

Le ragioni del disaccordo

Conversazione con Jacques Rancière tratta dal quadrimestrale Fata Morgana.

di [Roberto De Gaetano](#) – 20 Luglio 2017



Cominciamo innanzitutto dalla questione più generale. Credo che il regime rappresentativo delle arti sia un regime di *accordo* a differenti livelli: accordo tra un soggetto e i modi di rappresentazione di quel soggetto, ad esempio, oppure tra il modo di trattare un determinato soggetto e i dati generali della sensibilità che sono organizzati da un certo gusto del pubblico. Il regime mimetico è un regime essenzialmente fondato sull'idea che ci siano dei modi di espressione corrispondenti ai pensieri e ai sentimenti che vogliamo esprimere, che ci sia una sorta di vocabolario, o **grammatica generale delle espressioni**, che può essere immediatamente intelligibile. Penso ad esempio a tutte quelle tipologie d'espressione fornite da un pittore come Le Brun, con la possibilità della trascrizione grafica immediata di ogni pensiero e di ogni sentimento tramite tratti espressivi. Più in generale, il regime rappresentativo è regolato da questa sorta di **accordo fra trasmissione di pensieri, presentazione di forme sensibili e ricezione di queste stesse forme**, e di conseguenza ricezione delle idee e dei messaggi che sono trasmessi dalle forme sensibili. In rapporto a ciò, il regime estetico delle arti si presenta fin da subito, nella sua stessa definizione, come un regime di *non-rapporto*: il regime estetico è innanzitutto la scomparsa di tutti i codici

che definiscono i regimi di espressione propri a determinati pensieri, e che più in generale definiscono un rapporto di concordanza tra norme di produzione e forme di ricezione. [...]

La sua lettura del dispositivo cinematografico tiene in considerazione il mutare delle forme di rappresentazione? Se pensiamo ai film hollywoodiani, ci troviamo a che fare con dei dispositivi costruiti per orientare la sensibilità, l'interpretazione, le emozioni dello spettatore: ma è possibile trovare, all'interno di forme diverse di uno stesso dispositivo, spazi diversi di libertà? Con Bresson la libertà e la possibilità di emancipazione funzionano in maniera un po' diversa. Rispetto alla questione dello spettatore cinematografico c'è dunque differenza se ci riferiamo al cinema classico o al cinema moderno?

È complicato capire esattamente cosa s'intenda per cinema classico e cinema moderno: su questo argomento non mi trovo d'accordo né con Bazin né con Deleuze. In realtà ci sono sempre più tipi di associazioni possibili; un film hollywoodiano è sempre una sorta di compromesso. Generalmente il cinema hollywoodiano tradizionale non presenta forme di disaccordo forte, ma ci sono sempre **possibilità di una diversa organizzazione del sensibile**. C'è un primo livello di negoziazione, molto chiaro, che è quello tra i cineasti e i produttori; ma è evidente che se prendiamo un modello di cinema hollywoodiano classico, come ad esempio John Ford, troviamo sempre dei momenti di "distrazione", momenti che si sottraggono alla logica dell'efficacia dell'azione e vanno verso una tipologia dei caratteri, ad esempio, o verso situazioni di pura diversione. Basti pensare a *Sfida infernale* e all'attore che si crede un attore shakespeariano, cosa che non ha niente a che fare con la logica dell'intreccio tragico, ma che è esattamente la libertà che il cineasta si prende in quanto artista. Di conseguenza, questi film sono una specie di concatenazione aleatoria, in cui c'è sempre la possibilità che ci si soffermi improvvisamente sul dettaglio di una certa figura pittoresca o che ci si attardi sul volto di una donna che può essere considerato come una specie di storia non detta nel film. Ci sono sempre, anche nel cinema hollywoodiano, deviazioni di questo genere, scarti rispetto alla logica del concatenamento narrativo, e dunque diverse maniere per lo spettatore d'essere preso nella logica sensibile della storia del film. Con Bresson ci troviamo effettivamente in un caso di specie differente, un caso in cui il regista rivendica di essere interamente responsabile di ognuno degli elementi del film. In un certo senso, dunque, lo spettatore dovrebbe essere totalmente prigioniero, molto di più di quanto non sia lo spettatore di una fiction hollywoodiana, che è sempre una fiction un po' posticcia. Ciononostante, se prendiamo un film di Bresson (ad esempio *Au hasard Balthazar* o *Mouchette*), il fatto stesso che ogni elemento sia calcolato in modo tale che non prenda il suo senso se non dal legame con la totalità degli altri elementi fa sì che ogni elemento possa essere isolato dallo spettatore, il quale può fermarsi sulla mano di

