

## IL VERO È UN MOMENTO DEL FALSO



# RANCIÈRE

di **ILARIA BUSSONI** E **PAOLO GODANI**

●●● Pensare l'emancipazione a partire dalle condizioni del sensibile, pensare la politica a partire dalle cornici del visibile, dallo statuto delle competenze e delle parole assegnate sono alcune delle «non lezioni» del filosofo francese Jacques Rancière. Una ricerca filosofica, quella di Rancière, che parte dall'uguaglianza, dalle intelligenze anzitutto, e che declina questa parola nelle relazioni tra dimensione estetica e politica, tra realtà finzione, tra spettacolo e spettatore. Nelle condizioni del fare, dell'agire e del percepire alle quali siamo assegnati, la cui critica è premessa di un'arte dell'emancipazione. È a questo intreccio che sono dedicati i due incontri con Jacques Rancière promossi dall'Institut Français Italia al Gabinetto Vieusseux di Palazzo Strozzi a Firenze (29 giugno ore 17) e al Festival del Cinema Ritrovato organizzato dalla Cineteca di Bologna (1 luglio, ore 18.30 Auditorium). Ne discutiamo con il filosofo prima del suo arrivo in Italia.

● **Da un paio di decenni lei dedica le sue ricerche a ripensare i rapporti tra estetica e politica e lo ha fatto anche, se non anzitutto, attraverso una netta presa di distanza da un certo pensiero critico del Novecento (Benjamin, Brecht, Adorno). Che cosa la disturba in queste tradizioni critiche?**

Rousseau denunciava il paradosso di quei drammaturghi che avevano la pretesa di rendere la gente virtuosa facendoli godere dello spettacolo di gente viziosa. Quando Barthes dice che «nel vedere Madre Coraggio cieca, vediamo ciò che lei non vede» continua a essere prigioniero di questo paradosso. L'arte critica ha bisogno di presupporre l'ignoranza per supporre che l'arte sia produttrice di conoscenza, dunque di azione. Debord denuncia questa falsa conseguenza: «In un mondo davvero rovesciato, il vero è un momento del falso». Ma deve a sua volta presupporre la passività dello spettatore. Ritengo del resto che Benjamin sopravvaluti le conseguenze della tecnica e che trascuri le condizioni che rendono le arti meccaniche percepibili in quanto arti; ritengo che la rigidità dell'opposizione di Adorno tra arte e industria culturale produca una visione estremamente limitata e in ultima istanza falsa delle trasformazioni estetiche di quello che è stato il suo secolo. Ho ammirazione per questi pensatori e questi artisti. Ma occorre ricollocare le loro interpretazioni del divenire dell'arte e delle relazioni tra arte e politica all'interno della storia ben più complessa del regime estetico dell'arte e dello statuto contraddittorio che questo regime conferisce all'arte come ambito separato, nel quale può comunque entrare qualunque cosa, e come forma di esperienza specifica che porta allo stesso tempo la promessa di un'altra vita comune.

● **Incontro con il filosofo francese Jacques Rancière che sarà ospite a Firenze il 29 giugno a Palazzo Strozzi (Gabinetto Vieusseux) e al Festival del Cinema Ritrovato a Bologna il 1 luglio**



● **Il suo modo di rileggere i rapporti tra estetica e politica ci sembra implicare una duplice operazione: da un lato, evitare che i due campi collinino l'uno sull'altro, ma, d'altro lato, mostrare la loro stretta connessione. Lei parla di una estetica della politica, che non si riduce all'estetizzazione o alla**

**spettacularizzazione della comunicazione del potere, ma riguarda il modo in cui gli atti politici ridefiniscono il visibile e il dicibile. In che cosa consiste questa estetica della politica?** La mia riflessione sulla politica scaturisce dal mio lavoro sull'emancipazione operaia nel XIX secolo. Lavoro che mi ha consentito di guardare

all'emancipazione operaia come a una questione estetica, in un senso molto preciso: un altro modo di abitare il mondo, di far uso delle proprie braccia, del proprio sguardo e della propria voce, di relazionarsi al tempo del lavoro o allo spazio della città. Questa ricerca mi ha fatto capire quale fosse la posta in gioco per Platone, quando escludeva dalla politica gli artigiani «perché il lavoro non può aspettare», o per Aristotele, quando distingueva la parola umana, destinata alla giustizia, della voce destinata all'espressione animale del piacere e della pena. La politica si gioca in questo luogo, sulle compartimentazioni di uno spazio e di un tempo del comune, sulle cose che li sono visibili, sui soggetti che li vengono riconosciuti capaci: una divisione tanto simbolica quanto interamente materiale. «Il potere è nelle strade» si diceva nel '68, opponendo gli spazi conquistati delle università e delle fabbriche ai luoghi in cui il potere di tutti

Al centro un ritratto di Jacques Rancière, in pagina immagini da *Ossos* (1997) di Pedro Costa, *Satantango* (1994) di Béla Tarr, *Colossal Youth* di Pedro Costa (2006)

era recintato e privatizzato. I movimenti degli ultimi anni – primavera araba, Indignados, Occupy, Gezi Park e non solo – hanno illuminato quel lavoro estetico che è la costruzione di un altro mondo comune.

● **D'altra parte, in diversi suoi lavori recenti, si è impegnato a precisare i contorni di una politica dell'estetica, sia per quanto concerne la letteratura, sia in rapporto alla circolazione delle immagini, alla fotografia e al cinema. In cosa consiste la politica dell'estetica? E si può affermare che ogni politica dell'arte, in quanto riconfigurazione del sensibile, sia per sua natura dissensuale?**

Non si tratta di attribuire all'arte in generale o alla creazione un valore sovversivo. Più semplicemente, nelle nostre società esiste un ambito dell'arte in cui le parole, le immagini, i gesti, le combinazioni tra azioni, che del resto costituiscono la forma e la materia della politica, del giornalismo o del consumo di merce, vengono a trovarsi spaziate e rielaborate da operazioni specifiche che riconfigurano le forme della loro visibilità e della loro significazione. C'è stato un tempo in cui gli artisti hanno voluto cambiare la vita ridisegnando gli ambienti della vita quotidiana. Ce n'è stato un



altro in cui hanno inteso mostrarci la macchina capitalistica o la guerra imperialista dietro le apparenze dell'arte o la routine della vita quotidiana. Oggi tendono piuttosto a restituire materialità sensibile a ciò che si dissolve nelle forme consensuali della comunicazione e a restituire visibilità a un'intera storia conflittuale che il discorso ufficiale dichiara abolita.

