UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

"FEDERICO II"



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO IN

SCIENZE FILOSOFICHE

XXXIII CICLO

Curriculum di Filosofia

Scene e figure dell'emancipazione in Jacques Rancière. Per una rivoluzione estetica.

TUTOR

Ch.mo Prof. Leonardo Distaso

CANDIDATA

Dott.ssa Immacolata De Pascale

COORDINATORE

Ch.mo Prof. Domenico Conte

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

Da quando mi stancai di cercare
Io imparai a trovare.
Da quando un vento m'avversò la rotta
Faccio vela con tutti i venti.

F. Nietzsche

INDICE

Introduzione, p.4

Prima parte

Jacques Rancière e *le partage du sensible*

~ Estetica della politica e Politica dell'estetica, p.11

~ Dall'etico all'estetico: i regimi dell'arte e *le partage du sensible,* p.69

Seconda parte

Letterarietà e Poetica del sapere: Flaubert e la democrazia nel romanzo, p.144

Terza parte

«Je veux un mot vide que je puisse remplire»[1]*:* Madame Bovary tra emancipazione ed estetizzazione, p.226

Bibliografia p.271

[1] J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008. p.70.

INTRODUZIONE

Jacques Rancière (1940) appartiene alla categoria di filosofi asistematici e *a-disciplinati* il cui pensiero critico si propone il difficile compito di essere contemporanei. L'incontro con la filosofia estetico-politica di Rancière nasce dall'interesse suscitato da un pensiero critico che insiste positivamente sulla possibilità di riconfigurare un altro ordine del mondo. Opponendosi alla logica del consenso (e del sentire unico), volta alla conservazione di una realtà socio-culturale che il pensiero dominante considera essere l'unica possibile, Rancière prende in carico la parola dell'*altro* e delle minoranze facendosi promotore di un sapere sull'uomo e sul mondo considerato illegittimo e per questo in grado di aggirare gli ostacoli della conservazione e aprirsi a dimensioni *altre* sovversive.

Fin dagli anni giovanili la sua riflessione filosofica si intreccia strettamente con le esperienze politiche degli anni sessanta e da queste muove spinto dalla necessità di comprendere le dinamiche che regolano il mondo sociale per sovvertirle e riconfigurarle: i movimenti operai e studenteschi di quegli anni segnano gli studi e le esperienze di Rancière. Allievo di Althusser all'École Normale di Parigi apprende le basi per lo studio della società secondo la lettura scientifica del marxismo che considera, tra l'altro, i "savants" come coloro che si assumono il compito di guidare i dominati alla presa di coscienza delle logiche della dominazione in vista di una possibile emancipazione da queste. Rancière non crede invece che a muovere i processi rivoluzionari di emancipazione debba essere una classe dirigente che si erga in una posizione di privilegio rispetto alla massa proletaria poiché questa logica non fa che reiterare la divisione sociale di matrice borghese che distingue tra due umanità: coloro che sanno, e dunque detengono l'intelligenza e la capacità politica, e coloro che ignorano e che non sono in grado di riconoscere le dinamiche sociali che li destinano alla loro condizione di inferiorità e gli impediscono di prendere da se stessi la strada dell'emancipazione. A partire dalla presa di distanza dalla scienza marxista di Althusser, segnata dal testo del 1974 *La leçon d'Althusser,*

Rancière ha costruito il suo percorso critico divenendo il filosofo che si fa portatore del presupposto di un egualitarismo radicale che rompe sia con la necessità storica che con l'idea di destino "naturale", entrambi concetti che determinano la condizione esistenziale degli individui nella società in termini di un continuum immutabile. *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981) permette a Rancière di dimostrare la possibilità di un percorso di emancipazione che non necessiti di una teoria rivoluzionaria derivante da una coscienza scientifica che ne determini la prassi. Sulla scia di Joseph Jacotot, a cui è dedicato *Le Maître Ignorant* (1983), il quale indica nell'*uguaglianza delle intelligenze* il presupposto per un'emancipazione politica, Rancière mette in discussione la presunta "naturalità" dell'ordine dominante dimostrando come esso sia il risultato della s-ragione della divisione del sensibile basata sui modi di essere, di fare e di sentire degli individui. In questa prospettiva ne *La Mésentente* (1995) egli lavora alla ridefinizione del significato di *police* e di *politique* per farne oggetto di una riflessione che non si limiti al mero discorso sull'esercizio del potere: esse designano una modalità dello stare insieme, tra diversi nomi, identità e culture. Il "modo di essere-insieme" è determinato per Rancière dal *partage du sensible* quale sistema di evidenze sensibili che decreta chi e in quali modalità può prendere parte alla configurazione estetico-politica o poliziesca del sensibile comune. Polizia e politica sono dunque due visioni del mondo opposte tra loro, due modalità attraverso cui gli individui e le comunità fanno esperienza della proprietà degli spazi e dei possibili del tempo: a partire da alcune istanze kantiane, lo spazio e il tempo come *a-priori* sensibili divengono per Rancière categorie estetico-politiche che, determinando la percezione del comune, definiscono la politica come forma di esperienza a cui *chiunque* può prendere parte essendo in possesso della parola e dei sensi comuni ai dominanti.

Se la *polizia*, come specifica *divisione* del sensibile, è una "costituzione simbolica del sociale" che dà la regola all'apparire dei corpi sul piano dell'*aisthesis*, secondo la gerarchia dei nomi, posti e funzioni, la *politica* è il nome di una modalità di *condivisione* polemica del sensibile comune. Il modello conflittuale per eccellenza è quello della democrazia il cui principio egualitario di "tutti con chiunque" fende

la logica dell'identificazione poliziesca istituendo una *scena* singolare sulla quale può giocarsi il riconoscimento delle minoranze che si manifestano prendendo parola per «rimettere in questione l'evidenza dei rapporti tra le parole e le cose, il prima e il dopo, il possibile e l'impossibile, il consenso e il rifiuto»[2]. Il punto di vista di Rancière sul mondo ha accompagnato lungo tutto il lavoro la riflessione sulle possibilità di dissentire e di riconfigurare la propria identità in relazione al sociale mediante un'azione politica che ha in sé un principio estetico costitutivo. Alla base della politica c'è dunque un'estetica che si discosta dall'analisi corrente dei processi di estetizzazione, presentandosi piuttosto come un'estetica della manifestazione, di suddivisione *altra* dei tempi e degli spazi comuni, per definire la posta in gioco della politica come una nuova forma dell'esperienza. In questo senso Rancière parla di una "estetica della politica" che ha a che fare con la riconfigurazione della partizione del sensibile mediante un «lavoro di creazione di dissenso» teso a definire ciò che è comune in una comunità e a introdurvi soggetti e oggetti nuovi, a rendere possibile la manifestazione di esistenze invisibili e il riconoscimento della pari dignità della loro parola. Il lavoro intende indagare proprio questo risvolto estetico della rivalutazione politica di Rancière mediante l'analisi del rapporto che la *presa di parola* dalle minoranze intrattiene con l'emancipazione. A questo proposito, *La mésentente* (1995) e *Aux bords du politique* (1998), si rivelano testi chiave al fine di cogliere le potenzialità egualitarie e sovversive dell'azione politica in grado di mostrare la contingenza del *partage* "naturale" e inegualitario del mondo sociale convenzionale.

L'analisi dell'estetica della politica – a cui è dedicata la prima parte del primo capitolo – si è rivelata necessaria al fine di giungere al cuore della sua riflessione sull'estetico oggetto di questa ricerca. È in base alla definizione di "un'estetica originaria" che Rancière ha ripensato la politica– con *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000) e *Le malaise dans l'esthétique* (2004) – e ha proposto una ridefinizione dell'estetica e delle sue relazioni con le pratiche artistiche per

[2] J. Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), Pluriel, Paris 2012, p. 12, trad. it mia.

riscoprire in esse la loro intrinseca politicità, che non inerisce meramente al contenuto dell'opera, ma ne rivela il carattere di partizione del sensibile al pari della politica. In questo senso la riflessione sul significato del termine "estetica" riguarda proprio la "politica dell'estetica", ossia la maniera con cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengo nel *partage du sensible* e nella sua configurazione ritagliando in maniera nuova lo spazio-tempo materiale e simbolico. A questo proposito ci siamo concentrati sul teatro (in particolare la forma della tragedia greca) e sulla pagina (la parola muta della scrittura) come dispositivi in grado di riconfigurare i modi di circolazione della parola e del sapere da cui consegue il rapporto tra il visibile e l'invisibile in relazione ai corpi.

Abbiamo perciò riscontrato come nella riflessione filosofica di Rancière arte e politica vanno indagate nella loro relazione come campi dinamici capaci di disegnare il sociale: una relazione che è più propriamente quella tra l'estetica della politica e la politica dell'estetica. Non si è trattato dunque di rintracciare nel percorso filosofico di Rancière il momento di passaggio dalla riflessione politica a quella estetica: l'intenzione di questa ricerca è quella di rivolgere lo sguardo «a quella cerniera dell'esperienza in cui il dinamismo politico si nutre della potenza delle parole e delle immagini e in cui l'invenzione artistica lavora per dislocare il peso dei corpi e la loro visibilità all'interno della comunità»[3].

A questo proposito la seconda parte del primo capitolo è dedicata alla ridefinizione dell'estetica e all'analisi di quale sia il rapporto tra arte e politica, due forme di partizione del sensibile legate l'una all'altra a uno specifico "regime di identificazione". Per fare emergere esplicitamente la relazione tra estetica della politica e politica dell'estetica si è proceduto all'analisi dei tre grandi regimi di identificazione dell'arte in occidente attraverso i quali il fare artistico e l'azione politica rispondono alle dinamiche di uno specifico *partage*: il *regime etico*, il *regime rappresentativo* e il *regime estetico* delle immagini. La messa in relazione dei tre regimi dell'arte formulati nel *Partage,* con le tre grandi figure del conflitto tra filosofia e

[3] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, p. 15.

politica esposte ne *La Mésentente (archi-politica* di Platone, *para-politica* di Aristotele e *meta-politica* di Marx), ha permesso la ricostruzione e la chiarificazione delle modalità attraverso cui «delle figure di comunità si trovano ad essere esteticamente costituite»[4]. In questo contesto la *scena* si rivela funzionale alla rivalutazione positiva della *finzione* la quale, lungi dall'identificarsi con il racconto di una storia immaginaria, si riferisce piuttosto alla distribuzione dello spazio e del tempo, dei modi di fare e dei modi dire e di essere degli individui e delle comunità: in questo senso si è potuto comprendere come l'ordine sociale sia una finzione al pari della scena teatrale e letteraria, ossia un'organizzazione dei rapporti tra le parole e le cose. Così come per la scena politica della "presa di parola", anche la centralità della parola risulta protagonista delle scene artistiche come potenza democratica in grado di sovvertire l'ordine del dominio: l'uomo è un animale politico – scrive Rancière nel *Partage* – perché è un animale letterario che si lascia sviare dalla sua destinazione "naturale" dal potere delle parole. Alla luce di ciò, si è voluto evidenziare il rapporto che questi tre regimi dell'arte intrattengono con la parola e con i processi di emancipazione considerando sia la scena teatrale che quella letteraria come modalità di ripartizione estetico-politica del sociale. La scena teatrale mostra con chiarezza la relazione condizionale tra arte e politica, divenendo per Rancière quel luogo estetico-democratico che mette in questione la partizione poliziesca etico-rappresentiva caratterizzata dall'armonia del corpo collettivo unitario, attraverso il lavoro sovversivo compiuto dallo sdoppiamento dell'identità dell'attore.

La partizione politico-democratica del regime estetico dell'arte si fa così portatrice di una "rivoluzione estetica" che sospende le normali coordinate dell'esperienza sensoriale dell'ordine gerarchico per accogliere il sensibile eterogeneo, l'*altro* e l'altrimenti possibile. È nella partizione estetica che Rancière esprime tutto il suo potenziale critico nei confronti dell'ordine del mondo sociale convenzionale. Il carattere affermativo e sovversivo rispetto all'ordine delle cose che "sono così e non

[4] J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), trad. it di F. Caliri, DeviveApprodi, Roma 2016, p. 23.

possono essere altrimenti" è ciò che ha mosso questa ricerca che ha inteso indagare la possibilità di un'emancipazione da un ordine del sensibile che non riconosce – se non come spettri sociali – le ragioni della parola e della manifestazione dell'altro nel momento in cui eccede le ristrettezze dalla funzione sociale a cui è destinato. Contro la "poetica del sapere" quale mito sociale considerato legittimo dalla cultura dominante, Rancière pone la *parola muta* e, a suo dire, *troppo loquace*, della letteratura che mette in circolazione un sapere illegittimo in grado di parlare a *chiunque* e di sviare gli individui dal loro destino "naturale". Alla potenza sovversiva della scrittura e alla sua politicità è dedicata la seconda parte di questo lavoro che prende in considerazione la letteratura come espressione della partizione estetico-democratica del sensibile. A partire da *La parole muette* (1998) e *Politique de la literature* (2007) la letteratura è indagata come dispositivo estetico-politico che rompe con le regole poliziesche della poetica rappresentativa fondata sulla gerarchia dei temi e dei fruitori per divenire luogo che accoglie il *qualunque*. La letteratura moderna, e in particolare il realismo di Flaubert, contribuisce alla partizione democratica del sensibile dando dignità di soggetti artistici alle esistenze e agli oggetti della vita ordinaria. *Madame Bovary* diviene l'emblema della democrazia nel romanzo in cui *l'impersonalità dello stile* lavora sul piano simbolico là dove l'*indifferenza* politica lavora sul piano materiale della riconfigurazione del *partage* del sensibile comune.

Nella terza parte della ricerca si è cercato di far fronte alle conseguenze di questa rivoluzione estetico-democratica della lettera in libertà che permette a ognuno di appropriarsi della propria esistenza. Prendendo spunto dall'*identificazione immaginaria* con cui Rancière prende in considerazione il vissuto di Emma Bovary come equivalente letterario dell'emancipazione operaia, si è colta l'occasione per approfondire e sviluppare l'analisi di un personaggio e il suo percorso di emancipazione. Una linea della letteratura critica di *Madame Bovary* è stata attraversata dalle categorie estetico-politiche di Rancière al fine di interpretarlo come una *scena* di dissenso in cui il conflitto con il linguaggio dominante e la dis-identificazione rispetto al destino "naturale" si identificano con un personaggio concettuale a cui

viene attribuito quel carattere trasgressivo che non sempre gli viene riconosciuto: quella capacità che può appartenere a *chiunque* di partecipare alla configurazione della partizione del sensibile e modificare la propria forma di vita.

Rancière traccia un possibile cammino dell'emancipazione, un cammino che è stato ripercorso con lo scopo di far emergere il carattere estetico della sua riflessione sul sociale non priva di contraddizioni, ma che tuttavia apre, con il concetto di *partage du sensible*, una prospettiva nuova attraverso cui interpretare le dinamiche del mondo che abitiamo e le possibilità nuove che in esso possono dischiudersi.

PRIMA PARTE

Jacques Rancière e le partage du sensible.

§ 1. Estetica della politica e Politica dell'estetica

In un tempo in cui emergono *caratteri e sentimenti antidemocratici* dall'interno della stessa democrazia, è rimessa in discussione la *presa di parola* degli uomini e delle donne che vogliono esprimere il loro dissenso nei confronti della società poliziesca del consenso. L'esistenza di questi sentimenti antidemocratici – spiega Jacques Rancière – dimostra che la "buona democrazia" non è quella rappresentata dalle «istituzioni della legge e dello stato», che rappresentano la democrazia come una forma politica che richiama gli «individui infiacchiti della società democratica all'energia di una guerra in difesa dei valori della civiltà»[5]. Questa falsa democrazia nasconde, in realtà, l'odio per la democrazia in quanto trasforma la sua difesa in scontro fra civiltà e considera "buona democrazia" solo ciò che «frena la catastrofe della civiltà democratica» combattendo, a sua volta, quella che dovrebbe essere la "democrazia reale", ossia una democrazia in cui si incarna libertà e uguaglianza «nelle forme stesse della vita materiale e dell'esperienza sensibile»[6]. Rancière si oppone all'apparenza democratica come esercizio di potere della classe borghese in nome della "democrazia reale" proprio a partire da un ripensamento delle forme della vita materiale e dell'esperienza sensibile di essa. Poiché siamo *animali politici* – come scrive nel *Partage du sensibile* – nella misura in cui siamo *animali letterari* che si lasciano sviare dalla loro destinazione "naturale" dal potere delle parole[7], non possiamo non iniziare da una riflessione sul *logos* che condividiamo e a partire dal quale viene a costituirsi una *partizione del sensibile* quale spazio este-

[5] J. Rancière, *L'odio per la democrazia* (2005), trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2011, p. 10.
[6] Ivi, p. 9.
[7] J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), trad. it di F. Caliri, DeviveApprodi, Roma 2016, p. 58.

tico-politico che abitiamo. La *presa di parola* da parte delle minoranze di questa partizione costituisce un punto essenziale dell'innovativo concetto di *partizione del sensibile,* che viene definito come «sistema di evidenze sensibili»[8] a partire dal quale si delineano le modalità di partecipazione alla vita comune, così come lo spazio e il tempo che ognuno abita in esso. Tra le modalità di partecipazione alla comunità umana, la politica e l'arte condividono, per Rancière, la possibilità democratica "reale" di istituire un altro *paesaggio del possibile* e di porsi, quindi, in un dialogo discordante rispetto all'ordine costituito della democrazia apparente. Nel concretizzarsi della *partizione del sensibile* nell'effettività sociale è in gioco la percezione del mondo circostante e la sua rappresentazione che la politica e l'arte, condividendone lo spazio dell'*aisthesis*, contribuiscono a disegnare.

Nella riflessione sulla *partizione* e sulla modificazione delle "evidenze sensibili" è in gioco la ridefinizione dell'*estetica*: messo tra parentesi il suo carattere di disciplina che si occupa delle cose dell'arte, l'estetica in Rancière è chiamata in causa come il *sensibile* a partire dal quale la politica e l'arte rendono manifesta *l'uguaglianza* che ci accomuna. L'analisi del sistema di decifrazione del mondo sociale attraverso il *partage du sensible* si propone come fine l'indagine della relazione tra la riconfigurazione del concetto di *politica,* che si caratterizza fin dalla *Nuit des prolétaires* (1981) come «estetica della manifestazione»[9] mediante la *presa di parola* da parte dei *senza-parte*, e dei modi di fare *arte* quali il teatro e la pagina che fanno della parola il proprio oggetto.

All'interno del concetto di *partizione del sensibile*, come elemento di indagine della vita materiale dalla forte valenza simbolica, si dispiega il complesso pensiero di Rancière che, attraverso la ridefinizione del concetto di arte, configura il rapporto tra politica ed estetica come campo per affermare e difendere la possibilità della democrazia reale. La riflessione sulla categoria del "sensibile" costituisce il nucleo della sua teoria politica: il piano sensibile dell'*aisthesis* (l'estetica) viene

[8] Ivi, p. 13.
[9] J. Rancière, I*l disaccordo*, (*La Mésentente. Politique et Philosophie*, 1995), trad. it. di B. Magni, Maltemi, Roma 2007, p. 74.

ripensata da Rancière in senso kantiano come «sistema delle forme *a priori* che determinano ciò che è dato da percepire»[10], e la politica rappresenta una modalità attraverso cui si fa esperienza sensibile della «proprietà degli spazi e dei possibili del tempo»[11]. Ciò che Rancière chiama "sensibile", dunque, non si riferisce alla recezione dell'opera d'arte o soltanto alla facoltà percettiva dei fenomeni, ma designa «una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, della parola e del semplice rumore»[12]. Tale ridefinizione permette al sensibile di rappresentare e di rendere visibile l'organizzazione dell'ordine sociale del dominio e, nello stesso tempo, è il luogo di manifestazione del dissenso politico nei confronti di un dato ordine "naturale" che fa *torto* ai senza-parte nella partizione del sensibile. Il sensibile – scrive Christian Ruby – si fa organizzatore, istituendo un rapporto di visibilità/invisibilità che disegna la società[13].

Nel testo *La Mésentente*, Rancière mostra come la politica si caratterizzi per un principio estetico costitutivo che prende le distanze dalla teorizzazione benjaminiana dell'"estetizzazione della politica" come «cattura perversa della politica da parte di una volontà d'arte»[14]. Se Benjamin vedeva nell'estetizzazione il pericolo costante della sua appropriazione da parte del fascismo – il fascismo consente alla masse proletarizzate di esprimersi e di organizzarsi, ma non gli riconosce diritti né tantomeno intacca i diseguali rapporti di proprietà – Rancière non riduce l'estetizzazione a un puro fattore della politica fascista, sebbene la riconosca come una modalità poliziesca e ritiene invece possibile l'estetico come vettore di emancipazione, dato il suo carattere di possibilità e di apertura (su questo torneremo più avanti). Tale principio estetico in Rancière si riferisce a quello di una politica che viene pensata a partire da un sensibile che non è chiuso come vorrebbe l'ordine dominante, ma aperto alle possibilità di ridefinizione. Il disaccordo si rivela nella

[10] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 14.
[11] Ivi, p. 15
[12] Ivi, p. 14.
[13] C. Ruby, *L'interruption, Jacques Rancière et la politique*. La fabrique, Paris 2009, 19.
[14] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 14. Vd. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (terza versione), trad. it. a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019, pp. 105-106.

manifestazione di un dissenso quale istituzione sensibile di un altro possibile ordine del visibile e del dicibile. La natura di tale disaccordo entra nella definizione che Rancière dà di politica; esso non ha il carattere del malinteso, piuttosto: «con disaccordo si intenderà una determinata circostanza di parola. […] è il conflitto tra colui che dice bianco e colui che dice bianco, ma che non intende la medesima cosa, o non capisce che l'altro, sotto il nome "bianco" sta dicendo la medesima cosa»[15]. L'ambiguità di questo esempio si chiarisce nel momento in cui Rancière, poco dopo, circoscrive l'oggetto della disputa: il litigio nasce dal disaccordo «su ciò che significa parlare» e che «rappresenta la ragione stessa della circostanza di parola»[16]. In questo modo l'ambito del disaccordo è tracciato da una determinata partizione del sensibile inegualitaria che divide l'intelligenza, il tempo e lo spazio dei dominanti da quello di coloro ai quali non viene riconosciuta la facoltà di prendere parte al comune come soggetti politici (i dominati) a causa del mancato intendimento dell'uguaglianza della parola pronunciata e della mancanza di tempo a loro destinata.

L'estetica costituisce la politica nell'atto di dissenso attraverso cui l'invisibile diventa visibile: coloro che "la natura sociale" destina a uno stato di sottomissione al bisogno e sono schiacciati sulla dimensione della vita privata possono diventare soggetti politici in base al dissenso nei confronti di questa "natura" e al loro diventare visibili. Il *disaccordo* tra le parti che compongono la società diviene la *scena* della manifestazione di una divisione inegualitaria del sensibile comune che determina, a sua volta, la capacità o l'incapacità politica dell'individuo o delle minoranze che fanno comunità, secondo l'adeguamento dei modi di fare, delle occupazioni, e dei modi di essere. "Dividere" lo spazio-tempo sensibile comune o "condividerlo" viene a essere la soglia su cui si muove l'idea di *partizione del sensibile*. Come pensiero che si manifesta nell'effettività, il *partage* del sensibile influenza la percezione del mondo circostante e la sua rappresentazione; anzi, potremmo dire che esso crea il mondo sociale alterando o assecondando il suo presunto carattere

[15] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 19.
[16] Ivi, p. 20.

naturale. A seconda di ciò che viene considerato degno di essere visibile o invisibile, dicibile o indicibile nella cultura di una società, la partizione del comune sensibile risponde a una modalità di organizzazione sociale che Rancière definisce ora come poliziesca, ora come politico-democratica: in quanto condivisione del sensibile su basi egualitarie, la partizione è il metro di misura della distinzione tra democrazia apparente e democrazia reale.

La riflessione filosofica di Rancière ha le sue radici nel pensiero politico che nasce nel contesto storico-culturale della fine degli anni sessanta, un periodo in cui la società moderna occidentale vive il profondo conflitto tra un pensiero e una prassi volte all'emancipazione e le resistenze reazionarie. I movimenti operai e studenteschi di quegli anni segnano gli studi e le esperienze del giovane filosofo. Allievo di Althusser all'École Normale di Parigi a metà degli anni sessanta, Rancière apprende da lui le basi per lo studio della società in chiave marxiana, e impara a considerare il ruolo degli intellettuali, dei "savants", come contrassegnato dal compito di far prendere coscienza ai dominati della loro condizione e delle logiche della dominazione in vista della loro possibile emancipazione[17]. È del 1964-'65 la stesura di un importante saggio di Rancière pubblicato nel volume collettivo *Leggere il Capitale*, che raccoglie i testi di Althusser, Balibar, Establet e Macherey, e intitolato *Il concetto di critica e la critica dell'economia politica dai Manoscritti del 1844 al Capitale*. A partire dal concetto di critica che Marx elabora negli anni 1842-1845, Rancière si interroga sullo sviluppo marxiano di tale concetto partendo dai *Manoscritti* per giungere al *Capitale*, sottolineando le varie declinazioni che esso ha avuto nel quadro definitorio della critica dell'economia politica. Il punto di partenza di Rancière è il *Pour Marx* di Althusser, che quest'ultimo aveva pubblicato proprio nel 1965 e che fece da sfondo ai seminari di quell'anno, con l'analisi del passaggio dall'antropologia umanistica dei *Manoscritti* al discorso scientifico del *Capitale*. Rancière nel suo saggio entra nel merito dell'*incontro* di Marx con l'economia politica, incontro avvenuto attraverso i *Manoscritti*. Utilizzando le

[17] J. Rancière, *La leçon d'Althusser* (1974), La fabrique, Paris 2011.

parole di Althusser, Rancière riprende i termini dell'incontro di Marx con l'economia politica in quanto spinto «dalla necessità di andare a cercare al di là della sfera politica la ragione di conflitti insolubili nel suo ambito»[18]. Poiché tale *incontro* viene decritto da Althusser con l'esigenza di Marx di reagire criticamente alle insufficienze dell'economia politica del tempo per la mancanza di un fondamento di essa, ecco che i *Manoscritti* costituiscono il terreno sul quale Marx fonda gli elementi filosofici della sua giovanile critica dell'economia politica. Rancière nel suo saggio del 1965 non fa che proporre un'analisi scientifica dell'economia politica del *Capitale* rimuovendo i residui di *ideologia economica* presenti nei *Manoscritti*[19].

Tuttavia non è solo la scuola di Althusser che forma la coscienza teorica e politica di Rancière: egli si allontana da Althusser nel momento in cui rifiuta la possibilità della trasformazione della società da parte del proletariato come prassi basata sull'istruzione teorica da parte delle classi dirigenti proletarie[20]. Prendendo le distanze dalla critica althusseriana all'ideologia come soggetta alle analisi della sociologia borghese di matrice durkheimiana (l'ideologia è una sovrastruttura deformante a causa dell'insufficiente trasparenza della struttura sociale e della sua comprensione), Rancière si pone in un punto di vista antinaturalistico. La critica dell'ideologia in Althusser è una critica della totalità naturale che sovradetermina la lotta di classe, invece di essere un'analisi delle forme ideologiche della lotta di classe. Poiché l'ideologia è un sistema di rappresentazioni che assicurano la fissità dei rapporti tra gli individui mantenendoli «nei posti determinati allo scopo del dominio di classe e dello sfruttamento di classe», per Althusser il principio in base al quale sovvertire tale dominio deve essere il contrario dell'ideologia, ovvero la scienza[21]. Rancière oppone alla scienza marxista di Althusser l'idea che la sovversione – la lotta di classe – avvenga tra forme ideologiche di classe e non tra la

[18] L. Althusser, *Per Marx* (1965), trad. it. a cura di C. Luporini, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 135.
[19] J. Rancière, *Il concetto di critica e la critica dell'economia politica dai Manoscritti del 1844 al Capitale*, in AA.VV., *Leggere il Capitale*, trad. it a cura di M. Turchetto, Mimesis, Milano 2006, pp. 67-134.
[20] J. Rancière, *La leçon d'Althusser*, pp. 81-82.
[21] Ivi, pp. 224 e 225, trad. mia.

scienza e «l'ideologia della società di classe»: l'opposizione scienza/ideologia non farebbe che riproporre la tradizione metafisica positivistica tra la scienza e il suo Altro e, da qui, l'idea che la scienza marxista possa essere insegnata dalle classi dirigenti al fine di instaurare la lotta di classe. Rancière, fin dal 1969, e poi nel 1975, è dell'idea che non debba esserci alcuna classe dirigente rivoluzionaria posta su un piano dominante rispetto alla restante massa proletaria, perché ciò ricade nella divisione sociale del lavoro di matrice borghese e nelle altrettanto borghesi divisioni tra scienza/non scienza e sapere/ignorare: *Il maestro ignorante* del 1987 sarà lì a dimostrarlo. Rancière parte dal presupposto che anche la scienza e la tecnica non sono «indipendenti da finalità sociali», non sono neutrali, ma sono determinate dalla divisione tecnica del lavoro che è determinata, a sua volta, dalla divisione sociale soggetta ai rapporti di produzione[22]. La critica all'ideologia althusseriana sarebbe così una ricaduta nell'opportunismo ideologico, perché farebbe della scienza marxista una scienza figlia anch'essa della divisione tecnica del lavoro e perché, invece di distruggere i rapporti di produzione borghesi e liberare le forze produttive, si adatterebbe alle esigenze del progresso abbracciando le spinte moderniste e migliorative che, di fatto, sono sempre campi di dominio delle forme del capitalismo monopolistico. Le domande di fondo che Rancière ripropone alla luce delle sue osservazioni critiche a Althusser sono: chi è il portatore del sapere e quale sia il suo statuto; come rompere il dominio di classe del portatore di sapere quale dominio del falso sapere, compreso quello che Rancière chiama «l'aristocrazia operaia e i [suoi] quadri»[23]. Lo studio degli archivi degli operai francesi e di numerosi manoscritti riguardanti l'emancipazione operaia del XIX secolo, che Rancière intraprende qualche anno dopo e che racconta nella *Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), è una vera e propria indagine che gli permette di dimostrare concretamente la sua presa di distanze da Althusser, mostrando altresì come la lotta di classe continui a essere al centro della sua prassi filosofica e come il marxismo possa riformarsi sul terreno estetico-politico. La *Nuit des prolétaires*

[22] Ivi, pp. 229-231.
[23] Ivi, p. 243, trad. mia.

dimostra praticamente come la critica dell'ideologia non può essere considerata una lotta tra un sapere falso e un sapere vero e che questa opposizione non è il motore della trasformazione sociale: la trasformazione althusseriana della teoria marxista in discorso scientifico non fa che integrare il sapere delle masse proletarie nell'ideologia borghese svuotando di forza le istanze rivoluzionarie. Rancière ripete, invece, che non è vero che non possa esserci un'azione rivoluzionaria senza una teoria rivoluzionaria: proprio a partire dall'analisi della condotta degli operai degli anni trenta dell'ottocento, capaci da soli di prendere in mano il loro destino, egli afferma che non è a partire dalla coscienza scientifica della loro condizione che essi danno inizio alla lotta di emancipazione. Ciascuno di essi muove da una conoscenza immediata della propria condizione che sente di condividere con altri e che spinge «a rimettere in questione l'evidenza dei rapporti tra le parole e le cose, il prima e il dopo, il possibile e l'impossibile, il consenso e il rifiuto»[24]. È questa dinamica che muove dal dolore comune per lo sfruttamento (il meccanismo abbrutente che pone gli uni superiori contro gli altri inferiori[25]) che Rancière, sulla scia di Joseph Jacotot a cui è dedicato il *Maestro ignorante* (1983), si propone di capovolgere la logica dell'ineguaglianza indicando nell'*uguaglianza delle intelligenze*, e non nel primato della scienza o della teoria rivoluzionaria, il presupposto dell'emancipazione politica: «il nostro problema non è quello di dimostrare che tutte le intelligenze sono uguali. È quello di vedere ciò che è possibile fare una volta che ci si sia sottomessi a questa supposizione»[26]. L'uguaglianza pare essere un presupposto della libertà prima ancora che un fine da raggiungere, anche se si tratta di un presupposto raggiunto attraverso un processo di emancipazione nel quale la sensibilità ha un ruolo decisivo.

L'*aventure intellectuelle* di Jacotot, raccontata da Rancière, comincia nel 1818 con il suo esilio a Lovanio e con la difficoltà di dover insegnare senza conoscere la lingua dei suoi studenti. Per ovviare al problema Jacotot procura agli studenti

[24] J. Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier (1981)*, Pluriel, Paris 2012, p. 12, trad. mia.
[25] Ivi, p. 32.
[26] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, a cura di A. Cavazzini, Mimesis, Milano 2008, p. 72.

un'edizione bilingue del *Télémaque* chiedendogli di imparare il testo in francese con il solo aiuto del testo a fronte. Stupito dal rapido apprendimento, Jacotot elabora un nuovo *metodo pedagogico* partendo dal presupposto che «tutti gli uomini possiedono un'intelligenza uguale»[27] e sono capaci di imparare da sé stessi. Tale metodo pedagogico diviene una critica alla logica di dominazione che gerarchizza il sapere dividendo il mondo in due o meglio:

> «divide l'intelligenza in due. […] un'intelligenza inferiore ed un'intelligenza superiore. La prima registra a caso delle percezioni, ricorda, interpreta e ripete empiricamente, nel cerchio ristretto delle abitudini e dei bisogni. È l'intelligenza del bambino infante e dell'uomo di popolo. La seconda conosce le cose attraverso le ragioni, procede per via metodica […]»[28].

Nell'opporre il sapere dal maestro all'ignoranza degli studenti la pedagogia classica si inscrive nella logica del dominio degli "uomini di progresso" che intendono emanciparsi dallo stato di inferiorità del popolo per mezzo dell'acquisizione di un sapere prestabilito. L'esperienza di emancipazione intellettuale di Jacotot assume in Rancière i tratti di una riflessione e di una pratica politica nelle quali l'emancipazione diviene la causa e non la conseguenza dell'interruzione politica. Così come l'*emancipazione intellettuale* si oppone alla subordinazione abbrutente di un'intelligenza a un'altra, il *disaccordo politico* si oppone alla partizione del sensibile inegualitaria che non riconosce la medesima partecipazione a ciò che è comune, separando due umanità.

L'uguaglianza è, dunque, un postulato, non qualcosa che si ottiene a posteriori, ma ciò che si dichiara e si verifica nell'atto stesso di coscienza dell'uguaglianza intellettuale senza la quale non potrebbe sussistere la società. Senza dubbio, l'ineguaglianza sussiste nelle manifestazioni di questa stessa intelligenza «secondo l'energia più o meno grande che la volontà comunica all'intelligenza per scoprire e

[27] Ivi, p.48.
[28] Ivi, p.41.

combinare nuovi rapporti, ma non vi è gerarchia di *capacità intellettuale*»[29]. Tale universale pratico dell'uguaglianza intellettuale presiede, per Rancière, all'uguaglianza politica in quanto, operando sulla partizione sensibile, mette in questione lo *status quo*: «il proprio dell'uguaglianza è in effetti quello di de-classificare più che unificare: disfare la presunta naturalità degli ordini e sostituirvi le figure polemiche della divisione»[30].

Questo è ciò che Rancière deduce dalla partecipazione simbolica alle notti dei proletari mediante lo studio degli archivi dell'emancipazione operaia del XIX secolo. Nel suo racconto il gruppo di operai ha deciso, ciascuno per sé, di non sopportare più l'insopportabile: ciò che essi ritengono di non poter in alcun modo tollerare non è soltanto un salario esiguo o una qualità della vita poco confortevole, ma «il dolore del tempo rubato» ogni giorno lavorando senza altro scopo se non quello di conservare indefinitamente «le forze della servitù con quelle del dominio[31]. Una sera di ottobre del 1839, invece di destinare le ore al riposo dopo la dura giornata di lavoro, alcuni operai si incontrarono per fondare un giornale che parlasse dei loro problemi e delle loro rivendicazioni. Essi presero in mano la loro vita iniziando una rivoluzione a partire dalla riappropriazione del proprio tempo: «queste notti strappate alla normale successione di lavoro e riposo»[32] divengo lo spazio-tempo della loro emancipazione. La notte dei proletari è il tempo di coloro che si propongono di rompere le frontiere dell'identità imposta, il tempo in cui l'impossibile diventa possibile; è la notte che contraddice la formula fissata da Platone nella *Repubblica* secondo cui "ciascuno deve occuparsi dei propri affari e sviluppare la virtù propria alla sua condizione". L'emancipazione di quegli uomini che hanno strappato le loro vite alla legge "naturale" che li relegava a un'esistenza regolata sui ritmi del lavoro manuale e del riposo, passa attraverso l'appropriazione del potere del linguaggio e, in questo caso della parola scritta, quale mezzo dell'interruzione del corso "normale" delle cose. Quegli uomini hanno messo alla

[29] Ivi, p. 55.
[30] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, p. 55.
[31] J. Rancierè, *La nuit des prolétaires*, p. 7, trad. mia.
[32] Ivi, p. 8, trad. mia.

prova la verifica della loro uguaglianza intellettuale agendo sull'organizzazione sensibile dominante attraverso «la sospensione dell'ancestrale gerarchia che subordina coloro che sono destinati a lavorare con le loro mani a coloro che hanno ricevuto il privilegio del pensiero»[33]. L'emancipazione promossa da questi operai consiste nel conquistare il proprio tempo, per leggere, scrivere e parlare durante le notti destinate al recupero della forza produttiva[34]; nello stesso tempo, acquisire la consapevolezza della propria potenzialità: «è la presa di coscienza di questa uguaglianza di natura ciò che si chiama emancipazione e che apre il cammino di ogni avventura nel paese del sapere»[35]. Essi agiscono nello scarto dello spazio sensibile imposto, sospendendo le ragioni dell'ordine del dominio. In questo senso, per Rancière, l'emancipazione rientra in una dimensione estetico-democratica, in particolare si tratta di una «rivoluzione estetica» che passa per la modificazione del proprio stile di vita, «per un'estetica politica della vita» nella quale colui che dalle forme di dominio non è riconosciuto come essere dotato della medesima intelligenza né dotato di parola, si scopre uguale a ogni altro uomo e, nel farlo, mette in questione la partizione del sensibile preesistente[36]. La democrazia è per Rancière l'altro nome della *politica* il cui universale è l'uguaglianza degli esseri parlanti:

> «L'esperienza democratica è dunque quella di una certa estetica della politica. L'uomo democratico è un essere parlante, e cioè anche un essere poetico, capace di accettare una distanza tra le parole e le cose che non è illusione o inganno, ma umanità; un essere capace di assumere l'irrealtà della rappresentazione»[37].

Un'umanità che si riconosce nell'uguaglianza come nella molteplicità e che può sviluppare la propria libertà nella consapevolezza della contingenza di un sensibile aperto al possibile e non chiuso nella definizione irrigidita dei modi di essere accordati a dei modi di fare. Qui si mostra l'audacia della riconfigurazione politica di

---

[33] Ibidem, trad. mia.
[34] J. Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Flammarion 2007, p. 5.
[35] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 56.
[36] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 74.
[37] Ivi. p.75.

Rancière: egli analizza la politica in quanto *estetica*, ovvero nei termini in cui si *configura* il mondo sensibile comune. È in questi termini che *l'estetica della politica* mostra il carattere politico del *sensibile*. A sua volta la riflessione sul carattere politico del sensibile si rovescia in un pensiero sull'arte che si declina in una *politica dell'estetica* «a partire dalle forme di partizione del sensibili che induce, pensando il teatro, il coro o la pagina come dei dispositivi che ri-organizzano i rapporti del visibile e del dicibile, i modi di circolazione della parola, i rapporti dei corpi, etc., e che fanno della politica in questo senso»[38].

Pertanto se l'oggetto della ricerca che qui si intende analizzare è la *politica dell'estetica* e le modalità attraverso cui le pratiche artistiche contribuiscono alla partizione del sensibile, ciò non può che prendere le mosse dall'analisi dell'*estetica della politica* e dal loro rapporto dialettico. Il punto di partenza per cogliere il nesso dialettico tra estetica della politica e politica dell'estetica è la determinazione dell'*estetica della politica* come ambito entro cui viene decretato *ciò che è comune*: l'organizzazione della visibilità dei corpi e della dicibilità delle esistenze. Il sensibile è facoltà politica in quanto è essa che determina la partizione e le conseguenti collocazioni e ricollocazioni degli individui nella società. Lo stesso spazio politico non è altro che spazio sensibile del comune e della partizione. Ritornando al caso analizzato ne *La Nuit des Prolétaires,* ciò che determina le possibilità di partecipazione all'uguaglianza del *logos* (parola e intelligenza) interessa al giovanile filosofo dell'emancipazione in quanto «esperienza percettiva e linguistica» dei proletari del XIX secolo in rapporto con la pagina scritta. A partire da ciò, la *nomologia* filosofica di Platone diviene per Rancière l'emblema di un *decoupage* simbolico che distribuisce i posti e le parti imponendo a ciascuno un tono proprio e formando, così, la scala di ineguaglianze ancora oggi inestinte. Il pensiero di Platone, d'altra parte, è l'esempio della partizione non egualitaria del sensibile anche per quanto riguarda i temi dell'arte, argomento che Rancière affronta nel 2000 con la *Partizione del*

[38] J. Rancière, *La politique n'est coextensive ni à la vie ni à l'État* in *En tant pis pour les gens fatiguès*, Entretiens, Édition Amsterdam, Paris 2009, p. 246, trad. mia.

sensibile e la questione dei "regimi dell'arte" (oggetto della seconda parte di questo capitolo).

La necessità di soffermarci sulle opere filosofiche che precedono il testo-intervista sulla *Partizione* sono motivate, come abbiamo visto, dal fatto che la genesi del pensiero estetico-politico del filosofo ha radici nella riflessione sulle dinamiche emancipatorie dell'*uguaglianza intellettuale* (*Le maître ignorant,* 1987) e dell'*uguaglianza politica* (*La Mésentante*, 1995 e *Aux bords du politique,* 1998). Abbiamo accennato come questi testi mettono in questione la logica di dominio a partire da una revisione delle istanze marxiste e dalla messa a fuoco del problema «dell'ineguaglianza come misura del mondo»[39]. In seguito, con la *Partizione del sensibile* (2000), la riflessione di Rancière giunge al terzo momento estetico-politico il cui oggetto è *l'uguaglianza sensibile*. L'analisi e lo sviluppo di questo terzo momento costituirà il parziale approdo di questa ricerca: il momento, cioè, in cui Rancière si rivolge all'estetica per portare a termine il salvataggio della democrazia ugualitaria, senza cadere nell'accademica teoria dell'arte che al massimo servirebbe solo a salvare una parte dello spirito borghese[40]. Fare de *"La partizione del sensibile. Estetica e Politica"* la propria stella polare significa rivolgere lo sguardo a quel punto in comune tra arte e politica che rifiuta, così com'è nelle intenzioni di Rancière, la divisione tra territori e discipline causata dalla divisione del lavoro:

> «Personalmente non parlo per i filosofi. Non parlo per i membri di un corpo o di una disciplina particolare. Io scrivo per rompere le frontiere che separano gli specialisti – della filosofia, dell'arte, delle scienze sociali, etc. Io scrivo, quindi, essenzialmente per coloro che, loro stessi, cercano di disfare le frontiere tra gli specialisti e le competenze»[41].

Andare al di là delle frontiere che una partizione del sensibile comune istituisce significa liberare lo sguardo a un altro *paesaggio del possibile*. Da questo momento in poi il *partage* si presenta come il concetto-chiave per aprire la scatola del dominio

[39] A. Fjeld, Jacques Rancière, *Pratiquer l'égalité*, Michalon, Paris, 2018, p. 45, trad. mia.
[40] Ivi, p. 75.
[41] J. Ranciere, *L'art du possible,* in *En tant pis pour les gens fatiguès*, p. 588-589, trad. mia.

ideologico e per scardinare l'ordine costituito: esso è il campo dell'incontro-scontro tra un'estetica della manifestazione della politica e la *polizia*. Il passo successivo diventa la teorizzazione della *partizione democratica* del *regime estetico dell'arte* ossia la *politica dell'estetica*. È nell'*aisthesis* condivisa da arte e politica che si condensa tutto il potenziale del suo pensiero critico. La partizione estetico-democratica è il nodo teorico che fa della realizzazione della democrazia – la sospensione delle gerarchie – il mezzo con il quale poter superare le frontiere che separano ciò che appartiene all'estetica come filosofia dell'arte e ciò che appartiene alla politica come arte di governo. In questo modo Rancière propone una ridefinizione del concetto di politica e di arte quali campi dinamici capaci di disegnare il sociale. Non si tratta di rintracciare nelle sue opere il momento di passaggio dalla riflessione politica a quella estetica, ma di rivolgere l'interesse a «quella cerniera dell'esperienza in cui il dinamismo politico si nutre della potenza delle parole e delle immagini e in cui l'invenzione artistica lavora per dislocare il peso dei corpi e la loro visibilità all'interno della comunità»[42].

Riflettere sul concetto di *partizione,* o divisione del sensibile, significa perciò esaminare questa «cerniera dell'esperienza» grazie alla quale dialogano l'*estetica della politica* con la *politica dell'estetica* e attraverso cui si può esaminare la mutazione delle forme d'esperienza sensibile, e delle *maniere di percepire e di essere destinati* al posto che occupiamo nel mondo. Il *partage du sensible,* definito come «quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e la divisione che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti»[43], si colloca come perno della riflessione estetico-politica attraverso cui si delinea una più ampia analisi critica della cultura dominante e dei rapporti che questa istituisce nel disegnare il mondo entro cui viviamo.

Il termine *partage* sta, da un lato, per *partizione* dello spazio e del tempo, di ciò che è visibile e dicibile e, con ciò, condivisibile da coloro che prendono parte alla

[42] J. Rancière, *Ai bordi del politico* (*Aux bords du politique,* 1998), a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, p.15.
[43] J. Rancière, *La partizione del sensibile.* p.13.

comunità; dall'altro, sta per *divisione o separazione* di ciò che non ha posto ed è soggetto a un regime di invisibilità e indicibilità. Partizione – scrive Rancière – «va intesa nel duplice senso della parola: ciò che separa ed esclude, da un lato, ciò che fa partecipare dall'altro. Una partizione del sensibile è la maniera in cui si determina nel sensibile il rapporto tra un comune condiviso e la ripartizione di parti esclusive»[44]. La partizione dei posti, delle parti e delle forme di attività determina il modo in cui gli uni o gli altri partecipano alla società. In tal modo, una partizione del sensibile decreta contemporaneamente «un comune condiviso e delle parti esclusive»[45], fissa un punto di vista sul mondo sensibile che ci circonda, detta la legge a un modo di essere adeguandolo a un modo di fare, ordinando più o meno convenzionalmente la comunità. D'altro canto, "dis-ordinando" il sensibile, essa mette in questione le modalità di partecipazione al mondo comune e le dinamiche che hanno disegnato la partizione consensuale, la quale esprime una visione del mondo che pretende di pensarsi la sola possibile: il sistema che definisce le evidenze sensibili definisce, nel contempo, una visione del mondo. Quale "orientamento del pensiero", una partizione del sensibile può dirsi espressione di un'idea di comunità: a seconda della natura poliziesca o politico-democratica della partizione, tale comunità viene plasmata destinando identità, posti e funzioni, o aprendo alla possibilità di una "comunità politica libera" che, come vedremo, passa attraverso un'educazione estetica dell'uomo (Schiller), una comunità di uomini in cui ognuno possa appropriarsi della propria identità e non essere predeterminato dalla funzione sociale.

Al fine di comprendere e fare esperienza di ciò che significa l'effettività della *partizione del sensibile* quale metodo attraverso cui Rancière rilegge il "sistema mondo", risulta necessaria l'analisi dell'estetica della politica e della politica dell'estetica quali aspetti che nutrono il suo pensiero. Riflettere sulla ridefinizione di ciò che significa politica e poi arte in relazione al sensibile vuol dire fare i conti

[44] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 189.
[45] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 13.

con la modernità e ridisegnare criticamente un "altrimenti possibile", così come si rivela pensabile nella partizione *estetico-democratica*.

Nella *Ménsentente* l'estetica si rivela quale parte in causa della scena politica in quanto: «la politica […] è estetica nel suo principio stesso»[46]. L'invenzione di una scena politica, così come di una scena artistica, acquista importanza per Rancière per il fatto di rendere visibile l'invisibile, ossia per il fatto che rende manifesta, attraverso la potenza delle parole e delle immagini, la dislocazione dei corpi all'interno della comunità e la possibile liberazione delle identità dal giogo della diseguaglianza. Quanto viene riconosciuto come *ordine naturale del dominio* si rivela, nella *Mesenténte*, come l'ordine poliziesco di una partizione arbitraria del sensibile; come tale è una finzione dell'*attiva sragione* sociale in cui domina la *passione dell'ineguaglianza*: «la volontà non è più utilizzata per comprendere e farsi comprendere. Essa si dà come compito il silenzio altrui, l'assenza di replica, la caduta degli spiriti nell'aggregazione materiale del consenso»[47].

La *politica*, invece, si definisce come un agire estetico potenzialmente in grado di modificare o sospendere la divisione inegualitaria del sensibile comune: essa mette in evidenza la contingenza del naturale fondamento dell'ordine costituito, l'*archè* della comunità, mediante la *presa di parola* da parte dei *senza-parte*. «La politica è innanzitutto un intervento sul visibile e sul dicibile»[48] che mira alla configurazione di uno spazio specifico d'esperienza all'interno del quale i soggetti vengono riconosciuti come capaci di designare gli oggetti, di appropriarsi di uno spazio-tempo riconosciuto come comune, e di farne oggetto di un discorso[49]. Al fine di delineare quanto deve essere incluso sotto il nome di politica – Rancière sottolinea –facendone la prima delle "*Dieci tesi sulla politica*", che:

> «La politica non è esercizio del potere. La politica deve essere definita di per sé, come un modo di agire specifico messo in atto da un soggetto proprio e derivante da una

[46] J. Rancière, *Il disaccordo*, p75.
[47] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 101.
[48] J. Rancière, *Dieci tesi sulla politica* in *Ai bordi del politico*, p. 190.
[49] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009, p. 37.

razionalità propria. È la relazione politica che permette di pensare il soggetto politico e non l'inverso»[50].

L'attività politica, quindi, non combacia con l'esercizio del potere, ma si inscrive in una relazione conflittuale che mira a ridefinire il campo comune dell'esperienza, l'organizzazione sensibile della comunità. Tuttavia, questo «modo di agire specifico» che definisce la politica deve poter essere messo in atto da un soggetto emancipato che oppone una razionalità propria – la ragione egualitaria – alla sragione inegualitaria della società: «si possono emancipare tutti gli individui che si vuole, ma non si emanciperà mai una società. Se l'uguaglianza è la legge della comunità, la società appartiene invece all'ineguaglianza»[51]. In questo modo la politica, secondo Rancière, è pensabile solo in quanto relazione tra due logiche eterogenee, tra una *logica disegualitaria* e una *logica egualitaria* che corrispondono l'una al dispositivo poliziesco, l'altra all'azione politica. Il soggetto politico può essere pensabile solo nella relazione litigiosa tra due partizioni del sensibile che disegnano due differenti organizzazioni del sociale, due differenti modalità di riconoscimento e distribuzione dei corpi e delle identità nello spazio-tempo abitato che costituisce la società. Dunque, politica e polizia sono due differenti visioni del mondo che si contrappongono in quanto la prima è il campo dell'emancipazione, mentre la seconda quello della conservazione. A tal proposito Rancière scrive: «la politica non è fatta di rapporti di potere, è fatta di rapporti tra mondi»[52].

Al fine di cogliere il proprio della politica e mettere in gioco il significato politico della *presa di parola,* attraverso cui la *mésentente* apre a un nuovo spazio-tempo possibile, Rancière propone di indagare *l'inizio della politica* a partire dalla definizione aristotelica del *logos* – da tradursi come possesso della parola: esso definisce il carattere politico dell'animale uomo e si pone quale principio fondante della città. A partire dallo spunto che offre la *Politica* di Aristotele, Rancière riflette su ciò che c'è di specifico da pensare sotto il nome di *politica* e di *polizia*, e mette in

[50] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 177.
[51] Ivi, p. 126.
[52] J. Rancière, *Il disaccordo*, p.60.

evidenza il momento in cui la divisione del *logos* lascia apparire il proprio della politica come *conflitto* o *dissensus* tra logiche eterogenee: il disaccordo per il riconoscimento della partecipazione al medesimo del *logos* istituito da coloro ai quali non viene riconosciuto di appartenere. La questione della partizione estetico-politica del sensibile si inscrive, allora, nella messa in discussione del *logos* aristotelico che, ripartito secondo una logica inegualitaria che divide coloro che hanno la *parola* da coloro a cui viene riconosciuta solo la *voce* (*phonè*), separa altresì il visibile e l'invisibile, il dicibile e l'indicibile, assegnando ai modi di essere funzioni e rispettive parti. Nel primo libro della *Politica*, Aristotele definisce il *logos* – interpretato come il possesso della parola – come il carattere eminentemente politico dell'animale umano e lo pone come elemento fondatore della città:

> «L'uomo, solo tra gli animali, ha la parola: la voce indica quel che è doloroso e gioioso e pertanto l'hanno anche gli altri animali (e, in effetti, fin qui giunge la loro natura, di avere la sensazione di quanto è doloroso e gioioso, e di indicarselo a vicenda), ma la parola è fatta per esprimere ciò che è gradevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto: questo è, infatti, proprio dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori: il possesso comune di questi costituisce la famiglia e lo stato»[53].

Il possesso del *logos* costituisce per Aristotele la qualità eminentemente politica dell'individuo. Il potere di manifestazione della parola sta nel rendere visibile il giusto e l'ingiusto a una comunità di soggetti che la intendono, là dove la voce indica soltanto l'utile e il dannoso, il sentimento di piacere e dispiacere quale capacità comune anche agli animali non politici. La distinzione tra *logos* e *phonè* non è semplicemente la distinzione tra due generi di animali, ma definisce la differenza tra due modi di partecipare al mondo sensibile che istituiscono di fatto una partizione fondata e regolata da un "essere politico superiore" che ha consapevolezza del proprio *logos*. Nella *Politica*, l'origine del politico sarebbe da ricercare nel

[53] Aristotele, *Politica*, I, 1253a 9-18, a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 2009, p.6.

potere del *logos* di rendere condivisibile all'interno della comunità il sentimento dell'utile o del vantaggioso (*sympheron*) e del dannoso (*blaberon*), che aprirebbe al riconoscimento comune del giusto e dell'ingiusto. Nella riflessione sul passo aristotelico, Rancière riconosce che il cuore del problema politico sta nel rapporto oscuro tra il dannoso e l'ingiusto[54]. Tale è il rapporto tra coloro ai quali non è riconosciuto il *logos*, ovvero gli uomini senza qualità ricacciati nella dimensione dell'animale fonico la cui comprensione si limita all'istinto del riconoscimento dell'utile e dannoso, e gli animali logici. Il ricorso al quinto libro dell'*Etica Nicomachea*, che Aristotele dedica alla giustizia, chiarisce a Rancière la dinamica che lega la giustizia al possesso dei cittadini di quanto è comune: l'uomo ingiusto è colui che vuole avvantaggiarsi e pretende più del dovuto, scrive Aristotele; la giustizia, invece, consiste nel non prendere più della propria parte per quanto attiene ai vantaggi, e non ricevere meno di ciò che compete gli svantaggi[55]. Tuttavia, Rancière fa notare che una tale idea di giustizia, non definisce alcun ordine politico e che la semplice contrapposizione tra animali logici e animali fonici non costituisce il dato su cui la politica potrebbe fondarsi. Piuttosto, la politica ha origine dal *torto* istituito dalla divisione del *logos* che è, nello stesso tempo, divisione delle intelligenze e delle parti della comunità:

> «La politica comincia precisamente quando viene meno l'equilibrio tra profitti e perdite, laddove ci si occupa di ripartire le parti di ciò che è comune, e di armonizzare secondo proporzioni geometriche le parti della comunità e i titoli per ottenere queste parti, le *axiai* che garantiscono una comunanza»[56].

Per Aristotele, il giusto sta nella proporzione geometrica che associa una qualità a un rango, e l'ingiusto ciò che contrasta questa proporzione (*Etica Nicomachea* V (E), 3, 1131a-b). Tuttavia, per i fondatori della "filosofia politica" il raggiungimento del bene comune equivale alla sottomissione dell'uguaglianza aritmetica,

[54] J. Rancière, Il disaccordo, pp. 23-25.
[55] Aristotele, *Etica Nicomachea*, Libro V (E), 1, 1129a – 1129b
[56] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 27.

che presiede agli scambi commerciali e alle pene giudiziarie, all'uguaglianza geometrica che, in vista dell'armonia della *polis*, presiede alla distribuzione dei poteri sulla base delle qualità attribuite a ogni parte della comunità, in vista di un disegno chiamato "bene comune". Ciò implica uno strano compromesso con il dato empirico: un particolare conteggio delle "parti" della comunità tramite il quale il popolo si dà come ciò che resta, il tutto e il niente che compone la società. Considerato quale parte dei *senza-parte,* che è niente e nello stesso tempo il tutto della comunità, il popolo si sottrae alla misura ordinaria eccedendo il conteggio. La proporzione geometrica, quale scienza delle superfici e dei tempi, ha come scopo l'ordinamento della città secondo il bene, là dove il bene è rappresentato dalla divisione delle parti in comune, rigorosamente proporzionate al valore (*axia*) che ogni parte aggiunge alla comunità in base al quale è stabilita la frazione di potere comune che gli è dato detenere. È chiaro che la complessità del calcolo a cui viene sottoposta la comunità genera in sé un torto costitutivo che ha a che fare con un errore di calcolo nelle parti del tutto. L'errore fondamentale avviene nel momento in cui nella felice armonia delle *axiai* a cui tende Aristotele (e Platone prima di lui), e da cui deriva il diritto di comunità, la libertà (*eleutheria*) riconosciuta al *demos* come valore proprio, non solo non si lascia determinare da alcuna proprietà positiva, ma non è nemmeno ciò che caratterizza il popolo in quanto tale: «Il popolo non è nient'altro che la massa indifferenziata di coloro che non hanno alcun diritto positivo – né ricchezza, né virtù – ma che tuttavia si vedono riconoscere la stessa libertà di coloro che li possiedono»[57]. Attraverso l'analisi delle forme di costituzione, il Libro III della *Politica* concretizza il calcolo delle parti al fine di definire la quantità di capacità politica detenuta dalla maggioranza degli uomini senza qualità. Nello stesso tempo il calcolo delle parti determina lo spazio comune abitabile da quella parte dei *senza-parte* a cui viene riconosciuta come "proprio" un'apparente libertà nella partecipazione alla cosa pubblica e che si attribuisce un'uguaglianza che invece appartiene a tutti. Di fatto, libertà e uguaglianza sono

[57] Ivi, p. 30.

proprie del popolo solo nell'istituzione di uno spazio comune conflittuale, che fa della democrazia un "oggetto di scandalo del pensiero", uno spazio dove la massa delle nullità si fa popolo, comunità di uomini liberi che parlano, vengono contati e prendono parte all'Assemblea. Si tratta dello scandalo in cui consiste la possibilità di partecipazione alla comunità politica di *chiunque* che Platone, dal canto suo, interroga nel *Politico* e nella *Repubblica* come causa del male nella gestione di ciò che è comune: la confusione delle attività, la permeabilità dei confini tra classi che, in ultima istanza, è la possibilità di libera circolazione dei corpi e delle identità, senza che queste si riducano alla corrispondenza tra un modo di essere e un modo di fare. Rancière fa notare nelle sue analisi come i *senza-parte* – che siano i poveri, il terzo Stato o il proletariato moderno – pongono un problema nella riflessione sull'attualizzazione della democrazia: il problema è l'indeterminatezza del popolo quale moltitudine che è sempre "più" o "meno" di se stessa e che non può ottenere altro se non il niente o il tutto.

> «Eppure è grazie all'esistenza di questa frazione dei senza-parte, di questo niente che è tutto, che la comunità esiste come comunità politica, ovvero come comunità divisa sulla base di un litigio fondamentale, un litigio che riguarda il calcolo delle sue parti ancor prima di riguardare i loro diritti. Il popolo non è una classe tra le altre. Rappresenta la classe del torto che reca torto alla comunità, istituendola come "comunità" del giusto e dell'ingiusto»[58].

Il torto, quale elemento conflittuale, è generato dall'errore di calcolo nell'ordine geometrico e dal mancato riconoscimento dell'uguaglianza del *logos,* con la conseguente distinzione di due umanità. Il torto è l'elemento attraverso cui la politica prende forma: esso non è un mero errore a cui porre rimedio, come i padri della filosofia politica si proponevano di fare riducendo la politica alla gestione e alla ripartizione dell'esercizio del potere. Generato dal disaccordo sulla partizione del sensibile di ciò che è comune, il torto: «è l'introduzione di un incommensurabile

[58] Ivi, pp. 30-31.

nel cuore della distribuzione dei corpi dotati di parola»[59]. Questo incommensurabile che fa torto alla distribuzione delle parti si gioca nel conflitto tra l'uguaglianza e l'ineguaglianza tra loro incommensurabili e che «tuttavia diventano commensurabili quando l'evento egualitario e l'invenzione comunitaria convergono»[60]. La verifica dell'uguaglianza di ciascuno con chiunque è consegnata alla contingenza dell'ordine sociale, il suo presupposto manda in rovina il progetto della città ordinata e fondata sull'*arkhè* della comunità:

> «La memoria dell'errore di calcolo della comunità è allora memoria del fatto che l'uguaglianza si inscrive nel corpo sociale solo nell'esperienza della misura dell'incommensurabile, nel richiamo all'evento che inscrive il suo presupposto e nella sua nuova messa in scena»[61].

La politica, quale resoconto del torto subito e inflitto dal popolo considerato niente – e che si dice il tutto della comunità – inizia con l'interruzione dell'ordine del dominio e con l'istituzione di uno spazio conflittuale in cui si manifesta la capacità politica di quella parte dei *senza-parte*, degli invisibili, a cui era riconosciuta solo la voce. Tale capacità politica rende evidente un'uguaglianza che non ha a che fare con quell'apparente libertà, quale improprio del *demos*, ma un'uguaglianza politica come riconoscimento di un *logos* comune: «l'uguaglianza di ciascuno con chiunque, ovvero in ultima istanza, l'assenza di *arkhè*, la pura contingenza dell'ordine sociale»[62]. Lo scandalo democratico nasce nello scontro tra coloro la cui *phonè* vuol essere tenuta in conto come parola e non come semplice espressione di un bisogno, e il *logos* di coloro che solo si attribuiscono il dono della parola articolata e della conoscenza del giusto. In questo senso la *democrazia* è quel *modo di vita* in cui «quegli esseri parlanti senza qualità che introducono l'equivoco nel *logos*, e

[59] Ivi, p. 40.
[60] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 131.
[61] Ivi, p. 133.
[62] Ivi, p. 36.

nella sua realizzazione politica, come analogia delle parti della comunità»[63], mettono in discussione la distribuzione dei corpi e delle in-capacità.

Nella *Mésentente*, la politica viene interrogata da Rancière come modalità di intervento sul *partage du sensible*: ciò che viene messo in questione nell'analisi dell'inizio della politica è proprio quell'ordine "naturale", e di fatto contingente, che determina ciò che è comune e regola la misura e la modalità con cui è dato parteciparvi. Questa distribuzione simbolica dei corpi e dei valori è innanzitutto una ripartizione (*partage*) dei posti e delle parti negli spazi e nei tempi che istituiscono il comune sensibile: in tal senso questa idea fa pensare alla definizione di politica che Aristotele indica nell'*Etica Nicomachea* come la più importante forma di architettura[64]. La distinzione aristotelica tra animale logico e animale fonico è solo la prima forma di partizione che determina chi potrà prendere parte al comune, per procedere alla distribuzione delle modalità di appropriazione del proprio posto e del proprio tempo. Da un lato, ci sono coloro che "vediamo" attraverso il riconoscimento della loro parola e, dall'altro, coloro ai quali non è riconosciuto il *logos*, i fantasmi sociali la cui voce è semplice rumore. Tuttavia, per Rancière, non è questa mera contrapposizione il dato su cui si istituisce la politica, quanto il conflitto fondamentale che da questa scaturisce, «sul rapporto tra la capacità dell'essere parlante senza proprietà e la capacità politica»[65]. La politica ha dunque origine dal disaccordo tra le parti, dal torto che una parte fa all'altra nel riconoscere la superiorità della parola o nel non riconoscerla affatto. Per dire meglio, la politica ha origine dal conflitto fondamentale istituito dai *senza-parte* che, attraverso la presa di parola, rendono manifesta la condivisione del medesimo *logos*:

> «Vi è politica perché il *logos* non è mai semplicemente la parola, ma sempre, indissolubilmente, il resoconto che si fa con questa parola: il *resoconto* attraverso cui un'emissione

[63] Ivi, p. 42.
[64] Aristotele, *Etica Nicomachea*, I (A) 1094a 20 – 1094b 10.
[65] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 42.

sonora viene intesa come parola, in grado di enunciare il giusto, laddove un'altra è percepita soltanto come rumore che segnala piacere o dolore, consenso o rivolta»[66].

