

## SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO E REGIME DELL'IMMAGINE.

### L'EFFETTO BEAUBOURG DEL POTERE.

**di Daniela Cardone**

Università degli Studi di Suor Orsola Benincasa – Napoli

Si può credere al potere e usarlo, ma la convinzione di possederlo e l'uso sono due variabili distinte rispetto a un unico parametro d'azione: la produzione di un immaginario politico.

Uno statista, un dittatore, un 'tiranno' contemporaneo o un comune amministratore possono essere cioè detentori di potere politico perché investiti dalla volontà popolare o possono piuttosto credere fermamente di esserne stati investiti e di 'ripartirlo' su una platea popolare.

In questo senso un'estrema fiducia nel proprio potere e l'idea del suo potenziale utilizzo *ad libitum* potrebbero essere visti come risultante di una doppia produzione immaginaria. È falso il potere detenuto perché ne è falsa l'investitura nel caso in cui il potere stesso sia ottenuto con la forza, è altrettanto immaginario l'uso che ne viene fatto perché arbitrario, ma non solo, perché è un potere immaginario che domina su una subordinazione immaginaria, assoluto e assolutamente lontano da una condivisibilità contingente.

Il punto è che cosa accade quando l'immaginario del credo e l'uso del potere investono anche la parte ricettiva, e cioè quando non solo la rappresentanza politica viene 'spacciata' per libertà politica ma quando è la parte amministrata a credere al potere (già falsato in partenza) vuoi in una dinamica coercitiva, vuoi consensuale, ma comunque anch'essa in maniera immaginaria?

Da un lato il potere innesca il suo gioco di attrazione, determina strategicamente e scenograficamente le sue operazioni di seduzione. Dall'altro la massa recepisce consensualmente tanto da entrare in una dimensione totalmente, patologicamente immaginaria. Talmente falsa da sembrare vera. Tutti i rapporti sociali sono fantascienza, vissuti e gestiti secondo un unico parametro: il falso, il doppio, il 'simulacro'. A questo risultato si perviene per effetto di due componenti.

Prima di tutto la perdita dell'idea stessa di società, di sfera comune, causata da un processo di deprivatizzazione delle emozioni<sup>1</sup> in secondo luogo la spettacolarizzazione del potere politico, una specializzazione congenita, una forma estrema dell'estetica del potere, per cui, servendoci della definizione di Guy Debord, la tecnica spettacolare trasla oniricamente su una base terrena, rendendo reale il fantastico, l'opaco: *lo spettacolo è il cattivo sogno della società moderna incatenata, che non esprime in definitiva se non più la vecchia specializzazione sociale, la specializzazione del potere che è alla radice dello spettacolo* [...]<sup>2</sup>.

Una tale condizione potrebbe essere assimilata e configurata appunto immaginariamente e fantasmagoricamente come una monumentale struttura 'dedicata' ai giochi di simulazione, nella quale la massa si muove e agisce senza direzione, spasmodicamente, in preda alla follia.

Architettonicamente il vuoto colossale a cui si va incontro, un concentrato di animazione, autosuggestione, informazione è esemplificato dall'anacronistico, discusso eppure disinvolto e moderno *Beaubourg*<sup>3</sup>.

La comparazione è semplice da comprendere, se si pensa alla configurazione, in termini un po' astratti, della società di massa e della sua sfera d'azione nella quale la massa stessa, seguendo le definizioni di Guy Debord, aderisce alla subordinazione muovendosi spasmodicamente in un sistema del tutto immaginario, ma a cui corrisponde solo vacuità, vuoto assoluto.

La massa si lancia nello spettacolo della società, interpreta la sceneggiatura dettata dal 'governante' sprofondando in un buco nero, implodendo in una dinamica iperreale. L'effetto è il vuoto totale, il

---

<sup>1</sup> La complessità dello spazio collettivo è appunto fatta della 'genuinità' delle piccole cose prodotte da ciascun individuo. Un insieme di piccoli elementi e distinte soggettività 'vere', che tengono in piedi i rapporti strutturanti il mondo comune. La rottura di questo equilibrio produrrebbe (o produce) un'espropriazione della politica, la sostituzione del fare all'agire, così indicato da Hanna Arendt in *Vita activa*. Il clima di insofferenza che rende poi la società di massa non più sopportabile e ricoperta da un velame di falsità. 'Ciò che rende la società di massa così difficile da sopportare non è, o almeno non è principalmente, il numero delle persone che la compongono, ma il fatto che il mondo che sta tra loro ha perduto il suo potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e di separarle'. H. Arendt, *Vita activa*, Bompiani, Milano, 2008, p.39.