● **Da qualche tempo l'arte contemporanea sembra tornare alla politica: l'ultima Biennale di Venezia di Enwezor con la lettura integrale del Capitale di Marx, i video delle primavere arabe che sbarcano nei musei come opere d'arte... Cosa pensa di questa svolta politica dell'arte? Si tratta di un esempio di ciò che per Lei è la «politica dell'estetica»?**

Più che a un ritorno della politica nell'arte, credo che assistiamo a uno spostamento. Se il *Capitale* viene presentato alla Biennale non è in quanto teoria che fonda o denuncia le pratiche dell'arte, ma come oggetto di una performance artistica: leggere il *Capitale* diventa un atto del tutto materiale e non una procedura di svelamento. Hans Haacke non svela la realtà del mercato dietro la superficie delle opere, ma propone ai visitatori una sorta di sondaggio sulla loro visione del mondo: Jeremy Deller fa risentire i rumori del lavoro... La politica dell'arte oggi tende piuttosto a ripopolare il mondo, anziché disvelare ciò che sta sotto le cose o quali sono le molle della macchina.

● **Da qualche tempo sembra che la cultura filosofica europea, in reazione forse alle fantasmagorie postmoderne, sia percorsa da una «svolta realistica». Lei sembra invece restare fedele a una certa impostazione costruttivista. Nello Spettatore emancipato, ad esempio, scrive che «il reale è sempre l'oggetto di una finzione» e che «è solo la finzione dominante a negare il proprio carattere di finzione». La «svolta realistica» è anche una svolta politica? È una sorta di ritorno all'ordine?**

Vi sono più forme di reale. C'è il reale saturato imposto dalla visione dominante del mondo che identifica la logica capitalistica e statale alla mera gestione di una necessità insuperabile. C'è il reale lacunoso che viene tessuto dalle azioni e dai pensieri impegnati a rifiutare questa stessa necessità. C'è il reale che ci coglie di sorpresa e stravolge le costruzioni degli uni e degli altri. Il problema è quello di pensare il rapporto tra questi due reali. Ma gli appelli a ritrovare il «reale perduto»

## La democrazia della sensazione





**LIBRI ■ UN ESTRATTO DAL VOLUME DI RANCIÈRE IN CORSO DI TRADUZIONE**

## Ecco la nuova scena dell'uguaglianza

A seguire un estratto dal volume di Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*, la Fabrique éditions, Paris 2008; in italiano in corso di traduzione presso DeriveApprodi, Roma 2016. Traduzione dal francese di Ilaria Bussoni con il titolo italiano *Lo spettatore emancipato*.

●●● Appartengo a una generazione che si è trovata a doversi destreggiare tra due esigenze opposte. Per la prima, coloro che possedevano l'intelligenza del sistema sociale dovevano trasmetterla a coloro che pativano di quel sistema, dotandoli di armi utili alla lotta; per la seconda, i presunti sapienti erano in realtà degli ignoranti che non sapevano niente di cosa significassero sfruttamento e ribellione e dovevano imparare proprio da quei lavoratori che trattavano da ignoranti. Per far fronte a questa duplice esigenza, in un primo momento mi sono messo a cercare la verità del marxismo per armare il movimento rivoluzionario; e, successivamente, sono andato alla scuola di coloro che lavoravano e lottavano nelle fabbriche per imparare quale fosse il significato dello sfruttamento e della ribellione. Per me, come per il resto della mia generazione, nessuna delle due tendenze è stata davvero convincente. Una constatazione che mi ha portato a cercare nella storia del movimento operaio la ragione degli incontri ambigui o mancati tra gli operai e quegli intellettuali che erano andati a fargli visite per istruirli o per essere istruiti. Mi è allora accaduto di capire che la questione non era quella della divisione tra ignoranza e sapere, e nemmeno tra attività e passività o tra individualità

e comunità. In un giorno di maggio in cui consultavo la corrispondenza tra due operai risalente agli anni Trenta dell'Ottocento, alla ricerca di informazioni sulla condizione e le forme di coscienza dei lavoratori dell'epoca, con sorpresa sono incappato in tutt'altro: le avventure di altri due visitatori in altri giorni di maggio, cent'anni prima. Uno dei due operai era appena entrato nella comunità sansimoniana di Mémilmontant e forniva all'amico l'agenda delle giornate trascorse nell'utopia: lavori ed esercizi di giorno, cori e racconti di sera. In risposta, il corrispondente riferiva della recente campagna con due compagni approfittando di una domenica primaverile. Ma il racconto non somigliava in niente alla giornata di riposo del lavoratore che ristora le proprie forze fisiche e mentali per il lavoro della settimana. Era l'intrusione in tutt'altro svago: lo svago degli esteti che godono delle forme, delle luci e delle ombre del paesaggio, dei filosofi che si sistemano in un albergo di campagna per sviluppare ipotesi metafisiche, degli apostoli impegnati a trasmettere la loro fede ai compagni incontrati casualmente lungo la strada o a un ristoro. Quel lavoratore che avrebbero dovuto darmi informazioni sulle condizioni del lavoro e le forme della coscienza di classe mi offrivano tutt'altro: il sentimento di una somiglianza, una dimostrazione di uguaglianza. Anche loro erano spettatori e visitatori della loro stessa classe. La loro attività di propagandisti non poteva essere separata dall'ozio di passeggiatori e contemplatori. La semplice cronaca

«...Per la prima volta coloro che possedevano l'intelligenza del sistema sociale dovevano trasmetterla a coloro che pativano quel sistema...»

cerca il senso, la realtà che la spiegava e la lezione da ricavarne per l'azione. Un idioma che di fatto poteva essere compreso solo da coloro che lo avessero tradotto a partire dalla propria avventura intellettuale.