Anne Wiazemsky, accanto a lei su un dettaglio di Balthazar, sui capelli neri di Nadine Nortier in *Mouchette*, fermarsi insomma su piccoli elementi che hanno un ruolo all'interno dell'intreccio, ma che possono sempre essere isolati e valorizzati in quanto tali. In fondo si creano delle condizioni diverse di ri-associazione, una sorta di messa a punto che si realizza a partire dalle concatenazioni o al contrario dalle dissociazioni che il cineasta mette in campo. [...]

*Credo sia molto importante sottolineare la differenza di grado, e non di natura, tra il cinema hollywoodiano e il cinema d'autore. Se riprendiamo il mito della caverna di Platone ritroviamo esattamente questa differenza ontologica (che ne fonda anche una politica) tra due tipi d'immagini: da un lato le immagini proiettate nella caverna, dall'altro le vere immagini, ossia le cose che stanno fuori. Forse è questo un dispositivo: la distinzione tra due tipi di immagini, quelle vere e quelle false, che fonda la distinzione tra gli uomini che hanno accesso alla realtà e gli altri che sono incatenati nella sala oscura. Vorrei chiederle se non ritiene che anche nella politica propriamente detta vada abolita l'idea di una differenza di natura tra dispositivi consensuali e dissensuali. Nelle sue opere più recenti mi pare focalizzi maggiormente l'attenzione sulle diverse partizioni del sensibile, e tenda a sfumare, ad esempio, l'opposizione che compariva nel *Disaccordo* tra polizia e politica.*

Partiamo dalla distinzione tra polizia e politica: come tutte le distinzioni che provo a fare, si tratta di una maniera di pensare la complessità. Provo a stabilire delle distinzioni per individuare degli strumenti utili a comprendere situazioni che in realtà sono sempre situazioni di *mélange*: già nel *Disaccordo* non c'è niente che appartenga propriamente alla politica o propriamente alla polizia, gli oggetti sono costantemente divisi, sempre su una linea di tensione, sempre su uno spartiacque. **La politica si definisce e si costruisce come tale a partire da certi dispositivi che sono dispositivi polizieschi**: una certa maniera di costruire e ripartire gli spazi pubblici (lo spazio del potere, la strada, il luogo di lavoro, la scuola, l'ospedale e così via). La politica cerca di riconfigurare qualcosa di già configurato in un certo modo dalla polizia. La polizia è una certa modalità di organizzazione del sensibile, un'organizzazione che si presta a tutta una serie di spostamenti e di ricostruzioni. [...]

Vorrei tornare sulla questione della partizione del sensibile, che l'estetica condivide con la politica. Ogni riconfigurazione del sensibile, quello che lei chiama anche il dissenso di sensorialità, è sempre un'operazione politica, o piuttosto esistono riconfigurazioni poliziesche del sensibile? Esistono dei segni, se così si può dire, che separano l'opera capace di riconfigurare la sensibilità da quella che va in direzione del consenso?