<sup>2</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, I, §23, Baldini Castoldi Editori, Milano, 2006.

<sup>3</sup> Il centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou, edificato negli anni 1969-1974, più noto come Beaubourg, centro commerciale-culturale, museo, è l'antitesi per eccellenza della stessa cultura, dell'arte stessa e dell'incontro umano. E' la stessa ideologia di produzione culturale antitetica all'ideologia con cui fu o si volle realizzare la struttura, così come anche l'ideologia di visibilità e spazio polivalente era antitetica rispetto a ogni cultura, dal momento che la cultura è *un luogo di segreto, seduzione, iniziazione, di uno scambio simbolico ristretto e fortemente ritualistico*. Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, PGreco Editore, Milano, 2009, p. 33.

vuoto interno a quest'involucro 'architettonico' che promette animazione, ma è solo rianimazione, socialità e cultura, solo solitudine e staticità.

Un surrogato surreale, come in un romanzo di Philip Dick: *le masse vi si precipitano per godere di questa messa a morte, di questo squartamento, di questa prostituzione operativa di una cultura finalmente ed effettivamente liquidata, insieme a tutta la controcultura, che ne è soltanto l'apoteosi. Le masse si buttano a capofitto su Beaubourg come lo fanno sui luoghi di catastrofe, con lo stesso slancio irresistibile.*<sup>4</sup>

Rispetto al potere la massa mette in decelerazione le proprie emozioni. Il potere politico è cioè contemporaneamente agito sulla folla, dalla folla fino a caratterizzare un tipo di esistenza incerta e le identità di ciascuno, una volta deindividualizzate, si trasformano per rendersi adeguate all'apparire in pubblico regolandosi a vivere per una 'buona vita'.

In realtà tutta la teoria della connessione tra immagine e estensione del potere (politico), non può rientrare sterilmente nelle precedenti forme di organizzazioni culturali. Siamo in una dimensione del tutto nuova.

Karl Mannheim – prescindendo dalla possibilità di tornare indietro e seguire i parametri storici e strutturali della cultura occidentale - aveva teorizzato la distinzione di due pensieri 'progettuali' uno ideologico e uno utopico, per cui è possibile che il sapere e il potere si muovano nell'immanenza, lasciandosi 'guidare' da un certo distacco, una certa innocenza. L'innocenza, sprezzatura e defamiliarizzazione, è la stessa che – in una dinamica pubblica consuetudinaria e quotidiana - ci consente di non caderci addosso l'un l'altro, ma che laddove la realtà non è più garantita dalla natura comune di tutti gli uomini che lo costituiscono, nell'innaturale conformismo di una società di massa, dà come esito primo la distruzione di tale mondo comune<sup>5</sup>.

Per la massa il vuoto provocato dall'*effetto Beaubourg* è proprio dovuto alla perdita di tale 'innocenza', alla dissoluzione dell'agire umano.

---

<sup>4</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, p. 35.

<sup>5</sup> La distruzione dello spazio pubblico è pari alla caduta della dignità pubblica, quando lo spazio pubblico diviene spazio privato, perché la libertà di Stato suggerisce o ha suggerito una parvente libertà individuale. Ch. Zarka, *La distruzione dello spazio pubblico*, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Centro di Ricerca sulle Istituzioni Europee, Seminario del 29.04.2010.

Come si arriva a questa distruzione e soprattutto a un controllo ideologico e immaginario da parte del potere tale da produrre uno stato di simulazione ‘patologica’ da entrambe le parti, quella ‘governante’ e quella subordinata?

Spiegava Hanna Arendt in *Vita activa*, che i più grandi rischi cui è sottoposta la politica moderna sono la sostituzione del fare all’agire, per cui la produttività diviene l’unico senso dell’agire comune, la sostituzione della tutela alla padronanza di sé, l’orrore per l’imprevedibilità dell’agire, la finzione, per cui l’amministrazione dei molti da parte dei pochi, garantita dalla rappresentanza, viene spacciata per libertà politica<sup>6</sup>.

