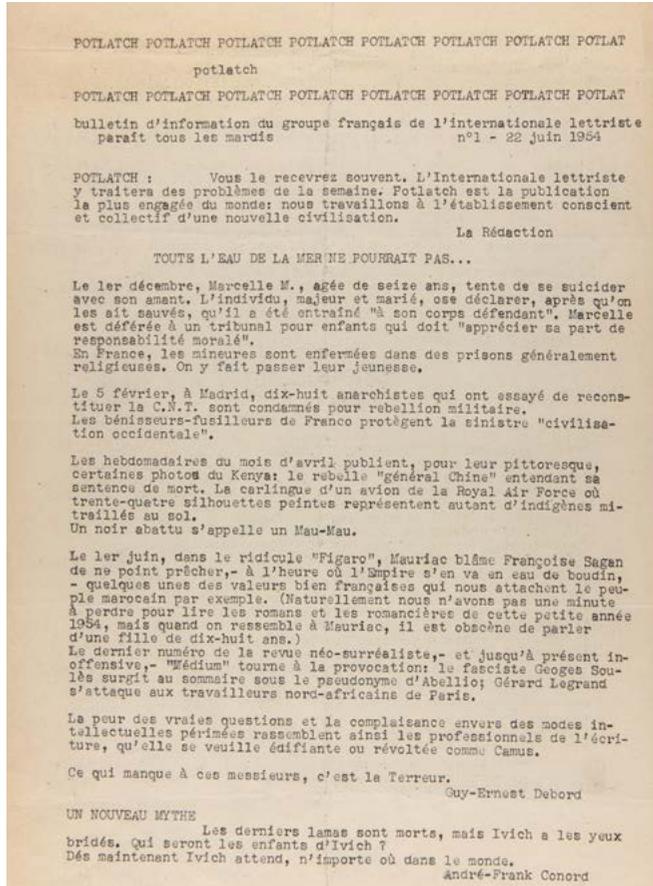
Internationale lettriste n°4, giugno 1954.



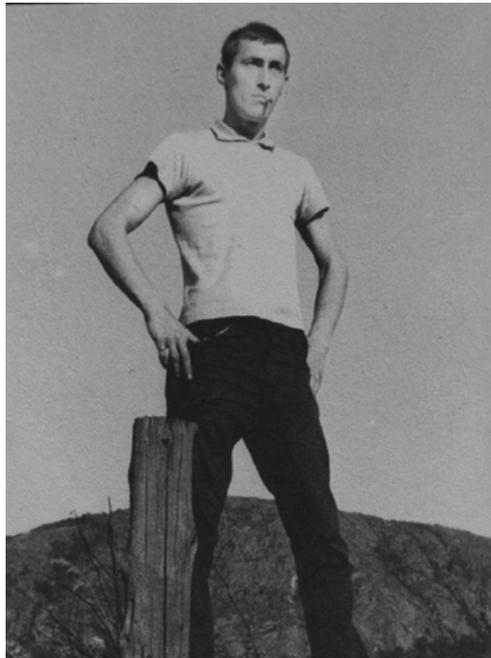
Michèle Bernstein.



Gil J Wolman, Mohamed Dahou, Guy Debord e Ivan Chtcheglov, 1953-54 (?).



Potlatch, n°1, 22 giugno 1954.



Patrick Straram.

AVANT LA GUERRE

L'Internationale Lettriste présente à la Galerie du Passage

66 métagraphies influentielles

de André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Gilles Ivain, Patrick Straram, Gil J Wolman.

“ C'est parce qu'ils croyaient au pouvoir des mots et des images que les Indiens du Mexique usaient de papiers découpés. ”

Pierre MABILLE

“ La métagraphie n'est qu'un de nos moyens. C'est à une révolution totale que nous nous attaquons, sous le signe de l'unité. ”

Gilles IVAIN

“ Allez vous faire influencer. ”

Gil J WOLMAN

“ L'âme réside dans les images, telles qu'elles subsistent dans le souvenir, ”

ANKERMANN

“ Il y a un pouvoir influentiel et, ce qui est heureux : c'est nous qui l'avons et l'employons. ”

Patrick STRARAM

“ Les chasseurs au bord de la nuit. ”

René MAGRITTE

“ Rien ne saurait momentanément nous attacher, sinon par son utilité révolutionnaire de *provocation* : ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir. ”

Guy-Ernest DEBORD

GALERIE DU PASSAGE

Passage Molière — Entre les 85, rue Quincampoix et 157, rue Martin (Métro Rambuteau).

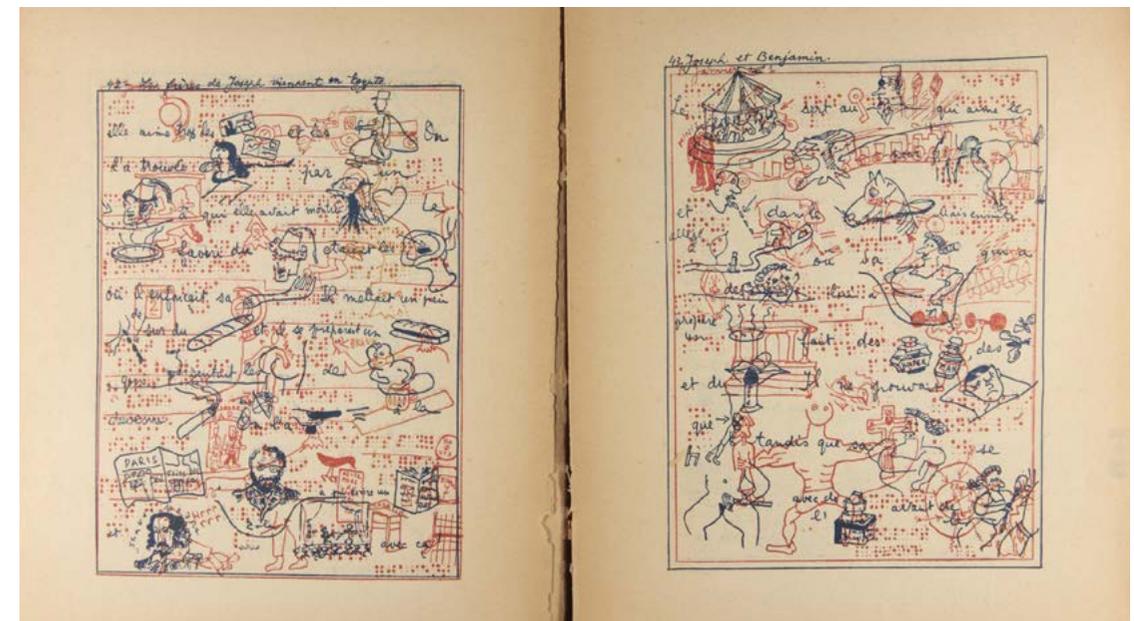
Téléphone : TUR. 42-59

Ouverture le 11 Juin à 17 heures.

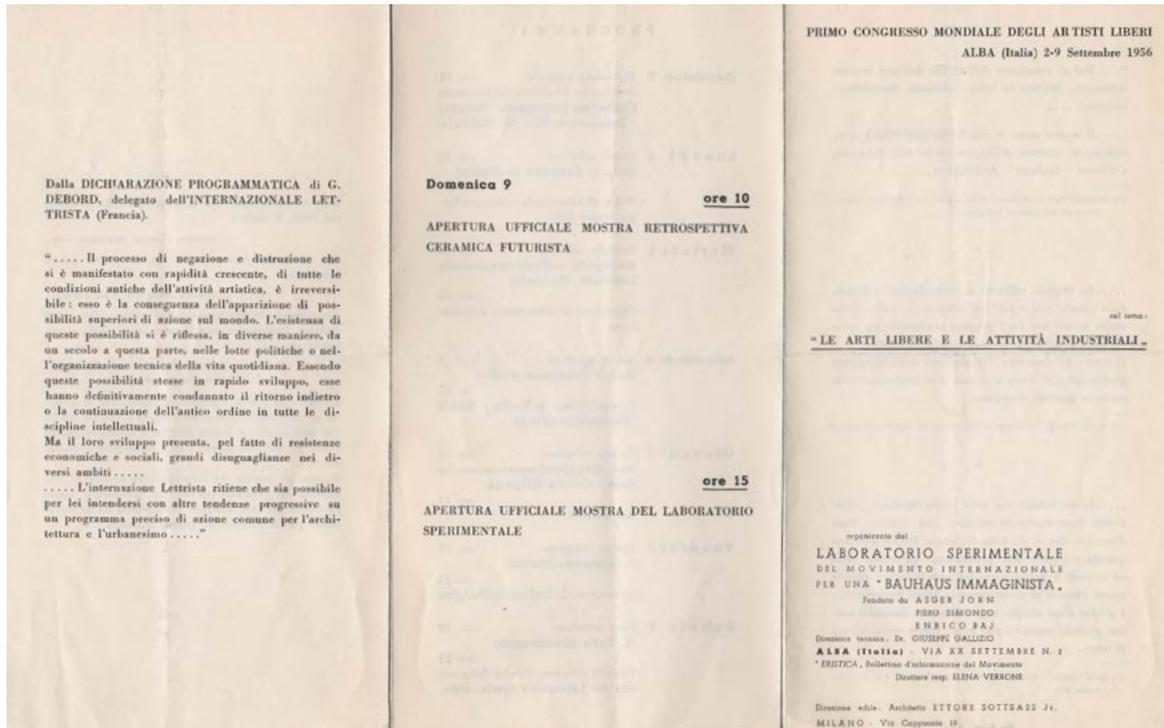
← Avant la guerre-66 métagraphies influentielles, volantino, 1954.



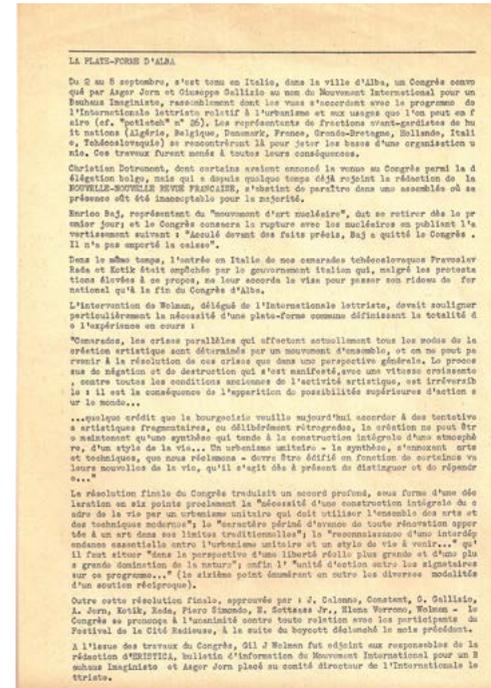
Guy Debord, Mort de J.H. ou Fragiles tissus (en souvenir de Kaki), métagraphie, 1954.



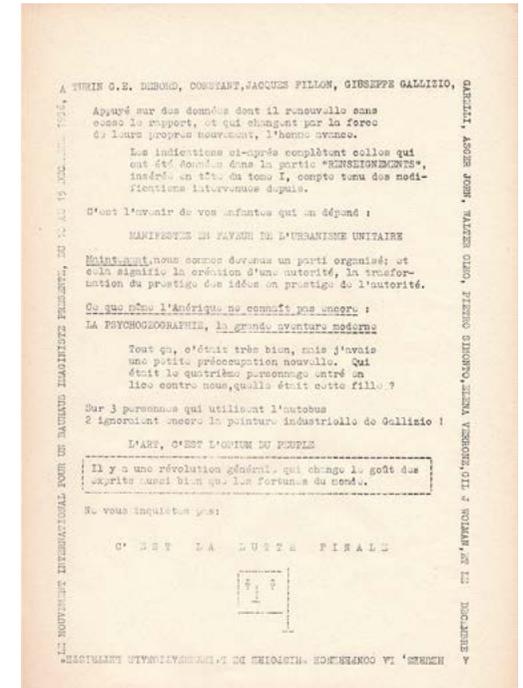
Isidore Isou, Les journaux des dieux, libro, 1950.



Primo congresso mondiale degli artisti liberi, brochure, 2-9 settembre 1956, Alba (CU).



La plate-forme d'Alba, volantino, 1956.



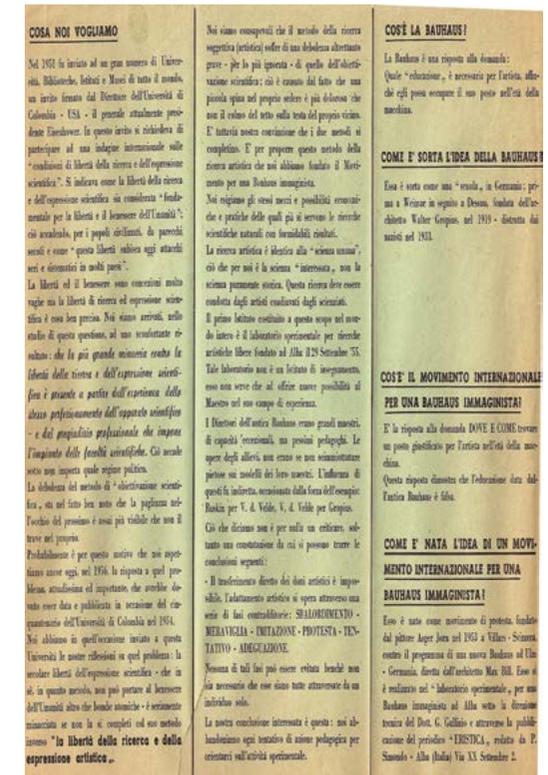
Manifeste en faveur de l'Urbanisme Unitaire, volantino, 1956.



Da sinistra: Franco Garelli, Gil J Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Pinot Gallizio, Ettore Sottsass jr e Piero Simondo durante il Primo congresso mondiale degli artisti liberi, 1956. Archivio Gallizio.



Eristica, n°2, luglio 1956, copertina.



Volantino Bauhaus Immaginario all'interno di Eristica.

au vernissage de
op de opening van

PREMIERE EXPOSITION DE PSYCHOGÉOGRAPHIE

présentée par le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste,
l'Internationale Lettriste et le Comité Psychogéographique de Londres.

G.-E. DEBORD, Plans psychogéographiques de Paris.

1. « Paris sous la neige » (Relié des principaux courants psychogéographiques du centre de Paris).
2. « The naked city » (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie).
3. « Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste. »
4. « Discours sur les passions de l'amour » (Pistes psychogéographiques de la dérive et localisation d'indices d'ambiances).
5. « The most dangerous game » (Pistes psychogéographiques, vraies ou fausses).

ASGERN JORN, Peintures et céramiques sensationnelles.

YVES KLEIN, Tableaux monochromes.

RALPH RUMNEY, Peintures.

et des peintures collectives anonymes, un dessin de fou psychogéographique, des photographies de Michèle Bernstein et Mohamed Dahou.

samedi 2 février à 18 h.
zaterdag 2 februari te 18 uur.

Prima esposizione psicogeografica, galleria Taptoe, febbraio 1957, Bruxelles. Volantino programma mostra e conferenza.

taptoe a le plaisir d'inviter taptoe heeft de eer u uit te nodigen

Le lundi 4 février, à 21 heures :

Conférence de Ralph Rumney:
« L'art brut de vivre ».

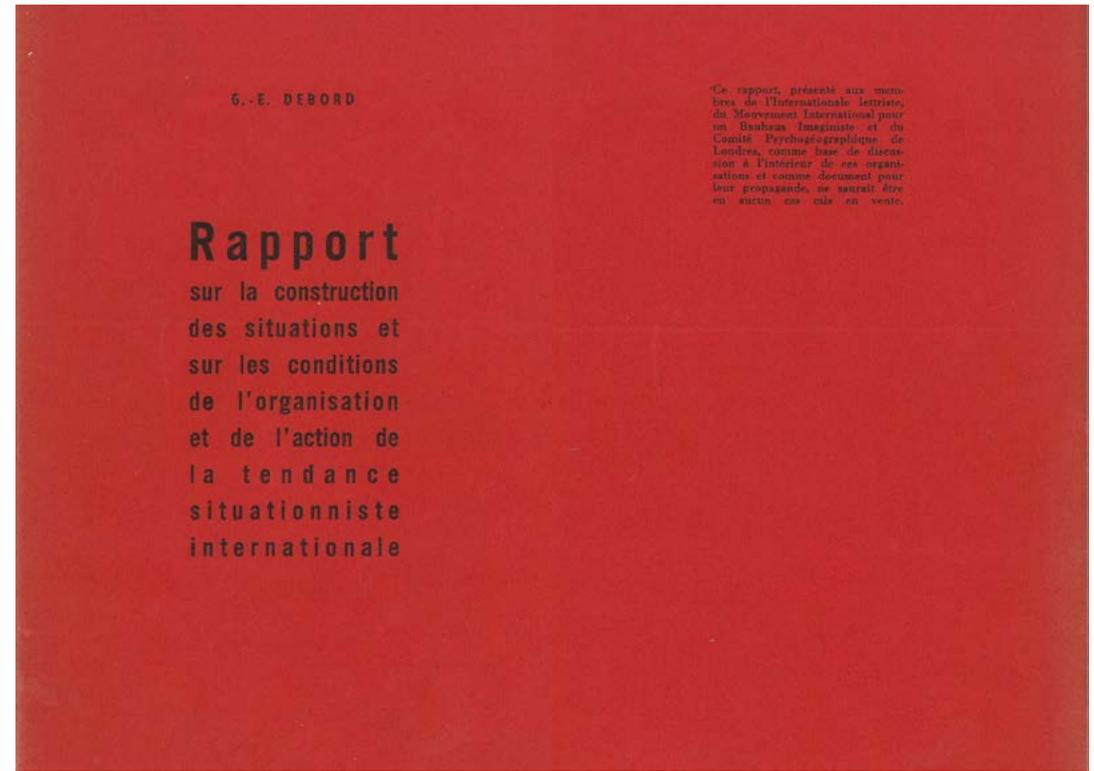
Conférence d'Asgerm Jorn :
« Industrie et beaux-arts, deux extrêmes de l'unité situationniste ».

Le mercredi 6 février, à 21 h. :

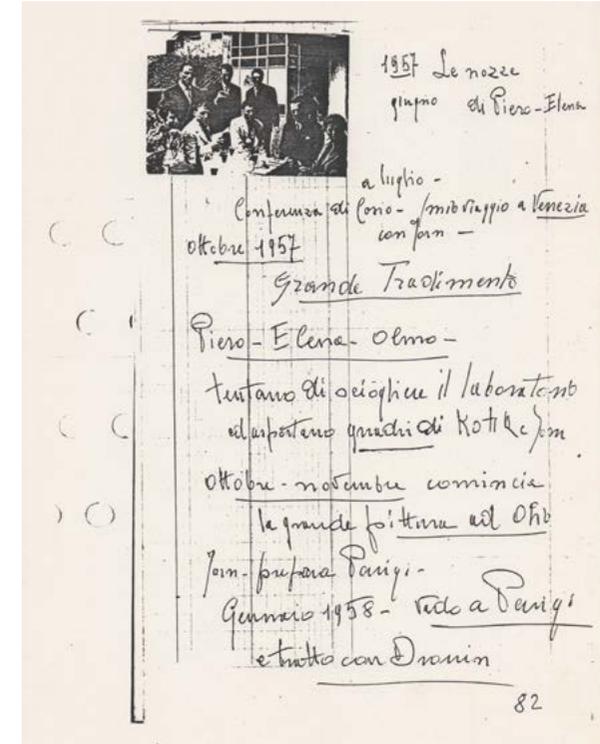
Conférence monosonore
d'Yves Klein.

Du 2 au 26 février
Van 2 tot 26 februari

ouvert tous les jours de 18 à 21 heures
open alle dagen van 18 tot 21 uur.
24-25 place vieille-halle-aux-blés, Bruxelles
24-25 oud-koorhuis, Brussel, tel. 12.72.63.



Diario di Pinot Gallizio, copertina+pagina 82.





28 juillet 1957
 La fondation de l'IS "votée"
 par 5 voix :
 Jorn
 Rumney
 Debord
 Bernstein

Olmo :

— "contre 1 de"
 P. Simondo 2 abstentions
 E. Verrone
 P. Gallizo

Lista dei votanti per la formazione dell'IS. BnF/Gallimard.

Walter Olmo e Guy Debord, Cosio di Arroscia, luglio 1957. Foto Ralph Rumney. BnF.



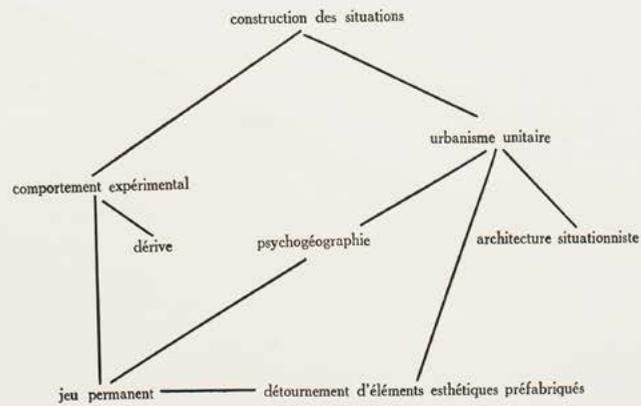
Provinci a contatto delle foto realizzate da Ralph Rumney a Cosio di Arroscia, luglio 1957. BnF.



Pinot Gallizo, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo, Cosio di Arroscia, luglio 1957. Foto Ralph Rumney. BnF.



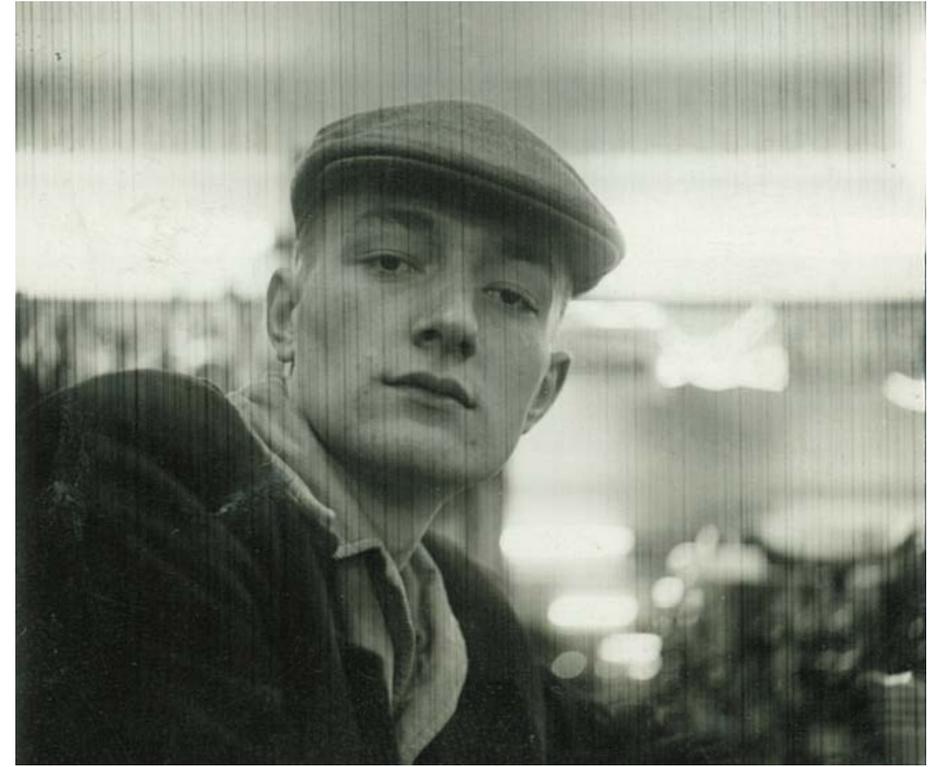
**NOUVEAU THÉÂTRE D'OPÉRATIONS
DANS LA CULTURE**



LA DISSOLUTION DES IDEES ANCIENNES VA DE PAIR AVEC LA DISSOLUTION DES ANCIENNES
CONDITIONS D'EXISTENCE :

**INTERNATIONALE
SITUATIONNISTE**

édité par la section française de l'I.S. — 32, rue de la montagne-geneviève, paris 5^e



Ralph Rumney. Foto Harry Shunk.



Piano di Parigi prima del 1957. Rilievi di unità d'ambiente. Guy Debord. BnF.

rement un moyen de transport. Contre toutes les formes régressives du jeu, qui sont ses retours à des stade infantiles — toujours liés aux politiques de réaction — il faut soutenir les formes expérimentales d'un jeu révolutionnaire.

DÉFINITIONS

situation construite	Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements.
situationniste	Ce qui se rapporte à la théorie ou à l'activité pratique d'une construction des situations. Celui qui l'emploie à construire des situations. Membre de l'Internationale situationniste.
situationnisme	Vocabulaire privé de sens, abusivement forgé par déviation du terme précédent. Il n'y a pas de situationnisme, ce qui signifierait une doctrine d'interprétation des faits existants. La notion de situationnisme est évidemment conçue par les anti-situationnistes.
psychogéographie	Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagés ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.
psychogéographique	Relatif à la psychogéographie. Ce qui manifeste l'action directe du milieu géographique sur l'affectivité.
psychogéographe	Qui recherche et transmet les réalités psychogéographiques.
dérive	Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience.
urbanisme unitaire	Théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement.
détournement	S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.

culture	Reflexe et préfiguration, dans chaque moment historique, des possibilités d'organisation de la vie quotidienne ; complexe de l'éthique, des sentiments et des mœurs, par lequel une collectivité réagit sur la vie qui lui est objectivement donnée par son économie. (Nous définissons seulement ce terme dans la perspective de la création des valeurs, et non dans celle de leur enseignement.)
décomposition	Processus par lequel les formes culturelles traditionnelles se sont détruites elles-mêmes, sous l'effet de l'apparition de moyens supérieurs de domination de la nature, permettant et exigeant des constructions culturelles supérieures. On distingue entre une phase active de la décomposition, démolition effective des vieilles superstructures — qui cesse vers 1930 —, et une phase de répétition, qui domine depuis. Le retard dans le passage de la décomposition à des constructions nouvelles est lié au retard dans la liquidation révolutionnaire du capitalisme.

FORMULAIRE POUR UN URBANISME NOUVEAU

SIRE, JE SUIS DE L'AUTRE PAYS.

*Hôtel des Etrangers
Rue Sauvage*

Et la piscine de la rue des Fillettes. Et le commissariat de police de la rue du Rendez-vous. La clinique médico-chirurgicale et le bureau de placement gratuit du quai des Orfèvres. Les fleurs artificielles de la rue du Soleil. L'hôtel des Caves du Châteauneuf, le bar de l'Océan et le café du Va et Vient. L'hôtel de l'Époque.

Et l'étrange statue du Docteur Philippe Pinel, bienfaiteur des aliénés, dans les derniers mois de l'été. Explorer Paris. Et toi cubiste, tes souvenirs ravagés par toutes les connotations de la map-pemone, écho au Caves Rouges de Pali-Kao, sans musique et sans géographie, ne partant plus pour l'hacienda où les racines poussent à l'enfant et où le vieil achève en table de calendrier. Maintenant c'est joué. L'hacienda, tu ne la verras pas. Elle n'existe pas. Il faut construire l'hacienda.

Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil. Entre les jambes des passantes les dadaïstes auraient voulu trouver une clé à molette, et les surréalistes une coupe de cristal, c'est perdu. Nous savons lire sur les vitrines toutes les promesses, dernier état de la morphologie. La poésie des affiches a duré vingt ans. Nous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer seulement pour découvrir encore des mystères sur les pancartes de la voie publique, dernier état de l'humour et de la poésie :

*Bim-Douches des Patriarches
Machines à francher les rivières
Zoo Notre-Dame
Pharmacie des Sports
Alimentation des Martyrs
Béton translucide
Science Main-d'Or
Centres de récupération fonctionnelle
Ambulance Sainte-Anne
Cinquième avenue café
Rue des Volontaires Prolongée
Pension de famille dans le jardin*

Toutes les villes sont géologiques et l'on ne peut faire trois pas sans rencontrer des fontaines, amas de tout le précipité de leurs légendes. Nous évoluons dans un paysage fermé dont les points de repère nous tirent sans cesse vers le passé. Certains angles mouvants, ces aïeux perspectives figées nous permettent d'atteindre d'originales conceptions de l'espace, mais cette vision demeure fragmentaire. Il faut la chercher sur les lieux magiques des contes du folklore et des écrits surréalistes : châteaux, murs irrémédiables, petits bays cubistes, cavernes du mammoth, glace des casinos.