Queste storie di frontiere da attraversare e di distribuzione dei ruoli da far vacillare vanno incontro all'attualità dell'arte contemporanea, dove tutte le competenze artistiche specifiche tendono a uscire dal proprio ambito e a mutare i loro spazi e i loro poteri. Abbiamo oggi un teatro senza parola e una danza parlata; installazioni e performance in forma di opere plastiche; video-proiezioni trasformate in cicli di affreschi; fotografie trattate in quadri viventi o pitture storiche; una scultura trasformata in show multimediali; e altre combinazioni. Ma vi sono tre modi di intendere e di mettere in pratica questo miscuglio di generi. Quello che riattiva la forma dell'opera d'arte totale. La quale era supposta essere l'apoteosi dell'arte che si fa vita. Un modo, questo, che oggi tende piuttosto a essere quello di qualche ego di artisti sovradimensionati o dell'iperattivismo consumista, se non entrambi insieme. Vi è poi l'idea di una ibridazione, specifica della realtà postmoderna, tra i mezzi dell'arte, dello scambio incessante dei ruoli e delle identità, del reale e del virtuale, dell'organico e delle protesti meccaniche e informatiche. Questa seconda idea, se si guarda ai suoi effetti, non si distingue affatto dalla prima per le sue conseguenze. Spesso porta a un'altra forma di abbruttimento, che usa il venir meno delle frontiere e dei ruoli per accrescere l'effetto della performance senza interrogarsi sui principi.

Resta un terzo modo che non ha di mira l'amplificazione degli effetti, bensì la messa in discussione del rapporto causa-effetto in quanto tale e del gioco dei presupposti che sorregge la logica dell'abbruttimento. Di fronte all'iper-teatro che vuole trasformare la rappresentazione in presenza e la passività in attività, al contrario propone di revocare il privilegio di vitalità e potenza comunitaria accordato alla scena teatrale per ricollocarlo su un piano di uguaglianza con la narrazione di una storia, la lettura di un libro o lo sguardo posato su un'immagine.

Presuppone insomma di concepire una nuova scena dell'uguaglianza in cui performance eterogenee si traducono in una nelle altre. Poiché, in tutte queste performance, si tratta di legare ciò che sappiamo e ciò che ignoriamo, di essere contemporaneamente dei performer che dispiegano le proprie competenze e degli spettatori che osservano ciò che queste competenze possono produrre in un contesto nuovo, presso altri spettatori. Gli artisti, come i ricercatori, costruiscono la scena in cui la manifestazione e l'effetto delle loro competenze vengono esposti, fraggilitati dai termini del nuovo idioma che traduce una nuova avventura intellettuale. L'effetto dell'idioma non può essere anticipato. Esige degli spettatori che abbiano il ruolo di interpreti attivi, che elaborino la loro stessa traduzione, appropriandosi della storia e facendone la loro storia. Una comunità emancipata è una comunità di cantastorie e di traduttori.

So bene che di tutto questo si può dire: parole, ancora e soltanto parole. Non lo prendo per un insulto. Abbiamo sentito così tanti oratori far passare le loro parole per molto di più che semplici parole, ad esempio per la formula dell'ingresso in una nuova vita. Abbiamo visto così tante rappresentazioni teatrali con la pretesa di non essere più solo spettacoli, ma cerimonie comunitarie; e persino oggi, nonostante lo scetticismo postmoderno nei confronti del desiderio di cambiare la vita, guardiamo così tante installazioni e spettacoli trasformati in misteri religiosi, che non è per forza uno scandalo sentire dire che delle parole sono soltanto parole. Congedare i fantasmi del verbo fatto carne e dello spettatore reso attivo, sapere che le parole sono soltanto parole e gli spettacoli solo spettacoli può aiutarci a capire meglio come le parole e le immagini, le storie e le performance possono cambiare qualcosa del mondo nel quale viviamo.

tendono a confonderli con un po' troppa facilità, identificando la conquista del reale con la demistificazione platonico-marxista dell'apparenza. Lasciare al reale la sua quota di sorpresa significa anche accettare che il reale prodotto dalle nostre azioni e i nostri pensieri sia a sua volta un modo di produrre altre apparenze.

● Nel suo libro-intervista con Laurent Jeanpierre e Dork Zabunyan Lei spiega di non arrivare al cinema passando per un itinerario erudito o per la storia dell'arte, ma per «un blocco polemico»: come il cinema ha nutrito il suo pensiero? Cos'è per Lei la critica cinematografica?

Il cinema ha nutrito il mio pensiero spostando categorie e opposizioni considerate evidenti: arte colta e divertimenti popolari, o persino arte e industria. Ha arricchito le capacità di vedere e di percepire di un pubblico vastissimo, ma allo stesso tempo ci ha fatto sentire, più di qualunque altra arte, che la democratizzazione delle sensazioni e la trasformazione politica delle percezioni del mondo erano in stretta relazione o in risonanza, e non in una relazione di causa ed effetto. La critica cinematografica può allora diventare un modo per mettere in evidenza questa vicinanza e queste risonanze, di rendere esplicito i nuovi modi di comporre un mondo sensibile che le opere tracciano nella loro stessa singolarità.

● Tra la pubblicazione del suo libro «La notte dei proletari» e quella di *Aisthesis* passano oltre tre decenni e una stessa domanda sembra tornare: quella di un'arte dei poveri, di un'arte di vivere e di un'arte al di là dell'arte. Qual è la relazione tra arte ed emancipazione popolare?

