

Il cinema di Guy Debord

di Giorgio Agamben

Questo testo è la traduzione di una conferenza tenuta da Giorgio Agamben nel quadro di un seminario dedicato a Guy Debord (e accompagnato da una retrospettiva dei suoi film) in occasione della sesta Semaine internationale de vidéo a Saint-Gervais, Ginevra, nel novembre del 1995. Il testo è stato poi pubblicato, assieme a tre altri brevi saggi a firma dello stesso Agamben, in un libro intitolato Image et mémoire (Hoebeke, 1998).

E' mia intenzione definire qui alcuni aspetti della poetica o meglio della tecnica compositiva di Guy Debord nel campo del cinema.

Evito espressamente la formula "opera cinematografica", perché egli stesso ha escluso che ce ne si possa servire a suo riguardo. "A considerare la storia della mia vita - ha scritto in *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) - vedo ben chiaramente di non poter fare ciò che si chiama un'opera cinematografica".

D'altronde credo non soltanto che il concetto di opera non sia utile nel caso di Debord, ma mi domando soprattutto se oggi, ogni volta che si desidera analizzare ciò che si chiama un'opera (che sia letteraria, cinematografica o altro), non occorra mettere in questione il suo stesso statuto. Invece d'interrogare l'opera in quanto tale, penso che occorra domandarsi quale relazione vi sia tra ciò che si poteva fare e ciò che è stato fatto. Una volta, dato che ero tentato (e lo sono ancora) di considerarlo un filosofo, Debord mi ha detto: "Io non sono un filosofo, sono uno stratega".

Egli ha guardato al suo tempo come a una guerra senza fine in cui la sua intera vita è stata impegnata in una strategia. Ecco perché penso che occorra domandarsi qual è il senso del cinema in tale strategia. Perché il cinema e non, per esempio, la poesia, come fu il caso di Isou, che è stato così importante per i situazionisti; o perché non la pittura, come è stato per un altro dei suoi amici, Asger Jorn?

Io credo che ciò abbia a che fare con lo stretto legame che unisce cinema e storia. Da dove viene questo legame, e di quale storia si tratta?

2- L'animale che va al cinema

Ciò riguarda la funzione specifica dell'immagine e il suo carattere eminentemente storico. Occorre qui precisare alcuni dettagli importanti.

L'uomo è il solo essere che s'interessa alle immagini in quanto tali. Gli animali s'interessano molto alle immagini, ma nella misura in cui ne sono vittime. Si può mostrare a un pesce maschio l'immagine di una femmina ed egli verserà il suo sperma, o mostrare a un uccello l'immagine di un altro uccello per riuscire a intrappolarlo. Ma quando l'animale si rende conto che si tratta di un'immagine, il suo interesse svanisce del tutto.

Ora, l'uomo è un animale che s'interessa alle immagini una volta che le ha riconosciute come tali. Ecco perché s'interessa alla pittura e va al cinema.

Una definizione dell'uomo dal nostro punto di vista specifico potrebbe essere che l'uomo è l'animale che va al cinema. Egli s'interessa alle immagini una volta che ha riconosciuto che esse non sono esseri reali.

L'altro punto è che, come ha mostrato Gilles Deleuze, l'immagine nel cinema (e non soltanto nel cinema ma in generale nei tempi moderni) non è più qualcosa di immobile, un archetipo, vale a dire qualcosa che si colloca al di fuori della storia: è in sé un profilo mobile, un'immagine-movimento

caricata in quanto tale di una tensione dinamica. E' la carica dinamica che vediamo così bene nelle foto di Marey e di Muybridge che sono all'origine del cinema, delle immagini cariche di movimento.

E' una carica di questo genere che Benjamin vedeva in ciò che chiamava immagine dialettica e che secondo lui era l'elemento stesso dell'esperienza storica. L'esperienza storica si fa attraverso l'immagine, e le immagini sono esse stesse caricate di storia.

Si potrebbe considerare il nostro rapporto con la pittura sotto questo aspetto: non si tratta di immagini immobili ma piuttosto dei fotogrammi caricati di movimento che provengono da un film mancante. Bisognerebbe restituirle a quel film (avrete riconosciuto il progetto di Aby Warburg).