Ces images primaires conservent un petit pouvoir de catalyse, mais il est presque impossible de les employer dans un urbanisme symbolique sans les rejeter, en les chargeant d'un sens nouveau. Notre mental haïni par de vieilles images-clefs est resté très en arrière des machines perfectionnées. Les diverses tentatives pour intégrer la science moderne dans de nouveaux mythes demeurent insuffisantes. Depuis, l'abstrait a envahi tous les arts, en particulier l'architecture d'aujourd'hui. Le fait plastique à l'état pur, sans anecdote mais inanimé, repose l'œil et le refroidit. Ailleurs

internationale situationniste

se retrouvent d'autres beautés fragmentaires, et de plus en plus lointaine la terre des symboles primaires. Chacun hésite entre le passé vivant dans l'affectif et l'avenir mort des présent.

Nous ne prolongerons pas les civilisations mécaniques et l'architecture froide qui mènent à fin de course aux loisirs ennuyés.

Nous nous proposons d'inventer de nouveaux décors mouvants. (...)

L'obscurité recule devant l'éclairage et les saisons devant les salles climatisées : la nuit et l'été perdent leurs charmes, et l'automne disparaît. L'homme des villes pense s'éloigner de la réalité cosmique et ne rêve pas plus pour cela. La raison en est évidente : le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle.

Le dernier état de la technique permet le contact permanent entre l'individu et la réalité cosmique, tout en supprimant ses désagréments. Le plafond de verre laisse voir les étoiles et la pluie. La maison mobile tourne avec le soleil. Ses murs à coulisses permettent à la végétation d'envahir la vie. Montée sur glissières, elle peut s'avancer le matin jusqu'à la mer, pour rentrer le soir dans la forêt.

L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influente, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des dièges humains et des progrès dans la réalisation de ces dièges.

L'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de connaissance et un moyen d'appr.

Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants. (...)

Les collectivités passées offraient aux masses une vérité absolue et des exemples

mythiques indiscutables. L'entrée de la notion de relativité dans l'esprit moderne permet de soupçonner le côté EXPERIMENTAL de la prochaine civilisation, encore que le mot ne me satisfasse pas. Disons plus souple, plus « amiable ». Sur les bases de cette civilisation mobile, l'ar-



chitecture sera — au moins à ses débuts — un moyen d'expérimenter les mille façons de modifier la vie, en vue d'une synthèse qui ne peut être que légendaire. Une maladie mentale a envahi la planète : la banalisation. Chacun est hypnotisé par la production et le confort —

tout-à-l'égoût, ascenseur, salle de bains, machine à laver.

Cet état de fait qui a pris naissance dans une protestation contre la misère dépasse son but lointain — libération de l'homme des soucis matériels — pour devenir une image obéissante dans l'im-

DIFENDETE LA LIBERTA OVUNQUE

Noi situazionisti protestiamo contro l'internamento ipocrita in un manicomio di Nunzio Van Guglielmi, perché in giugno a Milano è arrivato a scalfire leggermente un mediocre quadro di Raffaello.

Noi constataiamo che il contenuto del manifesto posto da Guglielmi sul quadro di Raffaello: « W la rivoluzione italiana! Via il governo clericale! », esprime il voto di un grande numero di italiani col quale siamo.

Vogliamo quindi attirare l'attenzione sul fatto che esso sarà un crimine contro la vera scienza psichiatrica di interpretare, col' aiuto della polizia psichiatrica, un gesto ostile alla chiesa ed al defunto valore culturale dei Musei, come una prova sufficiente di follia.

Sottolineiamo il pericolo che presenta una tale precedenza per tutti gli uomini liberi e per tutto il futuro sviluppo culturale ed artistico.

La libertà consiste soprattutto nel distruggere i falsi idoli.

Il nostro appello è per tutti gli artisti e gli intellettuali d'Italia affinché agiscano immediatamente per la liberazione di Nunzio Van Guglielmi dalla sua condanna a vita. Van Guglielmi può essere condannato soltanto dalla legge che prevede l'alienazione dei pubblici beni.

4 luglio 1958.

LA SEZIONE ITALIANA DELL' INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA.

Stampato nel Laboratorio Sperimentale della S.I.S., 2, via 20-Settembre, ALBA.

AU SECOURS DE VAN GUGLIELMI!

L'Internationale situationniste s'associe pleinement à l'appel de sa section italienne en faveur de Nunzio Van Guglielmi. La protestation de nos camarades en Italie est justement présentée seule à dénoncer l'arbitraire de l'internement de Guglielmi, seule à briser le silence fait sur le sens de l'acte de Guglielmi et le sens de sa répression. Encore a-t-elle été retardée jusqu'au 4 juillet par les imprimeurs italiens qui ont refusé de tirer le tract « Défendete la libertà ovunque ». Les situationnistes ont dû sortir ce tract par leurs propres moyens.

Les raisons de Guglielmi se trouvent au cœur de l'art moderne, à partir du Futurisme jusqu'à nos jours. Aucun juge, aucun psychiatre, aucun directeur de musée n'est capable de prouver le contraire sans falsification. L'attaque compacte contre Guglielmi est une attaque compacte contre l'esprit moderne; comme la démonstration de Guglielmi est une attaque contre une fausse idéalisation artistique du passé.

La photo du Raphaël est une falsification officielle envoyée à la presse dans le monde entier. Les dommages réels sur la toile sont si petits qu'ils seraient invisibles sur une reproduction dans un journal. Les lignes qui se voient sur la photo, indiquant une destruction massive de la toile, représentent seulement une vitre cassée posée devant le tableau. Même ces lignes sont sur les photos accentuées artificiellement avec du blanc et du noir pour rendre encore plus grave l'accident. Au contraire le texte du manifeste collé sur la vitre (« Vive la révolution italienne! A bas le gouvernement clerical ») est devenu, par un procédé photographique étrangement réussi, parfaitement illisible dans les journaux italiens.

Ces journaux écrivent: « c'est un dommage matériel... mais bien plus grave se trouve être le dommage moral » (ceci est signé par un nommé Camillo Brambilla). Il est touchant de lire les escrocs officiels qui, dans un tel cas, mesurent la quantité du dommage « moral » pour abattre un jeune artiste par des moyens criminels.

Tous les artistes libres, usant des moyens dont ils disposent pour informer l'opinion publique, peuvent et doivent sauver Guglielmi.

Le 7 juillet 1958.

Pour l'I.S.: Asger Jorn.

Le mot d'ordre lancé par la section italienne de l'I.S. « Défendete la libertà partout » est d'une actualité particulière dans ce moment de montée du péril réactionnaire en Europe.

Nous apprenons maintenant qu'une partie de l'édition italienne du « Rapport sur la construction des situations » de Guy Debord, expédiée en France en juin, a été confiscuée par la douane sans même que l'on notifie au destinataire ni à l'expéditeur cette saisie déguisée.

édité par l'I.S., 32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5^e.

Difendete la libertà ovunque, volantino, 1958.

Au secours de Van Guglielmi, volantino, 1958.

AUX PRODUCTEURS DE L'ART MODERNE. SI VOUS ETES FATIGUES D'IMITER DES DEMOLITIONS; SIL VOUS APPARAÎT QUE LES REDITES

FRAGMENTAIRES QUE L'ON ATTEND DE VOUS SONT DEPASSÉES AVANT D'ÊTRE, PRENEZ CONTACT AVEC NOUS POUR ORGANISER A UN NIVEAU SUPERIEUR

DE NOUVEAUX POUVOIRS DE TRANSFORMATION DU MILIEU AMBIANT. INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 32 RUE MONT-AGNE-GENEVIÈVE, PARIS-5^e

← Aux Producteurs de l'Art Moderne, volantino sotto forma di un nastro di carta, 1958.

↑ Rotolo pittura industriale di Pinot Gallizio, Galleria Notizie, Torino 1958. Da sinistra: Asger Jorn, Santina Rivabella, Luciano Pisto, Augusta Gallizio, Angelo Dragone, Pinot Gallizio, Mino Rosso, Elio Benoldi, Franco Garelli. Archivio Gallizio.



René Drouin vous invite le Mercredi 13 Mai 1959,
à partir de 15 heures, 5 rue Visconti, dans

“UNE CAVERNE DE L'ANTI-MATIÈRE”

Essai de construction d'une ambiance, au moyen
de 145 mètres de peinture, réalisée par Pinot-Gallizio,
assisté de Giors Melanotte.

“Le mur de droite, le mur de gauche, et le fond de la galerie
représentent les réactions qui adviennent entre l'anti-matière, au
plafond, et la matière, au sol. Ces forces se rencontrent et se fondent
dans une “réalité provisoire”, représentée par le mannequin habillé
de peinture.”

Pinot-Gallizio.

Une caverne de l'Anti-matière, cartolina invito, 1959.

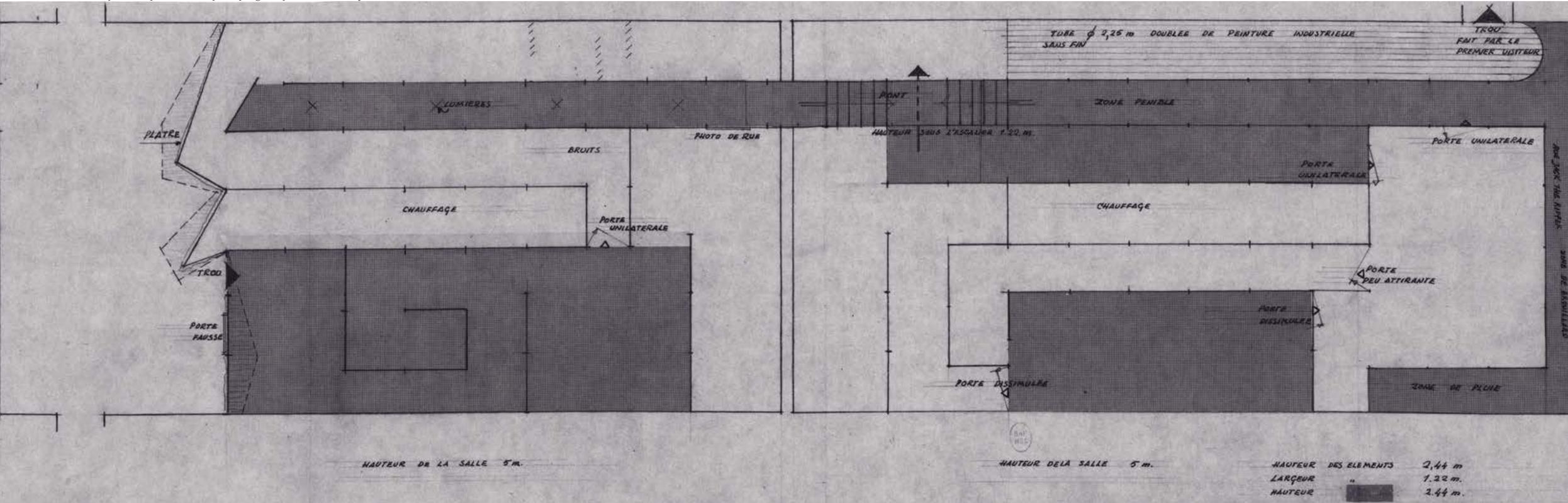


Pinot Gallizio et un rotolo di pittura industriale, ritaglio di stampa, 1959
(Diario di P.G.). Archivio Gallizio.

Alba del Piemonte -
pinot gallizio Zonalibera dell'Antimondo
marzo - 9-1958
Caro Sig. Drouin, lei vi ho scritto una lunga
lettera e mi scuso come giusta di non averla in
italiano e forse anche mala - se vi trovate in
difficoltà a capirmi - un interprete siccome lei
me è il Sig. Debord a cui potete rivolgervi -
anche se non faranno la mostra - è meglio
che ci conosciamo più intimamente.
Intanto comincerò col dirvi de la tecnica
e l'estetica adoperata per l'antimondo è
essenzialmente quella di una canga tela acquistata
a Torino dalla Galleria Van de Loo di Monna di
Bardina che ha già finito la mostra Suso Apsida
ed alla quale inviti 2 grandi tele:
Ella Maxwell - e Mademoiselle Pindstou
colle medesima tecnica ed espressione.
Oltre alla Haute Couture ed altri quadri -
si tratta di cose de voi non avete visto a Milano
poiché non c'è nessuno più colto la Haute Couture.
La pittura è atomizzata lateralmente
disintegrata - bombardata ^{apparentemente non a parca} ^{Yves Klein} ^{Yves Klein} ^{Yves Klein}
fondi della variazioni in toni lisci e scuri

Lettera di Pinot Gallizio a René Drouin, 9 dicembre 1958.

Plan d'une exposition, planimètria per il progetto presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, 1959-1960.



Trascrizione della bozza del catalogo Première exposition de psychogéographie (6 pagine dattiloscritte, BnF):

[1-]

A la Galerie Taptoe
24, place de la Vieille Halle aux Blés, Bruxelles
du 2 au 26 février 1957

PREMIÈRE EXPOSITION DE PSYCHOGÉOGRAPHIE
présentée par le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste,
l'Internationale lettriste et le Comité Psychogéographique de Londres.

Vernissage le 2 février à ... heures.

G.-E. Debord. Plans psychogéographiques de Paris.

1- "Paris sous la neige" (Relevé des principaux courants psychogéographiques du centre de Paris).

2- "The naked city" (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie).

3- "Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste".

4- "Discours sur les passions de l'amour" (Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiances).

5- "The most dangerous game" (Ristes psychogéographiques, vraies et fausses).

Asger Jorn. Peintures et céramiques sensationnelles.

Yves Klein. Tableaux monochromes.

Ralph Rumney. Peintures.

Et des peintures collectives anonymes, un dessin de fou psychogéographique, des photographies de Michèle Bernstein et Mohamed Dahou.

[2-]

Le lundi 4 février, à 21 heures :

Conférence de Ralph Rumney "L'art brut de vivre".
Conférence d'Asger Jorn: "Industrie et beaux-arts, deux extrêmes de l'unité situationniste".

Le mardi 5 février à 21 heures :
Projection du long métrage de G.-E. Debord : "Hurlements en faveur de Sade".

Le mercredi 6 février, à 21 heures :
Conférence monosonore d'Yves Klein.

LA PSYCHOGÉOGRAPHIE, C'EST LA SCIENCE-FINCTION DE L'URBANISME

Les indications ci-après complètent celles qui ont été données dans la partie "Renseignements" insérée en tête du tome I, compte tenu des modifications intervenues depuis.

[cliché discours à Alba]

C'est l'avenir de vos enfants qui en dépend :
MANIFESTEZ EN FAVEUR DE L'URBANISME UNITAIRE.

[cliché Germain-des-Près]

Maintenant, nous sommes devenues un parti organisé; et cela signifie la création d'une autorité, la transformation du prestige des idées en prestige de l'autorité.

[2ème cliché Discours à Alba]

PAS D'AMIS À DROITE

[3-]

[cliché Palais idéal]

La nouvelle architecture est à nous.

L'ART, C'EST L'OPIMUM DU PEUPLE

[cliché Mauresque dessinée]

PROJET POUR UN LABYRINTHE ÉDUCATIF

Le labyrinthe pourra être constitué, au minimum, par plusieurs séries de couloirs, de forme identique, disposés assez habilement pour y rendre l'orientation réellement impossible.
L'organisation du labyrinthe éducatif tendra au dépassement violet des visiteurs :

a) par la décoration des lieux. Objets et tableaux. Slogans écrits sur les murs. Contrastes d'éclairage. Sur les murs du labyrinthe, des numéros inutiles imitant ceux des rues des villes. De fausses fenêtres, s'ouvrant sur des agrandissements photographiques de divers paysages urbains, ou de tout autre sujet.

Plusieurs noms de rues, déroutants, dans chaque couloir : rue Asger Jorn, rue Perfide, rue de la Dérive, Place du Bauhaus Imaginiste, Pont de la Psychogéographie, avenue de la Terreur, Place Gallizio - Engels, Chemin de la Guerre Civile, Plage Magnétique, etc. (Accumulation de ces plaques de rues, à raison de plusieurs pour un seul couloir, côte à côte ou face à face).

Abondance de flèches inutiles. Un peu partout des cartes du labyrinthe,

[4-] nommément présentées comme telles, mais chaque fois différentes, représentées en fait les courants psychogéographiques de plusieurs villes. Ambiance sonore parallèle.

b) par le comportement qu'on y favorise. Une dizaine de camarades psychogéographes, hommes et femmes, se promèneront d'un air égaré dans le couloir, en adressant systématiquement la parole à tous les passants. Certains pourront donner, - sans explication - à tous les visiteurs, ou seulement à ceux dont la mine leur paraîtra adéquate, des lettres formées qui contiendront divers textes bouleversants ou inquiétants précédemment mis au point, et par exemple des rendez-vous fixés pour plusieurs jours après dans des quartiers peu fréquentés. Un autre pourrait s'efforcer d'emprunter de l'argent, sous n'importe quel prétexte, à tous les gens qu'il verra.

Du vin et des alcools disposés ça et là seront à la portée des visiteurs, ainsi que des livres ou des fragments de livres soigneusement choisis.

Le labyrinthe pourrait avoir sa seule issue dans une pièce d'habitation meublée d'une façon surprenante (création de meubles et prototypes d'objets utilitaires jamais vus).

Dans cette pièce, que tous les visiteurs seraient obligés de traverser pour sortir, Abdelhafid Khatib et Guy Debord, indifférents à toute autre chose, joueront du matin au soir à un jeu de société inventé pour le circonstance : un spectaculaire Kriegsspiel d'une structure nouvelle, qui réunit les avantages du jeu des Echecs et du poker.

G.E. Debord

POUR UNE PEINTURE COLLECTIVE

An act of creation must be autonomous and independent of the creator. The artist seeks to eliminate his personality. This he may do either by annihilating all formal and conceptual aspects of this creation, or by losing his personal-ness in pure concepts.

[5-] I am seeking to materialise the fetiches of the machine-age. We look forward to the time when artists will no longer be bound by personal style. When in anonymity we shall be free to work without being forced perpetually to repeat and to "develop" that which has already been achieved.

Ralph Rumney

THE DARK PASSAGE

Le dessin de fou est devenu, depuis une trentaine d'années, un genre académique bien réglé, une des plus célèbres formes fixes de l'art moderne. Le dessin de fou psychogéographique est simplement l'utilisation de ce cadre par notre propagande. Tendancé à une subversion générale des formes de la vie actuelle, nous ne pouvons éviter d'en passer par tous les moyens périmés de ce temps, et même par les galeries de peinture.

Michèle Bernstein

QU'EST -CE QUE LE BAUHAUS ? Le Bauhaus est une réponse à la question: "quelle "éducation" faut-il à l'artiste, pour qu'il puisse occuper sa place dans l'âge machiniste.

COMMENT S'EST RÉALISÉE L'IDEE DU BAUHAUS ? Elle s'est réalisée avec une "école" en Allemagne; d'abord à Weimar, ensuite à Dessau; fondée par l'architecte Walter Gropius en 1919 - détruite par les nazis

en 1933.

QU'EST-CE QUE LE MOUVEMENT INTERNATIONAL POUR UN BAUHAUS IMAGINISTE ? C'est l'artiste dans l'âge machiniste. Cette réponse démontre que l'enseignement assuré par l'ancien Bauhaus est faux.

COMMENT S'EST RÉALISÉE L'IDÉE D'UN MOUVEMENT INTERNATIONAL POUR UNE BAUHAUS IMAGINISTE ? Le Mouvement a été fondé en Suisse en 1953, comme une tendance pour la constitution d'une organisation unie, apte à [6] promouvoir une attitude culturelle révolutionnaire intégrale. En 1954, l'expérience de la rencontre d'Albissola a démontré que l'artiste expérimental doit s'emparer de l'industrie, et la soumettre à ses fins non utilitaires. En 1955, fondation d'un laboratoire imaginiste à Alba. Fin de l'expérience d'Albissola : inflation complète portée dans les valeurs modernes de la décoration (cf. céramiques exécutées par des enfants⁹. En 1956, le Congrès d'Alba définit dialectiquement l'urbanisme unitaire. En 1957, le Mouvement proclame le mot d'ordre de l'action psychogéographique.

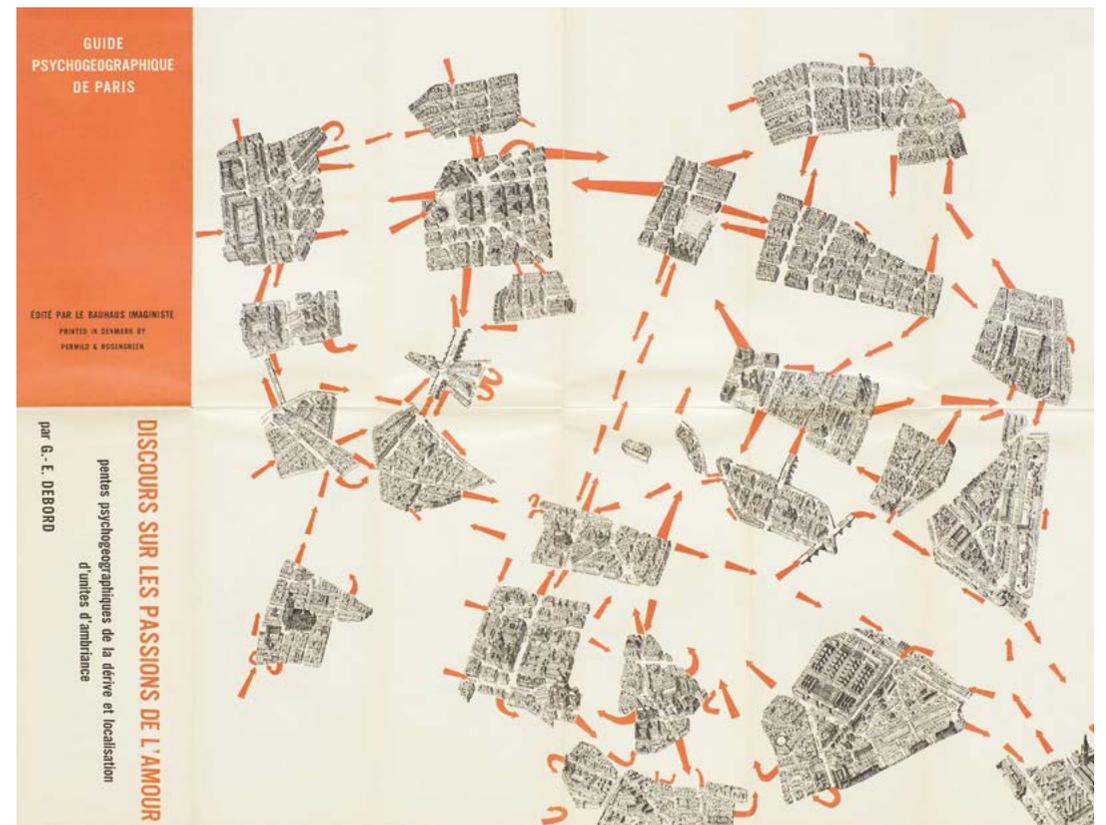
L'INTERNATIONALE LETTRISTE
CONTRE FANTOMAS

[cliché navires de guerre]

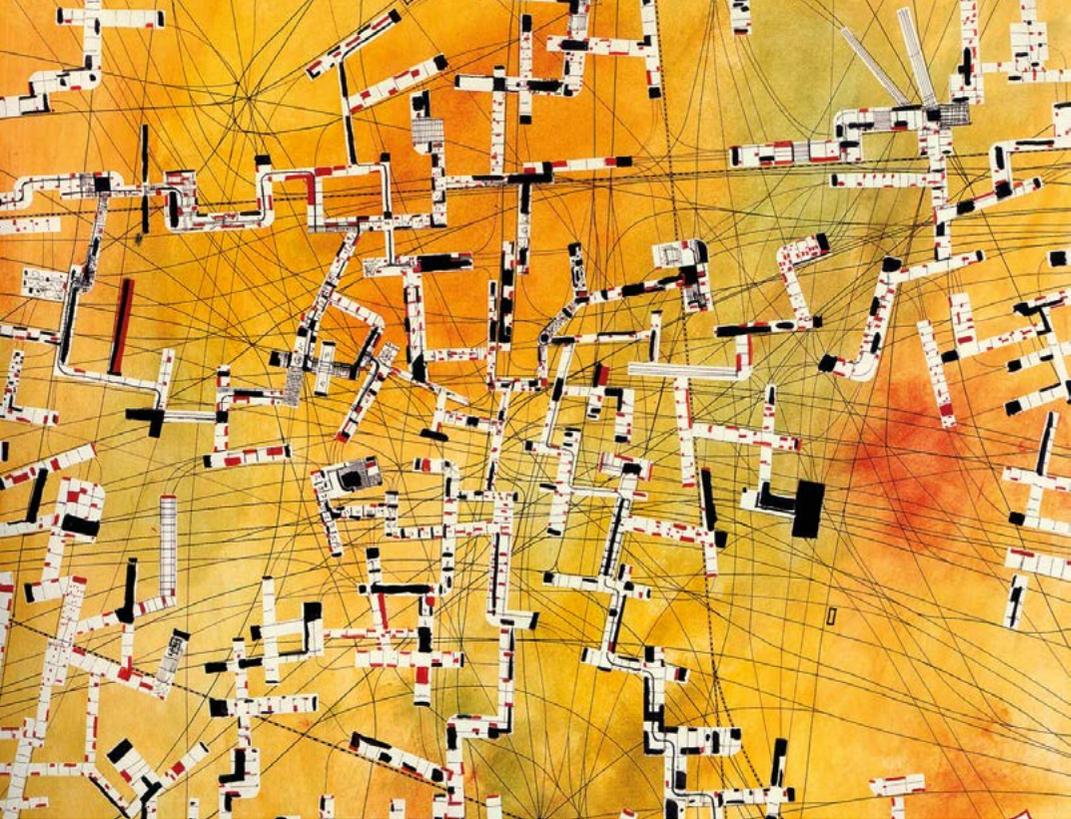
Les arrivages de bestiaux au marché de La Villette du 25 octobre 1956 se sont élevés à : 1.925 gros bovins, 1.014 veaux, 1.055 moutons, 1.076 porcs.

En outre sont entrés directement aux abattoirs : 781 gros bovins, 1.600 veaux, 1.463 moutons, 9.899 porcs.

La dissolution des idées anciennes va de pair avec la dissolution des anciennes conditions d'existence.



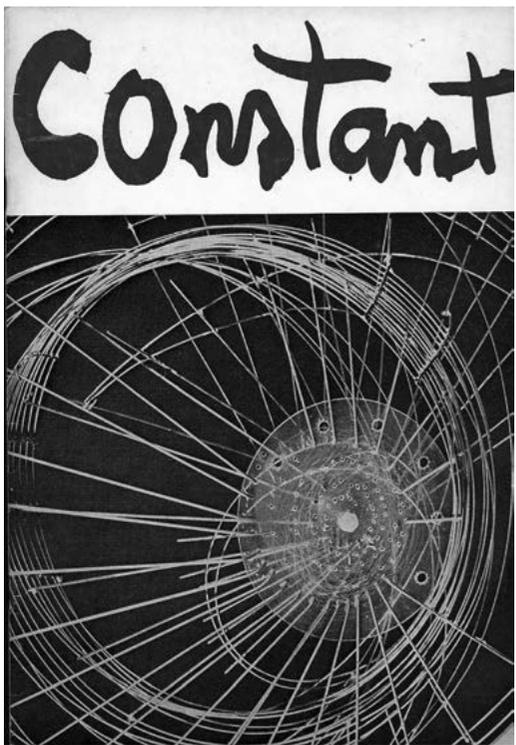
Guy Debord, Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, pieghevole, 1957.