La riflessione politico-estetica di Rancière, e nel caso particolare della *Mésentente*, nasce da una particolare sensibilità per quanto concerne l'abitare delle minoranze: un abitare simbolico, ma innanzitutto effettivo che passa sia per la verifica dell'uguaglianza democratica di ciascuno con chiunque nel possesso della parola – attraverso la quale si rende possibile la padronanza di sé e la partecipazione al mondo comune sensibile – e sia per il riconoscimento di quella pluralità/moltitudine che noi siamo. Un'attenzione per coloro la cui esistenza è segnata dalla lotta per l'appropriazione di un posto nel mondo che non sia quello a cui si è relegati dalla finzione contingente dell'ordine del consenso, che vuol far credere che l'unica società possibile sia quella che è. Una sensibilità per *l'altrimenti possibile* che viene elaborata nella sue ridefinizione di politica quale *partizione del sensibile* alla cui definizione pertiene la possibile mutazione delle forme di esperienza sensibile, dei modi di percepire e di essere destinati. È proprio la capacità dell'umano di istituire un'altra divisione del sensibile ciò che la filosofia di Rancière mette in luce, la possibilità sempre presente di leggere il mondo in maniera diversa, di immaginare un altro punto di vista, un'altra scena del possibile. La politica, dunque, nasce da questa capacità di autorappresentarsi come uguale tra uguali, come animale logico che condivide la medesima intelligenza di chi gliela nega: «Vi è ineguaglianza tra le manifestazioni dell'intelligenza, secondo l'energia più o meno grande che la volontà comunica all'intelligenza per scoprire e combinare nuovi rapporti, ma non vi è gerarchia di capacità intellettuale»[67], questa è la lezione pedagogica di Jacotot, che diviene per Rancière una lezione di democrazia politica. Il presupposto dell'uguaglianza intellettuale, oggetto del *Maestro ignorante,* è nello stesso tempo il presupposto della capacità politica che «si dichiara nel ripetersi di un'effrazione». L'atto politico passa per una violenza inaugurale la cui essenza «è rendere

[66] Ibidem.
[67] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, pp.55-56

visibile l'invisibile, dare un nome all'anonimo, far sentire una parola là dove non si percepiva che rumore», allo scopo di indurre «procedure sociali di verifica dell'uguaglianza, e cioè procedure di verifica della comunità all'interno della società»[68]. La comunità politica è la comunità ragionevole di individui emancipati che si riconosce come eguali tra uguali e che instaura un conflitto, un litigio per il riconoscimento, all'interno dell'organizzazione arbitraria della società inegualitaria. La comunità non è dunque la società; a differenza della società, la comunità degli eguali non ha consistenza, non ha il peso della materialità dei corpi sociali:

> «la comunità degli eguali può sempre essere realizzata, ma a una doppia condizione. Innanzitutto non è un obiettivo da raggiungere, ma un presupposto da porre in partenza e da ribadire continuamente. […] La seconda condizione, del tutto simile alla prima, si può enunciare così: la comunità non può prendere consistenza sotto forma di istituzione sociale. Essa dipende dall'atto costantemente ribadito della sua verifica»[69].

Un gruppo di individui – plebei, operai, migranti, donne – si fanno comunità emancipata ed emancipatrice attraverso la soggettivazione politica, ossia la messa in atto dell'uguaglianza o del trattamento del torto. In tal modo la comunità polemica attraversa la società poliziesca con un "voler dire", che presuppone l'intesa in una forma specifica, quella dell'obbligo di intendere. Questo è ciò che avviene nella contro-narrazione che lo storico e filosofo Pierre-Simon Ballanche (1776-1847) fa del racconto di Tito Livio della secessione dei plebei romani sull'Aventino che portò all'istituzione dei tribuni della plebe. La ricostruzione di questo racconto, che per Rancière rappresenta la prima e decisiva torsione fatta da Ballanche al pensiero contro-rivoluzionario e cattolico di cui è sostenitore, venne pubblicata nel 1830, sulla «Revue de Paris», in una serie di articoli dal titolo *Formule générale de l'histoire de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain*. All'indomani della Rivoluzione Francese – scrive Rancière nella prefazione al suddetto testo – è stata per larga parte adottata l'idea che si opponeva alle formule

[68] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 128.
[69] Ivi, p. 126.

filosofiche del diritto naturale e del contratto sociale, secondo cui «le formule giuste della comunità umana e del suo governo dovevano essere cercate nello sviluppo storico delle società umane»[70]. Ballanche, dunque, pubblica questi articoli in una rivista dalle idee liberali in un momento in cui la Restaurazione vuole annullare tutte concessioni fatte dalla monarchia alle idee rivoluzionarie. La contro-narrazione alla documentazione di Tito Livio si presenta come un'analisi dello scontro tra il principio conservatore dei patrizi, che si appellano alla superiorità di natura, e il principio progressista dei plebei volto a interrompere la divisione gerarchica che gli nega la propria umanità. Lo spazio sensibile istituito dai plebei sull'Aventino è uno spazio del *dissensus* in cui coloro che nel parlare sono ascoltati, ma non intesi, si fanno intendere come esseri umani dotati di parola e non come animali.

Pertanto, l'attualità della *Formule Générale* diviene emblema di un atto politico di emancipazione dal dominio dei patrizi che nasce, da un lato per Ballanche dalla necessità dell'evoluzione storica e dall'altro per il filosofo de la Mésentente dall'opera stessa dei plebei. Il racconto di Tito Livio descrive l'evento quale sommossa della miseria e della collera da parte della plebe ritiratasi sull'Aventino insieme all'apologo di Menenio Agrippa, che ricorda ai plebei l'evidenza dell'ordine delle cose: essi sono braccia senza alcuna volontà al servizio degli organi vitali che i patrizi rappresentano. Ballanche rimprovera allo storico latino di situare la leggenda di Menenio Agrippa in un contesto che non mette in luce le autentiche ragioni del conflitto: il contesto autentico, scrive Rancière, sarebbe «quello di una disputa sulla parola in sé»[71]. Egli mette in atto una nuova messa in scena del conflitto ponendo al centro del suo racconto-apologo le discussioni dei senatori e gli atti di parola dei plebei al fine di stabilire l'esistenza di una *scena comune* in cui plebei e patrizi possano dibattere intorno a qualcosa e riconoscersi a vicenda nell'evidenza dell'uguaglianza della medesima parola. Dal punto di vista dei patrizi, che si pensano unici detentori del *logos*, non vi è modo di istituire un *ordine*

[70] J.S. Ballanche, avec la préface de J. Rancière, *Première Sécession de la plebe. Formule générale de l'histoire de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain*, Pontcerq, Rennes 2017, p. 10

[71] J. Rancière, *Il disaccordo*, cit. p.43.

sensibile in cui si possa discutere con esseri senza qualità, privi di iscrizione simbolica nella città, per la ragione che essi non possiedono il *logos* e, dunque, non parlano. Dal loro punto di vista «i plebei non sono uomini»[72], sono «dei mortali» senza storia e tradizioni, quindi senza nome. Chi è senza nome e senza parola, senza «il linguaggio che esprime la volontà, che riceve e comunica la dottrina», è escluso dalla vita pubblica ed è destinato a vivere solamente nell'invisibilità della propria vita privata. Le ragioni dei patrizi hanno la pretesa di poggiarsi sull'*evidenza sensibile* di un ordine che – scrive Rancière nella prefazione del testo di Ballanche – separa e gerarchizza "due tipi di esseri": non si tratta della semplice divisione tra ricchi e poveri, ma di una partizione tra coloro che hanno un nome e un passato e i senza-parte alla parola comune e alla volontà propria. Questa partizione del sensibile si dà, presso la classe dominante, come una *realtà sensibile* immutabile, perché «le tradizioni sono quelle che sono. Impassibili ed immutabili, al pari del destino, esse disprezzano di piegarsi ai capricci degli uomini, alla mobilità delle loro opinioni»[73]. La secessione dei plebei sull'Aventino si istituisce in contraddizione rispetto al dominio vigente, come interruzione del sistema di apparenze nel quale l'inferiorità dei plebei è considerato un fatto ineluttabile, uno stato naturale di cui è segno il mancato riconoscimento della parola e del nome. Nel racconto di Ballanche il Senato Romano è presieduto da un Consiglio segreto di vecchi saggi che si rendono conto dell'arrivo di un nuovo *ciclo sociale*, un *movimento progressivo* che non si può impedire e nel quale «i mortali sono destinati a diventare uomini»[74] (l'idea del movimento della storia Ballanche la prende da Vico). Per verificare ciò non resta che raggiungere l'Aventino e ascoltare la parola degli oppressi; il deputato Menenio Agrippa raggiunge i plebei per ascoltarli e per raccontare loro le cause della loro miseria dovendo credere che dalla bocca dei plebei potessero uscire *parole* piuttosto che rumore:

[72] P.S. Ballanche, *Première Sécession de la plèbe*, cit. p. 89, trad. mia.
[73] Ivi, p. 60, trad. mia.
[74] Ivi, p. 78, trad. mia.

> «Hanno la parola come noi, hanno osato dire a Menenio! Ma forse è un dio colui ad aver chiuso la bocca di Menenio, turbato il suo sguardo, fatto risuonare il suo orecchio? È stato forse colto da una sacra vertigine? … non ha saputo rispondere loro che avevano una parola transitoria, una parola che è un suono fuggitivo, sorta di muggito, segno del bisogno e non manifestazione di intelligenza. Sono costoro privi della parola eterna che era nel passato, che sarà nel futuro»[75].

L'analisi del racconto di Ballanche, e in particolare il discorso citato attribuito a Menenio Agrippa, mette chiaramente in evidenzia l'argomento principe della disputa: non c'è possibilità di mettere in questione l'ordine del sensibile che organizza il dominio dei patrizi. Tale ordine non conosce ragione che possa essere proferita da esseri che non parlano in quanto privi di *logos*. In nome di una tradizione che non riconosce intelligenza e uguaglianza ai plebei, Menenio Agrippa racconta una favola attraverso cui gli spiega la loro inferiorità, nello stesso momento in cui egli, come parte della classe dominante, racconta a se stesso le ragioni del proprio dominio razionalizzando l'arbitrarietà della propria superiorità. La non-ragione sociale ha bisogna di essere razionalizzata e istituzionalizzata attraverso una legge:

> «una legge di coesistenza comunitaria che è anche una legge di subordinazione gerarchica. […] Il problema però sta nel fatto che deve dire loro questa favola. La superiorità è rovinata già nel suo fondamento quando deve spiegare agli inferiori perché sono inferiori»[76].

Basta che la favola sia creduta per essere efficace, è sufficiente trovarsi nella posizione di colui che non ha il tempo e non ha altra scelta che di credere alla favola della propria inferiorità[77]. Tuttavia, i plebei sull'Aventino, dopo aver ascoltato l'apologo della diseguaglianza di Menenio Agrippa, autorappresentandosi come parlanti, istituiscono un'altra partizione del sensibile in cui la *modalità della trasgressione* si scopre dotata di una parola che non esprime soltanto il bisogno, la

[75] Ivi, pp. 116-117, trad. mia.
[76] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, pp. 109-110.
[77] J. Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, p. 6.

sofferenza e il piacere, ma manifesta anche intelligenza[78]. Così i plebei rispondono a colui che ha spiegato le ragioni della loro inferiorità:

> «I plebei […] non sono sprovvisti di intelligenza: essi hanno il segno dell'intelligenza, che è la parola. Essi obbediscono, ma non obbediscono come i bruti. Essi comprendono. Che non siano trattati al pari dei bruti! […] Che sia fatto un trattato!»[79]

I *senza-nome,* mostrandosi in grado di comprendere l'apologo della disuguaglianza, negano la divisione del sensibile presentata dai dominanti come una realtà data e immodificabile, e chiedono un trattato nel quale venga riconosciuto loro un nome e una volontà che non siano quelle dei padroni a cui appartengono. Il dissenso degli oppressi che porta alla salita sull'Aventino e la richiesta di un trattato diventano i simboli di una scena materiale di manifestazione dell'impossibile dove la parola dei plebei si dà come reale. L'*apparenza* sensibile della partizione si fa spazio *reale* del politico. La costruzione di questa scena del possibile crea uno *scarto* con la realtà imposta, uno spazio vuoto nel *tutto pieno* della società in cui coloro che "non esistono" manifestano la propria esistenza e danno luogo a una comunità che «è portata ogni volta da qualcuno per qualche altro, per un'infinità virtuale di altri; essa ha luogo senza avere luogo»[80].

Sapere che i plebei parlano – scrive Rancière – significa sapere che esiste qualcosa "tra" le parti, una scena politica, un luogo del litigio dove i senza-parte possano comunicare la propria esistenza e negare la favola della disuguaglianza, mostrando come l'atto stresso di raccontare una favola verifichi l'uguaglianza delle intelligenze, in quando presuppone che l'altro comprenda. La proposizione aristotelica, distinguendo *logos* e *phonè,* definisce una partizione poliziesca del sensibile nella quale il mancato riconoscimento della parola dell'altro, determina l'emarginazione sociale. La politica ha inizio dall'atto estetico della *presa di parola*, dal conflitto che rende manifesto ciò che prima era invisibile:

---

[78] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 44
[79] P-S Ballanche, *Première Sécession de la plèbe*, pp. 110-112, trad. mia.
[80] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 124.

> «La parola che permette la politica è quella che misura lo scarto medesimo tra la parola e il suo resoconto. E l'*aisthesis* che si palesa in questa parola è proprio la *querelle* sulla costituzione dell'*aisthesis*, sulla pluralità [da intendersi nel doppio senso di comunità e separazione] del sensibile attraverso il quale dei corpi si trovano in comunità»[81].

L'*aisthesis* è il piano sensibile comune sul quale si gioca il rapporto tra due logiche conflittuali, «due modi dell'essere-insieme umano, due tipi di pluralità del sensibile»: da un lato, vi è la logica che dispone ciascuno al proprio posto "secondo l'evidenza di ciò che è", ossia le sue proprietà, una logica di distribuzione dei corpi e delle identità nello spazio del visibile o dell'invisibile a seconda del carattere logico o fonico delle espressioni; dall'altro lato, vi è la logica che sospende l'ordine del dominio che destina i plebei all'inferiorità. La logica politica è quella della sospensione e della messa in discussione dell'ordine stabilito mediante il «conflitto intorno all'esistenza di una scena comune, sull'esistenza e sulla qualità di coloro che sono presenti su questa scena», che rende manifesta «la contingenza di ogni ordine sociale»[82]. La logica politica è altresì la logica dell'altrimenti possibile, dell'emancipazione degli individui che possono riconoscersi e «affermarsi come esseri che condividono un mondo comune»[83]. Nello scarto tra il "dover essere" dell'ordine costituito e il "poter essere" democratico la politica apre la strada al *processo di emancipazione* che, per Rancière

> «non può essere che l'auto-emancipazione, l'atto attraverso il quale i "mortali" si fanno uomini, attraverso il quale […] coloro che si servono delle loro bocche per fare delle parole e delle frasi ne concludono che sono capaci di impegnare le loro parole e di concludere un trattato»[84].

---

[81] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 45.
[82] Ivi, pp. 45-46.
[83] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 71.
[84] P.S. Ballanche, *Première Sécession de la plèbe*, p. 16, trad. Mia.

La scena della *Prima Secessione* dei plebei sull'Aventino reinventata da Ballanche è il prototipo a uso di quanti vogliono stravolgere l'ordine "naturale" delle cose mediante un atto politico di emancipazione che è la dimostrazione della partecipazione a un mondo comune. L'uomo emancipato è colui che ha coscienza di se stesso e si riconosce la stessa effettiva "capacità sensibile" e lo stesso *logos* dei suoi dominatori. Solo a partire da questa consapevolezza i plebei, pur continuando a essere sottomessi, possono distinguersi *dis-identificandosi* per iniziare un destino personale e per avere coscienza di se stessi e della propria volontà individuale. In questo modo l'uguaglianza non è qualcosa che si raggiunge al termine del processo di emancipazione, ma sembra essere un presupposto, un momento di partenza nel cammino di emancipazione. Il riconoscimento dell'uguaglianza intellettuale e sensibile è un momento preliminare al suo stesso dispiegarsi nella lotta per la trasformazione della società politica. Che tale riconoscimento sia poi un atto di presa di coscienza, non deve escludere il suo immediato passaggio alla prassi politica, ossia alla capacità "reale" di trasformazione dello spazio della partizione politica. Che il riconoscimento dei dominati debba essere preliminare all'atto di intesa tra le parti fa di Rancière un teorico della politica del riconoscimento: la lotta dei senza-parte e senza-parola inizia nel momento in cui la propria coscienza di essere "un uno-in-più" li spinge a diventare soggetto politico. Essi devono forzare l'ordine poliziesco del riconoscimento per essere riconosciuti come parte politica avente parola. In questo modo esiste una lotta politica che anticipa la discussione e la contrattazione che avviene nello spazio comune: affinché questo spazio sia comune è necessario che la disuguaglianza di partenza venga preliminarmente eliminata attraverso la comprensione o l'incomprensione dell'esistenza stessa della disuguaglianza. Questa dimensione politica preliminare è già uno spazio di lotta tra le parti all'interno del quale avviene lo scontro tra la possibilità dell'intesa e quello della non-intesa: uno spazio di lotta per il riconoscimento. Il problema si sposta, perciò, a livello del come i senza-parte (i dominati) possano riuscire a entrare nel circuito della discussione, prendere parola e definirsi all'interno dello spazio politico come soggetti politici in grado di difendere e affermare i propri diritti. Il lavoro di Rancière *de La*

Nuit des prolétaire è volto a stabilire questa dimensione preliminare allo spazio sociale (il riconoscimento e l'auto-riconoscimento) che determina la successiva possibilità della lotta sociale. Tuttavia entro questa dimensione preliminare avviene un movimento contraddittorio poiché se i senza-parte devono affermare il loro riconoscimento negando la loro soggettività, allora la loro presa di parola giunge sul terreno stesso di coloro che hanno parte e voce – ossia avviene sul terreno dell'altra parte con il rischio di entrare nello spazio politico già sconfitti. Se invece il riconoscimento e l'auto-riconoscimento si pone da subito in contrasto con l'altra parte, si rischia di irrigidire il conflitto prima ancora di iniziare il dialogo. La contraddizione va perciò sciolta sul livello preliminare del riconoscimento e sulla lotta per affermarlo. Su questo terreno di discussione Rancière incontra le tematiche teoriche di Axel Honneth che in *Riconoscimento e conflitto di classe. Scritti 1979-1989*, *Riconoscimento e disprezzo* (1991), *La lotta per il riconoscimento* (1992), *Reificazione. Uno studio in chiave di teoria del riconoscimento* (2005) e infine in *Riconoscimento. Storia di un'idea europea* (2018)[85], ha affrontato ampiamente la questione. Senza entrare troppo nel merito del dibattito tra Rancière e Honneth[86], va detto qui che il punto di contatto tra i due autori sta nel fatto che entrambi «rivolgono la loro attenzione alle maniere nelle quali gli individui e/o i gruppi sentono un'azione, o una mancata azione, nei loro confronti come ingiusta»[87], ossia sul piano preliminare alla discussione tra le parti sul quale viene presa coscienza del torto e dell'ingiustizia. Il punto in cui entrambi divergono, invece, sta nel fatto che per Rancière il riconoscimento sta in un processo di costruzione di uno spazio comune in cui gli individui appaiono finalmente a partire dal loro essere invisibili e trovano

[85] A. Honneth, *Riconoscimento e conflitto di classe. Scritti 1979-1989*, trad. it. di E. Piromalli, Mimesis, Milano 2011; *Riconoscimento e disprezzo* (1991), trad. it. di A. Ferrara, Rubbettino, Soveria Mannelli 1993; *La lotta per il riconoscimento* (1992), trad. it. di C. Sandrelli, Saggiatore, Milano 2002; *Reificazione. Uno studio in chiave di teoria del riconoscimento* (2005), trad. it. di C. Sandrelli, Meltemi 2019; *Riconoscimento. Storia di un'idea europea* (2018), trad. it. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2019.

[86] Su questo si veda il volume *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*, Ed. by K. Genel and J-P. Deranty, Columbia univ. Press, New York 2017; e il volume di G. Campailla, *L'intervento critico di Rancière*, Meltemi, Milano 2019.

[87] G. Campailla, *L'intervento critico di Rancière*, p. 223.

conferma e validazione nella comunità che finalmente si afferma. Questo processo eviterebbe, secondo Rancière, di partire da un punto di vista di un'identità già data – che è il punto di vista di Honneth – in quanto la lotta preliminare dovrebbe tendere proprio alla riconfigurazione delle esistenze date che superano l'ingiustizia a partire da una dis-identificazione. L'uguaglianza è un presupposto e non un fine: i "senza-parte" non desiderano essere uguali, ma «"dimostrano" di esserlo; "dimostrano", cioè, tanto che l'ordine che li riconosce come ineguali sia contingente quanto che essi intendano essere riconosciuti diversamente»[88].

Questo "modo di essere-insieme" e questa "dimostrazione" annunciano la politica quale attività eccedente le logiche della dominazione e della gestione dei corpi e delle parti. La politica si definisce nell'istituzione di uno spazio specifico *conflittuale* in cui «coloro che non hanno diritto di essere contati come esseri parlanti si fanno comunque contare, e istituiscono una comunità mettendo in comune il torto, lo scontro stesso, la contraddizione tra due mondi costretti a condividerne uno solo»[89]. Il riconoscimento di principio dell'uguaglianza deve poter generare il conflitto, pena la conservazione dello *status quo* nell'ambito della *polizia*. L'estetica della politica si definisce nella lotta per l'istituzione di questo spazio in cui i tempi, i ruoli e le identità degli individui possono essere ridefiniti come nuovi spazi di visibilità inventati e nuovi tempi conquistati. La politica, come partizione specifica del sensibile, si manifesta nell'atto di riconoscere e considerare la voce e la visibilità di quanto è reso muto e invisibile dall'ordine costituito che Rancière chiama *polizia*. La definizione da cui la politica viene liberata delimita piuttosto i caratteri del suo termine antagonista:

> «Definiamo in generale con il nome di politica l'insieme dei processi attraverso cui si operano l'aggregazione e il consenso della collettività, l'organizzazione dei poteri, la distribuzione dei posti e delle funzioni e i sistemi di legittimazione di questa distribuzione.

[88] Ivi, p. 235.
[89] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 46.

> Io propongo di attribuire un nome diverso a questa distribuzione e al sistema di queste legittimazioni. Propongo di chiamarlo polizia»[90].

Nell'introdurre nella *Mésentente* la sua definizione di politica, Rancière fa riferimento a Foucault che dimostra come una certa *tecnologia politica degli individui*[91], già a partire dal diciassettesimo e diciottesimo secolo si estendeva, nell'esercizio dell'*arte di governare*, a tutto ciò che riguarda l'uomo e la sua felicità. Agli albori dello Stato moderno la polizia si presentava già come una forma di disciplinamento dei piaceri, dei bisogni e del comportamento degli individui in società, dunque una biopolitica. Ciò che viene messo in evidenza da Foucault – nella *Tecnologie del sé* – è lo sviluppo di una *razionalità politica* legata a una *tecnologia politica* orientata a esercitare un potere sugli esseri viventi sotto forma di disciplinamento dei corpi e delle modalità di esistenza: ciò di cui si occupa la polizia va dalla coesistenza dei cittadini in un certo territorio, dei loro rapporti di proprietà e dei beni da essi prodotti, al disciplinamento dei piaceri della vita. L'idea che sorregge lo Stato moderno di prendere in carico la vita degli individui non è dissimile dalle concezioni che ritroviamo nella filosofia greca dove la comunità etica presiede all'integrazione marginalistica dell'individuo nella *polis* in base alla sua utilità[92]. Pertanto *polizia* è il nome di una tecnica attraverso cui la razionalità politica dello Stato moderno provvede all'integrazione ossia – nei termini di Rancière – ad assegnare a ciascuno il proprio posto sulla base dell'utilità e del valore che apporta alla società di cui sorveglia la conservazione. L'importanza attribuita alle esperienze della *polis* greca, così come viene pensata da Platone e Aristotele, è emblematica rappresentazione – nell'interpretazione di Rancière – di "un modo di essere-insieme" che mantiene tutt'ora una certa validità, dove la polizia sta a indicare la legge implicita, che definisce chi e come può prendere parte alla società:

---

[90] Ivi, p. 47.

[91] M. Foucault, *La tecnologia politica degli individui* in *Tecnologie del sé* (1988), a cura di L.H. Martin, H. Gutman e P.H. Hutton, trad. it S. Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 136.

[92] Ivi, vd. pp. 143-148.

> «un disciplinamento dei corpi che definisce la pluralità tra modi di fare, i modi dell'essere e i modi di dire, che fa sì che determinati corpi siano assegnati per via del loro nome a un determinato posto e a una determinata funzione»[93].

Nel fare riferimento a Foucault, Rancière ci ricorda che la questione della polizia va considerata in un'ampia prospettiva non soltanto nella sua funzione repressiva e di disciplinamento dei corpi. Tuttavia è importante chiarire che, nella sua accezione il termine *polizia* non definisce – come per Foucault in *Omnes et singulatim*[94] – solo un dispositivo istituzionale di controllo sulla vita e sui corpi: «*Polizia* non definisce una istituzione del potere, ma un principio di partizione del sensibile all'interno del quale possono definirsi delle strategie e delle tecniche di potere»[95]. Il termine polizia viene sollevato dall'identificazione con il contingente dispositivo statale per essere definito nell'ambito dell'istituzione di una partizione del sensibile che è più di un disciplinamento dei corpi, è la «regola del loro apparire»[96].

In un testo in cui Rancière raccoglie alcune interviste, *Et tant pis pour les gens fatigués* (2009), chiarisce il suo rapporto con Foucault e in particolare la distinzione tra *politica* e *polizia*. In *La politique n'est coextensive ni à la vie ni à l'Etat*, l'intervista condotta da N. Poirier, Rancière differenzia il suo percorso da quello di Foucault a partire dal suo modo di concepire «l'interesse *teorico* per la politica»:

> «Ciò che l'ha interessato sotto il nome di politica, è propriamente il rapporto del potere dello Stato ai modi di gestione delle popolazioni e di produzione degli individui. Questo concerne per me la sfera della polizia. […] Ciò che egli chiama politica, in teoria, è sempre un sistema di tecnologie del potere»[97].

---

[93] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 48.
[94] M. Foucault, *Omnes et singulatim : vers une critique de la raison politique*, « Dits Ecrits », tome IV texte n° 291.
[95] J. Rancière avec E. Alliez, *Biopolitique ou politique?* in *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. Éditions Amsterdam, Paris 2009, pp. 218-219, trad. mia.
[96] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 48.
[97] J. Rancière, *La politique n'est coextensive ni à la vie ni à l'État* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, pp. 244-245, trad. mia.

Il punto di vista di Rancière è quello di elevarsi a un piano diverso dalla mera gestione statale poliziesca, per porsi su quello della costituzione simbolica delle evidenze sensibili. Egli vede nell'atteggiamento "poliziesco" un fattore culturale talmente diffuso da essere confuso con la presunta spontaneità delle relazioni sociali. La polizia è presente anche quando non risulta immediatamente manifesta, si nasconde tra le pieghe della cultura democratica dominante che fa dell'individuo il guardiano dell'ordine costituito, il sorvegliante morale dell'identità e della condotta dell'altro mediante la riproduzione delle dinamiche che presiedono al disciplinamento dei modi di fare, dei modi di essere e dei modi di dire, che costituiscono una data partizione del sensibile. La politica avrebbe il compito di mettere in questione l'ordine della polizia: la gestione dei corpi e delle identità, di cosa è dato farne e quali spazi simbolici è dato abitare: «L'attività politica è quell'attività che sposta un corpo dal luogo che gli era stato assegnato, o che cambia la destinazione di un luogo; fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, fa sentire un discorso laddove ne risuonava solo l'eco»[98].

Nel suo aspetto di manifestazione conflittuale, la politica mette in questione l'ordine della *polizia* decostruendo «le pluralità sensibili dell'ordine poliziesco» tramite il presupposto di una parte dei *senza-parte*, facendo così emergere la pura contingenza dell'ordine "naturale" del dominio e l'uguaglianza di qualsiasi essere parlante con qualsiasi altro essere parlante. Ciò che interessa è la politica come pratica che "inventa" soggetti polemici in grado di ridisegnare la partizione del sensibile poliziesca modificando i ruoli fissati dall'ordine dominante. La politica esiste quando viene a istituirsi un luogo comune polemico in cui è possibile l'incontro tra due processi eterogenei: il processo poliziesco e il processo dell'uguaglianza. Questo è ciò che differenzia Rancière da Foucault il quale non è interessato a un *commun polémique,* ma al governo di sé e degli altri: «non c'è nella sua teorizzazione luogo in cui potrebbero incontrarsi delle razionalità antagoniste»[99]. L'ordine eterogeneo

[98] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 48-49.
[99] J. Rancière, *La politique n'est coextensive ni à la vie ni à l'État* in *En tant pis pour les gens fatigués,* p.244.

posto in essere dall'attività politica si esplicita nel presupposto egualitario dell'esistenza di una parte dei *senza-parte* ossia di individui e minoranze, ma aggiungerei anche di temi sociali considerati "fuori dal comune" che minerebbero l'identità, l'ordine dei posti e delle parti e ai quali l'ordine poliziesco non riconosce pari dignità di esistenza. Rompendo la configurazione sensibile di un ordine ritenuto "saturo del possibile", la politica rende alla visibilità un nuovo possibile spazio-tempo da abitare in cui, sotto forma di conflitto, inscrive «la *verifica dell'uguaglianza* delle parti nel cuore dell'ordine poliziesco»[100], il cui principio consiste da sempre nel dividere in due l'umanità: i visibili e gli invisibili, da un lato coloro che contano e dall'altro coloro che non vengono contati. È a partire da questo incontro-scontro tra il processo poliziesco e il processo dell'uguaglianza che può essere pensata la politica: «esiste politica quando esiste un luogo ed esistono forme adeguate all'incontro tra due processi eterogenei»[101]. Questo luogo in cui avviene l'incontrato tra logiche eterogenee è il luogo del *politico*[102], l'insieme delle istituzioni dello Stato la cui configurazione consensuale è potenzialmente ridisegnata dal dissenso nei confronti della logica poliziesca fondata sull'*arché* da parte della logica politica *anarchica* da intendere come democratica:

> «La politica come "potere del popolo" è il potere di non importa chi, l'affermazione dell'assenza di fondamento del potere. È questa l'anarchia che è a fondamento della politica e che il discorso antidemocratico vuole reprimere dietro la pia visione del bene comune opposta agli appetiti individuali: la politica significa che non c'è "competenza" che dà diritto al governo delle comunità»[103].

Il terzo termine, *il politico* è «il terreno dell'incontro fra politica e polizia nel trattamento di un torto». La *polizia* «non è una funzione sociale, ma una costituzione simbolica del sociale» che, come partizione del sensibile, definisce sulla base

---

[100] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 50.
[101] Ivi, p. 49.
[102] Ivi, pp. 51-52 e *Politica, identificazione, soggettivazione (1991)* in *Ai bordi del politico*.
[103] J. Rancière, *Le nouveau discours antidémocratique* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 542, trad. mia.

di una legge generalmente implicita «le forme del prendere-parte stabilendo innanzitutto i modi percettivi in cui queste si inscrivono»[104]; essa organizza gli individui mediante la distribuzione gerarchica dei posti e delle funzioni al fine di mantenere un *partage* consensuale. Il consenso – scrive Rancière in *Chroniques des temps consensuels* – «non è l'accordo delle persone tra loro, ma l'accordo del senso col senso»[105], ciò significa che vi è un accordo tra l'apparenza dei soggetti sociali e la loro visibilità politica che garantisce formalmente uno spazio di discussione istituzionalizzato impedendo tuttavia il dissenso. Per meglio dire: il consenso è «l'"accordo" tra la maniera in cui i soggetti sociali sono percettivamente riconosciuti (visti e sentiti) e la maniera in cui essi sono intesi politicamente»[106]. Alla divisione poliziesca del sensibile, caratterizzata dall'aggregazione del consenso, si oppone il dis-senso della politica quale processo di emancipazione di una comunità di individui dall'identità e dallo spazio-tempo predeterminato dalla *police* che colloca i soggetti sociali emarginati ai bordi del politico. Ed è proprio da tali bordi del sociale che, nel cammino del processo di emancipazione, i soggetti *divengono* attori politici prendendo parola e *verificando* la propria uguaglianza intellettuale e politica. Come abbiamo già accennato, questa passa prima di tutto per il *riconoscimento* della loro umanità e del loro posto nella partizione a dispetto della caduta nella dimensione animale. C'è politica quando il riconoscimento dell'uguaglianza genera l'incontro tra due mondi eterogenei e due logiche antagoniste che dissentono sul conteggio delle parti della società: la polizia conta solo le parti reali, i soggetti identificabili sulla base delle loro funzioni in base alle quali è assegnato un posto nella società, la politica invece produce la nuova iscrizione di una comunità polemica nel sensibile. La politica è sempre un supplemento di potere che si oppone a quello di coloro che sono autorizzati dal dominio a governare per la realizzazione di un "bene comune" che non esiste: «La politica comincia quando questo bene comune viene messo in questione, quando è sottratto al monopolio di

[104] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 90.
[105] J. Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Seuil, Paris, 2005, p. 8.
[106] G. Campailla, *L'intervento critico di Rancière*, p. 98.

coloro che pretendono di incarnarlo»[107]. La politica democratica perciò è l'iscrizione nel sensibile comune di quell'*uno in più*, dei *senza-parte*, che crea scompiglio in quanto eccede il conteggio delle parti ordinarie: «La democrazia è l'istituzione stessa della politica, l'istituzione del suo soggetto e della sua forma di relazione»[108]. L'*uno in più* è la misura della distanza del popolo da se stesso, la distanza dalla descrizione che di questo viene fatta nella quale risiede la democrazia.

Se però il luogo del *politico* è quello dell'incontro, è anche vero che esso è anche il luogo privilegiato in cui la differenza tra politica e polizia è dissimulata. C'è anche un falso lato mite del carattere della *polizia* che, lungi dal manifestarsi in modo palesemente repressivo, è capace di mostrarsi affabile e dagli orizzonti liberi nel regime dell'*opinione riconosciuta* e nelle moderne strategie di informazione che *esibiscono permanentemente la realtà*; questa è oggi, nelle società democratiche occidentali, la forma ordinaria della polizia quale modello di sicurezza e di ordine sociale. Al di là delle sue possibili manifestazioni, ciò che per Rancière è in questione è la "natura" della polizia:

> «La polizia può essere mite e affabile. Ciò nondimeno resta il contrario della politica, ed è opportuno definire ciò che appartiene a entrambe. È così che molte delle questioni tradizionalmente classificate come questioni sui rapporti tra la morale e la politica riguardano in senso stretto, solo i rapporti tra la morale e la polizia»[109].

La polizia mira a conoscere e controllare i rapporti tra lo Stato e i cittadini, ai quali è richiesto di aderire alla funzione loro destinata e ai modi di fare a essa corrispondenti. La politica invece è l'atto di soggettivazione rispetto alla razionalizzazione della società che oggettiva le disuguaglianze e un atto di dis-identificazione rispetto ai modi di fare e alle occupazioni. Il cittadino pensato a partire dalle possibili aperture della politica non aderisce pienamente al racconto di sé che gli viene fatto e ciò permette lo sviluppo di una comunità di individui emancipati che

---

[107] J. Rancière, *Le nouveau discours antidémocratique* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 542
[108] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, pp. 90 e 183.
[109] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 50.

ridefiniscono esteticamente la propria esistenza a partire dalla dis-identificazione con uno stile di vita e la ri-identificazione in un altro, disegnando una nuova partizione del sensibile. La politica mette in opera una logica del tutto eterogenea rispetto alla logica della polizia anche se «le resta comunque sempre legata», in quanto la politica sussiste come relazione nell'istituzione di un conflitto: «il suo unico principio, l'uguaglianza, non le appartiene e non ha nulla di politico in sé»[110]. Ciò che le appartiene propriamente è la verifica e il riconoscimento dell'uguaglianza e le modalità di *soggettivazione* nel trattamento del torto che ogni ordine di polizia opera attraverso la sua divisione del sensibile. Tuttavia nel tentativo di ripensare la possibilità democratica nella sua critica alla post-democrazia, che nella sua analisi non è altro che «uno stato di diritto oligarchico»[111], Rancière riduce di molto lo spazio sociale della politica a vantaggio di quello della polizia, lasciando indeterminato l'istituzionalizzazione del politico:

> «L'essenza della polizia è di essere una partizione del sensibile caratterizzata dall'assenza di vuoto e di un supplemento: la società che essa costituisce non è altro che una serie di gruppi destinati a modi di fare specifici, luoghi in cui si esercitano tali occupazioni, modi d'essere corrispondenti a tali occupazioni e tali luoghi. […] Quest'esclusione di ciò che "non c'è" è il principio poliziesco che sta al cuore della pratica statuale»[112].

La sua riflessione sembra assumere i toni di una logica dicotomica che si riduce alla lotta tra l'atto politico-democratico, teso a rendere visibile e dicibile l'uguaglianza intellettuale e politica di tutti, e la polizia che organizza la società su un ordine gerarchico. Si tratta di una scelta metodologica che da un lato, come nota anche Campailla, permette a Rancière di «enfatizzare il momento democratico, quello della politica»[113], dall'altro critica fortemente i metodi della scienza sociologica. Dal mito platonico dei metalli e delle anime nella città, passando per la

[110] Ibidem.
[111] J. Rancière, *L'odio per la democrazia*, p. 89.
[112] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 190.
[113] G. Campailla, *L'intervento critico di Rancière*, p. 116.

critica al marxismo scientista althusseriano, alla sociologia critica di Bourdieu, per Rancière le analisi della sociologia non fanno altro che proporre una spiegazione abbrutente – per dirla con Jacotot – tesa a mantenere invariato lo stato delle cose. Queste teorie della società reitererebbero, pur nelle loro proposte emancipative, la condizione inegualitaria del mondo dominante che distingue tra superiori e inferiori. Se è vero che "una società non sarà mai emancipata e che solo l'individuo può esserlo", tuttavia la riduzione del sociale alla sola polizia limita uno sguardo più ampio sulla sua composizione e sulle sue dinamiche interne che la stessa logica politica del disaccordo dovrebbe mirare a trasformare. Il mondo sociale è certamente attraversato da un racconto che cerca di rendere oggettive le contingenti diseguaglianze, che irretisce l'intelligenza a non vedere altro possibile oltre ciò che è dato, provocando in tal modo «la caduta degli spiriti nell'aggregazione del consenso»[114], ma nello stesso tempo è il luogo del dis-senso in cui si esprimono le forze che rifiutano la favola dell'ineguaglianza. Esso è il luogo in cui una comunità di emancipati, così come anche un solo cittadino emancipato nel tessuto sociale, può fare la differenza. Rancière pensa la società a partire dalla politica la quale si crea a partire da questioni sociali, ma non vi è un'analisi della società né di quella che potrebbe essere sebbene il suo pensiero inviti a immaginare altri paesaggi del possibile. Il sociale si riduce a

> «una specie di combinazione dove si incontrato da una parte delle logiche poliziesche di ripartizione delle parti tra gruppi sociali ma d'altra parte, ugualmente delle forme di configurazione del comune che rimettono in questione queste distribuzioni di spazi»[115].

Il torto che denuncia la politica è un torto che avviene nella società. Esso non può essere disciplinato sotto forma di accordo tra le parti: «non trova un ordinamento, perché i soggetti che il torto politico mette in gioco non sono entità cui potrebbe succedere per caso questo o quel torto, ma soggetti la cui esistenza stessa

[114] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 101.
[115] J. Rancière, *Politique et esthétique* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, p. 339.

rappresenta il modo di manifestarsi di questo torto»[116]. Il racconto di Ballanche sui plebei dell'Aventino o sui proletari del XIX secolo è la descrizione di una scena estetico-politica, la narrazione dell'incontro dissensuale tra ordine e messa in questione dell'ordine in cui si manifesta l'esistenza di un *logos* comune e il torto del mancato riconoscimento. Il torto è nelle condizioni stesse di esistenza è un'evidenza sensibile frutto di una partizione basata sulla divisione poliziesca e inegualitaria. Questo incontro polemico tra polizia e politica è *imprevedibile* e non può essere disciplinato, né risolto, con un accordo tra le parti in ragione del disaccordo sulla divisione stessa del sensibile comune poiché i soggetti a cui è fatto il torto non esistono come parte prima di darsi un nome, prima di prendere parola. Tuttavia il torto non è intrattabile: «va trattato, tramite dispositivi di soggettivazione che lo fanno sussistere come rapporto modificabile tra le parti, come mutamento stesso del terreno su cui il gioco si svolge»[117]. Il *medium* conflittuale è la rappresentazione del torto che si rende visibile e prende parola nell'istante in cui i fantasmi sociali divengono attori politici e spostano simbolicamente il proprio corpo dallo spazio in cui erano collocati rendendo di concerto udibile l'appartenenza alla comunità della parola.

Le diverse scene polemiche che Rancière utilizza per esemplificare il suo pensiero rendono evidenti le dinamiche interne alla partizione del sensibile, la visione del mondo che questa comporta, il torto che istituisce e il conflitto che ne scaturisce. Il torto fondatore della politica è ciò a partire dal quale ha luogo la democrazia, e il conflitto è la sua messa in scena, ma questo torto non è politico di per sé per la stessa ragione per cui non c'è nulla di politico in sé, lo diventa quando l'identità o le capacità stesse dei soggetti si trovano al centro di un conflitto sull'attitudine alla comunità. I soggetti, la cui esistenza rappresenta la manifestazione del torto, sono quelli la cui identità abita ai margini di ciò che la società del consenso riesce a integrare: che si tratti di esser povero nella società capitalistica, dello straniero in un modo diviso in parti, di essere donna in un mondo di stereotipi, di esser

[116] J. Rancière, *Il disaccordo*, pp.57-58
[117] Ivi, p. 58.

uomini in un mondo di "dover essere". Allargando la visuale del pensiero potremmo dire che si fa torto all'esistenza dei soggetti quando la si imbriglia, la si incasella e la si rende dominata da un modo di fare e da un modo di dire. Questi sono in fin dei conti "modi di pensare" di una cultura consensuale-poliziesca che non è in grado di riconoscere lo stesso nella differenza – l'umanità nella molteplicità – ma ostinatamente ricerca l'unità di una società gregaria in cui manchi uno spazio vuoto in cui possa insinuarsi la possibilità dell'altro da sé. La politica agisce sulla polizia operando la divisione della comunità consensuale; lo fa interrompendo il razionalismo della logica poliziesca della distribuzione delle parti, della capacità stabilita e delle identità con cui amministra le disparità. L'atto politico agisce rompendo la configurazione sensibile per ridisegnare un altro paesaggio possibile. Questo è il secondo senso del *partage du sensible*: non più e non solo distribuzione poliziesca, ma operazione di divisione politica che «rompe il consenso, che non lascia la comunità nel *comfort* dell'identificazione con se stessa»[118]. Il processo di divisione che istituisce la politica è un processo di *dis-identificazione* dall'identità della comunità regolata dal consenso, sia di un gruppo sociale che dell'identità personale. C'è politica là dove ha luogo un processo di dis-identificazione in grado di spostare gli individui dalle loro identità date, dalle maniere di dire e di fare che gli erano state accordate. Tale processo di dis-identificazione, da un lato, genera un percorso individuale di emancipazione promuovendo un'identificazione con l'altro da sé che contraddice la razionalità poliziesca, dall'altro la soggettivazione politica provoca una frattura nel campo dell'esperienza sensibile che «produce un molteplice che non era dato nella costituzione poliziesca della comunità, un molteplice il cui resoconto si pone come contraddittorio rispetto alla logica poliziesca. Popolo è il primo di questi molteplici che separano la comunità da sé stessa»[119]. In questo modo il processo di soggettivazione opera in virtù di una *identificazione impossibile* con ciò che la polizia stabilisce essere il "proprio" della comunità, il suo

[118] B. Aspe, *Partage de la nuit, Deux études sur Jacques Rancière*, Nous 2015, p. 17.
[119] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 54.

arché che trasforma «le regole del governo in leggi naturali della società»[120], o che sottomette il molteplice alla legge dell'Uno. La politica non ha un principio a cui sottomettere, la sua essenza è la manifestazione del dissenso, il superamento dell'ordine delle cose e l'unico suo universale è l'uguaglianza non come valore, ma come presupposto. Per Rancière la democrazia non è un regime politico, ma la rottura dell'assioma del dominio, ossia della distribuzione delle qualità che bisogna avere per comandare e quelle per essere comandati: è il superamento e non il capovolgimento della distinzione tra *logos* e *phone* in nome dell'uguaglianza di ciascuno con chiunque. In virtù di questo superamento il processo di emancipazione, quale «verifica dell'uguaglianza di un qualunque essere parlante con qualunque altro», si attua sempre in nome di una categoria, con cui la politica apre, nel *tutto pieno* della polizia, uno spazio di manifestazione di un soggetto – popolo, cittadini, neri, donne. Soggetto politico in senso più ampio è considerato tutto ciò che vive nello scarto – tra la funzione sociale e l'assenza di parte – a partire dal quale la soggettivazione politica produce un nuovo campo di esperienza dove poter dichiarare la propria esistenza. Tra gli esempi utilizzati da Rancière, oltre al popolo come soggetto politico, scelgo di riportare quello che fa della donna e della sua attitudine alla comunità il soggetto di esperienza. Per rifiutare a una certa categoria, in questo caso la donna, la qualità che la renderebbe soggetto politico – scrive Rancière – ci è bastato tradizionalmente inscrivere la sua appartenenza in uno spazio "privato", separato dalla vita pubblica e senza la possibilità di far emergere un discorso intorno a una *aisthesis* comune. Se la donna può entrare nello spazio della politica come soggetto di esperienza deve operare un forte dissenso che misura lo scarto tra il ruolo sociale che le è imposto (assicurare la riproduzione della specie, prendere in carico la cura della famiglia, ecc.) e la lotta per la presa di parola attraverso «la manifestazione di uno scarto del sensibile rispetto a se stesso», ossia il far vedere ciò che prima non aveva ragione di essere visto[121]. In questo Rancière individua la politica del dissenso della questione femminile.

[120] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 91.
[121] Ivi, p. 192.

Quanto detto non si pone su un livello diverso rispetto alla logica della distinzione tra *phoné* e *logos* descritta da Aristotele e che Ballanche, con il suo racconto dei plebei sull'Aventino, mette in discussione. Siamo di fronte a una partizione del sensibile il cui portato emancipatore è operato dalla *soggettivazione* politica e dallo «sradicamento nei confronti di una naturalità di una posizione»[122]. Il processo di *dis-identificazione* e *soggettivazione* mostra la frattura nella densità dell'identità poliziesca operata da un soggetto politico che è *in-between*, un *tra* diversi nomi, condizioni o identità: tra la condizione di strumento e quella di essere parlante e pensante[123]. La politica, dunque, manifesta lo scarto del sensibile rispetto a se stesso e riconfigura quello che c'è da vedere e da nominare all'interno dello spazio di manifestazione di un soggetto come altro da sé. Essa apre uno spazio soggettivo in cui chiunque, nell'atto di soggettivazione «può contarsi in quanto rappresentante dello spazio di un calcolo di coloro che non sono contati, di una messa in relazione di una parte e di un'assenza di parte»[124]. In questo senso per Rancière: «La politica è questione di soggetti, o piuttosto di modi di soggettivazione»[125], ossia di soggetti politici in grado di istituire un vuoto polemico in cui disfare l'identità data e dove sperimentare l'abbandono della loro impropria identità.

Un altro aspetto da sottolineare è che «la partizione che costituisce la politica non è mai data sotto forma di destino» che obbliga alla proprietà o all'identità[126]. Poiché la politica è nella forma della soggettivazione e ogni soggettivazione è una dis-identificazione rispetto alla logica poliziesca essa sfida la logica che destina mostrando la contingenza di ogni ordine sociale rispetto all'imperativo: "Essere identici a se stessi o non essere". Al contrario, la logica dell'emancipazione in quanto soggettivazione politica è *un'eterologia*, una logica dell'altro, una dialettica attraverso la quale ciascuno si ritrova altro da sé e uguale a un altro. Per Rancière la politica è *eterologia*, secondo tre determinazioni dell'alterità:

---

[122] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 55.
[123] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 94.
[124] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 55.
[125] Ivi p. 54.
[126] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 191

> «In primo luogo essa non è mai la semplice affermazione di un'identità, ma sempre contemporaneamente la negazione di un'identità imposta da un altro, fissata dalla logica poliziesca. La polizia esige infatti nomi "esatti", che assegnino a ognuno il posto e il proprio lavoro. La politica, invece, ha a che fare con i nomi "impropri", *misnomers* che articolano una frattura e manifestano un torto. In secondo luogo è una dimostrazione […]. È la costituzione di un luogo comune […] polemico per il trattamento del torto e la dimostrazione dell'uguaglianza. In terzo luogo la logica della soggettivazione comporta sempre un'identificazione impossibile»[127].

Negazione dell'identità imposta attraverso il dissenso; costituzione di un luogo comune polemico, ossia di una scena di verifica dell'uguaglianza quale universale della politica; dis-identificazione quale frattura o intervallo tra le identità, manifestazione della distanza tra i nomi e le cose: queste sono le tre determinazioni dell'alterità attraverso cui la soggettivazione politica agisce sulla logica della polizia. Lo scopo della politica non è la creazione di una comunità altra con la quale ricreare un altro processo di identificazione sociale, ma quello di restituire la differenza in luogo dell'omologazione che regola la società del consenso. La politica non può pensarsi come mezzo attraverso il quale sia possibile giungere a una società di eguali, tuttavia una politica dell'emancipazione è possibile nella misura in cui è capace di istituire scene polemiche dove dimostrare sempre di nuovo l'uguaglianza delle intelligenze, presupposto dell'uguale capacità politica di tutti gli esseri parlanti. La scena sulla quale si gioca la verifica dell'uguaglianza rende visibile una comunità simbolica di eguali, una comunità senza corpo che segna polemicamente la materialità sociale iscrivendovi la dichiarazione della propria esistenza sul corpo sociale. Sebbene possa sembrare apparentemente contraddittorio, il processo dell'uguaglianza è, per Rancière, il *processo della differenza* grazie al quale il soggetto politico è visto come una frattura, un intervallo e un essere-insieme (tra nomi, identità, culture) che costituisce il *topos* di un'argomentazione. La partizione politica è il processo di divisione dell'unità nella distribuzione delle parti, ed è il

[127] Ivi, p. 95-96.

dissenso che disaggrega il consenso frutto della razionalizzazione dell'ineguaglianza dell'ordine sociale. In questo modo essa emancipa ciò che rimane escluso perché in-compreso come soggetto politico (comunità o individuo) dandogli la possibilità di abitare *tra* diversi nomi, identità e culture. La comunità degli eguali è perciò una comunità politica che si pone in modo dialettico nei confronti della logica inegualitaria del legame sociale. Tuttavia una comunità degli eguali «è una comunità inconsistente di uomini che lavorano alla creazione continua dell'uguaglianza». La sua inconsistenza sta nel fatto che essa non può prendere la forma di istituzione sociale pena il contraddirsi, per cui la sua possibile realizzazione dipende dalla costante verifica del presupposto egualitario. La cifra utopica della proposta di Rancière sta nella tesi che «si possono emancipare tutti gli individui che si vuole, ma non si emanciperà mai una società», poiché l'uguaglianza è la *legge della comunità* mentre la società appartiene all'ineguaglianza[128]. Da qui il velato pessimismo di Rancière nei confronti della possibilità di emancipazione sociale: bisogna scegliere se essere uguali in una società ineguale, o essere ineguali in una società eguale. L'inconsistenza istituzionale permette solo a una comunità di determinarsi sotto la legge dell'uguaglianza – la sua creazione continua – comunità che si costituisce da coloro che si riconoscono soggetti politici mediante il conflitto che forza l'ordine delle cose rendendo visibili gli invisibili. La messa in scena politica eterologica presuppone un'effrazione che introduce chi non era incluso nella comunità dei parlanti agendo nella frattura dell'ordine poliziesco: essa rende manifesti *l'altro* e *l'altrimenti* in opposizione alla piena identificazione della comunità inegualitaria. Insistere sulla non corporeità della comunità che non diventa società significa sottolineare la sua politicità che è tale solo a patto di non essere inclusa nella logica sociale che normalizzerebbe il conflitto nella forma del compromesso tra le parti.

Questa è ciò che Rancière chiama *comunità della condivisione*: una comunità di eguali che non ha alcuna consistenza se non quella dell'effrazione dell'ordine

[128] Ivi, pp. 126-127.

istituito e della riconfigurazione della partizione del sensibile. Essa è «uno spazio che presuppone la condivisione della stessa ragione, ma anche un luogo in cui l'unità può esistere solo nell'operazione della divisione»[129]. Il soggetto politico si colloca nel conflitto prodotto dall'incontro incommensurabile tra due mondi che sono due modalità di relazione al possibile senza cadere all'interno della logica dell'istituzione: da un lato, la logica poliziesca con i suoi nomi propri vuole dirci che il possibile è ciò che già è; dall'altro lato, la logica eterologica della politica ci dice che è possibile inventare nuovi nomi per rendere visibili nuovi volti e dicibili nuove realtà. La prospettiva sovversiva nei confronti di questo rapporto si gioca a livello della «costituzione simbolica del sociale» che coincide con quanto viene definito come *partizione del sensibile*: «la legge generalmente implicita che definisce le forme del prendere-parte stabilendo innanzitutto i *modi percettivi* in cui queste si inscrivono»[130]. Ciò non esclude, anzi lo presuppone, che all'inizio la comunità di coloro che si muovono sul presupposto dell'uguaglianza operi l'effrazione che introduce nella comunità dei parlanti grazie a una *violenza preliminare*. L'essenza di questa violenza «è rendere visibile l'invisibile, dare un nome all'anonimo, far sentire una parola là dove non si percepiva che rumore»[131]. Si tratta di una violenza inaugurale che crea la separazione come luogo polemico di una comunità: questa violenza proietta in avanti la presa di parola e dietro di sé il presupposto dell'uguaglianza. Solo a partire da questa violenza è possibile affermare il riconoscimento dei senza-parte, e solo lasciando dietro di sé il presupposto dell'uguaglianza è possibile iscrivere i senza-parte nell'effettività sociale. Si tratta, perciò, di una violenza necessaria e inevitabile che consente il passaggio alla visibilità e alla parola.

Analizzare la politica come configurazione del sensibile comune significa considerarla nei termini di un'estetica della manifestazione basata su un atto violento e sovversivo: nell'eccedere la logica poliziesca, la politica manifesta una sua propria *estetica* nella riconfigurazione – mediante il conflitto – dell'abitabilità dello

[129] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 129.
[130] Ivi, p. 189.
[131] Ivi, p. 128.

spazio-tempo della comunità, di un visibile che emerge dal conflitto con l'invisibile e di un dicibile che prende parola rispetto alla parola dominante. Questa considerazione fa fare un passo avanti a Rancière nella riflessione sui temi finora esposti, in quanto mostra come la sua filosofia politica incontri direttamente alcuni temi propri dell'estetica fino a consegnarsi a quella che egli definisce *estetica originaria*[132]. La posta in gioco della politica diventa la capacità di riconfigurazione dell'*aisthesis*, prodottasi dopo aver creato una frattura sul piano sensibile. Questa capacità porta alla luce il possibile che era nell'ombra, così come la presa di parola da parte dei senza-parte, come dichiarazione di manifesta esistenza. Analizzare la politica in chiave "estetica" significa anche che essa va pensata come *configurazione del mondo sensibile comune*. Nel *Partage* Rancière tiene a sottolineare che tale configurazione non deve essere ricondotta al concetto moderno di *estetizzazione della politica* a cui approda lo Stato totalitario nell'epoca delle masse e di cui parla Walter Benjamin nel saggio sull'*Opera d'arte*. A dire il vero Rancière non si dilunga molto a commentare Benjamin; nel *Partage* scrive sinteticamente:

> «La partizione del sensibile rende visibile chi può avere parte al comune in funzione di ciò che fa, del tempo dello spazio nel quale la sua attività si esercita. […] Il che definisce il fatto di essere o non essere visibile all'interno di uno spazio comune […] Alla base della politica c'è dunque un' "estetica", che non ha niente a che vedere con quella "estetizzazione della politica" dell' "epoca delle masse" di cui parla Walter Benjamin. Questa estetica non è da intendersi come la cattura perversa della politica da parte di una volontà d'arte, da parte del pensiero del popolo come opera d'arte»[133].

Il problema non è tanto capire i termini della critica di Rancière a Benjamin, poiché le sue scarne osservazioni sono approssimative e semplicistiche. Benjamin sarebbe d'accordo nel considerare l'estetizzazione della politica una particolare configurazione estetica in mano ai dominanti che fanno della parola, come dice Rancière, la posta in gioco della discussione che la politica incorpora nell'ordine

[132] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 15.
[133] Ivi, p. 14.

poliziesco[134]. Ma il processo di estetizzazione per Benjamin non è «la cattura perversa della politica da parte di una volontà d'arte, da parte del pensiero del popolo come opera d'arte», come abbiamo visto scrive Rancière, bensì l'esatto contrario. Non è una volontà d'arte del popolo, ma un modo in cui il fascismo organizza le masse proletarizzate concedendo loro espressione togliendogli il diritto di trasformare i rapporti di proprietà. È il fascismo che estetizza la vita politica concedendo sì parola alle masse, ma una parola passiva che esclude il diritto di parola, poiché si tratta solo di un'esposizione a cui le masse immature sono soggette e attraverso la quale subiscono le conseguenze del proprio annientamento pervaso di godimento estetico[135]. Il fraintendimento della posizione di Benjamin conduce Rancière ad altre conclusioni che non minano le tesi benjaminiane: di fatto il riferimento a Benjamin è approssimativo e la critica all'estetizzazione, che vedremo fatta da Rancière, si sviluppa su un altro campo. Secondo lui ciò che definisce la posta in gioco della politica come forma di esperienza sensibile non è il suo rapporto con l'estetizzazione di una comunità rispondente a un ideale al quale deve aderire e che vuole fare del popolo un'opera d'arte, né con le forme della messa in scena del potere. La logica della *dimostrazione* del *logos,* come presa di parola di una comunità e del suo *resoconto,* si vanno a inserire in una configurazione estetica che mette in comunicazione regimi distinti di espressione. La comunità polemica che si crea a partire dall'atto di soggettivazione politica è nello stesso tempo una comunità estetica che va pensata sulla base dell'universalità dell'esperienza estetica che determina la politica: «la storia moderna delle forme della politica è legata ai mutamenti che hanno fatto apparire l'*estetica* come pluralità del sensibile e discorso sul sensibile»[136]. L'universalità soggettiva del giudizio estetico consiste nella capacità di formulare un giudizio valido per ciascuno senza concetto, ovvero un giudizio non conoscitivo né oggettivo. L'universalità dell'esperienza estetica di matrice kantiana è ciò che permette di formare l'idea di una comunità politica che

[134] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 75.
[135] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 105-106.
[136] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 75.

non si identifica con il tutto del popolo, né con l'insieme degli individui: la struttura estetica della soggettivazione politica permette la formazione di una comunità secondo una pratica e una capacità collettiva di affermazione soggettiva che si oppone all'oggettività del consenso[137]. L'universalismo estetico fonda la politica la quale «costituisce un tipo di comunanza del sensibile che funziona secondo la modalità del presumere, del *come se* che include coloro che non sono inclusi, facendo intravedere un modo di esistenza del sensibile che si sottrae alla ripartizione dei compiti e delle parti»[138]. Il *come se* è l'istituzione di una finzione soggettiva che opera dissenso nella forma della dis-identificazione, ossia della creazione di un "noi" che apre a un nuovo spazio-tempo comune in opposizione alla finzione del consenso. Il sensibile, così, mina il consenso e apre la dimensione del discorso basato sul conflitto. L'*estetica della politica* risulta in questo modo una ridefinizione della politica su base sensibile, nei termini di un'azione sul sensibile che si avvera mediante l'atto politico che esplicita una possibilità *altra* dall'ordine del consenso, rompendo l'univocità dei dati sensibili. La politica è l'invenzione di scene polemiche in cui vi è l'espressione del dissenso; esso è un atto creativo nel senso che crea soggetti politici: «li crea trasformando identità definite nell'ordine naturale della ripartizione delle funzioni e dei ruoli in istanze di esperienza conflittuale»[139]. Il carattere estetico della politica sta dunque nella capacità di rende visibili sul piano sensibile esistenze che risultano invisibili e indicibili nell'arbitrarietà di una partizione del sensibile poliziesca mediante la presa di parola e la modificazione dello stile di vita.

Risulta chiaro ora perché la riflessione sulla politica di Rancière scaturisca dallo studio sull'emancipazione operaia del XIX secolo dove fin da subito egli coglie la stretta connessione tra *estetica* come universalità di un *a priori* (sensibile) sospensivo della gerarchia delle sensazioni, e *politica* come intervento di con-divisione sensibile, tanto simbolico quanto materiale, che decostruisce i destini nello spazio-

[137] J. Rancière, *Un autre type d'universalité* in *En tant pis pour les gens fatigués*, pp. 608-609.
[138] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 75.
[139] Ivi, p. 54.

tempo comune. Rancière guarda all'emancipazione operaia pensandola in un senso più ampio che includa individui e comunità, come una questione estetico-politica: «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 e allo spazio della città»[140]. Solo a partire dalla comprensione di ciò che Rancière intende per *estetica della politica* è possibile analizzare la *politica dell'estetica* che segna la riflessione più matura del filosofo francese. Infatti, proprio a partire dall'anno 2000 con il testo intervista *Le partage du sensible. Esthétique et politique* e poi con *Le malaise dans l'esthétique* (2004) si inaugura la riflessione sulla *politica dell'estetica* quale modalità di partizione del sensibile che l'arte istituisce a partire da ciò essa ha in comune con il piano dell'*aisthesis* e la possibilità della sua ridefinizione:

> «Ho analizzato la "politica" dell'estetica a partire dalle forme di partizione del sensibile che determina, pensando il teatro, il coro o la pagina come dispositivi che ri-ordinano i rapporti del visibile e del dicibile, i modi di circolazione della parola, i rapporti dei corpi, ecc., e che fanno della politica in questo senso»[141].

Si apre così, a questo punto, lo scenario della riflessione di Rancière sulla *politica dell'estetica* e sul ruolo che l'estetica ha nella sua complessiva riflessione filosofica. Così come per la politica, Rancière ridefinisce il concetto di Arte in rapporto alle forme di partizione del sensibile con le quali ridisegna il mondo sociale comune: «La politica e l'arte, come i saperi, producono "finzioni", ossia dei concatenamenti *materiali* dei segni e delle immagini, dei rapporti tra visibile e dicibile, tra ciò che si fa e ciò che si può fare»[142]. Non sarebbe corretto dire che il testo-intervista *Le partage du sensible* consacra la riflessione di Rancière alla questione delle arti o all'estetica intesa come disciplina che pensa le forme d'arte. Se si può parlare di una "deviazione estetica" è piuttosto in riferimento a una *esthétique première* intesa

---

[140] Intervista, *Jacques Rancière o la democrazia della sensazione*, a cura di I. Bussoni e P. Godani, 27.06.2015. Fonte Internet.
[141] J. Rancière, *La politique n'est coextensive ni à la vie ni à l'État* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, p. 246, trad. mia.
[142] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 57.

in quanto universalità della capacità sensibile di tutti: *égalité esthétique*. Si tratta dunque di un'analisi dell'*uguaglianza sensibile* che segue lo stesso svolgimento estetico-politico della sua riflessione sulla democrazia, che iniziava con l'uguaglianza delle intelligenze e proseguiva con l'uguaglianza politica. Come per la politica, la ridefinizione di ciò che significa "arte" ha un ruolo essenziale nella configurazione di una partizione del sensibile: «Il proprio dell'arte consiste nel ritagliare in maniera nuova lo spazio materiale e simbolico. È in questo senso che l'arte fa politica»[143]. Ripensare l'arte significa, allora, ripensare l'estetica in rapporto a un concetto che non raccoglie le diverse pratiche artistiche, ma come una modalità di ridistribuzione dei rapporti tra corpi, immagini, spazi e tempi. Quella di Rancière è una ridefinizione concettuale che allontana l'estetica da ogni tradizionale visione che la concepisce come una filosofia dell'arte o come una riflessione sullo statuto delle pratiche artistiche, per condurla in un territorio più ampio che la comprenda nel suo statuto originario e nelle funzioni che a essa possono essere nuovamente assegnate.