All'epoca della Rivoluzione Francese, Schiller vedeva nella capacità di godere dell'apparenza una capacità umana condivisa da tutti e suscettibile di fondare un'arte di vivere in società che annullava la separazione tra uomini del bisogno e uomini della cultura. All'epoca della Rivoluzione del 1848, Baudelaire salutava nelle parole della *Canzone degli operai* l'espressione di una capacità degli spossessati di godere di quelle forme dell'esperienza sensibile che erano loro negate. Ciò che attiene all'emancipazione non è l'arte in generale, bensì l'esperienza estetica come rovesciamento delle cornici normali dell'esperienza, come capacità di vivere altre forme di esperienza sensibile, diverse da quelle alle quali eravamo destinati.

### IL PROGRAMMA DELLE GIORNATE

Jacques Rancière e Dork Zabunyan saranno in Italia dal 29 giugno al 2 luglio ospiti a Firenze e a Bologna. L'Institut Français Italia (organizzatore dell'evento) promuove a Bologna l'incontro con i due filosofi nell'ambito del Festival Internazionale Il Cinema Ritrovato. Tre le conferenze: Jacques Rancière a Firenze il 29 giugno, ore 17, sala Atana del Palazzo Strozzi su «Modernità e finzioni del tempo», in collaborazione con la Normale di Pisa, il Gabinetto Vieusseux e il Gruppo Quinto Alto. La relazione sarà introdotta dal Prof. Citroni, Presidente dell'Istituto di Scienze Umane e Sociali della Normale. L'incontro sarà moderato dal Prof. Paolo Godani, docente di Filosofia all'Università di Macerata, membro del Gruppo Quinto Alto. Jacques Rancière sarà poi ospite anche a Bologna il 1° luglio (ore 18.30 Auditorium) al festival «Il Cinema Ritrovato» organizzato dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con l'Institut Français Italia nell'ambito del suo ciclo di saggistica «Prospective Critiques». Terrà una conferenza su «Momenti cinematografici». Dork Zabunyan sarà a Bologna il 2 luglio (ore 12, Auditorium, parlerà sempre nell'ambito del ciclo di saggistica «Prospective Critiques» sulla «filosofia francese contemporanea e cinema italiano: nuove strategie critiche»). Jacques Rancière (nato nel 1940) è un filosofo e professore emerito all'Università di Paris 8. Grande figura della filosofia francese contemporanea e di fama internazionale, allievo di Louis Althusser, Jacques Rancière è una referenza per i suoi lavori sul rapporto tra il politico e l'estetica e anche tra il cinema e la filosofia. Sviluppa la sua riflessione sull'uguaglianza dei cittadini di fronte al potere e il sapere, mette in discussione la posizione di dominazione dell'intellettuale che dice la verità del mondo. Definisce la sua visione del cinema in Scarti. Il cinema tra politica e letteratura: «il cinema non è un oggetto al quale mi sarei rivolto come filosofo o come critico. Il mio rapporto con esso è un gioco di incontri e di scarti che questi tre ricardi permettono di circoscrivere. Essi riassumono infatti tre tipi di scarti all'interno dei quali ho provato a parlare di cinema: lo scarto tra cinema e arte, quello tra cinema e politica e quello tra cinema e teoria». Dork Zabunyan (nato nel 1973) è un filosofo e professore di studi cinematografici all'Università di Lille 3. Esperto della filosofia del cinema, le sue ricerche sono dedicate all'importanza del cinema nei pensieri di grandi filosofi come Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Rancière et Alain Badiou, e anche al ruolo dell'immagine nella costruzione di un film (montaggio, inquadratura e scrittura).

### GERENZA

Il manifesto direttore responsabile: Norma Rangeri

a cura di Silvana Silvestri (ultravista) Francesco Adinolfi (ultrasuoni)

in redazione Roberto Peciola

redazione: via A. Bargini, 8 00153 - Roma

Info: ULTRAVISTA e ULTRASUONI

fax 0668719573 tel. 0668719557 e 0668719339

redazione@ilmanifesto.it http://www.ilmanifesto.info

impaginazione: il manifesto

ricerca iconografica: il manifesto

concessionaria di pubblicità: Poster Pubblicità s.r.l.

sede legale: via A. Bargini, 8 tel. 0668896911 fax 0658179764

post@poster-pr.it sede Milano viale Gran Sasso 2 20131 Milano

tel. 02 49533392.3.4 fax 02 49533395

tariffe in euro delle inserzioni pubblicitarie: Pagina 11,085,00 (104 x 452)

Piede di pagina 7,058,00 (320 x 85)

Mezza pagina 16,800,00 (319 x 198)

Quadrato 2,578,00 (104 x 85)

posizioni speciali: Finestra prima pagina 4,100,00 (65 x 88)

IV copertina 46,437,00 (320 x 455)

stampo: LITOSUD Srl via Carlo Pesenti 130, Roma

LITOSUD Srl via Aldo Moro 4 20060

Pessano con Bornago (MI)

diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti: REDS Rete Europea

distribuzione: viale Bastioni Michelangelo 5/a

00192 Roma tel. 0639745482

Fax. 0639762130

In copertina da «Viaggio sulla luna» di Melies



# UN'ARTE NON È MAI SOLTANTO UN'ARTE



RANCIÈRE ■ INVITO AL CINEMA

## Pensare il presente con gli strumenti del presente

di ANDREA INZERILLO

●●●Gli appassionati di cinema dovrebbero essere grati al filosofo francese Jacques Rancière. C'è qualcosa nei suoi scritti che invita a oltrepassarne la lettera e suggerisce di assumere una precisa posizione: una sorta di protrettico cinematografico, un invito a essere spettatori o meglio a interrogare nel profondo il senso della figura dello spettatore, per coglierne un aspetto politico che tenderemmo magari a sottovalutare.