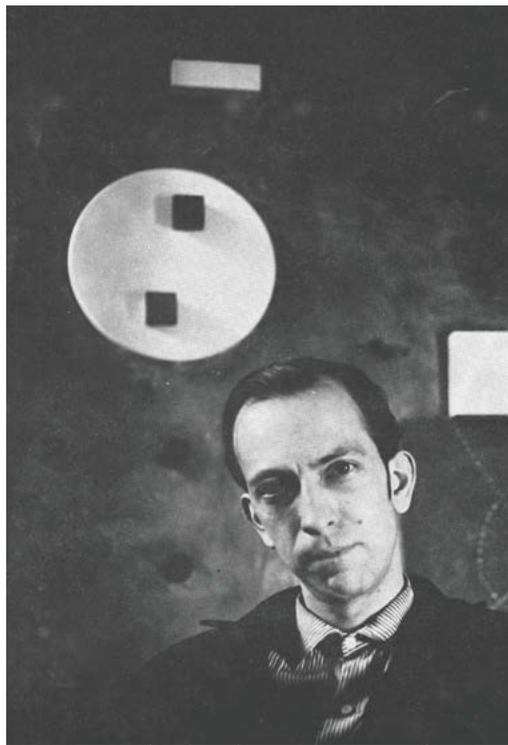
Constant, New Babylon Nord, mappa (carta, matita, acquerelli), 1958. Collezione Kunstmuseum Den Haag.



Constant, New Babylon-Amsterdam, mappa geografica e inchiostro, 1963. Collezione Kunstmuseum Den Haag.



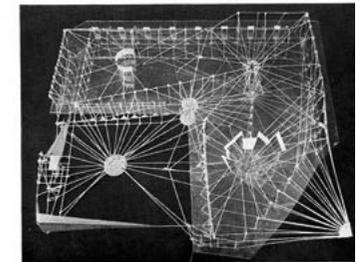
Constant, catalogo Bibliothéque d'Alexandrie, copertina, 1959.



Constant, catalogo Bibliothéque d'Alexandrie, interno, 1959.



Constant, catalogo Bibliothéque d'Alexandrie, interno, 1959.



Un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont.



Constant, catalogo Bibliothéque d'Alexandrie, interno, 1959.



Message de l'Internationale situationniste (1)

Guy X

Ceux qui veulent dépasser, dans tous ses aspects, l'ancien ordre établi ne peuvent s'attacher au désordre du présent, même dans la sphère de la culture. Il faut lutter sans plus attendre, aussi dans la culture, pour l'apparition concrète de l'ordre mouvant de l'avenir. C'est sa possibilité, déjà présente parmi nous, qui dévalorise toutes les expressions dans les formes culturelles connues. Il faut mener à leur destruction extrême toutes les formes de pseudo-communication, pour parvenir un jour à une communication réelle directe (dans notre hypothèse d'emploi de moyens culturels supérieurs ; la situation construite). La victoire sera pour ceux qui auront su faire le désordre sans l'aimer.

Claude X

Une action révolutionnaire dans la culture ne saurait avoir pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. Il faut faire reculer partout le malheur.

Serge X

Avec l'exploitation de l'homme doivent mourir les passions, les compensations et les habitudes qui en étaient les billes d'aujourd'hui. Il faut déjà, au plus fort de la lutte entre la société actuelle et les forces qui vont la détruire, trouver les premiers éléments d'une construction supérieure du malheur, et de nouvelles conditions de comportement. Ceci à titre d'expérience, comme de propagande. Tout le reste appartient au passé, et le sert.

Claude X

Les situationnistes exécutent le jugement que les loisirs d'aujourd'hui prononcent contre eux-mêmes.

G X

Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de la totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne, développable en permanence avec l'extension des loisirs et la disparition de la division du travail (à commencer par la division du travail artistique).

Message de l'Internationale situationniste (2)

Serge X

La conception que nous avons d'une situation construite ne se borne pas à un emploi unitaire de moyens artistiques concourant à une ambiance, si grande que puissent être l'extension spatio-temporelle et la force de cette ambiance. La situation est en même temps une unité de comportement dans le temps. Elle est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes. Comment peut-on orienter ces forces?

G X

La construction de situations commence au-delà de l'éroulement moderne de la l'alternation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-recherche psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectacle vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », alors passif du moins seulement figurant, ne peut être appelé des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des vivants.

Claude X

Naturellement le rapport entre le directeur et les « vivants » de la situation ne peut devenir un rapport de spécialisations. C'est seulement une subordination momentanée de toute une équipe de situationnistes au responsable d'une expérience isolée. Ces perspectives, ou leur vocabulaire provisoire, ne doivent pas donner à croire qu'il s'agirait d'une continuation du théâtre.

Serge X

On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans le sens où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion. Visiblement le principal domaine que nous allons remplacer et accaparer est la poésie, qui s'est battue elle-même à l'avant-garde de notre temps, qui a complètement disparu.

Message de l'Internationale situationniste, registrazione sonora, 1959

Ferdinand Cheval davanti al Palais Idéal. Foto ©collezione Palais Idéal - DR/mémoires de la drôme.



Guy Debord, Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain, 1959.

DEBORD: Ecologie, psychogéographie et transformation du milieu humain

1

La psychogéographie est la part du jeu dans l'urbanisme actuel. A travers cette appréhension ludique du milieu urbain, nous développerons les perspectives de la construction ininterrompue du futur. La psychogéographie est, si l'on veut, une sorte de "science-fiction", mais science-fiction d'un morceau de la vie immédiate, et dont toutes les propositions sont destinées à une application pratique. Actuellement pour nous. Nous souhaitons donc que des entreprises de science-fiction de cette nature aient en question tous les aspects de la vie, les placent dans un champ expérimental (au contraire de la science-fiction littéraire ou du bavardage pseudo-philosophique qu'elle a inspiré - qui, elle, est un saut, simplement imaginaire, religieux, dans un avenir si inaccessible qu'il est détaché de notre propre monde réel autant qu'a pu l'être la notion de paradis. Il n'y a eu que ces cités profitées de la science-fiction, par exemple comme témoignage d'un monde en mouvement ultra-rapide).

2

Comment peut-on distinguer la psychogéographie des notions voisines, inséparables, dans l'ensemble du jeu-séjour situationniste ? C'est à dire les notions de psychogéographie, d'urbanisme unitaire et de dérive ?

Disons que l'urbanisme unitaire est une thèse - en formation - sur la construction d'un lieu étendu. L'urbanisme unitaire a donc une existence précise, en tant qu'hypothèse théorique relativement vraie ou fautive (c'est-à-dire qui sera jugée par une pratique).

La dérive est une forme de comportement expérimental. Elle a aussi une existence précise comme telle, puisque des expériences de dérive ont été effectivement menées, et ont été le style de vie dominant de quelques individus pendant plusieurs semaines ou mois. En fait c'est l'expérience de la dérive qui a introduit, formé, le terme de psychogéographie. On peut

dire que le minimum de réalité de tout psychogéographique serait un qualificatif - substantive, d'un vocabulaire technique, d'un argot de groupe - pour désigner les aspects de la vie qui appartiennent spécifiquement à un comportement de la dérive, daté et explicable historiquement.

La réalité de la psychogéographie elle-même, sa correspondance avec la "réalité" pratique, est plus incertaine. C'est un des points de vue de la réalité (précisément des réalités nouvelles de la vie dans la construction urbaine). Mais nous avons passé l'époque des points de vue interprétatifs. La psychogéographie peut-elle se constituer en discipline scientifique ? Ou plus vraisemblablement en méthode objective d'observation-transformation du milieu urbain ? Jusqu'à ce que la psychogéographie soit dépassée par une attitude expérimentale plus complexe - mieux adaptée - nous devons compter avec la formulation de cette hypothèse qui tient une place nécessaire dans la dialectique dés-comportement (qui tend à être un point d'interférence méthodique entre l'urbanisme unitaire et son opposé).

3

Comprendrions comme une méthode provisoire dont nous nous servons, la psychogéographie sera donc tout d'abord la reconnaissance d'un domaine spécifique pour la réflexion et l'action, la reconnaissance d'un ensemble de problèmes ; puis l'étude des conditions, des lois de cet ensemble ; enfin des recettes opératoires pour son changement.

Ces généralités s'appliquent aussi, par exemple, à l'écologie humaine dont l'"ensemble de problèmes" - le comportement d'une collectivité dans son espace social - est en contact direct avec les problèmes de la psychogéographie. Nous envisageons donc des différences, les points de leur distinction.

4

L'écologie, qui se préoccupe de l'habitat, veut faire sa place dans un complexe urbain à un espace social pour les loisirs/ou parfois, plus restrictivement, à un espace urbaniste-symbolique.

Nervenruhl!

Keine Experimente!

In Deutschland wollen wir keinen Totismus, wir wollen Friedenmalerei.

Kunst ist Leben und Leben ist Kunst!	Todesopfer:	Wörter	Nicolas de Stoel	James Dean
	Judson Pollock	Dylan Thomas		

In der Natur gibt es keine Kunst!

Nur für Künstler!

Grundgedanke ist ein der Konstruktivität des 20. Jahrhunderts: Künstler sind Dichter, Forstbesitzer sind Räuber, Kunstkritiker sind Berühmte, Kunsthändler sind Erlöser, Kunsthändler sind Lumbricole, Sammler sind Pervertierte, Verbrecher kopiert!

Nur für Amerikaner! There is this question only longer that the ingenuity of style in advanced painting has been transferred from Paris to New York. Such of the very mature European artists who have made their own personal contributions to the 20th century style as Coocornelli and Baliza have shown how fortunate they have associated their names with the American scene. It is not possible to point this than to make an especially notable American painter.

Wilt Grohmann ist unsympathisch.

Kaufen Sie 1000 Gedichte von 100 Wasser, 5. Frieder Freitag, trübsinnig! Leporello, UYI K, Handbombe, Katzenohr, Füllfeder, Trapper mit Telefonanschluss

Wann kommt der neue Einheitsstuhl?

Ein Gespenst geister durch die Welt, die situationale Interaktion. Er handelt sich um eine Disorganisation des Psychologischen Committee, London, der Internationalen Leitlinie, Paris und die Internationalen Internationale pour les Bonbons Intégrales und Japani Exotismenlabor in Albo, eines. Ein Gespenst geister durch die Welt, die situationale Interaktion. Er handelt sich um eine Disorganisation des Psychologischen Committee, London, der Internationalen Leitlinie, Paris und die Internationalen Internationale pour les Bonbons Intégrales und Japani Exotismenlabor in Albo, eines. Ein Gespenst geister durch die Welt, die situationale Interaktion. Er handelt sich um eine Disorganisation des Psychologischen Committee, London, der Internationalen Leitlinie, Paris und die Internationalen Internationale pour les Bonbons Intégrales und Japani Exotismenlabor in Albo, eines.

München, 1. Januar 1958

Die internationalistische Internationale ger. ASGER JOHN HANS PLATSCHEK

Ein kultureller Putsch -

während Ihr schlaf!

Die dritte Konferenz der Internationalen Situationisten

hat sieben in München stattgefunden und wird am Dienstag, den 21. April, mit einer Mitteilung an die Presse schließen

Sie werden dort erfahren können:

- warum die Gruppe SPUR ihr Manifest verfaßt und Herr Prof. Benso ausgerufen hat
- warum Pinot-Galizio industrielle Malerei produziert
- warum München nie seine Ruhe wiederfinden wird

Bei dieser Gelegenheit werden Sie die Fortsetzung hören -

Sie wird noch schlimmer sein!

Kommen Sie am Dienstag, den 21. April, 10 Uhr vormittags in die Gaststätte „Herzogstand“, Herzogstraße.

Für die Internationalen Situationisten:

Constaant (Holland), Deboard (Frankreich), Jom (Dänemark), Pinot-Galizio (Italien), Wyckaert (Belgien), Zimmer (Deutschland)

Nervenruhl! Keine Experimente!, volantino, 1958.

III conferenza dell'IS a Monaco di Baviera nell'aprile 1959.

1a foto (da sinistra: Armando, Guy Debord, Hans-Peter Zimmer, Heimrad Prem e Gretel Stadler. 2a foto) (da sinistra: Giors Melanotte, Hans-Peter Zimmer, Maurice Wyckaert, Heimrad Prem, Armando, Constant, Har Oudejans, Guy Debord, Helmut Sturm, Gretel Stadler, Asger Jom e Pinot Galizio).



MANIFEST

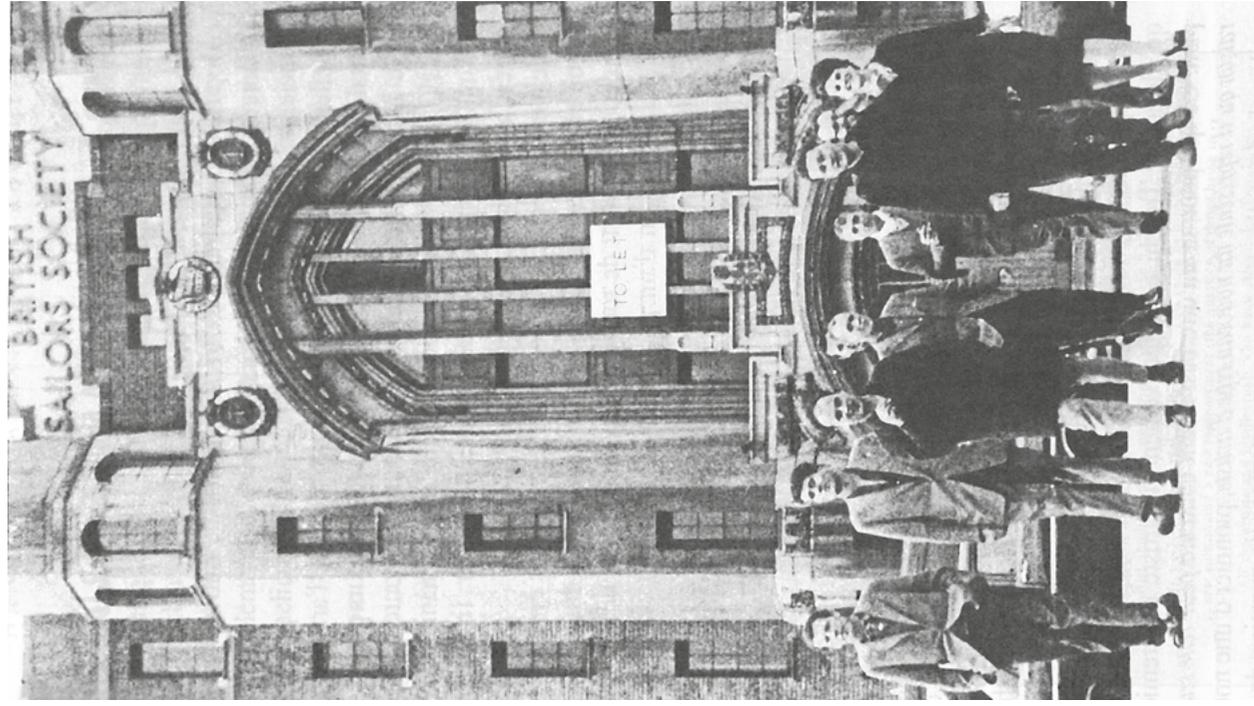
1. Es gibt heute eine zunehmende, überhörende Aufklärung in Gegenwart zur spezifischen Aufklärung. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
2. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
3. Wir wollen die Kunst wieder erlangen, die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
4. Die Erneuerung der Welt, jenseits von Demokratie und Kommunismus, kommt nur durch die Erneuerung des Individuellen, nicht durch die kollektive Diktatur.
5. Wer Kultur schaffen will, muß Kultur zerstören.
6. Begriffe wie: Kultur, Wahrheit, Ereignis interessieren uns Künstler nicht, wir müssen unser Leben führen. Die materielle und geistige Situation der Kunst ist so trocken, daß man von den Malern nicht verlangen kann, daß sie verblühen wollen. Verblühen ist ein solches Wort.
7. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
8. Kunst ist ein abstrakter Gegenstand, ein Nachklang zu den Gesetzen der Epigramme, die im leeren Raum stehen. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
9. Kunst ist ein abstrakter Gegenstand, ein Nachklang zu den Gesetzen der Epigramme, die im leeren Raum stehen. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
10. Wir sind unfrei.
11. Es ist alles vorbei, die milde Gewandtheit, die zornige, jetzt ist die lüchliche Generation an der Reihe. WIR FORDERN DEN KITSCH, DEN DRECK, DEN ÜRSCHAMM, DIE WÜSTE. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
12. Wir fordern den BRETUM, die Konstruktivisten und die Konstruktivisten haben den inneren Gegenstand und die materielle und geistige Situation der Kunst ist so trocken, daß man von den Malern nicht verlangen kann, daß sie verblühen wollen. Verblühen ist ein solches Wort.
13. Statt eines abstrakten Idealismus fordern wir einen ehrlichen Nihilismus. Die großen Verbrechen der Menschheit werden unter dem Namen Wahrheit, Ethik, Fortschritt, soziale Zukunft begangen.
14. Die abstrakte Malerei ist ihrer Authentizität, ihrer Wahrheit, ihrer Fortschritt, sozialen Zukunft beraubt.
15. Die abstrakte Malerei ist ein HUNDEFÄCH ABGELICHTER KAUJUMMI, der unter der Rückseite der Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
16. Durch die Abstraktion ist der vierdimensionale Raum selbstverständlich geworden. Die Malerei der Zukunft wird FÖYDIMENSIONAL sein. Unendliche Dimensionen stehen uns bevor.
17. Die Konstruktivisten machen aus jeder notwendigen geistigen Revolution ein intellektuelle Tugendstück. Die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
18. Wir fordern die Kunst wieder erlangen, die Kunst ist die letzte Distanz der Freiheit und wird sie mit allen Mitteln verteidigen.
19. WIR SIND DIE DRITTE TACHISTISCHE WELLE. WIR SIND DIE DRITTE FUTURISTISCHE WELLE. WIR SIND DIE DRITTE WELLE. Wir sind ein Meer von Wellen (SITUATIONISMUS).
20. Die Wahl kann nur durch was entmenschlicht werden.
21. WIR SIND DIE MALER DER ZUKUNFT!

H. Prem	H. P. Zimmer	Gregor Spurr	H. Sturm	L. Richter
A. Jom	D. Kempf	G. Elich	G. Studler	

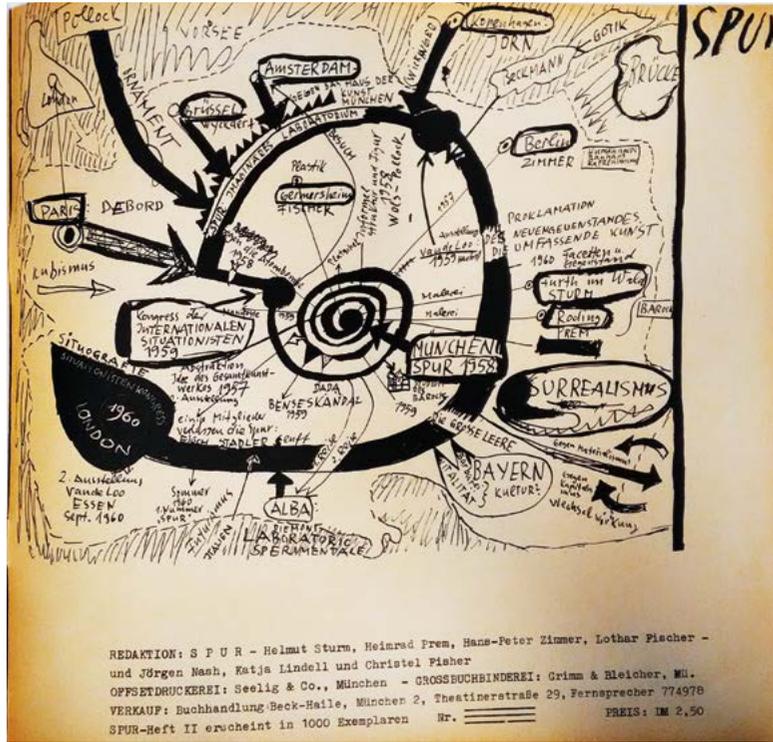
Manifest, volantino, 1959.

IV conferenza dell'IS a Londra nel settembre 1960.

Da sinistra: Atrila Kolányi, Hans-Peter Zimmer, Heimrad Prem, Jørgen Nash, Maurice Wyckaert, Asger Jom, Helmut Sturm, Jacqueline de Jong e Guy Debord.



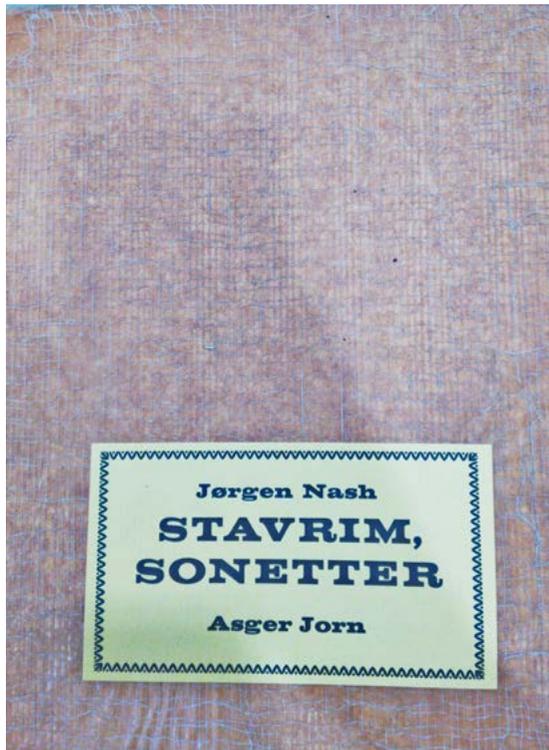
Due pagine della rivista SPUR, n°2, novembre 1960.



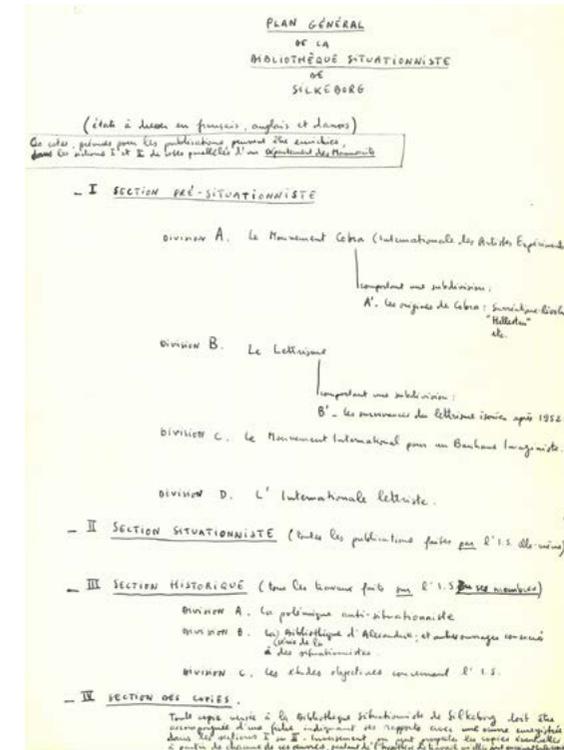
SPUR, n°2, novembre 1960.



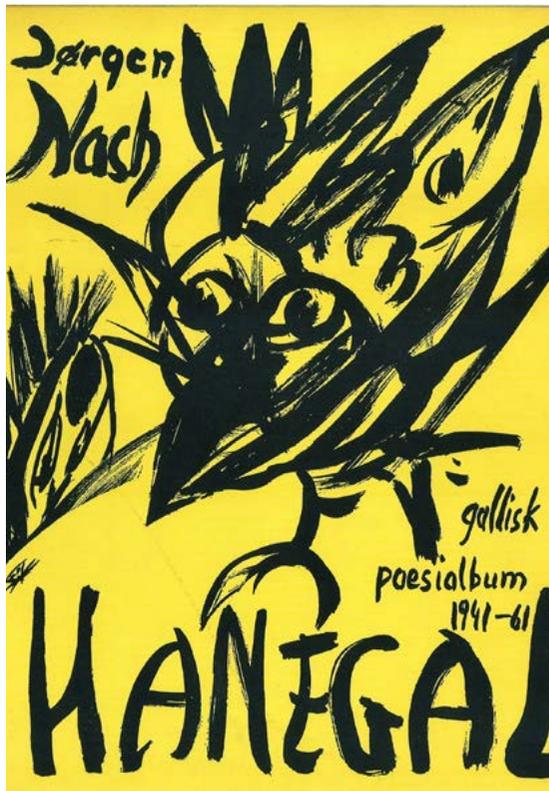
SPUR, n°5, numero speciale Urbanismo Unitario, 1961.



Jørgen Nash, Stavrím, Sonetter, poesia visiva, litografie di Asger Jorn, 1960. Copertina+due pagine interne.



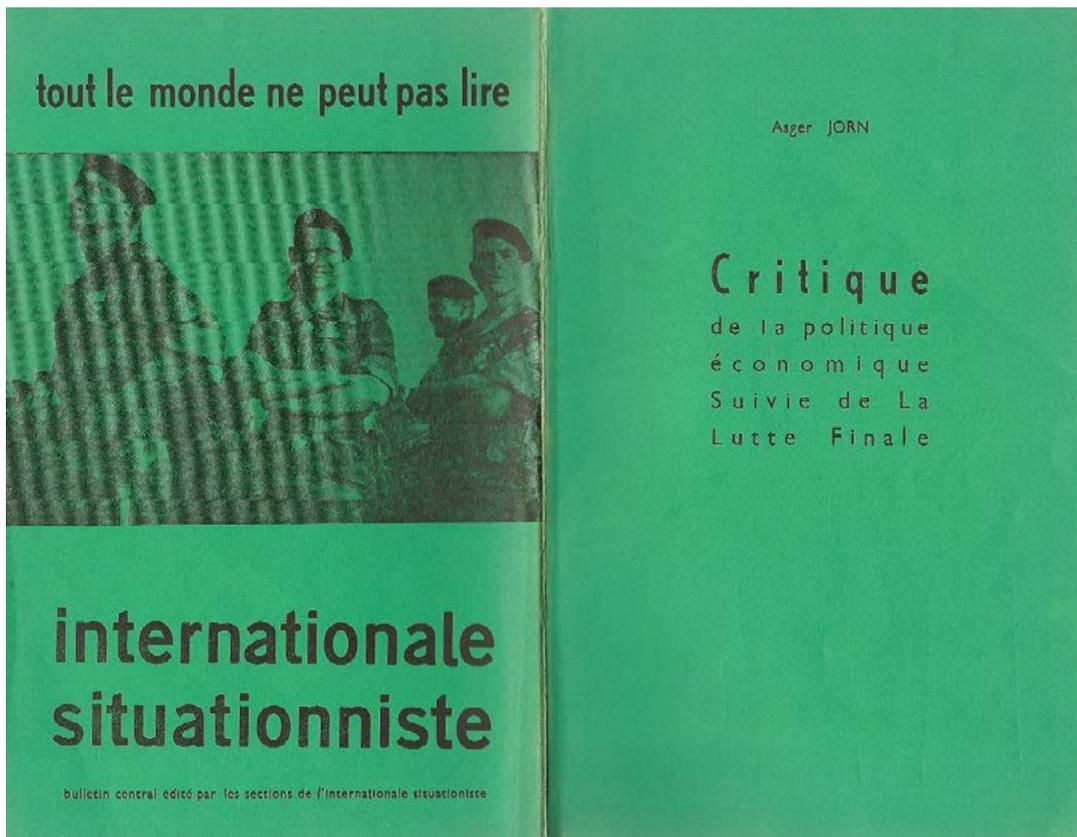
Guy Debord, Asger Jorn, Plan général de la bibliothèque situationniste de Silkeborg, 1961.