L'idea di *esperienza estetica* e quella di *arte* che si appoggiano alla definizione di "partizione estetica" rimanda a ciò di cui parlano Kant e Schiller: un'uguaglianza sensibile che è «una certa forma di neutralizzazione delle gerarchie che governano del resto l'esistenza sensibile»[144]. L'esperienza estetica è un'esperienza democratica che si inscrive alla base dell'arte così come della politica. L'arte pensata da Rancière non ha a che fare con la decisione su ciò che è arte o non è arte nella forma istituzionalizzata dalla storia o dal museo; non ha nemmeno a che fare con la gestione dei beni culturali, allo stesso modo di come la politica non è gestione del potere. Essa è piuttosto la configurazione di uno spazio specifico di esperienza entro il quale si instaura il rapporto tra arte e politica: «l'arte è sempre allo stesso tempo un modo di percezione, un modo di visibilità, un'idea». Ciò comporta una riflessione critica e una presa di distanza dal sistema gerarchico delle *Belle Arti*

[143] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 37.
[144] J. Rancière, *L'art du possible* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 589, trad. mia. Di Kant e Schiller parleremo nel prossimo paragrafo.

regolato, come egli scrive, dalle leggi della *mimesis* che definiscono il rapporto tra *poiesis* e *aisthesis* nella forma di un adeguamento tra una maniera di fare e una maniera di sentire. La presa di distanza dalle Belle Arti comporta una critica alle implicazioni socio-politiche che tale concetto aveva in sé, ossia una critica alla partizione del sensibile *rappresentativo-poliziesca*. È proprio l'utilizzo del termine "regime" in riferimento all'arte («un regime di pensiero specifico dell'arte») a spiegare la concordanza tra arte e politica in base allo spazio specifico di esperienza: «un regime dell'arte, è un sistema di concordanza tra le maniere di fare degli artisti, le modalità di percezione e le forme di pensabilità di ciò che essi fanno»[145]. In questo senso il distacco dalle Belle Arti si può comprendere alla luce della precedente critica dell'ordine della polizia che l'atto emancipatore della politica si propone di interrompere. L'estetica, quale uguaglianza sensibile che agisce nel *regime estetico dell'arte*, apre alla sospensione dei rapporti ordinati tra il dicibile e il visibile dell'ordine rappresentativo o mimetico; essa neutralizza l'ordine fondato sulla gerarchia dei modi di fare arte in relazione alla dignità dei soggetti e alle tecniche, e interviene sulla concordanza tra ciò che un artista può fare o non può fare, su ciò che può essere percepito e pensato in una determinata partizione del sensibile sociale. L'estetica agisce in virtù del suo potenziale sovversivo ridefinendo l'ordine del dominio e riconfigurando lo spazio tra le parti, operando come una forma di *politicità sensibile*.

In questa prospettiva l'arte – declinata al singolare – diventa un dispositivo che rende visibili le arti; essa è il nome di un «dispositivo di esposizione» di un *partage* del comune nel quale le forme ordinarie dell'esperienza sensibile possono essere ridefinite e, tra queste, anche le arti:

> «Ciò che il singolare "arte" designa è l'operazione che ritaglia uno spazio di presentazione nel quale le cose dell'arte sono indicate come tali. E ciò che lega la pratica dell'arte alla questione di ciò che è comune è la costituzione, al contempo materiale e simbolica,

[145] Ivi, *Régimes, formes et passages des arts*, p. 255, trad. mia.

di un certo spazio-tempo, nel quale le forme ordinarie dell'esperienza sensibile sono sospese»[146].

Così intesa l'arte costituisce il nome di ciò che contribuisce al disegno di una partizione del sensibile democratica capace di sospendere un ordine che gerarchizza anche le capacità sensibili. L'arte diviene un luogo, al contempo materiale e simbolico, nel quale si iscrivono e si rendono visibili pratiche artistiche che possono contribuire alla ridefinizione dello spazio comune e al diritto alla presa di parola. Le pratiche artistiche possono sovvertire la distribuzione dei modi di fare in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità aprendo uno spazio di possibilità che determina un nuovo fare esperienza comune. Il proprio dell'arte non si riduce, per Rancière, soltanto a un modo di fare specifico, al *savoir-faire* della tecnica: piuttosto, è la possibilità di riconfigurare ciò che è visibile e ciò che è invisibile in una nuova dimensione dello spazio-tempo reso abitabile dal carattere inventivo e finzionale. Ciò che lega la pratica dell'arte all'esperienza di ciò che è comune è una modalità di percezione sensibile di forme eterogenee di comunità a partire dalle quali ciò che può dirsi l'agire estetico riconfigura la partizione delle sfere di esperienza: «Si tratta di interrogare il terreno sensibile stesso sul quale dei gesti artistici stravolgono i nostri modi di percezione e dei gesti politici ridefiniscono delle capacità di azione»[147]. Ciò che interessa Rancière non è la classica definizione di arte e di politica come mondi separati e istituzionalizzati, ma la maniera in cui si fanno e si disfano le frontiere che definiscono alcune pratiche come politiche e altre come artistiche, considerando gli effetti e le modificazioni che un'operazione artistica può produrre sul tessuto sensibile comune.

Declinare l'Arte al singolare significa, anche, pensarla sotto il segno dell'uguaglianza che caratterizza l'esperienza estetica così com'è pensata in principio da Kant con il concetto di *libero gioco* espresso nella *Critica della facoltà di Giudizio*, come neutralizzazione delle gerarchie che governa l'esistenza sensibile e

[146] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 36.

[147] J. Rancière, *L'art du possible* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, p. 591, trad. mia.

liberazione dal giogo degli schemi storici. In Rancière è evidente la mancanza di una necessità storica come rifiuto del determinismo, di un certo fatalismo o dell'idea di essere imbrigliati nel proprio destino. Questo fa tutt'uno con un pensiero affermativo capace di pensare un *altrimenti possibile* che si esprime nella volontà di superare le frontiere che ordinano le capacità sensibili e separano le sfere dell'esperienza. Contro la pretesa necessità storica, Rancière oppone «una topografia della configurazione dei possibili, una percezione delle molteplici alterazioni e dislocamenti nei quali consistono le forme di soggettivazione politica»[148], così come le forme di vita dell'arte autonoma che caratterizza il *regime estetico dell'arte*. L'autonomia estetica è da intendersi relativa a un'arte che fa suo qualsiasi mezzo espressivo e si avvicina indistintamente a chiunque superando le frontiere tra arte e non-arte: «l'autonomia estetica dell'opera non è la sua autonomia artistica, essa non è equivalente a una "affermazione autoriale", è piuttosto una messa a disposizione di non importa chi, per la quale l'opera cessa di essere l'espressione o la firma del suo creatore»[149]. Queste considerazioni non fanno di Rancière un teorico dell'arte, in quanto il suo interesse non è affatto rivolto a una riflessione in termini di storia dell'arte che codifichi e canonizzi pratiche e oggetti specifici:

> «È questo che mi interessa più della cronologia: una contestualizzazione che non è un'iscrizione in un insieme di condizioni contemporanee (coeve), ma il tono proprio di un enunciato, il tipo di sguardo che una descrizione implica e le parole attraverso le quali questo sguardo si dice. A partire da ciò si potrebbe davvero immaginare un ordine differente»[150].

Ciò che caratterizza lo sguardo sul mondo di Rancière è l'analisi di una *scena singolare,* politica o artistica, a partire dalla quale sia possibile disvelare le dinamiche che la costituiscono e le contraddizioni che abitano il sociale e il loro superamento attraverso una radicale ridefinizione degli ordini. In questo modo la

[148] Ibidem, trad. mia.
[149] J. Rancière, *Un autre type d'universalité* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, p. 611, trad. mia.
[150] J. Rancière, A. Jdey, *La Méthode de la scène*, Lignes 2018, p. 120, trad. mia.

riflessione sull'arte coinvolgerebbe una più ampia riflessione sull'incidenza che la scena artistica ha sul piano del sensibile comune e sullo spazio politico in condivisione. Se non è teoria dell'arte e neppure riflessione sul gusto, potremmo considerare l'estetica vicina a questo punto a una riflessione sugli "stili di vita". In analogia con l'azione politica dell'operaio, della collettività o dell'individuo, che agiscono politicamente ridefinendo la partizione sensibile attraverso la modificazione estetica della propria esistenza, una riflessione sugli stili di vita non comporta un'analisi del contenuto politico che un artista può veicolare attraverso una forma d'arte, ma l'attenzione critica ai dispositivi di visibilità comune che l'arte, così come fa la politica, riconosce nelle pratiche comuni e nelle modificazioni che in esse sono possibili grazie ai sovvertimenti della parola, dell'azione e degli ordinamenti. Quale riflessione sugli stili di vita l'estetica verrebbe riconosciuta come "estetica della manifestazione" nella traccia lasciata dalla divisione sensibile del comune della comunità (delle forme della sua visibilità) che separa e tiene unite estetica e politica.

L'estetica si configura in un ripensamento della sua origine come pensiero del sensibile a partire dal quale Rancière definisce l'*égalité sensible* nel regime estetico dell'arte, che per il modo in cui dis-ordina i corpi e regola i rapporti tra visibile e dicibile può essere definita democratica. L'arte non è un modo di fare che fa politica prendendo su di sé i temi sociali e politici, ma un modo esplicito di definire lo spazio materiale e simbolico:

> «L'arte non è politica innanzitutto per i messaggi e i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di tempo e spazio che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio»[151].

[151] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 36.

L'arte, quindi, non fa politica attraverso la produzione di contenuti politici, bensì prendendo le distanze da tale funzione per contribuire a ridefinire la visibilità dell'esperienza sensibile eterogenea. Nel momento in cui l'arte non ha alcuna velleità politica, lo diventa proprio per la sua *indifferenza*. In tal senso la politicità dell'arte non si dà nel veicolare un messaggio etico-cognitivo, ma nelle relazioni tra i modi di fare, tra il visibile e l'invisibile, il dicibile e l'indicibile, che istituiscono e disfano il piano del comune sensibile. Nell'altro modo l'arte starebbe al gioco più o meno esplicito della polizia nella pretesa di avere uno scopo pedagogico o morale. Il sistema-regime etico e rappresentativo dell'arte non rientrano per Rancière nell'orizzonte estetico-politico, piuttosto appartengono a una concezione dell'arte tradizionalmente governata in quanto forma attiva che plasma una materia passiva adattandola alla logica della polizia. Il rapporto tra il regime etico e il regime rappresentativo con il regime estetico riflette in modo speculare l'opposizione tra polizia e politica. In questa visione arte e politica non sono due ambiti specifici separati dalle loro specifiche funzioni, bensì «sono due forme di partizione del sensibile legate, l'una come all'altra, a uno specifico regime d'identificazione [sensibile]»[152]. Detto in altri termini, arte e politica condividono lo spazio dell'*aisthesis* e la possibilità della sua riconfigurazione nell'intreccio del comune sensibile.

A partire da questa relazione inscindibile che si gioca sul piano estetico, la riflessione di Rancière, a partire dal *Partage*, si profila come un lavoro di ridefinizione del senso da attribuire alla parola «estetica» a partire dalla critica che mira a liberarla dal pensiero moderno post-kantiano che la definisce come teoria o filosofia dell'arte. La riflessione sull'estetica diviene così una riflessione sull'estetico – e sull'estetica originaria – quale ambito del sensibile eterogeneo nel quale si dispiegano i diversi modi di fare da definire e ridefinire, le loro forme di visibilità e le modalità delle loro relazioni. Tutto ciò implica una certa *effettività del pensiero*, una capacità pratica e concreta del pensiero in grado di chiarire e insieme sovvertire lo stato di cose poliziesco. Se da un lato la politica, col gesto che disegna uno

[152] Ivi, p. 38.

spazio comune, ha una sua propria manifestazione estetica, e l'arte, quale dispositivo di visibilità, ha una sua propria politica, ciò significa che: «il rapporto tra estetica e politica è allora, più precisamente, il rapporto tra questa estetica della politica e la politica dell'estetica»[153]. La rimodulazione dell'estetico è la messa in gioco sul piano dell'*aisthesis* nella relazione tra la conflittualità mediante la quale la politica riconfigura la partizione del sensibile e la maniera in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono a loro volta nella partizione del sensibile: la sua concreta riconfigurazione, attraverso tagli e ritagli dello spazio e del tempo, dei soggetti e degli oggetti, del comune e del singolare, costituisce l'ambito dello stretto rapporto tra *estetica della politica e politica dell'estetica*, ossia dell'intreccio tra la scena artistica e la scena politica.

2. § Dall'etico all'estetico: i regimi dell'arte e le "partage du sensible"

La riflessione sulla partizione e sul rapporto tra arte e politica conduce Rancière a distinguere tre grandi regimi di identificazione dell'arte all'interno della tradizione occidentale ai quali corrispondono altrettante partizioni del sensibile. Il testo *La partizione del sensibile. Estetica e Politica* inaugura la riflessione sulla *politica dell'estetica,* ossia sulle modalità attraverso cui le pratiche artistiche contribuiscono a disegnare ciò che è comune. Attraverso l'analisi dei *regimi dell'arte* sarà possibile chiarire in che modo l'arte faccia politica e come essa si leghi alla definizione o ridefinizione di ciò che è comune: «Le pratiche artistiche sono "dei modi di fare" che partecipano alla distribuzione generale dei modi di fare, in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità»[154].

Così come per le scene politiche, la centralità della *parola* è protagonista anche delle scene artistiche: la scena teatrale, il coro e la pagina sono modi di figurazione di una comunità. La dimensione politica dell'arte, a cui fa riferimento la riflessione

[153] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 38.
[154] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 15.

di Rancière, non ha a che fare con la rappresentazione artistica di scene conflittuali, né con i messaggi sociali o i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo: essa non si definisce in termini di adesione o dissenso nei confronti di contenuti politici o sociali, di critica o integrazione della sfera ideologica, né con una presa di posizione politica determinata. La politica dell'estetica si gioca sul piano sensibile comune pensando il modo in cui determinate forme d'arte o pratiche artistiche propongono in senso materiale e simbolico dei paradigmi del comune. Si tratta di una prospettiva *a priori* delle condizioni che rendono possibile l'esperienza del comune sensibile e le possibilità di sovvertire l'ordine costituito: un *a priori* sensibile piuttosto che categoriale. L'analisi di Rancière prende le mosse dai caratteri della scena tragica per seguire lo sviluppo delle metamorfosi del comune sensibile, con il prevalere o meno dei vari regimi dell'arte nella storia definiti come *regime etico delle immagini*, *regime mimetico-rappresentativo* e *regime estetico*. Come scrive Pietro Terzi nell'introduzione a *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, queste tre modalità di concettualizzare il fare estetico e l'esperienza sensibile, sebbene siano localizzabili ognuna in un dato momento storico «non corrispondono a tre diversi stadi dell'umanità o della cultura posti in progressione e, dunque, non riflettono nessun atteggiamento descrittivo o epocale. […] non dominano in modo esclusivo l'orizzonte storico che li ha prodotti e nemmeno vi sono vincolati»[155]. Perciò ciascun regime può essere presente in ogni momento e partecipare a fasi diverse dominate da un altro regime e sostituirsi a esso in situazioni e condizioni storiche diverse. In quanto "orientamento del pensiero", una partizione manifesta perciò sempre la sua propria realtà estetico-politica, in modo tale che i regimi dell'arte possono corrispondere con il dominio dell'ordine poliziesco del disciplinamento dei corpi, oppure con lo scarto e la sovversione dell'azione politica.

Il *regime estetico* può altresì realizzarsi concretamente nelle opere se viene considerato come una visione del mondo estetico-democratica. La posta in gioco nella riflessione sulla partizione del sensibile è la ridefinizione dell'*estetica*, il modo in cui

[155] J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, a cura di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 8.

il mondo ci si manifesta, nonché il modo in cui i ruoli e le identità sociali possono essere delineate in seno alla politica. Il sistema della partizione del sensibile rappresenta la chiave di lettura critica attraverso cui Rancière legge le espressioni del mondo sociale e gli individui che fanno comunità. Il dinamismo che caratterizza la partizione sta nel suo potenziale inventivo e positivamente finzionale attraverso cui è possibile pensare diversamente l'*habitat* e l'*habitus*, a condizione di esserne coscienti, la propria condizione e il proprio posto nel mondo. Partizione è il nuovo nome dell'abbrutimento o dell'emancipazione, il nome di una modalità di relazione in cui il modo di fare può determinare il modo di essere, in cui la relazione tra ciò che è visibile e invisibile, e quella tra dicibile e indicibile si rivelano come ordine di una finzione contingente e modificabile:

> «Costruire finzioni non significa raccontare storie immaginarie, bensì riorganizzare i rapporti stabiliti tra visibile e dicibile, tra le parole e le cose, tra gli esseri e i loro nomi. Questa riorganizzazione rimette in questione precisamente la divisione tra reale e finzionale, opponendo alla logica poliziesca delle identità un altro paesaggio possibile, che è anche un altro paesaggio del possibile, un paesaggio in cui dei corpi che non erano capaci di percepire, di parlare o di fare ne diventano in qualche modo capaci. È questo che fa la politica concepita come soggettivazione polemica. È questo che fa la comunione tra le finzioni della politica e quelle delle arti».[156]

L'analisi, che qui verrà condotta, delle tre grandi partizioni del sensibile determinate dei *regimi di identificazione dell'arte*, ha lo scopo di mostrare alcuni «dei modi attraverso i quali delle figure di comunità si trovano ad essere esteticamente costituite»[157]. A tal proposito si mostrerà come la costruzione di una scena estetico-politica che manifesti nella sua singolarità le divisioni che la abitano aiuta Rancière allo scopo di mettere in gioco il *logos* inteso come la "struttura razionale" che costituisce tale scena estetico-politica. Se pensiamo alla scena polemica dell'Aventino esposta nel paragrafo precedente riconosciamo in essa la possibilità

[156] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p.15.
[157] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p.23.

di parola dei *senza-parte* le cui ragioni non sono prese in considerazione da chi domina la parola e la cui emancipazione parte proprio dall'atto violento di *prendersi* il diritto alla parola riconfigurando l'intera scena politica. Proprio l'azione relativa all'invenzione di una scena è ciò che interessa a Rancière per mettere in luce le dinamiche della partizione del sensibile, per la possibilità che essa può offrire di pensare un altro paesaggio, ossia:

> «di mostrare il pensiero al lavoro, i concetti nel momento del loro farsi in opposizione a tutta una tradizione filosofica che dice che bisogna prima definire i termini e vedere come essi si combinano e conferiscono la razionalità della cosa. Io dico no. La razionalità della cosa, che sia il pensiero, il linguaggio, la politica, l'arte, è sempre una razionalità della divisione delle ragioni»[158].

Rancière costruisce e interpreta le "messe in scena" in cui i concetti che supportano la razionalizzazione della partizione acquistano significato e, nello stesso tempo, mostrano le divisioni che la abitano, nelle quali «l'essere parlante si annuncia immediatamente come un essere parlante diviso, un essere parlante che divide»[159]. La scena diventa una *dimensione polemica* legata, per un verso, alla *presa di parola,* o per meglio dire, è legata a un certo privilegio della parola che deve essere messo in questione nella presa di coscienza politica del disaccordo tra un'esistenza e un'inesistenza, per giungere alla definizione del torto che verifica l'eguaglianza tra coloro a cui è riconosciuta la parola e coloro che devono dimostrare la capacità di dire le proprie ragioni; per un altro verso, la scena è legata alla questione dell'*apparenza* che «non è il contrario della realtà, la caverna, ma propriamente la scena della manifestazione. Non c'è una scena e un retro-scena, una caverna e un luogo della verità»[160]. La scena teatrale, quale paradigma delle grandi forme di ripartizione estetica insieme al coro e alla pagina, ha una sua politicità sensibile poiché interroga la divisione platonica che ancora oggi regna, tra realtà e

[158] J. Rancière, A. Jdey, *La méthode de la scène*, Lignes 2018, p. 13, trad. mia.
[159] Ibidem, trad. mia.
[160] Ivi, p. 14, trad. mia.

finzione: in questo senso la scena teatrale mostra, in quanto finzione, la realtà della dimensione polemica ribadendo e, contemporaneamente, criticando l'ordine della parola. La scena artistica non è perciò il luogo in cui ciò che appare è *altro* dalla verità, ma diventa il dispositivo principale capace di riorganizzare i rapporti stabiliti tra il visibile e il dicibile dall'interno dell'effettività del comune sensibile: la scena è lo spazio di manifestazione sul quale si gioca sempre *apparenza contro apparenza*. La scena teatrale rende visibile l'invisibile, e fa vedere diversamente ciò che può apparire solo a condizione di una determinata intelligibilità; in questo modo contribuisce alla costruzione di un altro ordine di apparenze. La stessa scena costruita da Rancière a partire dal racconto di Ballanche della secessione dei plebei sull'Aventino fa apparire un'esistenza e udire una parola là dove la razionalità dell'ordine dato ne pre-giudicava la comprensione coprendola con il solo rumore.

Il concetto di scena e di finzione si rivelano fondamentali per comprendere la partizione del sensibile. Pertanto è necessario chiarire che il significato del termine "scena" non rimanda semplicemente alla riflessione sull'arte teatrale: «il concetto di scena non rinvia necessariamente a quello del teatro come istituzione. L'essenziale della scena, è la costruzione di un certo intrigo dove le nozioni si trovano all'opera, incarnate in personaggi concettuali»[161]. L'essenziale della scena interpretata o costruita è un racconto esemplificativo di una determinata partizione del sensibile, un racconto che mette in evidenza quali concetti fondano il *logos* di quella partizione attraverso personaggi reali o fittizi e nei quali si incarna la ragione dominante e le altre possibilità di ridefinire la partizione sovvertendo l'ordine dato. In questo modo nel mostrare qualcosa sulla divisione del mondo, del sensibile e degli individui si insinua la possibilità che il riconoscimento dei senza-parte diventi politico nel gioco stesso della finzione scenica. Rancière lavora alla ricerca di scene singolari attraverso le quali sia possibile analizzare le dinamiche del riconoscimento in atto sia nella logica politica che in quella poliziesca; questo è il modo per orientarsi anche tra i regimi dell'arte: «il più grande scarto è posto

[161] Ivi, p. 15, trad. mia.

nel più piccolo spazio»[162]. Per tale ragione lungo tutta la sua riflessione si trovano scene estetico-politiche spesso decontestualizzate rispetto ai tempi e alle discipline in modo da risultare esempi di dinamiche conflittuali ancora presenti. La creazione e la successiva interpretazione di scene polemiche che rompono la partizione del sensibile preesistente allarga lo sguardo sul mondo e, nello stesso tempo, fa assumere alla riflessione di Rancière un carattere a-disciplinare che egli rivendica a più riprese. Ciò che conta più di ogni altra cosa nella creazione di una scena è l'analisi e la messa in questione di un *partage* consensuale a partire dal quale si possa aprire a un altro possibile:

> «quello che cerco ogni volta, è di trovare dei casi singolari attraverso i quali noi possiamo provare una certa articolazione, una certa consistenza di nozioni, dei rapporti che ci fanno dire che c'è della politica, della letteratura, o che si è in tale o tale regime dell'arte, o in tale o tale figura di potere, per esempio»[163].

La scena teatrale rappresenta, nella riflessione sulla *politica dell'estetica,* una modalità di configurazione dello spazio sensibile di un comune che l'arte contribuisce a disegnare. La concezione platonica del teatro, in particolare della tragedia, viene interpretata come una scena singolare che mette in evidenza come la questione della comunità e dell'individuo si incontra con la questione politico-estetica del teatro. Poiché la *politica dell'estetica* non può essere pensata se non in relazione all'*estetica della politica*, i *regimi dell'arte* nascono a partire da questa relazione e possono venire compresi solo nell'intreccio che essi stabiliscono sul piano della divisione o della condivisione (*partage)* del sensibile. Questo significa che il teatro non deve essere pensato meramente come scena di manifestazione del politico, allo stesso modo di come la politica non deve essere pensata in termini di istituzione: «c'è una scena come costruzione di una razionalità esemplare, e poi il teatro come luogo di uno sdoppiamento»[164]. In questo sdoppiamento finzionale

[162] Ivi, p. 19, trad. mia.
[163] Ivi, p. 18, trad. mia.
[164] Ivi, p. 16, trad. mia.

risiede la capacità della scena teatrale di rompere il carattere identitario degli individui reali e delle loro relazioni sul piano dell'*aisthesis,* dove le scene della politica e quelle dell'arte si incontrano. Fatte salve queste premesse ci sono infatti diversi momenti, scrive Rancière, in cui «la questione del teatro e quella del popolo si incontrano: è il caso di Platone»[165], ovvero del rappresentante del primo dei tre regimi di identificazione dell'arte in occidente: il *regime etico delle immagini*[166].

La Repubblica di Platone per la prima volta «mostra con chiarezza questo carattere condizionale dell'arte e della politica»[167], finalizzato alla costituzione di una *comunità etica* fondata sul principio di corrispondenza tra i modi di essere e i modi di fare. Tale corrispondenza permette l'istituirsi ideale di una comunità ordinata secondo il principio *poliziesco* del rispecchiamento dei cittadini nella divisone delle occupazioni e dei sensi che spettano loro. La *politeia* o Repubblica, così come è pensata da Platone, funziona secondo il *regime dell'Identico* che delinea una comunità *piena* in cui non sono ammessi né spazio vuoto, né tempo morto. In questo modo nella concezione politica di Platone non deve potersi presentare alcuna possibilità di disaccordo sul *nomos* etico della distribuzione delle parti della comunità: è il regime del torto reso impossibile nella saturazione dello spazio e del tempo della comunità. La *politeia* è innanzitutto un regime, un modo di vivere, una modalità della politica, «è l'identità tra politica e polizia» che regola la comunità interiorizzando le sue leggi fino a realizzarle in ogni ambito della vita. Questa identità tra politica e polizia è ciò che spiega l'ordine dell'organismo, ossia il modo in cui è pensata la Repubblica, «che respira secondo il suo ritmo, e che innerva ciascuna delle sue parti con il principio vitale che lo rende finalizzato alla sua funzione e al suo bene»[168]. La politica, posta alle dipendenze dell'Uno, si manifesta come *logos* vivente e come *ethos* dei modi d'essere e dei caratteri, sia della comunità che di ciascuno dei suoi membri: «come occupazioni dei lavoratori, come atmosfera mentale e movimento spontaneo dei corpi, come nutrimento spirituale che volge

[165] Ivi, p. 15, trad. mia.
[166] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 26.
[167] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 38.
[168] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 82.

naturalmente gli spiriti verso un determinato spazio di comportamento e di pensiero»[169]. In questo senso la politica platonica è una forma di polizia attraverso la quale Platone risolvere il problema dei *senza-parte* naturalizzando in senso organico la comunità a cui è negato l'ordine democratico. La *politeia* dei filosofi è l'identità tra politica e polizia che rappresenta la vita di un organismo e del suo principio vitale. Ciò comporta la dipendenza della politica dall'Uno distribuito in parti e funzioni: in questo modo la politica dei filosofi per Platone stabilisce che la divisione delle parti è un fatto intangibile che nega il *paradosso* della presenza dei *senza-parte come problema che la filosofia ha il compito di risolvere*. Per Rancière la democrazia non deve fondarsi sull'Uno, essa è la politica della moltitudine e del *demos*, della dis-identificazione e della soggettivazione polemica fondata sull'*isonomia,* ossia sull'idea che il fondamento della politica sia il presupposto dell'uguaglianza che si oppone a ogni legge naturale di dominio, offrendo una soluzione al paradosso dei *senza-parte*: tutto il contrario dell'organismo.

Nel *Disaccordo* Rancière analizza tre grandi figure del conflitto tra filosofia e politica e della risoluzione del paradosso della realizzazione/eliminazione della politica: queste tre figure sono definite come *archi-politica*, *para-politica* e *meta-politica*. Rancière non mette esplicitamente in relazione queste figure di *regimi politici* con quelle dei *regimi dell'arte*, tuttavia abbiamo ragione di credere che essi si riferiscano l'un l'altro. Quanto segue ha lo scopo di dimostrare che nella riflessione del filosofo francese la definizione del rapporto tra l'estetica della politica e la politica dell'estetica passa attraverso i regimi dell'arte: «Non c'è arte senza una certa partizione del sensibile che la leghi a una determinata forma politica»[170]. In questo modo l'effettività del rapporto tra arte e politica si gioca sul piano della definizione consensuale (o ridefinizione) estetico-politica di un determinato *partage* del sensibile comune.

Torniamo alle sue considerazioni su Platone. L'ordine filosofico proposto nella *Repubblica* è la rappresentazione estetica dell'*archi-politica* che in verità è un'*archi-*

[169] Ivi, p. 85.
[170] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 54.

polizia in quanto il divenire sensibile della legge comunitaria attribuisce in maniera compiuta e totale i modi d'essere e i modi di fare, i modi di sentire e i modi di pensare. La comunità fondata sulla figura dell'archi-politica realizza integralmente l'*arché* della comunità sul piano sensibile e risolve il paradosso della parte dei senza-parte nella scomposizione dei membri del *demos* e nella ricomposizione della comunità basata sulle funzioni di ciascuno. Ogni membro della comunità realizza il totale regime di vita della *politeia* soltanto se limita la sua libertà alla sola funzione cui è assegnato, e la virtù che consente di fare soltanto questo è la *sophrosunè*: la temperanza o moderazione che controlla gli appetiti e determina i livelli tra le parti secondo la logica del dominio: «La virtù propria e comune degli uomini della moltitudine non è nient'altro che la loro sottomissione all'ordine secondo cui essi sono solo ciò che sono, e fanno solo quel che fanno»[171]. La *sophrosunè* è la virtù che, interiorizzata nella comunità e nei suoi membri, impedisce il riconoscimento nello spazio libero che il *demos* pretenderebbe, ma che il *nomos* esclude per l'autoconservazione dell'ordine gerarchico della comunità. Ed è sulla mancanza di uno spazio vuoto (la comunità dell'archi-politica è una totalità, ossia archi-polizia) che il divenire sensibile della legge comunitaria si fa organica, come compiuta attuazione della *physis* in *nomos*.

Per ciò che concerne l'arte nel regime dell'archi-politica, Rancière non intende proporre formule all'interno delle quali riconoscere la giustezza o meno di un modo di fare arte politica. Si tratta piuttosto di vedere «quali sono le formule che sono dissensuali o meno nelle loro proposizioni, con il rischio che esse si perdano nel consenso o in una specie di rimodellamento molto più lento e diffuso delle forme di sensibilità»[172]. Ricordiamo che, secondo Rancière, per Platone l'arte non esiste in quanto tale, ma esistono solo dei "modi di fare arte", tra arti veritiere e arti dei simulacri, e che perciò questi modi di fare arte costituiscono il *regime etico delle immagini* in quanto regime che mette a problema la questione delle immagini. In questo modo il regime etico delle immagini definisce "l'arte platonica" in rapporto

[171] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 84.
[172] J. Rancière, A. Jdey, *La méthode de la scène*, p. 70, trad. mia.

al regime dell'archi-politica. Per comprendere questa posizione bisogna porre l'attenzione sulle modalità di interagire tra la razionalizzazione dell'organizzazione del sensibile, che passa dal pensiero ai corpi mettendo ognuno al proprio posto, e il lavoro sovversivo compiuto dalla tragedia nello sdoppiamento dei corpi sulla scena teatrale, come luogo della dis-identificazione dall'identità etica del corpo collettivo unitario. La tragedia mostra «questa congiunzione tra il discorso che mette l'artigiano al suo posto e la critica del teatro come sdoppiamento»[173], mettendo in luce la possibilità di un altrimenti e sovvertendo l'ordine del dominio archi-politico. Il "modo di fare arte" nella "comunità etica della città ideale" così com'è proposto da Platone osserva il principio di verità a fondamento del regime etico delle immagini. In questo senso egli affronta il problema politico della democrazia ateniese attraverso quello della verità, ricacciando così la scena tragica – e la democrazia di cui è portatrice – nel mondo delle ombre e della caverna. Come abbiamo accennato, tra i "modi di fare arte" Platone distingue le "arti veritiere", ossia modi che trasmettono saperi dalle finalità definite fondati sull'imitazione di un modello, e i "simulacri di arti" che invece imitano apparenze di verità. Queste imitazioni si differenziano in base alla destinazione delle immagini che producono e per il modo in cui educano i cittadini al rispetto delle divisioni delle occupazioni nella città. All'interno del regime etico, infatti, «si tratta di sapere in cosa il modo d'essere delle immagini riguarda l'*ethos*, attiene al modo d'essere degli individui e delle collettività. E tale questione impedisce all'"arte" di individualizzarsi in quanto tale»[174].

In questo modo «rivolgere l'indagine alla tragedia», come fa Platone nel libro X della Repubblica[175], non può che assumere il carattere di un'analisi politica di *un* modo di fare arte che corrisponda a un determinato modo d'essere delle immagini, degli individui e delle collettività: modi d'essere che riguardano la dimensione dell'*ethos*. Poiché nel regime etico la questione dell'arte viene interamente sussunta

[173] Ivi, p. 34, trad. mia.
[174] Ivi, p. 26-27, trad. mia.
[175] Platone, *La Repubblica*, trad. it M. Vegetti, BUR, Milano 2008, Libro X, 598e.

all'interno del problema delle immagini, l'interrogazione platonica sulla loro origine e sul valore di verità di cui esse sono portatrici definisce nello stesso tempo anche la destinazione e gli effetti che esse producono. La tragedia, d'altro canto, non rappresenterebbe semplicemente una forma d'arte, ma un modo attraverso cui "la comunità si trova a essere esteticamente costituita" al di là del problema della verità delle immagini: «per Platone, la scena tragica è portatrice della sindrome democratica e contemporaneamente della potenza dell'illusione»[176]. Ed è per questo che egli la condanna. Ma che cosa sono questa sindrome democratica e il pericolo dello sdoppiamento delle identità che Platone vuole tenere lontani dalla propria città ideale? – Come scrive nel libro VIII della *Repubblica*, la democrazia è tra le forme di governo quella che «contiene in essa moltissimi modelli di costituzioni e di modi di vita» (VIII, 561e); il governo grazie alla costituzione anarchico-democratico, dà pari dignità di esistenza a tutti questi stili di vita, distribuendo «una sorta di eguaglianza parimenti a chi è uguale e a chi non lo è» (VIII, 558c). Pertanto esisteranno molteplici tipi di uomo in quanto i cittadini sono uomini liberi, «ognuno può organizzarsi una forma di vita secondo le proprie scelte» (VIII, 557b), assecondando i propri piaceri e desideri tra i quali non distingue tra i più o meno necessari affermando «che essi sono tutti uguali e degni di pari rispetto» (VIII, 561c). Dal canto suo il regime della *politeia* ideato da Platone si oppone alla forma democratica poiché, proprio per i motivi di cui sopra, essa è giudicata come regime del caos in cui regna la tirannia del desiderio e il disordine delle funzioni e in cui «se una qualche legge ti impedisce di amministrare il potere o la giustizia, nondimeno tu puoi comandare e giudicare se questo ti aggrada»; un regime del "non governo", una «forma di vita» in cui "non c'è alcun ordine né obbligo". Nei termini di Rancière potremmo dire che la democrazia è una forma di partizione del sensibile in cui c'è politica e non destino, ed è proprio ciò contro cui si scaglia la concezione platonica[177]. La democrazia fonda una comunità che funziona secondo il regime del molteplice e che si basa sulla *isonomia politike*,

[176] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 22.
[177] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 191.

sull'uguaglianza dei diritti politici che sono, nello stesso tempo, "diritti estetici" ossia diritti di manifestare la propria esistenza. Per questi motivi la tragedia è, agli occhi di Platone, il sintomo di una malattia e di un disordine nell'identità della comunità. Egli coglie implicitamente quale rapporto intercorra tra estetica e politica e il modo in cui esso si pone esemplarmente nella tragedia; egli ravvisa i pericoli che la tragedia espone mettendo in luce la partizione del sensibile che descrive lo spazio politico totale e la denuncia come quella divisione sensibile del comune della comunità che altera l'ordine visibile dell'archi-politica e la sua presunta immutabilità.

Il mito fondatore delle razze e dei metalli con cui Platone chiude il III libro della *Repubblica* viene ripreso più ampiamente nel IV libro con l'esposizione della tripartizione in un ceto aureo dei governanti, in uno argenteo dei combattenti e infine in un ceto di bronzo e ferro degli artigiani e produttori. Questo mito non istituisce semplicemente l'ordine gerarchico delle anime che abitano la città ideale, ma delinea una partizione del sensibile all'interno della quale rientra la messa al bando dei pittori e dei poeti tragici e, più in generale, della *mimesis* quale messa in discussione del principio d'identità dell'individuo, così come della comunità e dell'unicità della verità. L'avversione platonica nei confronti della democrazia, ossia dell'idea che tutti siano uguali e possano occuparsi della gestione della cosa pubblica, si riflette nella sua avversione all'arte tragica che permetterebbe al poeta e all'attore di essere altro da sé, facendo venire meno in questo modo il principio che garantisce l'ordine della *polis:* che ognuno si occupi dei "propri affari!" sembra essere la parola d'ordine platonica. Occuparsi delle proprie cose va inteso come il restare al posto a cui la propria anima è destinata contribuendo a realizzare l'ordine della *politeia* e rispettare la distribuzione dei modi di essere e dei modi di fare, delle funzioni e dei posti che determinano la gerarchia all'interno di una partizione etico-poliziesca del sensibile: «Poiché vi sono tre gruppi, l'accavallarsi e lo scambio reciproco delle loro funzioni costituiscono il danno più grande per la città, che assai correttamente potrebbe venir chiamato senz'altro un delitto» (IV, 334b-c).

L'arte dunque si presenta come una questione politica che rientra a pieno titolo nel sistema che si propone di fondare e ripartire le identità e di educarne i sensi. Per Rancière il mito della distribuzione dei metalli nelle anime, posto a fondamento della città, rappresenta l'archi-politica platonica quale progetto di una comunità integralmente realizzata, all'interno della quale la moltitudine degli uomini è sottomessa all'ordine gerarchico secondo cui «essi sono solo ciò che sono e fanno solo quel che fanno»[178]. Questa sottomissione che viene considerata da Platone come la virtù comune (*sophrosunè*) che costituisce l'ordine della *politeia* completamente saturo del possibile (ognuno è ciò che è e non può essere altrimenti): è proprio tale saturazione dello spazio e del tempo della comunità che fa sì che, nella *Repubblica,* il *nomos* esista solo come *ethos* che sottomette la legge allo spirito della legge: ossia l'idea che la legge esprima «innanzitutto un modo di essere, un temperamento, un clima particolare della comunità»[179]. È proprio questa sottomissione allo spirito della legge, a un *umore* e a un *temperamento,* che induce il cittadino della retta città a essere persuaso da un racconto piuttosto che dalla verità della legge. Nella città retta non basta che il cittadino sia trattenuto da una legge, ma un buon legislatore deve iscrivere tale legge all'interno di un racconto con il quale persuade all'opinione sul bello e sul turpe[180]. In tale persuasione consiste il senso della narrazione e, nello stesso tempo, la traduzione della legge in educazione: questo è, per Rancière, il senso dell'archi-politica platonica intesa come «divenire sensibile totale della legge comunitaria». Poiché il poeta tragico si pone al di là della persuasione del racconto e, quindi, al di là dello spirito della legge, egli rappresenta la figura dell'esteriorità radicale rispetto alla partizione istituita dall'archi-politica platonica: è perciò diseducativo, nella visione platonica, nella misura in cui è democratico e anti-poliziesco nella visione di Rancière. Per questo il poeta tragico è collocato dalla parte della democrazia nell'opposizione tra questa e la *Repubblica*. Se la democrazia è il regime «dell'esteriorità della legge che misura l'efficacia della

[178] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 84.

[179] Ivi, p. 85.

[180] Platone, *Leggi*, libro VII, 823a, 823d, trad.it di R. Radice, in *Platone tutti gli scritti* a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2001.

parte dei *senza-parte* nel conflitto tra partiti», la *Repubblica* platonica è fondata sull'educazione quale spirito della legge e sul regime di interiorità della comunità «in cui la legge traduce l'armonia dell'*ethos*, l'accordo tra il *carattere* degli individui e i *costumi* della collettività»[181]. L'arte, nella *Repubblica*, è considerata mezzo educativo e, a tale scopo, Platone ammette all'interno della città solo un tipo di poeta e di narratore di miti *più austero e meno piacevole che modelli i suoi discorsi secondo le tracce imposte dai legislatori* (*Repubblica*, III, 398b): egli deve essere un poeta che racconti di un dio da cui derivi solo il bene e di gesta di uomini valenti a cui si addice contegno e moderazione. La critica alla poesia mimetica, quale riproduzione di simulacri, riportata nel Libro II e III e poi nel X, si intreccia alla critica di Omero – considerato da Platone il primo dei tragici – oggetto principale dell'*accusa maggiore*, secondo cui la poesia tragica, fondando sul *pathos* la propria rappresentazione degli dèi e degli eroi, «sia in grado di corrompere anche gli uomini valenti, salvo pochissime eccezioni» (X, 605c). La messa al bando dell'arte mimetica e dei poeti tragici è la presa di distanza da una visione del mondo o, potremmo dire, da una partizione democratica, la cui scena teatrale permette al cittadino di immaginare altre vite possibili, mettendo in crisi la comunità etica platonica nella quale «non c'è un uomo doppio o molteplice, dato che ognuno svolge una sola funzione» (III, 397e). La *mimesis* tragica che si manifesta nello sdoppiamento del teatro non garantisce più il rapporto tra gli effetti della parola e la posizione dei corpi nello spazio comune. Per edificare una comunità etica in cui la politica (come gesto di dissenso nei confronti del torto subito) debba venire esclusa, la partizione del sensibile attuata da Platone sottrae agli artigiani lo spazio politico impedendo loro di fare qualcosa d'*altro* rispetto alla propria occupazione: «Non fare null'altro che *i tuoi propri affari,* che non sono quelli di pensare alcunché, ma semplicemente *fare* questa cosa che esaurisce la definizione del tuo essere»[182]. Nello stesso tempo, e per la stessa ragione, il "filosofo re" vieta ai poeti e agli attori la scena artistica della tragedia che li condurrebbe a pensare la possibilità di giocare un altro ruolo, a

[181] J. Rancière, *Il disaccordo*, pp. 85-86.
[182] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 61.

pensarsi altro da sé, altro da ciò che è stabilito essi siano, contravvenendo alla salvaguardia dell'unità della comunità che, sola, deve essere cantata o raccontata avendo cura di reprimere ogni forma di istintualità. Nelle intenzioni di Platone l'idea di costituire una comunità etica è possibile solo a costo di sopprimere la politica, escludendo in un sol colpo il teatro e la democrazia:

> «Teatro e assemblea sono due forme solidali di una stessa partizione del sensibile, due spazi di eterogeneità che Platone, per costituire la sua repubblica come vita organica della comunità, deve ripudiare insieme. Così l'arte e la politica, prima ancora di individuarsi come tali, sono reciprocamente connesse come forme della presenza di corpi singolari in uno spazio e un tempo specifici»[183].

Il teatro come arte democratica è, agli occhi di Platone sovversione delle identità, ma noi sappiamo – scrive Rancière – che il teatro può anche essere veicolo attraverso cui passa la costruzione di un'identità della comunità[184]. La tragedia, come forma di partizione del sensibile, manifesta il pericolo del *pathos* attraverso il rapporto della vita con quell'arte che, mediante l'imitazione delle passioni umane, induce «il pubblico ad arrendersi emotivamente alla sua visione della realtà e ad accettarne la prospettiva irrimediabilmente umana»[185]. La poesia tragica, rivolgendosi al *carattere eccitabile e mutevole* (*Repubblica*, X, 605a-605c), distrugge la parte razionale dell'anima mentre risveglia e alimenta quella parte dell'anima inferiore, priva di pensiero, che la comunità etica si propone di tenere a freno attraverso l'educazione alla ragione: Apollo, dio della misura, è da preferire a Dioniso e al portato delle sofferenze umane oggetto della tragedia. Agli occhi di Platone il pericolo della tragedia sta proprio nella sua serietà poiché essa rappresenta una visione del mondo e un sentimento della vita che salva i fenomeni propriamente umani: «Se la poesia manipola un mondo di illusioni o di simulazioni,

---

[183] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p.39.
[184] J. Rancière avec A. Jdey, *La méthode de la scène,* p. 37.
[185] S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica edizioni, Palermo 2009, pp. 104-105.

essa diventa più pericolosa proprio quando quelle illusioni riguardano le cose che, per i produttori e per i fruitori dell'arte mimetica, si rivestono della più grande serietà»[186]. In tal modo essa è in grado di condizionare i modi in cui gli uomini vedono e giudicano il mondo. La tragedia si rivela, così, portatrice di un'immagine della realtà che si manifesta in una rappresentazione fondata sul sentimento della contingenza dell'ordine delle cose del mondo; tale sentimento tragico della vita risulta incompatibile con l'interpretazione etico-religiosa della realtà che mira, con le immagini dei suoi racconti, a un significato morale positivo. Il rifiuto platonico della *mimesis* è una critica della finzione tragica quale modo di fare arte e, nello stesso tempo, una critica a un modo di distribuzione dei modi di essere e di visibilità dei corpi, che aprirebbe sulla scena uno spazio eterogeneo in cui sarebbe possibile ridisegnare il visibile e il dicibile e «immettere nell'anima una possibilità universale e ognora presente»[187].

Ciò che in questa fase ci interessa mettere in evidenza è il legame tra la parte dei senza-parte, (lo studio sull'emancipazione operaia o in generale delle minoranze) e il monito platonico secondo cui ognuno deve essere identico alla funzione e alla parte cui è destinato, per vedere come questo senso di giustizia sia veicolato nel regime etico dell'arte mediante l'avversione al sentimento tragico della vita portatore della sindrome democratica, della contingenza dell'ordine del mondo e quindi di una partizione che non è data per natura, ma è passibile di essere modificata. A tal proposito Rancière mostra come «arte e politica non sono due realtà permanenti e separate, a proposito della quali si tratterebbe di chiedersi se *debbano* essere messe in rapporto»[188], ma sono due forme di organizzazione del sensibile legate tra loro e che agiscono sullo spazio dell'*aisthesis*: esse agiscono ordinando i corpi nello spazio-tempo della comunità sulla base di una partizione del sensibile che è sempre una finzione, ossia una costruzione di relazioni e un'organizzazione di rapporti portatrici di una diversa concezione del mondo. «Il carattere inventivo

[186] Ivi, p. 104.
[187] Ivi, p. 106.
[188] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 38.

e finzionale» della politica e delle arti consiste nella capacità di inventare nuove forme, spazi e tempi da opporre alla logica poliziesca delle identità e riorganizzare così i rapporti arbitrariamente stabiliti tra le parole e le cose, tra il visibile e l'invisibile che dividono ciò che è reale da ciò che è finzione[189]. Potremmo dire che tutto è finzione: ogni ordine dello stato delle cose è una finzione che ha dimenticato di esserlo e pensa di essere l'unica realtà possibile. Il pericolo sovversivo che avviene sulla scena tragica per mezzo dello sdoppiamento mette in questione agli occhi di Platone l'unità psico-fisica del cittadino procurando un conflitto interno all'anima e alla città. Nel momento in cui l'attore interpreta l'altro da sé simula un'altra possibilità portando agli occhi del cittadino una diversa opportunità di occupare nuovi spazi rispetto a quello che gli si "addice per natura" (IV, 444b). Rancière sottolinea chiaramente il carattere politico-estetico della finzione:

> «la questione della *finzione*, è anzitutto una questione di distribuzione degli spazi. Dal punto di vista platonico, la scena teatrale, contemporaneamente luogo di un'attività pubblica e luogo di esibizione dei "fantasmi", confonde la ripartizione delle identità, delle attività e degli spazi»[190];

Nel regime etico delle immagini, corrispondente all'ordine poliziesco, lo svilimento della *mimesis* va di pari passo con la critica alla ridistribuzione simbolica dei corpi e alla loro riduzione alla funzione, corpi ai quali viene negato l'essere plurale che costituisce il carattere propriamente umano a cui la democrazia dà voce. La scena tragica sulla quale l'attore interpreta mimeticamente un determinato sentimento della vita è l'atto creativo con il quale il poeta rende possibile un altro paesaggio al posto dell'Uno. Come atto di finzione la scena tragica apre al dislocamento dei corpi in un altro spazio e in un altro tempo dando voce e visibilità all'altro rispetto a cui si è destinati. "Uscire fuori di sé" è il presupposto dell'emancipazione, sia della tragedia che, più in generale, della partizione democratica che

[189] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 14-15.
[190] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p.15.

permette all'individuo la libertà di appropriarsi del proprio tempo in base all'uguaglianza di tutti con chiunque. Il rifiuto della tragedia nel contesto della *polis* va al di là della semplice censura di un modo di fare arte: significa rifiutare un modo d'essere dell'umano e una visione democratica della società che riconosce e include il dissenso della politica e il trattamento del torto. La filosofia politica di Platone neutralizza l'elemento conflittuale della *politica* grazie alla realizzazione della *physis* in *nomos* come processo che sensibilizza la legge comunitaria. Il potere del *demos* non sarebbe altro che l'insostenibile fatticità del "grande animale" che occupa lo spazio politico della comunità senza mai essere un soggetto unico, identico a se medesimo: *ochlos* è il nome che lo caratterizza e sta a significare la turbolenza e il disordine di insiemi di individui sempre diversi da se stessi e dal racconto dei posti e delle funzioni al quale Platone vorrebbe che aderissero[191]. Vediamo qui emergere, accanto al tema del riconoscimento, quello dell'arbitrarietà della partizione del sensibile capace di ridistribuire i ruoli sociali sia nella realtà che sulla scena tragica: il *demos* è costituito dalla parte che non ha parte e che attualizza la contingenza di ogni ordine comunitario mostrando come il tessuto sociale costituito da identità e occupazioni sia privo di un principio che potremmo definire naturale. La posta in gioco è quella di un pensiero politico-estetico positivamente affermativo che, nell'atto del litigio e della manifestazione del disaccordo, nell'interruzione del consenso e della soggettivazione, apra a una diversa e contrastante possibilità politica dando fiducia alla capacità di chiunque di prendere possesso della propria vita e sperimentare le sue possibilità:

> «Per prima cosa, "lo stato delle cose non è necessario", si può rimpiazzare la descrizione del mondo in termini di necessità con una descrizione in termini di possibilità: secondariamente, questa descrizione non dice quello che bisogna fare ma essa vi dice solamente: a partire da lì, sta a voi sapere quello che volete»[192].

[191] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 30.
[192] J. Rancière, *La méthode de l'égalité – Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Bayard Éditions, Lonrai 2012, p. 162, trad. mia.

L'obiettivo platonico di sottomettere il molteplice alla legge dell'Uno è un ideale che mostra la sua debolezza nelle crepe dei desideri e nella lacerazione delle passioni che la tragedia rappresenta mettendo al centro il carattere irrimediabilmente umano, diviso, molteplice. La verità dell'immagine nella quale dovrebbe riflettersi la comunità etica è, per Rancière, una partizione del sensibile poliziesca che ha come scopo tenere a freno l'eccesso democratico: «La dismisura democratica […] è semplicemente la perdita della misura, secondo la quale la natura dava la sua legge a quell'artificio che è la comunità»[193]. Lo *scandalo del sorteggio* per mezzo del quale la democrazia distribuisce in modo egualitario l'accesso alla cittadinanza e alle cariche di potere, rappresenta lo scandalo dell'uguaglianza di tutti con chiunque. Esso inficia la presunta superiorità naturale che divide le capacità, là dove il principio della democrazia è, per Rancière, l'assenza dei titoli per governare, la negazione della naturalità del potere: «La democrazia non è né una società da governare né un governo della società, ma proprio l'ingovernabile su cui ogni governo si scopre fondato»[194]. Lo scandalo del sorteggio è lo "scandalo del caso", ossia di ciò che non è prevedibile in un sistema che ci vuole prevedibili e controllabili, quell'ingovernabile che mina la distribuzione dei posti e delle funzioni, così come il conformismo. Per questo il buon governo democratico non è solo quello che si oppone alla tirannia e alla dittatura, ma soprattutto quello che è capace di dominare i pericoli della vita democratica, i suoi eccessi e le sue contraddizioni. Scrive acutamente Rancière, che il maggior pericolo per la democrazia risiede all'interno dei processi democratici di affermazione degli interessi che, in un dato momento, fanno fatica a essere mediati. Parlando della crisi della democrazia scrive: «la democrazia significa la crescita irresistibile delle richieste che premono sui governi, provocando il declino dell'autorità e rendendo gli individui e i gruppi restii alla disciplina e ai sacrifici che l'interesse comune esige»[195]. In Rancière, quindi, la decisione a favore della partizione democratica non è soltanto il

[193] J. Rancière, *L'odio per la democrazia*, p. 51.
[194] Ivi, p. 61, con riferimento a *La Repubblica*, Libro VIII, 557a.
[195] Ivi, p. 13.

superamento radicale dell'archi-politica platonica – e del regime etico delle immagini – ma anche l'equilibrio della vita democratica che avrebbe il compito di controllare il principio anarchico delle parti (il potere del popolo) nel suo rapporto con gli interessi inerenti la cosa pubblica. Il rischio insito nell'opposizione all'archi-politica sta nell'affermarsi degli interessi privati come eccesso di vitalità democratica a scapito del bene pubblico.

Se torniamo a Platone e al rapporto che nella *Repubblica* la politica intrattiene con il cittadino, e in particolare con la parte dei *senza-parte* quale elemento del caos democratico da neutralizzare, vediamo come essa si traduca nel rapporto di soggezione che l'arte intrattiene con il pubblico. Il teatro è un'attività artistica che deve essere scacciata dalla città ideale a causa del suo potenziale patico (partecipativo ed emancipatore) nel quale Platone non vede altro che la trasmissione della «malattia di uno sguardo soggiogato dalle ombre»[196]. In altri termini, ciò che Platone vede come una malattia può essere interpretato con il suo timore che il pubblico di cittadini resista alla logica pedagogica dell'istupidimento, ossia infranga la logica dell'adeguamento all'Uno e al vero per proseguire e incamminarsi sulla strada della logica egualitaria e divisoria attraverso cui si renderebbe ingovernabile. Il teatro, inteso da Platone come luogo di manifestazione di fantasmi, non può essere tollerato nella presunta "comunità giusta" che impone al pubblico di cittadini l'attivo adeguamento di un modo di fare a un sapere, in luogo di un'altrettanta presunta passività di fronte alle ombre e alle apparenze di cui si ignora la realtà nascosta. Platone ha inteso sostituire a questa apparente passività degli ignoranti, il corpo unitario del pubblico la cui attività consiste nella partecipazione a un sapere comune: un sapere che non muove verso l'emancipazione degli individui ma, al contrario, un sapere che spiega e razionalizza la diseguaglianza che colloca ognuno nel proprio spazio-tempo. Per dirla con Rancière, Platone intende: «sostituire la comunità democratica e ignorante del teatro con una comunità diversa, racchiusa in una diversa performatività dei corpi. A essa contrappone la

[196] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma 2018, p. 7.

comunità coreografica, dove nessuno rimane spettatore immobile e ognuno deve muoversi seguendo il ritmo comunitario»[197]. La riflessione sullo spettatore è nello stesso tempo, una riflessione sul cittadino addomesticato dalle immagini etiche e persuaso all'idea di un bene comune che consiste nell'adeguamento a modelli e riferimenti moralmente esemplari, stabiliti e immutabili.

Se ci si chiede come si manifesti oggi il regime etico delle immagini basta pensare al «regime dell'opinione riconosciuta e dell'esibizione permanente della realtà» che ai nostri giorni è la forma ordinaria della polizia nelle società occidentali.[198] Il regime etico delle immagini è la partizione poliziesca del sensibile comune che si riproduce nelle nostre democrazie attraverso i più diversi circuiti visivi, la cui comunicazione è fatta per lo più di immagini accompagnate da parole che veicolano un racconto. Esempi dell'attuale regime etico delle immagini possono essere racchiusi nei palinsesti televisivi, nel ventaglio dell'offerta cinematografica rappresentativa e conformista, nella potenza delle immagini intrusive dei social album di stili di vita, ma in particolare pensiamo, in modo ancora più esemplare, alle pubblicità. Nell'ideale platonico della "città retta" la poesia era chiamata a adempiere il compito educativo di trasmissione delle virtù proprie a ogni parte della comunità attraverso un'immagine che imitasse «le forme espressive dell'uomo valente» (*Repubblica*, III, 398b), i modi e le passioni adeguate. Allo stesso modo, le forme di comunicazione pubblicitaria si fanno veicolo di trasmissione di valori sociali e modelli di vita che definiscono un immaginario collettivo il più possibile unitario e conforme all'esemplarità morale. Ogni giorno le pubblicità somministrano valori conformistici e integrati espressione di un'immagine di comunità spesso distante da se stessa e che, pur tuttavia, risponde a una *imagerie collettiva*[199] che istituisce riferimenti e restituisce un'immagine della società sotto forma di tipi definiti. Solo a un livello superficiale si può pensare che lo scopo della pubblicità sia quello di rendere appetibili e desiderabili oggetti di consumo: essa veicola piuttosto i nostri

[197] Ivi, p.10.
[198] J. Rsncière, *Il disaccordo*, pp. 49-50.
[199] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. it di D. Chiricò, Pellegrini Editore, Cosenza 2007, p.45.

desideri al fine di conformarli a un sapere pubblico. Gli oggetti del nostro desiderio sono l'altra faccia della sua controllabilità in quanto diventano riferimenti simbolici di natura morale e politica: «Nella pubblicità, in effetti, la società intera esprime e canta non solo i propri oggetti-totem, ma anche e soprattutto gli stili di vita, le emozioni, i costumi che ogni volta si intende considerare come moralmente e antropologicamente esemplari»[200]. La pubblicità rende massimamente visibili quei modi di vita nei quali si rispecchiano un sapere politico e un regime etico che rende persuasiva un'idea del vero e del bene comune finalizzata all'accrescimento del conformismo etico-sociale ammantato di unità: è forse per questo che essa può essere considerata «l'agenzia morale più diffusa e più ascoltata nel mondo»[201].

In questo senso la pubblicità può essere considerata come una delle più incisive forme di espressione moderna del regime etico delle immagini; essa è lo specchio nel quale si riflette, secondo modalità estetico-politiche, la cultura nella quale la società è chiamata a riconoscersi, la vetrina appetibile del negoziante di fiducia che ci vende a buon prezzo il nostro conformismo preferito. Nelle fasi di crisi, come quella che stiamo attraversando a causa della pandemia che ci isola nelle nostre case, la pubblicità si manifesta ancor più come una macchina quanto mai potente, produttrice di immagini finalizzate a rassicurare la comunità. Tale macchina etica è il veicolo di un racconto a lieto fine: essa si fa cantastorie di un'identità che si aggrappa a se stessa cercando di rimanere immobile mentre il mondo cambia, di resistere al "male" del cambiamento dei modi di vita che metterebbero in questione la partizione del sensibile dominante.

L'immagine non è mai una semplice realtà, scrive Rancière riferendosi alle immagini del cinema, ma questa osservazione si può applicare anche alle immagini televisive o pubblicitarie, così come a quelle letterarie ivi compresa la poesia tragica, in quanto «vi è del visibile che non è immagine e vi sono immagini che sono tutte in parole». Il potere dell'immagine consiste nella messa in scena di una partizione del sensibile, in operazioni di visibilità; in questo senso l'immagine è messa

[200] E. Coccia, *Il bene nelle cose, La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 43.
[201] Ivi, p. 46.

in scena di un rapporto tra visibile e invisibile, dicibile e indicibile: «le immagini […] sono prima di tutto delle operazioni, dei rapporti tra il dicibile e il visibile, dei modi di giocare con il prima e il dopo, la causa e l'effetto»[202]. Se le immagini del regime etico non possono essere identificate di per sé come 'arte', è perché *le immagini dell'arte sono, in quanto tali, delle dissomiglianze*, non hanno la pretesa di aderire all'unicità della verità. La verità a cui l'immagine sarebbe tenuta a somigliare è quella che sottomette la comunità etica in cui ognuno è uno rispetto alla propria identità e funzione. La somiglianza del regime etico delle immagini è un'*archi-somiglianza*: «quella che definisce il rapporto di un essere con la sua provenienza e la sua destinazione, quella che si congeda dallo specchio a tutto vantaggio del rapporto immediato del genitore e del generato: visione faccia a faccia, corpi gloriosi della comunione o contrassegno della stessa cosa»[203]. L'archi-somiglianza è la ricerca della somiglianza originaria quale contraltare estetico-artistico dell'archi-politica. L'archi-politica è il progetto di una comunità fondata sulla realizzazione sensibile dell'*archè,* ossia su un principio di potere con il quale si mira a risolvere logicamente il paradosso del *demos*, la moltitudine della parte dei senza-parte che è tutto e niente, sempre altro da se stessa. L'archi-somiglianza è l'immagine univoca e razionale con la quale Platone si scaglia contro la tragedia; essa non è la semplice replica di un'idea, ma testimonianza immediata e sensibile quale «l'impronta della cosa, l'identità spogliata della sua alterità piuttosto che della sua imitazione»[204]. Sono proprio la questione dell'altro da sé e dell'altrimenti possibile ciò di cui si fa carico la politica come democrazia: «La causa dell'altro come figura politica è innanzitutto questo: una dis-identificazione rispetto a un certo sé». La sindrome di cui è portatrice la tragedia agli occhi di Platone è una forma di dis-identificazione rispetto a un'identità unitaria, messa in scena del molteplice, «è la produzione di un popolo diverso da quello che è visto, detto, contato dallo Stato, un popolo definito dal manifestarsi di un torto fatto alla costituzione del comune,

[202] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, pp. 33,35.
[203] Ivi, p. 36.
[204] Ivi, p. 37.

una manifestazione che è in grado di costruire un altro spazio di comunità»[205]. Il regime etico delle immagini è perciò la forma di un'immagine satura che non rimanda ad altro che a se stessa, al suo contenuto di verità. L'immagine etica è il veicolo di un sapere politico che abbrutisce se stessi all'interno di una comunità satura del possibile in cui ognuno è legato alla morale tipica del proprio ambiente, della parte a cui è destinato e in cui non è pensata alcuna forma di emancipazione, ossia di presa di coscienza rispetto alla «propria natura di soggetto intellettuale»[206]. Il sistema della *politeia* platonica anti-democratica, che si esprime esemplarmente nel mito delle anime e dei metalli e il cui motto è "ognuno si occupi dei propri affari" e "fuori i poeti tragici dalla Repubblica", è fondato sulla spiegazione di ciò che è «finzione distributrice, giustificatrice, di un'ineguaglianza»[207]. Tale spiegazione è l'arma abbrutente della partizione etica del sensibile che sopprime la politica in vista di un ordine sociale il cui scopo è quello di risolvere lo scandalo della democrazia e del suo potere che, scrive Rancière – «non è quello della popolazione o della sua maggioranza, ma il potere di chiunque, l'indifferenza delle capacità per occupare le posizioni di governante e di governato»[208]. Il regime etico delle immagini si presenta come *progetto morale totale* della politica dell'estetica[209], la cui altra faccia è l'estetica della politica come espressione di un bene comune che si manifesta nel principio di identità a ciò che è stabilito essere il proprio destino.

Dal regime etico delle immagini fondato sul principio di verità, e dal *tutto pieno* dell'archi-politica platonica, prende le distanze il *regime rappresentativo* o *poietico* delle arti che identifica lo specifico delle arti con la coppia *poiesis/mimesis*[210]. Il regime rappresentativo, il cui rappresentante è Aristotele, si caratterizza per un altro modo di affrontare la questione del molteplice. Il principio mimetico cessa di essere un principio meramente normativo secondo il quale l'arte è tenuta a

[205] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 167.
[206] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 63.
[207] Ivi, p. 130.
[208] J. Rancière, *L'odio per la democrazia*, p. 60.
[209] E. Coccia, *Il bene nelle cose*, p. 56.
[210] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 28.

riprodurre copie somiglianti a dei modelli. Il regime rappresentativo delle arti non è il regime della somiglianza, ma «è il regime di una certa alterazione della somiglianza, vale a dire di un certo sistema di rapporti tra il dicibile e il visibile, tra il visibile e l'invisibile»[211]. Aristotele ridefinisce la *mimesis* quale *principio pragmatico* che identifica e organizza gerarchicamente le arti come "modi di fare". A differenza del regime etico delle immagini, il regime poetico rappresentativo si basa su un principio pragmatico della produzione di oggetti specifici che entrano nell'ambito generale di ciò che chiamiamo "arte". Le arti mimetiche sono ritenute produttive da Aristotele al pari di altre attività tecnico-produttive dell'uomo (artigianato) e pertanto vengono considerate una variante della *poiesis* (in quanto atto del fare)[212]: la poesia, l'arte visiva, la musica e la danza seguono procedimenti ben strutturati per il conseguimento dei loro scopi, ossia la produzione di un valore rappresentativo che rientri nell'ambito della cultura il quale veicola conoscenza e comprensione attraverso l'utilizzo sapiente del *logos* e del *pathos*. A differenza di Platone, tali oggetti d'arte sono sottratti alla consueta verifica della loro funzione tecnica e alla legislazione della verità applicata ai discorsi e alle immagini. Perciò il regime rappresentativo avvalora la finzione distinguendola dalla falsità: essa non è l'invenzione immaginativa, ma la costruzione razionale di un sapere basato sul susseguirsi di avvenimenti secondo causa-effetto al fine di produrre un certo senso di realtà. Con il termine "finzione" si intende una *struttura di razionalità*: «Essa è la costruzione di un quadro all'interno del quale dei soggetti, delle cose, delle situazioni sono percepite come appartenenti a un mondo comune, degli avvenimenti sono identificati e legati gli uni agli altri in termini di coesistenza, di successione e di legami causali»[213].