Ora questo può accadere proprio in condizioni di radicale isolamento, in cui appunto, nessuno può intendersi con gli altri, come avviene nel caso di una tirannia (o di una dittatura). Ma può anche accadere nelle condizioni di una società di massa o di isterismo di massa in cui vediamo tutti comportarsi improvvisamente come se fossero membri di una sola famiglia, moltiplicando e prolungando ciascuno la prospettiva del suo vicino. In entrambi i casi – scrive Hanna Arendt – gli uomini sono divenuti totalmente privati, cioè sono stati privati della facoltà di vedere e di udire gli altri, dell’essere visti e dell’essere uditi da loro.<sup>7</sup>

Questa è inversamente una condizione di schiavitù. Oltre alla ‘classica’ declinazione libertà/povertà/necessità che può ridurre l’uomo in ‘posizione’ di schiavitù, per cui *la povertà costringe l’uomo libero ad agire come uno schiavo* [Demostene, *Orationes*, 57-45], la distinzione tra privato e pubblico coincide con l’opposizione di necessità, libertà, labilità e permanenza, vergogna e onore. Non sempre al privato corrisponde solo il necessario, il labile e il vergognoso, è indispensabile cioè che talune emozioni siano ‘tirate fuori’ e messe in comune sino a divenire realtà. È vero che alcune di esse non possono essere deprivatizzate e rappresentate nella sfera pubblica, come il dolore o l’amore: *l’amore, a differenza dell’amicizia, muore, o piuttosto si spegne nel momento in cui appare in pubblico. L’amore non si può mai dire.*<sup>8</sup>

L’idea di una soggettività che riproduca fuori di sé diversamente le emozioni proprie per renderle rappresentabili, forse va a collidere con la necessità di compromettere se stesso per rendersi compatibili con la realtà. Questo può essere però, come nel nostro caso, un valido sistema per non

---

<sup>6</sup> H. Arendt, *Vita activa*, introd. a cura di A. Dal Lago, p.XXII.

<sup>7</sup> H. Arendt, *Vita activa*, p. 42,43 e sgg.

estraniarsi, paradossalmente, dal vero falsificato.<sup>9</sup> Se dunque certe emozioni, così come l'amore, possiedono una propria, intrinseca lontananza dal mondo, non schiavizzano l'individuo, le stesse possono falsarsi e degradarsi quando sono usate, ad esempio per scopi politici, o quando ad esempio, una volta deprivatizzate, esse vengono traslate nella sfera pubblica e messe in comune sino a divenire una realtà fasulla, ma necessaria. L'intimità della sfera privata cioè, resta tale e simula a tal punto la propria adesione all'opinione pubblica generale da trasformarsi in simulazione 'patologica'<sup>10</sup>, sempre più sviluppata nel caso di coercizione, dominio esterno, proveniente cioè dal rigoroso 'controllo politico' sulla sfera pubblica.

Un consenso classicamente enigmatico, che pone l'individuo in posizione di 'isolamento', come afferma la Arendt, o di 'apparente' adesione e falsa filantropia verso la pluralità politica. È tale simulazione paradossalmente, a far sì che i 'fruitori' del potere producano a loro volta la propria sfera immaginaria. Simulare significa appunto fingere di avere ciò che non si ha, vuol dire cioè che dall'una e dall'altra parte, rispettivamente tra l'interprete del potere e i ricettori del potere, tra i due attori, non si ha soltanto, o meglio non più, un mascheramento della realtà, quanto piuttosto la creazione di una realtà sintomatologicamente falsa e immaginaria. Il cittadino/attore simula e gestisce una libertà che non ha rispetto a una subordinazione che simula non essere forzata.<sup>11</sup>

Questa premessa, in una meccanica della messa in scena dei regimi politici, per spiegare come evidentemente il potere vive a sua volta di una sua verità alterata, che è il solo modo per vivere di quella verità e farla vivere<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 38.

<sup>9</sup> L'operazione è compiuta ovviamente con modalità differenti. I dolori, per esempio, la morte, sono così soggettivi e lontani dal mondo che non possono assumere la capacità di apparire (cfr. H. Arendt, *Vita activa*, ibid., p. 38), ma tutti i dolori possono essere sopportati se vengono, ad esempio, messi in un racconto, o se si narra, su di essi, un racconto. A comprovare il fatto che la dislocazione delle emozioni supporta l'adattamento a un certo 'regime di vita'.

<sup>10</sup> La simulazione può divenire patologica nella misura in cui il malato può sempre simulare, annullando il confine tra la produzione di 'veri' sintomi e malattia immaginaria: se fa così bene il pazzo, vuol dire che lo è. Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 62.

<sup>11</sup> 'Colui che finge una malattia può semplicemente mettersi a letto e far credere che è malato. Colui che simula una malattia ne determina in sé qualche sintomo', cita testualmente J. Baudrillard in *Simulacri e impostura*, p. 61.

<sup>12</sup> J. Baudrillard, ibid., p. 54.

A questo punto rileviamo due momenti applicativi, il primo è la trasfusione del vero nel falso sino a che il falso diventi vero a sua volta, il secondo è lo scambio referenziale e deferenziale del potere che seduce e viene sedotto, seduttore/impostore, simulatore di follia a tal punto da diventarlo.