Jørgen Nash, Hanegal. Gallisk Poesialbum 1941-61, poesia visiva, litografie di J.V. Martin, 1961. Copertina+due pagine interne.



I situazionisti a Göteborg incontro con degli operai svedesi, ritaglio di giornale, 31 agosto 1961. L'incontro è avvenuto durante il soggiorno a Göteborg per la V conferenza dell'IS. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Asger Jorn, *Critique de la politique économique. Suivi de la Lutte Finale*, opuscolo, 1960.



VI conferenza dell'IS ad Anversa nel novembre del 1962. Da sinistra: Attila Kotányi, Guy Debord, Thérèse Vaneigem, Michèle Bernstein e Raoul Vaneigem. Foto Léo Dohmen.



V conferenza dell'IS a Göteborg nell'agosto 1961. Da sinistra: Ansgar Elde (?), Jacqueline de Jong, Guy Debord, Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, Jørgen Nash (?), Dieter Kunzelmann (?) e Gretel Stadler (?).



VI conferenza dell'IS ad Anversa nel novembre del 1962. Da sinistra: Guy Debord (di spalle), Raoul e Thérèse Vaneigem, Michèle Bernstein, Attila Kotányi e J.V. Martin. Foto Léo Dohmen.

Der Zentralrat der Situationistischen Internationale hat in der Zusammenkunft in Paris am 10. Februar 1962 beschlossen, aus der deutschen Sektion der S.I. die für die Herausgabe der Zeitschrift « Spur » verantwortliche Gruppe auszuschliessen (D. Kunzelmann, H. Prem, H. Sturm und H.-P. Zimmer). Es ist bewiesen, dass die fraktionistische Aktivität dieser Gruppe auf einem systematischen Missverständnis der situationistischen Thesen basierte; und dass die Mitglieder dieser Gruppe vollkommen die Disziplin der S.I. missachtet haben, um als Künstler zu arrivieren.

Die Zeitschrift « Spur » wird durch eine neue Zeitschrift als Organ der S.I. in Deutschland ersetzt.

Für den Zentralrat:

G.-E. DEBORD, Attila KOTANYI, Uwe LAUSEN, Raoul VANEIGEM.



Le Conseil Central de l'Internationale situationniste, réuni à Paris le 10 février 1962, a décidé d'exclure de la section allemande de l'I.S. le groupe responsable de l'édition de la revue « Spur » (D. Kunzelmann, H. Prem, H. Sturm et H.-P. Zimmer).

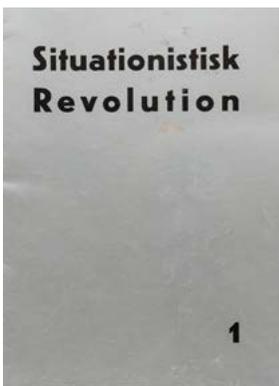
Il est démontré que l'activité fractionniste de ce groupe a été fondée sur une incompréhension systématique des thèses situationnistes; et que ce groupe a gravement négligé la discipline de l'I.S. pour s'engager dans la voie de l'arrivisme artistique.

La revue « Spur » sera remplacée par une nouvelle revue comme expression de l'Internationale situationniste en Allemagne.

Pour le Conseil Central:

G.-E. DEBORD, Attila KOTANYI, Uwe LAUSEN, Raoul VANEIGEM.

Nicht Hinauslehnen, pieghevole, 1962.



Situationistisk Revolution, n°1, ottobre 1962.



Nicht Hinauslehnen!
Ne pas se pencher au dehors
E pericoloso sporgesi!
Danger! Do not lean out!
Det är livsfarligt att luta sig ut!
Niet naar buiten hangen!

Paris, a witches' cauldron of political instigations and demonstrations, armoured cars in the streets, the bloody shadow of the Algerian war, OAS, FLN, clearing murders and torture. Strikes, Police raids, censorship, no gallic clarity but a dark witches' trial, shooting and reprisals, many dead and wounded.

Paris, where our Conseil Central hold a meeting in the Internationale Situationniste the 10th and 11th February 1962, 129 Boulevard Saint-Germain — even here brother against brother!

The conseil central of the IS has 8 members:

Dieter Kunzelmann, Germany, Jacqueline de Jong, Holland, Ansgar Elde, Sweden, Jörgen Nash, Denmark, Guy Debord, France, Uwe Lausen, Germany, Attila Kotanyi and Raoul Vaneigem, Belgium.

On the very first day of the meeting a previously printed ultimatum was presented by the four last named members declaring the German group of artists, SPUR, (Sturm, Zimmer, Prem, Fischer and Kunzelmann) excluded in the name of the Conseil Central. Those four go as far as to accuse SPUR of "fractionist activity based on a systematic misunderstanding of the situationist theses..."

That is precisely what they themselves might be denounced for, if we chose to adopt their jesuit methods.

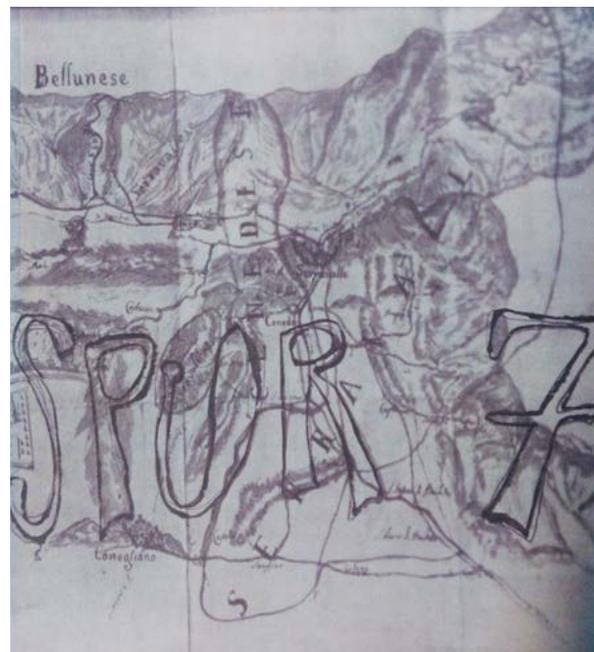
We came to the meeting also prepared to criticise the SPUR members, but in quite another way. We protest against all kinds of fractionist activity within the IS. In this council meeting in Paris we were confronted with a fait accompli, which made an empty force of the entire meeting. An organization whose essential decisions are not based on the principle of debate is totalitarian and does not agree with our rules of collaboration. This was a fractionist attack against us, which is unacceptable to the situationists. To call in comrades from other countries only to hand out a printed leaflet is a not very positive method. It can be explained only as an outcome of the non-activity policy of those four members. This is no good omen for the future of our movement, Internationale Situationniste.

It is not only pointless but ridiculous indeed to pull the emergency brake when the train has already stopped.

Paris 13th February 1962.

Jacqueline de Jong, Jörgen Nash, Ansgar Elde

Nicht Hinauslehnen!, volantino, 1962.



SPUR, n°7, ottobre 1961.

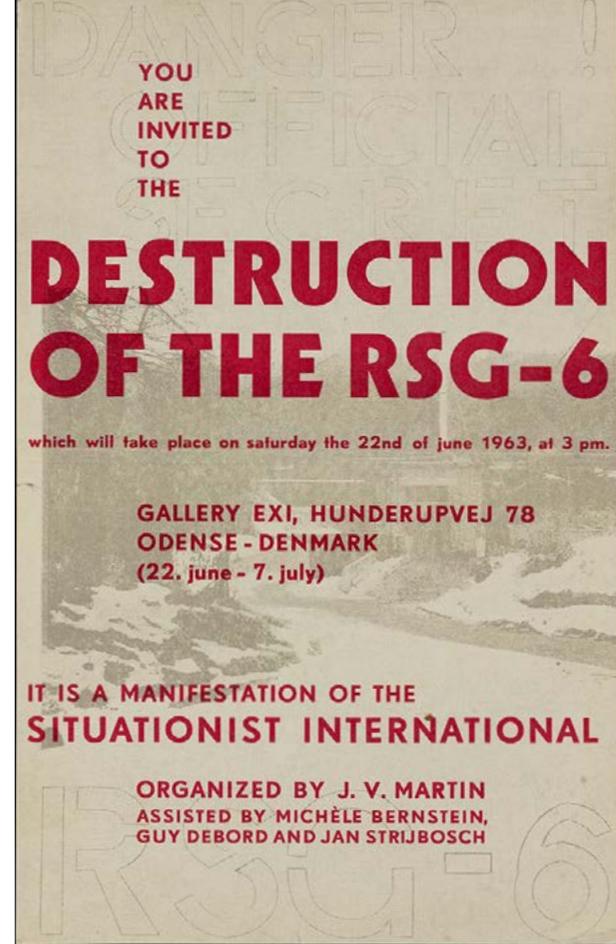
co-ritus

- 7 -

1. renessansen er uigenkaldelig forbi. og arbejder vi ikke på at udrydde den, vil den en dag udrydde sig selv.
2. med et mægtigt brag. 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 ...
3. der eksisterer i europæisk kulturtradition en uoverstigelig bom mellem yder og nyder. denne bom er grænsebom for den kulturelle evolution og truer med at gøre os alle til baviende fjolser i kulturindustriens supermarked. til ofre for en anonym undertrykkelse af usædne dimensioner.
4. vi ønsker at skabe nye ritualer. ritualer er menneskelig tænkning præget i socialt mønster. ethvert kulturelt mønster er et ritual.
5. europas kulturtradition er enøjnet som renessansens individualistiske centralperspektiv. herfra kan man kun se tingene fra een side ad gangen: kunstnerens eller publikums. således spandt renessansens kulturritual det stive udstillinganet, som tinglys, hænding, fluxus og nouveau realism endnu ubehjælpsomt spræller i.
6. individualisme er utopi, men blev de briller, der formede europæisk kultursyn. den skabte afstanden mellem individ og gruppe, mellem ideal og banalitet, mellem kunst og antikunst, mellem skaber og får. den skabte tilskueren, konsumentien. den skabte kommunien, kubieme, liberalisme, faecisme. utopiernes tid er forbi, nu. der kan ikke laves flere. tiden er løbet fra den.
7. renessansens briller blev teknikkens syvmelestevler, men blev sam tidigt det kulturelle livs søvepude.
8. i kunstneren eller i tilskueren foregår det, siger traditionen, i det sublime eller det banale. "vi siger": for os foregår kunsten i mellemrummet. i mellemrummet mellem mennesker, i mellemrummet mellem det sublime og det banale. det er kunstens mekanik, vi vil pille ved. det er her og nu det foregår.
9. vi afkristner folkehjæskolastanken. vi afanimiserer afrikansk tradition. vi stjæler og låner gødet passer os. vi forvalter vor arv. ta'r os endda den frihed at lege med den.
10. "vi siger" for første gang til publikum: "kom og vær med. på med vanten. enhver har apperet."
11. co-ritus vasker kunsten strålende ren. den er bomben under kulturlivet. men vi behøver ikke at gøre attentat. kulturlivet har været i stå siden 1850.

Jens Jørgen thorsen, jørgen nash, (danmark).
 hardy strid, (sverige). ambrosius fjord, (norge).

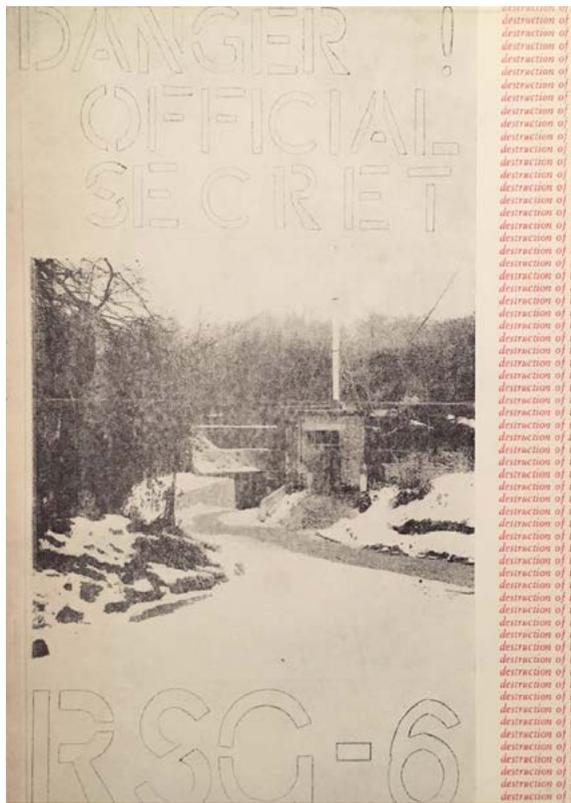
Co-ritus, manifesto, 1962.



Destruction of the RSG-6, manifesto, 1963.



«La cultura è industria culturale. L'industria culturale è una frode. La frode è uguale al lavoro. L'industria culturale = tempo libero organizzato», slogan dipinto sul recinto di Møntergade, 1962. (Rasmussen; Jakobsen (2011), p. 269).



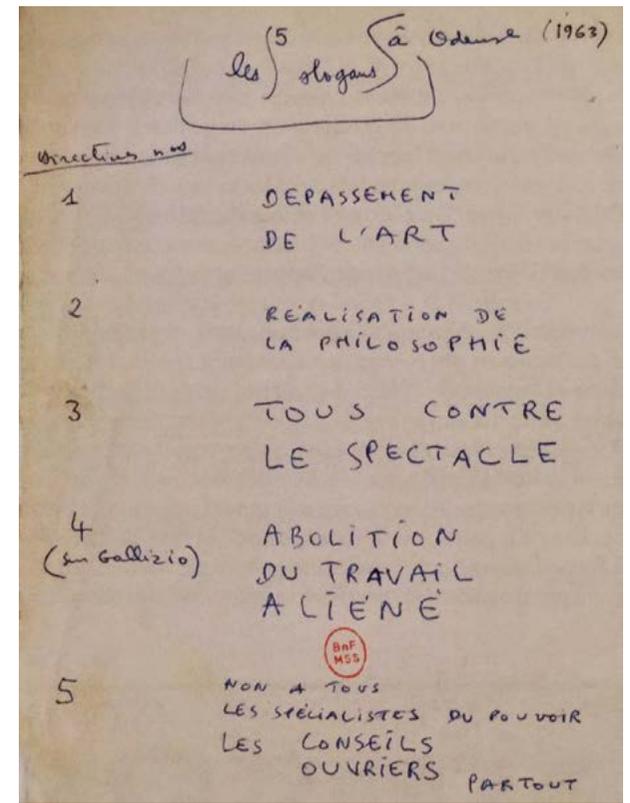
Destruction of RSG-6, catalogo, 1963. Copertina+2 pagine interne.



J.V. Martin, Le crematorium de l'abri gouvernemental de la région 6: L'Angleterre, cartografia termonucleare, pittura, 1963.



Michèle Bernstein, Victoire de la Commune de Paris, dettaglio collage, 1963.



Guy Debord, Directive, 1963.



Tiro con la carabina su dei ritratti di dirigenti durante la manifestazione e due direttive di Debord alla galleria Exi, 1963.



J.V. Martin accanto a una sua cartografia termonucleare e una direttiva di Guy Debord, 1963.

L'I.S. APRES VENISE

- 1 -

Si l'on peut dire que l'I.S. à ses débuts, formée par des groupes fluctuants dans quelques pays n'était pas encore situationniste (1957-62), le groupe situationniste cohérent qui a commencé d'exister en 1962 (Anvers), quoiqu'il ait fait quelques interventions hors de France, n'atteignait certainement pas le stade d'une organisation internationale. Ces conditions duraient encore après mai, quand le groupe s'est reformé à Paris à l'automne. ~~Ces conditions étaient~~ C'est en décembre-janvier qu'ont formellement commencé à exister les sections américaines et italiennes; et Martin n'a pu commencer à briser l'isolement scandinave qu'un peu plus tard. La Conférence de ~~Venise~~ a manifesté essentiellement le fait que les situationnistes constituent maintenant une organisation internationale.

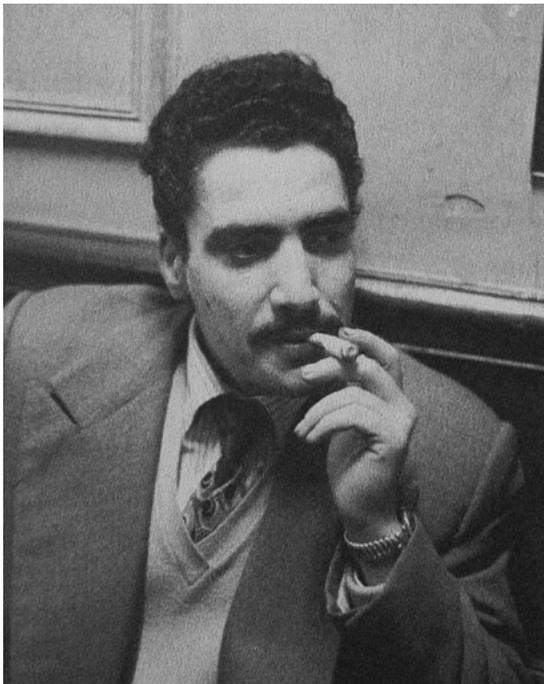
- 2 -

Le point le plus important et le plus urgent pour nous tous est de faire fonctionner au mieux cette activité coordonnée, selon les engagements minimums pris à Venise. Bien dominer les questions concernant cette liaison-là constitue la condition nécessaire et le début de tout le reste.

- 3 -

Ce que j'ai appelé, en avril 1968, la "troisième époque" de l'I.S. se trouve pour nous caractérisée à la fois par la réapparition internationale d'un courant révolutionnaire prolétarien (plus fort qu'en avril 1968, mais encore bien faible à maints égards) et par le troisième stade de l'existence de l'I.S., défini au point 1. Il y a un certain rapport entre ces deux faits. Il faut qu'il y ait une interaction beaucoup plus grande.

Guy Debord, L.I.S. après Venise, dettaglio, 1969.



Mohamed Dahou. Foto ©Ed van der Elsen/Nederlands Fotomuseum.

internationale lettriste

Il faut Recommencer La Guerre en Espagne

Pour en finir avec le Confort Nihiliste

Nous savons que toutes les réclames nouvelles sont évidemment gratuites, et toujours app. pour nous autres. Nous les déclinons parce que nous ne nous reconstruisons pas de nous-mêmes, et parce qu'est, en somme, nous réclame.

Mais l'indifférence ne nous est pas permise devant les défilés vides du présent quand elles sont garanties par une Société de guerre, et quand nous vivons de nos propres poches.

Nous ne voulons à aucun prix prêter, accepter de nous faire, occuper. Ne serait-ce que par respect, il nous faudrait, en revanche, à tout prix le fin compte et la séparation dans les coiffes, les vides pevalères de désespoir de nous faire fabriquer de nos vides et de nos vides de défense contre les piges du silence, nos vides de G. E. DEBORD.

Après de ce manque toujours récurrent, et de l'indifférence et l'indépendance de tout ce que nous avons dans le jeu de nos vides, nous sommes. Toute forme de propagande sera donc bannie.

Nous avons à promouvoir une insurrection qui nous concerne, à la mesure de nos représentations. Nous avons à éliminer d'une certaine façon du monde même si nous l'avons comme personnel, idée sur laquelle tout programme révolutionnaire devra d'abord s'édifier.

Guy-Emmet DEBORD.

Valut déjà quise nos que Franco s'accroche au pouvoir, soit ce parti de notre travail que nous avons laissé parler avec l'Espagne. Les défilés que nos amis ont écrit dans ce pays sont reconstruits, et les boues redonnent au...

Pour en finir avec le Confort Nihiliste

Totem et Tabou

A la Recherche De L'Asymptote

Manifeste Du Groupe Algérien De L'Internationale Lettriste

Acte Additionnel à la Constitution d'une Internationale Lettriste

Dimensions du Langage

Principes d'un Théâtre Nouveau

Vagabondage Spéciale

Internationale lettriste, n°3, agosto1953.

Acte Additionnel à la Constitution d'une Internationale Lettriste

Dimensions du Langage

Principes d'un Théâtre Nouveau

Vagabondage Spéciale

Acte Additionnel à la Constitution d'une Internationale Lettriste

Dimensions du Langage

Principes d'un Théâtre Nouveau

Vagabondage Spéciale

Acte Additionnel à la Constitution d'une Internationale Lettriste

Dimensions du Langage

Principes d'un Théâtre Nouveau

Vagabondage Spéciale

Projet d'une attitude-détournement de Breton

CAVEAU DE FAMILLE
DANGER DE MORT ^{pour les autres} POSTE DES VIOLETTES

Piranesi est psychogéographique dans l'escalier
Claude Lorraine dans la visée
en présence d'un quartier de Palais
et de la mer.

Le Faucher cheval est psychogéographique dans l'
Arche fictive

Arthur Casan " dans la devise pres
Jacques Vache " dans l'Habitillon

Jock l'Eventem est probablement psychogéographique
dans l'anneau.

Louis de Bourgois est psychogéographique dans la
St Just est un peu " dans la politique.

Nadeline Reineis est nettement psychogéographique
dans le suicide

André Breton est vraiment psychogéographique dans la
sécurité

Et, Leo Cassil dans le voyage, Edgar Poe
dans le paysage. Et Villiers de l'Isle
Adam dans l'agonie; Evassie Galles dans
la mathématique.

Henry de Beau est peut-être psychogéographique
dans le nivellement.

1) Inscription dénoncée le 10 Avril 50, sur une transformation à l'aveugle
de la même pour (Minaud de Piquis) et la même lettre je pense
avait été le scandale de N-Dame. Je déconseille seulement à
ceux qui, en consultant, cette note, l'effrayant rapport; j'avais
craint de voir l'effrayant rapport.

2) Voir HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE.

Lettera di Guy Debord a Ivan Chtcheglov, 23 novembre 1953.

"Les Jeunes Russes"

LÉO CASSIL

**LE VOYAGE
IMAGINAIRE**

Traduit du russe par
VERA RAVIKOVITCH
et HENRIETTE NIZAN

6^e édition
nrf

INSERTEZ DANS
LE
BOULOUCE

PARIS, 1937
Librairie Gallimard
43, rue de Boune

Léo Cassil, Le voyage imaginaire, Gallimard, 1937.

BERTOLT
BRECHT

**MÈRE
COURAGE**

THÉÂTRE
NATIONAL
POPULAIRE

Collection du Répertoire

L'ARCHE
ÉDITEUR
À PARIS

Bertolt Brecht, Mère Courage, rappresentata dalla Berliner Ensemble.



Helene Weigel interpreta Madre Coraggio. Foto Hainer Hill.

**LES
LÈVRES
NUES**

Blida Orléansville Sétif Ouedj
Bougie Philippeville Mascara
Kasabou Wiliana Sidi-bel-abbès
- Wadai - Aïn Nijm Timenon

Fiss Ouara Oran
Al Werra Aïn Seïda Batna
El Mesran
Boghari - Khenchela Médina
El Cassart - Frenha
Soulfarik Wila Tolga
El Krachou Boghari

SOMMAIRE

MINOU DROUET. La Messagère.
FRANÇOIS MAURIAC. La Glace sans tain.
GILBERT BECAUD. Un Pas en avant, deux en arrière.
MARCEL JUNI. de l'Académie française. Le Proletaire démaquillé.
ARAGON et ANDRÉ BRETON. Mode d'emploi du détournement.
GAETAN PICON. Supplément au voyage de Courteville.
ALBERT SCHWEITZER. La Préhistoire des Loisirs.
LE CORBUSIER. Les Grands Travaux (II).
CECIL SAINT-LAURENT. Mot à mot.

N° 8 - MAI 1956. 36 FRS

Les Lèvres nues, n°8, maggio 1956.

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH
potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH
bulletin d'information de l'Internationale situationniste
N° 29 5 novembre 1957

Le 28 juillet, la conférence de Costa d'Arrosia s'est achevée par la décision d'unir
fier complètement les groupes représentés (Internationale lettriste, Mouvement Inter
national pour un Bauhaus Imaginiste, Comité psychogéographique) et par la constitution
ou - votée par 5 voix contre 1, et 2 abstentions - d'une Internationale situationniste
sur la base définie par les publications préparatoires de la conférence. "Potlatch
h" sera désormais placé sous son contrôle.

ENCORE UN EFFORT SI VOUS VOULEZ ÊTRE SITUATIONNISTES
(L'U.L. dans et contre la décomposition)

À Mohamed Dahou

Le travail collectif que nous nous proposons est la création d'un nouveau théâtre d'
opérations culturelle, que nous nous plaçons par hypothèse au niveau d'une éventuelle consti
tution générale des ambiances par une préparation, en quelques circonstances, des t
races de la dialectique "décomposante". Nous nous fondons sur la constatation év
idente d'une déperdition des formes modernes de l'art et de l'écriture; et l'analyse
de ce mouvement continu nous conduit à cette conclusion que le dépassement de l'ense
mble signifiant de faits culturels nous voyons un état de décomposition parvenu à
son stade historique extrême (sur la définition de ce terme, cf. "Rapport sur la con
struction des situations") doit être recherché par une organisation supérieure des s
oyens d'action de notre époque dans la culture. C'est-à-dire que nous devons prévoir
et expérimentaler l'instauration de l'Internationale situationniste est constituée g
néralement, mais cela ne signifie rien que le début d'une tentative pour construire un
"MOT" de la décomposition, dans laquelle nous sommes entièrement compris, comme tout
le monde. Le geste de conclusion de nos possibilités réelles exige à la fois la rec
onnaissance du caractère pré-situationniste, au sens strict du mot, de tout ce que no
us pouvons entreprendre, et la rupture sans esprit de retour avec la division du tra
vail artistique. Le principal danger est un composant de nos deux erreurs: le pou
voir d'œuvres fragmentaires associées de simples proclamations sur un prétendu nou
veau stade.

En ce moment la décomposition ne présente plus rien qu'une lente radicalisation des
nouvelles modes vers les positions où se trouvent, il y a dix ans, les
les extrémistes répressés. Mais loin de tirer leçon de ces expériences sans issue
les nouvelles "de bonne compagnie" on affaiblit encore la portée. Je prendrai
des exemples en France, qui connaît certainement les phénomènes les plus avancés de
la décomposition culturelle générale qui, pour diverses raisons, se manifeste à l'ég
al le plus pur en Europe occidentale.

À lire les deux premières chroniques d'Alain Robbe-Grillet dans "France-Observateur"
(du 10 et du 17 octobre), on est frappé par le fait qu'il est un peu timide (dans s
es raisonnements, comme il l'est dans ses "déplacements" romanesques) à l'égard de
à l'histoire des formes, dit-il, qui est en fin de compte le meilleur critère (et pe
ut-être le seul) pour reconnaître une œuvre d'art. Avec une banalité du passé, et
d'expression qui finit par être bien personnelle ("répétitions de", il veut mieux courir
un risque que de choisir une œuvre certaine "et", et beaucoup moins d'invention et d'
usage, il se réfère à la même réception littéraire du mouvement de l'art, il se mécon
naît à l'œuvre récurrente: "L'ART CONTINUE", ou bien il écrit, "Sous toutes les ques
tions qui nous choisis de continuer", continue tout droit. Qui lui rappelle par suite

Potlatch, n°29,5 novembre 1957.

THÉÂTRE COMPLET DE LUIGI PIRANDELLO

MASQUES NUS

★ ★

HENRI IV

VÊTIR CEUX
QUI SONT NUS

Version française
de BENJAMIN CRÉMIEUX

nrf

PARIS
ÉDITIONS DE LA
NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
3, RUE DE GRENELLE, 1928

CENTRE CULTUREL

L'ASSOCIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE D'UCCLE
a. s. b. l.

présente

Lundi 1^{er} décembre 1958, à 20 h.