Le opere mimetico-rappresentative vengono fatte rientrare all'interno di una legislazione propria che ne riconosce lo statuto di artefatto e consente ad Aristotele di elaborare un concetto di *mimesis* strettamente legato al principio creativo grazie

[211] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 40.
[212] S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, p. 139.
[213] J. Rancière, *Les temps modernes, Art, temps, politique*, La fabrique, Paris 2018, p. 14, trad. mia.

al quale si riabilita la finzione come struttura razionale nella quale l'azione di un personaggio causata dall'ignoranza ha come effetto il passaggio «dalla buona sorte all'infortunio»[214]. Il principio poietico aristotelico del fare artistico consente di riattribuire un privilegio all'azione tragica che in Platone veniva subordinata alla dimensione ideale dell'esistenza che doveva rispondere al superiore principio di verità per il bene della comunità, nel cui disegno non rientrava la pericolosa disarmonia delle emozioni. Dal canto suo Aristotele determina il valore estetico-politico di una finzione che, sul piano contingente, si gioca direttamente nel rapporto tra il prodotto artistico e il pubblico fruitore. L'arte mimetica aristotelica si risolve in un prodotto di finzione che rispecchia la realtà esperita e conosciuta in una rappresentazione di ciò che potrebbe accadere: le possibilità funzionali «secondo verisimiglianza e necessità» (*Poetica*, IX, 1451a). In tal modo non è importante la veridicità o meno di un racconto, ma il contenuto poietico che essa deve veicolare e l'effetto patico (paura, pietà, compassione, etc.) che questo deve produrre sullo spettatore-cittadino. Al contrario di Platone che sottomette la libertà artistica al valore del vero e del buono, Aristotele conferisce all'arte mimetica una certa libertà che tuttavia, a ben vedere, ha anch'essa una prospettiva educativa, sebbene non esplicitamente trattata nella *Poetica* e nella *Politica*. Le emozioni devono essere prodotte preferibilmente dal racconto tragico e non semplicemente dallo spettacolo che ne è il veicolo, al fine di accrescere il potenziale cognitivo e, quindi, la capacità di trasmissione di un sapere che è sempre nello stesso tempo politico e morale, e al quale il pubblico cittadino deve conformarsi. Il compito della poesia è quello di dire le cose universali – scrive Aristotele nella *Poetica* – poiché essa è *la cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia*, in quanto l'universale è ciò che conviene dire o fare secondo verosimiglianza o necessità (IX, 1451b). Nei termini di Rancière la *mimesis* disegna una partizione del sensibile che risponde a una gerarchia tra i modi di fare, i modi di essere e i modi di dire. Il regime rappresentativo è quindi un paradigma che, pur includendo l'autonomia delle arti, è in

[214] Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, capitolo XIII, 1453a.

fondo una partizione poliziesca fondata sulla corrispondenza di un'identità posta nella gerarchia sociale con l'autonomia quale separazione dei mezzi propri a ciascuna arte: «In definitiva, il regime rappresentativo s'interpreta come un paradigma non solamente per le arti ma per i saperi e la struttura sociale»[215].

Lo spostamento di paradigma dall'essere dell'immagine come copia di un modello all'intreccio delle azioni umane permette ad Aristotele il riconoscimento delle proprietà delle imitazioni in termini di "oggetti specifici" appartenenti a un'arte: «così, il principio di delimitazione esterno di un ambito costituito da imitazioni è insieme un principio normativo di inclusione»[216]. Come conseguenza del riconoscimento della funzione mimetica, Aristotele attribuisce una particolare importanza alla distinzione e alla gerarchizzazione dei generi (artistici) ordinati secondo una «distribuzione delle somiglianze a partire da principi di verosimiglianza, convenienza o corrispondenza, criteri di distinzione o comparazione tra le arti, ecc»[217]. Si può dire, perciò che, per Rancière, l'Aristotele del regime poetico sia il fondatore di ciò che chiamiamo "belle arti", in quanto è il primo che stabilisce una classificazione dei modi di fare e dei modi di valutare secondo l'insieme delle attività artistiche, quali la poesia, la pittura, la scultura, la danza. Nello stesso tempo, è anche colui che definisce il regime rappresentativo o mimetico che organizza questi modi di fare e di valutare e che, perciò, rende visibili le arti. La *mimesis* è dunque un regime di visibilità delle arti, non un procedimento artistico subordinato al principio di somiglianza: «La *mimesis* è anzitutto la piega della distribuzione dei modi di fare e delle occupazioni sociali che rende le arti visibili»[218]. Per Rancière è proprio questo regime di visibilità delle arti che le rende autonome dalle tecniche ossia dalle tecniche di artigianato che permette ad Aristotele di ordinare gli artefatti mimetici secondo la classificazione delle belle arti. Tuttavia, questo ordine delle arti del regime rappresentativo secondo la dignità dei loro soggetti, il primato dell'azione sui personaggi e dell'arte della parola, si ricollega per analogia con una

[215] A. Fjeld, Jacques Rancière, *Pratiquer l'égalité*, Michalon, Éditeur, Paris, 2018, p. 85, trad. mia.
[216] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 28-29.
[217] Ivi, p.29.
[218] Ibidem.

visione gerarchia della comunità e quindi con l'ordine generale delle occupazioni politiche e sociali.

L'arte poetica come *mimesis* nasce per Aristotele, come scrive nella *Poetica*, da un istinto naturale di imitazione che caratterizza l'uomo fin dall'infanzia e attraverso il quale acquisisce nozioni e modi di fare (IV, 1448b). Pertanto, un'opera mimetica si inscrive e si sviluppa in un contesto di pratiche culturali che implicano una relazione comunicativa tra l'artista e il pubblico che dall'operazione mimetica apprende qualcosa che ha a che fare con la vita e con le azioni umane riprodotte in un mondo possibile. In questo senso la tragedia è l'imitazione di un'azione seria e compiuta intesa come il racconto unitario di fatti che devono rispondere a una conseguenzialità di causa-effetto in modo tale che se una parte viene trasposta o eliminata tutto il senso della composizione viene meno. La tragedia riproduce un ordine saturo basato sul concatenamento logico degli avvenimenti e sulla razionalità delle azioni adeguate alla qualità dei caratteri. La correzione apportata da Aristotele alla *mimesis* platonica consiste nel risolvere le illusioni tramite la razionalità dell'intrigo e nonostante il mancato adeguamento alla verità: «i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte» (IV, 1450a). In questo modo il fine della tragedia è la comprensione di un messaggio che viene veicolato in parte attraverso i versi e in parte accompagnati dalla musica, ossia nella combinazione tra ragione e emozione, *logos* e *pathos*. In questa prospettiva, per Rancière, la questione del *partage* delle anime che preoccupa Platone si sposta nella definizione stessa della disposizione logica della finzione e della comprensione dell'azione mostrando un'alternativa al medesimo problema della moltitudine e dei posti ai quali ognuno in base al proprio carattere è destinato[219].

L'ordine rappresentativo è governato dall'idea che il pensiero sia una forma attiva che ordina la materia passiva, là dove alle arti mimetiche è dato il compito di veicolare un contenuto attraverso la razionalità della struttura rappresentativa rispondente alla logica della comprensione e della identificazione. Nella concezione

[219] J. Rancière, *La méthode de la scène*, p. 36.

aristotelica le arti mimetiche sono considerate come attività che «producono oggetti il cui valore rappresentativo esige conoscenza e comprensione»[220], in tal senso giungiamo a definire la comprensione di un'opera d'arte mimetica come l'apprendimento della trasmissione di un sapere adatto alla vita e alla società. Tale apprendimento passa attraverso la restituzione di un ordine del sensibile: la *mimesis* poetica è «un gioco di sapere che si esercita in uno spazio-tempo determinato. Fingere non significa produrre illusioni, significa elaborare delle strutture di intelligibilità»[221]. In questo senso il valore rappresentativo di un'opera mimetica è sia la produzione di oggetti specifici da parte dell'artista (l'intenzionalità delle opere mimetiche), sia la loro collocazione in un contesto di pratiche convenzionali e tradizionali che costituiscono l'intero ambito della cultura. Ciò significa che Aristotele introduce l'intenzionalità dell'artista nelle forme culturalmente istituzionalizzate connettendo i produttori con gli esecutori e i fruitori delle opere mimetiche, stabilendo così una partizione quale regime di visibilità delle arti[222].

La riabilitazione della tragedia avviene all'interno della reinterpretazione della *mimesis* compiuta attraverso un ponte che collega la *Poetica* alla *Politica*. Nel libro VIII della *Politica*, Aristotele afferma che: «nei ritmi e nei canti vi sono rappresentazioni quanto mai vicine alla realtà» dei caratteri e dei sentimenti etici[223]. Tali sentimenti non sono solo rappresentati nella musica e riferiti alle proprietà dell'artista, ma costituiscono il carattere espressivo che produce effetti anche sugli ascoltatori in grado di riconoscere l'emozione interna alla musica grazie al coinvolgimento simpatetico (1340a 13). La musica, perciò «stabilisce il modello di una *mimesis* tesa a mettere in atto due cose: il disegno rappresentativo dell'emozione interna all'opera (o all'esecuzione) e, nello stesso tempo, la comunicazione agli ascoltatori di questa emozione»[224]. Questa consapevolezza della dimensione espressiva della mimesi musicale, insieme all'idea della compartecipazione emotiva

[220] S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, p.139.
[221] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 52.
[222] S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, p. 141.
[223] Aristotele, *Politica*, a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 2009, libro VIII, 1340a 19-28.
[224] S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, p. 145.

(simpatetica), non solo apre l'esperienza dell'ascoltatore all'emozione interna della musica, ma si può riferire anche alla dimensione tragica che coniuga l'espressività della musica con la dimensione dell'*ethos*. Procurare esempi affettivi *etici* agli ascoltatori significa farli condividere simpateticamente sentimenti ed emozioni in grado di elevarli alla cifra *mimetica* della conoscenza, determinata dall'intreccio poetico che solo è in grado di mostrare il mondo dell'azione umana nella finzione drammatica: «Aristotele elaborò un approccio teorico che riconosce due aspetti complementari della rappresentazione mimetica: 1) il suo stato di artefatto, frutto di una produzione che dà forma artistica a materiali artistici; 2) la sua capacità di significare e di "mettere in atto" modelli di realtà ipotetiche»[225]. In altri termini, il recupero della dimensione tragica per Aristotele passa attraverso la dimensione della finzione e del dramma così come della potenza inventiva e immaginativa dell'arte mimetica che riabilita le emozioni al fine di aumentare la potenzialità espressiva del concetto. Nella rappresentazione tragica le emozioni vengono incentivate per il loro carattere mimetico al fine di integrare la comprensione e la conoscenza mediante uno stato emotivo compartecipe. Tale partecipazione emotiva, tuttavia, risulta finalizzata al controllo e alla purificazione dagli eccessi delle passioni mediante la pietà e la paura (*Poetica,* IV 1449b), le uniche emozioni da cui è possibile tratte il *piacere tragico*, il piacere di un *pathos* del sapere funzionale all'universo etico della tragedia per il controllo delle stesse emozioni e azioni[226]. In questo modo la tragedia rientra nell'ambito culturale del regime rappresentativo: essa è espressione della dimensione estetico-politica della realtà il cui principio è definito da Rancière con il nome di *para-politica*. In riferimento al tema dello scandalo democratico, Aristotele opera una sostituzione della virtù vuota – la *sophrosunè* degli artigiani intesa come la virtù di occuparsi "dei propri affari" – con un'altra virtù vuota: la libertà del *demos*. In questo modo Aristotele include nel proprio disegno politico, che in ultima istanza si identifica con l'ordine poliziesco, l'elemento conflittuale della libertà del popolo, che va a incrociarsi con l'altro elemento

[225] Ivi, p. 154.

[226] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 162.

destabilizzante, quello dell'emozione, operando un avanzamento rispetto all'archi-politica platonica.

Per il Rancière del *Disaccordo* la para-politica aristotelica è una filosofia politica che identifica la politica con l'ordine poliziesco, ma lo fa partendo dal punto di vista dell'interruzione. Questo è lo specifico effetto dell'uguaglianza come libertà conflittuale del popolo: in altre parole, Aristotele introduce il conflitto all'interno dell'ordine politico, piuttosto che neutralizzarlo nella totale realizzazione platonica della *physis* in *nomos*. Tale conflitto dà inizio alla politica che, per Aristotele, consiste nella scissione della "natura" politica operata dal riconoscimento dell'uguaglianza e della libertà del popolo: il *telos* comunitario è sottomesso all'uguaglianza democratica[227]. Ed è proprio a partire dalla constatazione di questa interruzione dell'ordine di "natura" per opera della libertà del popolo e della contingenza egualitaria che Aristotele prende le distanze dal suo maestro Platone. Nel II libro della *Politica*, Aristotele riconosce che, sebbene sia preferibile che sempre i migliori comandino nella città, ciò risulta impossibile in una città in cui «sono tutti uguali per natura» (II, 1261b 1). Tuttavia, il riconoscimento del *demos* rientra nel compimento del *telos* della para-politica teso a realizzare l'ordine della *physis* all'interno di un ordine costituzionale poliziesco. Ciò significa che Aristotele integra la contraddizione nel disegno di un ordine naturale della politica attraverso l'inclusione del *demos* quale elemento di destabilizzazione rispetto alla realizzazione stessa di un ordine regolato dai migliori, ossia dai più ricchi. La sua para-politica include il disaccordo invece che eluderlo, realizzandosi intorno a un centro conflittuale che trasforma «gli attori e le forme di azione del conflitto politico in parti e forme di distribuzione del dispositivo poliziesco»[228].

Il dettato secondo cui è *giusto* che ognuno partecipi alla vita politica secondo il principio di uguaglianza si manifesta come *mimesis*, ossia come una specifica imitazione che si ha «quando quelli uguali si cedono a turno il potere e sono come uguali, una volta fuori di carica: quindi questi governano, quelli sono governati, a

[227] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 87.
[228] Ivi, p. 89.

turno come se fossero diventati degli altri» (II, 1261b). Aristotele include il *demos* nella realizzazione del fine comunitario, ma tale inclusione è solo una finzione egualitaria che raggiunge il suo compimento nel conflitto tra ricchi e poveri per il raggiungimento del dominio di una parte – la parte dei migliori – sull'altra. Di fatto, però, la libertà concessa ai cittadini di partecipare alla vita politica rientra nella creazione di un regime che imita la democrazia, nella tensione tra la logica egualitaria e la logica oligarchica disegualitaria dei corpi sociali. Scrive Aristotele: «è possibile che a tutti quelli che sono di natali incensurabili sia concesso di partecipare al governo, mentre in realtà vi partecipano quelli che possono starsene in ozio: perciò in una democrazia di tal sorta, le leggi imperano per la mancanza di entrate» (IV, 1292b). Pertanto si può dire con Rancière che per uno strano processo di *mimesis*, il *demos* viene integrato nella realizzazione del fine comunitario, ma «questa integrazione raggiunge la sua perfezione soltanto nella forma di un'assenza».[229] Il popolo, pur detentore del titolo della sovranità, lascerà l'esercizio concreto della politica nelle mani di coloro che "possono starsene in ozio" poiché a esso mancherà il tempo necessario all'esercizio del potere, data la sua necessità di provvedere ai propri bisogni con il lavoro. L'aristotelica integrazione del *demos* nel fine comunitario raggiunge la perfezione nella forma dell'assenza di mezzi che permettano effettivamente al *demos* di partecipare alla vita politica: la *politeia* aristotelica realizza così una partizione del sensibile che separa il popolo da se stesso impedendogli, di fatto, di prendere corpo. Questo modello di democrazia che, dopo Aristotele, sembrerà del tutto normale anche se non lo è affatto, è ciò che oggi regola le nostre società moderne: la democrazia rappresentativa. La rappresentanza così definita, come assenza di un potere reale, è l'opposto della democrazia, poiché si presenta come una forma oligarchica che dà al popolo una parvenza di sovranità che di fatto non esercita. In questo modo la democrazia rappresentativa si rivela un affare estetico, ossia una questione di apparenza[230]. Essa si rivela come una modalità della politica che imita la democrazia, ma che di fatto è un mezzo

[229] Ivi, p. 91.
[230] Ivi, p. 89.

per l'élite di esercitare il potere concedendo mera rappresentanza alle minoranze che pur «possiedono i titoli per occuparsi degli affari comuni»[231]. C'è democrazia quando il popolo è presente a se stesso e non accetta di ritirarsi nell'apparente detenzione di un titolo di sovranità che di fatto non esercita, anestetizzato o distratto dalla delega politica alla rappresentanza:

> «Non c'è democrazia solo perché la legge dichiara che gli individui sono uguali e che la collettività è padrona di se stessa. Perché ci sia democrazia è necessaria quella potenza del *demos* che non è la somma delle parti sociali né la collezione delle differenze, bensì il potere di disfare le parti, le collezioni e gli ordini»[232].

Il potere di divisione è il sintomo di una società democratica nella quale la moltitudine manifesta la sua mancata incorporazione in una comunità che subdolamente continua a dettare ricette identitarie e si intrattiene con "giochi di ruolo". In tal modo la para-politica aristotelica è la proposta della realizzazione di un bene comune attraverso una *mimesis* democratica che include il conflitto del *demos* ma senza risentirne in quanto espropria il popolo dei mezzi attraverso cui costituire una soggettivazione politica. Così, sia in Aristotele che nelle società moderne, è presente una neutralizzazione della moltitudine o della parte dei *senza-parte* che le teorie politiche si impegnano a integrare nella sua stessa negazione[233].

All'interno di questo quadro teorico la tragedia risulta essere espressione mimetica della para-politica nel senso che essa rientra nella ripartizione gerarchica dei generi delle arti attraverso cui definisce la sua visione gerarchica della comunità. La tragedia è un modo di fare (arte) che porta con sé una visione estetico-politica del mondo e un sentimento della vita il cui nucleo è costituito dalla dimensione emotiva e patica, allo stesso modo di come il *demos* è collocato al centro nella *politeia*. In questa prospettiva la catarsi viene vista come uno strumento ideologico atto a neutralizzare (oltre che purificare) sia l'eccesso delle passioni che l'eccesso

---

[231] J. Rancière, *L'odio per la democrazia*, p. 65.
[232] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 54.
[233] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 94.

di libertà democratica, rinchiudendo la *mimesis* egualitaria nel suo stretto carattere di apparenza su cui si fonda la partecipazione morale ed euristica del pubblico. In altre parole, la logica causale che sostiene l'interpretazione aristotelica della tragedia rimane una logica etico-rappresentativa la cui finzione mimetica assume il ruolo pedagogico di neutralizzazione degli effetti di libertà prodotti dall'introduzione del *demos* all'origine del conflitto. Se Aristotele fa un passo avanti nel riconoscere il *demos* come elemento iniziale del conflitto sociale, allo stesso modo ne fa due indietro considerando il carattere pedagogico della tragedia come un modo di *tenere al proprio posto* gli elementi sociali riconosciuti. La para-politica aristotelica si mostra nel carattere di finzione della scena teatrale là dove mette in evidenza i modi di agire, i vizi e le virtù degli uomini, proponendo esempi etici che permettano al cittadino di orientarsi nell'ambito di un'opinione pubblica. La comunità radunata nella forma dello spettatore è partecipe del gioco nella misura in cui è parte attiva e integrata nella risoluzione dell'intrigo, dal quale apprende «logiche di situazioni da riconoscere per orientarsi nel mondo e modelli di pensiero e di azione da imitare o da fuggire»[234]. Rancière riconosce nella logica pedagogica e abbrutente un inchinarsi pedissequo al razionalismo saturo della finzione dominante che attraverso la dinamica di cause ed effetto stabilisce l'ordine di una partizione poliziesca del sensibile: la logica pedagogica della tragedia *mette tutto al proprio posto* nel corso dello svolgimento della rappresentazione. La logica della razionalità della *mimesis* è ciò che ancora oggi domina il sapere che le nostre società producono su se stessa mediante il vincolo rappresentativo costituito da tre elementi: il primo elemento intende la rappresentazione come «dipendenza del visibile in rapporto alla parola»; la parola fa vedere rendendo manifesto il dicibile in uno stato di sottodeterminazione – la parola "fa vedere" senza "veramente" far vedere – che corrisponde al secondo elemento del vincolo rappresentativo, quello del rapporto tra il sapere e l'ignoranza, tra ciò che è rivelato progressivamente nel dispiegamento ordinato di significati e ciò che irrompe nella parola come qualcosa

[234] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 62.

di imprevisto e non riconosciuto. Qui il vincolo rappresentativo segue le regole del gioco proprie del "*pathos* etico del sapere" che ha origine dal rapporto sapientemente regolato tra un "modo di fare" e un "modo di sentire", tra *poiesis* e *aisthesis*. Si tratta di sapere quale sia l'utilità per i mortali di conoscere le cose rivelate dagli immortali, concatenando razionalmente le azioni autonome fino a far coincidere *pathos* e *ethos*. Il concatenamento logico tra azioni e significati e la fruizione da parte del pubblico è ciò che definisce il terzo vincolo rappresentativo, ossia quello della riproduzione di una certa consistenza di realtà: se da un lato i personaggi e gli eventi hanno un carattere fittizio, emancipati dalla sottomissione al giudizio di verità e dall'esemplarità etica, d'altro lato questi esseri *fittizi* non sono meno *esseri di somiglianza* rispetto a ciò di cui sentimenti ed azioni devono essere condivisi e apprezzati[235].

Il racconto dello sviluppo della nostra stessa vita secondo convenzione risponde alla richiesta di senso mediante la razionalità di una finzione che ordina il sensibile secondo cause ed effetti socialmente stabiliti. Sicché l'errore più grande che un uomo o una donna possa commettere agli occhi dell'opinione pubblica sarebbe quello di non adeguarsi con le proprie azioni al ruolo stabilito dalla ragione finzionale in cui siamo immersi ed essere, in tal modo, per ignoranza causa del proprio infortunio. Perciò il regime rappresentativo è innanzitutto un regime di visibilità di un sapere, prima ancora di esserlo per l'arte, all'interno del quale la finzione mimetica fa vedere ciò che il pubblico deve comprendere. Questa logica di spiegazione-comprensione corrisponde alla logica della persuasione e dell'attiva sragione sociale quale alienazione rispetto a stessi si contrappone il dissenso: «A questa identità di causa ed effetto, che è al centro della logica dell'istupidimento, l'emancipazione contrappone la loro dissociazione»[236]. L'emancipazione del cittadino come spettatore ha inizio nel momento in cui il guardare diviene un interpretare e un tradurre in grado di mettere in questione le evidenze che strutturato il sapere come struttura del dominio e della soggezione, un sapere che si dà nel dire, nel

[235] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, pp. 160-163.
[236] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 19.

vedere e nel fare. Pertanto l'individuo-spettatore può dirsi realmente attivo ed emancipato nella misura in cui osserva, seleziona, confronta e interpreta rimodellando ciò a cui sta assistendo. Egli assume una distanza critica rispetto agli elementi elaborati dall'autore in quanto vede, sente e comprende nella misura in cui compone il suo proprio poema e la sua propria pièce. In questo modo è superata la logica pedagogica del maestro-autore che insegna e dell'allievo-spettatore che deve imparare: è superata la logica dello spettatore che deve vedere e del regista che gli fa vedere. Cade, così, la logica dell'istupidimento, di un insegnamento come prodotto dell'identità di causa ed effetto e si afferma la dinamica dello spettatore emancipato basata sulla dissociazione propria del paradosso del maestro ignorante: l'allievo impara dal maestro qualcosa che anche il maestro non sa. Il racconto di una presunta verità che unisce gli uomini nella società gregaria è disturbato da *un'avventura intellettuale* di traduzione singolare delle esperienze che ogni spettatore emancipato compie rendendosi attore della propria storia che non è anticipata da alcun effetto. Questo è il proposito democratico del regime estetico dell'arte con il quale Rancière scaccia «la rappresentazione di questo cemento sociale che pietrifica le teste pensanti dell'età postrivoluzionaria». Non è la logica della trasmissione diretta e uniforme del sapere "vero" che può riunire gli uomini in una solida comunità, ma il riconoscimento di una distanza grazie alla quale essi possano riconoscersi come uguali: è questa distanza che costruisce una partizione del sensibile in cui la comunità sia luogo di incontro delle differenze e non di aggregazione: «Ciò che riunisce degli uomini, ciò che li unisce, è il non-essere gregari (non-agrégation)»[237]. Il potere di ognuno di noi come spettatore è quello di essere individui capaci di tracciare percorsi di significato grazie ai quali orientarsi nella moltitudine dei segni, delle cose e delle azioni. Questo potere non deriva dall'esser parte di una comunità, bensì dalla distanza critica che uno spettatore emancipato mette tra sé e il racconto determinato per elaborare, a partire da ciò che lo circonda, la sua propria storia: «è il potere di ciascuno e di ciascuna di tradurre ciò

[237] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 82.

che percepisce a modo proprio, di connetterlo all'avventura intellettuale singolare che lo rende simile agli altri, proprio perché la sua avventura non somiglia a nessun'altra»[238].

Dunque, il regime mimetico di Aristotele è ancora vigente e controlla la struttura del sapere: sebbene le produzioni mimetiche, verbali o plastiche, non sono più sottomesse al principio di verità o ai criteri di utilità cari a Platone, esse tuttavia imitano la ripartizione sensibile sociale dei posti e delle dignità, una ripartizione che si traduce nell'arte con la separazione e la gerarchia dei generi, delle tecniche e dei soggetti. Il *regime etico* platonico delle immagini e il *regime rappresentativo* aristotelico sono fondati entrambi su una concezione dell'arte che riflette l'effettività di una partizione del sensibile comune contribuendo a definire un ordine estetico-poliziesco. Il primo non riconosce l'arte in quanto tale e la definisce, nell'orizzonte pedagogico, quale modo di fare in accordo con un concetto di verità a partire dal quale pretende di costituire un ordine sociale sottomesso all'Uno, in barba al riconoscimento di uno spazio-tempo del molteplice che abita la natura umana. Il secondo, si definisce per la considerazione positiva della finzione della *mimesis* attraverso la quale costruisce un racconto razionale che ordina i modi di fare (arte), di vedere e di formulare un giudizio, così come le dignità dei soggetti (dell'arte). Il principio di entrambi i regimi è tuttavia riconducibile, nel confronto con lo scandalo democratico dell'uguaglianza, a una dimensione poliziesca della società e alla costituzione di una partizione del sensibile inegualitaria in cui ognuno è quel che è, ed è destinato a uno spazio-tempo predeterminato.

A tutto ciò si oppone il terzo *regime,* quello *estetico dell'arte,* che svincola quest'ultima dalla distinzione interna dei modi di fare e la identifica nella distinzione di un modo d'essere specifico dei prodotti artistici[239]. Nel regime estetico il modo d'essere di ciò che appartiene all'arte è quello di un *regime specifico del sensibile* che, sottraendo l'arte a ogni gerarchia dei soggetti e delle tecniche, lascia abitare il sensibile da una *potenza eterogenea* che conduce al paradosso di un'arte

[238] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 22-23.
[239] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 30.

che è *arte* fino a quando è insieme *non-arte*, *altro dall'arte*[240]. Questa *potenza eterogenea* è una forza non-sensibile (la potenza di un pensiero) che "abita" il sensibile rendendolo estraneo a se stesso, che considera il *logos* identico al *pathos*, il prodotto al non-prodotto: essa è «questa idea di un sensibile diventato estraneo a se stesso, sede di un pensiero a sua volta diventato estraneo a se stesso, è il nucleo invariante delle identificazioni dell'arte che configurano in origine il pensiero estetico»[241]. Il "genio" kantiano o lo "stato estetico" schilleriano ne sono due esempi classici. Lo statuto dell'arte nel regime estetico non dipende dai criteri che la definiscono e la identificano all'interno dei modi di fare, né tantomeno da criteri di perfezione tecnica, ma dal fatto che l'arte è assegnata a *una certa forma di apprensione del sensibile*, a un *regime specifico del sensibile* da questa potenza estranea che abita il sensibile e lo riorienta senza essere in sé sensibile. Per questo tale *potenza eterogenea*, come autoestraneazione della forma sensibile dell'opera, «sospende le connessioni ordinarie non solo tra apparenza e realtà, ma anche tra forma e materia, attività e passività, intelletto e sensibilità»[242]. Su questo sfondo invariante il regime estetico identifica l'arte al singolare (l'Arte), la svincola da ogni regola e gerarchia, e distrugge le differenze tra i modi di fare arte e gli altri modi di fare che erano alla base dell'ordine delle occupazioni dei posti nella società. In questo modo il regime estetico dell'arte corrisponde al regime politico-democratico che esautora ogni forma di gerarchia tra le esperienze artistiche e le esperienze della vita ordinaria eliminando la separazione tra di esse. In ciò consiste il suo paradosso: «Esso pone la radicale autonomia dell'arte, la sua indipendenza nei confronti di ogni regola esterna. Ma esso la pone nello stesso gesto che abolisce la chiusura mimetica che separa la ragione delle finzioni e quella dei fatti, la sfera della rappresentazione e le altre sfere dell'esperienza»[243]. Nel regime estetico-democratico il concetto di "autonomia dell'arte" non significa lo sviluppo singolare del mezzo appartenente a ogni arte nella separazione tra i modi di fare e nella sottomissione ai processi di

[240] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 47.
[241] Ivi pp. 30-31.
[242] Ivi, p. 42.
[243] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 171.

significazione, poiché ciò sarebbe il proprio del regime rappresentativo, quanto piuttosto essa deve sciogliersi nell'accordo libero tra le arti per creare *connessioni impossibili* e *paesaggi inediti*. Con lo sciogliersi dell'autonomia rappresentativa il regime estetico dà vita a altri rapporti tra modi di fare, di manifestare e di intendere che minano il tradizionale ordine mimetico. Il principio della rivoluzione estetica anti-mimetica istituisce una diversa codificazione e distribuzione delle somiglianze: nell'andare oltre il principio di somiglianza tra sensibile e intellegibile esso identifica senso e non-senso nell'identità tra il sensibile che emerge in primo piano e lo sfondo invariante che identifica l'arte nella sua singolarità, ovvero come spazio privilegiato del sensibile stesso. Ciò va di pari passo con l'abolizione dell'ordine poliziesco che ripartisce il posto e i mezzi di ciascuno così come delle arti: il principio che regola il sistema estetico «non è allora un "ciascuno a casa propria" che destinerebbe ciascuna arte al suo proprio medium. È, al contrario, un principio di "ciascuno a casa degli altri"»[244]. Non essendo più identificata nei modi di fare, l'arte concepita dal regime estetico come forma sensibile avrebbe le carte in regola per diventare libera espressione di un modo d'essere della comunità: questa verrebbe a essere un modo di abitare lo spazio comune caratterizzato dalla costitutiva contraddizione del regime estetico delle arti che, da un lato, fa dell'arte una *forma autonoma della vita* (una forma pura che considera l'arte come qualcosa *di per sé*), dall'altro identifica l'arte con un momento del processo di autoformazione della vita[245]. È al livello di questo paradosso costitutivo del regime estetico che l'arte autonoma è divenuta, nel corso del XIX secolo, la "patria" dell'*imagerie* collettiva: l'arte autonoma ha via via assunto il ruolo di luogo privilegiato dell'immagine, il luogo nel quale si imprime e si conserva il privilegio dell'immagine nella società. Essa è diventata, e in buona parte lo è ancora, lo spazio dell'*imagerie* collettiva reso disponibile ai membri della società per fini educativi e di *divertissement*, come prodotti di mercato *tipici* e *definiti,* idealmente separati dalle condizioni sociali anche se, nello stesso tempo, prodotti desiderabili posizionati su un livello alto

[244] Ivi, p. 151.
[245] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 35.

della scala dei valori sociali. Oggi questa contraddizione è registrata da Rancière nell'intreccio logico e paradossale che segna il destino delle immagini: tra immagini dell'arte, forme sociali dell'*imagerie* e procedure teoriche della critica dell'*imagerie*[246]. Nell'intreccio in cui si è venuta a trovare l'arte autonoma, insieme alla pretesa di testimoniare la nudità dell'immagine tipica e separata (la *presenza* dell'immagine), Rancière ci ricorda che quelle connessioni impossibili e quei paesaggi inediti sono tali e si rendono attuali solo se *dialetticizzano* la dimensione autonoma dell'*imagerie* artistica: facendo riferimento all'*Histoire(s) du Cinéma* di Godard, Rancière mostra in che modo questi introduca la vita autonoma dell'immagine (la sua singolarità artistica incommensurabile) nello spazio delle combinazioni possibili autorizzate dalla loro stessa messa in comune: «da un lato l'immagine vale come potenza liberante, forma pura e puro *pathos* che sopprime l'ordine classico dei concatenamenti di azioni funzionali, delle storie. Dall'altro lato, essa vale come elemento di un legame che compone la figura di una storia comune»[247].

Dentro questo quadro la configurazione del regime estetico (che Rancière preferisce presentare sempre in questi termini piuttosto che utilizzare il termine "modernità" per non cadere nella teleologia degli indicatori temporali) esprime la presa di distanza dal concetto di storia come contenuto e significazione dell'opera che, da Aristotele in poi, è determinato dalla razionalità che dà ordine secondo necessità e verosimiglianza alle azioni umane, e che istituiva una comunanza tra "noi" e i "segni" che proprio il regime estetico sospende. Ancora una volta si vede come la *potenza eterogenea* che abita il regime estetico e sospende le connessioni di causa ed effetto, che separa il pensiero da se stesso e lo prepara all'incontro dell'altro da sé, e che ridistribuisce i rapporti tra oggetti, cose, corpi, forme di identificazione e forme dell'esperienza sensibile, manifesta il *proprio* della *meta-politica* che per Rancière è presente nel paradosso del regime dell'arte e ne costituisce il suo limite. La meta-politica del regime estetico – la terza grande figura della "politica dei filosofi" – è determinata da un paradosso fondativo: «l'arte è arte fino a quando è

[246] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 45.
[247] Ivi, p. 66.

insieme non-arte, altro dall'arte». Nell'incontro con l'altro l'arte, da un lato si conferma nella singolarità dell'opera, dall'altro si rovescia nella realtà da cui si è separata (la vita). Il paradosso del regime estetico diventa così un'aperta contraddizione: «la solitudine dell'opera porta una promessa di emancipazione, ma il compimento della promessa è la soppressione dell'arte come realtà separata, la sua trasformazione in forma di vita»[248]. Nella rottura tra la legittimità che il regime estetico conferisce alle pratiche artistiche quali risvolti delle pratiche politiche, e la possibilità di nuove configurazioni che eliminino il disincanto dell'autonomia pedagogica si gioca la partita del destino dell'arte (e delle immagini) nel regime estetico-politico.

Mostrare la contraddizione, come fa Rancière, presente nella politica del regime estetico significa cogliere il senso del *disagio dell'estetica*: in primo luogo, sul piano della meta-politica la cui logica è quella di «un'arte che diventa vita al prezzo di sopprimersi come arte»; in secondo luogo, in seno alla logica della sospensione estetica con la quale l'arte fa politica a condizione di non farne affatto. Ciò mostra come l'arte sia politica in virtù della sua autonomia da ogni progetto politico particolare e da ogni vita quotidiana estetizzata. Dal canto suo l'arte come forma di vita si oppone alla sospensione estetica dei rapporti di dominazione alimentando un comune sentire che farebbe «scomparire la pratica della dissensualità politica, ovvero l'"estetica" della politica, sostituendola con la formazione di una comunità "consensuale" (che non è una comunità nella quale tutti sono d'accordo, ma una comunità fondata sulla comunanza del sentire)»[249]. Anche in ciò Rancière vede la contraddizione insita nella *meta-politica* del regime estetico che egli pone in relazione simmetrica all'*archi-politica*. Poiché la meta-politica mette in evidenza l'eccesso radicale dell'ingiustizia e della disuguaglianza, causa della divisione delle parti sociali, essa è l'affermazione del torto assoluto e del discorso sulla falsità della politica che neutralizza le manifestazioni politiche del conflitto e segnala «lo scarto tra i nomi e le cose, tra l'enunciazione di un *logos* del popolo, dell'uomo o della

[248] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 47.
[249] Ivi, p. 48.

cittadinanza, e il conto che ne viene fatto, scarto rivelatore di un'ingiustizia fondamentale, identica a un'ipocrisia costitutiva»[250]. Insomma, ciò che la meta-politica manifesta è la realtà che sottostà a essa, ovvero il *sociale* e il suo movimento reale. Il *sociale* si contrappone al politico mettendo in evidenza la falsità di questo pur essendo, nello stesso tempo, la *verità del politico*: la meta-politica istituisce un *transfert* tra la verità del corpo sociale nascosto sotto l'apparenza politica e l'affermazione senza fine della verità della scienza sociale. In questo modo la politica si dissolve nel sociale: il sociale è, in epoca moderna, il luogo in cui si è giocata in negativo la verità della politica, non come idea astratta del bene o del *Kosmos* divino, e neppure affermazione dell'autentica uguaglianza a partire dalla quale potrebbe costituirsi una vera comunità non ipocrita, ma come spazio della non-verità della politica: maschera della suddivisione delle parti.

Un'esemplare ambiguità del discorso meta-politico Rancière la individua nel concetto di *classe*. In senso poliziesco una *classe* è un raggruppamento di uomini a cui è stato assegnato uno statuto, un posto e un rango particolari. Da un punto di vista politico, invece, una *classe* è un *operatore del conflitto*, «un nome per contare coloro che non lo sono, un modo di soggettivazione che va a sovrapporsi a ogni realtà dei gruppi sociali»[251]. Nella lotta tra la concezione poliziesca e quella politica operata da Marx, Rancière vede un esempio di come la meta-politica abbia dato un nome *politico* alla classe dei *non-contati*, alla parte dei *senza-parte*, dall'interno della politica stessa per contrapporsi e rovesciare il regime politico in atto: «La lotta di classe è l'autentico movimento della società e il proletariato, o la classe operaia, è la forza sociale che porta questo movimento fino al punto in cui la sua verità fa esplodere l'illusione politica»[252]. In questo senso il concetto di classe è la figura centrale di una meta-politica pensata come un *al di là* della politica stessa. In altri termini, solo riconoscendo la verità dell'ipocrisia – o la verità della falsità – della politica è possibile il riconoscimento della figura della classe: perché ciò sia

[250] J. Rancière, *Il disaccordo*, pp. 98-99.
[251] Ivi, p. 100.
[252] Ivi, p. 101.

possibile, Marx ha inventato una parola-chiave, scrive Rancière: *ideologia*. Sulla scia delle classiche analisi di Althusser, per Rancière l'ideologia marca lo statuto della verità della meta-politica: la verità del falso, «la verità che non è niente se non l'evidenza della falsità, la verità come un universale parassitismo»[253]. Con questa parola Marx ha marcato la distanza senza confini tra parole e cose che designa la falsità della politica; ha istituito un operatore concettuale che organizza unioni e disunioni all'interno del dispositivo politico: ha, insomma, coniato il dispositivo che produce il politico nel momento stesso della sua eliminazione. È per questo che nella dimensione del conflitto tra classi operata da Marx, Rancière vede l'instaurarsi di una meta-politica del sociale che inventa, in senso logico ed estetico, un non-luogo politico (lotta di classe) e un dispositivo concettuale (classe operaia o proletariato) che diventano forme di apparire di soggetti che pretendono di essere riconosciuti in risposta alla domanda riproposta da Rancière: «Poiché la dichiarazione ugualitaria esiste da qualche parte, è possibile rendere effettivo il potere, organizzare il suo incontro con l'ordinario ancestrale della distribuzione dei corpi ponendo la domanda: questo o quel tipo di rapporti sono o meno coinvolti nella sfera di manifestazione dell'uguaglianza dei cittadini?»[254].

La verità della falsità della politica oscilla tra la positività infra-politica dell'inclusione sociale delle classi e un nichilismo ultra-politico secondo cui la classe operaia, o il proletariato, è di fatto una non-classe: questo paradosso fondativo si rispecchia nell'avanguardia artistica come forma meta-politica del regime estetico in cui l'arte *è arte fino a quando è insieme non-arte, altro dall'arte*. La contraddizione che Rancière vede nella meta-politica sta nella promessa di emancipazione non posta *ai bordi del politico*, ma che viene inclusa all'interno del sociale nel momento in cui la politica viene soppressa come realtà separata, ossia come forma di dissenso, e viene trasformata in un sentire comune. In questo modo il sociale è il luogo in cui sia la politica che l'avanguardia artistica della meta-politica vengono messe

[253] Ivi, p. 102. Vd. Louis Althusser, *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, in *Freud e Lacan*, trad. it. a cura di C. Mancina, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 65-123.
[254] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 105.

in gioco, in quanto entrambe condividono «lo stesso programma di soppressione congiunta della dissensualità politica e dell'eterogeneità estetica, nella costruzione delle forme di vita e degli edifici della vita nuova»[255]. Se la politica, quale forma di conflitto tra diversi regimi di sensorialità, e l'esperienza estetica della sospensione di ogni forma di dominazione si incontrano è perché entrambe dissentono dall'adattamento e dall'appiattimento sul sociale. Per Rancière estetica e politica si pongono ai margini del sociale, quindi ai bordi del politico, secondo l'idea espressa nel *Maestro ignorante* secondo cui qualsiasi forma di emancipazione politico-intellettuale inclusa nei meccanismi delle istituzioni sociali cambia di segno divenendone il negativo: l'emancipazione all'interno del mondo sociale non è possibile poiché esso resta il luogo dell'attiva sragione e dell'abbrutimento posseduto dalla passione dell'ineguaglianza. È proprio della modernità l'aver considerato il sociale come lo spazio in cui si gioca la politica, tuttavia nel momento in cui il nome del sociale si assimila al nome della politica ecco che questo si rovescia nella sua negazione:

> «il sociale […] ha dapprima rappresentato il nome poliziesco della distribuzione dei gruppi e delle funzioni. È stato, al contrario, il nome sotto cui dispositivi politici di soggettivazione sono arrivati a contestare la naturalità di quei gruppi e di quelle funzioni, facendo contare la parte dei *senza-parte*. È stato infine, il nome meta-politico di una verità della politica che ha essa stessa assunto due forme: la forma positiva del movimento reale chiamato a incarnarsi in principio di un nuovo corpo sociale, ma anche la pura negatività dell'infinita dimostrazione della verità della falsità [ideologia]»[256].

Il programma estetico della meta-politica echeggia l'*educazione estetica* annunciata dal *Più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*: rendere sensibili le idee. In questo compito Rancière ravvede un rischio in quanto divenendo le idee parte del «tessuto vivente di esperienze e credenze comuni condivise dall'élite e dal popolo» esse vanno a costituire una nuova mitologia, una *mitologia della ragione*

[255] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 49.
[256] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 107.

sensibile fondata su un piano sensibile comune (le idee estetiche) di esperienze e credenze condivise dall'élite e dal popolo[257]. Il progetto del *Più antico programma* prevede che un popolo razionale sia unito da un comune sentire che lo elevi al rango di comunità vivente *nutrita dall'incarnazione sensibile della propria idea* che sola permetterà di giungere alla «eterna unità fra noi», tra gli illuminati e i non illuminati:

> «Non più lo sguardo pieno di disprezzo, non più il cieco tremare del popolo davanti ai suoi saggi e ai suoi preti. Solo allora ci attende un *eguale* sviluppo di *tutte* le forze, sia del singolo sia di tutti gli individui. Nessuna forza verrà più oppressa, allora regnerà un'universale libertà ed eguaglianza degli spiriti! Uno spirito superiore, inviato dal cielo, deve fondare per noi questa nuova religione che sarà l'ultima, la più grande opera dell'umanità»[258].

Anche questo programma estetico è, per Rancière, un programma meta-politico che dissolve la pratica del dissenso – cioè l'estetica della politica – nella formazione della comunità consensuale. L'annuncio di questo programma di formazione rivela il proposito di realizzare una rivoluzione estetica che fonda la comunità sul comune sentire e, insieme, sopprime l'autonomia dell'apparenza estetica nel compito dell'educazione estetica che sarebbe quello di incarnarsi con un movimento reale nel tessuto sociale per realizzare ciò che la politica è incapace di fare. Mezzo secolo più tardi, scrive Rancière, Marx avrebbe «trasposto esattamente il senso nel programma di una rivoluzione non più solo politica ma umana», nel progetto di una rivoluzione che avrebbe restituito all'uomo una sovranità di cui non aveva mai avuto che l'apparenza «nel progetto di una rivoluzione che doveva anch'essa portare a compimento la filosofia sopprimendola»[259]. Nella prospettiva interpretativa

---

[257] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 48; Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 25.
[258] Ivi, p. 27.
[259] Il riferimento implicito di Rancière è alle *Tesi su Feuerbach* scritte da Marx nel 1845, tuttavia la posizione di Rancière in merito alla fine della filosofia nella prospettiva marxiana è talmente vaga, sia qui che altrove, che è difficile confutarlo sulla base delle reali convinzioni di Marx che,

di Rancière il *Programma* configurava la nuova era della "ragione estetica" in grado di rovesciare le superstizioni religiose e mettere a nudo le miserevoli forme di dominio statale nella cornice di una *religione sensibile*, un "monoteismo della ragione e politeismo dell'arte" pensabile da un'umanità libera e autocosciente. Proposito ancora di Marx, Rancière sostiene che questi abbia proposto una «nuova e durevole identificazione dell'uomo estetico; l'uomo produttore [come] colui che produce al contempo oggetti e relazioni sociali nel contesto delle quali tali oggetti vengono prodotti»[260]. Marx, perciò, avrebbe considerato l'uomo rivoluzionario come colui in grado di appropriarsi di ciò che fino a quel momento poteva possedere solo come apparenza, trasponendo quello che era stato il compito dell'uomo estetico nel *Programma dell'idealismo tedesco*. Come l'arte nelle avanguardie degli anni venti era diventata una forma di vita in grado di liberare la comunità dalle apparenze del formalismo democratico e dal regime dell'arte di opere autonome grazie all'affermazione «che non vi sono soggetti nobili o poco elevati, che tutto è soggetto dell'arte»[261], così il *Programma* si era proposto di sopprimere la dissensualità politica costruendo l'edificio di una nuova forma di vita ideal-sensibile.

La contraddizione peculiare della meta-politica starebbe nel fatto che essa realizza un ordine archi-politico progettando una comunità consensuale che si oppone alla politica democratica, insinuandosi tra lo smascheramento dell'apparenza della politica e la verità del corpo sociale. Democrazia e rivoluzione estetica sono pensate da Rancière nella sfera di apparenza del popolo che, nella pratica del *come se*, inventa luoghi che dimostrino il suo potere mediante la costituzione di mondi comuni conflittuali nei quali il popolo si manifesta sempre diverso da se stesso inaugurando «una comunità estetica secondo modalità kantiane, ovvero una comunità che esige precisamente il consenso [il riconoscimento] di colui che non la riconosce». Diversamente, dal punto di vista meta-politico il popolo, come

a detta di un marxismo non scientifico e non ortodosso, non ha mai ritenuto che Marx abbia semplicemente liquidato la filosofia per approdare a un mero e assoluto economicismo.

[260] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, pp. 48-49.

[261] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 153.

proletariato, si rappresenta come movimento autentico e reale della società che trova la sua realizzazione nella denuncia e nella disintegrazione delle apparenze democratiche della politica: «Per questa ragione la classe che declassa, la "dissoluzione di tutte le classi", è diventata il soggetto di un'incorporazione del politico nel sociale. È stata utile per istituire la figura più radicale dell'ordine archi-politico»[262]. La lettura di Rancière giunge a ritenere che la meta-politica marxista, sulla scia dell'*Antico Programma* estetico-politico, si proponga di realizzare, mediante la soppressione dell'apparenza nell'ordine sensibile, un compito che la politica può realizzare solo nell'ambito proprio di quell'apparenza.

Così come il dissenso politico viene integrato nella società dal disegno meta-politico, allo stesso modo la forma dissensuale dell'arte si realizza come forma di vita nella meta-politica del regime estetico a partire dalle avanguardie degli anni venti. L'idea di un'arte che diventa forma di vita – un'arte che si identifica con le pratiche che decorano gli spazi e i tempi della vita comune e quotidiana – mostra la soppressione della politicità dell'arte e il suo appiattimento sul sociale che si declina nella *confusione* del modernismo. Il modernismo coinciderebbe così sia con la ricerca della forma pura dell'arte e con l'esplorazione del potere del medium specifico, sia con l'idea di arte come autoformazione della vita: «Il termine "modernità" sembra come inventato appositamente per confondere l'intelligibilità delle trasformazioni dell'arte e dei suoi rapporti con le altre sfere dell'esperienza collettiva»[263]. La meta-politica estetica mostra perciò la contraddizione insita nella nozione di avanguardia pur essendo questa capace di operare la connessione tra estetica e politica inventando nuove forme sensibili e altrettante cornici materiali in grado di anticipare la vita di una comunità a venire. Il punto problematico si iscrive per Rancière in questo accordo estetico-politico della meta-politica che non riuscirebbe a realizzare la sua promessa di emancipazione proprio poiché legata alla produzione di forme sensibili e materiali che si gioca sul piano sociale: «La metapolitica estetica non può realizzare la promessa di una verità che vive

[262] J. Rancière, *Il disaccordo*, p. 106.
[263] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, pp. 34-35

nella sospensione estetica, se non al prezzo di annullare questa stessa sospensione, trasformando la forma in forma di vita»[264]. In ogni caso la meta-politica dell'estetica, in quanto politica della forma libera ossia la politica del divenire vita dell'arte, mostrerebbe il limite di conferire all'arte il fine di realizzare nuove forme sensibili della vita comune sopprimendo l'eterogeneità sensibile che fondava la promessa estetica, ossia la promessa di emancipazione politica ed estetica che può avvenire solo nella forma della sospensione. Così facendo la meta-politica della forma libera farebbe scomparire l'"estetica" della politica, intesa come dissensualità politica, in un comune sentire portando con sé la soppressione dell'autonomia dell'apparenza estetica e trasformando il "libero gioco" – che nella rilettura schilleriana di Kant rappresenta per Rancière il cardine del regime estetico dell'arte da lui pensato – in un rapporto di dominazione di una forma sulla materia sensibile.

Nel corso delle sue analisi critiche, come nota anche P. Godani nell'introduzione al *Disagio dell'estetica*, Rancière «lascia trasparire, senza tuttavia mai formularla in maniera esplicita, la sua posizione rispetto alla questione dei rapporti tra arte e politica»[265]. L'ambiguità della sua posizione, è per certi versi superata da un'intuizione la quale, seguendo specularmente la posizione assunta in sede politica, porta a ritenere che in Rancière ci sia una forma di resistenza che lo trattiene "ai bordi" e che si traduce nella mancanza di un'analisi positiva, sia politica che estetico-artistica, in relazione al sociale. Questa forma di "analisi resistente" – se è lecito definirla così – a ogni forma di estetica sociale, se da un lato gli fa affermare che l'arte, come la politica, abbiano *effetti sul reale*, definendo una certa partizione o riconfigurazione del sensibile, dall'altro queste sono tenute a conservare rispettivamente il proprio carattere di dissenso. È proprio mediante questo carattere dissensuale, che attraversa il suo pensiero come un elemento fondamentale e imprescindibile, che Rancière sviluppa la sua posizione rispetto al rapporto tra arte e politica: esse non devono essere ridotte l'una all'altra affinché ciascuna possa mantenere il proprio carattere di politicità e aprire alla possibilità di

[264] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 49.
[265] Ivi, *Introduzione* di P. Godani, p. 14.

emancipazione che passa per la sospensione estetica di ogni forma di dominazione. Rancière fa risalire il disagio costitutivo del regime estetico alla tensione tra arte e politica presente nell'*educazione estetica dell'uomo* di Schiller. Le avanguardie moderniste del primo Novecento (estetica della forma libera) e l'arte post-moderna (forma resistente) del secondo dopoguerra ne sono rimodulazioni con risvolti etico-sociali. Torneremo su questo punto di tensione tra dissenso e consenso nella politica dell'arte dopo aver mostrato la seconda contraddizione del regime estetico dell'arte, ovvero non più l'arte che diviene forma di vita, ma la vita che prende forma nell'arte.

L'altra grande figura della "politica" del regime estetico dell'arte è la *politica della forma resistente* che si oppone alla meta-politica della forma libera poiché rifiuta il divenire dell'arte nella forma di vita: «La forma afferma qui la sua politicità, sottraendosi a ogni genere d'intervento su e nel mondo prosaico. L'arte non deve diventare una forma di vita. Al contrario, è la vita che prende forma nell'arte»[266]. La promessa egualitaria della politica dell'arte resistente prende le distanze dal progetto totale di un'arte che diventa vita: l'autosufficienza dell'opera resistente e la sua indifferenza rispetto a ogni progetto politico determinato le permettono di "riposare in se stessa" separata dalle forme della merce estetizzata nel mondo amministrato. La sua promessa risiede nella solitudine dell'opera abitata da una dissonanza interna che testimonia la condizione di un mondo non riconciliato. Secondo questa logica – scrive Rancière – «la promessa di emancipazione non può essere mantenuta che rifiutando ogni forma di riconciliazione, mantenendo lo scarto tra la forma dissensuale dell'opera e le forme dell'esperienza ordinaria»[267]. L'indifferente solitudine dell'opera la allontana da ogni forma di decorazione del mondo sociale: in questo modo essa "non vuole nulla" e non trasmette alcun messaggio per poter mantenere la promessa egualitaria della democrazia. L'opera è sovversiva e egualitaria proprio per il suo carattere di indifferenza verso ogni forma di partecipazione all'ordine gerarchico: questo comporta

[266] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 50.
[267] Ivi, p. 51.

che la sua resistenza faccia tutt'uno con la separazione tra il sensorio dell'arte e quello della vita quotidiana estetizzata: «All'arte che fa politica sopprimendosi come arte si oppone allora un'arte che è politica a condizione di preservarsi pura da ogni intervento politico»[268]. Questa operazione di separazione produttrice di *indifferenza egualitaria* ha rappresentato la tradizione politica dell'arte che ha fatto coincidere avanguardismo politico e avanguardismo artistico: essa ha interiorizzato la parola d'ordine di *salvare il sensibile eterogeneo* con il suo potenziale di emancipazione dalla minaccia della sua trasformazione in atto meta-politico o dalla sua assimilazione alle forme della vita quotidiana estetizzata. Il cascame etico presente nell'interiorizzazione avanguardistica giungerà come un'onda lunga fino alla stagione post-moderna, mostrando come la politica dell'estetica che si manifesta nell'indifferenza dell'opera si faccia testimonianza dell'irrappresentabile e della rottura con un mondo che, dopo il secondo dopoguerra, fa i conti con la propria inconciliabilità. La caduta nell'etica del regime estetico dell'arte avvenuta nel post-moderno è, per Rancière, non condivisibile perché proponendosi come continua "avanguardia del presente", il post-moderno ha dimenticato, senza averla superata, la contraddizione insita nel moderno tra autonomia dell'arte e anticipazione di una comunità a venire. Rimettendosi al giudizio etico, sia la politica che l'arte dissolvono le loro pratiche specifiche per configurarsi e corrispondere all'*ethos* (al soggiornare) cui integrarsi. L'avanguardia non risolve questa contraddizione poiché anch'essa ha designato le due forme opposte dell'intreccio tra *autonomia dell'arte* e *promessa di emancipazione*: da un lato, essa ha cercato di trasformare le forme dell'arte identificandole con la costruzione di un mondo nuovo all'interno del quale l'arte non sarebbe stata più qualcosa di separato; dall'altro essa ha preservato l'autonomia dell'arte da ogni pratica del potere e da ogni forma politica, così come dalle forme di estetizzazione della vita nel mondo capitalistico. Il risultato di questa tensione insita nell'avanguardia, interiorizzata nella semplicistica opposizione di moderno e post- moderno, è stato il *carnevale post-moderno*

[268] Ivi, p. 50.

dietro il quale si nasconde la trasformazione del modernismo in *ethos* come *inversione delle promesse di emancipazione dell'estetica*: «un'etica la cui caratteristica essenziale è di legare il proprio dell'arte a una catastrofe immemoriale e interminabile piuttosto che a un'emancipazione a venire», e che va a formare la coppia etica di un'*arte di prossimità* che restaura il legame sociale e di un'*arte testimone* della catastrofe irrimediabile posta all'origine di quel legame sociale[269].

Il rapporto tra "estetica della politica" e "politica dell'estetica" così come si configura nel regime estetico dell'arte riprende quello tra arte, esperienza estetica e politica posto da Schiller nelle Lettere sull'*Educazione estetica dell'uomo* nel 1795. In Schiller il mondo estetico è tale là dove «la più perfetta di tutte le opere d'arte» è l'edificazione di una «vera libertà politica»[270], realizzabile solo a patto di rimarginare la ferita che la cultura ha apportato all'umanità moderna con la scissione tra sensibilità e ragione. Nell'idea schilleriana di educazione estetica di un'umanità libera emerge una nuova partizione del sensibile, rispetto alla partizione etica e rappresentativa, che va a costituire il punto di vista di una nuova comunità estetico-politica insieme alla sospensione del "gioco" di forze tra impulso sensibile (materiale) e impulso formale presente, invece, nella partizione del sensibile comune in cui vige il sistema fondato sulla gerarchia. La configurazione estetico-politica proposta dalla schilleriana rilettura politica delle categorie kantiane costituisce la matrice a partire dalla quale il modernismo e il post-modernismo hanno preso fino a maturare quella deriva etica, intesa da Rancière come la svolta contemporanea che considera la politica e l'arte sempre più sottomesse al giudizio morale circa la validità dei loro principi e le conseguenze delle loro pratiche. Abbiamo visto come nel regime etico-rappresentativo il rapporto tra politica e esperienza sensibile determini uno statuto dell'opera come un prodotto che identifica alcune pratiche con forme di visibilità e modi di intellegibilità che appartengono gerarchicamente al sensorio della dominazione. Invece nel regime estetico dell'arte, «l'opera è una forma sensibile che risulta eterogenea rispetto alle forme consuete dell'esperienza

[269] Ivi, p. 123.
[270] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2016, p. 41.

sensibile in quanto si dà in un'esperienza specifica che sospende le connessioni ordinarie non solo tra apparenza e realtà, ma anche tra forma e materia, attività e passività, intelletto e sensibilità»[271]. Per Rancière, lo *stato estetico* di Schiller «è il primo – e, in un certo senso, insuperabile – manifesto di questo regime [che] ben sottolinea l'identità fondamentale dei contrari»[272]. Esso è la massima espressione del regime estetico dell'arte in quanto determina una partizione del sensibile eterogenea in cui è concepita l'identità fondamentale dei contrari (l'intelligibile divine sensibile, il *logos* identico al *pathos*). La novità di questa partizione è riassunta nell'*impulso al gioco* che Schiller sistematizza derivandolo dall'analisi kantiana dell'esperienza estetica e dalla sospensione del potere dell'intelletto e della sensibilità. Il gioco – scrive Rancière – «è l'attività che non presenta alcun fine fuori di sé, che non si propone alcuna presa di potere effettiva sulle cose e sulle persone»: essa è anche «un'attività identica all'inattività»[273]. Nella Lettera XIV de *L'educazione estetica* Schiller scrive che l'impulso al libero gioco consiste nell'equilibrio tra quello materiale e quello formale e sarebbe diretto a unificare il mutamento (della sensibilità-tempo) con l'identità (della ragione). Nel gioco l'impulso sensibile e quello formale agiscono collegati in quanto il primo vuole ricevere l'oggetto, il secondo lo vuole produrre: in questo modo entrambi gli impulsi costringono l'animo grazie alle leggi della natura o grazie a quelle razionali. L'impulso al gioco unirà, perciò, ricezione e produzione sia nella costrizione morale dell'animo che in quella fisica, giungendo ad abolire ogni contingenza e, con ciò, ogni costrizione, *ponendo l'uomo in libertà* rispetto alla tirannide dell'impulso selvaggio o barbarico mediante un'intuizione completa della sua umanità[274]. Lo stato estetico *neutro* costituisce la nuova regione dell'apparenza e del libero gioco: esso consiste in uno specifico modo di abitare il mondo sensibile in cui l'atto del pensare e del sentire si uniscono in una sola realtà, una *realtà libera* basata sui concetti di contraddizione-molteplicità e sospensione dell'esperienza ordinata secondo gerarchia:

[271] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 42.
[272] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 32.
[273] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 42.
[274] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, pp. 129-131.

> «Dunque, dalla sensazione al pensiero l'animo attraversa uno stato intermedio, nel quale sensibilità e ragione sono attive *contemporaneamente,* eppure proprio perciò annullano reciprocamente la loro forza determinante e, contrapponendosi, producono una negazione. Tale stato intermedio, nel quale l'animo non è costretto fisicamente né moralmente, pur essendo attivo in entrambi i modi, merita preferibilmente di esser detto libero e, se lo stato di determinazione sensibile si chiama fisico e quello di determinazione razionale si chiama logico e morale, questo stato di determinabilità reale e attiva deve dirsi *estetico*»[275].

Lo *stato estetico* schilleriano, che si esprime nella *libera apparenza* e nel *libero gioco* delle facoltà, si propone l'educazione di un'umanità a venire capace di vivere in una comunità politica libera in cui «l'uomo è sciolto dai vincoli di tutti i rapporti [… di] costrizione, tanto nel campo fisico quanto in quello morale»[276], una comunità dove sia pensabile *quell'uguaglianza* che Schiller non vede concretizzarsi nella Rivoluzione francese. Se la politica democratica è in accordo con quella "maniera di sentire" che definisce lo specifico dell'arte nel regime estetico ciò è in ragione del fatto che in questo regime «le cose dell'arte sono definite in funzione della loro appartenenza a un sensorio differente da quello della dominazione»[277]. Per dirla con Schiller:

> «nello Stato estetico tutto – anche l'attrezzo utensile – è un libero cittadino, che ha pari diritti col più nobile, e l'intelletto, che piega forzosamente ai suoi scopi la massa passiva, qui deve chiederle il suo consenso. Nel regno dell'apparenza estetica si attua dunque l'ideale dell'uguaglianza, che il sognatore amerebbe tanto vedere realizzato anche nell'essenza»[278].

---

[275] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 37; F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, pp. 173-175.
[276] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, p. 247.
[277] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 42.
[278] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, p. 251.

Il *libero gioco* rappresenta l'identità dei contrari e la sospensione dell'ordine della dominazione: esso fonda una partizione del sensibile che definisce il regime di identificazione dell'arte moderna caratterizzato dalla *libera apparenza*, "forma di libertà" attraverso la quale si può giungere all'*unità estetica* perduta nella divisione tra facoltà intellettiva e facoltà sensitiva. A un'umanità scissa interiormente tra queste due facoltà, il regime estetico sostituisce l'unione senza concetto degli opposti (attivo e passivo, intelligibile e sensibile) raggiungibile da una libertà quale armonia delle leggi, armonia della materia e della forma, che supera la distinzione tra apparenza e realtà in una libera apparenza che «non consiste nell'esclusione di talune realtà, bensì nell'assoluta inclusione di tutte»[279].

Ciò che Rancière fa suo del regime estetico di matrice schilleriana è la definizione di *Estetica* come un sensorio specifico che va a costituire una partizione del sensibile inclusiva che rende visibile il *qualunque* e l'*anonimo*, sia in politica come nell'arte: «"Estetica" è la parola che nomina il nodo singolare, che si è formato due secoli fa e resta difficile a pensarsi, tra la sublimità dell'arte e il rumore della pompa d'acqua, tra il timbro velato di strumenti a corde e la promessa di un'umanità nuova»[280]. Il punto in questione si chiarisce ancor di più se risaliamo all'analisi kantiana della *Critica del giudizio* – in particolare all'analitica del bello – in cui il *libero gioco* e la *libera apparenza* sospendono il potere della forma sulla materia: è a partire da questa sospensione che Schiller trasforma le proposizioni filosofiche kantiane in *proposizioni antropologiche e politiche* e il libero gioco diventa la sospensione del potere dei dominatori sui dominati, della classe dell'intelletto sulla classe della sensazione. Il libero gioco e l'apparenza estetica fondano un'umanità libera in quanto è in loro potere confutare l'opposizione sensibile tra forma intelligente e materia sensibile, neutralizzando l'ordine gerarchico della dominazione che divide le intelligenze e i sensi adatti a ognuno tra due umanità. La sospensione estetica della supremazia della forma sulla materia e dell'intelligenza sulla sensibilità introdotta da Kant apre la strada a quella *rivoluzione estetica* dell'esistenza sensibile:

[279] Ivi, p. 159.
[280] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 31.

«l'abolizione di un insieme ordinato di rapporti tra il visibile e il dicibile, il sapere e l'azione, l'attività e la passività»[281]. La rivoluzione estetica sarebbe anche una *rivoluzione politica*, «una rivoluzione dell'esistenza sensibile stessa»[282]. In altre parole, per rendere l'uomo sociale un uomo ragionevole ossia, per dirla nei termini del *Maestro ignorante*, un uomo emancipato capace di ragionare pur nella sragione sociale, non si prospetta altra via che quella di apprendere a "giocare" per divenire uomini estetici: ovvero uomini non predeterminati da forme di esperienza etico-rappresentativa, uomini liberi il cui *habitat* diviene lo scarto stesso, quel luogo neutro tra sé e la comunità in cui è possibile l'esperienza autonoma della forma sensibile. Come scrive Schiller: «non c'è altra via per rendere razionale l'uomo sensibile che quella di renderlo prima estetico»[283], mediante l'effettiva unione delle due nature (sensibile e razionale) che lo abitano, tra materia e forma, fra passività e attività.