Nella *Società dello spettacolo* Debord identificava due forme di spettacolo, legate a due diverse forme (immagini) di potere politico: lo spettacolo concentrato, proprio delle società totalitarie e dittatoriali, e lo spettacolo diffuso, proprio delle democrazie occidentali, dominate dal consumismo. Nei *Commentari* introduce il concetto di spettacolo integrato, che è fusione delle due forme, che della società controlla parte periferica e parte centrale, mescolato completamente alla realtà senza lasciare zone d'ombra.

Il potere dello spettacolo, così essenzialmente unitario, centralizzatore per forza di cose, e completamente dispotico nello spirito, si indigna assai spesso vedendo formarsi sotto il suo regno una politica-spettacolo, una giustizia-spettacolo, una medicina-spettacolo [...].<sup>13</sup>

Se la forma di spettacolo concentrato e quella diffusa si muovevano entrambe sulla realtà, sulla società reale cioè, la prima stretta intorno a un'unica ideologia e un'unica personalità dittatoriale, accompagnando le controrivoluzioni totalitarie, sia nazista, sia stalinista, mentre l'altra americanizzava e affascinava il mondo, lo spettacolo integrato si manifesta al tempo stesso come concentrato e diffuso. E' occulto perché non più occupato da un capo conosciuto o da un'ideologia precisa. E' monopolizzatore perché contrassegna la quasi totalità dei comportamenti e degli oggetti prodotti socialmente.<sup>14</sup>

Qui la 'genetica' del falso ha prodotto il vero dominate: *il governo dello spettacolo, che attualmente detiene tutti i mezzi per falsificare l'insieme della produzione nonché della percezione, è padrone assoluto dei ricordi e padrone incontrollato dei progetti che plasmano l'avvenire più lontano. Esso regna da solo ovunque; esso esegue le sue sentenze sommarie.*<sup>15</sup>

In queste condizioni, afferma Debord, si crea una commistione assurda differenziata, variabile e carnevalesca delle individualità e delle competenze. Un intreccio parodistico di ruoli che si rappresentano nella sfera sociale simulando e dissimulando, fingendo di avere ciò che non c'è e fingendo di non essere o non avere ciò che realmente si è o si ha. Per cui in una società immagine e

---

<sup>13</sup> G. Debord, *Commentari*, §III.

<sup>14</sup> *Ibid.*, §IV

immaginario un finanziere canta, un avvocato diventa informatore della polizia, un fornaio espone le sue preferenze letterarie, un attore governa [...].<sup>16</sup>

È il trucco segreto di cui si nutre il tiranno o il dittatore del Novecento, pagliacci, mostri e stravaganti artefici di capricci grotteschi e spettacolari che si ammantano di sangue.<sup>17</sup>

Attori, per dirla come Debord, o pagliacci la cui sintomatologia di follia diviene reale perché realmente folle.

Con essi e con il proprio regime dell'immagine scompare idealità e realtà. Sussiste soltanto l'allegoria dell'*impero*, direbbe Baudrillard, giacché è lo stesso imperialismo con cui i simulatori attuali tentano di confondere il reale, tutto il reale, con i loro modelli di simulazione.<sup>18</sup>

L'altro, l'imperatore produttore delle immagini, diviene insopportabile, proprio perché la verità non esiste più. La stessa rivoluzione vive solo grazie all'idea che tutto le si oppone, e in particolare il suo doppio scimmiettante e parodistico.<sup>19</sup>

Si evidenzia la sola idea che preserva la realtà e la sua verità, e cioè esorcizzandola nella sua profondità (la verità resta tale quando le viene tolto il velo – Nietzsche), per cui apparenza, inganno, sfumatura, sono la nuova trasparenza. Così in una dinamica totalitaria lo stalinismo è immortale perché sarà sempre presente per nascondere che la verità della rivoluzione non esiste [...].<sup>20</sup>

Il popolo non voleva la rivoluzione, voleva solo lo spettacolo, perché è la sola maniera di preservare la seduzione della Rivoluzione, invece di sopprimerne la verità.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> G. Debord, *Commentari*, §IV.

<sup>17</sup> *Pagliacci e mostri (Storia tragicomica di otto dittatori africani)*, Libri Scheiwiller Editore, Milano, 2009), è il titolo del lavoro con cui Sánchez Pinol ha descritto storia e contro storia dei 'tiranni' africani dei nostri giorni. L'imperatore africano Jean Bedel Bokassa ad esempio, più noto come antropofago, celebre protagonista, pagliaccio-folle di *Echi da un regno oscuro* (W. Herzog, 1990). Bokassa aveva tempi di interpretazione perfetti per il proprio copione, aveva sempre per il suo personaggio il giusto *kairos* di scena, per vivere la sua operetta senza tanto distinguere tra mogli e medaglie. Molto africano, parigino, napoleonico e capo di stato alle cerimonie ufficiali. Un interprete geniale di commedia e tragedia.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 60.