Le spectacle OMNI-THÉÂTRES
QUI A ÉTÉ ANNULÉ LE 27 OCTOBRE DERNIER

LE RIDEAU DE BRUXELLES
dans
SON PLUS GRAND SUCCÈS

HENRI IV

de
LUIGI PIRANDELLO

avec
CLAUDE ETIENNE
dans le rôle titulaire

Mise en scène de
JULIEN BERTHEAU
de la Comédie-Française

PRIX DES PLACES : 100 - 80 - 60 et 40 F.

Les billets délivrés pour le 27 octobre, restent valables
en cas d'annulation, remboursement jusqu'au 27 novembre inclus

L'location ouverte au Centre de 10 à 13 h. et de 14 à 16 h. à partir du jeudi 20 novembre.

internationale situationniste

5

Internazionale situazionista, n°5, dicembre 1960, copertina.

PRÉFACE A L'UNITÉ SCÉNIQUE " PERSONNE ET LES AUTRES "

« Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin du monde, mais à la fin du monde du spectacle. »

Notes éditoriales d'Internationale Situationniste 3.

Nous l'a-t-on répété ? Nous l'a-t-on prédit ? Le théâtre est mort. Considération dépourvue d'intérêt dès lors que nous écrivons « pour le théâtre » ! Les metteurs en scène pratiqueront la respiration artificielle de ces textes, inopportuns pour le moins, infailibles pour le pire. Quant à l'auteur, lequel n'aurait pas sa petite idée du cadavre ainsi que l'ont les vieilles dames à l'annonce de la noyade du voisin du dessous ? Chacun en étant à ce point, le théâtre à la partie belle pour qui, tous et personne, se donne pour règle d'offrir, en guise de solennité funéraire, « la » pièce qui, définitivement, plongera cet art dans l'oubli.

Avec trop d'évidence, ce premier texte n'échappe pas à la tentation de ce rite. On a écrit sur des tombeaux. Cela est trop visible et laisse peu de place pour dire, contre toute certitude dont ne manquera pas de s'affubler l'avant-garde, ce qu'on a réellement tenté de faire. Eh bien oui ! Qu'ai-je voulu faire ? Et pourquoi d'abord : unité scénique ?

Après Brecht, et le dadaïsme, et la vogue de Beckett, il serait indécent de découvrir l'anti-pièce ou des procédés archi-connus. Il serait non moins indécent de croire à des conséquences plus vastes. Cette réanimation peut être passionnante ou secondaire ; elle ne se hissera jamais à la hauteur de ces découvreurs. Se réclamer de Brecht ou d'autres manifesterait, non seulement une certaine impudeur, mais une tentation plus subtile : celle de la nouveauté patiente, la notion d'une recherche appliquée, comparative, studieuse et, finalement, illusoire : le Dr Faust n'est rien moins que l'élève de Satan. D'où le didactisme, volontaire ou non, des pièces d'avant-garde !

L'unité scénique, elle, n'a que ses emprunts à faire valoir, qu'ils soient patents ou qu'ils aient été suggérés par d'autres formes d'art en décomposition (tel le roman, genre littéraire épuisé, mais genre promis à la plus grande fortune si on le représente tel quel à la scène). L'unité scénique, c'est d'abord un roman. Pas transposé, bien sûr. Tout le contraire ! Un roman représenté. C'est-à-dire la projection à la scène de ce curieux mélange entre un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré, et l'asymétrie de nos actes, le hiatus quotidien des situations. D'une part, le style de vie dialogue devant nous et, de l'autre, ces gestes, ces décisions, ces rencontres et ces départs ne sont pas positivement exprimables en lui : voilà ce qu'est l'unité scénique, une fois faite la part des partis-pris ou incidents de la représentation (tel la suppression de l'entr'acte).

Quatre éléments constituent l'unité scénique. Tous concourent à la vision globale du spectacle, quel que soit le moment du dialogue ; aucun n'est étranger à l'articulation de ces dialogues, à leur progression (en dehors de toute dramatisation), à leur efficacité linéaire, celle-ci étant plus profonde à

27

André Frankin, «Préface à l'unité scénique 'Personne et les autre'».

ROBERT BELGHANEM

vient de temps à autre à "LA MÉTHODE"

2, Rue Descartes

Consommations à partir de 300 frs.

LE SOIR APRÈS DIX HEURES
SI VOUS NE RELISEZ PAS
SCHOPENHAUER
VOUS ÊTES FORCÉMENT A
" LA MÉTHODE "

2, RUE DESCARTES

Tre cartoline pubblicitarie per il café-cabaret La Méthode aperto il 10 ottobre 1958 da Michèle Bernstein.

6. Début

Cette pièce a été jouée pour la première fois, le 24 Décembre 1963 sans une mise en scène de Michel COSSAIS, avec par ordre d'entrée en scène :

Un Ouvrier	Jean-Claude DENISSE
Bave, le batteur	Michel COSSAIS
Karl, chanteuse, amie de Bave	Jacqueline BRAND
Inglif, pianiste, marié à Myriam	Ivan CHTCHEGLOV
Ilda, chanteuse, celle qui part	Michèle FERRIE
Myriam, femme d'Inglif	Françoise ALKAM
Sacha	Jean-Claude DENISSE
Thibaut, le disc-jockey	Robert FALLAVIER
Micky, chanteuse	Françoise ALKAM

Romain, Monsieur, un client	Claude FÉVOIS
Houchka, Partiel, valet de Monsieur	Daniel POMIEN

La Voix, rôle tenu par Thibaut	Robert FALLAVIER
Gédson, c'est Sacha déguisé	Jean-Claude DENISSE
Le Bon Panteur, c'est Partiel	Daniel POMIEN
L'Impérial, c'est Micky	Françoise BERGÈRE
La Vamp, c'est Ilda	Michèle FERRIE
La soeur du Panteur, c'est Myriam	Françoise ALKAM

Cette pièce n'est pas une pièce. C'est avant tout un spectacle. C'est un spectacle qui essaie d'abord de faire partager avec le spectateur, les joies et les peines des acteurs qui le jouent. Le spectacle sera donc tributaire de l'humeur des acteurs puisqu'il veut être essentiellement une tranche de leur vie propre. Les acteurs pourront improviser à leur guise, à condition de respecter l'intrigue, très simple d'ailleurs.

Michel COSSAIS & Ivan CHTCHEGLOV.

FLORENCIE

L'Idole de la Nouvelle Vague

après avoir coulé trois boites en dix-huit mois :

Le Moineau-Bistro
Le Manouche
Le Mont-Blanc

s'attaque maintenant à **LA MÉTHODE**

2, RUE DESCARTES



Hâtez-vous d'y boire un verre avant la fermeture.

N'essayez plus d'entrer à Polytechnique
 mais en face
 à LA MÉTHODE
 2, Rue Descartes
 où vous pourrez voir



FLORENCIE

Le guitariste de l'intelligentsia

Ouverture le vendredi 10 octobre, à 20 heures

Consommations à partir de 300 frs.



Luigi Russolo e l'intonarumori. Foto Michel Seuphor.



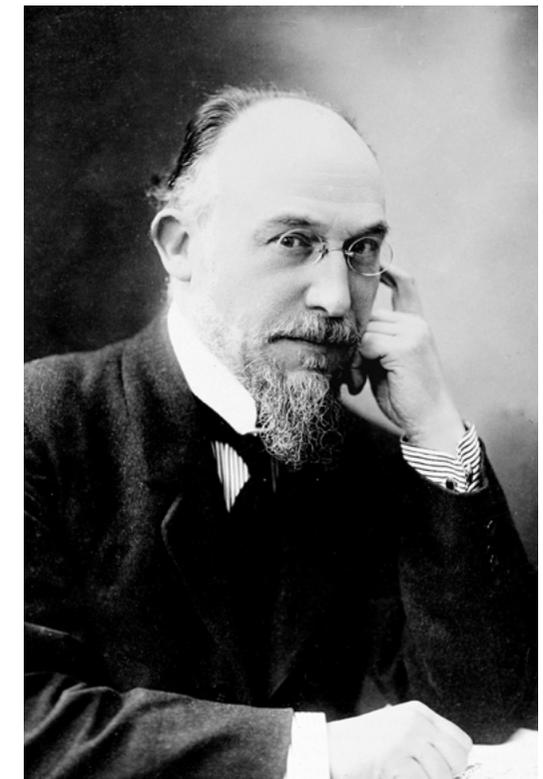
Luigi Russolo, L'Arte dei Rumori, edizioni futuriste, 1916.

*1er Essai de Musique d'Ameublement
 (Son industriel)
 Divertissement mobilier organisé par le groupe des
 musiciens "Nouveaux Jeunes" pour l'ore, contour-
 décorateur*

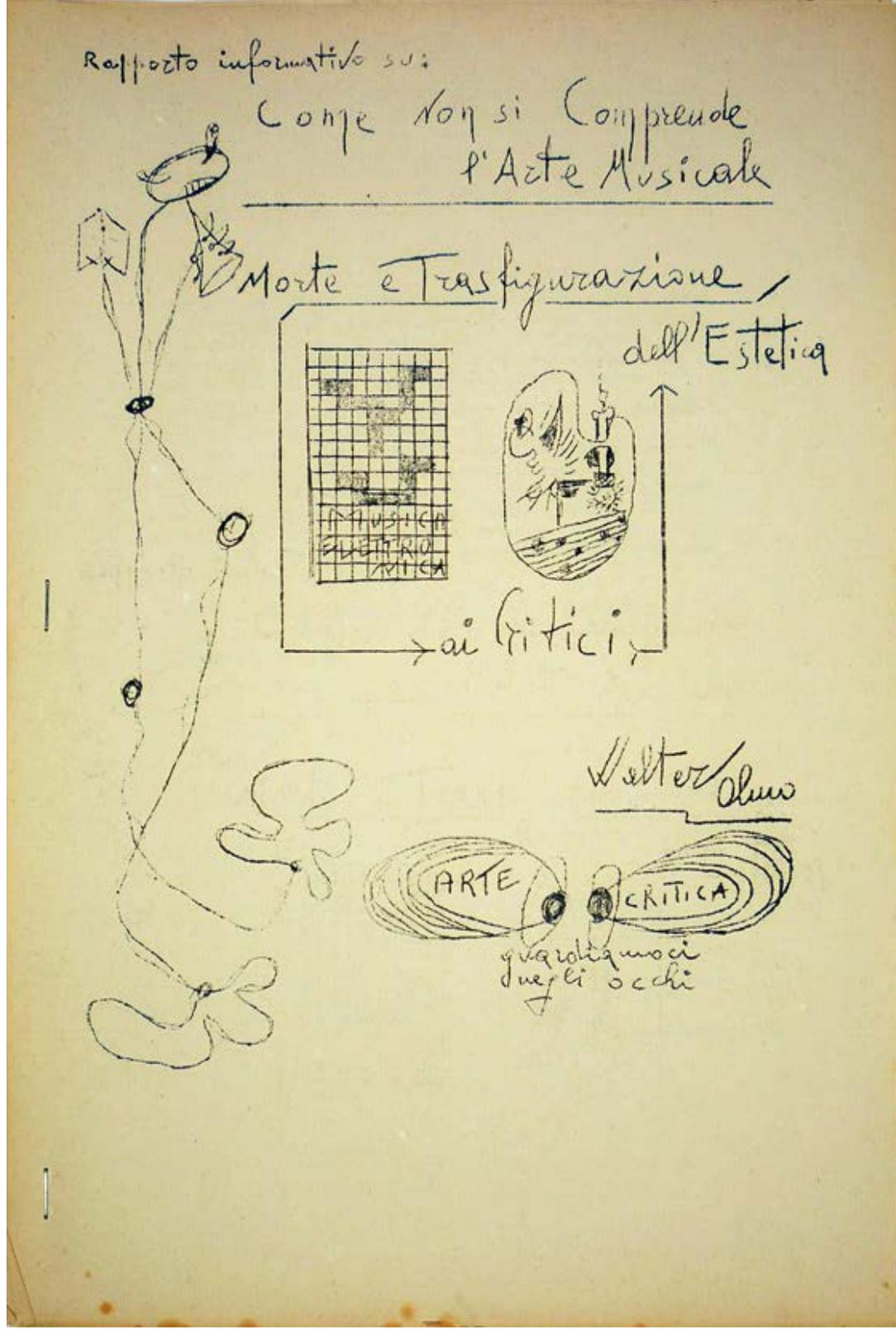
*La Musique d'Ameublement pour sociétés, réunions,
 etc... Le goût de la Musique d'Ameublement? — un plaisir!
 La Musique d'Ameublement remplace
 les "valse",
 les "fantaisies sur les fleurs", etc....
 Ne pas confondre! C'est autre chose!!!
 Plus de "fausse musique": du monde musical!
 La Musique d'Ameublement complète le mobilier;
 Elle permet Tout; Elle vaut de l'Or; Elle est
 nouvelle; Elle ne dérange pas les habitudes;
 Elle ne fatigue pas; Elle est Française;
 Elle est inusable; Elle n'ennuie pas.
 L'adopter c'est faire mieux!
 L'écouter sans vous gêner.*

*CONFÉCTION
 & SUR
 MESURE*

Erik Satie, Premier essai de Musique d'Ameublement, volantino, 1918.



Erik Satie. Foto Henri Manuel.

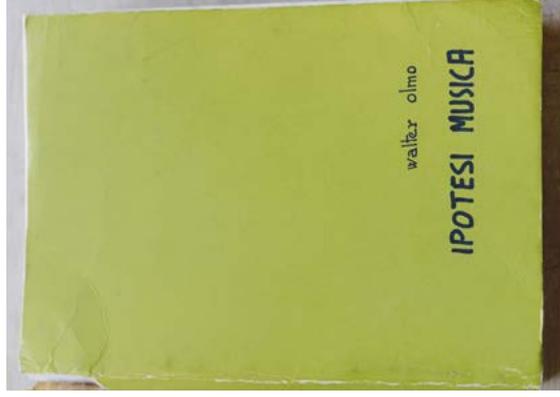


Walter Olmo, *Come non si comprende l'arte musicale. Morte e trasfigurazione dell'estetica*, stampato, 1957.

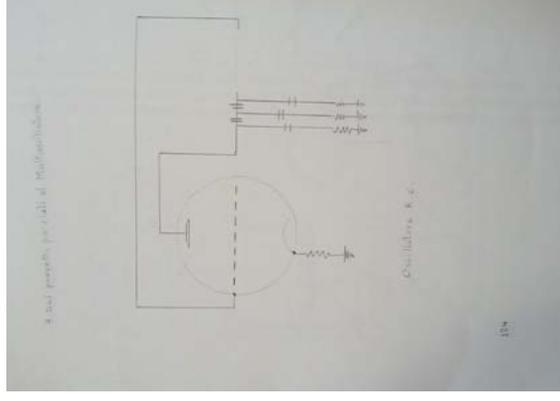
Walter Olmo lettera a Piero Simondo, Elena Verrone e Amelia (?), 1958.

cariissimo Piero, Elena ed Amelia,
sono lieto di comunicarvi che l'oscillatore progettato da Buccolo, nonostante tutte le mie previsioni negative precedenti, funziona. La sua struttura è molto semplice e permette di controllare quasi tutte le caratteristiche fisiche naturali del suono prodotto, naturalmente quando sarà del tutto perfezionato. Attualmente il circuito sperimentale costruito da Tonino produce suoni puri, attraverso un sistema di variazione di resistività e capacità, pressoché simile al circuito di Milano, cioè circuito a ponte di Wein, ma ~~xxxx~~ con alcune varianti che rendono la costruzione più sperimentale, ma essenzialmente stabile. Le resistenze a contatto di massa, determinano variazione di corrente nell'oscillatrice (valvola 12 AU 7). Il costo del monotipo ora funzionante è di circa due milaire, dunque basso. Buccolo sta attualmente progettando la costruzione di un circuito con circa dieci oscillatrici e qualche centinaio di resistenze, il che permetterà di produrre tutte le vibrazioni entro il campo della udibilità e oltre. Comunque non è questa la parte che più ci interessa, quanto quella dei controlli automatici per le combinazioni. Esempio (problema posto dal sottoscritto), volendo emettere 30 suoni di caratteristiche diverse reciprocamente (secondo la classificazione Giorgi), entro il tempo limite massimo di 3 secondi (i numeri 3 e 30 sono arbitrari ed arrotondati per l'esempio), le operazioni manuali occorrenti (apertura e chiusura dei vari circuiti) per la realizzazione non possono venire effettuate nel tempo e con le caratteristiche indicate, a meno che si dedichi otto ore giornaliere di esercizio esecutivo per alcuni anni, tempo che sarebbe sprecato; perciò automatizzando l'esecuzione, nel senso che prima si imposta la combinazione chiudendo i contatti e collegando il circuito oscillatore con un calcolatore elettronico, entrambi i circuiti risolveranno l'impostazione nel tempo previsto, quando con un semplice pulsante si darà il via alla combinazione. E' ovvio che il circuito automatizzato può servire per lo più per la produzione commerciale, per la precisione delle ripetizioni (al riguardo ci si dovrà documentare dettagliatamente e tecnicamente), mentre invece quello semplicemente oscillatorio sarà oggetto della nostra più attenta considerazione per estendere sempre più le sue possibilità. Inoltre il circuito permetterà di produrre molti suoni contemporaneamente, con un mescolatore che sommi i segnali e li convogli all'amplificatore, oppure costruendo un amplificatore a più entrate miscelabili. Così questo problema che mi angustiava non poco, nonostante l'ostentata allegria, sarà risolto per la fine del mese. Credo che per quella data sarà pure terminato il magnetofono che stò costruendo. Vorrei venire a Cosio, ma purtroppo per ora mi è impossibile, ma credo che domenica prossima farò una scappata e se tutto il lavoro qui sarà terminato, potrò fermarmi due o tre giorni. La copiatura della traduzione è bene avviata (pag.30 dei fogli minuta). Gallizio mi ha fatto pervenire attraverso l'intermediario Uberto,

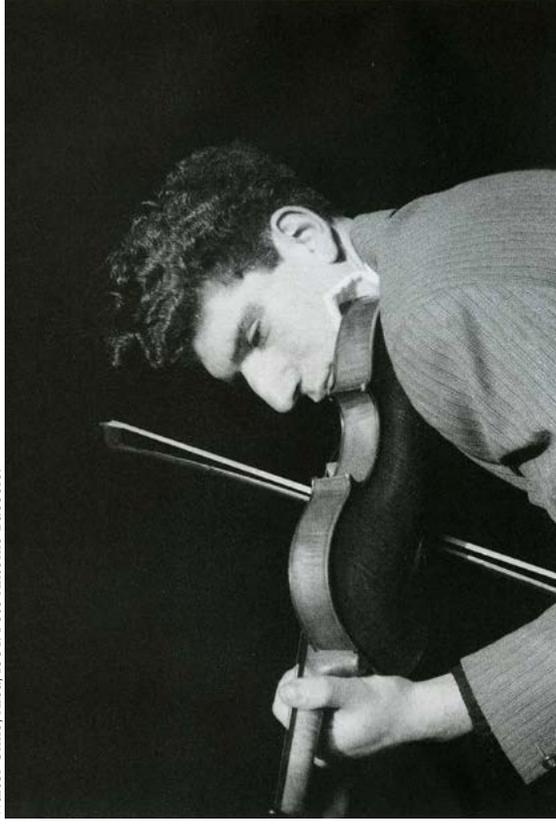
Walter Olmo, *Ipotesi Musica* (1955-1985), copertina, 1985.

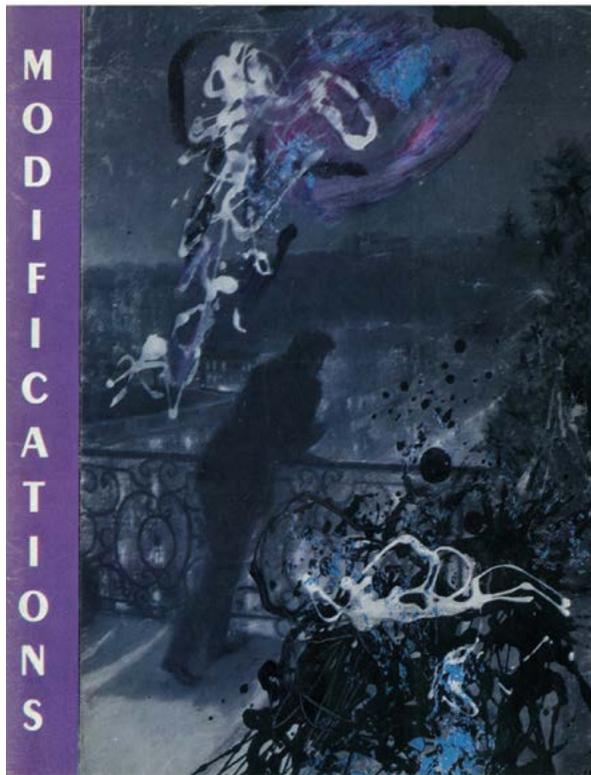


Walter Olmo, *Ipotesi Musica* (1955-1985), disegno oscillatore, 1985.

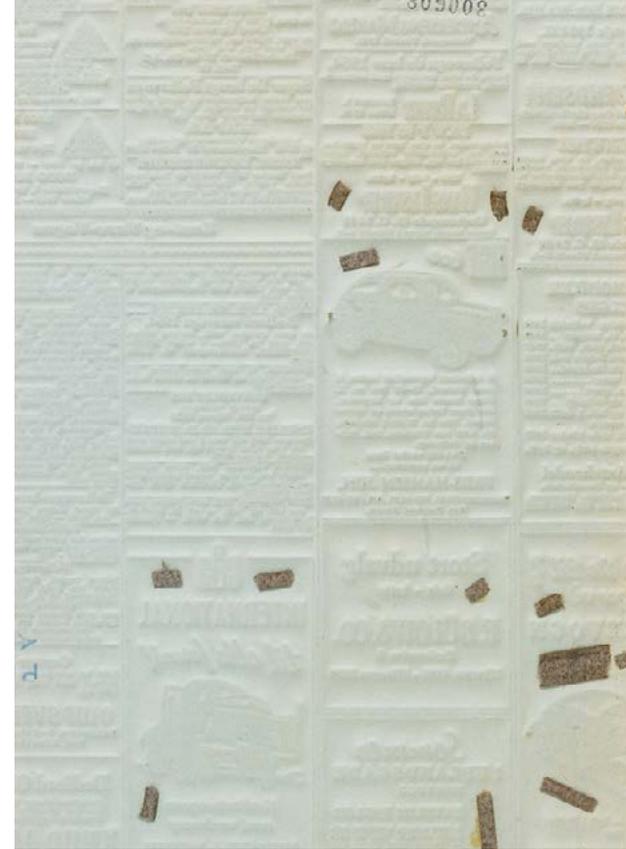
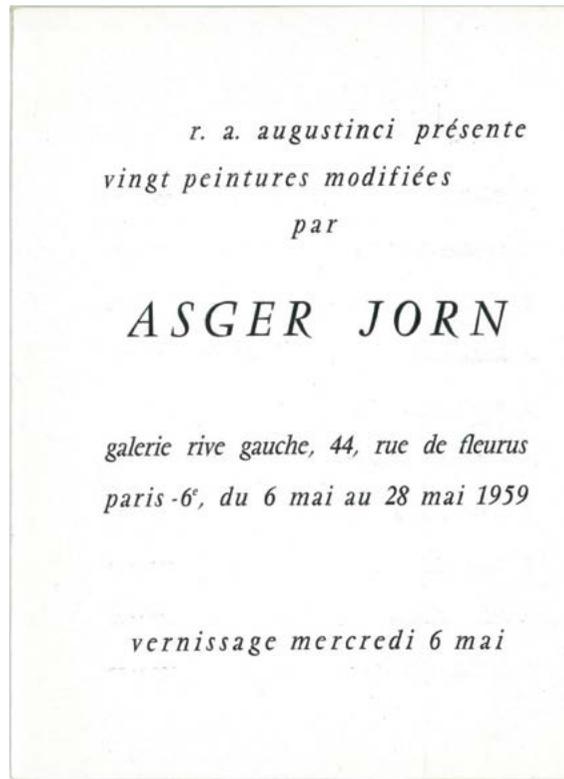


Walter Olmo, Alba, 1954. Foto Antonio Buccolo.

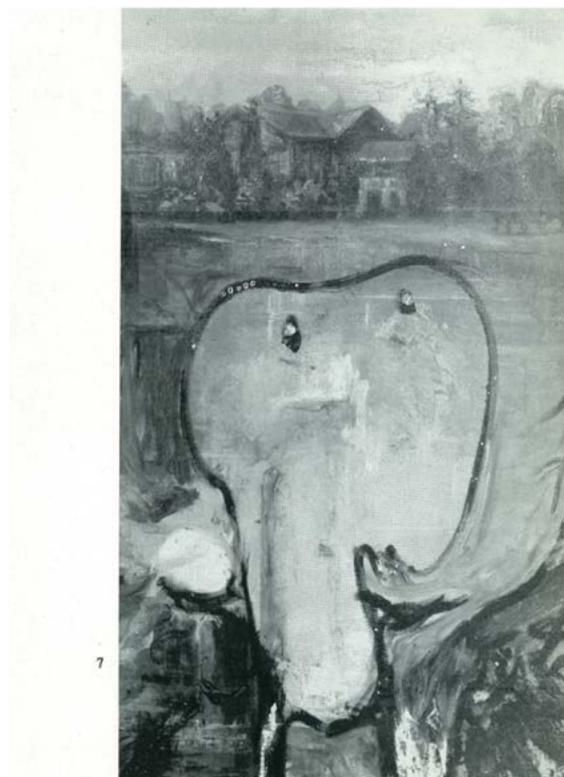
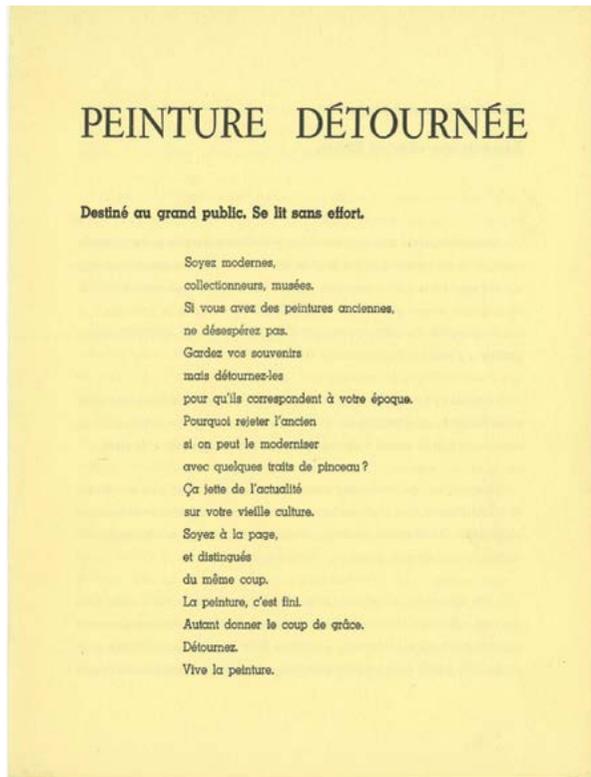




Asger Jorn, Modifications, catalogo, 1959. Copertina+3 pagine interne.