Così configurato il regime estetico dell'arte si fonda sull'autonomia dell'esperienza sensibile grazie alla quale si manifesta un nuovo paesaggio del possibile, una nuova umanità estetica nella quale si deposita una nuova forma di vita individuale e collettiva che, a sua volta, riconosce nell'autonomia estetica dell'arte non *un'arte per l'arte* ma una forma di esperienza sensibile che mira a superare i conflitti presenti nelle varie configurazioni della comunità. Tuttavia nel regime estetico è presente una contraddizione tra autonomia estetica dell'arte e politica delle forme dell'arte, una contraddizione che risulta nascosta ben in profondità: come abbiamo visto, il regime estetico dichiara la sua promessa di libertà da un lato tramite il gioco e la libera apparenza che agiscono istituendo un campo di indifferenza e di spossessamento rispetto alla gerarchia politica della sensazione, dall'altro grazie all'esperienza estetica che auspica l'avvento di una comunità libera che non conoscerà più la separazione tra materia e forma, così come non conoscerà più l'arte come sfera separata dalla vita. La *Giunone Ludovisi* di Palazzo Altemps,

[281] J. Rancière, *L'inconscio estetico*, a cura di M. Villani, Mimesis, Milano 2016, p. 61.
[282] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 44.
[283] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, p. 191.

descritta da Schiller nella Lettera XV quale esempio di bellezza ideale della massima quiete e del massimo movimento, per Rancière è espressione del regime estetico dell'arte – al pari delle installazioni dell'arte relazionale – in quanto è "libera apparenza" che si oppone al regime etico e rappresentativo. Il suo statuto di opera d'arte non dipende né dalla conformità a un'idea adeguata della divinità né dai criteri che rispondono alla perfezione tecnica della *mimesis:* piuttosto esso dipende da un sensorio specifico corrispondente alla partizione estetica del sensibile che fa della testa di Giunone una *promessa politica* basata sul senso dell'esperienza dell'opera: da un lato, essa è ciò che «riposa e sta in se stessa» istituendo lo spazio specifico dell'*arte*; dall'altro, la testa *non è solo arte* in quanto assume su di sé la promessa di una comunità in cui arte e vita coincidono nell'esprimere un modo di vita e una maniera di abitare lo spazio comune delle sfere specifiche di esperienza, dove «l'intelletto non ha un concetto e la lingua non ha un nome»[284]. Il regime estetico si caratterizza, allora, per questo slittamento tra arte e non-arte, tra arte e vita, che Rancière denuncia nel processo di educazione estetica, «che trasforma la solitudine della libera apparenza in realtà vissuta, e muta l'"oziosità" estetica nell'agire della comunità vivente»[285]. È proprio qui che risiede il paradosso fondativo della politica dell'arte del regime estetico, ossia la metapolitica che caratterizza la modernità in cui l'arte è insieme non-arte, *l'altro dall'arte*:

> «Se le prime due parti del testo insistono sull'autonomia dell'apparenza e sulla necessità di proteggere la "passività" materiale dalle pretese dell'intelletto dominatore, la terza parte, viceversa, descrive un processo di civilizzazione nel quale il godimento estetico consiste nel dominio della volontà umana su una materia che la stessa volontà contempla come un riflesso della propria attività»[286].

Rancière non fa emergere con chiarezza il proprio punto di vista in quanto non intende proporre una teoria politica che affermi come dovrebbe funzionare una

[284] Ivi, pp. 141-143.
[285] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 47.
[286] Ibidem.

società democratica, o come formulare una teoria dell'arte. Tuttavia mi sembra di ravvisare una "contraddizione estetico-politica" nel suo pensiero là dove la sua critica evidenzia una spiccata idiosincrasia per il sociale. Se dal punto di vista dell'*estetica della politica* si può manifestare un appiattimento del sociale sulla logica della partizione poliziesca, dal punto di vista della *politica dell'estetica* lo sguardo critico è rivolto nei confronti dell'arte che si fa forma di vita. Sembra che al di là della forma di dissenso politico, mediante il quale si mira a interrompere le gerarchie fondate su una partizione poliziesca del sensibile speculare alla sospensione estetica, non ci sia una proposta *positiva* che possa tradursi in una forma di vita sociale basata sulla stessa dinamicità della partizione. Dunque, tutto si gioca sempre "ai bordi", nella forma di un intervento critico che manifesta il proprio limite nel momento in cui le potenzialità inventive e finzionali della politica e dell'arte, mediante le quali è possibile riconfigurare il mondo, non delineano un paesaggio del possibile che tiene conto della complessità del sociale, ma solo quello di uno spazio poliziesco del consenso che interrompe la dinamica dissensuale che anche la comunità sociale dovrebbe in sé configurare.

Nonostante questo limite l'estetica rimane lo spazio di un pensiero della rivoluzione teso a scardinare l'ordine etico e rappresentativo espressione di partizioni del sensibile costitutive delle distinzioni sociali e poetiche. Rispetto all'ordine poliziesco in cui le parti sociali sono divise in base all'intelligenza e ai sensi propri in accordo con la fruizione delle opere, l'estetica è, invece, «il pensiero del disordine nuovo»[287]. Tale disordine non consiste solo nella tendenziale dissoluzione della gerarchia dei temi e dei fruitori, ma nel fatto che le opere d'arte, che non si adeguano più a un pubblico specifico a cui veniva veicolato un messaggio morale, si offrono, almeno di diritto, allo sguardo di chiunque. L'arte dell'età estetica si configura come eterogenea rispetto alle forme della dominazione, un'arte nella quale si afferma un'uguaglianza inedita frutto della sospensione in atto nel "libero incontro" tra la sensibilità della natura umana che dà la legge all'arte e la ragione della

[287] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 30.

natura sociale, tra l'emozione sensibile e l'attività produttiva. Per tale ragione il regime estetico è capace di ridisegnare una nuova configurazione sensibile nella quale la gerarchia che divide i sensi, gli spazi abitabili e i tempi vivibili, lascia il posto allo scandalo della "democrazia della sensazione" mediante un'arte che, accogliendo il *qualunque*, si apre di diritto allo sguardo anonimo di *chiunque*: essa conquista lo scandalo di un'arte che accoglie nelle proprie forme e nei propri luoghi il *qualunque* degli oggetti d'uso e delle immagini della vita profana, mentre si fa promessa di una rivoluzione estetica che voleva trasformare le forme dell'arte nelle forme di una vita nuova. Se è pensabile un potenziale di emancipazione nel regime estetico, ciò si dà in una partizione che si fonda sull'inconciliabilità tra il *bello* e il *consenso* affermando il *bene* del dissenso.

Sebbene Rancière non prenda in considerazione la lettura nietzscheana della tragedia greca possiamo riconoscere come in questa si manifesta il potenziale della partizione del gioco e della libera apparenza nella danza tra Apollo e Dioniso (impulso formale e impulso materiale). Nella tragedia attica Nietzsche intravede la dissoluzione dell'impulso apollineo nell'incantesimo dionisiaco grazie alla quale ognuno si sente riconciliato con il prossimo, uno con esso nel *pathos* della vita, portatore della saggezza sensibile propria di una *comunità superiore* che solo nell'equilibrio formale può tradursi in una comunità estetica egualitaria, una comunità del comune sentire che passa per la bella apparenza artistica[288]. La mancata utilizzazione di Nietzsche da parte di Rancière – nonostante sia possibile scorgere nella conciliazione degli impulsi il sorgere di una comunità libera e emancipata al livello di una *misteriosa unità originaria* – risiede probabilmente nella strategia di dissoluzione della cultura apollinea che, per Nietzsche, rimanda alla superiore sopportazione dell'esistenza nell'ebbrezza che scavalca l'ingenuo schilleriano. Per Rancière la dissoluzione della cultura apollinea equivarrebbe alla protesta contro il dominio comune che non può arrestarsi/fermarsi al recupero di una originaria stabilità perduta. Nello stato estetico lo spettatore della tragedia veste i panni di colui

[288] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 2009, p. 26.

che riconosce che «il terreno vacilla, vien meno la fede nell'indissolubilità e nella rigidità dell'individuo. E allo stesso modo che il fanatico di Dioniso crede nella propria metamorfosi, così il poeta crede nella realtà delle sue figure»[289]. In questo modo lo spettatore gioca a essere attore e poeta che crede nell'apparenza delle figure da lui stesso create e ricreate nella sua *traduzione* (egli è insieme artista del sogno e dell'ebbrezza), senza alcuno scopo di educare o migliorare se non quello di ritornare paticamente a riscoprire i dolori di Dioniso[290]. Tuttavia le potenzialità nietzscheane potrebbero essere maggiori di quanto pensi Rancière: nel dramma – scrive Nietzsche – viene tolto ogni isolamento delle singole arti e ogni mancanza di libertà nello stesso momento in cui avviene la metamorfosi dello spettatore rispetto all'apparato delle leggi della comunità. Utilizzando i termini di Rancière, in Nietzsche si può individuare una disamina del regime estetico nel momento in cui affronta la distanza tra Platone e la tragedia. E in effetti sembra proprio che Nietzsche colga l'elemento poliziesco presente nella condanna platonica della tragedia non solo nel richiamo alla passività dello spettatore, predeterminato dal regime etico e rappresentativo dello stato poliziesco che lo pensa solo nell'unità della comunità, ma anche nella subalternità che la poesia deve avere nei confronti della filosofia dialettica platonica[291]. Questa subalternità, caratterizzata da un pensiero filosofico che cresce al di sopra dell'arte, chiude in un involucro apollineo l'impulso dionisiaco facendo di Socrate l'eroe dialettico del dramma naturalistico-platonico. L'elemento logico-ottimistico penetra nella tragedia e ne disconosce la compassione tragica spingendo l'elemento dionisiaco alla sua distruzione: è così che nasce lo spettacolo borghese – l'equivalente che domina il regime estetico – dal salto mortale che annienta il mondo di sogno dell'ebbrezza dionisiaca[292]. Utilizzando lo sforzo nietzscheano di recuperare il *pathos* tragico come atto di liberazione dalla volontà individuale dell'artista e come rottura con la pedagogia della mediazione

[289] F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco* in *La filosofia dell'epoca tragica dei greci*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 2010, p. 13.
[290] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia,* p. 70.
[291] Ivi, p. 95.
[292] Ivi, p. 96.

etico-rappresentativa, possiamo recuperare le critiche che Rancière muove a quast'ultima. L'*efficacia estetica* specifica del regime estetico dell'arte, che qui cerco di mostrare utilizzando come medium la riflessione nietzschena sulla tragedia, oscilla tra la *distanza* e la *neutralizzazione* della potenza sensibile del dionisiaco causati dall'estremo razionalismo etico apollineo, a partire dal quale la bella apparenza si infrange contro il muro delle ragioni e contro ragioni socratiche. Il potenziale emancipatore che non predetermina il pubblico, ma lo rende partecipe nel coro che canta con la voce di una comunità indivisa e egualitaria, nella quale non vige alcuna gerarchia tra poeta, attore e spettatore, verrebbe liberato nel momento stesso in cui l'elemento ottimistico viene riassorbito dal *pathos* della comunità. Il principio costitutivo di questa distanza e di questa neutralizzazione corrisponderebbe in Rancière alla «sospensione di qualsiasi relazione determinabile tra l'intenzione di un artista, la forma sensibile presentata in un luogo d'arte, lo sguardo di uno spettatore e lo stato della comunità»[293]. Il suo superamento sarebbe possibile nel riconoscimento che il *pathos* dionisiaco avrebbe lo stesso potenziale emancipatore della nuova partizione sensibile.

La tragedia intesa qui come "ponte" tra l'"estetica della politica" e la "politica dell'estetica" mette in evidenza come politica e arte possano agire contribuendo a definire l'ordine di una determinata partizione del sensibile, ossia una configurazione sociale nel gioco di parti tra i modi di fare, di dire e di vedere. Il teatro tragico riflette i rapporti tra politica, arte e società: il suo "modo di fare" rispecchia il conflitto che si genera tra la parola dei governati sulla scena e la passività dello spettatore, portatore della *parola sorda* e non riconosciuta dell'assemblea di cittadini. La "politica dell'estetica" che si esprime sulla scena tragica rispecchia l'azione che configura l'agire *con* il pubblico così come *sui* cittadini o *sulla* comunità. La partizione tragica *partecipa* di quella sociale pareggiando il compito del pubblico che *partecipa* alla rappresentazione. Come abbiamo visto, nel caso del regime etico platonico delle immagini, la scena tragica è il luogo di un pericoloso

[293] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 67.

spazio-tempo democratico da tenere lontano dalla città ideale, la cui armonia dipende dalla divisione geometrica delle parti che la compongono, e il cui racconto di verità è affidato all'immagine mitica del valore delle anime che abitano lo stato di cose (è quel che è). Il "modo di fare" dell'arte in Platone è ridotto a una pedagogia sociale mediante la quale l'identità propria a ciascuno viene solidificata, eternizzata e affidata all'indottrinamento; la scena tragica, invece, mette in discussione questo modello di identità poiché apre alla possibilità di essere altro da sé sia dell'attore che del poeta. Dal canto suo il regime poetico-rappresentativo di matrice aristotelica abita la democrazia mediante una rivalutazione positiva della *mimesis* che integra le emozioni nella razionalità della finzione. Nel regime rappresentativo l'ordine è regolato dalla razionalità della costruzione finzionale che si esprime nel rapporto di causa ed effetto. Qui non è in gioco una disamina dei contenuti dell'opera tragica quanto la modalità che a essa è sottesa. Causa ed effetto permettono l'intelligibilità del racconto che si caratterizza per essere la rappresentazione di un adeguamento convenzionale dei caratteri alle qualità o virtù proprie. Il suo fine non è esplicitamente pedagogico, ma tuttavia è teso a rappresentare una logica della vita, un percorso verso la felicità o l'infelicità che dipende dall'adeguamento delle azioni al proprio *status*: per dirlo nei termini di Rancière, esso dipende dall'adeguamento o meno del modo di fare al modo di essere. Nella partizione *poliziesca* del regime rappresentativo non vi è possibilità di emancipazione: si può parlare piuttosto di una parziale inclusione degli elementi emotivi che fingono la messa al centro della scena politica del *demos* da parte di Aristotele e della democrazia rappresentativa moderna. Il racconto che filtra attraverso la scienza delle azioni e dei comportamenti umani si basa sulla fedeltà alle strutture della razionalità finzionale, che si distingue dall'esperienza ordinaria non per «una mancanza di realtà ma un eccesso di razionalità»[294] mediante la quale è rappresentato il passaggio dalla fortuna alla sfortuna, dall'ignoranza al sapere, dall'atteso all'inatteso come effetti degli errori compiuti dall'agire umano. Questo modello di

[294] J. Rancière, *Les bords de la fiction*, Édition du Seuil, 2017, p. 7.

razionalità della finzione è ravvisabile ovunque si tratti di mostrare il concatenamento di cause ed effetti, in particolare nella vita stessa in cui tutto è concatenamento di eventi tenuti insieme da un canovaccio di convenzioni: «I nostri contemporanei non scrivono più tragedie in versi. Ma si verificherà facilmente che i principi aristotelici della razionalità finzionale formano ancora oggi la matrice stabile del sapere che se nostre società producono su se stesse»[295].

Ciò su cui Rancière pone l'attenzione per far emergere il senso del concetto di *partizione estetica del sensibile* non riguarda solo la validità morale o politica del messaggio trasmesso dal dispositivo etico-rappresentativo, che senz'altro ha la sua importanza nella riconfigurazione del sensibile comune, ma il funzionamento del dispositivo stesso. Questo è la trama di relazioni che si instaurano tra *poiesis* e *aisthesis*, tra un modo di fare e un modo di sentire, a partire dalle quali si configura un *partage* che dispone i corpi e orienta le menti secondo un determinato ordine, nel ritaglio di spazi e tempi singolari che definiscono maniere di stare insieme o separati, dentro o fuori[296]. Opponendosi alla *divisione poliziesca del sensibile* di una comunità satura, nella quale dovrebbe vigere un ideale rapporto armonioso tra le capacità di sentire, di dire e di fare in accordo con specifiche occupazioni e capacità all'interno del tessuto sociale, il regime estetico-democratico si afferma come uno spazio di pensiero emancipatore che rompe tale accordo armonioso in vista della conquista di uno spazio e un tempo diversi. In questo senso *estetica* è il nome di una disarmonia, di un disaccordo e di un disordine attraverso cui è pensabile la realizzazione di un'emancipazione sociale quale continuo processo del dissentire, sia di un individuo che di una comunità, finalizzato all'affermazione di un'identità libera rispetto alle gerarchie predeterminanti. In questo senso l'emancipazione politica è determinata dall'emancipazione estetica, quest'ultima intesa come rottura con i modi di sentire, di vedere e di dire di un ordine sociale che assegna sensi e funzioni. L'emancipazione si ottiene, dunque, mediante un processo attraverso il quale gli individui, le comunità di donne, di lavoratori, di persone di colore, in

[295] Ivi, p. 8.
[296] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 65.

generale di minoranze, «mettono in opera le capacità di sentire e di parlare, di pensare e di agire che non sono di pertinenza di alcuna classe particolare, bensì appartengono a chiunque»[297]. In questo senso, per Rancière, l'emancipazione si configura come un processo teso alla costituzione di un *dis-ordine del sensibile* che apre alla sperimentazione di nuove forme di vita, a un nuovo paesaggio del possibile in cui si rendono visibili nuove capacità, nuovi tempi e spazi abitabili e in cui ci sia posto per il *chiunque* nella politica così come il *qualunque* nell'arte.

L'obiezione che Rancière muove al regime estetico è proprio quella di attestarsi nella posizione di una forma di vita neutralizzando il carattere processuale e diveniente: per lui il passo falso del regime estetico sta nell'aver arrestato il suo movimento processuale caratterizzato dal continuo disordine del sensibile, per cristallizzarsi in una determinata forma di vita che identifica arte e vita. Per mettere meglio in evidenza le critiche di Rancière al regime estetico e alla contraddizione che lo caratterizza (arte che diviene forma di vita), dobbiamo considerare che per il filosofo francese l'emancipazione può avere luogo solo a patto che non diventi un "comune sentire", ossia che non si prefigga come scopo quello di riconquistare una qualsiasi unità perduta che neutralizzerebbe ancora una volta ogni forma di dissenso in una etica del consenso, a scapito di coloro che non devono poter essere destinati ad alcuna occupazione specifica: i *chiunque* che pensano e agiscono senza alcuna pertinenza particolare. A detta di Rancière questo sarebbe anche l'errore compiuto dal giovane Marx per il quale la liberazione sarebbe stata realizzata attraverso la riconquista dell'unità perduta. Ancora una volta Rancière legge il concetto marxiano di alienazione come risultato della frantumazione dell'unità di una società asservita alla legge del capitale e la cui emancipazione poteva avvenire solo con la riappropriazione globale di quel bene perduto dalla comunità mediante la conoscenza del processo che aveva portato a tale separazione. Abbiamo già discusso all'inizio di questo capitolo quello che riteniamo un fraintendimento del

[297] Ivi, p. 52.

concetto marxiano di alienazione da parte di Rancière e vi rimandiamo per replicare a questa osservazione del filosofo francese.

In ogni caso per Rancière si tratta di partire da un presupposto *irragionevole* rispetto all'ordine della società, ossia il presupposto dell'uguaglianza insieme alla capacità, alle apparenze dietro le quali non si nasconde alcuna altra realtà. Partire dal presupposto che non ci sia verità, ma finzioni, che predeterminano l'identità e il posto che ognuno deve occupare nella società senza che questa sia pensata come un mondo da restaurare. Il presupposto si declina socialmente nel dinamismo della partizione del sensibile e nella possibilità di modificarla mediante la costituzione di scene di dissenso politiche e artistiche che agiscono sul piano estetico, ossia del sensibile che ci accomuna:

> «Si presupporrebbe così che gli incapaci siano capaci, che non ci sia alcun segreto nascosto nel meccanismo che li imprigiona nella loro posizione. Si presupporrebbe che non ci sia alcun meccanismo fatale che trasformi la realtà in immagine, alcuna bestia mostruosa che fagociti nel suo stomaco i desideri e le energie, alcuna comunità perduta da restaurare. Ci sono semplicemente scene di dissenso, suscettibili di verificarsi in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento. S'intende per dissenso un'organizzazione del sensibile in cui non ci sia né una realtà nascosta sotto le apparenze, né un regime unico di presentazione e d'interpretazione del dato che imponga a tutti la propria evidenza»[298].

Il cittadino o una comunità che si emancipano lo fanno prendendo possesso del proprio tempo e del proprio spazio mediante una soggettivazione polemica; allo stesso modo lo spettatore emancipato prende possesso dei significati traducendoli secondo la propria posizione, dissociandosi e ponendosi a distanza critica rispetto da ogni pedagogia che indirizza il sentire, il dire e il vedere. La politica e l'arte, intese come forme di dissenso e non come campi che disciplinano l'ordine delle cose, possono riconfigurare il paesaggio del percettibile e del pensabile rimettendo in questione la finzione dominante che separa due umanità nell'evidenza di ciò che

[298] Ivi, p. 58.

è percepito e di ciò che è pensabile. Solo mediante una forma di dissenso estetico-politico, quale messa in opera della capacità di chiunque, si è in grado di «disegnare una nuova topografia del possibile»[299].

Con ciò pensare l'esperienza estetica nel suo stringente rapporto con la politica significa intenderla come esperienza di dissenso, ovvero come esperienza di un sentire che si oppone «all'adattamento etico o mimetico-rappresentativo delle produzioni artistiche ai fini sociali»[300]. Nell'esperienza estetica l'arte e le sue produzioni non sono più rette dall'ordine razionale di eventi che seguono la logica di causa ed effetto che garantiva la funzionalità della trasmissione del sapere etico. Per favorire questa dimensione dell'esperienza estetica Rancière riconosce allo spazio del museo una nuova positiva funzione che permette alle opere d'arte di essere esposte in uno spazio-tempo neutro che si offre allo sguardo di *chiunque* indifferente alla gerarchia dei sensi e delle competenze. In tale spazio-tempo neutro non vi è «l'incorporazione di non sapere, di una virtù o di un *habitus*. È al contrario la dissociazione di un certo corpo esperienziale»[301]. Il *Torso del Belvedere*, privato del contesto che lo ha visto sorgere è, per Rancière, l'emblema nel regime estetico del *gioco* fra la materialità sensibile e il suo effetto, in quanto produce l'esperienza di una sospensione che è, nello stesso tempo, «la distruzione di ciò che stava al cuore della logica rappresentativa, ossia il modello organico del tutto, con le sue proporzioni e le sue simmetrie»[302]. Partendo dalle analisi del Winckelmann di *Storia dell'arte dell'antichità*, Rancière vuole riscoprire l'aspetto innovativo, e insieme distruttivo, che caratterizza il regime estetico nel suo momento liberatorio guardando al *Torso* di Ercole divinizzato come una figura che rompe con la logica rappresentativa e con l'altezza a cui è spinta la forma del "bello stile" per mostrarsi nell'essenzialità del "grande stile": nell'ideale nobiltà di un corpo superiore al vero ed elevato al livello di divina moderazione «si potrebbe davvero dire che questa statua di Ercole

[299] Ivi, p. 59.
[300] Ivi, p. 71.
[301] Ivi, p. 72.
[302] J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*. A cura di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 51.

si avvicina ancor più di Apollo [del Belvedere] all'epoca più alta dell'arte»[303]. La mutilazione degli arti che gli impedisce di compiere qualsiasi azione, così come la mancanza della testa quale organo della meditazione, trasformano la figura del più animoso degli eroi in un'immagine del puro pensiero, trasfigurandola in virtù estetica. Il rovesciamento dell'attività in inattività totale del puro pensiero mostra tutta «l'impersonalità radicale di un movimento materiale molto simile all'immobilità, come l'oscillazione perpetua delle onde su un mare calmo»[304]. L'inattività del torso diventa efficacia estetica di una neutralizzazione che «circoscrive una superficie che "guarda" lo spettatore da tutti i punti dello spazio»[305], perché non ha una prospettiva né un senso della rappresentazione, ma è nello stesso tempo arte e non arte, forma di vita e libera espressione: in sintesi, una forma sensibile e indifferente che libera «nuove potenzialità del corpo, quelle potenzialità che si liberano quando cadono i codici espressivi e la volontà espressiva, quando si rifiuta l'opposizione tra un corpo attivo e un corpo passivo o tra un corpo espressivo e un automa»[306]. La descrizione del *Torso* di Winkelmann è sì emblema del nuovo genere di oggetti che egli sta definendo – oggetti che coesistono nello stesso milieu sensibile in quanto opere d'arte – ma è anche espressione della paradossale efficacia estetica che passa per l'indifferenza che non assicura più alcun tipo di *continuum* della relazione causale tra l'intenzionalità dell'artista, una modalità di ricezione da parte del pubblico e una certa configurazione della vita collettiva. Il *Torso* diventa espressione della «libertà perduta da un popolo che non conosce la separazione tra arte e vita»[307], e con ciò viene a configurarsi come emblema del regime di identificazione estetico. Per Rancière esso delinea i termini della politicità dell'arte là dove si carica di identità artistica e manifestazione della vita collettiva: entrando nella dimensione "ingenua" dell'arte il *Torso* esprime con la sua figura mutilata la concordanza immediata tra il vivo universo collettivo e le forme

[303] J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, trad. it. di M.L. Pampaloni, Abscondita, Milano, 2007, p. 253.
[304] J. Rancière, *Aisthesis*, p. 46.
[305] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 72.
[306] J. Rancière, *Aisthesis*, p. 63.
[307] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 68.

singolari di invenzione, prestandosi a vivere nella chiusa separatezza del museo. La radicale indifferenza del *Torso* – a cui possiamo affiancare la descrizione schilleriana della *Giunone Ludovisi* – proviene da un passato in cui essa era il prodotto di una vita collettiva, esso rappresentava la vita del popolo che, muovendosi temporalmente, è giunta a noi nella separazione tra arte e storia, la storia che fa esistere l'arte attraverso oggetti-opere singolari. Tramite questa separazione ciò che diventa opera risulta dall'attraversamento di questa distanza fino alla sua neutralizzazione nello spazio separato del museo. Ora il *Torso* ci si rivolge nella sua immagine artistica, nella differenza tra la forma di vita comune di coloro che la realizzarono e l'oggetto di contemplazione estetica che libera li ha *apparentemente* liberati da ogni adattamento a quella originaria forma di vita. Per Rancière è questo momento di contemplazione che finisce per non produrre «più alcuna correzione del costume, né alcuna mobilitazione dei corpi. Non si rivolge più ad alcun pubblico specifico, ma al pubblico indeterminato degli anonimi visitatori dei musei»[308]. Il punto, come abbiamo già visto, prende le mosse dallo Schiller delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* e dal paradosso della politica del regime estetico che definisce l'efficacia della sospensione di ogni rapporto tra produzione delle forme artistiche e produzione del loro effetto su un pubblico. Questa sospensione neutralizza i punti estremi di questo rapporto nello stesso momento in cui configura il regime estetico dell'arte, in opposizione al regime della mediazione rappresentativa e a quello dell'immediatezza etica. Le figure descritte sono espressione più che di una forma di arte pura, di un regime specifico di identificazione del modo d'essere sensibile dell'oggetto artistico, il quale risulta dal sottrarsi delle connessioni determinate dal rapporto di causa-effetto per lasciarsi abitare dalla potenza eterogenea che rompe il rapporto «fra le produzioni delle abilità artistiche e quelle di finalità sociali definite, fra le forme sensibili, i significati che vi possono leggere e gli effetti che possono provocare»[309]. Le opere esposte nei musei, così come le vite nei romanzi, risultano separate dalle "forme di vita" della società e della cultura

[308] Ivi, p. 69.
[309] Ivi, p. 70.

che le hanno prodotte in qualità di "oggetti" artistici che portano, come parola muta, i segni del proprio tempo. In definitiva il museo, così come il romanzo che vedremo nel capitolo seguente, opera in un regime estetico-politico proprio dell'epoca della modernità in quanto dimensione separata che ritaglia uno specifico modo di visibilità in grado di accogliere «modalità di circolazione dell'informazione e forme di discussione politica [di dissenso] che tentano di opporsi alle modalità dominanti dell'informazione e della discussione sulle questioni comuni»[310]. L'efficacia estetica è, dunque, anche un'efficacia politica quale dissenso nei confronti del con-senso (di un comune sentire) che ha luogo in un ritaglio di mondo comune sensibile neutralizzato definito dalla separazione tra arte e vita e in cui è annullata ogni forma di funzionalità specifica e di gerarchia. L'efficacia estetica è il risvolto dell'indifferenza democratica, ovvero dell'indifferenza dell'opera il cui sguardo neutrale accoglie il *qualunque* dell'arte e di fronte al quale si specchia il *chiunque* del pubblico anonimo. È essa che potrebbe annunciare il *risveglio democratico ed emancipatore* insito nel regime estetico. Questo rapporto giocato sulla superficie estetico-politica dell'*aisthesis* e che contribuisce alla partizione estetico-democratica del sensibile Rancière lo trova esemplarmente espresso in una poesia di Rilke dedicata a un'altra statua mutilata, il *Torso arcaico* di Apollo[311]:

> Perché là non c'è punto che non veda
> te, la tua vita. Tu devi mutarla.

Nel regime di questo sguardo universalizzante si riflette l'uguaglianza di tutti con chiunque e vi è il segno di una "rottura estetica" attraverso la quale si può riaprire la possibilità di una voce collettiva che si dissoci dai vigenti modi di essere (dominati) che l'attuale partizione del sensibile ha stabilito mediante la distribuzione dei posti, delle funzioni e delle competenze sociali di ognuno. Dissociarsi

[310] Ivi, p. 70.
[311] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 72; R. M. Rilke, *Poesie*, traduzione e cura di G. Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 567.

dalla propria condizione e dalla propria in-capacità per impadronirsi di una nuova prospettiva dello sguardo e per liberarsi dalla propria condizione significa manifestare e rendere pubblica la propria esistenza e la propria libertà dello sguardo. Per Rancière «il problema per i dominati non è mai consistito nel prendere coscienza dei meccanismi del dominio, ma di forgiarsi un corpo votato a qualcosa di diverso dal dominio», di acquisire *passioni* che sconvolgano la disposizione dei corpi a partire dalla quale si apre un nuovo paesaggio possibile e una nuova partizione del sensibile che non è data da questa o quell'opera d'arte, ma dalle «modalità dello sguardo che corrispondono alle nuove forme di esposizione delle opere, alle forme della loro esistenza separata»[312]. La dissociazione di un corpo esperienziale nella sospensione delle normali connessioni di uno spazio-tempo ordinato secondo gerarchia apre alla possibilità di uno sguardo libero su di sé dell'individuo, così come della comunità, che corrisponde a una nuova forma di esistenza, una forma di dissenso dal contesto sociale in cui si è predeterminati che permette di mutare la propria vita.

Lo "sguardo democratico" per il quale "non c'è un punto dell'opera che non ti veda" si manifesta esemplarmente ne *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) di Édouard Manet, un'opera che ha messo in questione la posizione del pubblico borghese del tempo. Lo scandalo suscitato dal dipinto è, analogo a quello democratico, frutto di un'operazione artistica che ha accolto il *qualunque* nell'incarnazione di una donna borghese che si offre spontanea nella sua nudità, in luogo della rappresentazione di una dea o di una ninfa convenzionalmente raffigurate nella loro dimensione simbolica. *Le Déjeuner sur l'herbe* rappresenta una scena nella quale si consuma un dissenso, una scena in cui il disagio provocato dallo sguardo insistente che imbarazza l'ordine costituito si fa complice di una rivoluzione sul piano estetico che abolisce l'insieme dei rapporti che regola la *mimesis* rappresentativa tra il visibile e il dicibile, il sapere e l'azione, l'attività e la passività. In questo caso il regime estetico dell'arte non va inteso come l'abolizione della rappresentazione

[312] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 74.

mimetica, ma come una riconfigurazione delle cornici sensibili, una rottura estetica dell'«evidenza sensibile dell'ordine "naturale" che destina gli individui e i gruppi al comando o all'obbedienza, alla vita pubblica o alla vita privata, assegnando loro anzitutto un certo tipo di spazio o di tempo, un certo modo di essere, di vedere e di parlare»[313]. La figura della donna qualunque definisce la "politica dell'estetica" nel momento in cui produce un dissenso determinando, nello stesso tempo, nuove capacità e possibili strutturazioni dell'esperienza sensibile che rompono i legami con le vecchie configurazioni. Tali novità riassunte nello sguardo con cui l'opera di Manet ci guarda hanno un effetto in campo politico in quanto «arte e politica stanno, l'una all'altra, come forme di dissenso, come operazioni di riconfigurazione dell'esperienza comune del sensibile»[314]. Il quadro è dunque un *lavoro di finzione*, là dove la finzione non è la creazione di un mondo immaginario altro rispetto a quello reale, ma un'operazione che produce forme e scene di dissenso e che «modifica i modi di presentazione sensibile e le forme di enunciazione, cambiando le cornici, le scale e i ritmi, costruendo nuovi rapporti tra l'apparenza e la realtà, tra il singolare e il comune, tra il visibile e il suo significato»[315]. L'immagine della donna all'interno del dipinto con la sua "disponibilità indifferente", la pari dignità dei soggetti all'interno della rappresentazione naturalistica e l'anonimato degli spettatori a cui si rivolge nello spazio neutro del museo quale luogo della democratizzazione dell'esperienza estetica, fa di *Le Déjeuner sur l'herbe* l'espressione del regime estetico in cui l'arte è sempre qualcosa *in più* dell'arte.

L'ambigua prospettiva di Rancière nei confronti della politica del regime estetico si esprime nella critica a un'arte che, da un lato, contribuisce alla possibilità di scompaginare la partizione dominante per aprire a un nuovo orizzonte e dall'altro si presenta come uno spazio-tempo che promette un'emancipazione solo a costo di divenire forma di vita. La *politica dell'estetica* si configura così in modo speculare all'*estetica della politica* rivelando il suo potenziale finzionale ed emancipatore solo

[313] Ivi, p. 71.
[314] Ivi, p. 76.
[315] Ivi, p. 77.

a patto di collocarsi ai bordi del politico. L'azione politica e la produzione artistica del regime estetico, nel condividere il medesimo spazio dell'*aisthesis*, devono potersi dare come forme di dissenso in grado di modificare l'ordine poliziesco di una determinata partizione del sensibile comune. Solo in questo modo la politica e l'arte aprono a nuovi paesaggi possibili ossia attraverso l'azione della politica nello spazio della soggettivazione polemica e dell'arte nello spazio neutro del museo e in quello della fruizione della parola libera da parte di anonimi lettori di romanzi. La riflessione estetico-politica di Rancière condurrebbe così a una *politica dell'estetica* che si esprime non tanto nel contenuto quanto nelle modalità dello sguardo democratico dell'opera, che riflette l'uguaglianza dello spettatore e del cittadino come coloro che partecipano attivamente all'esperienza estetica traducendola a partire dalla propria. In questo modo il punto di vista indifferente e neutro, collocato sulla linea estrema della partizione – sul bordo del politico – è l'unico in grado di provocare sconvolgimenti nella disposizione dei corpi non più predeterminati dal fine dell'opera o dal racconto identitario.

La politica di un'arte dissenziente non è compatibile per Rancière con un'idea di arte che si proponga di riconfigurare il sociale neutralizzando quel potenziale critico in una "comunità uguale", o per dirla altrimenti, in un comune sentire. Bisogna dunque riflettere, citando Rancière, se vivere in una comunità uguale come individui disuguali o vivere in una comunità diseguale come uguali.

Credo sia opportuno fare riferimento a un progetto artistico presente ne *Lo spettatore emancipato* che spiega il rapporto tra arte e società così com'è inteso dal filosofo francese: si tratta di "un'impresa artistico-politica" apparentemente paradossale svoltasi nel 2008 in una di quelle *banlieues* di Parigi segnate da emarginazione sociale, violenza e tensioni interetniche, che ha espresso un forte dissenso con la ribellione del 2005. Il gruppo di artisti *Campement urbain* ha realizzato un progetto estetico, intitolato *Je et Nous*, che ha mobilitato una parte della popolazione nella creazione «uno spazio aperto a tutti e sotto la tutela di tutti, ma che non può essere occupato da più di una persona alla volta, destinato alla contemplazione o alla

meditazione solitaria»[316]. Tale progetto spiegava la crisi delle *banlieues* con la perdita del legame sociale causata dall'individualismo di massa attraverso la creazione di uno spazio vuoto, inutile e improduttivo che si interrogava sulla paradossalità della solitudine come forma di relazione sociale, ossia «come quella dimensione della vita sociale che è precisamente resa impossibile dalle condizioni di vita di queste *banlieues*». La creazione di questo spazio sensibile metteva dunque in relazione l'estetica della politica e la politica dell'estetica nel momento in cui entrambe si incontrano nello scarto, nello spazio di rottura del tacito consenso. Come sottolinea Rancière, questo spazio «manifesta l'uguale capacità dei membri di una collettività di essere un *Io*, il cui giudizio può essere attribuito a chiunque altro, creando così, secondo il modello dell'universalità estetica kantiana, una sorta di *Noi*, una comunità estetica e dissenziente»[317]. Ecco che un luogo vuoto e improduttivo e dunque inutile dal punto di vista delle normali condizioni di vita sociale, viene interpretato da Rancière come l'esempio dell'*interruzione nella normale distribuzione dei posti e delle forme di esistenza sensibile*, e una rottura delle competenze e incompetenze legate a tali forme. In questo senso *Je et Nous* si collega all'idea di spazio neutro del museo nella condivisione del motto estetico "Voglio una parola vuota da poter riempire", una parola in grado di raccontare l'impresa estetico-politica che si svolge in uno spazio di frattura, di interruzione e di dissenso, come possibilità di riconfigurazione dell'esperienza comune del sensibile/visibile.

Possiamo ora riconoscere come nell'intreccio tra estetica della politica e politica dell'estetica la questione dell'emancipazione, sin dai primi lavori di Rancière, mantiene una costante secondo cui una comunità, o un individuo, non si emancipano mediante la spiegazione dei meccanismi delle proprie condizioni di subordinazione poiché ciò significherebbe riprodurre meramente quella dinamica poliziesca che divide in due l'umanità secondo le espressioni della logica etico-rappresentativa. Tale dinamica della spiegazione-comprensione riprodurrebbe una dinamica

[316] Ivi, p.75.
[317] Ibidem.

sociale abbrutente «dove un'intelligenza è subordinata ad un'altra intelligenza»[318], secondo la logica che divide ragioni e sensi tra superiori e inferiori. Invece la logica dell'emancipazione è quella dell'atto «di un'intelligenza che obbedisce solo a se stessa»[319], un atto di fiducia nelle proprie capacità mosso da una passione dell'eguaglianza: la capacità di pensare l'altrimenti possibile in cui si è altro, differente, ma uguale tra uguali. L'emancipazione di ognuno di noi come spettatore, di fronte all'opera così come di fronte a se stessi, e più propriamente alla propria vita, è nel *potere di dissociazione* rispetto a ciò che ci vuole Uno, che ci vuole nel posto più appropriato alle nostre *(in)capacità* e ai nostri *con-sensi*. La logica sociale disegualitaria che sorregge la partizione del sensibile comune poliziesca, tende a non lasciare margine nel *tutto pieno* o luogo saturo del possibile impedendo ogni *traduzione* o *interpretazione* alternativa delle proprie esperienze sensibili. Dissociarsi significa allora pensare diversamente la maniera di essere spettatori per i quali già il guardare-altrimenti è una forma dell'agire nel non essere predeterminati da un racconto, ma nel comporre il nostro proprio *poema* con gli elementi che si offrono al libero sguardo:

> «L'emancipazione inizia quando sfidiamo l'opposizione tra il guardare e l'agire; quando comprendiamo che le evidenze che strutturano le relazioni tra il dire, il vedere e il fare appartengono a loro volta alla struttura del dominio e della soggezione. Inizia quando che anche il guardare è un'azione che conferma o trasforma questa distribuzione di posizioni. Anche lo spettatore agisce, come l'alunno o lo studioso. Egli osserva, seleziona confronta, interpreta…Compone il suo poema con gli elementi del poema collocato davanti ai suoi occhi»[320].

L'emancipazione inizia con un cambiamento di prospettiva dello sguardo capace di libere connessioni non vincolate alla logica di causa-effetto, uno sguardo in grado di disegnare nuovi paesaggi del possibile e nuove posizioni dei corpi. Al

[318] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 44.
[319] Ibidem.
[320] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 18.

contempo l'emancipazione di ognuno di noi come spettatore si concretizza nel *potere di associazione* delle diverse capacità delle persone anonime, delle capacità di rendere ciascuno e ciascuna uguale a tutti gli altri e alle altre, così come nel potere di associare le contraddizioni e le molteplicità che abitano gli individui e la comunità e che uniscono invece di dividere:

> «Il potere comune agli spettatori non deriva dal fatto che essi sono membri di un corpo collettivo, né da una qualche forma specifica di interattività. È il potere di ciascuno e di ciascuna di tradurre ciò che percepisce a modo proprio, di connetterlo all'avventura intellettuale singolare che lo rende simile agli altri, proprio perché la sua avventura non assomiglia a nessun'altra».[321]

Il presupposto dell'uguaglianza delle intelligenze che lega gli individui tra loro e li mette in comunicazione attraverso lo scambio delle loro differenti avventure intellettuali apre all'emancipazione nel momento in cui «rifiutiamo l'esistenza di una distanza radicale, in secondo luogo [rifiutiamo] la distribuzione dei ruoli e infine le frontiere tra territori»[322]. A partire da questo doppio rifiuto dello stato delle cose si innesca il dissenso giocato ai bordi del sociale dove politica e arte ridisegnano una nuova configurazione sensibile e un nuovo progetto di comunità libera in cui ognuno passa vedere, dire e fare il proprio percorso.

La riflessione sulla metamorfosi del *partage du sensible,* attraverso le fasi del regime etico, del regime rappresentativo e di quello estetico, ha evidenziato come questi tre regimi finiscano per agire insieme nell'età estetica. Non spetta a noi – scrive Rancière – trasformare gli spettatori in attori e gli ignoranti in sapienti, ma è nostro compito «riconoscere il sapere all'opera nell'ignorante e la peculiare attività dello spettatore. Ogni spettatore è già attore della propria storia; ogni attore, ogni uomo d'azione è spettatore della stessa storia»[323]. L'emancipazione dello spettatore, e il suo dissenso come cittadino attivo, è insieme un'emancipazione politica

[321] Ivi, pp. 22-23.
[322] Ivi. p. 23.
[323] Ivi. pp. 23-24.

ed estetica volta alla ridefinizione di una determinata partizione sensibile del comune capace di mettere in luce la «solidarietà tra il sociale e l'estetico, tra la scoperta di una individualità per tutti e il progetto di una collettività libera»[324]. Pensare con Kant e Schiller, come fa Rancière, lo spazio dell'*aisthesis* come spazio della libertà e declinare lo spazio estetico come luogo dell'attività politico-democratica permette di definire le possibili metamorfosi della partizione del sensibile che regola il sociale prodotte dal carattere *inventivo e finzionale* della pratica politica la cui vocazione primaria è quella di dimostrare la propria capacità di definire nuovi paesaggi del possibile.

[324] Ivi, p. 43.

PARTE II

Letterarietà e Poetica del sapere: Flaubert e la democrazia nel romanzo.

Nella critica della cultura condotta da Rancière la questione della parola e della presa di parola assume una posizione rilevante ai fini della determinazione del rapporto tra estetica della politica e politica dell'estetica. Fin dalla *Nuit des prolétaire* si fa già chiaro nell'allora giovane filosofo quanto un certo tipo di intelligibilità della parola operaia rinviasse a un determinato "modo di essere" e a una determinata cultura. Se per un verso è cosa nota che l'uomo e il suo mondo nascano con la parola, ciò che può non essere scontato è cosa se ne può fare di questa consapevolezza. Il percorso filosofico di Rancière include la parola o, meglio, il riconoscimento della parola – il riconoscimento del *logos* comune – come elemento imprescindibile della sua riflessione estetico-politica e dell'analisi di una certa possibilità di ri-configurazione ed esperienza del mondo. Con la parola e la *poétique du savoir* che si costituisce a partire da essa, viene a istituirsi la trama del sapere sociale o, per dire altrimenti, si rende manifesta una particolare modalità della finzione sociale che si esprime nella partizione estetico-politica del sensibile comune ovvero:

> «quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive»[325].

La parola è un elemento fondante della partizione estetico-politica del mondo comune in quanto il riconoscimento o meno del possesso della parola che ci accomuna e ci rende uguali apre a differenti modalità di manifestazione delle esistenze stesse e della loro relazione.

[325] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 13.

La circolazione della parola e la forma che essa assume, dal discorso vivo alla parola muta della scrittura, determinano uno specifico rapporto tra le parole e le cose. Tale rapporto definisce più propriamente la costruzione di una relazione tra l'uomo e il mondo, il suo spazio e il suo tempo, il suo modo di essere e di sentire. La parola non è una semplice denominazione, ma porta in se stessa una politica e un'estetica nel momento in cui definisce uno spazio e un tempo di condivisione, una partizione del sensibile quale istituzione di quella modalità finzionale dello "stare insieme" che costituisce l'*habitat* sociale. Nella *Mésentante* – come abbiamo sviluppato nel capitolo precedente – Rancière mostra come il possesso del *logos* è ciò a partire dal quale Aristotele, nel primo libro della *Politica*, definisce le capacità politiche dell'animale umano e le basi per la costruzione della città e della famiglia. Nella lettura di Rancière il *logos* dei dominatori si oppone alla *phonè* dei dominati ai quali non è riconosciuto il medesimo possesso di parola e di intelligenza e, con ciò, nessuna capacità di partecipare alla vita politica e alla configurazione di uno spazio-tempo comune, costretti a subirlo nella forma di un destino. Potremmo dunque intendere il possesso della parola (e il riconoscimento della parola dei dominati) come l'elemento fondante dell'architettura dello spazio comune, un *habitat* culturale comune che si esprime attraverso i modi di vedere, modi di fare e modi di dire.

La riflessione estetico-politica di Rancière prende avvio dalla critica al marxismo scientifico secondo cui il principio di dominazione si fonda sul possesso del sapere circa la propria condizione da parte degli operai (o, più in generale, di qualsiasi minoranza). Secondo questa visione ortodossa il ruolo dell'intellettuale consisterebbe nel far giungere a piena coscienza la consapevolezza dell'ingiustizia della propria condizione. Per Rancière, invece, ciò che manca alle esistenze dominate da una partizione poliziesca del sensibile, che le relega alla condizione di minorità, non è la consapevolezza della propria infelice condizione, quanto «il sentimento della possibilità di un destino altro, il sentimento di una partecipazione alla

qualità di essere parlante»[326]. Partecipare alla "comunità della parola" significa in questo senso partecipare pienamente alla propria esistenza e alla vita attraverso la costruzione del proprio racconto, un *racconto di sé* che non è più subìto poiché rompe con l'identità imposta che assegna un individuo o un gruppo sociale al suo posto e al suo destino. La considerazione di fondo che sembra attraversare l'opera filosofica di Rancière è che la storia, frutto del racconto entro il quale sono intessute le relazioni sociali e i saperi, è tramandata e scritta dai dominatori; tuttavia, può e deve esistere *un altro racconto e un'altra storia*, fatti da persone che tradizionalmente sono considerate di una classe – o di un sesso – inferiore e, per questo, ritenute in possesso della voce solo per esprimere stati d'animo individuali (come dolore o piacere) e per il resto incapaci di articolare un discorso, di prendere parola e riconfigurare un nuovo paesaggio possibile, così come nuovi rapporti tra le cose, tra i corpi e le parole. Come abbiamo visto la *Nuit des prolétaires* è il racconto di una notte in cui degli uomini hanno fatto la storia appropriandosi della propria capacità di parola, facendosi soggetti attivi nel momento in cui il proprio destino viene strappato dalle grinfie di un racconto che relegava la loro intelligenza alla mera produzione e riproduzione: in questo senso Rancière parla di una *historicité démocratique,* ossia di una storia in cui "non importa chi" è suscettibile di esserne il soggetto attraverso le parole e le azioni[327]. "Prendere parola" significa sottrarsi alle s-ragioni di un sapere sociale che orienta e ripartisce i sensi e le intelligenze secondo un *partage du sensible* poliziesco, ri-configurando il mondo attraverso la costituzione di un nuovo sapere che prenda le mosse dalla presupposizione politica dell'uguaglianza del *logos*.

La "presa di parola" che strappa la notte al corso normale delle cose è metaforicamente la luce diurna che rende visibili gli invisibili, che fa venire alla luce un corpo invisibile dal buio di un destino di cui Rancière vuole mostrare ottimisticamente l'inesistenza, dandogli voce e rompendo il silenzio che lo imprigiona in un discorso "legittimo". Infatti nell'ordine costituito vige una poetica del sapere

[326] J. Rancière, *Les hommes comme animaux littéraires* in *En tant pis pour le gens fatigués*, p. 131, trad. mia.
[327] Ivi, p. 129.

legittimato dal pensiero dominante, una mitologia sociale, una finzione consensuale che si presenta come un ordine "naturale" nel quale non c'è posto per una "parola in eccesso", una parola di dis-senso, per una "parola vuota da poter riempire" con un nuovo significato, una parola capace di aprire un nuovo modo di dire che è sempre anche un nuovo modo di vedere, di sentire e di mettere in relazione le cose del mondo[328]. La "presa di parola" nelle sue diverse forme, che sia la parola litigiosa del confronto politico o la parola muta poetico-letteraria, è dunque un atto estetico-politico che ha come scopo la realizzazione di uno spazio collettivo di incontro e inclusione che passa attraverso il riconoscimento della soggettivazione politica, ossia «la formazione di un *uno* che non è un sé, ma la relazione tra un sé e un altro»[329]. D'altra parte la "presa di parola" mediante l'enunciazione letteraria si annuncia come l'atto di una parola in più quale corpo o spazio eccedente rispetto alla finzione vigente. Per dirla in termini più efficaci: «Il soggetto politico si iscrive per lui non in una organizzazione ma nella parola»[330]. La parola e il suo significato, come utilizzo e destinazione ossia come parola agente, costituiscono la matrice di quel sapere finzionale che definisce una determinata partizione del sensibile e la sua possibilità di riconfigurazione. In questo senso la parola vale come dinamica della partizione dove, da un lato, essa è il concetto che separa e de-limita un sapere, dall'altro è ciò che contiene in sé una molteplicità di significati e di esistenze. Si tratta per Rancière di mettere in evidenza le potenzialità della parola democratica, dove per democrazia non si intende soltanto una forma di governo quanto piuttosto – è questo ciò che preme sottolineare – una condivisione dello spazio-tempo sensibile:

> «un modo specifico di strutturazione simbolica dell'essere in comune. La democrazia, è il capovolgimento singolare dell'ordine delle cose secondo il quale coloro che non sono "destinati" a occuparsi delle cose comuni si mettono a occuparsene. E se ne occupano

[328] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 75.
[329] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 93.
[330] Marie De Gandt, *Subjectivation politique et énonciation littéraire*, Labyrint [En ligne], 17-2004 (1), Jacques Rancière, l'indiscipliné, p. 87, trad. mia.

> precisamente perché essi sono, in quanto animali letterari, ugualmente suscettibili di essere deviati, dal potere di qualche parola, dalla loro destinazione naturale che è di riprodurre la loro vita lasciando la cura di governare a coloro che hanno dei titoli per governare, la cura di fare la storia a coloro che hanno un nome e una memoria»[331].

Nel riferirsi alla distinzione aristotelica tra *logos* e *phonè*, Rancière considera gli uomini come animali politici nella misura in cui sono "animali letterari" che posseggono la medesima capacità di parola e la medesima capacità di agire, di "fare la storia" e di produrre finzioni. Se il proprio dell'uomo come animale politico è la sua letterarietà, allora gli uomini e le donne sono abitati dal potere della parola, che è padrona di destinare o di sviare la loro condizione "naturale". La *letterarietà* è la precondizione della circolazione degli enunciati democratico-letterari che si impadroniscono dei corpi – scrive Rancière – nella misura in cui non li pensiamo come organismi, ma come *quasi-corpi* fatti di *blocchi di parole*. Questi quasi-corpi sono potenzialmente abitati da parole orfane, ossia da parole che nell'ordine sensibile estetico-democratico del mondo moderno risultano prive di un padre che legittimi la loro destinazione. Nella stessa misura essi risultano potenzialmente abitati da un sapere etico condizionante: dato che gli enunciati letterari sono enunciati politici che hanno effetti sul reale, essi producono saperi che sono costruzioni finzionali di senso o dis-senso, così come abbiamo visto che fanno l'arte e la politica. Queste finzioni prodotte dagli enunciati politico-letterari non definiscono solo dei modelli di parola, modalità di discorso o di azione ma, più propriamente, dei "regimi di intensità sensibile":

> «Generano delle mappature del visibile, dei percorsi di connessione tra visibile e dicibile, delle relazioni tra modi di essere, modi di fare e modi di dire. Definiscono variazioni delle intensità sensibili, delle percezioni e delle capacità dei corpi. In questo modo [gli enunciati politico-letterari] si impadroniscono degli umani qualunque, creano scarti, aprono

[331] J. Rancière, *Les hommes comme animaux littéraires* in *En tant pis pour les gens fatiguès,* p. 130, trad. mia.

> derivazioni, trasformano i modi, le velocità e le traiettorie con cui tali umani aderiscono a una condizione, reagiscono alle situazioni, riconoscono le loro stesse immagini»[332].

Gli atti di parola sono perciò gesti politici attraverso cui gli individui o le comunità politiche rimettono in causa il posto e lo spazio-tempo loro assegnato nell'ordine sociale da un certo ordine del discorso, nonché da una configurazione poliziesca del sensibile che non prende in considerazione la loro parola. Il percorso di Rancière, iniziato con l'analisi della soggettivazione politica degli operai che si instaura nel momento in cui agiscono sovvertendo l'ordine delle cose attraverso il rifiuto della parola che definisce il "modo di essere" operaio e l'appropriazione della "parola borghese", si sviluppa successivamente in una più ampia riflessione sul rapporto tra il *partage des discours* e il *partage social*[333]. Sappiamo che la presa di parola non si limita a essere una semplice denominazione: la parola contiene un mondo e il significato che a essa si attribuisce – proletario, donna, omosessuale, famiglia – è già espressione di un modo di vedere, un modo di dire e di sentire che determina un determinato *partage* sociale suscettibile di essere modificato mediante la riconfigurazione dell'ordine del discorso. Appropriarsi della parola significa perciò porsi sul piano della precondizione egualitaria della parola politica che, in questo caso, è quella capacità letteraria mediante la quale viene riconosciuta la capacità di "fare la storia" e di essere parte attiva nel disegno del proprio "destino" a coloro che fino a quel momento erano esclusi. In questo modo emerge in forma manifesta un altro ordine del discorso e un altro possibile *partage* sociale. L'ordine del discorso considerato legittimo dalle forme di dominio regola la partizione tra i saperi e determina il racconto della "mitologia sociale" che disegna direttamente la partizione del sensibile. In questo orizzonte di legittimità entro il quale lo stato delle cose è proposto dal pensiero dominante come "il mondo migliore possibile", o comunque come lo stato "naturale" delle cose, il pensiero critico di Rancière propone di «rendere conto della costituzione di una rete di discorsi illegittimi, che

[332] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, pp. 57-58.
[333] J. Rancière, *Histoire des mots, mots de l'histoire* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 76.

spezzano una certa identità, un certo rapporto tra i corpi e le parole»[334]. Il rapporto tra la costruzione di un sapere e il *partage* sociale muove dalle modalità del racconto attraverso cui una verità si dice nel modo della finzione, ossia mediante la costituzione di un discorso legittimo nel quale le esistenze sono suscettibili di essere intrappolate e asservite a un'identità loro imposta. Il movimento di emancipazione da questa identità imposta corrisponde a una fuga dalla rete del racconto legittimo opponendo a questo la costruzione di una contro-storia. L'opposizione che si viene a creare mette a confronto due piani del sapere e due modalità di circolazione della parola: da un lato, una poetica del sapere eticamente diretto, un *mythos*, una parola che si impone come portatrice di verità adeguata ai fini del *partage* ordinato secondo la modalità poliziesca. In questo *partage*, come sappiamo, ogni "modo di essere" corrisponde all'identità del proprio "modo di fare" e della propria funzione sociale; Dall'altro lato vi è una modalità di circolazione della parola "orfana di padre", e che perciò non è destinata a coloro che sono ordinati in modo poliziesco, poiché fa capo al principio di letterarietà inteso come principio democratico della parola che si poggia su *chiunque* e di cui ognuno è in grado di appropriarsi per farsi poeta della propria esistenza. Due modalità di circolazione della parola che sono anche due modalità di dire il vero e di costituzione di finzioni o di ordini sensibili che, in sintesi, possiamo riconoscere come la "parola viva" e la "parola muta": oralità e scrittura.

Platone torna continuamente nella riflessione estetico-politica di Rancière come oggetto di confronto costante nell'ambito di una decostruzione dell'architettura del suo pensiero e delle sue categorie etiche e sociali ancora oggi eredità dominanti nella cultura occidentale: leggere il mondo nella forma della verità e della finzione, della realtà e dell'apparenza è ancora un modo attuale di interpretarlo. Rancière scrive che pur utilizzando egli stesso il dispositivo della scrittura, Platone la "condanna" nel passaggio dall'argomentazione al racconto là dove sono presenti due nodi teorici centrali nel suo pensiero: il rapporto del pensiero con la verità e il

[334] Ivi, p. 75, trad. mia.

problema del *partage* del pensiero che si lega a quello del *partage* sociale[335]. Il primo nodo è esemplificato nel *Fedro* dove il racconto mitico sostituisce l'argomentazione appropriandosi della parola scritta come racconto di una storia che dice il vero parlando della verità. Il secondo momento che esemplifica tale passaggio di registro è il mito politico della *Repubblica*, già trattato nel primo capitolo in riferimento all'estetica della politica, in cui la questione del *partage de la pensée* si lega alla questione del *partage* sociale attraverso il racconto che lega le forme di distribuzione politica che regolano lo spazio-tempo dei corpi all'ineguale capacità delle anime di partecipare alla potenza del pensiero e del discorso. Alla parola quale modalità del racconto è legata, nelle varie forme, la costruzione di un sapere che dalla forma teorica della finzione mitica assume forma pratica nella configurazione di una finzione sociale espressione della partizione etica del sensibile. Contro questa partizione etica si oppone la partizione democratica che considera l'uomo come un animale letterario in grado di ripensare il tessuto sociale sulla base di una parola che circola in modo illegittimo, quella parola che il regime etico di Platone vuole controllare al fine di far aderire l'unità etica del discorso al progetto di un individuo e di una collettività indivisa. Dunque è contro il regime platonico che l'analisi critica condotta da Rancière sul carattere finzionale del racconto rovescia la distinzione tra finzione e falsità in base a una concezione di verità etico-politica che intrattiene un diverso rapporto con l'apparenza estetica. È in gioco una riflessione sul rapporto tra la costruzione della verità di una storia, che è prima di tutto una *histoire des mots* che passa attraverso il racconto mitico o poetico-letterario, e le modalità con cui l'ordine del discorso diviene ordine sensibile o, per meglio dire, si fa ordine sociale, *logos* comunitario: «L'iniziativa filosofica da Platone è innanzitutto una scommessa sulla vericidità di qualche racconto – o *mythoi* – preso per dei *logoi*, per delle imitazioni o delle prefigurazioni del vero. L'iniziativa storica deve essa stessa far ricorso a una tale identità del *mythos* e del *logos*»[336]. In questo senso la storia sembra essere fatta non semplicemente da un insieme ordinato di

[335] Ivi, p. 77.
[336] J. Rancière, *Les noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Éditions du Seuil, 1992, p. 180, trad. mia.

eventi e di ricostruzione dei fatti, ma da un "tessuto di parole", di *logoi* che hanno la pretesa di incarnare un luogo nel quale poter controllare l'eccesso della parola democratica che abita il sociale: questo luogo si chiama "cultura", ossia un tessuto di parole che comprende le vite degli individui nelle loro identità enunciative legittime, stabilendo la convenienza tra i discorsi e i corpi, tra i nomi e i posti loro assegnati. In questo senso l'ordine della cultura dominante che si realizza nella partizione poliziesca del sensibile neutralizza lo scarto tra i nomi e le cose, e lo spazio di libertà della molteplicità delle significazioni, dove le parole si sottraggono alla lingua comune delle designazioni sconvolgendo o arricchendo i rapporti tra l'essere parlante e ciò di cui può fare esperienza nel mondo:

> «Il concetto di cultura, che si applica alla conoscenza dei classici o alla fabbricazione delle calzature, non ha altro effetto che la rimozione di questo movimento di soggettivazione che si opera nell'intervallo tra più nominazioni e la sua fragilità costitutiva: l'assenza dei corpi in luogo della voce, l'assenza della voce in luogo dei corpi, la faglia o l'intervallo in cui passano dei soggetti di storia. Identifica e localizza chi non ha il proprio essere che nello scarto dei luoghi e delle identità»[337].

La cultura dominante può essere pensata – nei termini di Rancière – come una finzione che ha la presunzione di detenere la verità dell'identità di ognuno preso in una narrazione arbitraria che diviene *logos* vivente, ragione discorsiva, divisiva e imperante. Essa è ragione divisiva in quanto non prende in considerazione la capacità di parola di una parte degli individui parlanti e non ne riconosce il "modo di essere" egualitario (non gli riconosce la qualità di "esseri parlanti"). Nello stesso tempo non ne riconosce neppure la qualità di "esseri politici", ossia la qualità attraverso la quale coloro che sono considerati i senza-nome, i senza-storia e i senza-parte dimostrerebbero di essere in possesso della parola e con essa del proprio destino.

[337] Ivi, p. 197, trad. mia.

"Prendere possesso della parola" è un atto democratico con il quale il soggetto polemico si fa soggetto della storia (anche propria) e disfa l'ordine simbolico consensuale introducendo un ordine del discorso inedito mediante il quale si dis-identifica rispetto all'orizzonte enunciativo, al nome che fino a quel momento lo ha determinato nella sua verità, e si decontestualizza o de-localizza dal posto che gli è assegnato. La parola illegittima è la messa in circolo di un nuovo sapere che apre alla visibilità di uno scarto quale spazio vuoto nel tutto-pieno della partizione poliziesca. Questo scarto è lo spazio-tempo "eretico" della democrazia abitato da esseri parlanti e dalle loro contraddizioni; essi come soggetti democratici vivono «nello scarto dei luoghi e delle identità» costituendo la propria individualità in una comunità impossibile da definire una volta per tutte. Infatti, il "modo di essere" singolare dei soggetti storici nell'era democratica sembra doversi esprimere nella soggettivazione polemica che rompe con l'identificazione poliziesca che considera i soggetti in base alla coerenza delle loro proprietà nell'ordine gerarchico a cui rispondono corpi-funzioni e nomi-identificazioni. Ai soggetti politici corrispondono piuttosto modi di essere dis-identificativi, «sono i nomi singolari, falsamente propri e falsamente comuni, di un essere-insieme che è un tra-tra: tra più luoghi e più identità, più modi di localizzazione e di identificazione»[338]. Ma questa differenza, questo essere-tra le cose del mondo in modo dis-identico, è la cifra stessa dell'uguaglianza che si presenta nello scarto grazie al quale si costituisce un «soggetto di parola inedito», definito attraverso il riconoscimento della parola dell'altro[339].

Alla luce della sua filosofia estetico-politica della soggettivazione, e quindi della dis-identificazione rispetto al dato, Rancière discute il concetto di cultura così come quello di racconto, in quanto entrambi «riconducono un intreccio argomentativo a una voce e questa voce alla manifestazione di un corpo»[340]. Per questo il racconto attraverso il quale la cultura si esplicita risulta essere una forma di

[338] Ivi, p. 189, trad. mia.
[339] Ivi, p. 185, trad. mia.
[340] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 96.

neutralizzazione della distanza tra la voce e il corpo, una sorta di assottigliamento della faglia entro cui abita la differenza egualitaria:

> «I concetti di racconto e cultura riportano la soggettivazione a un'identificazione. Il processo dell'uguaglianza è invece il processo della differenza. […] Il luogo di manifestazione della differenza non è il "proprio" di un gruppo o la sua cultura. È il *topos* di un'argomentazione. E il luogo di esposizione di questo *topos* è un intervallo. Il luogo del soggetto politico è un intervallo o una frattura, un essere-insieme come essere-tra: tra i nomi, le identità, le culture»[341].