3- Il Messia e il montaggio

Ma di quale storia parliamo? Occorre precisare che non si tratta di una storia cronologica, ma propriamente di una storia messianica. La storia messianica si definisce innanzitutto per due caratteri. E' una storia della Salvezza: occorre salvare qualcosa. E' una storia ultima, una storia escatologica, in cui qualcosa deve compiersi, giudicarsi, accadere qui ma in un altro tempo: deve dunque sottrarsi alla cronologia, senza avvenire in un altrove.

Questo è il motivo per cui la storia messianica è incomputabile. Nella tradizione ebraica vi è tutta un'ironia del calcolo, i rabbini compivano calcoli molto complicati per prevedere il giorno dell'arrivo del Messia, ma non si stancavano di ripetere che si trattava di calcoli proibiti perché l'arrivo del Messia è incomputabile. Allo stesso tempo, ciascun momento storico è quello del suo arrivo, il Messia è sempre già arrivato, è sempre già qui. In ogni momento ogni immagine è già carica di storia perché essa è la piccola porta dalla quale entra il Messia.

E' questa situazione messianica del cinema che Debord condivide con il Godard delle *Histoire(s) du cinéma*. Malgrado la loro antica rivalità (nel '68 Debord aveva definito Godard come "il più coglione degli svizzeri filocinesi"), Godard ha ritrovato lo stesso paradigma che Debord aveva tracciato per primo. Qual è questo paradigma, qual è questa tecnica di composizione?

Serge Daney, a proposito delle *Histoire(s)* di Godard, ha spiegato che si tratta del montaggio: "Il cinema cercava una cosa, il montaggio, ed era di questa cosa che l'uomo del XX secolo aveva terribilmente bisogno". E' ciò che Godard mostra nelle *Histoire(s) du cinéma*.

Il carattere più proprio del cinema è il montaggio. Ma che cos'è il montaggio, o meglio quali sono le condizioni di possibilità del montaggio? In filosofia, a partire da Kant, le condizioni di possibilità di qualcosa vengono definite come i trascendentali. Quali sono dunque i trascendentali del montaggio? Vi sono due condizioni trascendentali del montaggio, la ripetizione e l'interruzione.

Tutto questo Debord non l'ha inventato ma lo ha fatto uscire allo scoperto, ha esibito questi trascendentali in quanto tali. E Godard farà lo stesso nelle sue *Histoire(s)*. Non c'è più bisogno di girare; non si farà altro che ripetere e interrompere. Si tratta di una nuova forma epocale in rapporto alla storia del cinema.

Questo fenomeno mi ha molto colpito nel 1995 a Locarno. La tecnica compositiva non è cambiata, è sempre il montaggio; ma ora il montaggio passa in primo piano e viene mostrato in quanto tale. E' per questo che si può considerare che il cinema entra in una zona d'indifferenza in cui tutti i generi tendono a coincidere: il documentario e il racconto, la realtà e la finzione. Si fa del cinema a partire dalle immagini del cinema.

4- Il pensiero della ripetizione

Ma torniamo alle condizioni di possibilità del cinema, la ripetizione e l'interruzione. Che cos'è una ripetizione? Vi sono, nella modernità, quattro grandi pensatori della ripetizione: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Tutti e quattro hanno mostrato che la ripetizione non è il ritorno dell'identico, lo stesso in quanto tale che ritorna. La forza e la grazia della ripetizione, la novità che essa arreca, è il ritorno in possibilità di ciò che è stato. La ripetizione restituisce la possibilità di ciò che è stato, lo rende nuovamente possibile. Ripetere una cosa è renderla di nuovo possibile.

E' qui che risiede la prossimità tra la ripetizione e la memoria. Perché nemmeno la memoria può renderci tale e quale ciò che è stato. Sarebbe un incubo. La memoria restituisce al passato la sua possibilità. E' il senso di questa esperienza teologica che Benjamin vedeva nella memoria quando diceva che il ricordo fa dell'incompiuto un compiuto e del compiuto un incompiuto.

La memoria è, per così dire, l'organo di modalizzazione del reale, ciò che può trasformare il reale in possibile e il possibile in reale. Ora, se ci si riflette, questa è anche la definizione del cinema. Il cinema non fa sempre questo, non trasforma il reale in possibile e il possibile in reale? Si può definire il déjà vu come il fatto di "percepire qualcosa di presente come se fosse già stato", e - all'inverso - il fatto di percepire come presente qualcosa che è stato. Il cinema ha luogo in questa zona d'indifferenza.