Rancière ha dedicato al cinema due libri - *La favola cinematografica* e *Scarti*. Il cinema tra politica e letteratura - più un lungo saggio su Béla Tarr e numerosi altri contributi dagli anni Settanta a oggi. Ci si può accostare a questi testi per il loro valore intrinseco, per interesse storico, per curiosità filosofica o cinefila. Ma ci si può anche chiedere che cosa fare di essi, in che modo oltrepassare quanto scritto da Rancière per provare a prendere sul serio il suo invito. Il suo approccio al cinema è in effetti generativo, fecondo: esso non è soltanto alla base di una serie di nuovi studi che si ispirano esplicitamente al modo in cui mette in relazione estetica e politica per esplorare campi nuovi - come fa ad esempio Guillaume Le Blanc nel recente *L'insurrection des vies minuscules*, inserendosi dichiaratamente in un tracciato rancieriano per calarlo su un terreno originale che da Charlie Chaplin porta a Marine Le Pen. Ma in modo più ordinario i testi di Rancière sono un invito a ripensare il cinema come arte democratica per eccellenza e a leggere alcuni grandi autori della storia del cinema come nostri contemporanei, guardarne le opere per ripensarne il senso o scoprirli per la prima volta. La filmografia costruita da Rancière, al crocevia tra una cinefilia classica e una riflessione sul ruolo che l'amore per il cinema deve assumere nel XXI secolo, è senz'altro uno degli aspetti degni di maggior interesse per chi si accosti agli scritti del filosofo. Mi pare che i suoi testi possano essere utilizzati essenzialmente in tre modi. Da essi è possibile prendere spunto per assumere una pratica: quella di pensare il presente con gli strumenti del presente. Questa pratica può servire a prendere una *posizione*, che è quella dello spettatore, provando a ripensarne le caratteristiche ma anche a riscoprirne il gusto. E a partire da questa posizione ci si può interrogare per scoprire quale nesso essa abbia con la *politica*, nel tempo della crisi della politica propriamente detta. Credo siano queste le coordinate provvisorie all'interno delle quali si può provare a posizionare il pensiero cinematografico di Rancière, per riflettere sul carattere eminentemente politico delle immagini ed entrare in questo modo nel cuore delle sue ricerche.

Chiarimo subito che parlando di politica non intenderemo l'arte del governo delle popolazioni, ma piuttosto la creazione di scenari di resistenza alla gestione pura e semplice dell'esistente: configurazioni che possano scardinare un'arte di governo e aprire a una nuova considerazione del mondo e dei rapporti tra le persone. Vi è politica laddove non si crede a chi ci dice che esiste un solo modo di pensare il presente e che qualcuno possiede la chiave per interpretarlo nell'unico modo possibile; vi è politica dove si riconosce che il reale è sempre frutto di una configurazione del sensibile, e che questa configurazione crea delle ripartizioni - inclusioni ed esclusioni - sempre modificabili. La politica, insomma, è arte di conflitto e non di consenso. Il cinema è uno dei mezzi di riconfigurazione del campo dei possibili. Come l'arte in generale, esso ci fa vedere cose che prima non avevamo visto, ma forse più di altre arti rifiuta di avere un target predefinito. È l'arte che ha dato spazio a ogni oggetto o tema e che ha accolto dentro di sé chiunque, senza permesso, senza che fossero necessari prerequisiti particolari. Ma non bisogna pensare che la politica del cinema

risieda soprattutto nelle storie che racconta, quanto semmai nel dispositivo di immagini e nella configurazione del mondo che esse mettono in campo. «Un'arte non è mai soltanto un'arte: è sempre contemporaneamente la proposta di un mondo» scrive Rancière, o ancora: «L'arte in sé non esiste se non come frontiera instabile, che per esistere ha bisogno di essere continuamente attraversata». Ecco allora che il cinema non finisce nel momento della proiezione sullo schermo, ma vive nel ricordo e nella riappropriazione di cui ogni spettatore si fa interprete.

È a questa lezione della cinefilia classica che Rancière si è formato e di cui oggi rappresenta una incarnazione originale, e al cinema come arte viva e popolare si rifa anche l'approccio che adotta per parlare: quello di chi rifiuta l'autorità degli specialisti o l'istituzione di gerarchie e vuole invece mantenersi al di fuori di ogni compartimentazione disciplinare. In una recente intervista ai *Cahiers du cinéma* Rancière si scaglia esplicitamente contro i *film studies* e contro l'anestizzazione cui il cinema è soggetto quando finisce nelle mani di quelli che - parafrasando Schopenhauer - potremmo



chiamare *cinefili delle università*. Un cinema che, divenuto oggetto di analisi chirurgica, finisce per perdere la sua costitutiva vitalità. Da qui la costruzione di una forma di analisi che fa della posizione dell'*amateur* che si rivolge all'oggetto della sua passione una vera e propria rivendicazione, e che invita ogni appassionato a fare lo stesso. Il carattere asistematico dei testi di Rancière deve allora essere inteso come il frutto di questa scelta esplicita: non una proposta di teoria del cinema, bensì la volontà di mostrare come a partire da alcuni esempi - *momenti o scene*, così li definirebbe - sia possibile ripensare alcune totalità date come fisse e immodificabili.

Un'apologia del frammento votata alla sistematicità nella difesa di due attitudini: la possibilità per chiunque di lavorare sul sensibile - ovvero l'uguaglianza - e la tenacia nell'abbattere ogni forma di trascendenza intellettuale - ovvero l'emancipazione.