<sup>19</sup> Ibid., p. 54.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 54.

Lo spettacolo politico si serve del linguaggio della ‘bellezza’ nella sua valenza scabrosa, doppia, distorta.

Di fronte all’immagine politica, ad esempio di fronte alle invenzioni mediatico-pubblicitarie di sistemi come il nazismo e il fascismo, all’intera scenografia dei grandi raduni di massa, la dinamica di referenza/deferenza e ricezione del potere è simile a una dinamica fruitiva di tipo ‘patetico’, dove il piacere nasce dall’incontro con oggetti, pure scabrosi, pure orridi e sanguigni, che attivano passioni ‘artificiali’.<sup>22</sup>

Nella riflessione sul gusto, sia in una posizione di isolamento o pluralità del consenso politico, l’attrattiva verso lo spettacolo politico organizzato da qualunque tipo di dittatura, è attrazione verso cerimonie ludiche, vuoti di carattere festante e celebrativo, vuoti sanguinario, e lo spettacolo può ‘assorbire’ sia pietrificando e inebetendo sia seducendo e coinvolgendo in una rassegna ordinata di gioia, dove i volti giocano a essere frenetici e estasiati.

Come nella contemplazione di un’opera d’arte, l’attenzione per il ‘tema iconografico’ assume qui tutto il valore di uno stato individuale di ‘confusione empatica’, di presa di distanza rispetto al male da assorbire eppure immersione completa e godimento.

Vicinissimo ma inassimilabile e assimilato allo stesso tempo. Rigettato e condannato, eppure sollecita, inquieta e affascina e non sempre, come in questo caso, il carattere repulsivo subentra e distoglie da quell’attenzione.

Orrore e terrore attiverrebbero il principio dell’autopreservazione, e il disagio sovviene allorché ‘preso da ribrezzo di fronte a una forma di violenza che appare più irricevibile della morte, il corpo reagisce inchiodandosi e rizzando i peli’.<sup>23</sup>

Eppure l’attrattiva del brutto e del male pretende e ottiene una sua posizione e una sua giustificazione, in un unico assetto teatrale e anti-teatrale, perché vero e falso allo stesso tempo, che Fried ha definito ‘paradosso dello spettatore’.

Si tratta di forme dell’agire in cui, facendo ancora riferimento ad Hanna Arendt, l’agente si rivela accettando il rischio dell’apparizione impietosa, dove l’agire stesso è mosso da motivi o scopi che

---

<sup>22</sup> Il riferimento è alla classica teoria dell’assorbimento di Diderot sul teatro e sulla pittura. Cfr. D.Diderot, *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, 2004, e M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1980.

<sup>23</sup> A. Cavarero, *Orrorismo. Ovvero della violenza sull’inerme*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 15.



trascendono l'identità dell'essere umano e ne schiavizzano l'essenza. Ma oramai da queste apparizioni egli non è più separabile, perché è personificazione di quel sortilegio.

È ad esempio il passaggio in rassegna di Hitler dello schieramento delle Camicie brune, sono i sorrisi infantili sulle bandiere svastiche ai raduni nazionali, è la carne di Auschwitz.

In questa rappresentazione che è appunto, in perfetta analogia con il gioco, gli attori, i partecipanti (e gli spettatori) migrano in una realtà irregolare che interrompe il flusso degli eventi ordinari, cioè in una realtà separata o comunque distinta da quella ordinaria. Diremmo ancora un simulacro della realtà.

È una riproduzione 'filmografica' in cui 'tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione [...]. in cui le immagini che si sono staccate da ciascun aspetto della vita si fondono in un corso comune, in cui l'unità di questa vita non può più essere ristabilita. La realtà considerata parzialmente si afferma nella sua propria unità generale in quanto pseudo-mondo a parte, oggetto della sola contemplazione' [...].<sup>24</sup>

Nella sua disfunzione della realtà, esso si nutre appunto di una realtà senza tempo, o meglio di una realtà che ha bisogno di svalutare il tempo per permettere al potere di produrre l'immagine della sua assolutezza e della sua eternità.<sup>25</sup>

Questo vuol dire che tutto il sistema di rappresentazione e fruizione non è altro che un gigantesco simulacro, neppure più irreali, ma simulacro, che non si scambia più con del reale, ma si scambia in sé, in un circuito ininterrotto a cui non appartengono affatto né la 'referenza' né la circonferenza.<sup>26</sup>

In questo senso la simulazione del potere politico si contrappone alla sua rappresentazione, ne è cioè contrapposto nella misura in cui la simulazione stessa annulla allo stesso modo il principio di equivalenza del segno e del reale della rappresentazione, partendo dalla negazione radicale del segno come valore.