Si comprende dunque perché un lavoro con delle immagini possa avere una tale rilevanza storica e messianica: perché è un modo di proiettare la potenza e la possibilità verso ciò che è impossibile per definizione, verso il passato. Il cinema fa dunque il contrario di ciò che fanno i media. I media ci danno sempre il fatto, ciò che è stato, senza la sua possibilità, senza la sua potenza, ci danno dunque un fatto in rapporto al quale si è impotenti. I media amano il cittadino indignato ma impotente. E questo è anche il fine dei telegiornali. E' la cattiva memoria, quella che produce l'uomo del risentimento.

Con il porre la ripetizione al centro della sua tecnica compositiva, Debord rende nuovamente possibile ciò che ci mostra, o piuttosto apre una zona d'indecidibilità tra il reale e il possibile. Quando mostra un pezzo di telegiornale, la forza della ripetizione fa sì che quel pezzo cessi di essere un fatto compiuto e ridiventi, per così dire, possibile. Come prima reazione ci si domanda: "Com'è stato possibile?", ma al tempo stesso si capisce che sì, tutto è possibile, anche l'orrore che ci si sta per mostrare.

Una volta Hannah Arendt ha definito l'esperienza ultima dei campi di sterminio come il principio del "tutto è possibile". E' anche in questo senso estremo che la ripetizione restituisce la possibilità.

5- Interrompere è rivoluzionario

Il secondo elemento, la seconda condizione trascendentale del cinema, l'interruzione. E' il potere d'interrompere, l' "interruzione rivoluzionaria" di cui parlava Benjamin.

E' molto importante al cinema ma, ancora una volta, non soltanto al cinema. E' ciò che fa la differenza tra il cinema e la narrazione, la prosa narrativa con la quale si ha la tendenza a comparare il cinema. L'interruzione mostra al contrario che il cinema è più vicino alla poesia che alla prosa. I teorici della letteratura hanno sempre avuto difficoltà a definire la differenza tra prosa e poesia.

Molti degli elementi che caratterizzano la poesia possono riversarsi nella prosa (che ad esempio, dal punto di vista del numero delle sillabe, può contenere dei versi). La sola cosa che si può fare nella

poesia e non nella prosa sono gli enjambements e le cesure. Il poeta può opporre un limite sonoro, metrico, a un limite sintattico.

Non è solamente una pausa, è una non-coincidenza, una disgiunzione tra il suono e il senso. Ecco perché Valery ha potuto una volta dare questa bellissima definizione della poesia: "La poesia, un'esitazione prolungata tra il suono e il senso". Ed è anche per questo che Holderlin ha potuto dire che la cesura, arrestando il ritmo e lo scorrimento delle parole e delle rappresentazioni, fa apparire la parola e la rappresentazione in quanto tali. Fermare la parola è sottrarla al flusso del senso per esibirla in quanto tale.

Si potrebbe dire la stessa cosa dell'interruzione così come la pratica Debord, in quanto costitutiva di una condizione trascendentale del montaggio. Si potrebbe riprendere la definizione di Valery e dire del cinema - almeno di un certo cinema - che è un'esitazione prolungata tra l'immagine e il senso.

Non si tratta di un'interruzione nel senso della pausa, in un senso cronologico: è piuttosto una potenza d'interruzione che lavora l'immagine stessa, che la sottrae al potere narrativo per esporla in quanto tale. E' in questo senso che Debord nei suoi film e Godard nelle sue Histoire(s) lavorano con questa potenza dell'interruzione.

6- Schermo bianco, schermo nero

Queste due condizioni trascendentali non possono mai essere separate: esse fanno sistema insieme. Nell'ultimo film di Debord c'è un testo molto importante, proprio all'inizio: "Ho mostrato che il cinema può ridursi a questo schermo bianco e poi a questo schermo nero". Con ciò Debord vuol indicare proprio la ripetizione e l'interruzione, indissolubili in quanto condizioni trascendentali del montaggio. Il nero e il bianco, lo sfondo in cui le immagini sono così presenti che non le si può più vedere, e il vuoto in cui non c'è alcuna immagine.

Vi sono in questo alcune analogie con il lavoro teorico di Debord. Se si prende, ad esempio, il concetto di "situazione costruita" che ha dato nome al situazionismo, una situazione è una zona d'indecidibilità, d'indifferenza tra un'unicità e una ripetizione.