L'atto politico è una soggettivazione che dis-identifica rispetto all'ordine esistente delle cose e al sé frutto di un racconto che ha pretesa di verità sull'identità del singolo e della comunità. Nello stesso tempo la dis-identificazione è una forma di riconoscimento dell'altro e nell'altro, dell'uguaglianza e della differenza che ci lega. In questo senso la soggettivazione politica è una presa in carico della parola mediante cui l'altro esiste a partire da un altro spazio-tempo, quello di una comunità inclusiva politica e non etica. Lo spazio politico-democratico che la soggettivazione polemica costituisce è un luogo conquistato con la forza della parola errante, un luogo di manifestazione della differenza quale *topos* di un'argomentazione possibile solo nell'intervallo polemico, ossia nella sospensione dell'ordine "naturale" delle cose nella quale sia il concetto di popolo che quello di classe designano la verità altra che risulta dallo sconvolgimento dei rapporti tra i nomi, le identità e le culture. A tal proposito Rancière riporta più volte nei suoi scritti come esempio il concetto di *proletario/proletariato* così come rivendicato da Blanqui. "Proletario" è un *topos* argomentativo che manifesta un'interruzione della definizione poliziesca che attribuirebbe a esso solo un modo di fare (un mestiere). "Proletario" è piuttosto «una dichiarazione di appartenenza alla comunità che prende in conto i non contati»[342]. In questo contesto la sua enunciazione non si limita a essere solo un atto linguistico, ma diventa un atto politico che esprime la

[341] Ibidem.
[342] J. Rancière, *Les noms de l'histoire*, p.187, trad. mia.

soggettivazione estetico-politica dell'inclusione dell'*uno in più* e della manifestazione di dissenso nei confronti della comunità consensuale:

> «La comunità del consenso è una comunità in cui c'è esattamente il numero di esseri necessario, in termini di individui e in termini di nozioni, una società satura in cui c'è giusto il numero di corpi necessario e il numero di parole sufficienti per designare quei corpi e le diverse maniere che hanno di convenire e consentire insieme»[343].

L'enunciazione fa politica poiché mette in circolo una parola capace di istituire un nuovo soggetto in una nuova configurazione sensibile nella quale non è più escluso quell'ascesso del molteplice proliferante, quel molteplice senza nome che si chiama "proletario"[344]. Non si tratta di un'integrazione etica che instaura un controllo di ciò che è percepito come altro da ciò che una comunità consensuale possa realmente fare proprio, piuttosto l'"enunciazione politica" è volta alla definizione di un molteplice singolare che è forma dell'essere-insieme e dell'essere-tra che immette distanza, rispetto a se stessi, nei corpi produttivi e riproduttivi. Se da un lato l'ordine poliziesco dello stato sociale consensuale agisce secondo un principio di esclusione sopprimendo la parola e l'esistenza a essa connessa, dall'altro il disordine politico-democratico agisce mettendo in circolo una parola in più che rende visibile un'esistenza prima condannata all'invisibilità, o addirittura inventa una parola nuova che permette l'esistenza di un nuovo spazio-tempo e di una nuova soggettività sociale. In questo senso l'età democratica, che per Rancière coincide con l'età estetica, non va intesa come l'epoca delle masse o dell'individualismo senza freni, quanto piuttosto «l'età della soggettivazione azzardata» che si caratterizza per l'apertura illimitata all'altrimenti possibile che passa per la costituzione «di luoghi di parola che non sono delle località designabili, che sono delle articolazioni singolari tra l'ordine della parola e quello delle classificazioni»[345]. È così che l'epoca democratica, in quanto estetica, si riconosce come quella

[343] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 148.
[344] Ivi, p. 147.
[345] J. Rancière, *Les noms de l'histoire*, p. 186, trad. mia.

dell'apertura alle possibilità reali in nome delle potenzialità immaginative della parola che, per Rancière, deve poter conservare un carattere performativo e agente. Perciò i luoghi di parola, che rompono con l'identificazione convenzionale tra un "modo di essere" e un "modo di fare", sono spazi che istituiscono una nuova poetica del sapere e attualizzano il modo di essere singolare dei soggetti storici nell'età democratica. Questi luoghi sono testi, frasi e nomi:

> «dei testi di riferimento – i Diritti dell'uomo o l'Antico Testamento – che permettono di articolare un'esperienza altrimenti destinata al mutismo dalla separazione dei linguaggi; delle frasi e delle strutturazioni di frasi che trasformano in cose visibili e dicibili quello che non aveva luogo di essere distinto e s'intendeva solamente come rumore inarticolato, promuovendo lo spazio comune dei soggetti inediti, delle legittimità nuove e le forme nelle quali questi possono argomentarle; delle parole, sottratte alla lingua comune delle designazioni: dei nomi di classi che non designano alcuna raccolta precisa di individui ma lo sconvolgimento stesso dei rapporti tra i nomi e gli stati»[346].

Il soggetto politico costruisce un luogo polemico a partire dalla presa di parola che lo espone come animale letterario. Questo spazio estetico-democratico, primariamente sensibile, è il luogo del testo e delle parole erranti, di una configurazione delle frasi in un orizzonte del discorso che è nello stesso tempo una forma dell'ordine sociale. Il posto di ognuno nell'ordine sociale passa per una designazione, ossia per una nominazione identitaria che appartiene all'ordine del discorso. La nominazione segna il rapporto tra una situazione di esistenza effettiva e di una posizione simbolica occupata nello spazio sensibile comune, in questo senso – scrive Rancière – la nominazione porta con sé qualcosa del destino di un individuo e di una collettività, è un'assegnazione sociale[347].

Le parole nell'ordine consensuale mettono ordine tra i corpi identificando parole e cose, i corpi e i loro nomi: questa identificazione viene spezzata dalla presa di parola da parte di un individuo, o una collettività, a cui inizialmente non era

[346] Ivi, p. 187, trad. mia.
[347] J. Rancière, *Histoire des mots, mots de l'histoire* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 84.

riconosciuto che il "rumore di fondo" e che ora può costituirsi manifestando un dissenso dis-identificativo nei confronti dell'identità e del destino loro imposto. L'emancipazione da uno stato di minorità o di soggezione indica la dis-identificazione rispetto a un'identità nella quale non ci si riconosce più; essa passa attraverso l'invenzione di un nome e di un ordine del discorso che si fa carico di una presa di parola che afferma la propria distanza dal sé imposto e rifiuta una configurazione simbolica dei rapporti consensuali tra l'ordine del discorso e lo stato delle cose. La presa di parola è la materia del discorso con il quale coloro che erano considerati senza nome e senza passato, votati soltanto a una vita produttiva e riproduttiva, fanno la storia riconfigurando lo spazio-tempo sensibile. La presa di parola è l'atto che fonda il loro riconoscimento come esseri parlanti in grado di esprimere la verità eccedente della loro parola e con la quale disegnano un nuovo possibile paesaggio. Ciò che mette in questione l'eccesso della parola democratica è il regime di verità dello stato delle cose dominante che è messo radicalmente in questione dal carattere eccedente della parola democratica. A tal proposito Rancière sottolinea l'importanza dell'azione enunciativa e le conseguenze materiali e effettive che questa comporta: «Ciò che determina la vita degli esseri parlanti, tanto e più del peso del lavoro e della sua remunerazione, è il peso dei nomi o della loro assenza, il peso delle parole dette e scritte, lette e intese, un peso altrettanto materiale che l'altro»[348].

Le parole hanno una consistenza materiale e sensibile e un peso politico, per tale ragione esse determinano la vita degli esseri parlanti. La presenza di un atto enunciativo determina una partizione del sensibile e le possibili esistenze al suo interno. Il "peso materiale" delle parole determina la vita degli esseri parlanti (gli individui politici) al pari del lavoro e della remunerazione: essi ne sono determinati in quanto le parole sono la materia sensibile che "mette in luce" oggetti ed esistenze. Le parole costruiscono il mondo. Per tale ragione possiamo dire che l'atto di parola è un atto estetico nel momento in cui la presa di parola è un atto politico di

[348] J. Rancière, *Les* noms *de l'histoire*, p. 193, trad. mia.

appropriazione e riconfigurazione del proprio spazio-tempo abitabile, un atto che rende visibile e dicibile qualcosa che prima non era nemmeno pensabile nella società convenzionale e consensuale. Se pensiamo alla storia dei diritti umani e ai movimenti di emancipazione operaia, femminile, dei movimenti di liberazione sessuale o delle minoranze etniche possiamo comprendere quanto siano legati alla messa in circolo di parole, al loro sdoganamento, all'invenzione di modi di dire e all'ampliamento dei modi di intendere. Una di queste parole, quale modo della soggettivazione politica è, come abbiamo visto sopra la parola "proletario", ma altre parole stanno attraversando burrascose trasformazioni nell'ambito della loro soggettivazione politica, parole quali, per es., "famiglia" o "donna". Mettere in questione il significato politico di questi termini, per come essi sono consensualmente intesi, e arricchirli di significati ha come conseguenza un cambiamento della configurazione del tessuto sociale riconoscibile dall'impatto sensibile e materiale che esso determina. Il percorso di emancipazione di una soggettività finalmente riconosciuta in una comunità di individui dis-identificati fa emergere lo scarto tra il sé e la parola che fino a quel momento era data come proprio destino. Nello scarto tra il nome e l'identità abita il soggetto che si emancipa, nello spazio vuoto da poter riempire di nuovo una volta svuotato il tutto-pieno di significati.

Il lavoro di dissenso nei confronti del terreno simbolico del sociale è lungo e faticoso per coloro che si fanno carico di tale sconvolgimento del comune sensibile al fine di permettere la proliferazione della molteplicità e della libertà. Tuttavia, la finzione sociale o partizione del sensibile entro cui si è invischiati è appunto solo una finzione, ossia una modalità dell'ordine delle cose suscettibile di essere modificata nonostante essa crede di avere dalla sua "l'ordine naturale" connesso, nella società consensuale, da uno "strano" nodo alla legge:

> «Il consenso è un rapporto determinato tra la natura e la legge, che rimette a quest'ultima la responsabilità di circoscrivere la cattiva natura o l'anti-natura. Bisogna semplicemente separare dalla *physis* come potenza di ciò che sboccia il molteplice che prolifera, l'anti-natura che è la potenza di ciò che prolifera. La legge porta a compimento la natura

> sopprimendo il molteplice prolifico senza qualità. In questo modo essa è in armonia con la convenzione che scarta quei modi di esistenza senza proprietà di cui l "essere letterario" offre l'esempio»[349].

La legge che si presenta come natura subordina, identifica e unifica in opposizione alla potenza della moltitudine che da essa prolifera. In questo modo la partizione poliziesca del sensibile pretende di portare a compimento la "natura" sopprimendo quell'uno in più il quale, tuttavia, essendo il molteplice senza qualità che non cessa di riprodursi senza legge, tende a sua volta a riprodursi contro-natura e a risultare, perciò, escluso dall'ordine del consenso: ciò comporta che il contro-natura non debba essere detto né visto. La convenzione esclude i modi di esistenza senza proprietà legati alla parola in eccesso: da un lato «si tratta di sopprimere una parola e un'esistenza connessa a una parola senza proprietà», e dall'altro «si tratta di determinare per legge la natura di quell'altro che non può essere accolto»[350].

Se colleghiamo quanto detto finora alle modalità di enunciazione letteraria vediamo che a esse corrisponde una modalità di partizione del sensibile nella quale l'ordine del discorso è *l'altro* aspetto dell'ordine delle parti e della distribuzione dei corpi e delle identità a essi attribuite. Il *partage* estetico-democratico è il luogo di riconoscimento e condivisione della letterarietà di ogni essere parlante che, nel percorso di soggettivazione, fa propria la moltitudine di parole che circolano in libertà impadronendosene attraverso il proprio carattere inventivo. In tal senso, il parlante estetico-democratico è colui che è capace di inventare una parola nuova nella quale abitare o di aggiungere un significato in più a partire dallo scarto all'interno del quale si apre una nuova possibilità di esistenza sociale: le parole sono mondi abitabili per lo stesso principio secondo cui gli uomini sono dei *quasi-corpi* fatti di blocchi di parole portatrici della storia e della cultura di singoli individui e di comunità sociali. Le società cambiano e si evolvono a partire dalle parole e in questo

[349] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 147.
[350] Ibidem.

senso possiamo dire che attraverso la storia delle parole si può ripercorrere la storia e la cultura delle società, così come si può delineare e riconfigurare, mediante il dissenso nella forma della "disincorparazione letteraria", diversi modi di dire, modi di vedere e modi di agire nel mondo: «Le strade della soggettivazione politica non sono quella dell'identificazione immaginaria, ma della disincorporazione "letteraria"»[351]. Dunque, per Rancière, l'atto politico quale affermazione dello spazio democratico non è pensabile se è disgiunto dall'atto di parola che irrompe nello spazio-tempo della società poliziesca già saturo di parole e significati. Se guardiamo all'attualità delle società democratiche occidentali, invece, vediamo che la logica dell'inclusione etica è molto presente e istituisce un controllo della parola altrettanto significativo e totalizzante sotto le spoglie di una libertà che maschera una logica del dominio.

Rancière fa leva sul processo di soggettivazione e disincorporazione letteraria per rendere visibile l'altro in noi, l'umanità che sta nel nostro essere molteplici, nel nostro essere-tra diversi nomi e culture. Questa molteplicità viene normalmente coperta dalla legge che si impone come un ordine di natura che riduce la categoria dell'Altro come ciò «che non può essere accolto»[352]. L'Altro da noi è la personificazione di una cultura altra e di un altro stile di vita; l'Altro parla con le parole di un sapere "illegittimo" e per il quale non c'è posto. Rancière si fa *porta-parola* della possibilità di una *histoire hérétique*[353] fatta da parlanti che hanno rotto la linea identitaria tra l'ordine delle parole e l'ordine dei corpi e che hanno misconosciuto l'univocità della verità di un verbo che proviene dall'autorità del padre che la veicola, dando così vita a un nuovo spazio-tempo abitato da una parola errante di soggetti parlanti che si autodeterminano in base al riconoscimento della verità della loro parola. Così scrive Rancière: «c'è propriamente una storia delle parole, una storia delle sequenze significanti, una storia di quello che le parole mettono in ordine tra i corpi, che è una storia più grave dei fatti ostinati di cui parla lo storico

[351] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 59.
[352] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 144.
[353] J. Rancière, *Les noms de l'histoire*, p. 177.

in generale»[354]. L'attenzione si sposta su un piano della storia non convenzionalmente raccontata, una storia più profonda che spiega le modalità di quel *partage* del sensibile che decreta chi può partecipare alla storia, e quindi alla politica, e chi invece, privo del riconoscimento della parola, non vi può partecipare. Si tratta di mettere in luce la storia delle parole e della modalità con cui, a partire dalla distinzione platonica tra "parola viva" e "parola muta" e dalla distinzione aristotelica tra *logos* e *phonè*, le parole mettono ordine tra i corpi al fine di rimuovere queste distinzioni per aprire possibili spazi di libertà. Comprendere queste modalità attraverso cui le parole istituiscono una partizione del sensibile e le corrispondenti evidenze sensibili vuol dire, per Rancière, chiarire la forma dominante di quella "enunciazione poetica del sapere" che lega i nomi e i corpi a specifici stili di vita in vista di un'armonia consensuale (sentire comune) che da Platone in poi conserva le istanze poliziesche del "bene comune". È in nome di questo "bene comune" che si neutralizzano le differenze – con le quali si potrebbe riconoscere l'uguaglianza di tutti con chiunque – e si sopprime ogni forma di dissenso e ogni parola in eccesso. L'intento di Rancière risponde, quindi a questo appello: «come si può "fare" della verità (o un discorso che faccia appello alla verità) nel rapporto e nella dialettica tra tutti questi registri: della parola errante, della parola che circola, della parola non legittimata; e poi il testo nel quale questa parola deve essere ribadita, ricostruita, registrata, spiegata»[355].

Come abbiamo visto, a partire dal platonico regime etico delle immagini, il problema della verità è legato a una determinata poetica del sapere che si esprime in una specifica "est-etica" della politica che prende forma attraverso una partizione poliziesca del sensibile. Questa è un sistema di evidenze sensibili che organizza la comunità in posti e funzioni corrispondenti a corpi e a sensibilità il cui grado di visibilità e dicibilità è gerarchicamente predisposto. Questa organizzazione del sensibile è indissolubilmente legata a una "politica" dell'estetica intesa come configurazione del sensibile comune basata sull'arte poetica della tragedia e sull'arte

[354] J. Rancière. *Historire des mots, mots de l'historire* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 83, trad. mia.
[355] Ivi, p. 80, trad. mia.

dello scrivere. Rancière legge la questione della verità in Platone come un problema estetico-politico che rimanda alla natura e alla destinazione di un'immagine di verità che risponde a un principio di unità. Quando si parla di immagini di verità, scrive, bisogna aver presente che «vi sono immagini che sono tutte in parole»[356] in quanto immagini poetiche e letterarie. Pertanto, dire che le immagini poetiche si adeguano all'univocità della verità significa che esse devono rispondere alla logica di un sapere che non contempla la duplicità, e quindi la molteplicità. Invece il problema della finzione letteraria consiste proprio nell'affermazione del regno della duplicità e dell'ambiguità che Platone denunciava come caratteri della tragedia quali espressioni della democrazia su due piani della finzione poetica: sul piano simbolico, il problema si poneva al livello dell'interpretazione di un personaggio da parte del poeta o dell'attore che, prestando la propria voce e il proprio corpo, gli conferiva realtà fisica, assumendo in tal modo un'identità altra rispetto al proprio sé; l'altro piano della critica platonica si riferiva alla duplicità della *verità del racconto* che Rancière intende come «la verità di cui l'ascoltatore o il lettore devono arrivare a essere a conoscenza dalla finzione del racconto»[357]. Da un lato è presente la verità morale che insegna come la felicità o l'infelicità del personaggio dipenda dall'*ethos* dei costumi, dall'altra c'è la complessità della verità allegorica lasciata libera di essere interpretata. La duplicità di questa verità è da Platone rifiutata in nome del principio di contraddizione secondo cui da una finzione letteraria, considerata come non-verità, non può scaturire l'insegnamento di una verità[358]. Quella del racconto rientrava per Platone nella categoria della *pseudo-verità* portatrice di un inganno consistente nella possibilità, da parte dello spettatore, di tradurre individualmente l'esperienza cognitiva del messaggio fino a trarre da esso una verità illegittima. L'inganno consisterebbe dunque nella legge della duplicità insita nella finzione del racconto, in quella duplicità della verità allegorica che invece doveva risultare una per essere vera, corrispondente all'unità dell'individuo

[356] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 35.
[357] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 151.
[358] Ivi, p. 152.

assegnato a un unico posto. Per tale ragione, e in funzione dell'armonia di una comunità etica, Platone considera che «nessuna storia conduce a una verità, né nasconde o insegna una verità. Soltanto il poema che imiti la verità – il che suppone che la si conosca prima, che vi sia una verità del vero il cui cammino non appartiene che al poema – può produrre gli effetti della verità»[359].

Le critiche al problema della finzione corrispondono alle critiche che Platone muove nei confronti della possibilità dell'uomo pensarsi come altro da sé. La pericolosità della parola che circola in modo illegittimo grazie al racconto che raggiunge *chiunque* è interpretata da Platone sulla base dello scarto tra apparenza e verità quale luogo della *pseudo-verità*: il poeta imita la verità per produrre un effetto di verità, ma questo presuppone un sapere convenzionalmente riconosciuto come vero, una "verità del vero" che non lascia spazio alla formulazione di un nuovo racconto che ridefinisca le identità e i posti nella comunità.

La posizione di Rancière mira a oscurare questa visione per affermare le potenzialità sovversive della parola nella presa di coscienza del posto da occupare nella partizione estetico-democratica. Per Rancière c'è una stretta relazione tra l'atto di parola e la costituzione di una partizione del sensibile e si tratta di agire in modo creativo e inventivo nel mondo che abitiamo per sovvertirne la partizione e aprire spazi di significato in grado di liberare le potenzialità inespresse e silenziose. Per fare ciò deve poter essere liberata proprio quella parola considerata illegittima da coloro che detengono il dominio del sapere sociale, deve poter essere emancipata quella parola che costituisce lo scandalo a partire dal quale "l'animale politico come animale letterario" si fa capace di riappropriarsi della propria esistenza rendendola dicibile: ecco perché per Rancière l'enunciazione letteraria diventa un atto politico nel momento in cui rompe la partizione poliziesca legittima mettendo in discussione la verità del discorso entro cui è definito lo spazio-tempo degli individui o di una comunità. La parola illegittima e lo scandalo democratico che a questa si accompagna sono l'espressione della parola creatrice di una nuova partizione

[359] Ibidem.

estetico-politica in grado di superare quella platonico-poliziesca liberando così quella forze umane da tempo dominate.

Già nei confronti dell'arte retorica (l'arte del dire) si poneva il problema di arginare la parola in libertà, che a partire dalla conoscenza delle anime era capace di persuadere gli uditori. Prima di affrontare il problema dell'opportunità della scrittura nel *Fedro* vi è una riflessione sul discorso che lo riconduce alla funzione di guidare le anime sulla base della comprensione, da parte dell'oratore, delle anime che abitano le parti della comunità con lo scopo di veicolare un sapere finalizzato al mantenimento dell'armonia. In questa condizione è preclusa sia ai singoli individui che alla comunità intera di darsi un nome altro che non sia quello che corrisponde alla propria identità predeterminata. Chi vuole seriamente insegnare l'arte del dire – è scritto nel *Fedro* – dovrà descrivere bene l'anima:

> «farci vedere se di natura essa è una ed uniforme, o se, analogamente al corpo è poliforme […]. In secondo luogo dovrà mostrare con che e su cosa ha capacità naturale di agire o da che cosa ha capacità di essere influenzata. […] Finalmente, in terzo luogo, dovrà classificare i tipi dei discorsi e i tipi dell'anima e i vari modi in cui le anime sono influenzate, e ne esaminerà tutte le ragioni, suggerendo il tipo di discorso appropriato ad ogni tipo di anima e dimostrando per quale ragione tal anima è necessariamente persuasa da tali argomenti mentre tal altra rimane incredula. […] Poiché la funzione del discorso è in certo modo quella di guidare l'anima»[360].

Nel riferirsi a Platone, Rancière mette in evidenza come l'elemento etico-poliziesco del sistema sia ancora in vigore nella comunicazione contemporanea là dove la funzione del discorso veicolato dalle forze politiche o dall'informazione, sia nella forma della propaganda che in quello della pubblicità, ha lo scopo di "guidare le anime" mediante un racconto nel quale sia la comunità che gli individui possano specchiarsi. In tal senso la parola (il *logos*) di cui si servono i dominanti per affermare le ragioni della propria posizione ammutolisce la voce dei dominati

[360] Platone, *Fedro*, in Opere complete Vol. 3, trad. it A. Zadro e P. Pucci, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1986, 271.

rendendola mera chiacchiera, semplice rumore di fondo su cui lavora continuamente la persuasione della parola dominante con il suo preteso valore pedagogico. In questo modo l'indottrinamento persuasivo degli individui subalterni si trasforma in una "seconda natura", ossia nella totalità culturale dei modi di fare, dei modi di dire e dei modi di vedere che è una rete che il soggetto può rompere solo se esercita quella spinta politica dissensuale. Dunque, si tratta di sfuggire al mantenimento imposto dall'armonia prestabilita e alle false raffinatezze del *logos* agendo attraverso una parola che sfugga al controllo, una parola muta, ma dalla quale emerga una possibilità di sovversione, orfana di un padre che le imponga il senso e la misura, una parola potenzialmente in grado di raggiungere l'animo di chiunque per essere liberamente interpretata e utilizzata per costruire un discorso alternativo.

La piena consapevolezza che la parola fa il mondo si scontra in Rancière con la medesima consapevolezza che ha avuto a suo tempo Platone: per avviare questo scontro bisogna riaffermare ciò che Platone aveva escluso e combattuto, ossia il potere della parola muta e vagante che caratterizza la scrittura. Se il possesso della parola è un mezzo che accomuna e rende uguali gli uomini nel loro essere "animali letterari", e dunque politici, la parola anche è uno strumento democratico a partire dal quale si rende possibile la riconfigurazione estetico-politica del mondo che abitiamo. In questo senso il riferimento alla "democrazia della parola" va nella medesima direzione della "democrazia della sensazione" quale nucleo fondativo del regime estetico-democratico dell'arte, ivi compresa dell'arte dello scrivere. Sappiamo che il pensiero estetico ed emancipatore di Rancière ha il suo fuoco nel concetto di un'*estetica originaria*[361] che è democratica nel senso in cui il lavoro di finzione segue la formula dell'*egualitarismo radicale* che non stravolge semplicemente le regole delle arti poetiche, ma «l'ordine del mondo nella sua interezza, tutto il sistema dei rapporti tra i modi di essere, i modi di fare, i modi di parlare»[362]. L'*esthétique première* porta in sé come elemento costitutivo le potenzialità del

[361] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 15.
[362] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 20.

principio democratico in grado in ogni momento di mettere in discussione e di dissolvere i registri specifici di codificazione in quanto è espressione dell'uguaglianza dei soggetti e, di conseguenza, è ciò a partire dal quale può darsi «la disponibilità di qualsiasi parola o di qualsiasi frase a costruire indifferentemente il tessuto di qualsiasi vita»[363]. La disponibilità della parola scritta risulta democratica poiché circoscrive un luogo estetico-politico in cui essa circola senza padre, destinata a tutti e che ognuno può *tradurre* a partire dalle proprie esperienze. La pagina scritta è l'istituzione di uno spazio-tempo di libertà ed emancipazione che si cerca di controllare con i metodi della logica poliziesca che la rendono una parola illegittima, come fosse un libro proibito: «La democrazia della scrittura è il regime della lettera in libertà che ognuno può riprendere a proprio conto»[364]. La sua ambiguità e pericolosità rappresentano per Rancière l'opportunità di mettere in questione la trama e la modalità di circolazione del sapere.

Il mito dell'invenzione della scrittura esposto da Socrate nella parte conclusiva del *Fedro* chiarisce il perché dei timori per la stabilità di un ordine ideale o poliziesco, minacciato dalla lettera in libertà che caratterizza la scrittura. In quelle pagine Platone fa raccontare a Socrate il mito del dio Theuth, inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e delle lettere dell'alfabeto, il quale manifestandosi presso Thamus re dell'Egitto, gli rivela le sue arti proclamando che queste dovevano essere diffuse presso gli Egizi. Il re chiese quale fra queste arti fosse più utile e il dio spiegò al re che l'alfabeto avrebbe reso gli Egizi più sapienti arricchendone la loro memoria. Tuttavia, la scoperta e la diffusione dell'alfabeto venne considerata dal re causa dell'oblio nelle anime e della dispersione del sapere in quanto, non essendo più un frutto dell'interiorità, veniva a costituirsi come un sapere legato a segni esteriori. Per tale ragione il re considerò l'alfabeto un male sia per la definizione della sapienza, sia per l'esercizio della memoria:

[363] Ivi, p. 34.
[364] Ivi, p. 22.

> «ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente. Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegnamento, si crederanno d'essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti»[365].

Questa *fable de la lettre*[366] mostra come per Platone non sia possibile detenere il sapere mediante le parole scritte, poiché senza insegnamento adeguato, e quindi senza un maestro che indirizzi saggiamente le parole direttamente negli animi, si avrà soltanto un'apparenza di conoscenza, ma non una conoscenza vera. Usando i termini di Rancière potremmo dire che il sapere che deriva dalla democrazia della scrittura, e che finisce potenzialmente sotto lo sguardo di chiunque, è un sapere illegittimo per coloro il cui scopo è preservare la gerarchia delle anime. Il re Thamus obietta al dio Theuth che vanta le sue scoperte che questi non abbia esposto i veri effetti della lettera scritta poiché non comprende che essa è come una pittura muta in cui l'inchiostro dipinge parole come nature morte, capaci solo di imitare e ripetere infinitamente le stesse cose:

> «La scrittura è una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I prodotti cioè della pittura cu stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte: crederesti che potessero parlare quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono esse ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa»[367].

Rancière vuole rompere l'incanto della parola vera sostenuta dall'autorità del maestro per affermare le potenzialità della parola muta della scrittura: questa è une *parole orpheline* che spezza il filo che lega la parola alle ragioni del maestro e ne interrompe l'incanto che non le permette di liberarsi nella molteplicità dei significati. La parola viva e animata è legittimata dalla "saggezza" del maestro che

[365] Platone, *Fedro*, 274-275
[366] J. Rancière, *La parole muette, Essais sur les contradictions de la littérature*, Pluriel 2010, p. 81, trad. mia.
[367] Platone, *Fedro*, 275.

interroga e si interroga fino a giungere alla spiegazione nel contradditorio dialettico che chiarisce e difende il senso del discorso. Invece la parola muta è priva della possibilità di difendersi, è incapace di rispondere quando la si interroga, ma soprattutto essa non può essere "seminata con scientifica consapevolezza"[368] in un'anima congeniale per «divenire così, nell'anima di colui al quale essa è indirizzata, un seme vivente, capace di fruttificare da se stessa»[369]. Se per un verso la parola orfana è troppo silenziosa, dall'altro il mutismo della parola scritta la rende, apparentemente in contraddizione, troppo loquace (*trop bavarde*). Libera dalla gerarchia dei destinatari a cui può essere indirizzata e senza un padre che la porti, la parola muta della scrittura non è più soggetta a un protocollo legittimo, ma circola liberamente senza riguardo alcuno, né pregiudizio nei confronti degli animi che la incontrano e ai cui sguardi si presta volentieri. Essa parla, nella sua maniera muta, a tutti coloro che vogliono intenderla, senza osservare alcun principio di convenienza: così, libera, viaggia a caso portando con sé la sua fecondità:

> «Una volta che sia messo in iscritto, ogni discorso arriva alle mani di tutti, tanto di chi l'intende tanto di chi non ci ha nulla a che fare; né sa a ci convenga parlare e a chi no. Prevaricato ed offeso oltre ragione esso ha sempre bisogno che il padre gli venga in aiuto, perché esso da solo non può difendersi né aiutarsi»[370].

Rispetto alla parola viva e animata il discorso scritto non sa a chi convenga parlare, non conosce la convenienza e circola andando incontro a *non importa chi*. A partire da questo carattere democratico potenzialmente in grado di superare ogni forma di gerarchia e di controllo, Rancière riflette sulla "politicità della scrittura" e sulle modalità di circolazione del sapere. Per Rancière Platone, attraverso le parole di Thamus, è consapevole che la scrittura non è solo un mezzo di riproduzione della parola, né una tecnica di conservazione del sapere: la parola è piuttosto «un regime specifico di enunciazione e di circolazione della parola e del

[368] Ivi, 276.
[369] J. Rancière, *La parole muette*, p. 81, trad. mia.
[370] Platone, *Fedro*, 275.

sapere, il regime di un'enunciazione orfana, di una parola che parla tutta sola, dimentica della sua origine, incurante nei riguardi del suo destinatario».[371] L'opposizione tra la parola viva del discorso suscettibile di essere veicolato e la parola orfana che si rende autonoma circolando liberamente non mette in discussione il potenziale comunicativo delle due differenti modalità di messa in scena dell'atto di parola, ma mostra come la parola muta abbia una sua loquacità all'interno della scrittura in quanto forma di decostruzione del piano sensibile legittimo:

> «la decostruzione di tutta la scena riservata di trasmissione della parola. Il modo proprio di visibilità e di disponibilità della lettera scritta confonde tutti i rapporti di appartenenza legittima del discorso all'istanza che lo enuncia, a quella che deve riceverlo e ai modi secondo i quali deve essere ricevuto. Confonde il modo stesso in cui il discorso e il sapere ordinano una visibilità e in cui essi sono autorevoli»[372].

La parola muta è una parola politica per la capacità di mettere in discussione, mediante la sua visibilità e disponibilità democratica, la scena legittima di trasmissione di un determinato sapere che crede di detenere il vero, e lo fa decostruendo la logica stessa con cui l'ordine del discorso poliziesco divide lo spazio-tempo sensibile. Rancière insiste sul potenziale politico della parola scritta e della scrittura come *regime della parola*:

> «La scrittura in effetti non è la semplice traccia dei segni, opposta all'emissione vocale. Essa è una messa in scena particolare dell'atto di parola. La scrittura traccia sempre molto più dei segni che allinea, essa traccia nello stesso tempo un certo rapporto dei corpi alla loro anima, dei corpi tra loro e della comunità alla sua anima»[373].

La scrittura minaccia il consenso e l'ordine sociale consolidato poiché il regime estetico-politico entro il quale il regime della parola muta e libera è iscritto da Rancière, mette in discussione con il suo potenziale sovversivo e emancipatore

[371] J. Rancière, *La parole muette*, p. 82, trad. mia.
[372] Ibidem.
[373] Ibidem.

quel rapporto gerarchico che regola la relazione tra il posto che i corpi occupano in comunità e l'anima nella sua capacità di sentire il mondo. La scrittura traccia molto più che i segni e in tal senso Rancière si sofferma sulla ricaduta che la parola scritta ha sul piano sensibile, sugli individui e sulla comunità. Nella sua prospettiva essa traccia «una partizione specifica del sensibile, una strutturazione specifica del mondo comune»[374]. Il mondo comune che la partizione sensibile della scrittura apre è un *mondo del possibile*, un mondo in cui la parola emancipata dal padre si dirige verso occhi e orecchie a cui prima era preclusa, disegnando nuovi significati e una differente prospettiva con cui guardare il mondo sensibile comune. La destrutturazione dell'ordine realizzata dalla parola muta rispetto all'ordine della parola viva del discorso veicolato «appariva a Platone come lo sregolamento stesso dell'ordine legittimo per il quale il *logos* si distribuisce e distribuisce i corpi in comunità»[375]. Nella capacità della parola scritta di delegittimare l'ordine costituito che lega le parole alle identità, definendo il tempo e lo spazio dell'individuo a cui si rivolge, si manifesta il potere della parola di sviare l'uomo dalla sua destinazione «naturale»[376]. La disponibilità della scrittura che libera la parola dalle catene del maestro offre all'individuo la possibilità di affrancarsi da ciò che lo definisce e lo destina, rompendo le catene di ciò che limita il suo essere altrimenti. La scrittura diventa, per Rancière, il regime di enunciazione della parola che crea dissenso nella gerarchia di individui ordinati secondo la logica disegualitaria; essa mina il potere del *logos* di collocare e giustificare la posizione che ognuno occupa nella comunità e le funzioni che è chiamato a svolgere. Attraverso la riappropriazione della parola libera l'individuo è potenzialmente in grado di emanciparsi dall'arbitrarietà della partizione inegualitaria e di riappropriarsi del proprio spazio-tempo per ridefinire un nuovo *partage*, una nuova forma di condivisione che riconfiguri la relazione tra modi di *fare*, modi di *essere* e modi di *dire* sovvertendo la dominante verità dell'ordine sociale che "sta nelle cose".

---

[374] Ibidem.
[375] Ivi, p.83, trad. mia.
[376] J, Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 58.

In un colloquio con Jacques Rancière, avvenuto durante il mio soggiorno di ricerca a Parigi, il 9 maggio 2019, ho avuto modo di chiedergli quale fosse il suo rapporto con Nietzsche dato che alcuni momenti della sua riflessione sulla parola e sulla questione dello spettatore emancipato richiamano alla mente il tema dello *Spirito libero* e quello della genealogia. Pur non essendo tra gli autori di riferimento della sua ricerca, Rancière mi disse di aver assunto da Nietzsche elementi riconducibili a un modo critico e genealogico di pensare. Lo *spirito libero* è colui che ha vissuto *il suo evento decisivo in una grande separazione dai doveri* che lo hanno tenuto legato con dei forti lacci alla colonna della tradizione. Esso si separa «improvvisamente, come una scossa di terremoto» dalla cultura nella quale è cresciuto ed è stato educato. «Piuttosto morire che vivere *qui*» grida lo spirito libero colto da un subitaneo orrore e sospetto verso ciò che amava, coniugato al disprezzo verso il "dovere" e a «una smania ribelle, capricciosa, vulcanicamente impetuosa, di peregrinare, espatriare, estraniarsi, raffreddarsi, disincantarsi, gelarsi, un odio per l'amore, forse uno sguardo e un gesto sacrileghi *all'indietro*…». Proprio questa *storia della grande separazione*, accompagnata da tristezza e dolore, mostra la forza di quel *primo scoppio di forza e di volontà di autodeterminarsi* della volontà libera: una malattia, scrive ancora Nietzsche, che sembra essere l'unica strada verso la *matura libertà dello spirito* «che è tanto padronanza di sé quanto disciplina del cuore, e che apre la via a molti e opposti modi di pensare».[377] Analogamente mi è sembrato di poter dire che per Rancière lo spirito si emancipi proprio mediante *questo primo scoppio di forza e di volontà di autodeterminarsi*, di porre da sé dei valori che *aprono la via a molti e opposti modi di pensare*. L'emancipazione di questa volontà *libera* non si realizza accogliendo forze esterne veicolate da un "maestro saggio" che reitera la subordinazione gerarchica delle intelligenze. Si tratta piuttosto di pensare l'emancipazione come un processo di liberazione che passa per anni di dolorose «trasformazioni multicolori» di una coscienza nuova che va oltre il vecchio sé e spezza le catene che tenevano legato l'individuo o la comunità di

[377] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I*, trad. it. a cura di M. Montinari e S. Giametta, Adelphi, Milano 2004, cit. prese da pp. 5-7.

minoranze al destino degli "affari propri". Il questo modo la nuova coscienza fa dell'individuo e della comunità l'oggetto di un discorso collettivo, un «esercizio completo della ragione comune»[378] a opera di una parola che rende gli uomini animali letterari. Tuttavia, affinché coloro che si emancipano abbiano una visibilità e una voce che possa farli esistere come soggetti di un discorso collettivo che dia senso alle loro manifestazioni di dissenso «bisogna che queste persone si siano già fatte altro, nella duplice e irrimediabile esclusione di vivere come gli operai e di parlare come i borghesi»[379] (qui nel caso specifico degli operai). Ma più in generale è necessario che questi individui, donne e uomini di ogni strato sociale ed economico la cui identità è oppressa, siano già divenuti altro da ciò a cui erano destinati dalla cultura dominante e dunque consapevoli del torto a loro inflitto da quella specifica partizione. Per emanciparsi c'è bisogno che essi vedano – se vogliamo usare le parole di Nietzsche – dove l'ingiustizia è sempre più grande, ossia al livello del pensiero borghese dominante che livella tutti verso il basso e che rinchiude la vita in griglie concettuali negandole tutto ciò in cui si dà come multiforme e altro da sé. L'ingiustizia è dunque

> «là cioè dove la vita è sviluppata nel modo più piccolo, più ristretto, più meschino e più primordiale e tuttavia non può fare a meno di prendere *se stessa* come scopo e misura delle cose e di sgretolare e porre in questione segretamente e grettamente e incessantemente, per amore della propria conservazione, ciò che è superiore, più grande e più ricco»[380].

A partire da questa consapevolezza di cosa esso *può*, lo spirito emancipato è in grado di sconvolgere l'ordine della partizione poliziesca per riconfigurare lo spazio estetico-politico che rende visibile la sua esistenza e udibile la propria voce. Fin dalla *Nuit des prolétaires* Rancière ha mostrato come l'emancipazione sia legata all'appropriazione e al riconoscimento della parola attraverso cui quegli operai,

[378] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 65.
[379] J. Rancière, *La nuit des proletaires*, p. 9, trad. mia.
[380] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Vol. I., p. 9-10.

che fino a quel momento erano destinati al solo ciclo produttivo e riproduttivo della loro esistenza, hanno iniziato a mettere in discussione la verità del proprio posto nel mondo attraverso la scrittura. La redazione di un giornale operaio dà inizio alla storia come interruzione del corso normale delle cose, «la sospensione dell'ancestrale gerarchia che subordina coloro che sono votati a lavorare con le loro mani a coloro che hanno ricevuto il privilegio del pensiero»[381]. L'emancipazione e la liberazione delle anime passa per la nuova consapevolezza dell'uguaglianza dell'intelligenza sensibile e per il sospetto nei confronti di quelle "virtù di metallo" che ne determinavano la gravità dei corpi e il peso della loro parola: «Dovevi diventare padrone di te stesso, padrone anche delle tue virtù. Prima erano *esse* le tue padrone; ma esse dovevano essere solo tuoi strumenti accanto ad altri strumenti»[382]. In questo senso si può dire che per Rancière la virtù degli artigiani, la *sophrosyne*, è solo una virtù accanto ad altre, in particolare essa affianca la virtù letterario-politica che si oppone alla virtù onnicomprensiva di uno stile di vita che definisce l'individuo come un tutto. Il discorso del maestro che educa all'immagine etica della virtù esclude la partecipazione diretta alla vita pubblica; la pretesa di verità del discorso si rivela una costruzione, finzionale e arbitraria, di una specifica divisione del sensibile che, per Rancière, deve poter essere modificata. La scrittura è ciò che mette in questione l'ordine della parola viva in quanto risulta essere il capovolgimento della gerarchia degli spiriti segnata da Platone. La lettera scritta è il campo di azione e di espressione dell'uguaglianza delle intelligenze, là dove la parola viva del maestro spiega la verità fino a determinare cosa pensare:

> «Il libro è l'uguaglianza delle intelligenze. Ecco perché lo stesso comandamento filosofico prescriveva all'artigiano di farsi esclusivamente gli affari propri e condannava la democrazia del libro. Il filosofo re platonico opponeva alla parola vivente la lettera morta del libro, pensiero divenuto materia a disposizione degli uomini materiali, discorso contemporaneamente muto e troppo loquace, che si sposterà a casaccio finendo

[381] J. Rancière, *La nuit des proletaires*, p. 8, trad. mia.
[382] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Vol. I., p. 9.

presso coloro tra i cui affari non è compreso il pensare. Il privilegio della spiegazione non è che la conseguenza di questo divieto»[383].

Il discorso vivo e saggiamente indirizzato si fa portatore di un sapere che pretende di essere vero, di esprimere la ragione dello stato delle cose a cui sottostare acriticamente; rispetto a quanto detto possiamo riconoscere in Rancière un pensiero *critico*, in particolare, nei confronti del discorso vivo di colui che si presenta come saggio. Lo scandalo democratico della parola scritta consiste nell'essere disponibile nei confronti di *chiunque* offrendo lo spazio per mettere in discussione il divieto di pensare altrimenti rispetto a ciò che è stabilito dalla partizione dominante la quale non riconosce la partecipazione di tutti alla medesima capacità politica letteraria. Il significato usuale delle parole fornisce un linguaggio aderente alla cultura dominante garantendole una stabilità in accordo con le leggi della società: proprio questo accordo stabilisce quell'apparenza di libertà che appartiene a tutti, ma che in realtà è una libertà del dominio[384]. Tramite il linguaggio, scrive ancora Nietzsche nell'aforisma di *Umano, troppo umano*, *il linguaggio come presunta scienza* «l'uomo pose un proprio mondo accanto all'altro»[385]. Inventore di linguaggio, l'uomo si erge a signore di un mondo credendo, per scarsa modestia, di racchiudere nei concetti e nei nomi *aeternae veritates*, e di non dare alle cose semplici denominazioni. *La fede nella verità trovata* è la fede nella *ragione* detenuta dalla parola che detiene a sua volta le leggi che determinano quella specifica partizione del sensibile in cui il mondo è diviso tra *coloro che hanno tempo e coloro che non ne hanno*, tra coloro che hanno tempo per pensare e coloro che sono presi dalla necessità e si crede non ne abbiano il tempo o la facoltà. Rancière muove le sue accuse contro questa parola viva che si è cristallizzata solidificando la partizione in una gerarchia immutabile che ha assunto i caratteri di una seconda natura. Riscoprire le possibilità immaginative della parola vorrebbe dire riconoscere alla parola letteraria quel carattere sovversivo che scardina la presunzione di univocità della

[383] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 65.
[384] Ivi, p. 85.
[385] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Vol. I., Aforisma 11, p. 21.

verità e la sua conseguente impalcatura concettuale espressione della gerarchica dei posti e delle posizioni. Essere contro la società consensuale vorrebbe, perciò, dire restituire all'uomo il *fare la parola* e *costruire significati* in grado di mettere in discussione la cultura cristallizzata come seconda natura. Bisogna coltivare la capacità critica e creativa per fare in modo che non sia la parola a fare l'uomo (e il suo mondo), a definire i suoi tempi e la sua identità, a disegnare il suo modo di essere e a incanalarlo meccanicamente nell'ingranaggio sociale che produce il modo di vedere, di sentire e di dire adeguandolo dogmaticamente al vigente. Utilizzando ancora le parole del Nietzsche dell'aforisma 11, con la *fede nel linguaggio* – che sta a significare la fede nella verità trovata – gli uomini hanno propagato un mostruoso errore. E l'errore consiste nel credere che la parola sia in grado di contenere una ragione risolutiva in grado di esprimere una volta per tutte la natura intima e molteplice dalla vita degli uomini. Emanciparsi significa allora riappropriarsi delle parole per costruire nuovi mondi di significato in cui riconoscersi, per mettere in questione la stabilità inegualitaria degli edifici culturali, per interrogarne le fondamenta al fine di divenire consapevoli designers del proprio spazio-tempo, poeti della propria esistenza. La *politica dell'estetica*, che qui consiste nella politicità dell'arte dello scrivere sconvolge il sapere legittimo contribuendo insieme all'*estetica della politica* alla riconfigurazione di una nuova partizione del sensibile. La scrittura entra da protagonista nella partizione estetico-democratica che tende a riconfigurare il mondo comune attraverso la *presa di parola* grazie alla quale le comunità di dissenso rendono visibili e realizzano nuovi paesaggi del possibile.

Il *pensiero critico* di Rancière assume così l'aspetto di un'analisi genealogica tesa a cogliere le origini e la struttura della finzione moderna e contemporanea delle società per far emergere l'aspetto arbitrario dell'ordine del mondo che *la parola muta e troppo loquace* della scrittura ha messo in questione rendendo sempre di nuovo disponibili i saperi. Per questo nella visione genealogica di Rancière il libro resta un prezioso e irrinunciabile strumento di libertà. La scrittura, quale regime di enunciazione della parola, ha il potere di sovvertire la partizione del sensibile su cui si regge l'ordine gerarchico della comunità fondata sul *logos*/ragione

dominante. La scrittura «introduce la dissonanza radicale nella sinfonia comunitaria così come la pensa Platone, come armonia tra i modi di fare, di essere e di dire»[386]. La scrittura sconvolge l'armonia della *Repubblica* generata dai tre elementi della partizione etica del sensibile comune: le *occupazioni* dei cittadini, ovvero ciò che essi fanno e, in particolare, il modo in cui gli individui impiegano il proprio tempo; il loro *ethos*, cioè come il "modo di essere" aderisce all'occupazione e al posto assegnato nella comunità; e infine, il *nomos* comunitario che regola la coreografia dell'accordo di ciascuno e di tutti, ossia l'aria della comunità, «il suo spirito sentito come tono fondamentale, come ritmo vitale di ciascuno e di tutti»[387]. L'armonia della partizione etica del sensibile era garantita dalla parola viva che enuncia l'ordine etico-rappresentativo nel racconto mitico che tiene insieme la comunità in una sinfonia. A questa sinfonia comunitaria in cui si armonizzano le occupazioni e i modi di essere nel *nomos* quale spirito della legge, Platone oppone l'anarchia democratica della parola muta della scrittura che Rancière intende riabilitare fino a farla diventare protagonista di una nuova storia. L'armonia comunitaria interrotta prende il nome di democrazia, ossia di regime della *lettera orfana*:

> «La democrazia non è in effetti un regime che si differenzia semplicemente dagli altri attraverso una distribuzione differente dei poteri. Essa si definisce più profondamente come una partizione determinata del sensibile, una redistribuzione specifica dei suoi luoghi. E il principio stesso di questa redistribuzione, è questo regime della lettera orfana, in disponibilità, che noi possiamo chiamare letterarietà»[388].

Alla base di questa riconfigurazione democratica del sensibile vi è una dis-organizzazione degli spiriti nella comunità, una forma di "sregolatezza" o di disordine reso legittimo dalla perversione della lettera. La *letterarietà* quale regime dell'infinita disponibilità della lettera sospende ogni gerarchia delle intelligenze e dei sensi:

---

[386] J. Rancière, *La parole muette*, p.83, trad. mia.
[387] Ibidem.
[388] Ibidem.

ciò significa che per Rancière la democrazia istituisce lo spazio della scrittura in quanto luogo in cui è messa in questione l'univocità del sapere legittimo attraverso la disponibilità del sapere illegittimo. La democrazia è innanzitutto lo spazio del dissenso, e quello di un consenso continuamente messo in discussione dal potere della critica; in questo senso la scrittura abita a pieno titolo lo spazio democratico perché è il territorio in cui il dissenso gioca la sua partita nei confronti dell'ordine delle cose. È attraverso la scrittura che i "senza-nome" e i "senza-storia" acquisiscono la consapevolezza linguistico-materiale per diventare creatori di uno spazio vuoto nell'ordine saturo del vigente in nome di altre dimensioni del possibile. La politica è l'arte del possibile che può e deve diventare realtà attraverso la potenza della parola muta divenuta possesso di coloro che attendono il riconoscimento. In tal modo, mediante il *mutismo troppo loquace* che caratterizza la voce delle minoranze e che trova spazio nella scrittura, viene minato il tessuto vivente dell'*ethos* comunitario e si prende coscienza del suo stato di finzione, ossia di struttura di razionalità del *tutto-pieno* dell'ordine poliziesco che lo impone come realtà unica e inevitabile. L'emancipazione, che Rancière auspica essere un movimento costante nel regime democratico, passa attraverso un intreccio indissolubile tra ciò che è percepito e ciò che è enunciato, tra un possibile sensibile e un possibile immaginativo[389]. Perciò la letterarietà (come disponibilità della lettera nei confronti di chiunque) permette di riconfigurare il proprio spazio-tempo e di verificare l'uguaglianza delle intelligenze: «la democrazia è propriamente il regime della scrittura, il regime dove l'erranza della lettera orfana fa legge, dove essa prende il posto del discorso vivo, dell'anima vivente della comunità»[390].

Abbiamo analizzato ampiamente nel capitolo precedente la querelle che Platone ingaggia nella *Repubblica* tra la finzione poetica della tragedia e i pericoli dell'imitazione in generale. Torniamo ancora per chiarire un punto nuovo. Questa controversia non ha per oggetto solo le modalità di fruizione del sapere che passa attraverso l'attore che imita e presta la voce al poeta nello scindere la propria

[389] J. Rancière avec A. Jdey, *La méthode de la scène*, p. 98.
[390] J. Rancière, *La parole muette*, p. 84, trad. mia.

personalità e vestire i panni di una vita altra, ma verte altresì sul contenuto stesso della favola tragica (ma anche epica) e il modo di enunciazione. Il primo livello della critica di Platone si rivolge alle modalità esteriori della finzione poetica che ci presentano uomini in preda alla smodatezza che imitano le passioni umane per mezzo di simulacri che disturbano l'equilibrio dell'anima: per questo tali finzioni minano le virtù dei cittadini e mettono in crisi l'armonia della repubblica. Il secondo livello della critica è rivolto al poeta che mente sia circa il racconto che ha per oggetto gli dèi e gli eroi, di cui i suoi simulacri mimetici fanno da contro-modello etico, sia riguardo sé stesso come poeta in quanto si nasconde dietro al suo discorso lasciando che a parlare sia la voce degli attori che rappresentano i suoi personaggi. In questo modo la struttura razionale della finzione poetica instaura un regno duplice e ambiguo che mette in pericolo il temperamento dei cittadini, così come l'univocità dell'ordine che pretende di essere l'unico possibile, mediante la messa in scena delle contraddizioni delle passioni e delle voci. Questa *perversione democratica* si palesa dietro la *mimesis* di un'arte poetica menzognera, che illude i cittadini a essere altro da sé, a occupare uno spazio e un tempo alternativo a ciò a cui sono destinati dall'ordine dominante. Il mancato accordo tra l'imitazione di una virtù, di un modo di fare e di un modo di dire degli individui e della comunità, e il modo di essere della città quale *deve* essere è causato dallo sconvolgimento della finzione poetica. Tuttavia, proprio queste finzioni mimetiche che Platone considera favole menzognere non sono ciò che Rancière considera la minaccia più pericolosa per la distribuzione ordinata della parola nella comunità; la scrittura rappresenta delle favorevoli opportunità per creare disordine e alterazione attraverso la messa in circolo della parola muta, più radicale nella sua potenzialità di cambiamento e di sovversione di quanto sia quella della poesia mimetica. La parola *muette-bavarde* e il discorso *orphelin* che circolano liberamente nella scrittura senza l'autorità del maestro sono più temibili rispetto alla poesia imitativa il cui padre, seppur nascosto, è presente, perché istituisce una partizione del sensibile in cui la parola è a disposizione dell'intelligenza di tutti: «Perché se il disordine della finzione poetica è una manifestazione della città mal costituita, il disordine della

letterarietà è, lui, costitutivo di questa perversione. Si identifica al principio stesso di un ordine politico, quello della democrazia»[391].

La riflessione sulla parola muta della scrittura condotta da Rancière non è riferita a una teoria della letteratura, ma rinvia anch'essa a ciò che egli chiama "partizione democratica del sensibile" che attacca in profondità il regime platonico etico-poliziesco che, nel tentativo di preservare l'anima della città dalla perversione democratica, considera scandalosa la circolazione della parola della scrittura e del pensiero senza un padre legittimo. Mentre per Platone lo spazio della parola muta della scrittura è considerato e accusato di essere un regime disordinato in cui non c'è bisogno di alcun titolo specifico per esercitare il potere e di conseguenza non esiste alcuna ragione, se non arbitraria, che definisce i posti e le identità di ognuno, per Rancière questo è l'unico spazio possibile per riconoscere la politica democratica e le sue potenzialità offerte a tutti e a chiunque in base al presupposto dell'uguaglianza:

> «La "scrittura" è una modalità di questo rapporto tra *logos* e *aisthesis* che serve a concettualizzare, da Platone e Aristotele, l'animale politico. Il concetto di scrittura e di letterarietà permettono di pensare l'animale politico come animale letterario, animale colto dalla lettera, in quanto la lettera non appartiene a nessuno e va rotolando non importa da quale lato»[392].

L'idea di finzione in Aristotele va oltre l'opposizione platonica tra verità e menzogna (realtà e apparenza) della scena poiché separa il concetto di finzione da quello di falsità e, nel contempo, prende le distanze dall'identificazione platonica tra l'imitazione dei simulacri sulla scena teatrale e gli sconvolgimenti nell'anima e nella città. Aristotele circoscrive lo spazio-tempo della finzione nell'ambito delle attività umane e delle occupazioni della città. In tal modo la *mimesis,* come mezzo attivo del conoscere, è sottratta alla condizione di passività che la caratterizzava

[391] Ivi, p. 85, trad. mia.
[392] J. Rancière, *Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique* in *Et tant pis pour les gens fatigués*, p. 160, trad. mia.

nella visione di Platone: la finzione mimetica assume in Aristotele uno statuto attivo che la legittima come virtù positiva. Viene definito così un sistema di convenienza rappresentativa che fonda la ragione mimetica, e la finzione, nel concatenamento logico o causale delle azioni, istituendo uno specifico tempo separato. L'atto di imitare si pone così alla base del sistema della rappresentazione, del suo valore euristico, gnoseologico e come veicolo del sapere[393].In questo modo il *principio di realtà della finzione* impone il suo spazio-tempo e il suo regime di parola alla scena del teatro: ne è un esempio, per Rancière, la *catarsi* letta come esternazione delle emozioni trattenute esclusivamente sulla scena e come principio che regola ciò che è più o meno opportuno imitare sulla scena tragica, un *principio di convenienza* secondo cui Aristotele distribuisce i modi di fare accordandoli ai modi di dire in base alla dignità dei soggetti. Tuttavia, questo sistema di convenienza rappresentativa è anche un sistema che fonda ciò che Rancière chiama *principio di attualità della parola* che regola l'edificio della rappresentazione in quanto «primato della parola in atto, della performance di parola»[394]. Il sistema della rappresentazione si regge sull'equivalenza tra l'atto di rappresentare e l'atto di affermazione della parola, un'identità che si manifesta nel momento in cui la finzione passa sulla scena di parola e si delinea come *scena reale* che non procura semplicemente un piacere causato dall'intrattenimento, ma svolge una precisa funzione pedagogica che dipende dall'efficacia della parola stessa: in questo senso l'arte della parola, sia sul piano poetico che su quello retorico, è espressione e determinazione di uno specifico modo di vivere e di trattare gli affari umani e divini[395].

In Aristotele la finzione poetica, lungi dall'essere veicolo di un sapere illegittimo, diviene struttura razionale e organizzazione convenzionale del sapere che «fonda anche questo principio di attualità della parola che darà la sua struttura alla poetica della rappresentazione»[396]. La rappresentazione mimetica mette d'accordo «il principio di realtà della finzione, che circoscrive il suo spazio-tempo

[393] J. Rancière, *La parole muette*, p. 86.
[394] Ivi, p. 25.
[395] Ivi, p. 26.
[396] Ivi, p. 86, trad. mia.

proprio, il suo regime particolare di parola, e l'inclusione di questa parola nell'universo retorico, quello della parola socialmente operante delle assemblee o dei tribunali»[397]. Nel regime rappresentativo la parola si fa tramite di un sapere veicolato che si dà come verità razionale, più razionale della vita stessa. In questo senso il concetto di finzione artistica non si oppone a quello di verità e non si riferisce solo all'intrigo del racconto, ma definisce una partizione del sensibile come struttura di visibilità e dicibilità del comune sensibile. Secondo Rancière, Aristotele va oltre la separazione tra imitazione e invenzione per cui il regime rappresentativo non è meramente il regime della copia, ma più propriamente quello del concatenamento delle azioni. La finzione rappresentativa si occupa di determinare la ragione per cui le cose accadono e come queste possono accadere: è questo concetto di finzione che «libera l'arte dalla questione della verità e dalla condanna platonica dei simulacri»[398].

La rivoluzione istituita dal regime rappresentativo, benché ancora limitata rispetto alla rivoluzione apportata dal regime estetico-democratico con la letteratura, consiste nel contrapporre alla verità menzognera del racconto, temuto dal regime etico platonico, la *verosimiglianza della finzione letteraria*: «Il gioco della verosimiglianza contrappone così la propria immanenza – l'orizzontalità delle sue concatenazioni – alla verticalità del rapporto tra il modello e la copia, il vero e l'apparenza»[399]. Per Aristotele, la mimesi operante nella quale finzione letteraria non ha a che fare con l'inganno del simulacro, ma è una concatenazione di eventi messi in scena nel gioco della successione razionale di cause ed effetti. La concatenazione di cause – *mythos* – strappa la finzione letteraria alla storia, concepita come semplice successione empirica degli eventi, là dove Aristotele nella *Poetica* definisce la finzione poetica "più filosofica" in quanto dice come le cose possono accadere secondo un principio di razionalità che sottrae, nello stesso tempo, la finzione al giudizio della verità oggettiva. La finzione letteraria non è mai una

[397] Ibidem.
[398] J. Ranciere, *Littérature, politique, esthétique, Aux abords de la mésentente démocratique* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 156, trad. mia.
[399] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 153.

rappresentazione ingannevole per la ragione che essa è la rappresentazione di un concatenamento di passaggi razionali da uno stato all'altro della condizione umana che ha come scopo l'insegnamento della logica degli eventi, «l'intelligenza del gioco delle cause e degli effetti, delle attese, delle conquiste e delle sorprese»[400]. L'effetto di piacere o dispiacere non è dato dall'immedesimazione con gli eventi vissuti sulla scena, quanto dal piacere di aver indovinato la giusta concatenazione o dalla sorpresa di non aver colto la combinazione degli eventi. Questo sistema di cause ed effetti è ciò che regge la costruzione di un racconto che descrive la condizione dell'uomo, che si tratti di un'opera teatrale, letteraria o cinematografica, ed è proprio la risoluzione dell'intrigo ciò che cattura la nostra attenzione e allena l'istinto alla ricerca della ragione del vero: «I nostri contemporanei non scrivono affatto più delle tragedie in versi. Ma si verificherà facilmente che i principi aristotelici della razionalità finzionale formano ancora oggi la matrice stabile del sapere che le nostre società producono su se stesse»[401]. L'insegnamento della logica degli eventi nel passaggio dalla fortuna alla sfortuna, dall'ignoranza al sapere, è nello stesso tempo insegnamento della disposizione entro cui è stabilito ciò che è lecito in un determinato modo di fare e in un determinato modo di dire in relazione a un modo di essere, ma è anche ciò che costituisce l'ordine razionale che regola le modalità attraverso cui la verosimiglianza e la convenienza producono un sapere. Tuttavia, il gioco della verosimiglianza che oppone l'immanenza delle sue concatenazioni alla verticalità del rapporto tra realtà e apparenza funziona solo se alla base dell'artificio vi è un rapporto regolato con la verità e la realtà empirica che presume che le concatenazioni degli avvenimenti siano prevedibili. Proprio questa prevedibilità degli avvenimenti che si danno secondo la logica del rapporto di causa ed effetto nell'ordine delle azioni, quello dei fini perseguiti e contrastati, è ciò che contrasta con l'ordine della vita in cui i giorni si susseguono e le occupazioni si ripetono e in cui gli avvenimenti della vita della gente comune non dipendono dalla razionalità dei fini o della loro contrarietà:

---

[400] Ivi, pp.152-153.
[401] J. Rancière, *Les bords de la fiction*, p. 8, trad. mia.

> «L'ordine classico sistematizzerà questa condizione della verosimiglianza in un sistema gerarchico completo della convenienza dei personaggi, delle situazioni e delle forme espressive. Definirà le categorie delle persone idonee a lasciarsi prendere nelle concatenazioni prevedibili dei fini e dei mezzi; le forme specifiche che possono assumere queste concatenazioni; le affezioni specifiche (onore, gloria, ambizione, gelosia) in seno alle quali i fini delle azioni sono concepiti e secondo i quali l'effetto o il contro-effetto ne sono sostenuti; e infine i segni espressivi tramite i quali si lasciano riconoscere i pensieri e le passioni che guidano queste azioni e reagiscono ai loro effetti»[402].

La finzione mimetica è dunque la costruzione di uno spazio-tempo in cui si realizza l'ordine di un sapere sull'uomo e sul mondo che risponde alle regole della rappresentazione, regole che sono una forma di gerarchia dei modi di fare e dei modi di essere espressi in un racconto tramite una concatenazione di cause ed effetti prevedibili secondo convenienza, verosimiglianza e necessità. Tuttavia, Rancière interroga i limiti di questo regime dell'arte che risulta essere un regime di pensiero con una sua propria politica dell'estetica che si esprime nella costituzione di una partizione poetico-rappresentativa del sensibile portatrice di una finzione del sociale che include un eccesso di razionalità ed esclude lo stra-ordinario, una finzione troppo razionale rispetto alla vita stessa in cui vi è sempre un *resto irriducibile* che eccede e che esula da ogni prevedibilità. La finzione – questa è la tesi formulata da Aristotele nel IX capitolo della *Poetica* – si distingue dall'esperienza della vita ordinaria non per una mancanza di realtà, ma per un sovrappiù di razionalità[403]. Nella struttura razionale della finzione gli avvenimenti corrispondono alla rappresentazione delle azioni umane e al rapporto che gli uomini che le compiono intrattengono con il sapere. Ciò che somiglia alla verità nella *mimesis* si dà dunque sempre secondo ragione nell'artificio, secondo un prima e un dopo, azioni e conseguenze di cui solo noi siamo la causa del passaggio dalla felicità all'infelicità e viceversa:

---

[402] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 153.
[403] J. Rancière, *Les bords de la fiction*, p. 7.

> «La verosimiglianza si sottrae alla giurisdizione della verità nel momento in cui sottrae la ragione dei suoi espedienti all'indistinzione della vita ordinaria, della vita senza espedienti né ragione. Il sistema della verosimiglianza definisce una forma di razionalità proibita all'ordinarietà della vita. Occupa e mantiene l'intervallo che separa dalla verità le ragioni della vita ordinaria».[404]

La razionalità su cui poggia il sistema della verosimiglianza istituisce, insieme all'ordine di un racconto, un sistema di controllo e distribuzione del sapere che si propone di orientare, secondo la convenienza del modo di essere, i modi di dire e i modi di fare più adeguati ai soggetti. Il regime rappresentativo costituisce questo spazio-tempo sottratto all'indistinzione della vita ordinaria e instaura di fatto una partizione poliziesca del sensibile comune che organizza e regola i rapporti tra gli uomini e il mondo, tra le parole e le cose. Tuttavia, questa razionalità causale della poesia che ci dice come le cose possono accadere, può opporsi alla semplice successione empirica degli eventi che tratta la storia, solo se restringe il proprio campo di applicazione: infatti, la finzione sulla quale si basa il sapere non si volge che agli uomini attivi, ovvero a coloro che non sono frenati dal bisogno e che hanno tempo per poter agire liberamente e attendere qualcosa dalle loro azioni, e ignora la massa degli esseri che non hanno tempo e che vivono nella condizioni di ripetitività e che non conosceranno mai i capovolgimenti della fortuna.

> «La razionalità finzionale classica concerne dunque una parte molto piccola degli uomini e delle attività degli uomini, Il resto era sottomesso all'anarchia, all'assenza delle cause del reale empirico. È per questo che lo si poteva ignorare nel senso positivo del temine: non occuparsene, non cercare di razionalizzarlo»[405].

La verità del regime di verosimiglianza non può iscriversi negli sconvolgimenti della vita ordinaria di chiunque poiché questa si sottrae per sua costituzione

[404] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 154.
[405] J. Rancière, *Les borsd de la fiction*, p. 9-10, trad. mia.

all'ordine che regola le leggi di causa-effetto e quindi sfugge alla razionalità della rappresentazione mimetica. La verosimiglianza si fonda sulla distinzione tra ciò che istituisce come verità nella finzione poetico-letteraria fondata sulla gerarchia dei caratteri e la vita stessa con la sua imprevedibilità e contraddittorietà che non può essere oggetto di finzione secondo le regole del regime di convenienza rappresentativa. Se il regime rappresentativo fa un passo oltre l'etico, procurandosi uno spazio-tempo estetico di finzione all'interno del quale agire, tuttavia si mantiene ai margini dell'etico nel mento in cui istituisce un limite oltre il quale la finzione poetico-rappresentativa cessa di essere possibile.