L'immagine del potere con la stessa dinamica, passa attraverso i suoi momenti di annullamento, come in valore assoluto, palesa la sua contraddizione e il suo rovesciamento pur mostrando la sua divisione unitaria e la sua unità divisa.

---

<sup>24</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, I, § 1, 2

<sup>25</sup> E. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 29.

<sup>26</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 65.

Essa è riflesso di una realtà profonda, maschera e snatura una realtà profonda, ne maschera l'assenza, è priva di rapporto con qualsivoglia realtà: è il puro simulacro di sé.<sup>27</sup>

Lo spettacolo (politico) per esprimerci secondo la definizione di Debord, così come la società moderna, è nello stesso tempo unito e diviso, è unità e divisione nell'apparenza.

In questa operazione di scambio tra erogatori e ricettori/fruitori del potere come 'opera d'arte', gli interessi contraddittori delle classi o delle frazioni di classi che riconoscono il sistema, definiscono la loro partecipazione al suo potere [...].<sup>28</sup>

Il fenomeno di decadimento della sfera pubblica, così come l'aveva visto la Arendt, può essere a questo punto associato al disegno della *società dello spettacolo* di Debord.

Prima di tutto, abbiamo visto che amare, pensare, volere sono facoltà possibili in linea di principio, nell'isolamento, ma l'agire è impossibile, impensabile e irrepresentabile senza che altri uomini partecipino, assistano, rispondano, reagiscano o si oppongano all'atto. In secondo luogo, le condizioni di produzione spettacolare di cui parla Debord, la *hybris* di chi si illude di voler e poter fare il mondo a sua immagine e somiglianza, producono anch'esse una devastazione della politica moderna.

In questo modo, assimilando le due teorie, se la specializzazione del potere è alla radice dello spettacolo<sup>29</sup>, se l'estetica del potere (estetica diffusa) diviene apologia della bellezza in ogni forma di controllo ideologico e politico, entriamo in un vero e proprio *regime dell'immagine*.

Non c'è solo il 'governante' che crede nel proprio potere e lo usa a sua immagine, né il cittadino che lo 'subisce' o ne simula l'accettazione, ma è l'immagine del potere ad acquisire una propria autonomia e a dominare su tutti gli 'attori'.

Nel contempo, l'assetto politico e le dinamiche dell'agire di massa sono guidate da un unico presupposto: si può vivere solo dell'idea di una verità alterata<sup>30</sup>, a confermare una prassi di matrice arendtiana per cui il totalitarismo è una forma estrema e autodistruttiva di dittatura in stretta relazione con la società di massa e pronta a risorgere in qualsiasi momento. Cioè così come la verità non esiste e il falso si è rivestito di una qualità del tutto nuova così come il vero ha smesso di

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 66.

<sup>28</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, III, §54, 56.

<sup>29</sup> G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, §23.

esistere quasi dappertutto, o nel migliore dei casi si è visto ridotto allo stato di ipotesi indimostrabile<sup>31</sup> il nuovo vero della nuova società e del nuovo potere è immortale, perché è un immaginario riproducibile all'infinito. Appartiene a un ordine che non ha niente a che vedere con la realtà, un falso potere che è anche un falso storico.

Perché è proprio della società dello spettacolo far sparire la conoscenza storica in generale, tutte (o quasi) le informazioni e i commenti ragionevoli sul passato. La cosa più importante è la più nascosta.<sup>32</sup> Da qui il riemergere e il valore costante di forme totalitarie e tiranniche che preservano il falso.

Questa idea di 'riemersione' non ha soltanto una valenza di tipo precauzionale di fronte ai corsi e ai ricorsi degli eventi, ma ancora fattivamente è la società 'spettacolare', la massa, a riprodurre esorcizzando con un altrettanto falso rito esorcizzatore, l'implosione del potere.

La riproduzione è ovviamente di tipo immaginario.

La storia rivive cioè iperreale attraverso il cinema, in una supremazia dell'immagine che è riproduzione falsata della realtà e sua nuova preminenza: il simulacro sta alla realtà come l'androide sta all'uomo.

Il ricordo attraverso la filmografia è solo apparentemente un procedimento neutralizzatore, solo apparentemente un'operazione di pacificazione con la vita, una disillusione e una condanna delle catastrofi avvenute.