Quando Debord dice che bisogna costruire situazioni, si tratta sempre di qualcosa che si può ripetere e allo stesso tempo di qualcosa di unico.

Debord lo afferma anche al termine di *In girum imus nocte et consumimur igni*, quando al posto della tradizionale scritta "Fine" appare la frase "Da riprendere dall'inizio". Vi è anche al lavoro il principio che opera nel titolo stesso del film, il quale è un palindromo, una frase che si avvolge su se stessa. In questo senso esiste una palindromia essenziale del cinema di Debord.

Insieme, la ripetizione e l'interruzione realizzano quel compito messianico del cinema di cui si diceva. Tale compito ha a che fare essenzialmente con la creazione. Ma non si tratta di una nuova creazione, che viene dopo la prima. Non bisogna considerare il lavoro dell'artista unicamente in termini di creazione: al contrario, in seno a ogni atto di creazione c'è un atto di de-creazione. Deleuze ha detto una volta a proposito del cinema che ogni atto di creazione è sempre un atto di resistenza. Ma cosa significa resistere? E' anzitutto aver la forza di de-creare ciò che esiste, de-creare il reale, esser più forti del fatto esistente. Ogni atto di creazione è anche un atto di pensiero, e un atto di pensiero è un atto creativo perché il pensiero si definisce innanzitutto per la sua capacità di de-creare il reale.

7- Lo sguardo della pornstar

Se questo è il compito del cinema, che cos'è un'immagine che è stata lavorata in questo modo dalle potenze della ripetizione e dell'interruzione? Cosa cambia nello statuto dell'immagine? Occorre ripensare qui tutta la nostra concezione tradizionale dell'espressione.

La corrente concezione dell'espressione è dominata dal modello hegeliano secondo il quale ogni espressione si realizza attraverso un medium (sia un'immagine, una parola o un colore) che alla fine deve dissolversi nell'espressione compiuta. L'atto espressivo si compie una volta che il mezzo, il medium, non è più percepito in quanto tale. Occorre che il medium scompaia in ciò che ci fa vedere, nell'assoluto che si mostra e che risplende in esso.

Al contrario, l'immagine che è stata lavorata attraverso la ripetizione e l'interruzione è un mezzo, un medium che non scompare in ciò che ci fa vedere. E' ciò che chiamerei un "mezzo puro", che si mostra in quanto tale. L'immagine si mostra in se stessa invece di scomparire in ciò che ci fa vedere.

Gli storici del cinema hanno segnalato come sconcertante novità il fatto che in *Monica* e il desiderio di Bergman (1952), la protagonista - Harriet Andersson - fissi all'improvviso lo sguardo nell'obiettivo della macchina da presa. Bergman stesso ha scritto a proposito di questa sequenza: "Qui e per la prima volta nella storia del cinema si stabilisce improvvisamente un contatto diretto con lo spettatore". In seguito la pornografia e la pubblicità hanno banalizzato questo metodo. Siamo ormai abituati allo sguardo della pornstar che mentre fa ciò che deve fare guarda fisso in macchina, mostrando così d'interessarsi più agli spettatori che al proprio partner.

8- Senza immagine

Sin dai suoi primi film e in modo sempre più chiaro, Debord ci mostra l'immagine in quanto tale, cioè - secondo uno dei principi teorici fondamentali de *La società dello spettacolo* - in quanto zona d'indecidibilità tra il vero e il falso. Ma vi sono due modi di mostrare un'immagine.

L'immagine esposta in quanto tale non è più immagine di nulla, è essa stessa priva d'immagine. La sola cosa di cui non si possa fare un'immagine è, per così dire, l'essere immagine dell'immagine. Il segno può significare tutto, tranne il fatto che esso sta significando.

Wittgenstein diceva che ciò che non si può significare o dire in un discorso, ciò che è in qualche maniera indicibile, si mostra nel discorso.

Vi sono due modi di mostrare tale rapporto con il "senza immagine", due modi di far vedere che non c'è più nulla da vedere. Il primo è il porno e la pubblicità, che fanno come se ci fosse sempre qualcosa da vedere, sempre e ancora delle immagini dietro le immagini. L'altro modo è quello che nell'immagine esposta in quanto immagine lascia apparire quel "senza-immagine" che come diceva Benjamin è il rifugio di ogni immagine. E' in questa differenza che si giocano tutta l'etica e tutta la politica del cinema.

(traduzione dal francese)