Ciò che è in questione in questa riflessione sulla parola e sul sapere è la modalità attraverso cui questi generano esteticamente e politicamente il mondo che prende forma in una specifica partizione del sensibile comune a cui risponde uno specifico modo di dire e un modo di vedere. Sospendendo il giudizio sulla veridicità dei contenuti di un racconto poetico-letterario, è interessante che qui si pone l'attenzione sulle modalità grazie alle quali si costruisce un sapere a partire dalla distinzione tra la parola viva e la parola muta che Platone aveva istituito nel *Fedro* è che viene utilizzata da Rancière per mettere in luce i sintomi di una mania di controllo delle esistenze frutto della volontà di cattura della lettera in libertà e, di conseguenza, di un *sapere illegittimo* causa della "malattia democratica". Da questo punto di vista la tragedia classica è la prima rappresentante della "malattia sociale", accusata di minare l'organismo sociale in cui ciascuno è collocato al proprio posto e in cui le possibilità di esistenza sono ridotte alle funzioni iscritte nelle in-capacità della ragione e dei sensi. Aristotele dal canto suo, sdoganando la *mimesis* dal vincolo del vero, apre la scena poetico-letteraria alla molteplicità dei caratteri e delle passioni umane. Tuttavia, questa apertura rappresentativa continua ad avere un fine pedagogico in quanto *finge* una sistematizzazione del sapere che razionalizza ciò che si addice ai modi di fare, ai modi di dire e ai modi di pensare i caratteri dei soggetti. Il problema non è più quello di essere altro da sé dell'attore o quello del padre nascosto nel discorso, quanto quello di stabilire la convenienza delle azioni che determinano il passaggio dalla felicità all'infelicità, dall'ignoranza al sapere.

La struttura della temporalità razionale fondata sul rapporto di causa-effetto propria della finzione mimetica assume un ruolo centrale nella costituzione del senso comune e nella distribuzione gerarchica delle forme di vita: «È chiaro che il nodo di queste quattro nozioni – fortuna, sfortuna, ignoranza, sapere – fornisce una matrice di razionalità il cui campo di applicazione può coprire allo stesso modo le trasformazioni effettive delle nostre società che gli intrighi inventati dai poeti»[406].

Quanto si è detto finora ci riporta alle dinamiche della partizione del sensibile nelle quali si può notare come la finzione artistica, qui nello specifico la finzione poetico-letteraria, sia strettamente connessa con la finzione politico-poliziesca: la letterarietà permette la circolazione egualitaria e trasversale della parola e costituisce il rovescio positivo della politica nel momento in cui per Rancière la questione della parola diventa l'asse intorno al quale gira il mondo sociale dei corpi e delle cose. Tale questione pertiene alla parola muta della scrittura come elemento democratico «che mette disordine tra i corpi, che crea un "ambiente" in cui si espone il disordine che separa ogni corpo da se stesso»[407], e che rompe la pretesa di legittimità etica della parola viva dando voce alla democratica *corporeità indecisa* della lettera in libertà. La finzione che poggia sulla verità etico-rappresentativa racconta il destino di individui che non possono essere altro da ciò che sono, e sono ciò che sono in quanto sottostanno all'ordine dominante secondo uno specifico posto e una specifica funzione. Contro questa verità etico-rappresentativa la finzione letteraria determina una alternativa partizione del sensibile che si materializza nella scrittura custode della parola muta, pertanto se vi è una funzione artistica nella letteratura ciò corrisponde alla sua possibilità politica di sovvertire e riconfigurare le verità insite nel sapere sociale:

> «Costruire finzioni non significa raccontare storie immaginarie, bensì riorganizzare i rapporti stabiliti tra il visibile e il dicibile, tra le parole e le cose, tra gli esseri e i loro nomi. Questa riorganizzazione rimette in questione precisamente la divisione tra reale e finzionale, opponendo alla logica poliziesca delle identità un altro paesaggio possibile,

[406] J. Rancière, *Le temps modernes*, p. 19, trad. mia.
[407] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 141.

che è anche un altro paesaggio del possibile, un paesaggio in cui dei corpi che non erano capaci di percepire, di parlare o di fare ne diventano in qualche modo capaci. È questo che fa la politica concepita come soggettivazione polemica. È questo che fa la comunione tra le finzioni della politica e quelle delle arti»[408].

Le finzioni, perciò, non sono solo invenzioni di storie immaginarie, ma formule del reale, ordini di natura estetico-politica che interagiscono con il reale disegnando nuovi spazi del possibile. A partire dalle finzioni letterarie è possibile riorganizzare i rapporti tra le cose del mondo e i corpi, riconfigurando il sapere dell'organizzazione sociale entro una nuova partizione del sensibile in grado di mettere in questione la stessa divisione tra reale e finzionale. In questo modo Rancière supera la distinzione platonica tra realtà e finzione, e tra verità e apparenza, ridefinendo il rapporto che intercorre tra arte e politica attraverso la ridefinizione del concetto di finzione che nella sua riflessione definisce un modo di essere della configurazione del comune al quale contribuisce l'arte e la politica. Se, come è scritto nel *Maestro ignorante* «in società, non si esce dalla finzione»[409], ciò è possibile perché essa va intesa come struttura di saperi che regola i rapporti tra il visibile e il dicibile: per il filosofo francese dire che arte e politica producono finzioni significa ritenere che esse che producano un sapere in grado di mettere in discussione lo stato di cose vigente, la finzione sociale dominante e la logica poliziesca delle identità che, come abbiamo visto, caratterizza il regime etico e rappresentativo. Mettere in questione la divisione tra ciò che è reale e ciò che è finzione significa svelare la natura fittizia dei saperi che fondano l'organizzazione dei rapporti tra i corpi, i nomi e le cose. Ancora una volta viene in mente quanto Nietzsche scrive in *Verità e menzogna in senso extra-morale*, là dove egli riconosce la natura illusoria della verità. L'intelletto dominante costruisce attraverso i mezzi in uso alla razionalità una verità che al fondo è arbitraria e che ha come scopo la conservazione dello

[408] Ivi, p. 15.
[409] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 103.

stato delle cose: esso «spiega le sue forze principali nella finzione»[410], ossia nella produzione di «metafore delle cose», di parole, che corrispondono a concetti con i quali si costruisce un mondo regolare e rigido che ordina i rapporti tra i corpi e i loro nomi, i posti e le funzioni. In questo gioco di metafore, potremmo dire, "la verità" che regge l'odierna impalcatura concettuale discende dalla finzione dominante che allontana ogni turbamento dell'ordinamento delle gerarchie umane:

> «Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile […]. Sinora noi non sappiamo onde derivi l'impulso verso la verità; sinora infatti abbiamo inteso parlare soltanto dell'obbligo imposto dalla società per la sua esistenza: essere veritieri, cioè servirsi delle metafore usuali»[411].

La verità dominante è una menzogna secondo convenzione. La finzione dominante viene introiettata fino al punto in cui si mente inconsciamente, così come conviene a una moltitudine. Le parole secolarizzate sono divenute il veicolo della s-ragione dominante: questa detiene la "verità menzognera" che si configura in quella che per Rancière è la partizione che si manifesta nei modi di dire, nei modi di fare e nei modi di pensare. In fondo, sia in Nietzsche che in Rancière vi è una reazione del piano sensibile su quello intellettivo, reazione che permette di avanzare una critica al realismo ingenuo che pensa la "realtà in sé" come ciò che deve valere per tutti in modo assoluto e dogmatico:

> «Non esiste una realtà in sé, ma configurazioni di ciò che è dato come la nostra realtà, come l'oggetto delle nostre percezioni, dei nostri pensieri e dei nostri interventi. La realtà è sempre oggetto di una finzione, ossia di una costruzione dello spazio in cui si

[410] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale* in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, trad. it G. Colli, Adelphi, Milano 2010, p. 228.
[411] Ivi, p. 233.

> annodano il visibile, il dicibile e il fattibile. È la finzione dominate, la finzione del consenso a negare di essere una finzione, facendosi passare per la realtà stessa e tracciando una linea di divisione semplice tra il campo della realtà e quello delle rappresentazioni e delle apparenze, delle opinioni e delle utopie»[412].

La realtà è una costruzione finzionale determinata dalla forma di partizione del sensibile comune quale spazio-tempo in cui si dà la regola dell'incontro tra il dicibile, il visibile e il fattibile. La finzione dominante o, se vogliamo, la finzione del consenso è la finzione che ha dimenticato la sua origine e crede di essere *la realtà stessa*. Negando di essere una finzione, la verità consensuale traccia una linea tra ciò che ritiene essere l'unica realtà possibile (lo stato immutabile e necessario delle cose) e ciò che rigetta nel campo delle opinioni e delle apparenze, ossia quelle esistenze i cui modi di fare non corrispondono ai modi di essere, le doppiezze e le molteplicità che noi siano, i paesaggi possibili la cui vista non abbiamo ancora liberato. La partizioni del sensibile è un *sistema di evidenze sensibili* che rende visibile l'esistenza di qualcosa di reale e, insieme, le sue possibilità ulteriori: è un campo di finzioni che organizzano tempi e luoghi e istituendo valori concreti che si rovesciano nel senso comune, ma che possono essere altrimenti da come sono nel momento in cui la parola muta agisce come moltiplicatore di sensi e come motore del riconoscimento sovversivo. Scrive Rancière: «la finzione artistica così come l'azione politica scavano questa realtà, la frammentano e la moltiplicano in un modo polemico»[413]. La letteratura e la politica non sono semplicemente due poli del passaggio dalla finzione alla realtà, ma due modi di produrre finzioni che hanno effetti sul reale. Le pratiche dell'arte e la politica dell'estetica che le sottende non si traducono in uno strumento a vantaggio di forme politiche determinate, né possono diventare azioni politiche collettive: piuttosto le pratiche artistiche «contribuiscono a disegnare un nuovo paesaggio del visibile, del dicibile e del fattibile.

[412] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 90.
[413] Ivi, pp. 90-91.

Forgiano contro il consenso diverse forme di "senso comune", forme di un senso comune polemico»[414].

Scavare nella "realtà in sé" significa dissodare il terreno su cui poggiano le fondamenta della finzione consensuale che, nei termini di Rancière, è la partizione poliziesca del sensibile e, nei termini nietzscheani della *Nascita della tragedia*, l'*impalcatura concettuale* dell'esistenza convenzional-borghese. La figura di Rancière si delinea come quella di un filosofo del dissenso e della de-costruzione del consenso, mosso dall'esigenza di mostrare altre vie del possibile e di liberare energie in grado di rimuovere gli strati di senso che soffocano le potenzialità inespresse negli stati di cose solidificati. Per tale ragione il dissodamento del terreno consensuale conduce alla frammentazione dell'unità e alla moltiplicazione delle identità e all'instaurarsi del regime estetico-democratico che corrisponde all'*istinto estetico* dell'uomo libero curioso di sapere come si *fabbricano ideali* al di là del sistema di verità che regge il sociale: «Che cosa succede là sotto? Dica quel che vede, uomo della perigliosissima curiosità. [...] Non vedo nulla ma tanto meglio ascolto. Si direbbe che stiamo biascicando menzogne. [...] Quest'officina dove si fabbricano ideali – mi sembra che esali unicamente fetore di menzogne»[415].

La messa in questione della finzione dominante non coincide – secondo quanto chiarisce R. De Gaetano – solo con la volontà di sostituire dei valori con altri, ma nel far emergere nella configurazione del sensibile il contingente, il "vuoto" su cui si fonda e abita quella specifica finzione consensuale[416]. Essa consiste nel sottrarre la *soggettività* politica all'identità poliziesca satura del possibile svincolando la forma estetica dalla logica etico-rappresentativa e dal suo statuto mimetico, che riduce ogni cosa alla logica della verosimiglianza, della necessità e della convenienza. La letteratura si oppone alla finzione etico-rappresentativa in quanto campo della *nouvelle poésie*[417], un nuovo regime della verità che rende possibili e

[414] Ibidem.
[415] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, trad. it F. Masini, Adelphi, Milano 2018, pp. 36-37.
[416] R. De Gaetano, *Politica delle immagini, su Jacques Rancière*, Pellegrini Editore, Cosenza 2011, p. 11.
[417] J. Rancière, *La parole muette*, p. 28.

attuabili nuovi modi di essere e di fare a partire da nuovi modi di dire e di vedere[418]. Se la poesia rappresentativa segue la logica della sottomissione alla legge di causa ed effetto che esprime la verosimiglianza di ciò che è conveniente – è essa, ripetiamo, che coincide con l'aristotelico concetto di storia come assemblaggio di azioni che definiscono la razionalità del poema secondo necessità, verosimiglianza e intelligibilità[419] – la *nouvelle poésie* dètta una *nuova misura comune* che emancipa il sensibile dalla storia e l'immagine dal testo (esemplare è proprio l'esperimento de le *Histoire(s) du Cinéma* di Godard) delineando un discorso in cui pseudomorfosi, metafore, citazioni, rimescolamenti, sfilacciamenti e altro ancora entrano in gioco direttamente attraverso le materialità sensibili prima ancora che significative[420]. La nuova misura comune rende possibile il passaggio dell'immagine nella parola, di questa nel tratto di pennello, e poi ancora nella dinamica del suono e del movimento della figura: l'elemento vitale comune di questa nuova paratassi («l'inabissamento di ogni sistema di spiegazioni dei sentimenti e delle azioni a vantaggio dell'imprevedibilità dell'indifferente volteggiare di atomi»[421]) fa ritorno agli elementi ritmici e caotici che consentono la rottura del consenso e l'esplosione del senso compiuto della storia. Una sorta di ritorno al caos primitivo che libera dal consenso e dà la misura attraverso *frasi-immagine*:

> «la frase non è il dicibile, l'immagine non è il visibile. Per frase-immagine intendo l'unione di due funzioni da definire da un punto di vista estetico, vale a dire attraverso il modo in cui esse disfano il rapporto rappresentativo del testo nei confronti dell'immagine. Nello schema rappresentativo, la parte del testo era quella del concatenamento ideale delle azioni, la parte dell'immagine quella del supplemento di presenza che gli dà corpo e consistenza. La frase-immagine travolge questa logica. La funzione-frase è sempre quella del concatenamento. Ma la frase oramai concatena solamente in quanto essa è ciò che dà corpo. Questa carne o questa consistenza è, paradossalmente, quella della grande passività delle cose senza ragione. L'immagine, da parte sua, è diventata la forza

[418] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 154.
[419] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 72.
[420] Ivi, p. 75.
[421] Ivi, p. 78.

attiva, distruttiva, del salto, quella del cambiamento di regime tra due ordini sensoriali».[422]

La frase-immagine è allora la misura del contraddittorio che caratterizza le pratiche artistiche del regime estetico dell'età moderna ed è il capovolgimento dei principi che regolano l'ordine rappresentativo. È a partire da questo *bouleversement* che si definisce la *poesia nuova* (o *poesia espressiva*) rispetto alla poesia rappresentativa che oppone il *primato del linguaggio* al primato della finzione rappresentativa: «Se il linguaggio non ha la funzione di rappresentare idee, situazioni, oggetti o personaggi, secondo le norme della rassomiglianza, è perché già presenta, sul suo corpo stesso, la fisionomia di quello che dice. Non è uno strumento di comunicazione perché è già lo specchio di una comunità»[423]. La potenza della frase-immagine racchiusa nella paratassi del montaggio cinematografico, così come nel collage dadaista o nella redistribuzione dei materiali sensibili, si manifesta altresì nella forza della parola contenuta nella multiformità del romanzo che, poiché sprovvisto di una natura finzionale determinata, viene definito da Rancière come un *senza genere* che può appropriarsi di ogni genere secondo il principio dell'uguaglianza di tutti i soggetti. Il paradigma del romanzo diventa quello dell'*indifferenza dello stile* che, per dirla con Flaubert, è «une manière absolue de voir les choses»[424], un modo di vedere sottratto alle modalità con cui sono messi in relazione i caratteri e le azioni con i generi della rappresentazione e con lo stile appropriato. All'idea della "parola come atto" che identifica la rappresentazione delle azioni finzionali a una messa in scena dell'atto di parola, la poesia nuova oppone la *scrittura* quale «regime specifico di enunciazione e di circolazione della parola e del sapere»[425] che disfa i principi gerarchici che regolano la finzione rappresentativa allo stesso modo di come fa la frase-immagine.

[422] Ivi, p. 81.
[423] J. Rancière, *La parole muette*, p. 44, trad. it. mia.
[424] Ivi, pp. 106-107.
[425] Ivi, p. 82.

La letteratura è per Rancière a pieno titolo il campo di espressione del regime estetico-democratico dell'arte in quanto la pratica artistica dello scrivere sconvolge l'ordine rappresentativo della verosimiglianza attraverso l'istituzione di un diverso regime di circolazione della parola e del sapere che è, nello stesso tempo, un nuovo modo di con-dividere il mondo senza la ripartizione diseguale che separa due nature e due umanità, le intelligenze e i sensi. La letteratura nel regime estetico delle arti si fa promotrice dell'uguaglianza democratica che oltrepassa la definizione dei generi che separavano situazioni e forme espressive, desideri e destini, secondo la convenienza di un rango determinato: «il regime estetico delle arti al contrario disfà la correlazione tra soggetto e forma della rappresentazione. Una rivoluzione che in principio passa per la letteratura»[426]. Rompere con il regime rappresentativo non significa affrancarsi dai suoi vincoli e dai suoi codici, quanto piuttosto mettere in crisi la stabilità della corrispondenza tra le cause e la prevedibilità degli effetti: in questo modo l'espressione è disgiunta dalla mera conoscenza dei significati, poiché è proprio da questi che essa si affranca. Insomma, la letteratura non è «il nome nuovo assunto dalle Belle Lettere nel XIX secolo. Letteratura è il nome del nuovo regime di verità. È il nome di una verità che è prima di tutto distruzione della verosimiglianza: è una verità non verosimigliabile»[427]. La "nuova verità" del regime estetico-letterario diventa uno spazio di libertà che accoglie il *chiunque* e l'*anonimo* dando voce, un nome e una storia a coloro che non avevano dignità di soggetti politici né artistici. Nel regime di verità della scrittura le pagine dei libri sono abitate dall'imprevedibilità della vita, dalle storie di soggetti che sfidano la propria destinazione e dalla moltitudine delle pieghe nelle quali si danno nuovi "paesaggi del pensabile" e nuove esistenze possibili[428]. Lo scrittore nuovo, il poeta del moderno, è colui che si è affrancato dalla logica della verosimiglianza che separa la finzione letteraria dalla storia degli individui reali e si è appropriato della libertà di collegare qualsiasi causa a qualsiasi effetto:

[426] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 45.
[427] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 154.
[428] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 59.

> «Questo regime non fa scomparire il sistema della verosimiglianza a vantaggio della libera invenzione. Fa scomparire il contesto nel quale funzionano le verosimiglianze. Questo contesto era in primis quello della separazione tra la logica causale delle azioni e la storia successiva e ripetitiva delle vite. Agli avvenimenti, alle azioni, alle passioni e ai fini riservati si oppongono adesso le percezioni, gli stati e le fantasie che sono comuni a tutti. *La verità letteraria* è che a chiunque accade qualsiasi cosa»[429].

Questo nuovo regime di verità per cui a chiunque può accadere qualsiasi cosa, caratterizza la radicalità della rivoluzione letteraria, una rivoluzione estetico-democratica che ha le sue radici nel presupposto politico "dell'uguaglianza di tutti con chiunque" che Rancière sviluppa fin dagli suoi inizi del suo percorso critico fino alla più matura teorizzazione di un'estetica democratica. La letteratura mette in crisi il sistema di corrispondenza e di adeguamento convenzionale dissociandosi da qualsiasi gerarchia dei caratteri e delle vite. Il regime estetico dell'arte si declina in riferimento alla letteratura come «regime nuovo di identificazione dell'arte dello scrivere»[430]; un regime di rottura che istituisce un nuovo sistema di rapporti tra modi di fare, modi di vedere e modi di dire; un regime del "disordine nuovo" in cui la somiglianza non è più la rappresentazione dello stato di cose vigente, ma l'espressione di un irrappresentabile che si rende visibile nello spazio di un nuovo dispositivo discorsivo che sovverte il sistema che ordina le gerarchie dell'arte sulle gerarchie sociali: la rivoluzione estetico-letteraria che caratterizza l'età moderna rende visibile lo straordinario di ogni vita ordinaria[431]. L'anti-mimetica di Rancière abolisce le imitazioni verbali o plastiche che ordinavano – attraverso la gerarchia dei generi – la ripartizione dei posti e delle dignità dei soggetti. Per questo la rivoluzione estetica moderna è «affermazione che non vi sono soggetti nobili o poco elevati, che tutto è soggetto dell'arte. Ma essa è anche l'abolizione del

[429] J. Rancière, *Politica della letteratura*, pp. 154-155.
[430] Ivi, p. 16.
[431] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 30.

principio che separava le pratiche dell'imitazione dalle forme e dagli oggetti della vita ordinaria»[432].

Nel regime estetico della scrittura l'irrappresentabile assume una consistenza sensibile poiché nel nuovo sistema di dis-accordi non convenzionali le cose e i loro nomi possono accordarsi all'infinito secondo modalità sempre nuove in quanto «il loro punto di concordanza è dovunque e da nessuna parte. Esso è dovunque si possa far coincidere un'identità tra senso e non-senso con una identità tra presenza e assenza»[433]. Per la ragione mimetica è irrappresentabile, invisibile e indicibile, sia in ambito artistico che sociale o poliziesco, tutto ciò che non è sottomesso all'intelligibilità e che mette in questione il pieno adeguamento della *poiesis* all'*aisthesis* considerato il veicolo del *pathos* etico del sapere. Ciò significa che l'uscita dal sistema rappresentativo coincide con la liberazione del soggetto dalla «taratura rappresentativa del visibile della parola»[434], ossia la liberazione dalla sottomissione ai criteri di visibilità e dicibilità che definivano l'irrappresentabile e l'indicibile in quanto negavano loro il riconoscimento.

Il regime estetico-democratico di corrispondenze e di relazioni costituisce un nuovo sapere sociale basato su una verità che non è più determinata dal principio di intelligibilità del rapporto tra forma e contenuto specifici. Esso si istituisce nel *libero gioco* di rapporti indifferenti tra cose differenti o anche contraddittorie. Questa indifferenza istituisce, nello stesso tempo, un nuovo modo di con-divisione estetica del sensibile comune fondata sull'«uguaglianza [che] demolisce qualunque gerarchia della rappresentazione»[435], l'uguaglianza di tutto ciò che accade nella pagina scritta così come di tutti i soggetti sotto il cui sguardo cade la pagina in forma di romanzo. Così la pagina, come forma di ripartizione estetica, ha una "politicità sensibile" autonoma rispetto alla volontà dell'autore e altrettanto indifferente rispetto alle forme di istruzione morale o di pedagogia sociale. La letteratura fa politica *in quanto letteratura* che riconfigura lo spazio-tempo sensibile di nuove forme

[432] J. Rancière, *Il destino delle immagini*, p. 153.
[433] Ivi, p.172.
[434] Ibidem.
[435] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 17.

di relazione tra i nomi e le cose ponendo sulla scena comune oggetti e soggetti nuovi[436]. La letteratura è allora la sperimentazione di un nuovo modo di utilizzare i poteri del linguaggio, una forma di design del pensiero che apre a nuovi paesaggi dell'umano e nuove vite possibili, a modalità di esistenza, prima ignorate, che ora possono essere viste:

> «La letteratura [...] è dunque una maniera specifica di intervenire nella divisione del sensibile che definisce il mondo che non abitiamo: il modo in cui esso è per noi visibile, il modo col quale questo visibile si lascia esprimere, e le capacità e incapacità che si palesano per suo tramite. È a partire da qui che è possibile pensare alla politica della letteratura "in quanto tale", al suo modo di intervenire nella suddivisione degli oggetti che formano un mondo comune, dei soggetti che lo popolano e dei poteri che questi hanno di vederlo, di nominarlo e di intervenire su di esso»[437].

Il modo attraverso cui la *politica dell'estetica* interviene, grazie alla forma del romanzo, nella costruzione del mondo comune configura lo spazio-tempo di una scena legittima della parola illegittima. Rancière indica nella Rivoluzione francese il punto di rottura essenziale per pensare la letteratura nei modi nei quali egli la intende: la rivoluzione è l'*événement de parole* con il quale egli intende una presa di parola che strappa i corpi parlanti dal posto a cui erano irrimediabilmente destinati dall'ordine dei modi di dire, dei modi di fare e di essere che si accordano secondo la dominazione. La morte del re rappresenta simbolicamente la fine del regime di concordanza delle parole con gli stati predefiniti dei corpi e con le loro incapacità di prendere parte al discorso comune: «L'*événement de parole*, è la logica del tratto egualitario, dell'uguaglianza in ultima istanza degli esseri parlanti, che ha separato l'ordine delle nominazioni attraverso il quale ognuno era assegnato al suo posto o, in termini platonici, ai suoi propri affari»[438]. In questo senso la letteratura, all'indomani della Rivoluzione francese, deve essere considerata, *in quanto*

[436] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 14.
[437] Ivi, p. 17.
[438] J. Rancière, *Politique de l'écriture* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 66, trad. mia.

tale, un discorso *altro* rispetto al discorso legittimo, capace di far emergere quei segni profondi rivelatori della storia sociale di un mondo che fino a quel momento non aveva voce e visibilità[439]. Ciò è possibile in quanto la letteratura del XIX secolo assume un nuovo significato che prende le distanze dal sistema delle *Belles Lettres* per designare un regime democratico di scrittura caratterizzato dalla mancanza di gerarchia tra i temi, i soggetti e i fruitori. In tal modo essa si rende *autonoma* rispetto alle regole dell'arte del regime rappresentativo ed *eteronoma* nell'accogliere in sé ogni forma espressiva. L'idea di letteratura "democratica" vede per la prima volta la luce nello scritto di Madame de Staël *De la littérature considérée dans ses rapports avec les istitutions sociales* (*Della letteratura considerata nelle sue relazioni con le istituzioni sociali*): in esso Rancière vede il sorgere di una nuova democrazia letteraria come letteratura che: «troverà il proprio dominio di elezione nell'osservazione di una vita interiore ormai allargata e approfondita, perché non più limitata alla componente maschile e nobile dell'umanità»[440]. In questo modo la letteratura così come intesa da Madame de Staël diventa il campo della parola legittima degli anonimi e di tutti coloro che non avevano voce, luogo in cui si realizza nella modernità la partizione democratica della parola: «possiamo dire che il romanzo è la forma democratica della parola, quella che nega tutte le situazioni di parola regolate, caratterizzate da un rapporto definito tra un tipo di attore sociale e un tipo di ricettore sociale»[441].

Per chiarezza va sottolineato che a Rancière non interessa contribuire a formulare una "teoria della letteratura" e che quando egli parla di "letterarietà" e di "letteratura" si riferisce piuttosto «a un problema di *partage* simbolico che è molto più antico e molto più esteso, che concerne [ciò che egli chiama] il *partage du sensible*: la distribuzione della parola, del tempo, dello spazio»[442]. Da filosofo *indisciplinato* qual è Rancière, non interroga la letteratura sotto la lente di una disciplina

[439] J. Rancière, *Les hommes comme animaux litteraires* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 143.
[440] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 27.
[441] J. Rancière, *Les hommes comme animaux litteraires* in *En tant pis pour les gens fatigués* p. 142, trad. mia.
[442] J. Rancière, *Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique*. In *En tant pis pour les gens fatigués*, p., trad. mia.

specialistica, ma come «principio di declassificazione dei discorsi»[443]. Ciò non toglie valore, ovviamente, alla teoria della letteratura che in questa sede, però, non è in oggetto. Il lavoro filosofico di Rancière si caratterizza per la sua volontà di «provare a ignorare le frontiere delle discipline»[444] sottolineando come l'approccio intellettuale utile a cercare di leggere, interpretare e cambiare il mondo che ci circonda (la *dèmarche*) non può che seguire strategie di riflessione che necessariamente attraversano in maniera trasversale le frontiere disciplinari: «bisogna che le stesse persone si facciano nello stesso tempo sociologi, storici e filosofi, altrimenti questo non porta a niente»[445]. La letteratura è considerata da Rancière un *regime storico dell'arte di scrivere* che esprime le sue potenzialità estetico-politiche nel regime estetico dell'arte in generale, portatrice della democrazia della parola attraverso cui rende visibile e dicibile un modo di cose e di soggetti i cui modi di essere, modi di fare e modi di dire, al pari della forma e del contenuto del romanzo, non coincidono più con il dettato del regime rappresentativo:

> «Per me, la letteratura non è un'arte o un ambito, ben chiuso su se stesso, che richiedono degli specialisti per individuare le sue leggi e far apprezzare le sue opere. Essa è un regime storico dell'arte di scrivere che precisamente si caratterizza per l'abolizione delle regole delle arti poetiche, per il fatto che non c'è più una chiusura del sistema, che non c'è allo stesso modo più opposizione tra una ragione delle finzioni e una ragione dei fatti. La letteratura designa per me una apertura delle frontiere tra i discorsi e non ci sono esperti di questa apertura. L'importante è sviluppare capacità di ampliamento dell'esperienza che ella porta in sé»[446].

Da questa citazione si comprende come la letteratura sia il campo di espressione di un nuovo sapere estetico-politico che delinea una condivisione del sensibile su base egualitaria secondo un utilizzo specifico della parola e della scrittura. Ciò che Rancière dice della letteratura coincide con quanto riguarda il discorso letterario,

[443] J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 481, trad. mia.
[444] J. Rancière, *Régimes, formes et passages des arts* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 264, trad. mia.
[445] Ivi, p. 265, trad. mia.
[446] J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 481, trad. mia.

così come il discorso intono alla finzione letteraria corrisponde a quello sulla condivisione del sensibile. La letterarietà diventa il principio democratico della letteratura, ciò che la apre alle possibilità inespresse che si immettono nella libera circolazione della parola scritta: «è la letterarietà come modo di circolazione degli scritti che appartiene al *partage* democratico del sensibile e non un tipo di intrigo»[447].

A Rancière, dunque, non interessa un discorso che riguardi il contenuto del testo, ma il focus della sua riflessione sulla letteratura è centrato sul piano estetico-politico di un nuovo utilizzo della parola all'interno del sistema discorsivo che determina un sapere altro dissensuale nei confronti dell'ordine etico e rappresentativo. È chiaro che nelle sue intenzioni non si tratta di classificare gli autori (Flaubert, Balzac, Proust tra gli altri), ma di esercitare il pensiero critico in modo che *le cose risuonino in modo diverso*[448]: il pensiero critico crea nuove connessioni tra le cose, mette in relazione personaggi, parole e fatti, un'esperienza con altre che possono sembrare slegate, ma che si rivelano mosse dalla stessa ragione, ruotanti intorno allo stesso sistema sociale. In questo modo il potenziale politico ed emancipatore della letteratura è contenuto nell'utilizzo di un linguaggio che si fa portatore delle voci, delle relazioni possibili e delle vite che attendono il loro riconoscimento. La letterarietà, ossia la capacità di circolazione egualitaria della parola, è ciò che rende possibile la letteratura ed è ciò in cui consiste il potenziale politico ed emancipatore. Attraverso il romanzo moderno, quale modalità della parola democratica, la letteratura sovverte la logica dell'identità, taglia i ponti con la poetica della rappresentazione come strumento di legittimazione del vigente per divenire «corpo vivente di simboli ossia di espressioni che nello stesso tempo mostrano e nascondono sui loro corpi quello che dicono, di espressioni che manifestano così meno questa o quella cosa determinata quanto la natura stessa e la storia del linguaggio come potenza di mondo e di comunità»[449]. Nel riflettere criticamente lo

[447] J. Rancière, *Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique*. In *En tant pis pour les gens fatigués* p. 164, trad. mia.
[448] J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 482.
[449] J. Rancière, *La parole muette*, p, 44, trad. mia.

spirito del tempo e i costumi di una società la letteratura moderna rimette in discussione la semplicistica coscienza mimetica che pretende di riflettere su di essi lasciando inalterati i rapporti ineguali e le gerarchie sociali: «la letteratura è sociale [...] nella maniera in cui le parole contengono un mondo»[450]. Le parole sono dunque geroglifici del mondo sociale, stampi di un sapere impresso sui corpi e nelle menti, che influenzano il modo di pensare e di sentire e che attendono di liberare il loro potenziale creativo teso a riconfigurare nuove relazioni e nuove strategie di azione. Gli scrittori lavorano con le parole e con i significati e pertanto «che lo vogliano o meno si trovano coinvolti nel compito di creare un mondo comune»[451]. Per questo essi contribuiscono al *partage* del mondo comune intervenendo nella configurazione sensibile di rapporti di senso che definiscono la visibilità e la dicibilità del mondo che noi abitiamo.

La distanza critica di Rancière da qualsiasi altra teoria del romanzo lo conduce a privilegiare nei testi quelle "identificazioni immaginarie" indisciplinate e non convenzionali che fanno emergere la posta in gioco politico-democratica che la letteratura moderna ha in sé stessa e che si rivela in modo particolare nella forma del *romanzo realista*. Flaubert rappresenta per Rancière la democrazia nel romanzo e l'attenzione particolare che egli dedica a *Madame Bovary* gli serve per mettere in luce il tema della democrazia attraverso l'analisi dello *stile*. La questione dello stile offre a Rancière gli strumenti per la messa in discussione delle gerarchie dell'ordine rappresentativo in una sorta di identificazione immaginaria tra l'emancipazione degli operai che ha trattato ne *La nuit des prolétaires* e i personaggi di Flaubert[452]. La letteratura realista è esemplare nel consentire alla politica di ridisegnare lo spazio democratico mettendo in luce come queste due forme di finzione (politica e artistico letteraria) riconfigurano un mondo comune dis-ordinando (rispetto alla partizione del consenso) il rapporto tra i corpi e le parole. La politica elabora forme di dis-identificazione rispetto a un sé prestabilito con lo scopo di costituire un *noi,*

[450] Ivi, p. 45, trad. mia.
[451] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 15.
[452] J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinatité in En tant pis pour les gens fatigués*, p. 482.

ossia una comunità di dissenso capace di imporsi sulla scena sociale come operatore dell'uguaglianza rompendo la dominante totalità armonica di membra e funzioni, e di identità tra i corpi e loro nomi: «il disaccordo inventa nomi, enunciati, tesi e dimostrazioni che istituiscono nuovi collettivi nei quali chiunque può farsi contare per conto di coloro che non sono contati»[453].

Per contro – scrive Rancière – non c'è *una sola* politica della letteratura: la sua politica è quantomeno duplice[454]. A un primo livello – come chiarisce P. Godani[455] – letteratura e politica si incontrano affrontando lo stesso nemico (la partizione architetturale, gerarchica e poliziesca dello spazio-tempo comune); nell'intraprendere questa lotta istituiscono un regime di indifferenza dei soggetti e dei destinatari delle opere grazie alla messa in circolo di parole, cose e *quasi-corpi* in eccesso rispetto al calcolo delle esistenze prese in considerazione dall'ordine rappresentativo. È in questo modo che la politica della letteratura contribuisce alla configurazione di un sapere "illegittimo" sull'uomo e sul mondo frutto di uno sguardo nuovo gettato sui diversi paesaggi del possibile. E nel dare forma a questo sapere illegittimo la politica della letteratura mantiene altresì vivo il versante polemico e del dissenso sul piano sociale, dando vita a quell'humus democratico nel quale le diversità partecipano della medesima eguaglianza sensibile. A un secondo livello la politica della letteratura e la politica propriamente detta si dividono: laddove il dissenso politico agisce nella forma di un processo di soggettivazione organizzando il proprio campo percettivo intorno a un soggetto di enunciazione, la letteratura tende a dissolvere ogni forma di soggettivazione, il *noi* polemico, nel tessuto delle percezioni e delle affezioni della vita anonima. In questo modo la letteratura opponendosi alla partizione poliziesca del sensibile si oppone altresì alle forme del dissenso politico.

La letteratura dissolve i soggetti e gli enunciati della politica nel tessuto eterogeneo dei percetti e degli affetti della vita anonima; in questo modo risponde, nella

[453] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 48.
[454] Ivi, p. 30.
[455] P. Godani, *Letteratura e Politica in Jacques Rancière*, in *Politica delle immagini* a cura di R. De Gaetano, Pellegrini Editore, Cosenza 2011, p. 307.

forma del dissenso, alla partizione poliziesca dello spazio comune, «sospendendo le forme dell'individualità tramite le quali la logica consensuale connette i corpi ai significati»[456]. La politica della letteratura si contrappone allo spazio politico della soggettivazione poiché istituisce uno spazio eterogeneo, una «scena delle cose che raccontano il mondo comune meglio degli enunciati politici»[457], una scena della *parola muta* che porta sul proprio corpo la storia comune e che si contrappone alla *presa di parola,* alla "parola urlante" della manifestazione politica. Politica e letteratura hanno due modi differenti di manifestare dissenso e sospendere l'ordine gerarchico e consensuale che regola la specifica partizione del sensibile etico-rappresentativa e inegualitaria: mediante il processo di soggettivazione, il dissenso politico riconfigura il campo degli oggetti e degli attori politici, là dove il dissenso letterario – detto *malinteso letterario*[458] nel gioco di parole attuato da Rancière – dissolve i soggetti e gli enunciati della politica costruendo un mondo egualitario di individualità molecolari o di «micro-individualità men che umane che impongono un'altra scala di grandezza rispetto a quella dei soggetti politici»[459]. Si tratta quindi di capire come la politica della letteratura agisca su piano diverso e più profondo rispetto alla politica propriamente detta in quanto essa implica il passaggio «dall'uguaglianza degli individui umani nella società alla grande uguaglianza che regna solo al di sotto di essa, al livello molecolare, un'uguaglianza più vera, più profonda di quella reclamata dai poveri e dagli operai»[460]. Essa agisce dunque, a un secondo livello, contro il principio egualitario della letterarietà per il quale ognuno può appropriarsi della lettera in libertà per farsi poeta della propria esistenza, per dissolvere le cose e i corpi nel tessuto evenemenziale impersonale, neutralizzando il campo di enunciazione dei soggetti democratici nel campo dei percetti e degli affetti, reclamando su di sé «la capacità di dissotterrare le verità nascoste nella carne del sensibile»[461]. In questo caso la politica della letteratura,

[456] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 50.
[457] Ivi, p.50.
[458] Ivi, p. 48.
[459] Ivi, p. 50-51.
[460] J. Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, Paris 1998, p. 194, trad. mia.
[461] A. Fjeld, *Jacques Rancière, pratiquer l'égalité*, p. 95, trad. mia.

divenendo un *modello di verità*, si identifica per Rancière con una forma di meta politica: «se è corretto denominare metapolitica il tentativo di sostituire alle scene e agli enunciati della politica le leggi di una "scena veridica" che servirà loro da fondamento»[462]. Tuttavia, anche in questo caso, la letteratura può continuare a dirsi politica in quanto – questo è ciò che ci interessa – continua ad assolvere la funzione di dissenso nei confronti dell'ordine poliziesco pur entrando, per un verso, in contraddizione con la politica propriamente detta. Il romanzo di Flaubert, in particolare *Madame Bovary*, che Rancière prende come esempio di rappresentazione emblematica della democrazia nel romanzo, esprime bene questi due livelli di politicità in cui la finzione letteraria moderna si articola, livelli che esprimono allo stesso modo le contraddizioni del regime estetico dell'arte, per il quale non c'è differenza tra il mondo dell'arte e quello della vita prosaica: «La politica dell'arte o piuttosto la metapolitica del regime estetico dell'arte è determinata da questo paradosso fondativo: in tale regime, l'arte è arte fino a quando è insieme non-arte, altro dall'arte»[463]. Ripetuto di nuovo, questo assioma di Rancière spiega perché l'arte è politica nel momento in cui è indifferente rispetto a ogni progetto politico particolare.

Se si presta attenzione al primo livello di accordo "superficiale" – potremmo dire immediato, essenziale – politica e letteratura sono due forme di dissenso che reagiscono, mediante il principio egualitario della letterarietà, al conteggio delle parti della comunità e alla proporzione inegualitaria tra le parole e le cose istituita dal paradigma consensuale che corrisponde a una partizione poliziesca del sensibile come ordine saturo del possibile:

> «non devono esserci nella comunità nomi di oggetti in uso che circolano in eccedenza rispetto agli oggetti reali, né nomi variabili e in sovrannumero, suscettibili di costituire delle nuove fantasie, creando divisione, disintegrando la forma e la sua funzionalità. Né devono esserci, in poesia, corpi in sovrannumero rispetto a ciò di cui necessita la

[462] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 30.
[463] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 47.

> concatenazione dei significati; né ancora stati corporei non collegati da un rapporto d'espressività definito rispetto a uno stato dei significati»[464].

"Democrazia", in letteratura come in politica, non ha dunque a che vedere con il potere e non si riferisce – sottolinea Rancière – al "regno delle masse", ma all'eccesso nel conteggio dei corpi e delle parole[465]. Per dirlo più chiaramente, ciò che è democratico, e ciò attraverso cui la letteratura fa politica, è l'eccesso di corpi e parole che mette in circolazione e che non aderiscono più secondo necessità ai posti a cui sono destinati e ai significati a essi propri. Nel conteggio democratico corpi e parole sono in sovrannumero rispetto a ciò di cui l'esistenza, in una specifica partizione poliziesca del sensibile è resa possibile, visibile e dicibile. I corpi, i nomi e i significati così come i modi di essere, i modi di fare e di dire si ritrovano tra loro nella forma del dis-accordo pronti a costituire uno spazio-tempo in cui le parole in eccesso non sono altro che vite possibili rese visibili e dicibili. In questo senso «la democrazia è prima di tutto invenzione di parole»[466] attraverso le quali si sconvolge la ripartizione strutturata tra coloro che contano e hanno parola e coloro che non contano e sono destinati al mutismo. Il potere della democrazia di inventare nuove parole «consiste nel mettere in circolazione degli esseri eccedenti rispetto al conto funzionale dei corpi […]. Consiste nell'introdurre un altro conto che scompagina la corrispondenza dei corpi ai significati»[467]; consiste dunque nel potere di rendere visibili e dicibili corpi ed esistenze fino a quel momento relegate nell'ombra di un ordine saturo del possibile che si considera il solo legittimo. Allo stesso modo la letteratura, attraverso le parole e i rapporti che a partire da esse instaura con i corpi e i significati, è in grado di liberare esistenze e di materializzarle sul piano estetico nella forma di un'*esistenza sospensiva,* un'esistenza che è un'eccedenza che disturba il conteggio delle proprietà e dei corpi:

---

[464] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 48.
[465] Ivi, pp. 47-48.
[466] Ivi, p. 48.
[467] Ibidem

> «Chiamo sospensiva, in generale, un'esistenza che non ha posto in una ripartizione delle proprietà e dei corpi. Essa non può porsi senza disturbare il rapporto tra l'ordine delle proprietà e l'ordine delle denominazioni. Un'esistenza sospensiva ha lo statuto di un'unità in più, senza corpo proprio, che viene a inscriversi in sovrimpressione su un insieme di corpi e di proprietà. Essa introduce dunque necessariamente un dissenso, un disturbo nell'esperienza percettiva, nel rapporto tra dicibile e visibile»[468].

Politica e letteratura si trovano d'accordo, in questa fase, nel tentativo di affrontare e dissolvere lo stesso nemico, ossia il calcolo per difetto che tiene insieme parole, corpi e significati secondo un ordine consensuale a cui si oppone l'eccesso democratico che conta più parole e corpi di quanti siano considerati legittimi: «La letteratura, come la politica, conta più corpi di quanti ne identifichi l'ordine poliziesco. Tutte e due includono nelle loro invenzioni dei quasi-corpi che sono solo "spettri" rispetto all'ordine esistente del visibile»[469]. Detto ancora in altro modo, le finzioni politiche e letterarie contribuiscono alla riconfigurazione dell'ordine del visibile inscrivendo in sovraimpressione nell'esperienza comune questi «*quasi-corpi* fatti di parole che non coincidono con nessun corpo»[470], quasi-corpi la cui esistenza non è identificabile se non da una «parola vuota, senza referente» che configura uno spazio estetico-politico nel quale questi corpi "spettrali", che terrorizzano l'ordine dominante del visibile, si manifestano eccedendo qualsiasi conto ordinato degli individui sociali, delle loro posizioni e delle loro funzioni[471]. In questo modo la letteratura si lega al tema della democrazia sul piano della riconfigurazione dello spazio-tempo sensibile della società, e per il suo potere di introdurre «un tratto di eteronomia che separa ogni sé da se stesso»[472]. La letteratura fende lo spazio saturo del consenso introducendo un tratto eteronomo con il quale mette in discussione la struttura identitaria dell'ordine rappresentativo-poliziesco e lo fa insinuando *l'altro nello stesso*, facendo emergere la molteplicità di cui si compone

[468] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p.149.
[469] Ivi, p. 16.
[470] Ivi, p.152.
[471] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 48.
[472] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p,152.

ogni singolarità: in ogni identità c'è già la possibilità dell'altro, molteplice in ogni unità, uguaglianza in ogni differenza, tutto si pone sullo stesso piano. L'eteronomia, dunque, rappresenta il tratto con il quale riconoscere l'uguaglianza che attraversa la società in maniera clandestina disordinando i corpi, togliendoli dal posto a cui erano destinati e sollevandoli dal peso delle parole da cui erano determinati. Alla fine anche tale uguaglianza, che non ha un posto legittimo in nessuna distribuzione attraversa, come *parola muta*, il corpo sociale sul quale ha effetti concreti:

> «L'uguaglianza ha effetti nel corpo sociale sotto forma di esistenze sospensive che possono chiamarsi letteratura o proletariato, esistenze che possono essere negate senza che scompaia alcuna proprietà, ma che fanno esistere delle molteplicità singolari tramite cui il sistema dei rapporti tra i corpi e i nomi si trova, da una parte o dall'altra, a essere messo fuori posto»[473].

La letteratura si situa così a pieno titolo nel regime estetico dell'arte come sua espressione esemplare. Essa lavora sul tessuto del sensibile comune mettendo in circolazione *esistenze sospensive* che, nella forma dei *quasi-corpi* e delle *quasi-cose*, agiscono da operatori dell'uguaglianza sospendendo le gerarchie e dando visibilità e voce a tutto ciò che per l'ordine rappresentativo-poliziesco eccede il possibile. Per caratterizzare questo "regime di identificazione dell'arte dello scrivere" e cogliere più da vicino le modalità attraverso cui esso agisce si è scelto di prendere come riferimento, seguendo le indicazioni di Rancière, la prosa realista e democratica di Gustave Flaubert, «rappresentante esemplare dell'autonomia letteraria che sottrae la letteratura a qualsiasi forma di significato estrinseco e di uso politico e sociale»[474]. Come abbiamo visto, la politica della letteratura non concerne l'impegno personale degli scrittori nelle lotte politiche del loro tempo, né il modo con cui descrivono le strutture sociali. In *Politica della letteratura* Rancière ipotizza «che esista un legame concreto tra la politica come forma specifica della pratica

[473] Ibidem.
[474] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 17.

collettiva e la letteratura come pratica definita dell'arte dello scrivere»[475]. In Flaubert, e in particolare nel romanzo dedicato a Emma Bovary, Rancière sottolinea il legame esistente tra la politica democratica e la pratica dello scrivere che fa del dettaglio la propria cifra stilistica, ossia l'*eccesso descrittivo* e l'*indifferenza* con i quali lo scrittore mette sullo stesso piano cose materiali e esseri umani.

Per poter interpretare il senso democratico dello stile di Flaubert, Rancière confronta diverse letture politiche dello scrittore tra cui due critici del XX secolo, Jean-Paul Sartre e Roland Barthes, e i critici del tempo dello scrittore realista, in particolare Armand de Pontmartin. Dall'analisi di queste interpretazioni Rancière conclude che essi hanno colto nell'eccesso descrittivo e nell'indifferenza un «sintomo politico» tra loro opposto. In effetti vi è tutta una tradizione critica del XX secolo che ha interpretato le descrizioni minuziose che caratterizzano il romanzo realista «come il prodotto di una borghesia allo stesso tempo ingombra dei suoi oggetti e desiderosa di affermare l'eternità del suo mondo minacciato dalle rivolte degli oppressi»[476]. In *Che cos'è la letteratura?* Sartre vede in Flaubert il precursore di un conservatorismo aristocratico che neutralizza gli avvenimenti dell'universo in un linguaggio caduto nelle insidie dello stile artistico, sottratto all'uso comunicativo, così come al dibattito politico e sociale. Gli scrittori realisti, assorbiti e unificati in uno stile artistico, si sollevano da ogni forma di moralismo o di ideologia e finiscono per non insegnare nulla, ma si fanno piuttosto testimoni imparziali del loro tempo, privi di un pubblico che raccolga la loro testimonianza[477]. In questo senso il realismo è per Sartre una *epoché*, una sospensione da intendersi più propriamente come una forma di pietrificazione del linguaggio: «Flaubert scrive per liberarsi degli uomini e delle cose; la sua frase raggira l'oggetto, lo afferra, lo immobilizza, gli spezza le reni, si chiude su di lui, si muta in pietra e si pietrifica con lui. È un'entità cieca e sorda, senza arterie, senza un soffio di vita»[478]. Le innumerevoli e minuziose descrizioni di Flaubert, con le quali mette

[475] Ivi, p. 13.
[476] J. Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, La fabrique, Paris 2014, p. 20, trad. mia.
[477] Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1966, p.94.
[478] Ivi, p. 95.

sullo stesso piano "l'inutilità" degli oggetti e la sragione delle azioni umane, hanno la meglio sulla narrazione e rappresentano nella riflessione di Sartre «l'arma di un assalto antidemocratico»[479]. Secondo questa lettura, la pietrificazione del linguaggio risultava funzionale alla salvaguardia di ciò che restava di una borghesia in declino dopo le barricate parigine del 1848 che essa stessa aveva issato:

> «Così facendo, rende alla borghesia un grande servizio; richiama all'ovile i ribelli, gli spostati, che rischierebbero di passare al proletariato, persuadendoli che si può purificare il borghese con una semplice disciplina interiore: basterebbe che nell'intimo si esercitassero a pensare con nobiltà e potrebbero continuare a godere, con la coscienza tranquilla, dei loro beni e delle loro prerogative. Potranno abitare ancora in una cosa borghese, e borghesemente usufruire delle proprie rendite, e frequentare anche i salotti borghesi; ma tutto questo sarà solo apparenza, perché ormai si sono innalzati al di sopra della propria specie per la nobiltà dei loro sentimenti»[480].

Da parte sua, invece, lo strutturalista Roland Barthes ne *L'effet de réel* si interroga sull'inutilità degli oggetti e dei dettagli superflui presenti nelle descrizioni per ricavarne un'utilità diversa. Secondo la teoria dell'*effetto di realtà*, la presenza di oggetti inutili descritti in maniera così dettagliata è utile per rappresentare la realtà come qualcosa di incondizionato. Barthes riporta l'esempio del barometro che Flaubert descrive all'inizio del racconto *Un cuore semplice*: «Su un vecchio pianoforte, sotto un barometro, scatole di legno e di cartone formavano una sorta di piramide»[481]. Sarebbe riduttivo considerare la presenza dell'oggetto descritto solo per soddisfare un mero piacere estetico, piuttosto l'oggetto superfluo diventa testimone della realtà stessa. L'utilità del dettaglio inutile all'interno della struttura del testo deriva dal fatto che esso soddisfa un effetto di realtà pur essendo là senza una ragione precisa: «Il reale non ha bisogno per essere là di avere una ragione di esserci. Al contrario prova la sua realtà per il fatto stesso che non serve a niente,

[479] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 18.
[480] J.P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, p.91.
[481] G. Flaubert, *Un cuore semplice*, trad. it G. Raboni, in *Opere* Volume II, Mondadori, Milano 2000, p. 817.

quindi che nessuno ha avuto ragione di inventarlo»[482]. In fin dei conti per Barthes l'eccesso descrittivo sarebbe il sostituto moderno della verosimiglianza che da Aristotele in poi ha regolato l'ordine rappresentativo. Si tratta di una sostituzione in parte feconda poiché ci spiega che il "reale" è ritenuto talmente sufficiente a se stesso da negare qualsiasi idea di "funzione" e che la sua enunciazione non ha alcun bisogno di essere integrata in una struttura. Inoltre essa ci dice che "l'essere-stato-lì" (*avoir-été-là*) delle cose è da solo un principio di parola sufficiente[483]. Da quanto detto Rancière conclude che sia Sartre che Barthes collocano la loro interpretazione nell'orizzonte della "mitologia borghese" che trasforma la storia in natura. In questo modo essi insistono nel denunciare in Flaubert la trasformazione in pietra di parole, gesti e azioni tipicamente borghesi, ma che sono minacciati da una prassi sociale che rischia di sovvertirli. A questa minaccia di cambiamento il romanzo di Flaubert risponde con la pietrificazione, quindi la naturalizzazione, di ciò che è un divenuto storico. Questo è ciò che Rancière vede riflesso nelle letture di Sartre e Barthes. Tuttavia dal punto di vista dell'analisi estetico-politica di Rancière, entrambi mancano il cuore del problema. L'eccesso descrittivo che per Sartre definisce la pietrificazione aristocratica del linguaggio e per Barthes l'altra faccia della verisimiglianza è, al contrario, ciò che definisce «la rottura dell'ordine rappresentativo e di ciò che ne era il cuore, la gerarchia dell'azione»[484]. Il primato delle meticolose descrizioni presenti nel romanzo realista, che sembrano andare a detrimento dell'azione, non è la dimostrazione della ricchezza del mondo borghese ansioso di affermare il suo carattere eterno, quanto della rottura nei confronti dell'ordine rappresentativo e della gerarchia dell'azione. I critici modernisti e strutturalisti non avrebbero colto questo punto di rottura e di sconvolgimento che lega l'equiparazione dell'eccesso descrittivo alla capacità inedita degli uomini e delle donne del popolo di accedere a forme di esperienza che fino ad allora gli erano precluse dal sistema etico-rappresentativo e poliziesco: questo perché, sottolinea

[482] J. Rancière, *Le fil perdu*, p. 19, trad. mia.
[483] R. Barthes, *L'effet de réel*, in "Communication", 11, 1968, p. 88.
[484] Ivi, p. 20, trad. mia.

Rancière, essi erano legati alla tradizione rappresentativa che pretendevano di denunciare.

Dal canto loro i critici del tempo di Flaubert avevano colto anch'essi nello stile indifferente e egualitario del romanzo realista un sintomo politico, ma lungi dal definirlo alla stregua di Sartre espressione di un elitismo antidemocratico avevano interpretato la «pietrificazione» del linguaggio come «il marchio di fabbrica della democrazia»[485]. Il romanzo realista, e più in generale la letteratura come nuovo regime dell'arte dello scrivere, si caratterizza per l'indifferenza dello scrittore nei confronti della gerarchia dei temi e dei fruitori. Il romanzo di Flaubert è indirizzato a *chiunque* e a *nessuno* in particolare e non si vuol fare portatore di alcuna istanza sociale da cui può trarre l'effetto del proprio discorso. In questo senso, per Rancière, le frasi dei romanzieri realisti possono essere assimilate a «pietre mute» che nell'accezione platonica si oppongono alla parola viva trasmessa dal maestro come «parola che circola al di fuori di qualsiasi linguaggio determinato»[486]. Così come la parola muta della scrittura considera indifferentemente il lettore, «Flaubert rendeva uguali tutte le parole, nello stesso modo in cui cancellava qualsiasi gerarchia tra soggetti nobili e soggetti umili, tra narrazione e descrizione, tra primo piano e fondo, e infine tra uomini e cose»[487]. Ecco, perciò, che il romanzo realista mette in crisi il modello di razionalità della finzione rappresentativa nel momento in cui sovverte l'organizzazione di una partizione gerarchica del sensibile secondo la quale a una data condizione sociale di un individuo corrispondono sentimenti, pensieri e azioni particolari. In questo senso all'ordine poetico corrisponde una specifica organizzazione del sensibile, un "sintomo politico" piuttosto evidente per i critici del tempo di Flaubert e che essi riconoscevano come democratico.

In *Le roman bourgeois et le roman démocrate* Armand de Pontmartin analizza lo stile che predilige il dettaglio in *Madame Bovary* che definisce un "regime di indifferenza generalizzata" che dona a ogni essere vivente, cosa e situazione la stessa

[485] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 18.
[486] Ivi, p. 22.
[487] Ivi, p. 18.

importanza. Lo stile caratterizzato da un'indifferenza generalizzata fa giungere alla conclusione che «M. Gustave Flaubert, c'est la démocratie dans le roman»[488] e *Madame Bovary* per Pontmartin, come per Rancière, ne è la prova. L'indifferenza espressione dell'«egualitarismo radicale» è il segno distintivo della democrazia nel romanzo che si esprime in descrizioni continue e incessanti, in cui eventi apparentemente insignificanti, oggetti inutili e personaggi qualunque sono resi tutto e niente nell'economia del racconto: tutto è sullo stesso piano, tutto ha la stessa importanza. Pontmartin, infatti, nel suo saggio critico su Madame Bovary, scrive che nel sistema realista di Flaubert «tutti personaggi sono uguali [...] naturalmente le cose che li circondano divengono altrettanto importanti; essi non potrebbero distinguersene che per l'anima, e, in questa letteratura, l'anima non esiste; ella ostacolerebbe»[489]. Lo sguardo "fotografico" di Flaubert riproduce minuziosamente sulla pagina, senza alcuna preferenza, tutto ciò che si rende necessario alla costruzione di una *ambiance* nella quale i personaggi sono irrimediabilmente connessi a ciò che li circonda. Flaubert descrive, con la stessa maniacale attenzione, la prima apparizione di Emma a Charles Bovary, che era giunto il mattino presto alla fattoria di famiglia per medicare il signor Rouault, così come descrive l'abbigliamento, gli odori, la disposizione degli oggetti e il design della casa. Ogni cosa è connessa in maniera indifferente ad un'altra, tutto ci parla delineando un racconto di cose slegate da cui emerge un dis-ordine nuovo che consiste nella dissoluzione della gerarchia dei temi vigente nell'ordine rappresentativo e nella disponibilità della parola nei confronti di *chiunque*.

> «Charles fu colpito dal candore delle sue unghie. Erano luccicanti, appuntite, più lisce degli avori di Dieppe, e tagliate a mandorla. La sua mano era altrettanto bella, forse non abbastanza pallida, e leggermente secca alla falange; era anche eccessivamente lunga e mancava di mollezza nei contorni. Di veramente bello aveva gli occhi; per quanto fossero grigi sembravano neri a causa delle ciglia, e il suo sguardo ti raggiungeva

[488] Armand de Pontmartin, *Le roman bourgeois et le roman démocrate*, Mm. Edmond About et Gustave Flaubert, Correspondant, 25 juin 1857, p. 289-306. (Il testo è preso da internet, senza indicazione esatta di pagina)
[489] Ibidem.

con franca e candida arditezza. Appena terminata la fasciatura, lo stesso signor Rouault invitò il medico a mangiare qualcosina prima di ripartire. Charles scese giù in sala, al pianterreno. Due coperti, con tazze d'argento, erano disposti sopra una piccola tavola, accanto a un grande letto a baldacchino coperto da una cotonina con dei disegni che raffiguravano dei turchi. Si sentiva odore di iris e di lenzuola umide, veniva da un alto armadio in legno di quercia di fronte alla finestra. Per terra, negli angoli, c'erano dei sacchi di grano, ritti, disposti qua e là. […] Per adornare l'appartamento, attaccata a un chiodo, al centro del muro la cui tintura verde era tutta scrostata dal salnitro, c'era una testa di Minerva colorata di nero e incorniciata in oro, con in basso una dedica a caratteri gotici: "al mio caro papà". […] La signorina Rouault non si trovava bene in campagna […]. Dato che la sala era piuttosto fredda, mentre mangiava batteva leggermente i denti scoprendo un poco le labbra corrose che aveva l'abitudine di mordicchiare nei momenti di silenzio.

Il collo le usciva da un colletto bianco, rovesciato. I capelli, con le due bande nere che sembravano fatte ciascuna di un solo pezzo tanto erano lisce, erano divisi nel mezzo da una scriminatura sottile che si approfondiva leggermente seguendo la curvatura del cranio; e lasciando appena intravedere la punta dell'orecchio, andavano a raccogliersi dietro in uno chignon abbondante, con un movimento ondulato verso le tempie che il medico di campagna vide allora per la prima volta nella sua vita. Aveva le guance rosse. Come un uomo portava l'occhialino di tartaruga, infilato tra due bottoni del corpetto»[490].

Tutto è messo sullo stesso piano, tutto è percepito allo stesso modo e a tutti è data la stessa capacità letteraria di appropriazione del racconto e di sperimentare «non importa quale vita», una vita che nello sguardo di Flaubert attraversa tutto ciò che ci circonda e che è scritta sulle cose stesse, sugli abiti, sull'arredo e sulla postura dei corpi. Secondo questa interpretazione lo sguardo pietrificante non è il segno di uno sguardo aristocratico che mette ogni cosa al proprio posto e descrive l'oziosità e il superfluo degli oggetti; le frasi di Flaubert sono piuttosto "pietre mute" che, scrive Rancière, «coloro che esprimevano questo giudizio sapevano anche che, nell'epoca dell'archeologia, della paleontologia e della filologia, anche le

[490] G. Flaubert, *Madame Bovary*, a cura di R. Carifi, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 15-16.

pietre possono parlare»[491]. La descrizione, potremmo dire, si fa testimone di una verità scritta sulle cose stesse, è una modalità di rendere visibile una storia che non ha voce, tanto profonda quanto superficiale, e che muta si aggira tra noi senza alcuna destinazione, posandosi sulle cose. Proprio per questo la descrizione si fa portatrice di «una testimonianza più attendibile di qualsiasi discorso proferito per bocca umana»[492]. Il racconto custodito dalla disposizione degli oggetti e dei corpi è espressione, per un verso, della cultura di un'epoca, di una società, ma dall'altro lo stile di Flaubert testimonia l'uguaglianza radicale di ogni esistenza, sia di oggetti che di persone. Lo stile di Flaubert sembra un modo per far parlare la vita stessa, con la loquacità della "parola muta", anche attraverso la descrizione di situazioni che avvengono o di cose che sono là senza ragione sottratte al regno dell'interpretazione morale e della spiegazione. La vita a cui dà voce la letteratura ci racconta di una verità che si oppone «al chiacchiericcio e alle menzogne degli oratori», portatori di una "parola viva" o anche "parola in atto", la cui finalità si identifica con la persuasione che ci sia un destino e che la partizione del sensibile entro la quale ci troviamo sia immutabile. La democrazia, invece, sia sul piano dell' "estetica della politica" sia su quello della "politica dell'estetica" è possibilità e non destino, che opera da un lato attraverso operatori di dissenso la cui *parola urlante* apre un varco nell'ordine saturo del possibile ridefinendo lo spazio-tempo sensibile entro cui si muovono i corpi e, dall'altro, opera mediante la *parola muta* della letteratura che contribuisce alla sospensione delle gerarchie e alla ridefinizione dei saperi che abitano lo spazio sociale. La letteratura – scrive Rancière – mette in atto un altro regime di significazione rispetto a quello istituito dall'universo rappresentativo che si esprime mediante l'azione di una volontà su un'altra volontà. La letteratura mette in atto «una relazione del segno col segno iscritta nelle cose mute e sui corpi stessi del linguaggio»; lo scrittore archeologo del romanzo realista è colui che da visibilità e voce ai *testimoni muti della Storia comune*. È chiaro, perciò, che il potere di questo nuovo regime dell'arte dello scrivere del

[491] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 24.
[492] Ibidem.

romanzo realista non consiste nel riprodurre fedelmente la realtà: «Ciò che realismo significa, non è l'abdicazione dei diritti dell'immaginazione davanti alla realtà prosaica»[493]; piuttosto esso consiste in «un nuovo regime di adeguatezza tra il significato delle parole e la visibilità delle cose, nel far apparire l'universo della realtà prosaica come un immenso tessuto di segni che porta scritta su di sé la storia di un periodo, di una civiltà o di una società»[494].