In un bellissimo testo dedicato a Serge Daney Rancière ha scritto che il cinema ha rappresentato la possibilità di abbattere i circoli chiusi della cultura alta, è stato l'arte popolare che poteva cambiare leggermente ma

**Il cinema ha formato e forma ancora oggi una comunità sempre possibile, da reinventare costantemente, una comunità instabile**

sensibilmente la vita di quelli che Foucault avrebbe chiamato gli uomini infami. Il cinema ha parlato una lingua che poteva, in una sola sequenza, aprire a un mondo inatteso, a esperienze impensabili, ponendo lo spettatore al centro e dicendogli: ecco il mondo, qui ci sono alcune vie possibili, scegli quelle che ti piacciono di più o inventane di nuove. La grande comunità creata dal cinema è una comunità sempre in eccesso, una comunità che non coincide mai con se stessa. Il cinema ha formato e

forma ancora oggi una comunità sempre possibile, da reinventare costantemente. È forse questo senso di comunità instabile ad aprire nuovi scenari possibili anche per non relegare le forme di soggettivazione politica propriamente dette sempre ad altri, sempre altrove. La nuova cartografia del cinema delineata nei suoi scritti può essere da questo punto di vista un buon punto di partenza: cineasti come Pedro Costa, Béla Tarr, Rabah Ameur-Zaimèche, Sylvain George o Tariq Teguia provano a costruire una geografia più complessa di quella considerata ordinariamente e di essa Rancière è in qualche modo interlocutore e interprete privilegiato. Accostare a questi autori una sequenza di danza di Fred Astaire e Cyd Charisse aiuterà ad avvicinarsi molto al senso del lavoro di Rancière, perché «il cinema dev'essere pensato come un'avventura storica globale; se ci si concentra soltanto sulle uscite dell'anno se ne smarrisce il senso. Non bisogna cercare di scegliere nell'attualità ma prendere il cinema come un tutto rispetto a tutti i suoi possibili, il che presuppone di ricreare una vera cinefilia militante. Bisogna ripensare il cinema all'interno di una storia delle possibilità di vita».

RANCIÈRE ■ BÉLA TARR, IL TEMPO DEL DOPO

## Potenza della durata. Il peso cosmico della legge della ripetizione



di ALFONSO CARIOLATO

●●●Se c'è ancora qualcosa che possa dirsi assoluto nel tempo che segue la caduta di ogni preminenza metafisica, questo non può che essere lo stile. Flaubert l'aveva già teorizzato in letteratura, ma è nel cinema - se possibile - che ciò si fa ancora più evidente. Qui, infatti, ne va dello sguardo sulle cose, del mondo che guarda il mondo, senza un fuori-del-mondo da dove osservare con distacco quanto accade. Con il cinema ciò che è visto ci guarda, e il cineasta è colui che, coinvolto, a sua volta coinvolge con la sua opera gli spettatori nel gemigliare del visibile. O almeno questa è la modalità assoluta di uno stile di regia di contro a quella relativa che si serve del visibile per sottoporlo alla storia che di volta in volta si intende raccontare. Regista assoluto nel senso indicato è, secondo Jacques Rancière, Béla Tarr, cui il filosofo francese dedica un breve quanto intenso saggio (*Béla Tarr. Il tempo del dopo*, tradotto da Ilaria Floreano per Bietti, con un apparato di immagini e un'appendice di Alessandro Baratti contenente le schede dei film). E del dopo è certo questione in Tarr: dopo il comunismo, dopo le storie, dopo il

realismo socialista... Un cinema che fa della durata il suo campo d'azione e passione, perché questo è «il tempo in cui ci si interessa all'attesa stessa». Non si tratta, allora, né di una ripresa dopo la caduta, né della catastrofe ormai avvenuta. Piuttosto, è il vuoto dell'attendere senza remissione, aperto sulla propria ineluttabilità. Questa è una declinazione della fine sulla quale varrebbe la pena riflettere. Fin dai primi film girati nell'Ungheria socialista, il cinema di Tarr oppone al tempo pianificato il tempo vissuto, e quest'ultimo è fatto di sensazioni, percezioni, sentimenti, attese, desideri e delusioni che si scoprono come la materia di quell'«arte del sensibile» che è il cinema. Ecco allora i corpi muoversi in uno spazio, e le immagini e i suoni di queste relazioni. Ciò costituisce un tessuto temporale che oppone - è uno dei motivi guida di Rancière - le «situazioni che durano» al concatenamento di schemi temporali prefissati e dei nessi di causa ed effetto tipici delle storie. E tuttavia quando - a partire dal 1989 - Tarr girerà tutti i suoi film in bianco e nero, dopo aver sezionato lo spazio e i colori per meglio

far risaltare il caos dei rapporti umani, non rinuncerà alle storie. Il suo rapporto con lo scrittore László Krasznahorkai, dai cui romanzi sono tratti molti film, è indicativo in tal senso. Piuttosto, la storia che viene raccontata è sempre la stessa, quella «di una promessa delusa, di un viaggio che si conclude al punto di partenza». Ciò che resta è il peso cosmico, ontologico, della legge della ripetizione senza differenza. La pioggia, la nebbia e la melma della larga pianura ungherese, o viste e sentite attraverso i vetri delle finestre dei bistrot, con il loro carattere insistente, rattrappente, spossante mostrano la forma ciclica ed entropica della vita che costringe e opprime, e che il film riprende; l'inerzia terribile delle cose che si «attaccano» agli individui - come dice uno dei protagonisti di *Perdizione* -, occupando interamente lo spazio, circondandoli e spingendoli ai margini. Oltre a ciò non vi è nulla da raccontare (su questo, forse - su un senso ultimo dato, che pesa come una cappa sullo spettatore -, ci si aspetterebbe un intervento di Rancière che invece non c'è). E qui fioriscono i gesti, i brusii, le parole sussurrate, i volti, le piccole e grandi vicende che legano tra