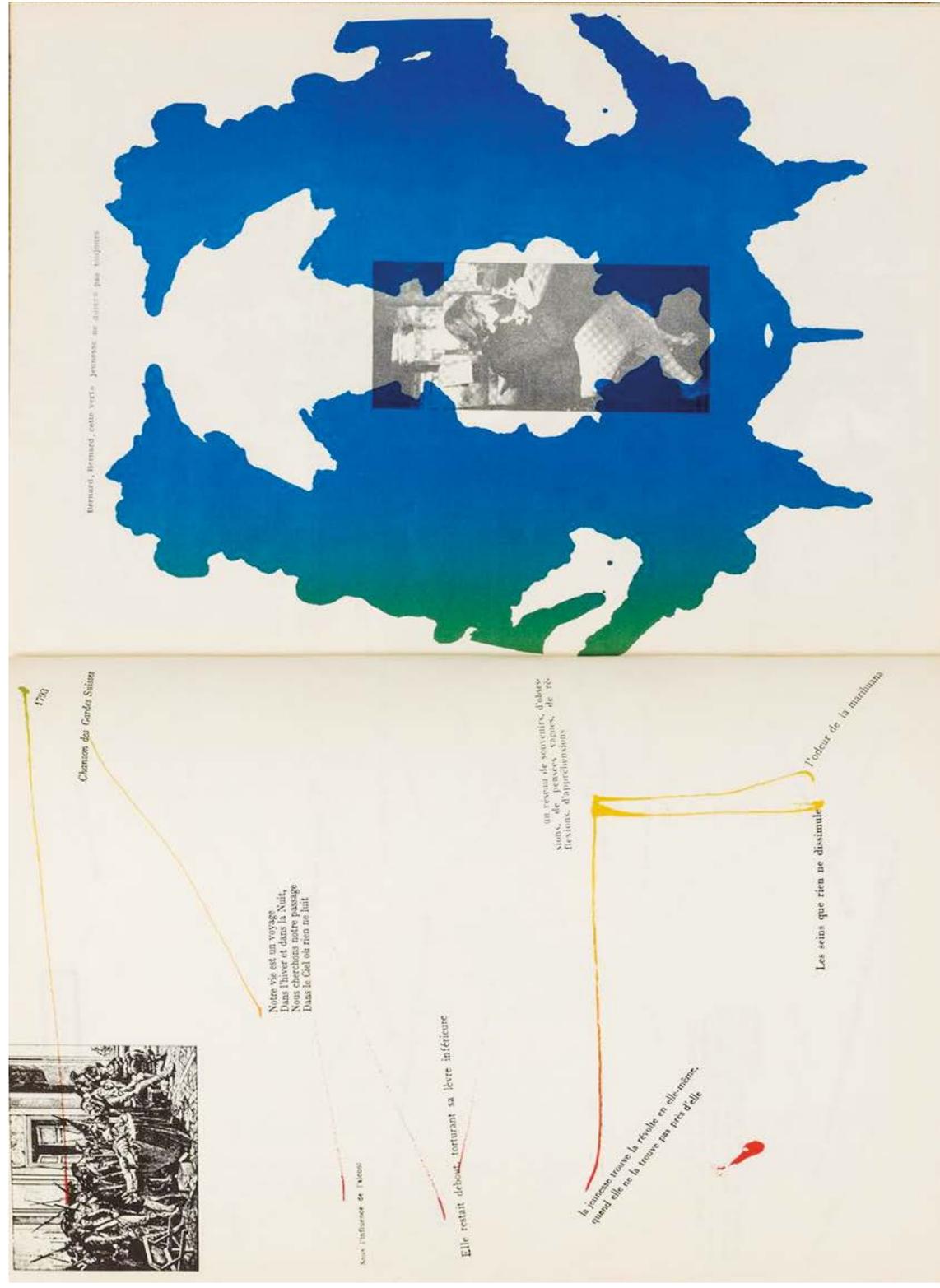
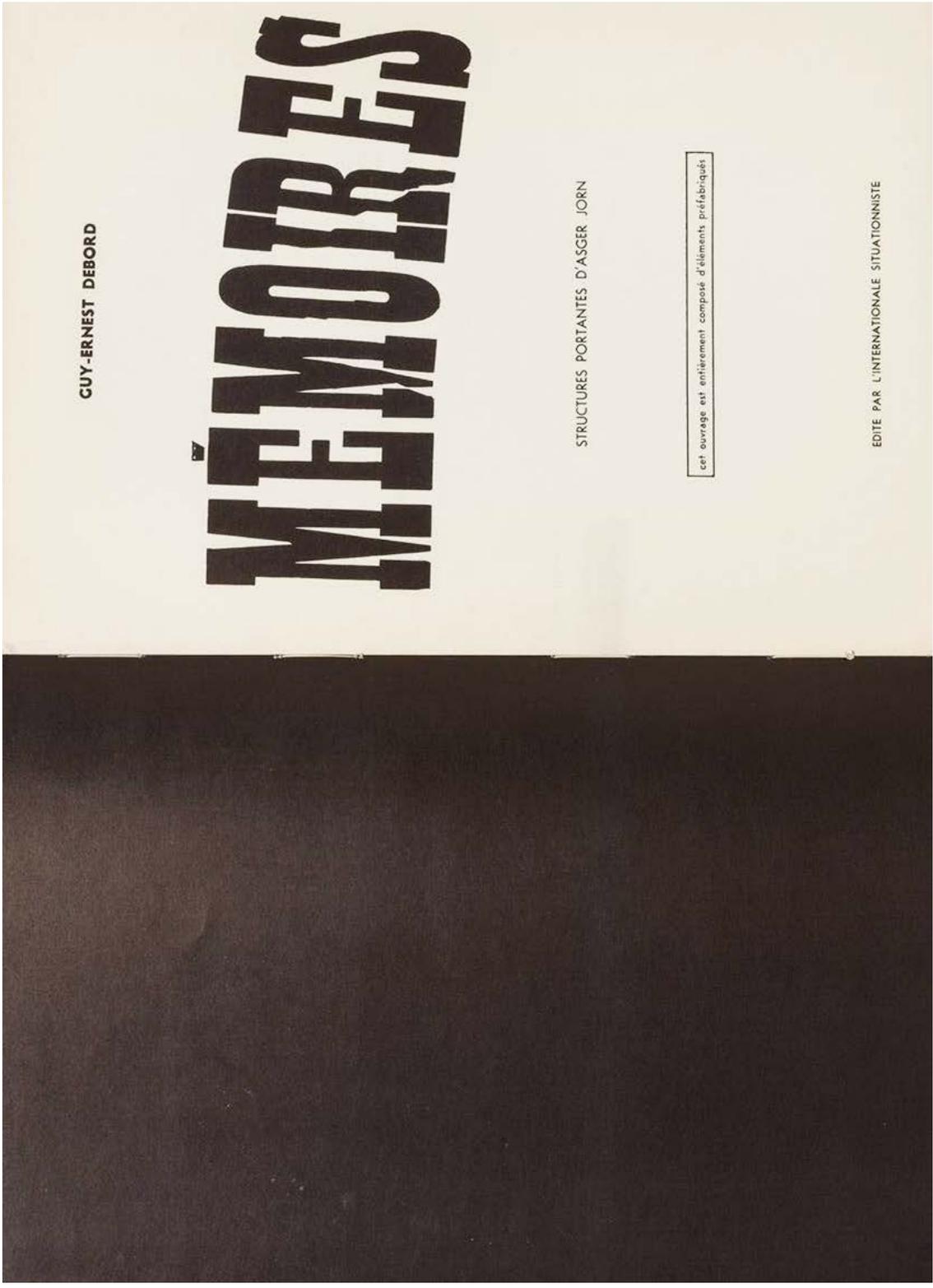


Asger Jorn, Fin de Copenhague, libro sperimentale, consigliere tecnico per il détournement Guy Debord, 1957.



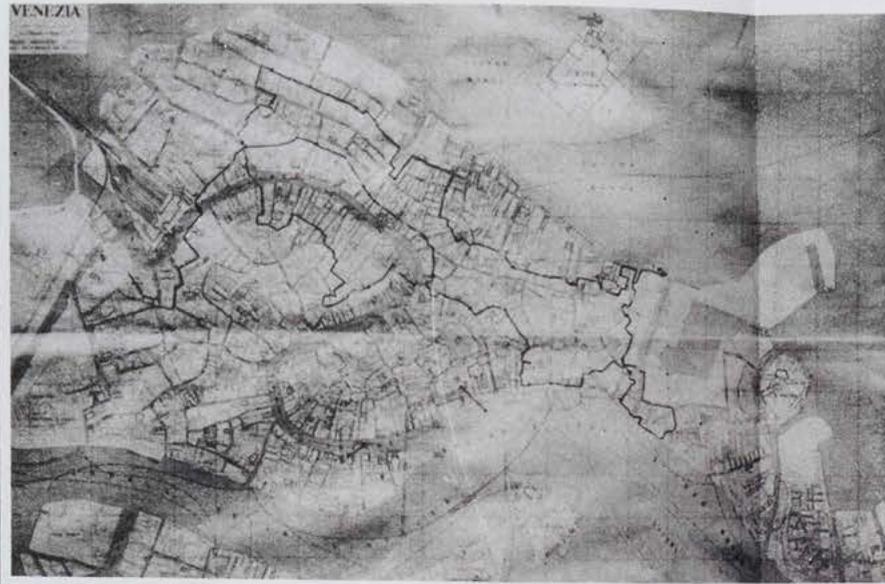
Asger Jorn, Conte du Nord, pittura détournée, 1959.







The Leaning Tower
of
VENICE



Psychogeography is the study of the exact effects of geographic environment, controlled or otherwise, on the affective behaviour of individuals.....

G.E. Debord.

The photos in this study were taken at points along the black line on the map, which is an ideal trajectory through the zones of main psychogeographic interest.

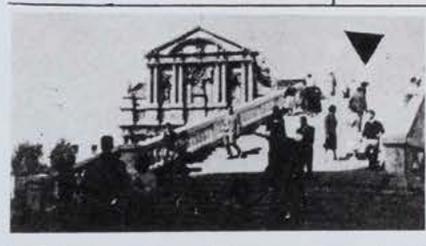
This view of Venice (pop: density 2.1/sq metre) shows road-rail bridge from Italy, rail terminal, cemetery isle (arrow) and distant Lido, playground of the idle rich!



200 lb. 'A' - well-known author of 'Heroin-an Ode', orientist fast in N. Adriatic honeymoon town built on 118 islets joined by 364 bridges.



'A' is aware of photographer and is showing off. Nevertheless environment is clearly affecting his play-pattern.



Though Play and Game are not synonymous, photo left shows they are not always contradictory.



It is our thesis that cities should embody a built-in play factor. We are studying here a play-environment relationship. At this stage environment is of greater interest than the player....But, How would 'A' play in London?

Ralph Rumney, *The Leaning Tower of Venice*, détournement fotoromanzo, tavola n°1, 1957-58 (?).



ESPAÑA EN EL CORAZÓN

Estas fotos que circulan en España demuestran, por el éxico que tienen, hasta que punto el amor de la libertad y la libertad en el amor continúan a definir el espíritu revolucionario, en todos aquellos lugares en donde su prohibición y sus diversas falsificaciones definen sin lugar a dudas el régimen opresor.

Denunciando la unión sagrada de la hipocresía clerical y de la dictadura franquista, este tipo de propaganda recuerda — el humor no excluye la oportunidad — a los responsables de las próximas insurrecciones que no hacen existir cambio que no sea total, que no cubra la totalidad de la vida cotidiana. No se pueden suprimir algunos detalles de la opresión, sino suprimir la opresión en su totalidad. No se trata de cambiar de dueño o de patrón como tienen tendencia a creerlo los dirigentes y los políticos especializados de los partidos socialistas, comunistas, cristianos progresistas, trotskistas. Se trata de cambiar el modo de vida, de llegar a ser los dueños de nosotros mismos. Es para imponer directamente su poder que las masas revolucionarias, dispuestas a liquidar el franquismo, luchan espontáneamente.

Los situacionistas se reconocen perfectamente en este tipo de propaganda, en este porvenir.

Julio de 1964. Editado por la Internacional situacionista (Región Europa del Oeste)

Ces photos circulant clandestinement en Espagne attestent, par le succès qu'elles rencontrent, jusqu'à quel point l'amour de la liberté et la liberté dans l'amour continuent à définir l'esprit révolutionnaire, partout où leur interdiction et leurs falsifications diverses définissent inévitablement le régime oppresseur.

Denonçant l'union sacrée de l'hypocrisie cléricale et de la dictature franquiste, un tel type de propagande rappelle — et l'humour n'exclut pas l'opportunité — aux responsables des insurrections prochaines qu'il ne peut exister de changement que total, couvrant la totalité de la vie quotidienne. On ne peut supprimer quelques détails de l'oppression, on peut seulement supprimer l'oppression toute entière. Il ne s'agit pas de changer de maître ou d'employeur, comme le croient les dirigeants ou les politiciens spécialisés des partis socialistes, communistes, chrétiens progressistes, trotskistes. Il s'agit de changer l'emploi de la vie, d'en devenir les maîtres. C'est pour imposer directement leur pouvoir que les masses révolutionnaires sur le point de liquider le franquisme luttent spontanément.

Les situationnistes se reconnaissent parfaitement dans cette forme de propagande, dans cet avenir.

Juliet 1964. Edité par l'Internationale situationniste (Région Ouest-Europe)

España en el corazón, volante, 1964.

Critique européenne des Corps Académiques des Universités, Collèges et Instituts de Recherche de la métropole de New York et de l'aire de Cambridge-Boston ; à propos du programme inadéquat que les susdits viennent de soumettre au président Kennedy et au gouverneur Rockefeller, dans le but de renverser l'absurde processus de la « défense civile » aux Etats-Unis.

Nous nous permettons d'indiquer l'absurdité et le parfait néant de la déclaration faite par vous au nom du « Civil Defense Letter Committee » dans le « New York Times », du samedi 30 décembre 1961 (International Edition), sauf si on la considère en tant que pure déclaration de conscience personnelle contre la nouvelle politique de défense américaine. Nous regrettons qu'il ne se trouve dans toute votre opposition aucun élément d'une importance réelle, et nous vous proposons de vous joindre à nous dans une attitude concrète pour notre but commun. Ainsi nous vous suggérons d'adopter le programme positif du « Comité européen pour une relance de l'expansion humaine », qui se propose de faire apparaître une nouvelle Renaissance culturelle, une nouvelle liberté pratique.

Pour cela, il faut souscrire à nos trois exigences fondamentales :

1. Personnellement, je promets de ne jamais, en aucune circonstance, mettre les pieds dans un abri anti-atombomique. Il est préférable de mourir debout avec tout l'héritage culturel de l'humanité dont la modification doit rester, jusqu'au bout, notre tâche.
2. Je refuse d'avoir quoi que ce soit à faire avec la nouvelle noblesse des cavernes ; de jamais boire un verre en compagnie d'un possesseur ou d'un constructeur d'abris atomiques. Parce que cette aristocratie des souterrains, même si elle parvenait à survivre au désastre total, serait d'une qualité de rats d'égoûts ; et ne pourrait en aucun cas être considérée comme la continuation de la race humaine.
3. Ce n'est même pas la guerre thermonucléaire, c'est la menace de cette guerre, au point où nous en sommes arrivés, qui marque déjà la faillite absolue de tous les politiciens dans le monde. Les dirigeants capitalistes ou bureaucratiques, à l'Ouest et à l'Est, font déjà usage tous les jours de leurs bombes : pour assurer leur pouvoir chez eux. C'est seulement si l'on reconnaît qu'ils se sont mis eux-mêmes hors la loi que l'on peut établir une nouvelle légalité humaine. Je m'engage donc à n'attendre les nécessaires bouleversements de la société d'aucune des formations existantes de la politique spécialisée.

Dans un premier temps, on peut exiger une neutralisation des programmes de défense des Etats par leur réduction à la Force Armée contrôlée par les Nations Unies. Parallèlement, le programme militaire de conquête pourrait être soumis à un organisme mondial comme l'U.N.E.S.C.O., transformé radicalement et débarrassé de ses dépendances envers des bureaucraties étatiques. Cet organisme coordonnerait alors les activités spatiales-interplanétaires des différents groupements dans une perspective de solidarité humaine. Seule l'unification mondiale du potentiel agressif de nos traditions militaires vers une expansion spatiale peut garantir la paix sur terre, l'alternative entre paix et guerre atomique étant fautive, parce qu'en fait, il n'y a pas de choix. Le choix qui s'impose à l'homme moderne est entre la continuation d'une concurrence impérialiste de destruction humaine ou la renaissance de l'humanisme à l'échelle spatiale.

Mais la nouvelle frontière de l'homme n'est pas seulement dans les étoiles : elle est dans la transformation radicale de la vie sur cette planète. Si les Etats peuvent s'entendre pour maintenir la paix en la transportant dans l'expansion spatiale, sur la question de l'expansion totale de l'homme nous ne pouvons pas nous entendre avec les Etats. Nous ne sommes pas inconditionnellement partisans de la paix ; l'erreur profonde des intellectuels américains, c'est leur défense, dépourvue d'imagination, de la paix actuelle qu'ils veulent conserver. Personne n'aime vraiment cette paix, qui nourrit non seulement la menace d'une telle guerre, mais toute l'aliénation de la vie quotidienne actuelle, tout l'ennui d'une société en voie de cybernétisation. La paix reste, comme cette vie même, sans importance ; et ce qui est important, c'est l'expansion humaine : la création d'événements qui nous conviennent.

Nous allons vous informer plus largement sur vos attitudes inachevées, aussi bien que sur celles des Russes, dans notre revue « MUTANT », qui commencera à paraître au printemps. Nous souhaitons que beaucoup des signataires de votre manifeste nous rejoignent dans cette perspective qui, elle, peut donner à votre tendance un avenir.

MUTANT

Correspondance : 32, r. de la Montagne-Ste-Genève, PARIS-5^e. France.

cahier pour un paysage à inventer

gilles leclerc gaston miron louy coron
marie-france o'leary paul-marie lapointe
gilles kénoult serge garest marcel dubé
auger jana gilles livain guy-ernest debard
louis portogais patrick starron

Cahier pour un paysage à inventer, n°1, pubblicato da Patrick Straram nel 1960.

Separation claire et nette entre nos préférences politiques et ce travail. Mais, les temps sont venus, et nous avons la certitude que cela (ou ce thème profond) va venir l'organisation la plus radicale.

La poésie est la seule chose qui peut ne nous amuser, parce qu'elle n'a pas de prix. Nous, nous sommes des hommes sans prix — parce que rien n'a plus de prix.

« La poésie faite par tous ».

Si l'art nouveau est dans la tête de tout le monde — rien n'est plus vendable. Nous savons un art sans prix dans une société sans marchandise.

Voilà le classicisme de Marx : « de l'homme qui, entre autres choses, fait de la peinture ». Ceci est le peu de choses possible. Mais l'intérêt est dans les autres choses, uniquement. Ceci sera l'art de cet avenir.

Le dérivé de la poésie comme négatif contre cette immense culture (vocabulaire sociologique) nous apparaît pour ramener les ordres dans une extrême à un, à un seul.

Note di Guy Debord per il progetto della rivista Mutant, dettaglio, 1962.

VIENT DE

LE PROLETARIAT
COMME SUJET
ET COMME
REPRÉSENTATION

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE
par Guy Debord
(Buchet-Chastel)



la société du spectacle
GUY DEBORD

La survie et sa fausse contestation

TRAITE DE SAUVOIR-VIVRE A L'USAGE DES JEUNES GÉNÉRATIONNES
par Paul Vaneigem
(Gallimard)



internationale

BP 307-0

Vient de paraître, manifesto, 1967.



PARAÎTRE

qui, pour la première fois, est la théorie

en tout qu'intelligence de la pratique humaine qui doit être reconnue et vécue par les masses.

ainsi elle demande aux hommes sans qualité qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Nous plus que la révolution bourgeoise ne demandait aux hommes qu'ils qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

central dans laquelle cette classe était déjà au pouvoir.

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations

RAOUL VANEIGEM

La servie est aujourd'hui, dans la vie réduite au consommable

Les folles réponses à la question des dégoûtés mais que les prétendus révolutionnaires actuels nient sous le pouvoir.

favorisant le dépensement, comme on dit parfois "en assassiné"

qu'il a inventé la Mèche de son meurtre

Il faut désormais reprendre le moyen des exigences radicales

abandonner par les mouvements initialement révolutionnaires

situationniste

3 - PARIS

PARAÎTRE

qui, pour la première fois, est la théorie

en tout qu'intelligence de la pratique humaine qui doit être reconnue et vécue par les masses.

ainsi elle demande aux hommes sans qualité qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Nous plus que la révolution bourgeoise ne demandait aux hommes qu'ils qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

central dans laquelle cette classe était déjà au pouvoir.

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations

RAOUL VANEIGEM

La servie est aujourd'hui, dans la vie réduite au consommable

Les folles réponses à la question des dégoûtés mais que les prétendus révolutionnaires actuels nient sous le pouvoir.

favorisant le dépensement, comme on dit parfois "en assassiné"

qu'il a inventé la Mèche de son meurtre

Il faut désormais reprendre le moyen des exigences radicales

abandonner par les mouvements initialement révolutionnaires

internationale situationniste

COMITÉ ENRAGÉS - INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS
30 mai 1968.

Internationale situationniste, manifesto, annuncio per l'uscita del n°11 delle rivista I.S., disegno di André Bertrand, testo di Raoul Vaneigem, 1967.

METHODICALLY, THE KANDORIAN POLICE DESTROY HER EQUIPMENT... WE FINALLY CAUGHT YOU RED-HANDED, LESLA-LAR! OUR DETECTORS REVEALED YOU'VE BEEN USING FORBIDDEN RAYS!

"SHOCKE! MY DREAMS OF CONQUERING EARTH ARE... ENDED!"

LES AVENTURES DE LA DIALECTIQUE
La semaine prochaine :
Le Roman de la Dialectique

L'adresse de la revue
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
est désormais :
B. P. 75-06 PARIS

Les aventures de la dialectique, cartolina, annuncio per il nuovo indirizzo della redazione, 1963.

PARAÎTRE

qui, pour la première fois, est la théorie

en tout qu'intelligence de la pratique humaine qui doit être reconnue et vécue par les masses.

ainsi elle demande aux hommes sans qualité qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Nous plus que la révolution bourgeoise ne demandait aux hommes qu'ils qu'elle dédaigne à sa guise on s'écrit ?

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

central dans laquelle cette classe était déjà au pouvoir.

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie même dans le projet révolutionnaire à devenir véritablement ce qu'il était déjà essentiellement.

traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations

RAOUL VANEIGEM

La servie est aujourd'hui, dans la vie réduite au consommable

Les folles réponses à la question des dégoûtés mais que les prétendus révolutionnaires actuels nient sous le pouvoir.

favorisant le dépensement, comme on dit parfois "en assassiné"

qu'il a inventé la Mèche de son meurtre

Il faut désormais reprendre le moyen des exigences radicales

abandonner par les mouvements initialement révolutionnaires

internationale situationniste

COMITÉ ENRAGÉS - INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS
30 mai 1968.

Internationale situationniste, manifesto, annuncio per l'uscita del n°11 delle rivista I.S., disegno di Gérard Joannès, testo di Raoul Vaneigem, 1967.

adresse à tous les travailleurs

... à vouloir un changement de la vie!

C'est désormais un mouvement révolutionnaire, auquel, ne manque plus que la conscience de ce qu'il a déjà fait.

Un mouvement profond porte presque tous les secteurs de la population

pour posséder réellement cette révolution!

COMITÉ ENRAGÉS - INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS
30 mai 1968.

Manifesti del C.M.D.O, maggio 1968.

**LE
POUVOIR
AUX
CONSEILS
DE
TRAVAILLEURS**
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS

Il giorno dopo la Notte delle Barricate, maggio 1968. Foto Walter Lewino (?).



**A BAS
LA SOCIÉTÉ
SPECTACULAIRE-
MARCHANDE**
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS

LA RÉVOLUTION
CESSE DES L'INSTANT
OÙ IL FAUT SE SARRI-
FIER POUR ELLE -
CEUX QUI PARLENT DE RÉVOLUTION
ET DE LUTTE-DE CLASSES SANS SE
RÉFÉRER EXPLICITEMENT À LA VIE
QUOTIDIENNE, SANS COMPRENDRE CE
QU'IL Y A DE SUBVERSIF DANS
L'AMOUR ET DE POSITIF DANS LE
REFUS DES CONTRAINTES, CEUX-LÀ
ONT DANS LA BOUCHE
UN CADAVRE
COMITÉ: ENRAGÉS/INTERNATIONALE SITUATIONNISTE/ARABE-204



Université de la Sorbonne, maggio 1968. Foto Walter Lewino.

**OCCUPATION
DES
USINES**
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS

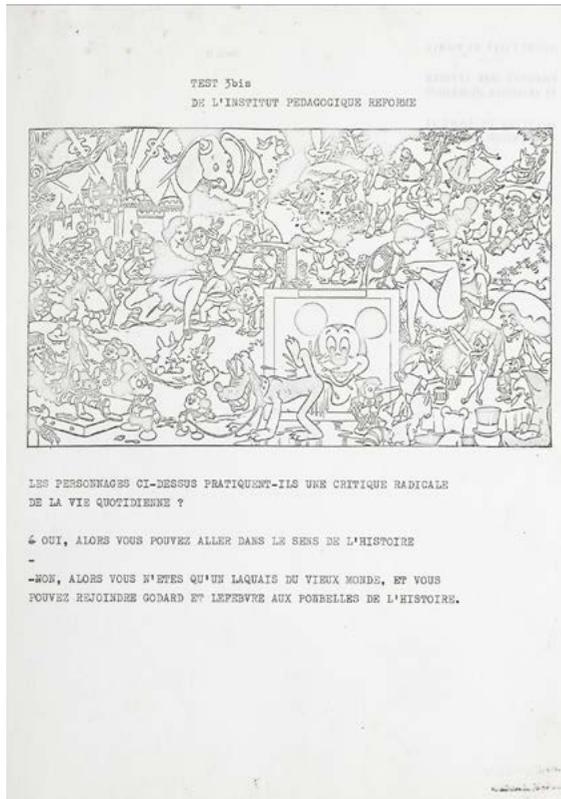
CEUX QUI PARLENT DE
REVOLUTION et de
LUTTE DE CLASSE:
SANS SE REFERER EXPLICITEMENT
ALA VIE QUOTIDIENNE, SANS
COMPRENDRE LE QU'IL Y A DE
SUBVERSIF DANS L'AMOUR ET DE
POSITIF DANS LE REFUS DES
CONTRAINTES CEUX-LÀ ONT
DANS LA BOUCHE UN CADAVRE!
COMITÉ ENRAGÉS / INTERNATIONALE
SITUATIONNISTE

Manifesto del Comité d'occupation de la Sorbonne, del Comité Enragés-Internationale situationniste e C.M.D.O, maggio 1968.

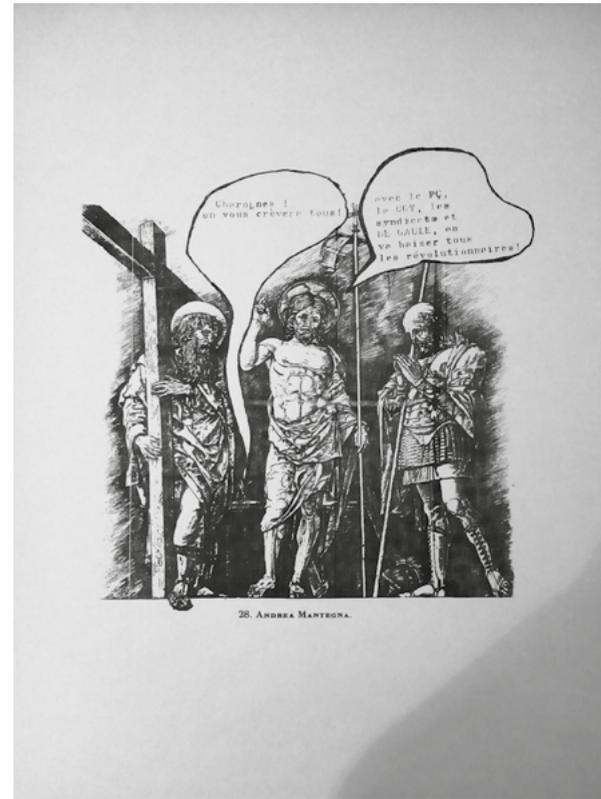
**ABOLITION
DE LA
SOCIÉTÉ
DE
CLASSE**
CONSEIL POUR LE MAINTIEN DES OCCUPATIONS



Camarades, la radio lance des appels à la reprise du travail, C.M.D.O., Paris, 1968.