Gli innumerevoli film che privilegiano il fascismo, la guerra, i regimi, il dopoguerra, sono altrettanto nutriti dal gusto rétro per una certa tipologia di evento, un volere far risuscitare una storia e un'immagine in cui la posta in gioco era la vita o la morte. Vale a dire che la riproduzione di un terrore, come quello nazista, è sintomatologicamente una resistenza di un'energia profonda, di massa, folle, irrazionale che il potere regime ha confuso e che continua a confondere senza riuscire a scomparire, pregnante e 'bello' in tutto il suo effetto orrido.

A ritroso le stesse immagini reali diventano cinematografiche in senso scenografico: i giochi olimpici di Berlino del 1936, le cerimonie ludiche naziste, gli spazi architettonici dell'urbanistica tedesca.

---

<sup>30</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 54.

<sup>31</sup> G. Debord, *ibid.*, § V.

Dal *nuovo ordine* architettonico dell'*arte di regime*, si attinge, in chiave esemplificativa, per le immagini del potere che è (era) simulacro di razionalità, di una città, che *rinuncia al superfluo, scopre il valore tutto concettuale di una essenzialità mistica fatta di atmosfere irreali*<sup>33</sup>.

Debord scriveva che lo spettacolo è guardiano di una sonnolenza costante appartenente alla società moderna, assuefatta da una dose smisurata di sonno.

Lo spettacolo integrato e le forme di potere ad esso acclusi costituiscono il *crimine perfetto* che sopprime la realtà in quanto commistione indistinguibile del vero dal falso, e questo stato di sonno/veglia, di immagine/realtà mette in gioco dinamiche di potere e sue deferenze, agire di massa, atteggiamenti di consenso, di misantropia e filantropia.

Abbiamo parlato di espropriazione della politica, o meglio di un inceppamento del normale funzionamento della macchina politica, e di astrazione del valore produttivo. In che termini esse sono parti in causa nel compimento del crimine perfetto (che definirei il risultato definitivo del regime dell'immagine)?

Nella meccanica politica è la padronanza assoluta di sé, posseduta dalla parte governante, dal tiranno assoluto, dai pochi che amministrano i molti, a espropriare la politica moderna, a ipostatizzare lo stato come realtà eterna e necessaria.

Nella dinamica di devoluzione del valore d'uso, imputata da Debord alla società capitalista, per cui ogni oggetto vale non più in quanto tale, ma in quanto merce, decadenza nell'accumulo, mercificazione e astrazione sono entrambe espressione della perdita del vero senso di produttività.

Questa è additata dalla Arendt come l'incoerenza della politica moderna, nella misura in cui per Debord *lo spettacolo è il momento in cui la merce è prevenuta all'occupazione totale della vita sociale. Per cui non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede più che quello. E lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine.*

---

<sup>32</sup> G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, §23.

<sup>33</sup> Il riferimento – qui in una chiave di lettura immaginifica, azzardata e fuori disciplina - è all'architettura di Terragni, Carminati, Sironi, teorizzata come *sogno della ragione*, all'irrealismo magico dell'edificio, all'architettura appunto, come pura astrazione, evanescenza dei volumi e trasparenza: la Casa del Fascio di Como (1932-36), il Palazzo dei Congressi all'E'42 (1938-39), lo spazio architettonico urbanistico progettato a Berlino da Albert Speer cinematograficamente, ricorda invece Francalanci. Cfr. M. Tafuri, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1992, p. 254 e E. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, p.28, 29.

L'identità della sfera sociale scompare dentro l'immagine – secondo Hanna Arendt – allorché l'abolizione dello stato di Marx è preceduta da una sorta di abolizione della sfera pubblica, dissolvendosi in una sfera impersonale di amministrazione ancora più angusta.

Impersonalità e astrazione coincidono con l'operosità produttiva di un mondo artificiale perché se l'operare<sup>34</sup> è l'attività che corrisponde alla dimensione non naturale dell'esistenza umana e il suo frutto è appunto, un 'mondo artificiale', se la condizione umana dell'operare è l'essere nel mondo, e se il superamento dei limiti espropria il 'mondo' della propria essenza, il processo si riduce a un'unica risultante: la determinazione del mondo in quanto immagine perfetta in tutta la sua evoluzione, e paradossalmente la distruzione di questo mondo nato per essere 'comune'.

In che termini società dello spettacolo, agire comune e produzione, scambio e valore d'uso sono artefici di questo crimine (immaginario)?