loro gli individui, i tradimenti, gli amori, tutto un reale sensibile che dura per un momento più o meno lungo in un generale e irreparabile perdersi. A questa circolarità opprimente, si oppongono i movimenti degli individui che sono pur sempre pieni di «onore e fierezza». La dignità degli esseri si afferma nel marciare in linea retta per realizzare qualcosa, un'idea, un desiderio, una promessa, la voglia di uscire dal già visto e andare verso l'ignoto. Poco importa l'inganno di cui inevitabilmente cadranno vittime - la truffa di Irimiás in *Satantango* che spinge i paesani a consegnare tutti i loro denari e a partire verso la realizzazione di un progetto comunitario che non avrà mai luogo. Ciò che conta è la «pura possibilità di cambiamento» che sembra mettersi in moto ad opera spesso - più o meno direttamente - di «imbroglianti, idioti e folli». La scelta del piano sequenza è dunque indicativa della perdita di un centro percettivo e della conseguente necessità di costruire un «continuum di modifiche infine confrontate al movimento ripetitivo normale». Esso diventa l'«unità di base» del fare cinema, in quanto rispetta «la natura della durata esperita al cui interno le attese si fondono o si disgiungono e radunano e oppongono gli individui». Da qui la maestria dei movimenti di macchina di Tarr, le circolarità virtuali e le zone d'ombra, il bianco e nero sempre preciso e misurato, l'indifferenza nei confronti delle paludi di tempo morto o perso che permette di non assottigliare l'immagine, ma di darle lasco, di rimetterla a sé in una modalità che, a volte, giunge ad aprirsi in modo inaspettato e sorprendente, come la camicia stesa ad asciugare che diventa una tela di pieghe e giunge a occupare lo schermo intero ne *Il cavallo di Torino*. E di questo che parliamo quando parliamo del cinema di Tarr.



In pagina: Ingrid Bergman in «Europa 51» di Rossellini, Louise Brooks in «Lulu» di Pabst e un ritratto di Dork Zabunyan. A pag. 4: «L'uomo di Londra» e «Satanango» di Béla Tarr

**L'uscita in Cd di quasi sei ore di lezioni sul cinema fa emergere che l'evoluzione della parola favorisce sempre più la sperimentazione dei nuovi mezzi**



# Scoprire l'inedito: Deleuze fa lezione

di DORK ZABUNYAN\*

Deleuze è stato spesso salutato come un «grande professore», seppure di un genere nuovo. Resta ancora da determinare ciò che effettivamente ha costituito la novità delle lezioni tenute dall'autore di *Logica del senso*. Potremmo ricordare che Deleuze a volte le concepiva come un concerto rock, addirittura come un'opera (una sorta di «Sprechgesang», diceva lui). Tali dichiarazioni non parrebbero tuttavia essere sufficienti a chiarire il modo in cui i concetti venissero costruiti a lezione, e tantomeno a misurare l'eventuale scarto esistente fra la produzione scritta e la pratica orale della filosofia in Deleuze. Esse possono anche nascondere le molteplici esigenze che caratterizzano, secondo lui, l'insegnamento di tale disciplina e il modo in cui queste abbiano potuto influire sulla concezione che egli aveva dell'attività filosofica.

Una di queste esigenze introduce in particolare quello che Deleuze chiama «Popphilosophie» (Pop-filosofia). L'idea è la seguente: esistono molteplici modi di far proprio un concetto, esattamente come accade per suoni e immagini, in funzione «delle intensità che possono andare bene oppure no, che passano o non passano». In altre parole, la comprensione filosofica dei concetti non ha alcun privilegio sulla comprensione non-filosofica, «quella che opera con percepts e affetti»; al contrario, «sono necessarie entrambe», perché altrimenti la filosofia non vale un'ora di pena (si veda *Conversazioni*, Ombre Corte, 2011, p. 9, traduzione di Giampiero Comolli; *Pourparler*, Quodlibet, 2000, p. 186, traduzione di Stefano Verdichio; *L'Abécédinaire*, «P comme Professeur», DVD, Ed. Montparnasse, 2004). I nomi di Spinoza e Nietzsche vengono spesso citati per indicare un'esigenza di questa natura; è però importante segnalare ciò che spinge Deleuze a formularla: precisamente, l'esperienza dei corsi. «Fu allora – afferma riportando l'esempio di Vincennes e del suo pubblico variegato – che capii fino a che punto la filosofia è in un rapporto essenziale e positivo con la non-filosofia: essa si rivolge direttamente ai non-filosofi» (*Pourparler*, pp. 185-186). Ebbene, questo rapporto non è scontato; non dipende da tematiche più o meno mondane; deve essere conquistato e presuppone l'invenzione di nuovi modi di filosofare, con eventuali aperture ad altre moda-



lità del pensiero. Deleuze lo indicava già all'inizio di *Differenza e ripetizione*: il filosofo deve cercare di rinnovare i propri mezzi di espressione, confrontandosi con ciò che si verifica in ambiti come il teatro o l'arte delle immagini. L'uscita in CD di quasi sei ore di lezioni deleuziane sul cinema permette una prima constatazione: se si compara il loro contenuto con quello dei libri, emerge che l'evoluzione della parola favorisce sempre più la sperimentazione di questi nuovi mezzi. Lo testimonia il ricorrere di storie e scenette che intensificano l'argomentazione e che sono assenti nel dittico composto da *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. Per esempio, quando studia la comparsa di un nuovo cinema del dopoguerra – il cinema del «veggen», caratterizzato dalla rottura del legame senso-motore e da una tendenza al cogliere qualcosa di «troppo ingiusto» o di «troppo bello» –, Deleuze introduce una scenetta triviale: bisogna immaginarsi una turista, una «vecchia signora americana in viaggio in corriera», davanti alla bellezza di un paesaggio, «fa cadere la sua macchina fotografica», impotente ma paralizzata da un'emozione troppo forte che non riesce a scansare: è troppo bello... Segue la descrizione della sequenza della fabbrica in *Europa 51* di Rossellini dove il personaggio della borghese (Ingrid Bergman), diventata «veggen», viene a conoscenza dell'insopportabile condizione di lavoro degli operai («Mi sembrava di vedere dei condannati»)... Un approccio simile lo ritroviamo nello studio dell'immagine-azione, attraverso l'esplorazione combinata di primo piano e volto. Quest'ultimo possiede due componenti: una che rimanda a un'«unità riflettente» (volto riflessivo) e un'altra che esprime una «serie in-