Test 3bis de l'institut pédagogique réformé, C.M.D.O., Paris, 1968.



Senza titolo, anonimo, 1968.



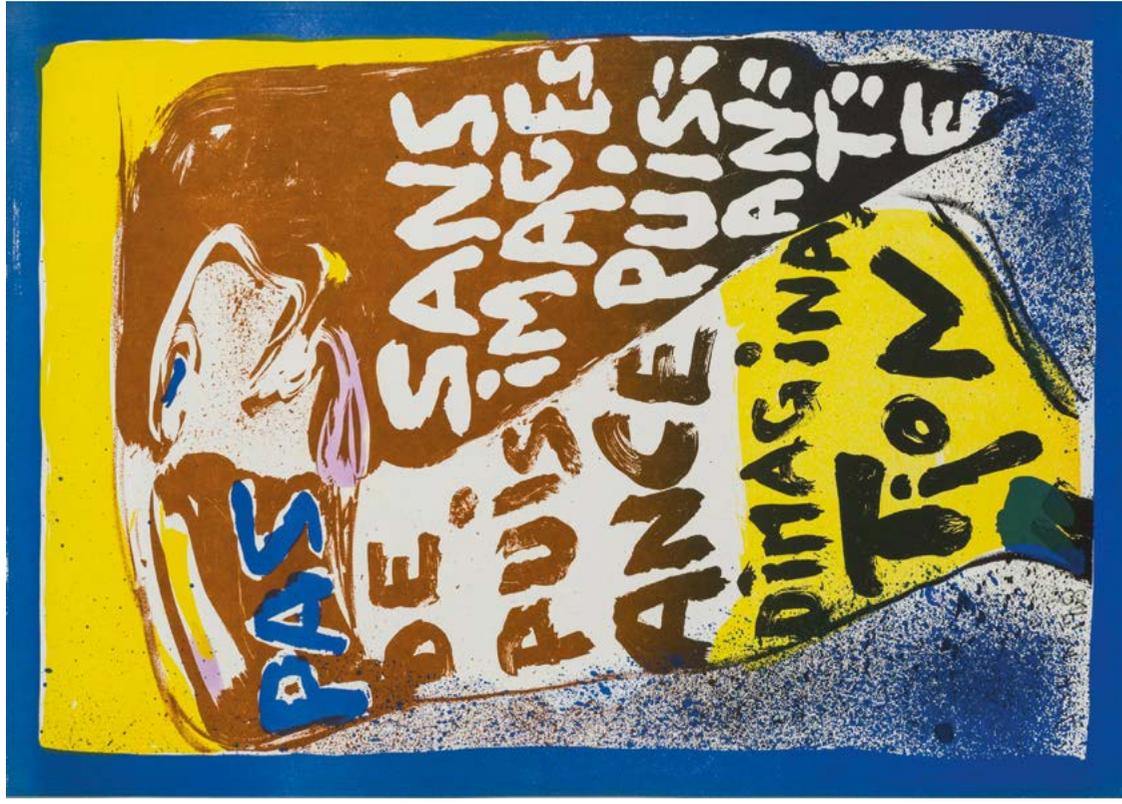
Les travailleurs en Grève, Conseil pour le maintien des occupations, Paris, 1968.



C'est vous qui parlez des conseils ouvriers dans mon usine ?, C.M.D.O., Paris, 1968.



Manifesti di Asger Jorn, maggio 1968. Collezione privata.



Slogans durante il maggio 1968. Foto Walter Lewino.



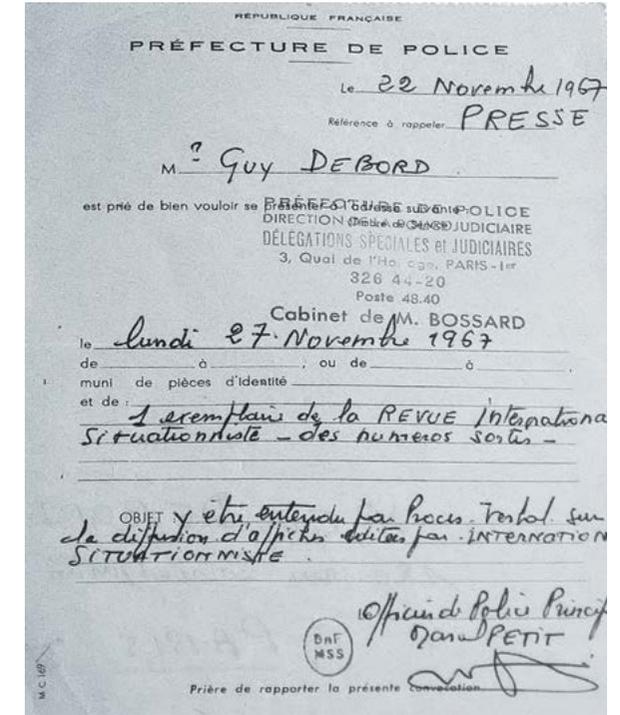
VIII Conferenza dell'IS, Casa Frollo, Venezia, 1969. Da sinistra: J.V. Martin, René Vienét, Guy Debord, Claudio Pavan, Paolo Salvadori, Mustapha Khayati, René Riesel e Alain Chevalier.



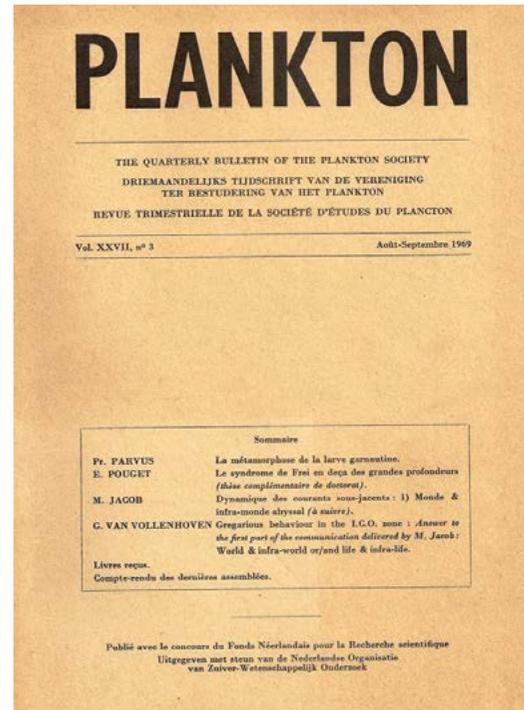
VIII Conferenza dell'IS, Casa Frollo, Venezia, 1969. Da sinistra: Tony Verlaan, Jonathan Horelick, Bruce Elwell, Alain Chevalier, J.V. Martin, Mustapha Khayati, Paolo Salvadori, René Vienét, Eduardo Rothe, Patrick Cheval, Raoul Vaneigem, Guy Debord, Christian Sébastiani, Gianfranco Sanguinetti, François de Beaulieu, Robert Chasse, René Riesel e Claudio Pavan. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



«I cappelloni all'attacco nelle università francesi», Gazzetta del Popolo, 16 novembre 1966.



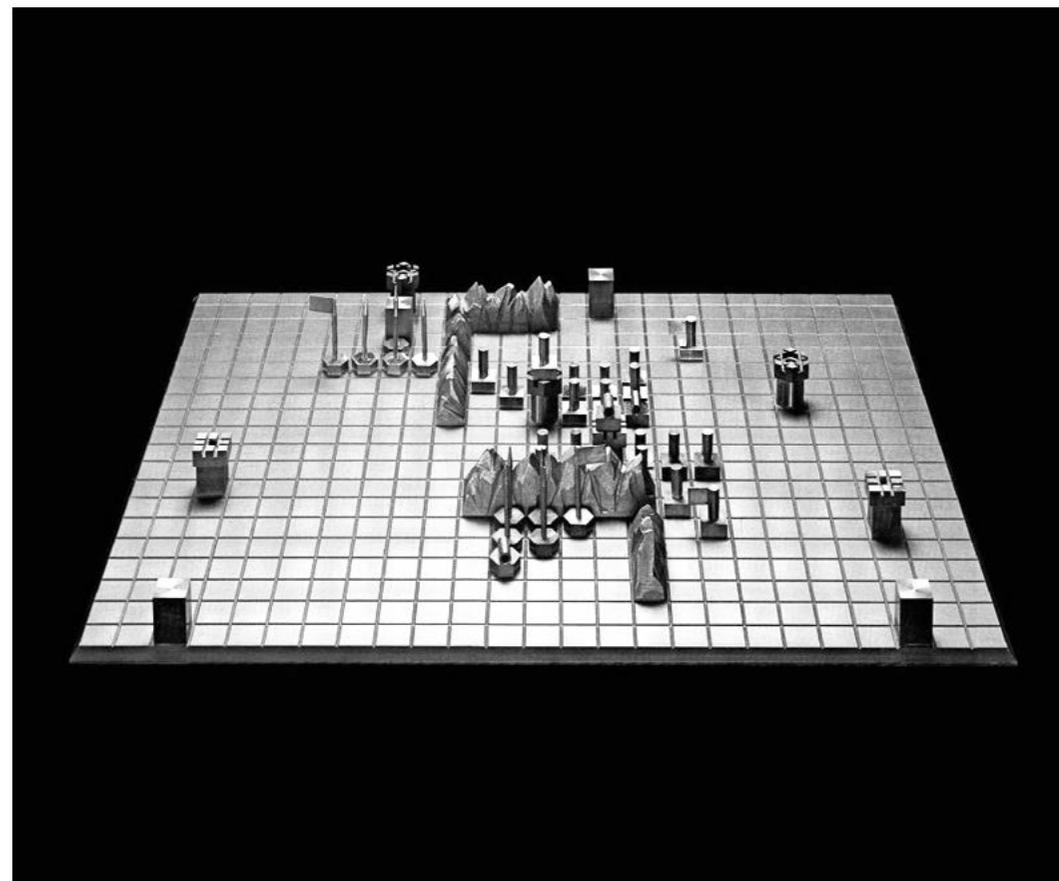
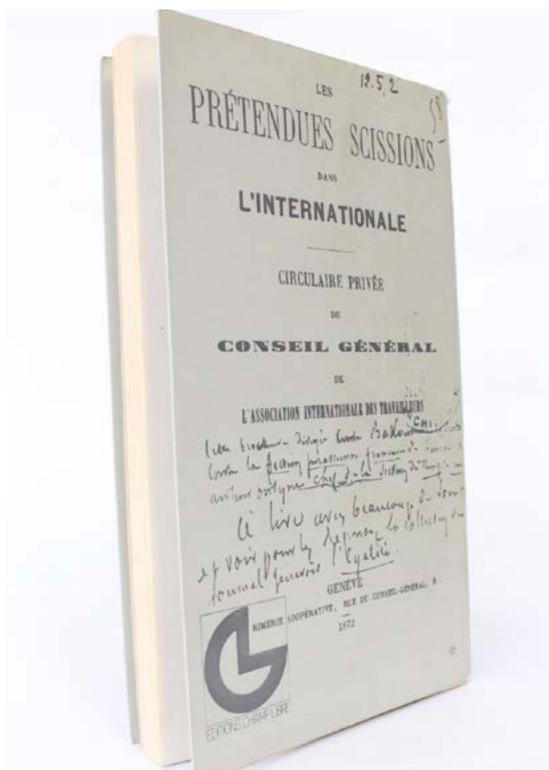
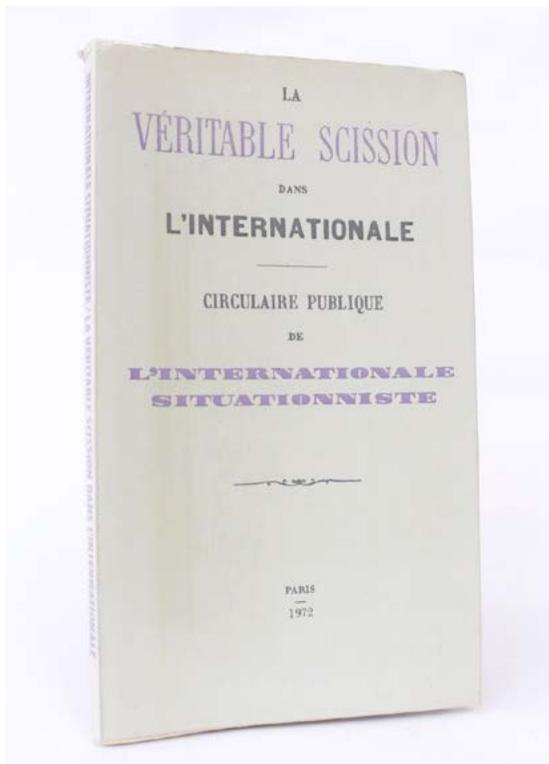
Convocazione di Guy Debord in questura a causa dei volantini affissi per l'uscita del n°11 dell'IS, novembre 1967.



Plankton, falsa copertina del n°12 dell'IS, settembre 1969.



Denis Lahaye, «Un mouvement précurseur», Le Monde, 1 ottobre 1971.



«Le Jeu de la guerre» è stato ideato e brevettato, attraverso la denominazione **Les jeu stratégiques et historiques**, da Guy Debord nel 1977. Nel 1978 è uscita la prima edizione che contiene, oltre al tavoliere e ai pedoni, un opuscolo con le regole del gioco in lingua francese e inglese. Il primo prototipo, però, è del 1965; «KRIEGSPIEL CLAUSEWITZ-DEBORD» è l'iscrizione incisa sul dorso del tavoliere realizzato da René Viénet e che si trova nel Fonds Guy Debord presso la BnF.

Andando ancora indietro, la prima apparazione di questo gioco si trova sulla bozza del catalogo *Première exposition de psychogéographie* (1957), alla fine del testo *Projet pour un labyrinthe éducatif*, e anch'esso conservato presso la BnF.

Johan Huizinga ha consacrato un capitolo al tema della guerra e del gioco – il titolo è *Gioco e guerra* – in *Homo ludens*. La relazione tra gioco e guerra è presente anche nel romanzo *Le voyage imaginaire* di Léo Cassil.

Memori



Nota

Il seguente elenco è ripreso dal libro *Internazionale situazionista (ce n'a été qu'un debut)*, qui ampliato e modificato dall'autore.

In questa lista si è cercato di inserire, oltre l'anno di dimissione o di esclusione, anche l'inizio dell'attività dei membri ma non è stato sempre possibile risalire alle date precise.

Durante l'attività dell'IS hanno partecipato 70 persone circa. Un numero approssimativo poiché è difficile stimare con certezza tutte le collaborazioni. Ad esempio, il nome di Glauco Wuerich compare sulla corrispondenza, ed è stato designato in nota come membro della sezione italiana (*Correspondance* 1999, vol. I, p. 99). Sicuramente è stato un collaboratore, ma non trovando fonti certe oppure verificabili (come l'intervista di Giorgio Gallzio) sulla sua adesione all'IS, ho preferito non inserirlo nella lista.

Per Asger Jorn, come per altri membri, è difficile stabilire la sezione con certezza. Jorn, infatti, ha firmato manifesti di altre sezioni ed era molto attivo in tutte le sezioni presenti durante la sua attività; in questo caso la scelta è stata presa in base alla sua nazionalità. George Keller è lo pseudonimo da lui utilizzato dopo le sue dimissioni.

Sul n°5 della rivista *I.S.* è stata riportata l'informazione di una sezione ungherese ma della quale non sono riuscita a reperire nessuna notizia. Alexander Trocchi, inoltre, è designato come rappresentante della sezione inglese (*I.S.*, n°5, [dicembre 1960], 1994, p. 26); per quest'ultimo caso ho preferito lasciarlo come membro fuori sezione.

I membri della sezione scandinava, eccetto Jorn, sono entrati nel movimento tra il 1960 e 1961.

La sezione americana è stata formata il 5 dicembre 1967 da Robert Chasse e Tony Verlaan.

Nel settembre 1969 la sezione belga risulta chiusa (*I.S.*, n°12, [settembre 1969], 1994, p. 110). Raoul Vaneigem probabilmente passò nella sezione francese, ma nel presente elenco ho riportato la sua attività soltanto sotto quella belga.

Un volantino della sezione tedesca è stato firmato da G. Britt e D. Rempt, ma di queste due figure non ci sono tracce nella storia dell'IS.

Ivan Chtcheglov è definito un membro da lontano. I suoi ultimi rapporti con l'IS risalgono al 1964, soprattutto a causa delle sue condizioni di salute: la sua vita scorreva tra casa e cliniche psichiatriche.

Sezione italiana

- * Giuseppe Pinot Gallizio: fondatore| 1957| esclusione fine maggio 1960
- * Giors Melanotte (pseudonimo di Pier Giorgio Gallizio): 1957 | esclusione fine maggio 1960
- * Walter Olmo: fondatore| 1957| esclusione gennaio 1958
- * Claudio Pavan: 1969| esclusione primavera 1970
- * Eduardo Rothe: C.M.D.O| esclusione primavera 1970
- * Paolo Salvadori: 1969| esclusione estate 1970
- * Gianfranco Sanguinetti: 1969| dissoluzione IS 1972
- * Piero Simondo: fondatore| 1957| esclusione gennaio 1958
- * Elena Verrone: fondatore| 1957| esclusione gennaio 1958

Sezione francese

- * François de Beaulieu: C.M.D.O| dimissioni 1970
- * Michèle Bernstein: fondatore| 1957| dimissioni 1967
- * Patrick Cheval: 1968| C.M.D.O| esclusione gennaio 1970
- * Alain Chevalier: C.M.D.O| esclusione ottobre 1969
- * Guy Debord: fondatore| 1957| C.M.D.O| dissoluzione IS 1972
- * Édith Frey: dimissioni gennaio 1967
- * Théo Frey: esclusione gennaio 1967
- * Jean Garnault: esclusione gennaio 1967
- * Anton Hartstein: esclusione luglio 1966
- * Herbert Holl: esclusione gennaio 1967
- * Mustapha Khayati: 1965| C.M.D.O| dimissioni 1969
- * Ndjangani Lungela: dimissioni 1967
- * René Riesel: 1968|C.M.D.O| esclusione settembre 1971
- * Christian Sebastiani: C.M.D.O| dimissioni dicembre 1970
- * René Viénet: 1963| C.M.D.O| dimissioni febbraio 1971

Sezione inglese

- * Timothy Clarke: esclusione dicembre 1967
- * Christopher Gray: esclusione dicembre 1967
- * Donald Nicholson-Smith: esclusione dicembre 1967
- * Charles Radcliffe: dimissioni novembre 1967
- * Ralph Rumney: fondatore| C.P.L| 1957|esclusione marzo 1958

Sezione algerina

- * Mohamed Dahou: 1957| dimissioni 1959
- * Abdelhafid Khatib: 1957| dimissioni 1960

Seszione olandese

- * Anton Alberts: 1958| esclusione primavera 1960
- * Armando (pseudonimo di Herman Dirk van Dodeweerd): 1958| esclusione primavera 1960
- * Constant (Nieuwenhuis): 1957 | dimissioni 1° giugno 1960

- * Jacqueline de Jong: 1960| esclusione 1962
- * Har Oudejans: 1958| esclusione primavera 1960

Sezione belga

- * Walter Korun (pseudonimo di Piet de Groof): inizio 1958 | esclusione autunno 1958
- * Attila Kotányi: 1960| esclusione ottobre 1963
- * Rudi Renson: dimissioni 1966
- * Jan Strijbosch: esclusione luglio 1966
- * Raoul Vaneigem: 1961| C.M.D.O| dimissioni novembre 1970
- * Maurice Wyckaert: 1957 | esclusione aprile 1961

Sezione tedesca

- * Ervin Eisch: 1959| SPUR| dimissioni luglio 1960
- * Lothar Fischer: 1959 | SPUR| esclusione febbraio 1962
- * Heinz Höfl: SPUR| dimissioni maggio 1960
- * Dieter Kunzelmann: 1959| SPUR| esclusione febbraio 1962
- * Uwe Lausen: esclusione marzo 1965
- * Renée Nele: esclusione febbraio 1962
- * Hans Platschek: 1958| esclusione febbraio 1959
- * Heimrad Prem: 1959| SPUR| esclusione febbraio 1962
- * Gretel Stadler: 1959| SPUR| esclusione febbraio 1962
- * Helmut Sturm: 1959| SPUR| esclusione febbraio 1962
- * Hans-Peter Zimmer: 1959| SPUR| esclusione febbraio 1962

Sezione scandinava

- * Ansgar Elde: esclusione marzo 1962
- * Asger Jorn: fondatore| 1957 | dimissioni aprile 1961 (George Keller pseudonimo)
- * Steffan Larsson: esclusione marzo 1962
- * Peter Laughesen: esclusione ottobre 1963
- * Katja Lindell: esclusione marzo 1962
- * Jeppesen Victor Martin: 1960| dissoluzione IS 1972
- * Jørgen Nash: 1960| esclusione marzo 1962
- * Hardy Strid: esclusione marzo 1962

Sezione americana

- * Robert Chasse: 1967| esclusione gennaio 1970
- * Bruce Elwell: esclusione gennaio 1970
- * Jan Horelick: scissione dicembre 1970
- * Tony Verlaan: 1967| scissione dicembre 1970

Membri fuori sezione

- * Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain): 1964 (definito anche «membro da lontano»)
- * André Frankin: dimissioni marzo 1961
- * Jacques Ovadia: dimissioni 1961
- * Alexander Trocchi: dimissioni autunno 1964

Internazionale situazionista 1958-69 (1994). Torino: Nautilus.

Gli operai d'Italia e la rivolta di Reggio Calabria (1970). Milano: Stampe grafiche A. Nava.

L'Éprouvette n°3 (2007). Paris: L'Association.

L'estremismo coerente dei situazionisti o extremismo coerente dos situacionistas. Milano: ED912.

Les Lèvres nues. Collection complète 1954-1958 (1978). Paris: Editions Plasma.

Potlatch (1996). Paris: Allia.

Adorno, Theodor W. (1979). *Parva Aesthetica*. Milano: Giacomo Feltrinelli Editore.

Agamben, Giorgio et al. (1991). *I situazionisti*. La talpa di biblioteca. Roma: Manifestolibri.

- (1994). *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.

- (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

- (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.

- (2015). *L'avventura*. Roma: Nottetempo.

Alighieri, Dante (1965). *La Divina Commedia*. GUM. Milano: Mursia & C.

Anders, Günther (2003). *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*. 1 vol. Universale. Torino: Bollati Boringhieri.

- (2007) *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*. 2 vol. Universale. Torino: Bollati Boringhieri.

Andreotti, Libero (2007). *Le grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville*. Paris: Éditions de la Villette.

Andreotti, Libero; Costa, Xavier (1996). *Theory of the derive and other situationist writings on the city*. Barcelona: Actar.

Apostolidès, Jean-Marie (2006). *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris: Flammarion.

- (2015). *Debord. Le naufrageur*. Grandes biographies. Paris: Flammarion

Apostolidès, Jean-Marie; Donnè Boris (2006). *Ivan Chtcheglov, profil perdu*. Paris: Allia.

Arendt, Hannah (2016). *Vita Activa. La condizione umana*.

Milano: Bompiani.

Aristotele (1981). *La poetica*. Pesce, Domenico (a cura di). Milano: Rusconi.

Artaud, Antonin (1953). *Le suicidé de la société*. Van Gogh, Vincent (1953), *Lettres à son frère Théo*. Paris: Le club français du livre.

- (1964). *Le théâtre et son double*. Nrf. Paris: Gallimard.

- (1968). *Il teatro e il suo doppio*. Morteo, Gian Renzo; Neri, Guido (a cura di). Torino: Einaudi.

Artières, Philippe; Zancarini-Fournel, Michelle (2008). 68. *Une histoire collective* (1962-1981). Paris: La Découverte.

Artières, Philippe; Éric de Chassey (2018). *Images en lutte - La culture visuelle de l'extrême gauche en France* (1968-1974). Paris: Beaux-Arts de Paris éditions.

Atkins, Guy (1964). *Asger Jorn*. London: Methuen.

- (1977). *Asger Jorn, the crucial years, 1954-1964: a study of Asger Jorn's artistic development from 1954 to 1964 and a catalogue of his oil paintings from that period*. Paris: Yves Rivière Arts et Métiers graphiques.

Bandini, Mirella (1977). *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*. Roma: Officina Edizioni.

- (a cura di) (1974). *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba*. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna - Impronta.

- (2005). *Per una storia del lettrismo*. Piombino: Tracce Edizioni.

Badiou, Alain (2016). *Que pense le poème?*. Caen: Nous.

Baudrillard, Jean (1976). *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*. Universale paperbacks. Bologna: Il Mulino.

- (1988). *La sparizione dell'arte*. Terzo millennio. Milano: Politi.

Bédouin, Jean-Louis (1960). *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*. Collana di storia e cultura. Milano: Schwarz editore.

Belting, Hans (2013). *Antropologia delle immagini*. 2a ed. Saggi. Roma: Carocci.

Benjamin, Walter (1971). *Œuvres. Poésie et Révolution*. Vol. II. Dossier des Lettres Nouvelles. Paris: Denoël.

- (2006). *Strada a senso unico*. Piccola biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi.

- (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di). Piccola biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi.

Berréby, Gérard (a cura di) (1985). *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste, 1948-1957*. Paris: Allia.

- (2004). *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris: Allia.

Bertolino, Giorgina et al. (2005). *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*. Milano: Edizioni Charta.

Bertrand, André; Schneider, André (2018). *Le scandale de Strasbourg mis à nu par ses célibataires, même*. Montreuil-sous-Bois: L'Insomniaque.

Bois, Yve-Alain; Krauss Rosalind (2003). *L'informe*. Milano: Bruno Mondadori.

Bourseiller, Christophe (2012). *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994*. Saint-Malo: Pascal Galodé éditeurs.

Bravo, Anna (2003). *Il fotoromanzo*. Bologna: Il Mulino.

Brecht, Bertolt (2001). *Scritti teatrali*. Piccola biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi.

- (2014). *Poesie*. Davico Bonino, Guido (a cura di). Et poesia. Torino: Einaudi.

- (2015). *L'abici della guerra*. Einaudi tascabili. Torino: Einaudi.

Breton, André (1960). *Storia del surrealismo 1919-1945*. Collana di storia e cultura. Milano: Schwarz editore.

- (1963). *Manifestes du Surréalisme*. Nrf. Paris: Gallimard.

Brun, Éric (2014). *Les Situationnistes : une avant-garde totale*. Paris: Cnrs.

Burckhardt, Jacob (1958). *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. Paris: Plon.

Caillois, Roger (1967). *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.

- (1981). *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Milano: Bompiani.

Careri, Francesco (2001). *Constant. New Babylon, una città*

nomade. Torino: Testo & Immagine.

- (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.

Cassil, Léo (1937). *Le voyage imaginaire*. Paris: Gallimard.

Cespedes, Vincent (2008). *Mai 68. La philosophie dans la rue !*. Paris: Larousse.

Chtcheglov, Ivan (2006). *Écrits retrouvés*. Apostolidès, Jean-Marie; Donné, Boris (a cura di). Paris: Allia.

Costa, Mario (2019). *Isidore Isou e il lettrismo. A cosa è servita l'ultima avanguardia*. Pompei: Kaiak edizioni.

Coverley, Merlin (2010). *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.

Danesi, Fabien (2008). *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste : l'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*. Dijon: Les presses du réel.

Dansette, Adrien (1971). *Mai 68*. Paris: Plon.

De Groof, Piet (2007). *Le général situationniste*. Paris: Allia.

Debord, Guy (1993). *Mémoires : structures portantes d'Asger Jorn : cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués*. Paris: Belles Lettres.

- (2004). *Le marquis de Sade a des yeux de fille*. Paris: Fayard.

- (2006). *Œuvres*. Quarto. Paris: Gallimard.

- (2007). *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*. Torino: Nautilus.

- (2008). *La società dello spettacolo*. I tascabili. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

- (1999-2010). *Correspondance*. Voll. 0-8. Paris: Fayard

- (2015). *Lettres à Marcel Mariën*. François Coadou (a cura di). Toulon: La Nerthe.