La distruzione di un *mondo comune* avviene, per la Arendt, anche nel momento in cui l'identità dell'oggetto non può più essere individuata e si distrugge la prospettiva molteplice che lo tiene in piedi, in quanto costituito da una struttura umana di tipo pluralista.<sup>35</sup> Allo stesso modo l'origine dello spettacolo è la perdita del mondo, secondo Debord, per cui la sua espansione gigantesca ne esprime la totalità: l'astrazione di ogni lavoro particolare e l'astrazione generale della produzione d'insieme si traducono perfettamente nello spettacolo, il cui modo d'essere concreto è precisamente l'astrazione.<sup>36</sup>

Andiamo con ordine. Con il termine *vita activa* si designano tre attività umane, quali l'attività lavorativa, l'operare, e l'agire, se il decadimento di queste condizioni corrisponde alla cessazione biologica, produttiva e 'operosa' dell'*essere* nel mondo secondo questi parametri, si giunge fino alla *espropriazione* fatale della politica che comincia a tenere a proprio regime soggettività e libertà, a far declinare in maniera irreversibile l'autonomia delle teorie politiche e delle scienze sociali.

Per Debord il discorso si inquadra in termini di produzione: il lavoratore non produce se stesso, ma produce una potenza indipendente. Così accade che il successo di questa produzione, la sua abbondanza, ritorna al produttore come abbondanza dell'espropriazione. Tutto il tempo e lo spazio del suo mondo gli divengono estranei con l'accumulazione dei suoi prodotti alienati. Lo spettacolo

---

<sup>34</sup> H. Arendt, *Vita activa*, p. 7.

<sup>35</sup> Ibid., pp. 41,42,43.

è la mappa di questo nuovo mondo [...]. Le forze stesse che ci sono sfuggite *si mostrano* in noi in tutta la loro potenza.<sup>37</sup>

Qui straborda la soluzione satura della spettacolarizzazione: l'espropriazione avviene da ogni punto di vista, e in tutta la sua irrimediabile abbondanza genera una potenza che ci si ritorce contro. L'immagine restituisce all'uomo la propria apparenza e con essa lo nutre. Questo è tutto quanto rimane.

Non è più possibile vivere se non nel mondo dell'iperreale, nel mondo del 'patto di lucidità ovvero d'intelligenza del male perché una qualsiasi verità, una volta esposta alla deflagrazione della cessazione delle apparenze, che la proteggevano, conflagherà nell'evidenza della sua assenza.<sup>38</sup>

La sottomissione alla potenza e al *regime dell'immagine* è direttamente proporzionale alla sua produzione, nel senso che più aumenta la meccanizzazione del processo lavorativo, più l'attività del lavoratore perde il suo carattere di attività per trasformarsi in un atteggiamento contemplativo.

Il risultato come dicevamo è una potenza più grande di noi, che ci si ritorce contro e l'irreversibile espropriazione della società di massa.

Lo smarrimento delle singole soggettività non più identificabile, avviene in una combinazione eversiva e implosiva. È una scena di panico al rallentatore, senza motore esterno, un'operazione di violenza interna a un insieme saturo, la saturazione è qui dovuta appunto alla supremazia del falso, al regime coercitivo delle immagini, all'emozione unica e sola procurata dalla manipolazione, in produzione e in ricezione, delle immagini su tutto.<sup>39</sup>

E' un'implosione catastrofica. Non di tipo fisico, s'intende, ma in una proiezione iconografica, dimensione politica e sfera comune sono la stessa città – lo scenario massificato di disegnato da Baudrillard nella 'cibernetica' distruttiva dell'*effetto Beaubourg* – investita da incendi, guerre, peste, rivoluzione, marginalità delinquenziali, catastrofi: l'anticità è il simulacro fisico della città così come l'immagine è il simulacro della società di massa che agisce e contempla la città.

Qui la distinzione confonde, è solo una modulazione tendente all'infinito.

---

<sup>36</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, § 31.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, p. 41.

Non solo, è la fine del un mondo comune che si verifica proprio, paradossalmente, allorquando in virtù di ogni singola soggettività libera ma non incastonata in ciascun individuo ‘viene visto sotto un unico aspetto e può mostrarsi in una sola prospettiva’, né alcuna attività può divenire, (o essere più eccellente) se il mondo non offre uno spazio appropriato al suo esercizio.<sup>40</sup> È a questo punto possibile l’illusione di una liberazione dall’immagine, o pensare piuttosto a una partizione del reale secondo un ordine immaginario che distingua e sorregga il funzionamento di ogni sociale e di ogni potere?<sup>41</sup>



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

---

<sup>40</sup> H. Arendt, *Vita activa*, pp. 43,37.

<sup>41</sup> Cfr. J. Baudrillard, *ibid.*, p. 85.