tensiva» (volto intensivo). Esplicitando tale concetto, Deleuze inserisce nel suo sviluppo una sorta di melodramma che lo conduce verso un'altra scena, questa volta di coppia: un marito di ritorno a casa dopo il lavoro chiede alla moglie: «a cosa stai pensando?», e lei a sua volta gli chiede: «che cos'hai?». Due domande che corrispondono rispettivamente alle componenti del viso evocate all'inizio e che, in questa lezione, entrano in risonanza con i modi di «voltilizzazione» in Griffith o Eisenstein. Deleuze si inserisce così in una stirpe di pensatori che inizia da Kierkegaard il quale introduceva «nella sua

meditazione qualcosa che il lettore identifica formalmente con qualche difficoltà: si tratta di un esempio, di un frammento di diario intimo, oppure di un racconto, di un aneddoto, un melodramma eccetera?», prima di aggiungere «in ognuno di questi casi si tratta già di una specie di sceneggiatura, una vera e propria sinossi che appare per la prima volta in filosofia e in teologia» (*L'immagine movimento*, Ubulibri, 1984, n.16, p. 140, traduzione di Jean-Paul Mangano). E così le «sinossi» si incontrano di più nei corsi, come se la pop-filosofia fosse suscettibile di trovarvi una sua migliore realizzazione. Quel-

lo che parallelamente cambia se si ascolta la versione orale rispetto al dittico sul cinema è il modo di presentare le idee. Se riprendiamo una distinzione stabilita nell'*Abecedario*, la «vocalizzazione» filosofica non è comparabile allo «stile» dei concetti allo scritto, per quanto entrambi siano orientati verso uno stato di equilibrio, una tensione del linguaggio concettuale verso il suo limite – il percepto, l'affetto – là dove per l'appunto «qualcosa passa». Claude Jaeglé ha giustamente messo in evidenza la «drammaturgia» della voce di Deleuze: «pacata e toccante», a volte capita che «fino ad acquisire una sonorità da spettro zampillante; accenti oratori «da spetto», o addirittura «da orco», che contrastano non poco con la «sechezza» della scrittura deleuziana individuata in passato da Clément Rosset (C. Jaeglé, *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes*, PUF, 2005, p. 10-11). A questo proposito bisogna ascoltare le parti dedicate all'immagine-cristallo in Visconti, regista dei mondi in «decomposizione». Deleuze è particolarmente ispirato dalla scena del ballo nel *Gattopardo*, dove la giovane sposa e il vecchio principe «appartengono l'uno all'altra al di là delle età», «al di là dei corpi e delle anime»; ma è «troppo tardi...». Deleuze scandisce questo ritornello viscontiano con voce grave e sorda, quasi bisbigliando, come per meglio dare conto di un *visus vivente* di cui il «basso strascicato» traduce l'intensità.

L'analisi della vocalizzazione deleuziana rimarrebbe tuttavia secondaria se parallelamente non rivelasse la pedagogia del concetto messo in atto dai corsi. Conosciamo l'idea di Deleuze: filosofare significa creare concetti; le lezioni sul cinema gli conferiscono un'inesistibile portata pratica e permettono di apprezzare appieno il modo in cui si costruisce un «concetto di cinema». E cioè l'immagine-azione: Deleuze parte da una formula generale – l'immagine-azione è il primo piano e il primo piano è il volto – e giunge a una definizione costi-

tuita dalle due «componenti» già menzionate: la formula appartiene all'ordine del presentimento («non sappiamo dove ci porterà», dichiara Deleuze), mentre la definizione descrive la consistenza dell'immagine-azione come concetto. Nel corso di tale processo di fabbricazione relativamente tenente – perché «i corsi si fanno su quello che si cerca e non su quello che si sa» (*Pourparler*, p. 184) –, le descrizioni filmiche accompagnano le parole del filosofo (*Lulu* di Pabst o *L'assassino abita al 21* di Clouzot), in modo che il concetto, lungi dall'essere applicato dall'esterno alle immagini, non smette di differenziarsi diventando cinematografico. Ed è proprio questo divenire che i corsi rendono sensibile, molto più che i libri, dove i concetti di cinema sono esposti, più che generati. In tal senso lo spazio delle lezioni costituisce un vero «laboratorio di ricerche» nel quale Deleuze mette alla prova il costruttivismo di cui peraltro si fa forte, e che consiste nel seguire i movimenti di comparsa dei concetti in funzione dei problemi che dovrebbero, in teoria, risolvere. Solo così può essere compreso il modo in cui Deleuze riprende, modificandole, alcune nozioni della cinefilia, come quella di neorealismo (che egli definisce oltre la categoria del «reale»), e addirittura alcuni generi come il western (che, presentato a lezione come immanente all'immagine-percezione, finisce per ritrovarsi correlato all'immagine-azione all'interno della versione scritta). Ad ogni modo, le lezioni sul cinema rivelano molto chiaramente che Deleuze non si situa nell'ambito dell'interpretazione, la quale raramente sposta i problemi che ci poniamo (o che dovremmo porci), bensì in quello della sperimentazione, che impone configurazioni nuove per cose e azioni, all'avanguardia del nostro sapere. La pedagogia del concetto che ritma le lezioni in definitiva ci insegna questo: il cinema conduce la filosofia a creare configurazioni inedite; in cambio, la filosofia permette di vedere qualcosa dei film che hanno suscitato il nostro interesse o la nostra emozione. E così diventa possibile «uscire dalla filosofia attraverso la filosofia»: forse «la pop-filosofia o la pop-analisi che sognavamo» (si veda *L'Abécédinaire*, «C comme Culture» e *Pourparler*, p. 16).

\*Dork Zabunyan filosofo e professore di studi cinematografici a Lille 3 sarà in Italia ospite a Firenze e Bologna dal 29 giugno al 2 luglio. Pubblichiamo qui un estratto dal suo «Deleuze fa lezione: una pedagogia del concetto cinematografico» (*Gilles Deleuze - Cinéma 6 CD*, Paris, Gallimard, coll. «à voix haute», 2006. (traduzione di Francesca Bononi)