Non credo che sia necessario chiedersi, a proposito di ogni creazione sensibile, come si

ripartiscano politica e polizia. Si può dire che ogni creazione artistica costituisca a suo modo una certa forma di senso comune: ogni volta che si trasforma il senso comune stiamo operando nel campo della politica, in un'accezione molto ampia. **Ogni forma artistica, costantemente, opera delle riconfigurazioni del senso comune**, che non sono le riconfigurazioni messe in atto dalle forme di soggettivazione collettiva, politica in senso proprio. Si pensi per esempio al lavoro di riconfigurazione del mondo comune realizzato dalle forme moderne del romanzo: si tratta, in questo caso, di rompere tutte le forme consensuali di partizione del sensibile e allo stesso tempo di creare delle forme di senso comune che vanno nella direzione di una spersonalizzazione generale, di una distruzione di ogni sorta di soggettività che potrebbe costituire un "noi", un "noi" che si mostrerebbe in quanto tale. Questo fa sì che in tutta la creazione romanzesca, da metà Ottocento a metà Novecento, cioè nella grande epoca del romanzo, si abbia costantemente come una specie di parallelo tra **le forme della soggettivazione politica collettiva e le forme di distruzione del senso comune**, che allo stesso tempo sono come una negazione di ogni forma di riconfigurazione possibile di un "io" o di un "noi". Di conseguenza si può dire che ogni creazione artistica è politica nella misura in cui agisce sulla costruzione del senso comune, ma anche contemporaneamente nella misura in cui costruisce forme di senso comune che si trovano in dissenso o disaccordo con altri tentativi di costruzione di un senso comune, come quello di un soggetto politico che propone un mondo possibile. Non bisogna dunque avere una visione rigida della partizione tra consenso e dissenso. Ciò che caratterizza una forma di dissenso politico è sempre, nello stesso tempo, una maniera di costruire qualcosa come un mondo possibile, condivisibile. Una creazione artistica non si pone la questione di costituire un mondo possibile che sia condivisibile sotto forma di una dichiarazione collettiva o di un progetto collettivo: **una creazione artistica in un certo senso è una forma di distruzione, di dissoluzione, di riconfigurazione degli elementi sensibili di un mondo.** [...]

Sarebbe fuorviante dunque dire che l'arte è politica quando è capace di immaginare un mondo a venire, mentre è poliziesca quando si limita a descriverlo o a rappresentarlo così com'è?

Potremmo dire che l'arte è politica già nella misura in cui modifica le posizioni costituite nell'universo sensibile. Un film di Pedro Costa è politico innanzitutto perché modifica nello stesso tempo la visibilità dei luoghi della povertà e la posizione della vittima, del lavoratore, dell'immigrato nel paesaggio costituito dal consenso. **Il consenso costituisce qualcosa come un paesaggio-medio di distribuzione del sensibile, distribuzione del centro e della periferia, della ricchezza e della povertà, delle capacità e delle incapacità e così via, che è qualcosa di relativamente**

condivisibile, che definisce un sistema dell'informazione, degli stereotipi possibili di rappresentazione, e così via. La politica comincia quando si mette disordine in questo gioco, quando un cineasta va con la sua macchina da presa a trovare ovunque della bellezza nel mondo, anche in un mondo che apparentemente dovrebbe essere visto come un mondo di miseria, di dissoluzione; in modo da costituire una figura eroica, tragica, enigmatica al posto di una figura interamente definita dal suo essere lavoratore, lavoratore immigrato, lavoratore disoccupato, e così via. Che cos'è, in fondo, l'ordine poliziesco? Si potrebbe dire che l'ordine poliziesco è una specie di costituzione consensuale della disposizione dei luoghi, della caratterizzazione dei gruppi, delle individualità, delle loro potenziali possibilità e impossibilità. Questo riguarda un po' anche quello che ho detto altrove circa la distinzione tra il documentario e la finzione, a partire dalla frase celebre di Godard secondo cui *"La fiction c'est pour les Israéliens, le documentaire c'est pour les Palestiniens"*, come a dire che i poveri, gli oppressi, le vittime non possono pagarsi il lusso della finzione; con loro non ci si può prendere il lusso di fare della finzione, perché il rispetto, la deferenza ecc. ci obbligano moralmente a documentare la loro situazione. **Ecco, l'arte diventa politica quando infrange esattamente questa distribuzione dei ruoli. [...]**

[Leggi l'intera conversazione](#)