Debord, Guy; Sanguinetti, Gianfranco (1999). *Internazionale Situazionista. La vera scissione*. Roma: Manifestolibri.

Donné, Boris (2004). *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*. Paris: Allia.

Ducasse, Isidore (1870). *Poésies II*. Paris: s.e. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15102418/f3.image> (03-01-2020).

Dufrenne, Mikel (1974). *Art et politique*. Paris: Union Générale D'Éditions.

Dumontier, Pascal (1990). *Les Situationnistes et mai 68 : théorie et pratique de la révolution : 1966-1972*. Paris: Éditions Gérard Lebovici.

Dupuis, Jules-François (1978). *Controstoria del surrealismo*. Roma: Arcana Editrice.

Duvignaud, Jean (1991). *Fêtes et civilisations; suivi de La fête aujourd'hui*. Arles: Acte du Sud.

Duwa, Jérôme (2008). *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris: Dilecta.

Eco, Umberto (2007). *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani.

Ejzenstejn, Sergej M. (1992). *Teoria generale del montaggio*. Montani, Pietro (a cura di). Venezia: Marsilio.

Estivals, Robert (2005). *Le signisme : la génération du signe 1945-1968. Lettrisme, Ultra-lettrisme, Signisme, Internationale situationniste, Schématisation*. L'histoire du schématisation 1. Paris: L'Harmattan.

Fink, Eugen (1966). *Le jeu comme symbole du monde*. Paris: Éditions de Minuit.

- (1991). *Il gioco come simbolo del mondo*. Firenze: Hopeful Monster.

- (2008). *Oasi del gioco*. Minima. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Flahutez, Fabrice (2011). *Le lettrisme historique était une avant-garde. L'écart absolu*. Dijon: Les presses du réel.

Flusser, Vilém (2006). *Per una filosofia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard

Fourier, Charles (1808). *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales : prospectus et annonce de la découverte*. Leipzig: s.e.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106139k.image> (03-01-2020).

- (2009). *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. Simone Debout (a cura di). Dijon: Les Presses du

réel.

Galletti, Marina (2008). *La comunità "impossibile" di Georges Bataille. Da «Masses» ai «Difensori del male»*. Torino: Edizioni Kaplan.

Gann, Kyle (2012). *Il silenzio non esiste*. Milano: Isbn Edizioni.

Gaumer, Patrick (2010). *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris: Larousse.

Ghirardi, Sergio; Varini, Dario (a cura di) (1976). *Internazionale situazionista (ce n'a été qu'un debut)*. Milano: La Salamandra.

Gramsci, Antonio; Tilgher, Adriano (2015). *Pirandello*. Pisa: Edizioni della Normale.

Greil, Marcus (2010). *Tracce di rossetto*. Bologna: Odoja.

Guy, Emmanuel; Le Bras, Laurence (a cura di) (2016). *Lire Debord*. Montreuil: Éditions L'échappée.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000). *Fenomenologia dello spirito*. Cicero, Vincenzo (a cura di). Milano: Bompiani.

Heidegger, Martin (1987). *Segnavia*. Biblioteca filosofica. Milano: Adelphi.

Hobsbawn, Eric J. (2000). *Il secolo breve*. Milano: BUR.

Huelsenbeck, Richard (1989). *En avant Dada. Storia del Dadaismo*. Torino: Nautilus.

Hugnet, Georges (1957). *L'Aventure Dada*. Parigi: Galerie de l'Institut.

Huizinga, Johan (1938) *La crisi della civiltà*. Torino: Einaudi.

- (1951) *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Nrf. Parigi: Gallimard.

- (2002). *Homo Ludens*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi.

Isou, Isou (1950). *Les journaux des dieux*. Lausanne: Aux escaliers de Lausanne.

- (1953). *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Vol.I. Paris: Bordas.

Jappe, Anselm (1992). *Debord*. Saggi. Maestri occulti. Pescara: Tracce.

- (1999). *Guy Debord*. Roma: Manifestolibri.

Jean, Marcel; Mezei, Árpád (1950). *Genèse de la pensée*

moderne dans la littérature française. Paris: Corrêa.

Jorn, Asger (2001). *Pour la forme : ébauche d'une méthodologie des arts. Contribution à l'histoire de l'Internationale situationniste et son temps*. Paris: Allia.

- (1957). *Fin de Copenhague*. Copenhagen: Bauhaus Imaginiste.

Juquin, Pierre (2012). *Aragon, un destin français. (1897-1939)*. Vol.I. Paris: Éditions de La Martinière.

Kaufmann, Vincent (2001). *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris: Fayard.

Kurczynski, Karen (2014). *The art and politics of Asger Jorn: the avant-garde won't give up*. Burlington: Ashgate.

Lafargue, Paul (1978). *Il diritto all'ozio*. Milano: Feltrinelli.

Lambilliotte, Maurice (1953). *Wyckaert et l'espace intérieur dans la peinture non figurative*. Bruxelles: De Meridiaan.

Langlois, Denis (2005). *L'utopie est morte ! Vive l'utopie !*. Paris: Éditions Michalon.

Lartillot, Françoise et al. (2004). *Dada Berlin. Une révolution culturelle?*. Nantes: Éditions du temps.

Lefebvre, Henri (1958). *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L'arche.

- (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.

- (1971). *Linguaggio e società*. Firenze: Valmartina.

Lewino, Walter (2018). *L'imagination au pouvoir*. Paris: Allia.

Lippolis, Leonardo (2002). *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*. Torino: Testo & Immagine.

- (2007). *La nuova Babilonia: il progetto architettonico per una civiltà situazionista*. Milano: Costa & Nolan.

Liucci-Goutnikov, Nicolas (a cura di) (2019). *Isidore Isou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Magritte, René (1977). *La destination*. Bruxelles: Les Lèvres nues.

Marcolini, Patrick (2012). *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*. Montreuil: Éditions L'échappée.

Marelli, Gianfranco (1996). *L'amara vittoria del situazionismo: per una storia critica dell'Internazionale Situationniste 1957-1972*. Pisa: BFS.

- (2000). *L'ultima Internazionale: i situazionisti oltre l'arte e*

la politica. Temi. Torino: Bollati Boringhieri.

Mariën, Marcel (1979). *L'activité surréaliste en Belgique (1924-50)*. Bruxelles: Lebeer-Hossmann.

Marx, Karl (1967-68). *Il capitale. Critica dell'economia politica*. Boggeri, Maria Luisa; Cantimori, Delio; Panzieri Raniero (a cura di). Voll. 1-3. Roma: Editori riuniti.

McDonough, Tom (a cura di) (2002). *Guy Debord and the Situationist international: texts and documents*. Cambridge: Mit Press.

- (2009). *The Situationists and the City*. London - New York: Verso.

Mension, Jean-Michel (2018). *La Tribu*. 2a ed. Paris: Éditions Allia.

Mercier, Luc (a cura di) (1997). *Archives situationnistes. Vol. 1: Documents traduits: 1958-1970*. Paris: Parallèles Contre-Moule.

Merrifield, Andy (2002). *Metromarxism: a marxist tale of the city*. London: Routledge.

- (2005). *Guy Debord*. London: Reaktion.

- (2006). *Henri Lefebvre: a critical introduction*. London: Routledge.

Meyer, Jean (1979). *La vie quotidienne en France au temps de la Régence*. Paris: Hachette.

Mumford, Lewis (1963). *La città nella storia*. Milano: Edizioni di Comunità.

- (1964). *La cité à travers l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil.

Nadeau, Maurice (1964). *Histoire du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.

- (1972). *Storia e antologia del surrealismo*. Oscar studio. Milano: Arnoldo Mondadori.

Nieuwenhuys, Constant [1974] (2017). *New Babylon. La città nomade*. Torino: Nautilus.

Ong, Walter J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.

Parain, Brice (1972). *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Paris: Gallimard.

Perniola, Mario (1971). *L'alienazione artistica. Saggi di estetica e di poetica*. Milano: Mursia.

- (1980). *La società dei simulacri*. Saggi. Bologna: Cappelli.

- (1998). *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la Società dello spettacolo*. Roma: Castelvechchi.

Pirandello, Luigi (1928). *Henri IV*. Crémieux, Benjamin (a cura di). Collection Nrf. Paris: Gallimard.

(2014). *Uno, nessuno e centomila*. Mazzacurati, Giancarlo (a cura di). Et Classici. Torino: Einaudi.

Pizzorno, Alessandro et al. (1978). *Lotte operaie e sindacato: il ciclo 1968-1972 in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Popper, Frank (1975). *Art, Action and Participations*. London: Studio Vista.

Pozzi, Giovanni (1981). *La parola dipinta*. Ramo d'oro. Milano: Adelphi.

Rançon, Jean-Louis (2010). *Visage de l'avant-garde*. Paris: Jean-Paul Rocher.

Raspaud, Jean-Jacques; Voyer, Jean-Pierre (1972). *L'Internationale situationniste. Protagonistes, chronologie, bibliographie (avec un index des noms insultés)*. Paris: Éditions Champ Libre.

Rasmussen, Mikkel Bolt; Jakobsen, Jakob (2011). *Expect Anything, Fear Nothing*. Copenhagen: Nebula.

- (a cura di) (2015). *Cosmonauts of the future. Texts from the situationist movement in scandinavia and elsewhere*. Copenhagen: Nebula.

Richard, Lionel (1991). *Cabaret, Cabarets : Origines et décadence*. Paris: Plon.

Robert, Paul (2012). *Le Petit Robert*. Rey-Debove, Josette; Rey, Alain (a cura di). Paris: Le Robert.

Rumney, Ralph (2018). *Le Consul*. Ila ed. Paris: Allia.

Russolo, Luigi (1916). *L'Arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di 'Poesia'.

Servier, Jean (1967). *Histoire de l'utopie*. Idées. Nrf. Paris: Gallimard.

Simmel, Georg (2017). *La moda*. Minima/sociologie. Milano: Mimesis.

Sontag, Susan (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.

Souriau, Étienne (1969). *La correspondance des arts*.

Éléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion.

Straram, Patrick (2006). *Les bouteilles se couchent*. Paris: Allia.

Tafuri, Manfredo (1980). *La sfera e il labirinto : avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Saggi. Torino: Einaudi.

Tarde, Gabriel (2010). *Che cos'è una società?* Cavalletti, Andrea (a cura di). Rasoì. Napoli: Edizioni Cronopio.

Tarner, Cathy (2015). *Dramaturgy and architecture. Theatre, Utopia and Built Environment*. Basingstoke: Palgrave macmillan.

Trespeuch-Berthelot, Anna (2015). *L'Internationale situationniste : de l'histoire au mythe (1948-2013)*. Paris: PUF.

Trocchi, Alexander (1999). *Le livre de Caïn*. Paris: Éditions du Léopard.

Valditara-Napolitano, Linda M. (2007). *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*. Milano: Vita & Pensiero.

Vaneigem, Raoul (1967). *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard.

- (1973). *Trattato del saper vivere ad uso delle giovani generazioni*. Firenze: Vallecchi.

Vazquez, Daniele (2010). *Manuale di psicogeografia*. Cuneo: Nerosubianco.

Vettese, Angela (2001). *A cosa serve l'arte contemporanea. Rammendi e bolle di sapone*. Torino: Umberto Allemandi & C.

Viénet, René (1968). *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard.

Vigna, Xavier (2007). *L'insubordination ouvrière dans les années 68. Essai d'histoire politique des usines*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Wind, Edgar (1992). *L'eloquenza dei simboli*. Milano: Adelphi.

- (2007). *Arte e anarchia*. Milano: Adelphi.

Wigley, Mark (1998). *Constant's New Babylon. The hyper-architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers.

Woods, Alan (2000). *The map is not the territory*. Manchester: Manchester University Press.

Articoli, atti e contributi

«Éloge funèbre de M. Renaat Van Elslande, ministre d'État», *Annales parlementaires*, n°2-88, Sénat du Belgique, 11 gennaio 2001. Documento consultabile on-line (28-05-2019).

Bernardi, Marziano «Gli Immaginatisti d'Alba», *La Stampa*, 11 dicembre 1956, p. 4.

Beylie, Claude «La bande dessinée est-elle un art?», *Lettres et Médecines. Supplément théâtral artistique et littéraire de la vie médicale*, gennaio 1964, pp. 9-14; marzo 1964, pp. 11-16; giugno 1964, pp. 7-13; agosto/settembre 1964, pp. 11-16; ottobre 1964, pp. 7-14.

Brugnolo, Furio (1997). «'Voi che guardate...'. Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento». In Ciciola, Claudio (a cura di), «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Cassino (Montecassino, 26-28 ottobre 1992). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Buccolo, Antonio «Gallizio, la pittura, la musica. La musica sperimentale di Walter Olmo e la pittura industriale di Pinot Gallizio», *Alba Pompeia*, nuova serie, anno XXXIV – fascicolo II, settembre 2013, pp. 85-99.

Cavalletti, Andrea «Il tempo della lotta», *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 3 - 2/2019, pp. 63-77.

Chatel, S. (Sébastien de Diesbach) «Le vide congolais», *Socialisme ou Barbarie*, n°31, dicembre 1960-febbraio 1961, pp. 12-23.

Cordier, Jean «Premiers éléments d'une psychanalyse des 'comics strips'», *Cobra*, n°7, ottobre 1950, pp. 11-12.

Galimberti, Jacopo «The Spur Group, *Détournement* and the Politics of Time in the Adenauer Era», *Oxford Art Journal*, Volume 39, Issue 3, December 2016, pp. 399-419, <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcw024> (01-09-2019).

Heidegger, Martin «Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort'», *Arguments*, n°15, 1959, pp. 2-13.

Jappe, Ansel «La dérive: superamento dell'arte o opera d'arte?», *Millepiani/Urban*, n°5, 2013, <http://1995-2015.>

undo.net/it/rivista/milleurb (18-07-2019).

Marcolini, Patrick «Le Groupe Spur et le nouage esthético-politique aux origines de la révolte des étudiants allemands», *GRM 3ème année, Section Allemagne Années 1960*, 19/12/2009, pp. 1-15.

https://f.hypotheses.org/wpcontent/blogs.dir/1106/files/2013/01/GRM3.ALLEMAGNE.Spur_.Patrick..pdf (04-09-2019)

Nadeau, Maurice «Les 'lettristes' chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier», *Combat*, n°510, 22 gennaio 1946, p. 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47490115.item> (25-01-2019).

Nieuwenhuys, Constant «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra*, n°4, 1949, pp. 3-4.

Reyneri, Emilio «Il 'maggio strisciante': l'inizio della mobilitazione operaia», in Pizzorno, Alessandro et al. (1978), *Lotte operaie e sindacato: il ciclo 1968-1972 in Italia*, pp. 40-107.

Sausverd, Antoine «Trop feignants pour faire les dessins? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes», *L'Éprouvette*, n°3, 2007, pp. 129-179.

Simay, Philippe «Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes», *Metropoles*, n°4, 2008, pp. 202-213, <https://doi.org/10.3917/rdes.063.0017> (30-08-2019).

Straram, Patrick «Graal sous cellophane», *Cahiers du paysage à inventer*, n°1, 1960, pp. 89-96.

Straram, Patrick «POST-SCRIPTUM HARMONICAL», *Tremplin*, n°63, 1953, p. 4.

Documenti d'archivio

Adresse de l'Internationale situationniste (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.

Aux poubelles de l'histoire (1963). TDS, Textes et documents situationniste, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.

Aux Producteurs de l'Art Moderne. (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard

Berréby.
Au secours de Van Guglielmi ! (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Avant la guerre - 66 métaphories influentielles (1954). TDL, Textes et documents lettristes, affiche. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Baj, Enrico. *Lettera alla redazione di Potlatch* (1954). C, Correspondances, lettera datata 16/11/1954. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Bernstein, Michèle. *Le Long Voyage* (1960). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue Bibliothèque d'Alexandrie. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Berréby, Gérard. *Entretien avec Piero Simondo, Elena Verrone et Ralph Rumney* (1998). TDS, Textes et documents situationnistes, entretien. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Bertrand, André. *Le Retour de la Colonne Durutti* (1966). TD, Textes et Documents, affiche-tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Cahiers du paysage à inventer, n°1, 1960. TDS, Textes et documents situationnistes, revue. Paris: Archive Gérard Berréby.
Certificato d'ingresso (1953). ADM, Archive dossier médical, dossier Partrick Straram. Neuilly-sur-Marne: Ville-Evrard.
 Chtcheglov, Ivan. *A nos amours* (1963). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, lettres reçues, dossier Ivan Chtcheglov. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Cobra, n°4 (1949). R, Rares, 4 P 753 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.
Cobra, n°7 (1950). R, Rares, 4 P 753 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.
Conférence d'Aubervilliers (1952). TDL, Textes et documents lettristes, document première conférence, fac-similé. Paris: Archive Gérard Berréby.
Constant (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue Bibliothèque d'Alexandrie. Paris: Archive Gérard Berréby.
Convocation à la Préfecture de Police (1967). FGD, Fonds

Guy Debord, Naf 28603, 8-Papiers, photographies et objets personnels, Papiers administratifs personnels, 1f. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Critique européenne des Corps Académiques des Universités (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Debord, Guy. *Analyse des MANIFESTES d'A. Breton (Sagittaire 1955)* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture, "Poésie, etc.", cote 41, 2. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Coupures de presse et autres coupures (1968-1972). IS, Internationale situationniste, 2101G, coupures de presse et autres coupures. Amsterdam: International Institute of Social History.
 Debord, Guy. *La Révolution surréaliste. Conférence d'Aragon* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture, "Poésie, etc.", cote 41, "lectures fonds Doucet", 1. Paris: Bibliothèque nationale de France.
 Debord, Guy. *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, texte. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Debord, Guy. *Marcel Jean et Árpád Mezei. Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 5. Paris: Bibliothèque nationale de France.
 Debord, Guy. *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, dépliant. Paris: Archive Gérard Berréby.
 Debord, Guy. *Johan Huizinga. Homo ludens* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 4. Paris: Bibliothèque nationale de France.
 Debord, Guy. *Jacob Burckhardt. La Civilisation de la Renaissance en Italie* (s.d.). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, fiches de lecture "Philosophie, sociologie", cote 42, 1. Paris: Bibliothèque nationale de France.
 Debord, Guy. *Lettera a Giors Melanotte* (1958). C,

Correspondances, lettera datata 9/12/1958. Paris: Archive Gérard Berréby.

Debord, Guy. *Mémoires* (1958). R, Rares, 4 NN 540 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

Debord, Guy. *Plan général de la bibliothèque situationniste de Silkeborg* (1961). (DJ) Donation Jorn. Silkeborg: Museum Jorn.

Debord, Guy. *Remarques sur le concept d'art expérimental* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, texte. Paris: Archive Gérard Berréby.

Destruktion af RSG-6 (1963). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue. Paris: Archive Gérard Berréby.

Difendete la libertà ovunque (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.

Ein kulturelle Putsch-während Ihr schlaft! (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.

Ensemble de dactylographies pour la maquette du catalogue resté inédit de la "Première exposition de psychogéographie", Galerie Taptoe, Bruxelles (1957). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, CV 12. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Ensemble de documents relatifs au "Projet MUTANT de janvier 1962". (1962). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, CV 40, 1-10. Paris: Bibliothèque nationale de France.

España en el corazón (1964). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Archive Gérard Berréby.

Fiche de résultat du vote du 28 juillet 1957 pour la fondation de l'Internationale Situationniste (1957). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 36. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Finis les pieds plats (1952). TDL, Textes et documents lettristes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.

Gallizio, Pinot. *Diario* (1953-1958). D, Documenti Pinot Gallizio. Torino: Archivio Gallizio.

Gallizio, Pinot. *Lettera a René Drouin* (1958). C, Correspondances, lettera datata 8/12/1958. Paris: Archive Gérard Berréby.

Gallizio, Pinot. *Une caverne de l'Anti-matière* (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, invitation. Paris: Archive Gérard Berréby.

Internationale lettriste n°1 (1952). TDL, Textes et documents lettristes, revue. Paris: Archive Gérard Berréby.

Internationale lettriste n°2 (1952). TDL, Textes et documents lettristes, revue. Paris: Archive Gérard Berréby.

Internationale lettriste n°3 (1953). TDL, Textes et documents lettristes, revue. Paris: Archive Gérard Berréby.

Isou, Isidore. *Les journaux des dieux* (1950). FAR, Fonds André Rousseaux, don Péliissier, DELTA 14124 ROUSSEAU FA. Paris: Bibliothèque Sainte- Geneviève.

Ivain, Gilles. *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Correspondances, dossier Ivan Chtcheglov, 32 f. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Ivain, Gilles. *Introduction au Continent Contrescarpe* (1954). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, dossier Ivan Chtcheglov. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Jorn, Asger. *Fin de Copenhague* (1957). R, Rares, 4 NN 534 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

Jorn, Asger. *Critique de la politique économique. Suivie de La lutte finale* (1960). R, Rares, 8 NN 8459 NOR. Paris: Bibliothèque nordique.

Kayati, Mustapha. *De la misère en milieu étudiant* (1966). TDS, Textes et documents situationnistes, pamphlet. Paris: Archive Gérard Berréby.

La Méthode (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, affiche et papillons publicitaires. Paris: Archive Gérard Berréby.

La plate-forme d'Alba (1956). TDL, Textes et documents lettristes, texte. Paris: Archive Gérard Berréby.

La sagesse ne viendra jamais (1996). FC, France Culture, Les nuits magnétiques, l'Internationale situationniste: La sagesse ne viendra jamais, 10/05/1996. Paris: Ina Thèque.

Les aventures de la dialectique (1963). TDS, Textes et documents situationnistes, carte postale. Paris: Archive

Gérard Berréby.
Liste des membres du C.M.D.O. occupant l'Institut pédagogique national de la rue d'Ulm en mai 1968 (1968). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, CV 101. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Manifest (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Manifestez en faveur de l'Urbanisme Unitaire (1956). TDL, Textes et documents lettristes, affiche-tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Message de l'Internationale situationniste (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, enregistrement sonore. Paris: Archive Gérard Berréby.
Minghini, Giulio. *La salsiccia non grufola. Conversazione con Walter Olmo* (1998). TD, Textes et documents situationnistes, entretien. Paris: Archive Gérard Berréby.
Modifications (1959). TDS, Textes et documents situationnistes, catalogue. Paris: Archive Gérard Berréby.
Nash, Jørgen; Jorn, Asger. *Stavrim, Sonetter* (1960). FEB, Fondo Enrico Baj, q-Baj. Arch. 4.2.6- 6. Rovereto: Archivio del '900 | MART.
Nash, Jørgen. *Hanegal. Gallisk Poesialbum 1941-61* (1961). R, Rares, 4 SC SUP 6014 No. Paris: Bibliothèque nordique.
Nervenruh! Keine Experimente! (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Nicht Hinauslehnen! (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Nicht Hinauslehnen (1962). TDS, Textes et documents situationnistes, dépliant. Paris: Archive Gérard Berréby.
Notre société est bâtie sur le secret (1996). FC, France Culture, Les nuits magnétiques, l'Internationale situationniste: Notre société est bâtie sur le secret, 09/05/1996. Paris: Ina Thèque.
Nouveau théâtre d'opérations dans la culture (1958). TDS, Textes et documents situationnistes, affiche-tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Odense (1963). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, 8,

papiers, photographies et objets personnels, Odense. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Olmo, Walter. *Come non si comprende l'arte musicale. Morte e trasfigurazione dell'estetica* (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, texte. Paris: Archive Gérard Berréby.
Olmo, Walter. *Ipotesi Musica* (1985). TDS, Textes et documents situationnistes, livre. Paris: Archive Gérard Berréby.
Olmo, Walter. *Lettera a Simondo, Verrone e Amelia* (1958). C, Correspondances. Paris: Archive Gérard Berréby.
Plankton (1969). TDS, Textes et documents situationnistes, revue. Paris: Archive Gérard Berréby.
Plan d'une exposition (1959-1960). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 94. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Première exposition de psychogéographie (1957). TDL, Textes et documents lettristes, affiche et dépliant. Paris: Archive Gérard Berréby.
Première manifestation lettriste (1946). London: AcquAviva Archives.
Primo congresso mondiale per gli artisti liberi (1956). TDL, Textes et documents lettristes, dépliant. Paris: Archive Gérard Berréby.
Projet de dictionnaire (1980 circa). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Notes et projets. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Project Utopolis (1961). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 59. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale (1957). TDS, Textes et documents situationnistes, pamphlet. Paris: Archive Gérard Berréby.
Straram, Patrick. *Quelque part Salt Spring* (1954). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Choix de documents autour de l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste, CV, 8. Paris: Bibliothèque nationale de France.
Sur la soc. anonyme (1960-61?). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, cv 51. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Toutes ces dames au salon (1956). TDL, Textes et documents lettristes, tract. Paris: Archive Gérard Berréby.
Tremplin n.63 (1953). ADM, Archive dossier médical, dossier Partrick Straram. Neuilly-sur-Marne: Ville-Evrard.
Trois comics situationnistes (1968). FGD, Fonds Guy Debord, Naf 28603, Des tracts de mai 68 (avec des traductions) + du scandale de Strasbourg, Tracts situationnistes. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Filmografia

Anticoncept, Gil J Wolman, Francia, 1951.
Critique de la séparation, Guy Debord, Francia, 1961.
Dérive Gallizio, Monica Repetto e Pietro Balla, Italia, 2001.
Hurllements en faveur de Sade, Guy Debord, Francia, 1952.
La société du spectacle, Guy Debord, Francia, 1973.
Le facteur Cheval : où le songe devient la réalité, Clovis Prévost e Claude Prévost, Francia, 2001.
«Met Simon Vinkenoog naar het New Babylon van Constant», *Atelierbezoek*, Simon Vinkenoog, Paesi Bassi, 1962.
Metropolis, Fritz Lang, Germania, 1927.
Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, Guy Debord, Francia, 1959.
Traité de bave et d'éternité, Isidore Isou, Francia, 1951.

Fumetti

Adresse à tous les travailleurs, Comités Enragés-Internationale situationniste e Conseil pour le maintien des occupations, 30 maggio 1968.
Camarades, la radio lance des appels à la reprise du travail, Conseil pour le maintien des occupations, 1968.
Internationale situationniste, fumetto realizzato in occasione dell'uscita del n°11 della rivista I.S., disegni di André Bertrand e Gérard Joannès e testi di Raoul Vaneigem, ottobre 1967.
Les travailleurs en Grève, Conseil pour le maintien des occupations, 1968.
Test 3bis de l'institut pédagogique réformé, Conseil pour le

maintien des occupations, 1968.

Vient de paraître, fumetto per l'uscita de *La Société du Spectacle* di G.Debord e *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* di R.Vainegem, dicembre 1967.
http://rocbo.lautre.net/poleis/is/aff_comics/ (08-09-2019).

Riviste IS

I.S., n°1-12, 1958-1968, Parigi:
Ubuweb Historical <http://www.ubu.com/historical/si/index.html> (18-07-2019).
Situationistisk Revolution, n°1-2, 1962/1968, Randers [n°3, 1970, Copenhagen]:
Textes et documents situationnistes. Paris: Archive Gérard Berréby.
SPUR, n°1-7, 1960-1962, Monaco di Baviera:
Fonds Destribats, vol. 1-7, P634. Paris: Bibliothèque Kandinsky | Centre Pompidou.

Ringraziamenti

Angela Vettese, Andrea Cavalletti, Fabrice Flahutez, Emilio Antoniol, Gérard Berréby, Sylvie Mettetal, Gianfranco Sanguinetti, Antonio Buccolo, Giorgio Mastinu, Veniero Rizzardi, Giacomo Albert, Stefano Riccioni, Silvia Casini, Michael F. Zimmermann, il Consiglio dei docenti, la Scuola di Dottorato Iuav e l'Université Paris Nanterre, nonché tutte le istituzioni e gli archivi.