Il romanzo, *Madame Bovary*, si presenta dunque come la tela su cui Flaubert ha tessuto una storia assecondando *un nuovo modo di vedere egualitario e assoluto,* ossia che pone tutte le cose sullo stesso piano slegandole dal regime di significazione che mette ogni cosa, evento ed esistenza in una relazione necessaria alla definizione di uno stile di vita o di un genere poetico. Il romanzo realista mette in crisi la vecchia gerarchia delle forme di vita poiché dissolve sia la personalità dell'autore che quella del soggetto nell'opera, che può essere *chiunque*, *il nulla e ogni cosa*. Come si evince dalle lettere dagli anni 1851 al 1857, per Flaubert *Madame Bovary* è un esercizio di stile che nasce dallo spregio per il realismo stesso, ossia per la volgarità della vita quotidiana e per la sua estetizzazione. In pari tempo Flaubert detesta la falsa idealità dei suoi tempi: egli vuole scomparire, dissolversi nella propria finzione letteraria senza lasciare alcuna traccia di sé, alcun giudizio morale personale, allo stesso modo di come dissolve nel testo il soggetto e le gerarchie[495]. Così Flaubert scrive a Louise Colet in due lettere rispettivamente del gennaio e del febbraio del 1852: «Niente lirismo, nessuna riflessione, personalità dell'autore assente»; «Voglio che nel mio libro non ci sia un solo movimento, né una sola riflessione dell'autore»[496]. L'impersonalità dello stile fa di Flaubert il testimone della sua epoca, dando voce e visibilità incondizionatamente a tutto ciò che abita il sociale e non solo le sue più belle apparenze. Con quest'opera egli ha voluto praticare a

[493] J. Rancière, *Les bords de la fiction*, Seuil, Paris 2017, p. 106.
[494] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 24.
[495] G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio*. Dalle lettere, a cura di F. Rella, Fazi Editore, edizione digitale, Roma 2013, p.279. Da una lettera a Edma Roger des Genettes, Parigi, 30 ottobre 1856: «Mi si crede catturato dal reale, mentre lo esecro. È in odio del realismo che ho incominciato questo romanzo. Ma non detesto meno la falsa idealità, da cui siamo abbindolati nei tempi che corrono».
[496] Ivi, pp.182-183.

fondo, esteticamente, «tutti gli appartamenti del cuore e del corpo sociale, dalle cantine alle soffitte. E non dimenticare le latrine, soprattutto le latrine»[497]. Flaubert ha voluto "descrivere tutto e dipingere tutto minuziosamente", costruendo una finzione letteraria impersonale che è propriamente un "reale scritto" come egli definisce il suo romanzo[498], un dipinto della realtà del suo tempo attraverso cui rendere visibile e dicibile, mediante la *parola muta* della scrittura, un universo di percetti e affetti, di pratiche e oggetti che parlano da sé, che da sé esprimono la propria potenza significante meglio di qualsiasi "maestro" che si proponesse di spiegarla. Lo *stile*, la prospettiva impersonale, indifferente ed egualitaria, con cui Flaubert guarda il mondo a lui contemporaneo, fa di *Madame Bovary* l'emblema estetico-democratico di questa "nuova arte dello scrivere" che definisce, per Rancière, la modernità letteraria. Così Flaubert scrive in una lettera del marzo 1857 a Mademoiselle Leroyer de Chantepie;

> «*Madame Bovary* non contiene nulla di vero. È una storia *totalmente inventata*; non vi ho messo né i miei sentimenti e nulla della mia esistenza, L'illusione (se ce n'è una) deriva invece dall'impersonalità dell'opera. È uno dei miei principi che non bisogna scriversi. L'artista deve essere nella sua opera come Dio nella creazione: invisibile e onnipotente; che lo si senta dappertutto, ma senza vederlo. […] La difficoltà capitale, per me, rimane ciononostante lo stile […]»[499].

Con Flaubert la letteratura è portatrice e testimone della parola muta concepita come «strumento per far parlare la vita»[500]; una parola non proferita da nessuno e indirizzata a nessuno in particolare, ma la cui verità è incisa sulle cose e sui corpi così come la storia è incisa nelle pietre fossili[501]. Essa si oppone alla parola viva del maestro, testimone dell'ordine rappresentativo per il quale «scrivere era prima di tutto parlare»[502] per veicolare un'idea morale e produrre un effetto su ascoltatori

[497] Ivi, p. 258.
[498] Ivi, p. 236.
[499] Ivi, p. 282.
[500] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 23.
[501] Ivi, p. 24.
[502] Ivi, p. 21.

particolari. Così Flaubert scrive ancora a Luise Colet in una lettera il 16 gennaio 1852:

> «Ciò che mi sembra bello, quello che vorrei fare, è un libro sul nulla, un libro senza correlato esteriore, che si tenesse da solo per la forza interiore del suo stile, come la terra che si tiene nell'aria senza appoggiarsi, un libro che non avrebbe quasi soggetto, o in cui il soggetto almeno sarebbe pressocché invisibile, se questo è possibile. Le opere più belle sono quelle che hanno meno materia; […] È per questo che non ci sono soggetti belli o brutti, e che si potrebbe stabilire, quasi come un assioma, ponendosi dal punto di vista dell'Arte pura, che non ve n'è alcuno: lo stile è per se stesso un modo assoluto di vedere le cose»[503].

Rancière ha colto nel realismo di Flaubert le tensioni che abitano il regime estetico e la sua politica democratica nel modo con cui l'arte dello scrivere diviene un «modo assoluto di vedere le cose», private della loro necessità e verosimiglianza che si traduce nei termini di "stile". Il regime estetico è lo spazio del conflitto che genera il processo di autonomia dell'arte, ossia la libertà di accogliere altre forme artistiche in nome d'«autonomia di una forma d'esperienza sensibile»[504], la cui politica deve poter essere democratica a motivo del suo interminabile lavoro di rottura con la partizione gerarchica che ordina i sensi e le capacità dei corpi. La forza interna dello stile di *Madame Bovary* ricalca la ricerca di un altro regime di significazione mediante il quale dare una libertà e un senso altro alle parole rispetto a ciò che è permesso dalle norme del regime rappresentative e delle concatenazioni causali. Alla maniera di Kant – scrive A. Fjeld in *Jacques Rancière Pratiquer l'égalité* – anche nello stile di Flaubert vi è «un'indifferenza estetica agli schemi causali, gerarchie sociali e problemi morali delle storie»[505]; questo carattere di indifferenza estetica e morale è ciò che caratterizza la logica democratica della scrittura con la quale si compie «la grande legge dell'uguaglianza di tutti i soggetti e della disponibilità di tutte le espressioni, che segna la complicità dello stile assolutizzato con

[503] G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio*, pp. 180-181.
[504] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 44.
[505] A. Fjeld, *Jacques Rancière, Pratiquer l'égalité*, trad. It mia p. 93.

la capacità di chissà chi di impossessarsi di chissà quale parola, frase o storia»[506]. Lo "stile", per Flaubert, non ha niente a che vedere con lo stile di scrittura, «non è il segno personale dell'autore»[507], non è affermazione della propria soggettività: esso è al contrario è una proprietà dello sguardo, un punto di vista inclusivo, aperto sulle cose e sugli eventi anche banali o apparentemente insignificanti. Una modalità dello sguardo che non necessità di una selezione di sentimenti, comportamenti, eventi e oggetti attraverso cui caratterizzare il mondo circostante e individuare i personaggi nel proprio spazio-tempo adeguato a una determinata partizione del sensibile. La forza interna dello stile che dà vita all'opera letteraria è la «potenza della disindividualizzazione»[508] assimilabile alla "sospensione estetica" del potere della gerarchia sui temi e sui soggetti che, nel disfare le relazioni convenzionali tra identità e capacità, rende possibile la «rivoluzione letteraria» che distrugge le istanze dell'ordine rappresentativo[509]. La vita, in ogni sua manifestazione sensibile, può essere materia di scrittura, tutto parla allo stesso modo, non c'è vita più o meno adatta alla finzione letteraria, non esistono più soggetti belli o brutti, buone e cattive trame. Così Flaubert scrive a Louise Colet in una lettera del giugno 1953 riferendosi alla scrittura di Madame Bovary:

> «Se il libro che scrivo con tanta fatica arriverà a un buon risultato, avrò stabilito con la sua sola esecuzione queste due verità che sono assiomi per me, e cioè: in primo luogo la poesia è puramente soggettiva, che non ci sono in letteratura bei soggetti d'arte […], e che di conseguenza, si può scrivere qualsiasi cosa altrettanto bene di qualsiasi altre. *L'artista deve elevare tutto*; è come una pompa, c'è in lui un grande tubo che scende nella profondità delle cose, nei loro strati più profondi. Aspira e fa scaturire alla luce in getti giganteschi ciò che giaceva sotto la terra e che non si vedeva»[510].

[506] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 30.
[507] Ivi, p. 138.
[508] Ivi, p. 139.
[509] J. Rancière, *Le fil perdu*, p.32.
[510] G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, p. 236.

Nel romanzo sul niente lo stile è tutto, la verità abita ogni dettaglio, ogni frase. La politica del realismo prende le distanze dall'ideale rappresentativo delle Belle Lettere secondo le quali l'opera per essere adeguata è tenuta a risponde alla gerarchia del vecchio ordine retorico dell'*inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*. Il sistema realista, con l'eccesso di parole a cui corrisponde la superfluità degli oggetti, disfa la logica mimetica fondata sulla selezione della materia della finzione e sulla sottomissione dell'espressione alla comunicazione dei sentimenti e delle idee. Per Rancière a partire dal XIX secolo il realismo fa sistema contribuendo a definire la letteratura come "regime nuovo dell'arte dello scrivere" nel quale «il tutto non è più concatenazione di cause ed effetti, la disposizione di un insieme di parti ben collocate. È la potenza comune che abita ogni dettaglio e ogni frase»[511]. La potenza di significazione e di espressione della vita abita ogni cosa, per tale ragione il senso non è da ricercarsi nel sistema delle corrispondenze: il legame tra la volontà e la significazione è spezzato e, con ciò, è venuta meno ogni la volontà di veicolare un senso, un'idea o un punto di vista definito. La letteratura come forma del regime estetico è l'equivalenza di senso e non senso, della parola che *dice* e di quella che *non dice*, che è *muta* e insieme troppo loquace, che spezza la razionalità del regime poliziesco etico-rappresentativo che tutto spiega e tutto interpreta, comprese le "cose senza ragione" a cui solo il realismo *à la* Flaubert riesce a dare voce. La forza interna allo stile che definisce il tessuto sensibile di *Madame Bovary* è costituita da micro-avvenimenti con i quali Flaubert tesse la tela della vita sensibile impersonale, un puro flusso sensibile di ecceità: «La letteratura dice il vero e ci offre di sentirlo consegnandoci queste ecceità di catene dell'individualizzazione e dell'oggettivazione»[512]. Riferendosi al Deleuze di *Mille piani I,* Rancière fa suo il concetto di ecceità come agitarsi ininterrotto di atomi che ininterrottamente formano e disfano nuove configurazioni[513]. Su questa tela Flaubert scrive quanto sia salvifico l'impersonale, nella differenza tra due modi di identificare letteratura e vita:

[511] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 133.
[512] Ivi, p. 68.
[513]Ivi, p. 67; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani I*, Bibliotheca biographica, Roma 1987, p. 378.

«Al diritto eguale per tutti gli individui di accedere a tutti i piaceri [anelito auspicato da Emma Bovary] egli contrappone l'uguaglianza radicale che regna a livello di ecceità pre-individuali». Qui, nella differenza tra Emma e Flaubert – nella differenza che l'autore e il personaggio instaurano rispetto alle ecceità che spersonalizzano e quelle che individualizzano – Rancière individua il compito della letteratura come nuova forma dell'arte dello scrivere che marca proprio questa differenza tra due modi di rendere equivalenti l'arte e la non arte:

> «La differenza esiste nel modo col quale si trattano i micro-avvenimenti che costituiscono la trama del tessuto impersonale sul quale l'esperienza "personale" scrive i suoi stessi scenari. Li si può collegare nella figura di un soggetto del desiderio – e questa è la maniera del personaggio. Oppure, al contrario, a partire da loro si può tessere la tela della vita sensibile impersonale, e questa è la maniera dell'artista»[514].

Il personaggio di Emma «aveva bisogno di trarre dalle cose una specie di profitto personale»[515] e pertanto non faceva che trasformare le sensazioni in qualità delle persone e delle cose, là dove lo stile di Flaubert dissolve i desideri e le frustrazioni nel tessuto impersonale dei micro-avvenimenti che costituiscono i veri avvenimenti del romanzo. Là dove Emma fa coincidere arte e non-arte estetizzando la propria esistenza, Flaubert dissolve con un contro-movimento della frase ogni soggettività nel tessuto dei percetti, in una combinazione di elementi sensibili che sono il contenuto reale dell'evento, ad esempio, dell'intimità che si viene a creare tra Emma e Charles: «L'aria passava da sotto la porta depositando sul pavimento un leggero strato di polvere»[516]. Allo stesso modo Flaubert – nota Rancière – dissolve l'innamoramento nei confronti di Léon nell'atmosfera che li circondava mentre i due amanti facevano ritorno Yonville costeggiando il fiume: «grandi erbe sottili si curvavano spinte dalla corrente, e si posavano sullo specchio d'acqua come verdi capelli sciolti. Ogni tanto, sulle cime dei giunchi o sulle foglie dei nenufari,

[514] Ivi, p. 68.
[515] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 34.
[516] Ivi, p. 21.

camminava o si posava un insetto dalle esili zampette. Un raggio di sole attraversava le piccole bolle azzurre delle onde che una dopo l'altra si infrangevano»[517]. E ancora, se Emma si abbandona al fascino di Rodolphe il giorno della fiera dell'agricoltura non è per la seduzione delle sue parole, ma per una combinazione di elementi sensibili quali quei «piccoli raggi dorati che si irradiavano intorno alle sue nere pupille», il profumo di vaniglia e limone della pomata che faceva luccicare i suoi capelli, un pennacchio di polvere sollevato da una diligenza[518].

Lo stile della finzione letteraria dell'esistenza di Emma Bovary diviene un modello della finzione moderna che esprime bene la tensione tra le due politiche del regime estetico dell'arte nel rapporto tra Emma e Flaubert ovvero la tensione tra «un'arte che diventa vita sopprimendosi come arte», che nella maniera del personaggio consiste nel fare della letteratura una forma di vita, e la maniera dell'artista tramite il quale è «la vita che prende forma nell'arte»[519]. Flaubert definisce il personaggio di Emma sovrapponendo la poetica egualitaria delle connessioni impersonali, degli avvenimenti pulviscolari nei quali l'autore dissolve le affezioni personali, alla logica delle identità sociali e delle relazioni causali che la definiscono in quanto donna, figlia di contadini, sposa, madre, amante. Con il proprio stile impersonale, Flaubert incorpora nelle frasi la potenza nuova dell'uguaglianza sensibile attraverso cui si oppone al sentire di Emma, un sentire che non si è affrancato dai vincoli dell'individualità e che la porta a essere – nella lettura di Rancière – «preda della vecchia logica narrativa e sociale» che non le permetterebbe di cogliere, nei termini di Flaubert, la potenza impersonale della "vita"[520]. Il «libro sul niente» dà avvio, secondo Rancière, al nuovo ruolo della letteratura che è quello di moltiplicare le dimensioni del sensibile per esplorare le profondità nascoste attraverso lo stile quale «modo assoluto di vedere le cose». La questione dello "stile" conduce così a una critica all'estetizzazione dell'esistenza nella quale Rancière

[517] Ivi, p. 90.
[518] Ivi, p. 138.
[519] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, pp. 47-50.
[520] J. Rancière, *Le fil perdu*, pp. 34-36.

sembra vedere il pericolo di una neutralizzazione estetica del dissenso politico nella forma identitaria e socialmente istituzionalizzata dello stile di vita.

> «La maniera assoluta di vedere le cose è la maniera con la quale le si vede, le si percepisce, quando non sono più questioni strettamente personali che perseguono finalità individuali. Le cose a quel punto sono totalmente affrancate da qualsiasi legame che ne faceva per noi oggetti utili o desiderabili. Si dispiegano così in un quadro sensorio di sensazioni pure, distaccate dal quadro sensorio dell'esperienza ordinaria»[521].

L'opera realista e democratica di Flaubert lascia esprimere il pensiero attraverso lo stile: «lo stile è il sangue del pensiero»[522] che circola come *parola muta* più essenziale e più vera; essa fa risuonare nel tessuto della frase l'armonia delle cose slegate, un pensiero che si manifesta nella carne stessa del reale, «si realizza e agisce direttamente sui corpi, che non sono più strumenti al servizio del pensiero, bensì il suo teatro, nel quale esso opera»[523]. Attraverso lo stile Flaubert libera le cose, gli oggetti e gli eventi da ogni legame personale che le rendeva strumenti al servizio di un "estetismo" individuale e, per fare ciò, fa glissare l'uno sull'altro il sensorio dell'esperienza ordinaria e il piano delle sensazioni impersonali pure. In questi termini, per Rancière, lo stile di Flaubert è una «potenza egualitaria sovversiva»[524] capace di far slittare gli elementi di un racconto che segue le norme rappresentative del concatenamento razionale nella dimensione più profonda dell'uguaglianza sensibile. La promessa egualitaria è racchiusa nell'autosufficienza dell'opera, nel libro – per dirla con Flaubert – "senza correlato esteriore, che si tiene da sé per la forza interiore del suo stile", «nella sua indifferenza rispetto a ogni progetto politico particolare e nel suo rifiuto di ogni partecipazione alla decorazione del mondo prosaico»[525]. È questo il carattere di indifferenza dell'opera definito dai critici contemporanei di Flaubert, e in particolare da Pontmartin,

[521] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 65.
[522] G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, p. 254.
[523] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 159.
[524] J. Rancière, *Le fil perdu*, p. 35.
[525] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 50.

«uno dei caratteri distintivi dello spirito democratico nell'arte» ed è ciò che fa di lui la democrazia nel romanzo[526].

> «L'opera che non vuole nulla, l'opera senza punto di vista, quella che non trasmette alcun messaggio e non si preoccupa né della democrazia né dell'anti-democrazia, è "egualitaria" a causa di questa sua indifferenza, capace di sospendere ogni preferenza e con questa ogni gerarchia. Essa è sovversiva, scopriranno le generazioni successive, per il fatto stesso di separare radicalmente il sensorio dell'arte da quello della vita quotidiana estetizzata»[527].

Con *Madame Bovary* Flaubert si dichiara estraneo a ogni forma di critica sociale, lontano da ogni atteggiamento morale e preferenza politica; la sua unica preoccupazione è sempre stata la «letteratura in quanto tale, la letteratura pura»[528]. La domanda a cui Rancière prova a dare una risposta è questa: qual è il rapporto tra la finzione letteraria del suicidio di Emma e la preoccupazione di fare letteratura pura? Rancière vede nel romanzo di Flaubert l'espressione delle contraddizioni che abitano la democrazia stessa di cui il regime estetico è la manifestazione: da un lato, il personaggio di Emma appaga l'ossessione intellettuale della sua epoca che ben si caratterizza per insaziabile «appetito democratico» e per la ricerca incessante di un'*eccitazione* dalla quale la società tutta è presa, una società formata da individui liberi e uguali impazienti di trarre beneficio da tutto ciò che è oggetto di godimento sia materiale, come le ricchezze, la moda, il gusto, sia ideale ovvero le passioni, i piaceri dell'arte e della letteratura; dall'altro Flaubert esprime l'altro carattere della democrazia, quello dell'indifferenza rispetto al movimento nevrotico degli attori sociali verso i quali si astiene da ogni giudizio. Così, per i contemporanei di Flaubert, «l'eccitazione del personaggio, smanioso di godimento, e l'impossibilità dell'autore che si guarda dal dare un giudizio sulle azioni e i gesti di un

[526] A. Pontmartin, *Le roman bourgeois et le roman démocrate*, Le correspondant, 25 juin 1857, pp. 289-306.
[527] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 50.
[528] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 56.

suo personaggio sono le due facce di una medesima medaglia: sono due forme della medesima malattia il cui nome è "democrazia"»[529].

L'uguaglianza letteraria solidarizza con la costituzione di una partizione del sensibile democratica dando la possibilità a qualsiasi cosa dozzinale di divenire arte, allo stesso modo di come annulla la differenza etico-rappresentativa tra due umanità, tra gli individui destinati alle passioni raffinate e gli individui destinati alla "passione" della vita pratica e concreta. Questa indistinzione dei confini e della differenza tra arte e non-arte che determina il potere nuovo dell'arte dello scrivere e definisce allo stesso modo «possibilità di vita inedite per chiunque» comprende specificatamente la possibilità «di poter combinare a proprio piacimento arte e vita»[530]. L'uguaglianza letteraria, e la democrazia che essa esprime, consiste nella possibilità di Flaubert di «fare arte con la vita di una figlia di contadini nella misura in cui la figlia di contadini può ella stessa trasformare la propria vita in arte e la finzione dello scrittore in stile di vita»[531]. Le conseguenze sociali e personali derivanti dall'appropriazione di uno stile di vita che fa della propria vita un'opera d'arte non interessano a Flaubert: in questo senso egli si astiene da ogni giudizio morale. Piuttosto, «il suo unico interesse è l'arte»[532]. Rancière indaga attraverso la figura di Flaubert la contraddizione costitutiva del regime estetico dell'arte gettando lo sguardo sui legami che uniscono l'uguaglianza artistica alla partizione estetico-democratica del sensibile, che a sua volta democratizza i piaceri dello spirito rendendoli accessibili a chiunque. Così come la politica resta tale per Rancière se agisce ai "bordi del politico" (quindi dello spazio sociale) salvaguardando il proprio carattere di dissenso dal pericolo del "tutto è politico" e dalla possibilità di essere inglobata nelle istituzione che ne neutralizzerebbero il potenziale emancipativo, da parte sua l'arte al fine di salvaguardare la propria specificità e la sua politica, con la quale contribuisce alla ridefinizione dello spazio sensibile, deve evitare «la sua caduta nell'indistinzione di una vita che si mescola

[529] Ivi, p. 61.
[530] Ibidem.
[531] Ibidem.
[532] Ivi, p. 62.

ovunque all'arte così come l'arte si mescola ovunque alla vita»[533]. Emma, con il suo carattere positivo e sentimentale, si muove nell'indistinzione tra arte e vita cercando di tradurre le sensazioni e i piaceri ideali che trae dalla lettura dei romanzi in oggetti con cui abbellire la propria casa e in personaggi concreti, definendo in tal modo la strada anti-artistica. In senso opposto Flaubert tratta da scrittore l'indistinzione tra arte e vita ritenendo che essa sia possibile solo all'interno del romanzo in quanto tale. Il torto di Emma, e la ragione della sua morte, è nei confronti dell'arte e della letteratura, ossia nell'aver fatto cattivo uso dell'equivalenza tra arte e vita. Rancière definisce tale torto con una formula: estetizzazione della vita di tutti i giorni[534].

> «Quanta brava gente che, un secolo fa, avrebbe vissuto perfettamente nelle Belle arti, e che ora si fa bastare piccole statuette, piccola musica, piccola letteratura! […]. Non si tratta più di declamare contro il borghese (il quale borghese *non è nemmeno più un borghese*, perché dopo l'invenzione dell'omnibus la borghesia è morta! Sì, si è seduta là sulla panca popolare, e vi resta, del tutto simile ormai alla canaglia, di anima, di aspetto, e anche di vestito! […]). […] *Accetterò tutto questo*. E una volta partito da questo punto di vista democratico: e cioè che tutto è per tutti, e che la più grande confusione esiste per il bene del più gran numero, cercherò di stabilire *a posteriori* che non ci sono più *mode*, perché non c'è più né autorità ne regola»[535].

Flaubert "ha ucciso" Madame Bovary in nome dell'autonomia dell'arte dall'estetizzazione della vita quotidiana e dai suoi tentativi di farne uno stile di vita. Dal punto di vista di Rancière la morte di Emma rappresenta il tentativo di risolvere le contraddizioni del regime estetico dell'arte là dove lo scrittore propone l'impersonalità dello stile come cura per guarire la letteratura dall'eccitazione e

---

[533] Ibidem.

[534] Ivi, pp. 63-64.

[535] G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio*, lettera a Louise Colet, 29 gennaio 1854, p. 264. Riporto qui la traduzione di A. Bissanti del passo della lettera utilizzato da Rancière in *Politica della letteratura* a p. 63: «A quante brave persone, che fino a un secolo fa avrebbero vissuto benissimo senza Belle Arti, sono adesso indispensabili piccole statuine, musica e letteratura spiccia! (È sufficiente riflettere soltanto su quale preoccupante diffusione di pessimi disegni stia operando la litografia! E su quali bei concetti un popolo ne possa ricavare, per ciò che concerne le forme umane)».

dall'isteria della vita moderna: questo fa di Flaubert il «precursore di questa guerra dell'arte contro l'"estetismo"»[536]. Tuttavia, ci si chiede se l'estetizzazione della vita quotidiana di una figlia di contadini, o degli operai a cui Rancière fa riferimento, oppure dei borghesi stessi, non possa essere una forma di appropriazione estetica di un'esistenza *altra* rispetto alla forma di vita ritenuta più appropriata agli individui di una classe. Questa condanna dell'estetizzazione della vita quotidiana poggia sullo stesso principio che è alla base del pensiero filosofico di Rancière secondo cui le forme di dissenso non possono essere incluse nella sfera del sociale senza cambiare di segno. Allo stesso modo l'estetica, sebbene sia considerata nella sua accezione più ampia come manifestazione del sensibile eterogeneo, si mantiene saldamente ai "bordi del politico" resistendo a ogni forma di organizzazione sensibile che definisca uno stile di vita. Esiste una buona e una cattiva maniera di trattare l'indistinzione tra *arte e vita*, così come possiamo ritenere che esistano diverse maniere di trattare l'indistinzione tra *estetizzazione* e *stile di vita*: l'estetizzazione non è solo "estetizzazione delle masse" nell'epoca del totalitarismo di benjaminiana memoria, né solo una forma di stigmatizzazione di individui riconoscibili in uno stile di vita congruo alla propria classe sociale. In questo caso l'estetizzazione risponderebbe alla partizione poliziesca del sensibile comune che divide gli individui in base alla classe e allo stile di vita corrispondente a un modo di dire, un modo di fare e un modo di pensare specifico. Ma in altro modo l'estetizzazione, come nel caso di Emma Bovary o degli operai della *Nuit des prolétaires*, si fa veicolo di una rivoluzione sensibile che passa proprio attraverso la messa in questione dello stile di vita a cui erano destinati. In questo caso l'estetizzazione della vita quotidiana contribuirebbe alla riconfigurazione sensibile per mezzo della quale gli individui si riapproprierebbero simbolicamente di uno spazio-tempo a cui non erano destinati attraverso gli oggetti, il design della casa, l'abbigliamento. Estetizzazione, dunque, è anche progresso ed emancipazione.

[536] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 65.

PARTE TERZA

«Je veux un mot vide que je puisse remplire»[537]*:*

Madame Bovary tra emancipazione ed estetizzazione.

A partire dal XIX secolo la letteratura sviluppa la propria specificità prendendo le distanze dal sistema rappresentativo che regola le Belle Lettere per ridefinire un nuovo ordine di rapporti tra i corpi, le cose e i loro nomi. In questo senso Rancière definisce il romanzo come lo spazio politico della letteratura, una scena della *rivoluzione estetica* che mette in questione la gerarchia dei temi e dei fruitori. Anche la presunzione di predeterminare la configurazione possibile dell'esistenza propria del principio di convenienza che definisce i modi di dire, i modi di fare e i modi di vedere che si addicono allo stile di vita di individuo, viene ridiscussa dalla rivoluzione estetica del romanzo. In opposizione ai principi estetici del regime rappresentativo che contribuiscono, sul piano sociale, a legittimare una partizione del sensibile inegualitaria, la letteratura ha elevato alla dignità di soggetti artistici le vite di persone qualunque, dando voce e legittimità alla capacità di pensare e di sentire altrimenti la propria esistenza. La modernità letteraria, nella forma del romanzo contribuisce, in alleanza con un'estetica della politica, alla ridefinizione di un *partage* egualitario inteso come con-divisione del sensibile in cui è riconosciuta a chiunque la possibilità di sperimentare la capacità di modificare la propria forma di vita sulla spinta di un bisogno di liberazione o di un'emancipazione dalle leggi di un sistema che pregiudica le capacità egualitaria dei corpi di dire e di sentire. Politica e letteratura stanno l'una all'altra come forme complementari di dissenso che agiscono rompendo l'evidenza del dato sensibile imposto come dimostrazione che tutte le partizioni del sensibile possono essere riconfigurate sotto un altro regime di percezione e di significazione. Vi è, scrive Rancière, «un'estetica della politica, nel senso che gli atti di soggettivazione politica ridefiniscono ciò che è

[537] J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008. p.70

visibile, ciò che se ne può dire e i soggetti capaci di farlo» e vi è una politica dell'estetica, in questo contesto una *politica della letteratura*, «nel senso che le nuove forme di circolazione della parola, di esposizione del visibile e di produzione delle emozioni determinano capacità nuove che rompono con la vecchia configurazione del possibile»[538]. Sebbene la finzione letteraria non abbia una conseguenza politica in termini di formazione concreta di forme di soggettivazione (di un *Noi* come comunità estetica o dissensuale) l'effetto della letteratura sul reale passa per il contributo allo sconvolgimento delle istanze rappresentative e per la redistribuzione, mediante la messa in circolazione di una parola inedita, delle capacità di prendere parte a un mondo d'esperienza possibile accessibile a tutti.

Nel capitolo precedente è stato analizzato il romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, dal punto di vista dello *stile* quale «modo assoluto di vedere le cose» ossia sciolto dalle regole rappresentative e in questo senso democratico. Attraverso *Madame Bovary* Rancière ha messo in evidenza i caratteri democratici ed egualitari della nuova arte dello scrivere nella modernità letteraria. Il carattere indifferente ed impersonale rende sovversiva la letteratura per la libertà che essa conferisce alla parola muta della scrittura di circolare, come scriveva Platone nel *Fedro*, da destra a sinistra, senza sapere a chi sia più opportuno rivolgersi; questo carattere definisce per Rancière il principio della *letterarietà* che rende possibile la letteratura e il suo carattere egualitario in cui «lo scrittore è una persona qualsiasi e il lettore è una persona qualsiasi»[539]. In secondo luogo, la letteratura è sovversiva in quanto si oppone alla poetica del sapere legittimo mettendo tutto sullo stesso piano, innalzando alla dignità di soggetto artistico gli oggetti della vita quotidiana così come la storia di individui qualunque a cui può accadere qualsiasi cosa, soprattutto ciò che è considerato non conveniente rispetto alle istanze del regime etico-rappresentativo espressione estetico-poliziesca dell'ordine consensuale.

Vogliamo cercare ora di far fronte alle conseguenze di questa rivoluzione estetico-democratica della lettera in libertà che permette a ognuno di farsi poeta della

[538] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 76.
[539] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 22.

propria esistenza. Attraverso *un'identificazione immaginaria* Rancière mette in relazione gli operai del 1830-1840, di cui legge i testi nella *Nuit des prolétaires,* con il personaggio di Madame Bovary facendo emergere il conflitto con il linguaggio della cultura dominante che sorregge un *partage* del sensibile in cui ogni individuo è destinato dal proprio modo di essere a un modo di fare, di pensare, di vedere il mondo:

> «È in questo senso che do un ruolo centrale a *Madame Bovary*. Per me, è un po', in letteratura, l'equivalente dell'emancipazione operaia, è il momento in cui dei corpi che dovrebbero essere votati a un posto e nello stesso tempo a un modo determinato di pensiero, di parola, di capacità di provare, si attribuiscono per trasgressione una capacità di provare tutto e di partecipare a tutta una sorta di piaceri che siano materiali o ideali»[540].

Si tratta di assumere un punto di vista critico là dove, per Rancière, fare critica, che sia letteraria o cinematografica, non significa spiegare o classificare le cose, bensì ripensarne gli orizzonti e immaginare nuove connessioni possibili[541]. "Fare critica" significa allora prolungare le cose, mettere in relazione un personaggio, una parola, un fatto, un'esperienza con altro per scoprire legami tra cose che possono sembrare apparentemente slegate ma che, anche appartenendo a regioni di pensiero e epoche più o meno lontane tra loro, si rivelano mosse dallo stesso impulso e governate dalla stessa ragione, ruotanti intorno allo stesso sistema sociale. L'identità letteraria di *Madame Bovary* e della comunità degli operai è posta da Rancière sullo stesso piano di discorso che vede l'élite del XIX secolo impegnata nella critica della società democratica in cui sono ritenuti essere troppi gli individui in grado di appropriarsi di parole, immagini e forme di esperienza vissuta. La molteplicità degli stimoli del mondo moderno coincideva con lo sviluppo delle tecnologie e delle scienze, con la molteplicità di testi e litografie, di merci nelle

[540] J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité* in *En tant pis pour les gens fatigués*, p. 480, trad. mia.
[541] Ivi, p. 482.

vetrine dei grandi magazzini delle città, situazioni che contribuivano a trasformare gli individui senza qualità in abitanti di un mondo condiviso di conoscenze e di piaceri. È in questo contesto che si sviluppa quella che potremmo definire una *democratizzazione dei sensi e delle conoscenze* in cui cresce, contestualmente, una critica da parte delle élite che ritengono venga messa in pericolo la partizione poliziesca che salvaguarda l'ordine sociale in cui ognuno è nel posto più appropriato alla propria classe. Esse ritengono che vi siano troppi pensieri e immagini di possibili piaceri che invadono le deboli menti dei figli del popolo i quali non sono ritenuti in grado di padroneggiarle. Questa è l'angoscia delle élite del XIX di fronte alla sconsiderata circolazione di forme inedite di esperienza sensibile capaci di dare a *chiunque* i mezzi con cui riconfigurare il proprio mondo vissuto. A questa angoscia ha contribuito anche un determinato pensiero critico di matrice marxista che, per Rancière, non ha fatto che reiterare la logica della nostra società oligarchica nel momento in cui ha considerato mere illusioni, derivanti dall'ignoranza del processo capitalista che li ha trattenuti in un regime di inferiorità, le forme di emancipazione di uomini e di donne del popolo che riconoscevano una nuova capacità di riconfigurare il mondo sensibile in cui vivere[542]. Tuttavia, il moltiplicarsi degli stimoli sensibili e intellettivi offerti dalla società democratica ha coinciso con lo sviluppo di inedite capacità nei corpi popolari: tra questa la capacità di smantellare la vecchia partizione del sensibile poliziesca e la sua organizzazione del visibile, del pensabile e del fattibile. In questo contesto si iscrive la denuncia delle false seduzioni della «società dei consumi» ad opera di élite la cui preoccupazione paternalista nei confronti di coloro che non ritenevano in grado di elaborare e di padroneggiare l'abbondanza dei pensieri e delle forme di esperienza nascondeva il «terrore di fronte alle due figure gemelle e contemporanee della sperimentazione popolare di nuove forme di vita: Emma Bovary e l'Associazione Internazionale dei Lavoratori»[543].

[542] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 52
[543] Ivi, p. 57.

Questa preoccupazione paternalistica che giudica incapaci gli individui del popolo di reinventare da sé le proprie vite è stata ripresa da una parte della classe intellettuale che si è servita della scienza della realtà sociale per far sì che gli uomini e le donne del popolo prendessero coscienza di sé a partire dalla loro condizione e della possibilità di un processo di emancipazione reale che non poteva compiersi in una società frantumata dall'asservimento alla legge del Capitale, la quale produrrebbe un processo di emancipazione illusorio frutto della separazione e dell'ignoranza di tale processo: secondo tale prospettiva riassunta nei testi del giovane Marx, l'emancipazione poteva compiersi solo con la fine del processo globale che aveva separato la società dalla sua verità[544]. In questo modo l'emancipazione diviene una promessa da parte della scienza di smascherare quelle che essa riteneva forme illusorie di libertà che non facevano che rendere gli individui ancor più schiavi delle dinamiche sociali: «Da quel momento, l'emancipazione non è più stata intesa come la costruzione di nuove capacità, ma come la promessa fatta dalla scienza a coloro le cui incapacità illusorie potevano essere soltanto l'altra faccia della loro incapacità reale»[545]. Questa critica di Rancière si rivolge in particolare al marxismo scientifico che, sebbene avesse lo scopo di emancipare e non di reprimere le capacità individuali e collettive, ha avuto effetti non diversi da quelli del sistema di dominio che trae la sua stabilità dalla trasformazione «di capacità pericolose per l'ordine sociale in fatali incapacità»[546]. La critica sociale scientista parte dal presupposto che gli uomini e le donne del popolo sono incapaci di vedere e di capire quello che vedono e pertanto sono incapaci di trasformare il sapere acquisito in una pratica concreta di liberazione e sovvertimento delle istanze del sistema capitalista. Secondo la logica della critica scientista l'emancipazione è un fine il cui mezzo è la cura di coloro che sono ritenuti incapaci e che in questo modo vengono abbandonati alla seduzione delle apparenze di una società la cui realtà

[544] Ivi, p. 52.
[545] Ivi, p. 53.
[546] Ivi, p. 57.

manipolatrice si nasconde dietro la circolazione di una moltitudine di immagini e di testi tesi alla conservazione dello status quo.

In opposizione a questa logica che divide l'umanità in due, i capaci e gli incapaci, coloro che sanno e coloro che non sanno, Rancière suggerisce la necessità di un cambiamento di percorso che tenta di separare la logica dell'emancipazione delle capacità dalla logica dell'inganno collettivo[547]. Per fare ciò è necessario accantonare il presupposto inegualitario della scienza sociale per ripartire dal presupposto dell'uguaglianza delle capacità, un presupposto – scrive Rancière – irragionevole «per le nostre società oligarchiche»[548] e per la critica, che ne è la controfigura:

> «Si presupporrebbe così che gli incapaci siano capaci, che non ci sia alcun segreto nascosto nel meccanismo che li imprigiona nella loro posizione. Si presupporrebbe che non ci sia alcun meccanismo fatale che trasformi la realtà in immagine, alcuna bestia mostruosa che fagociti nel suo stomaco i desideri e le energie, alcuna comunità perduta da restaurare. Ci sono semplicemente scene di dissenso, suscettibili di verificarsi in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento»[549].

A partire da questo presupposto egualitario, che nella specifica riflessione politica ed estetica comprende l'uguaglianza politica passando per l'uguaglianza sensibile e delle intelligenze, Rancière sostiene che *chiunque* è capace in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento di dissentire ragionevolmente rispetto alla s-ragione sociale; pertanto chiunque è in grado di modificare la propria forma di vita e di conquistare lo spazio-tempo che ritiene adatto all'espressione della propria esistenza. L'emancipazione non è un processo scientifico e globale, ma una necessità che sorge dalla consapevolezza di un individuo o di una comunità di essere destinato

---

[547] Ivi, p. 58.

[548] La democrazia non è una forma di governo, ma è fondamento egualitario e politicizzazione della sfera pubblica e pertanto Rancière ritiene che le democrazie occidentali siano nei fatti "oligarchie di diritto". «I mali di cui soffrono le nostre "democrazie" sono innanzitutto i mali legati all'insaziabile appetito degli oligarchi. Non viviamo *in* una democrazia. […] Viviamo in uno stato di diritto oligarchico cioè in uno stato in cui il potere dell'oligarchia è limitato dal duplice riconoscimento della sovranità popolare e delle libertà individuali». Vedi qui *L'odio per la democrazia*, p. 87-91.

[549] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 58.

dalla propria funzione a un modo di pensare e di dire che ne predetermina l'identità sulla base del presupposto dell'ineguaglianza. In questo senso Emma Bovary e gli operai sono figure estetico-politiche che si oppongono a quella che Rancière definisce la *divisione poliziesca del sensibile,* che costituisce allora come oggi l'oggetto della nostalgia del pensiero dominante nei confronti di un mondo armoniosamente organizzato «in cui ognuno è al proprio posto, nella propria classe, si occupa della funzione che gli spetta, è dotato dell'apparato sensibile e intellettuale che si addice a tale posto e a tale funzione»[550]. Questa idea di società *archi-poliziesca* corrisponde, come abbiamo visto, al regime etico delle immagini. Sia nella comunità platonica degli artigiani che in quella contemporanea degli operai e delle donne gli individui sono vincolati alle loro funzioni produttive e riproduttive a cui corrisponde un'intelligenza e una sensibilità appropriata. Questo sistema pre-ordinato di rapporti basato sulle specifiche posizioni occupate dagli individui che definiscono le loro capacità di sentire e di dire è propriamente l'oggetto del disaccordo che nasce dalla presa di coscienza del torto subito: la consapevolezza del mancato riconoscimento di appartenenza alla comunità della parola risponde al richiamo dell'*animale politico-letterario* che si è lasciato sviare dalla sua destinazione naturale dal potere delle parole[551]. Essere riconosciuti nella comunità della parola significa essere riconosciuti come individui in grado di partecipare alla configurazione estetico-politica del mondo comune, abitando in modo consapevole lo spazio e il tempo propri. Il possesso della parola non si riduce alla mera capacità comunicativa (questa non può non essere riconosciuta) quanto piuttosto si riferisce al riconoscimento di una ragione autonoma in grado di mettere in questione l'ordine "naturale" che relega coloro che sono votati alla ripetizione di una vita produttiva e riproduttiva a essere spettatori della propria esistenza. Così come il preliminare riconoscimento della parola, anche l'emancipazione sociale, scrive Rancière, significa la rottura della partizione poliziesca del sensibile fondata sull'accordo «tra una "occupazione" e una "capacità" che implicava l'incapacità

[550] Ivi, p. 51.
[551] J. Rancière, *La partizione del sensibile*, p. 58.

di conquistare uno spazio e un tempo diversi»[552]. L'emancipazione deve essere un processo che parte dalla spinta di nuove capacità con le quali intervenire sulla riconfigurazione del sensibile di una società democratica e conquistare uno spazio-tempo *altro* in cui poter far abitare un altro corpo e un'altra anima, ossia un'altra identità non più destinata ad alcuna occupazione o modo di fare e di dire specifico, un'identità in grado di mettere in pratica le possibilità e «le capacità di sentire e di parlare, di pensare e di agire che non sono di pertinenza di alcuna classe particolare, bensì appartengono a chiunque»[553]. Il dissenso politico nei confronti dell'evidente dato consensuale afferma la possibilità di organizzare diversamente il sensibile e dunque di riconfigurare esteticamente ogni situazione in un regime diverso di percezione e di significazione:

> «Riconfigurare il paesaggio del percettibile e del pensabile vuol dire modificare il territorio del possibile e la distribuzione delle capacità e delle incapacità. Il dissenso rimette in gioco allo stesso tempo l'evidenza di ciò che è percepito, di ciò che è pensabile e fattibile, e la separazione di quanti sono capaci di percepire, di pensare e di modificare le coordinate del mondo comune»[554].

Gli operai emancipati e il loro *alter ego* letterario, Emma Bovary (che chiameremo con il nome proprio ogni qualvolta le si vorrà restituire l'identità propria al di là della letterarietà e riconoscere il suo percorso di dissenso), hanno messo in questione la partizione poliziesca del sensibile che li relegava a una condizione di inferiorità. Attribuendosi per trasgressione capacità di pensare e di fare non riconosciute, essi hanno scisso lo spazio saturo dell'ordine consensuale per disegnare una nuova topografia del possibile. A partire dal presupposto egualitario che pone la condizione della capacità di chiunque di modificare la propria condizione prescindendo da ogni forma di indottrinamento o di indirizzo da parte di "coloro che capiscono e sanno", Rancière offre alla riflessione scene di dissenso che

[552] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 51
[553] Ivi, p. 52.
[554] Ivi, p. 59.

coinvolgono degli individui nei quali sorge spontaneamente quell'insoddisfazione nei confronti dell'ordine costituito a partire dalla quale muovono i primi passi sul cammino dell'emancipazione gettando lo sguardo e la parola oltre le loro condizioni "naturali". Rancière racconta degli "archivi dei sogni" degli operai che tra gli anni trenta e quaranta dell'800, prendono la decisione, ognuno per conto proprio, di non sopportare l'intollerabile: essi diventano consapevoli che la loro esistenza è rubata dal nichilismo del sapere ufficiale secondo cui «niente può essere mai se non quello che è»[555]. L'insopportabile non è la condizione di miseria di una vita senza conforto, ma più essenzialmente è «il dolore del tempo rubato»[556] ogni giorno da attività produttive e ripetitive che non hanno altro scopo se non quello di accrescere la schiavitù e le forze del dominio. L'intollerabile fa emergere una capacità inedita grazie alla quale ha inizio un percorso che fende dall'interno l'armonia che dà la regola al ripetersi uguale dei giorni di lavoro e delle notti di riposo. L'emancipazione che procede dalla riconfigurazione dello spazio-tempo ha inizio nel momento in cui questi individui *sono già divenuti altro da sé*, «nella duplice e irrimediabile esclusione di vivere come gli operai e di parlare come i borghesi»[557]. Il riconoscimento del torto della propria condizione prende forma nelle notti strappate al «riposo che ripara le forze della macchina servile»: il tempo destinato al riposo diviene il tempo e il luogo di incontro, di studio, di lettura, in cui il corpo stanco dà vigore alla parola che vuol essere ascoltata. La notte diviene lo spazio-tempo in cui è interrotto il corso normale delle cose, in cui gli operai iniziano a riappropriarsi delle proprie capacità intellettive e sensibili, della propria coscienza politica, e in cui «si prepara, si sogna, si vede già l'impossibile: la sospensione dell'ancestrale gerarchia che subordina coloro che sono destinati a lavorare con le loro mani a coloro che hanno ricevuto il privilegio del pensiero»[558]. Così, quegli operai la cui unica qualità riconosciuta stava nell'abilità delle loro mani, procedono sul cammino dell'emancipazione fondando un giornale operaio e occupando

[555] J. Rancière, *La nuit des prolétaires*, p. 12, trad. mia.
[556] Ivi, p. 7, trad. mia.
[557] Ivi, p. 9, trad. mia.
[558] Ivi, p. 8, trad. mia.

le ore dopo il lavoro per sovvertire la partizione che li collocava nel dire e nel pensare del dominio. Nel corso di quelle notti gli operai diventarono poeti, scrittori, pensatori, si appropriarono del potere della parola che appartiene a tutti e furono in grado di modificare la partizione del sensibile che li destinava alla mancanza di tempo per pensare. La conquista del tempo è anche la conquista della parola, della capacità di dire, di fare e di vedere altrimenti, di pensare un altro mondo possibile.

Secondo la teoria dell'emancipazione operaia del movimento socialista sansimoniano, a cui un certo marxismo oppone il socialismo scientifico, ciò di cui hanno bisogno i proletari per definire il senso della propria esistenza e della lotta non è il segreto della merce quanto piuttosto «una conoscenza di sé che gli rivela un essere destinato ad altre cose che allo sfruttamento»[559]. In questa prospettiva le donne e gli uomini che si riconoscono in un altro destino possono trarre giovamento dall'alleanza con quella parte della borghesia che diserta il culto domestico frutto di un'esistenza vegetativa che reagisce solo all'odore per propri interessi per partire alla ricerca dell'ignoto, per dare voce alle proprie passioni e ai propri tormenti così come fanno i poeti, gli inventori e gli amanti del popolo che hanno una diversa visione dell'avvenire[560]. Coloro che si inoltrano sul cammino dell'emancipazione hanno bisogno di tali spiriti liberi, se così possiamo definirli, che pensano in modo diverso rispetto all'ambiente socio-economico che li destina non per acquisire la scienza del loro stato, ma per alimentare le passioni e i desideri di un altro mondo, e di un'esistenza *altra* che le costrizioni del lavoro livellano continuamente sul piano del solo istinto di sussistenza che riduce uomini e donne del popolo a servitori complici del sistema che li domina. Rancière sostiene che non può esistere un partito di emancipati che con «spiegazioni alla portata delle intelligenze del popolo» si proponga di emancipare altri soggetti considerati inconsapevoli o incapaci di prendere coscienza da sé della propria condizione e di pensarsi altrimenti:

[559] Ivi, pp. 31-32, trad. mia.
[560] Ivi, p. 32.

> «Non può esistere un partito degli emancipati, un'assemblea o una società di emancipati. Ma ogni uomo può sempre, in ogni momento, emanciparsi e perciò stesso emancipare un altro, annunciare ad altri il *beneficio* ed accrescere il numero di uomini che si conoscono per tali e non giocano più la commedia dei superiori inferiori. Una società, un popolo, uno Stato, saranno sempre sragionevoli. Ma in essi è possibile moltiplicare il numero degli uomini che faranno, come individui, uso della ragione, e sapranno, come cittadini, trovare l'arte di sragionare nel modo più ragionevole possibile»[561].

L'emancipazione per Rancière – che assume pienamente il punto di vista di Jacotot a cui è dedicato il *Maestro ignorante* – si colloca al di là dell'«ordine della spiegazione»[562] che divide l'umanità in intelligenza inferiore e superiore, dove la prima si riferisce al bambino e all'uomo del popolo che reagisce alle abitudini e ai bisogni, e la seconda che caratterizza invece i sapienti, coloro che detengono il *logos* del dominio, coloro la cui intelligenza non si basa sui sensi, ma sulla ragione come facoltà che permette di comprendere e di spiegare ciò a cui gli uomini e le donne del popolo devono adattarsi. Affinché sia possibile un'emancipazione è necessario «rovesciare la logica del sistema di spiegazione»[563] come logica dell'*abbrutimento* le cui fondamenta poggiano sul presupposto dell'incapacità di comprendere e di sentire e di pensare il mondo e se stessi in modo diverso da com'è. C'è abbrutimento, scrive Rancière, là dove un'intelligenza è sottomessa a un'altra intelligenza, mentre ci sarà emancipazione nel momento in cui un'intelligenza obbedisce solo a sé stessa[564].

Il "presupposto dell'incapacità" implica una partizione del sensibile comune fondata sul principio della spiegazione abbrutente: tale è il principio su cui si regge la *sragione* delle nostre società. Essa deriva dalla finzione sociale in cui ogni individuo è destinato al proprio posto e alla propria funzione secondo la logica del mito platonico delle anime e dei metalli riportato nella *Repubblica*. Rancière fa notare che questo stesso presupposto regge allo stesso tempo quel pensiero critico che a

[561] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 115.
[562] Ivi, p. 37.
[563] Ivi, p. 39.
[564] Ivi, p. 44.

questa partizione tenta di opporsi facendo però ancora uso dei suoi mezzi e dei suoi procedimenti, quali per esempio la spiegazione come forma di pedagogia emancipatrice. Contro questa visione Rancière ha suggerito la necessità di considerare un altro punto di vista che oppone all'ordine sociale convenzionale l'uguaglianza delle intelligenze, ovvero la volontà di *chiunque*, di rispondere alla propria intelligenza e di comprendere da sé, senza la spiegazione di un superiore, la propria condizione e agire per modificare la propria esistenza grazie alla tensione del proprio desiderio e delle circostanze. L'emancipazione come espressione del pensiero critico del filosofo a-disciplinato non è dunque quella che i sapienti elargiscono attraverso le loro spiegazioni, ma è quell'«emancipazione che ci si prende, anche contro i sapienti, nel momento in cui ci si istruisce da se stessi»[565]. Questa auto-emancipazione risponde alla presa di coscienza attiva che lega gli operai che *dà se stessi* reagiscono alla propria condizione attraverso la fondazione di un giornale operaio, strappando le loro vite alla storia considerata come un destino che li voleva senza-tempo, alla finzione letteraria della vita di Madame Bovary che nella letteratura scopre le potenzialità dell'immaginazione attraverso cui aprire una finestra su un nuovo paesaggio possibile. L'insoddisfazione per un'esistenza votata alla ripetizione sempre uguale dei giorni e ai doveri di una donna piccolo-borghese di provincia conduce Emma Bovary alla lettura vorace di romanzi d'appendice nelle cui eroine si riconosceva lasciandosi sviare dal potere di quelle parole mute dalla sua *destinazione naturale*, dal suo posto e dalla sua condizione sociale; nelle riviste di moda e di design ricercava invece spunti per una metamorfosi della propria forma di vita la quale si esprimeva attraverso un ornamento per se stessa o per la casa. In entrambi i casi, il processo di emancipazione dall'ordine sociale si presenta, nello stesso tempo, con i caratteri dell'emancipazione estetica nel senso di una rottura con le modalità del sentire, del dire e del fare che volevano l'identità di quegli individui collocata in uno spazio-tempo definito e immutabile. Con le dovute differenze tra l'esperienza degli operai che agiscono nella finzione sociale e la finzione

[565] Ivi, p. 115.

letteraria di Emma Bovary possiamo comunque ritrovare in entrambi quel processo di riconoscimento che passa attraverso una forma di emancipazione estetica nella quale la presa di parola e la parola muta della scrittura assumono un ruolo rilevante.

Lungi dall'accrescere una forma di istupidimento che consisterebbe nell'illusione di una vita altra alla quale non è destinata, la lettura dei romanzi di cui Emma si nutre agisce in lei come sostegno contro le forze che minacciano la vita, contro la prevedibilità della logica causa-effetto, contro l'ordine poliziesco che la cattura nella rete delle convenzioni che conservano l'esistente e cercando di neutralizzare l'imprevisto, l'altrimenti possibili e ogni forma di disaccordo. La letteratura *in quanto tale* nasce con il ribaltamento della logica rappresentativa delle gerarchie e delle corrispondenze tra i modi di essere, i modi di fare e le occupazioni sociali; essa dissolve la logica della *mimesis* favorendo il regime estetico che mette al centro l'interpretazione della vita «come potere che domina individui e collettività»[566] al posto della logica delle azioni. Rancière sottolinea qui come tra i poteri che dominano gli individui e le società ce n'è uno assolutamente decisivo: il *potere delle parole*, «queste essenze incorporee che hanno il potere di strappare le esistenze al loro destino naturale»[567]. È su questo che si appoggiano gli operai notturni e i sogni di Emma: ribaltare il potere costituito delle parole attraverso nuove parole da coniare e da vivere. Queste "essenze incorporee" portano il peso della configurazione del mondo che abitiamo e procedono alla sua possibile riconfigurazione. Le parole esprimono il mondo culturale nel quale siamo immersi e si incarnano nei modi di fare e nei modi di dire degli individui e delle collettività al punto che possiamo dire che questi ultimi sono essi stessi costituiti quasi interamente di parole. In questo senso le parole possono sia imprigionare che liberare, possono *dividere* lo spazio sensibile comune stabilendo modi di sentire, di vedere e di dire secondo il regime di identificazione poliziesco, oppure possono aprire a nuovi paesaggi del possibile nei quali è riconosciuta a chiunque la capacità di prendere parola e la

[566] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 71.
[567] Ibidem.

possibilità di *con-dividere* il proprio tempo. L'uguaglianza letteraria funziona come spazio di riconoscimento preliminare al processo stesso di emancipazione. Di nuovo vediamo come attraverso la parola muta della scrittura la "letteratura democratica" si fa veicolo di una nuova legittimità delle parole e delle forme molteplici di esistenza che possono ispirare persone *qualsiasi*.

Emma Bovary, la giovane donna il cui "destino biologico" le impone di essere moglie e madre, e di prendersi cura del focolare domestico, si nutre delle parole prese a prestito dai romanzi per alimentare il desiderio di liberazione dalla cultura sociale che non le riconosce la sua identità di donna. Non a caso – come fa notare Peter Brooks ne *Lo sguardo realista* – già nel titolo del romanzo Flaubert ha privato Emma del suo nome di battesimo, riducendo la sua identità di donna al solo ruolo di moglie di Charles Bovary, una condizione che la limita e che non sente del tutto sua[568]. Il titolo di "Signora Bovary" porta con sé tutti i condizionamenti che la partizione del sensibile dominante impone alla sua personalità, limiti ai quali Emma trasgredisce nella sua ricerca di nuovi significati per parole come "felicità", "passione" ed "ebbrezza" che mettono a rischio l'ordine cosiddetto *naturale* della famiglia e della società[569].

Analizzare il processo di emancipazione di Emma significa, da un lato, fare i conti con la ribellione nei confronti del linguaggio dominante e degli stereotipi mediante i quali la cultura si trasmette e configura le posizioni degli individui; dall'altro significa riflettere sull'emancipazione frutto della *letterarietà* quale modalità di circolazione della parola senza un maestro che la veicoli, una parola che ognuno può fare propria per cercare da sé il proprio cammino nella sragione sociale e per imparare a "sragionare ragionevolmente". Qui non si intende ripercorrere il romanzo a partire da un punto di vista etico che dipingerebbe la vita di Emma, secondo le banalità del senso comune, come un'esistenza vuota e capricciosa frutto del cattivo uso del proprio tempo dedicato a coltivare passioni personali e a costruire illusioni di una vita alla quale non è destinata una giovane donna piccolo-

[568] P. Brooks, *Lo sguardo realista*, trad. it. F. Casari, Carocci, Roma 2017, p. 89.
[569] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 71

borghese di provincia. La storia di Emma sarà indagata come la storia di una *dis-identificazione* dall'identità sociale imposta dalla logica poliziesca che esige che al concetto di "donna" corrisponda un posto appropriato: la predilezione del luogo privato e la funzione di cura che non lascia abbastanza tempo per partecipare alla vita pubblica e alla riconfigurazione del proprio spazio-tempo. *Madame Bovary* racconta la storia di un processo di emancipazione dal finale tragico, che passa dalle parole prese a prestito dai romanzi a una estetica della vita quotidiana che segna la metamorfosi di una forma di esistenza.

La prima teorizzazione del "bovarismo" risale al saggio psicologico di Jules De Gaultier intitolato *Le Bovarysme* in cui è indagato lo scarto presente in ogni individuo tra il desiderio di una vita *altra* e le condizioni della vita concreta. A partire dalla constatazione di questo scarto De Gaultier dà una definizione del bovarismo: «le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est»[570]. Questo "potere dato all'uomo di concepire se stesso diverso da ciò che è", che De Gaultier riconosce in tutti i personaggi dei romanzi di Flaubert, viene attribuito a una «debolezza di carattere» accompagnata sempre dall'impotenza di raggiungere il modello che essi si sono proposti. In questo senso il bovarismo sarebbe interpretato nei termini di una sopravvalutazione che acceca il giudizio e porta a sostituire la vera immagine di sé con un'immagine illusoria che viene sostituita alla propria persona:

> «Così, sebbene essi sono dotati con un'intensità variabile di capacità determinate, sebbene sono predisposti a certe maniere di sentire, di pensare e di volere, destinati a tale manifestazione specifica dell'attività, ecco che misconoscono o disprezzano queste attitudini e queste tendenze, e si identificano con un essere differente»[571].

Secondo l'interpretazione di De Gaultier, che rimane pressoché invariata fino ai nostri giorni nella sua caratterizzazione negativa di una personalità, il bovarismo si colloca nello scarto tra lo scopo che ci si assegna – o per meglio dire, «l'essere che si vuole diventare» – e la «destinazione naturale» a cui dovrebbe condurre la

[570] J. De Gaultier, *Le bovarysme*, Forgotten Books, London 2017, p. 13.
[571] Ivi, p. 14, trad. mia.

propria condizione. Il bovarismo «misura lo scarto che esiste in ogni individuo tra l'immaginario e il reale, tra ciò che egli è e ciò che crede di essere»[572]. La colpa di Emma, che determinerà la sua tragica fine, consisterebbe nell'impiegare le proprie energie per inseguire una falsa concezione che ella si è formata di se stessa allo scopo di inseguire l'impossibile, mentre avrebbe dovuto impegnarsi a sviluppare le sue attitudini "naturali", a coltivare quell'appropriato modo di sentire e di pensare al quale era destinata in quanto più consono al suo ruolo sociale. All'errore di disertare l'ordine pubblico predeterminato credendo di essere altro da sé, si affianca un altro errore che determinerà, secondo l'interpretazione che Rancière dà del romanzo, la morte di Emma Bovary, ossia quello di considerare l'arte uno stile di vita: «l'errore di Emma, questa la sua colpa contro l'arte. Possiamo anche dargli un nome preciso: estetizzazione della vita di tutti i giorni»[573]. Nella forma istituzionalizzata dell'estetizzazione della vita quotidiana che identifica arte e vita non è possibile emanciparsi per Rancière. Tuttavia se accostiamo di nuovo l'esperienza di Emma a quella degli operai, vediamo come tale processo di emancipazione non può mai essere separato «da una nuova esperienza di vita e di capacità individuali»[574] conquistate e da conquistare attraverso la fuga dai vincoli dell'organizzazione del sensibile poliziesca. Non si tratta dunque di cercare colpe o assoluzioni, quanto di indagare da una prospettiva nuova e mediante la trama concettuale di Rancière, un'esistenza che dà voce alla propria ribellione nei confronti di un torto subito da una specifica organizzazione del sensibile che la include nei limiti di una mera adeguazione a un modo di fare e di pensare a cui è destinata dall'essere donna, dunque moglie e madre. Si tratta dunque di indagare un'esistenza che sviluppa e utilizza la propria intelligenza sulla base dei propri desideri e che si appiglia agli strumenti che la propria condizione di vita le offre: le *parole mute* dei romanzi attraverso cui accresce la libertà del suo spirito e l'ornamento quale mezzo di riappropriazione ed estensione del corpo e dello spazio che abita. Le parole e le cose

[572] Ivi, p. 16, trad. mia.
[573] J. Rancière, *Politica della letteratura*, p. 63.
[574] J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, p. 43.

che Emma riscopre segnano un percorso di "soggettivazione politica" che passa attraverso una diversa sensibilità estetica che riconfigura lo spazio vitale alla ricerca di una nuova dimensione. Se è vero che il bovarismo è "potere dato all'uomo di concepire se stesso diverso da ciò che è", possiamo dire che il percorso di disidentificazione e di soggettivazione segue una logica eterologica, una logica dell'alterità che: «non è mai la semplice affermazione di un'identità, ma è sempre contemporaneamente la negazione di un'identità imposta da un altro, fissata dalla logica poliziesca»[575]. La logica poliziesca assegna un nome "esatto" a Emma – la Signora Bovary – e le assegna un posto determinato e precise funzioni tra le quali non è consentita la lettura di libri, là dove la logica eterologica prevede un intervallo e una frattura all'interno di ciò che si può definire "mito sociale", il racconto che la cultura dominante costituisce a partire dall'imposizione di un'identità tra voce e corpo. Così proprio l'intervallo che De Gaultier ritiene ci sia in ogni individuo "tra ciò egli è e ciò che crede di essere", diviene il luogo in cui misurare la distanza tra la voce e il corpo, il luogo in cui il soggetto politico può trattare il torto che la partizione poliziesca del sensibile fa al processo di emancipazione quale processo di riconoscimento della differenza. Proprio a partire dal presupposto dell'uguaglianza è possibile mettere in moto il processo di riconoscimento della differenza in vista della realizzazione di ciò che si è al di là dell'identità imposta[576]. Il riconoscimento della differenza dal sé imposto è, nello stesso tempo, il riconoscimento di quella uguaglianza più essenziale, l'uguaglianza delle intelligenze che rende possibile partecipare alla riconfigurazione del sensibile e trovare da sé il proprio cammino. Questo processo non fa di noi un'unità, non istituisce alcuna omologazione, ma al contrario è l'affermazione e la verifica della "moltitudine che noi siano" quale soggetto che si costituisce nella frattura e nello scarto da sé, nell' *essere-tra nomi, identità e culture*.

Se da un lato il pensiero dominante della società poliziesca fa torto agli uomini e alle donne definendoli a partire dal presupposto dell'ineguaglianza che ne

[575] J. Rancière. *Ai bordi del politico*, p. 95.
[576] Ivi, p. 96.

predetermina le incapacità e ne prescrive l'impossibilità di essere altro da ciò che sono, dall'altro lo scientismo marxista fa torto perché presuppone un'impossibilità a emanciparsi senza una guida che istruisca sulle dinamiche sociali. Il punto di vista critico dello scientismo marxista definisce, per Rancière, il discorso meta-politico (l'interpretazione della politica dal punto di vista della polizia) che «tende a interpretare l'eterologia come illusione, gli intervalli e le fratture come segni di non-verità»[577].

A partire da queste considerazioni è possibile formulare una nuova interpretazione del bovarismo che non sarà più "il potere dato all'uomo di concepire se stesso diverso da ciò che è", bensì *il potere degli uomini e delle donne di riconoscersi la possibilità di essere altro rispetto a ciò a cui l'ordine "naturale" vuole che ci si adegui*. Il bovarismo assume qui l'accezione affermativa della logica eterologica che riconosce e fa i conti con l'altro da sé in vista di un cambiamento sovversivo della partizione: ciò caratterizza per Rancière il regime estetico-democratico, quel *pensiero del disordine nuovo* in cui gli uomini e le donne che si avviano sul cammino dell'emancipazione si riconoscono e si ricostituiscono a partire dalla presa di posizione nel cuore dell'intervallo, che non è più, come vuole De Gaultier, una "debolezza di carattere" che porta a confondere l'immaginario e il reale (ciò che si è e ciò che si crede di essere), ma la reale manifestazione del presupposto dell'uguaglianza che istituisce una nuova soggettività. La presa di possesso di questa frattura tra natura umana e natura sociale è un preciso atto di volontà che reagisce all'ineguaglianza della propria condizione di spettatore passivo della propria esistenza. La messa in discussione del proprio destino "naturale" fa tutt'uno con il concepimento di un nuovo sé che nasce nello scarto tra l'identità che la finzione sociale impone e la dis-identificazione che apre alle identità possibili, tra ciò a cui si è destinati e ciò che si è. Il disordine nuovo che configura la partizione estetico-democratica della società consiste nella sospensione dell'ordine poliziesco che teneva insieme natura umana e natura sociale. Il disordine ri-determina il posto di

[577] Ibidem.

ciascuno e il suo modo di pensare e di sentire minando l'adeguatezza all'assoggettamento poliziesco[578]. La modernità democratica e il suo disordine consiste nella possibilità di chiunque di partecipare alla configurazione del proprio spazio-tempo, di occupare un posto prima precluso e di decidere della propria identità disobbedendo alla natura sociale consolidata, per aprirsi alla possibilità di coltivare l'altro in noi.

Il personaggio di Emma Bovary diventa perciò un pretesto da cui muovere una critica alla finzione sociale dominante con cui si è tenuti a fare i conti. Dal punto di vista della partizione poliziesca del sensibile la libertà dell'individuo di "essere ciò che è" è circoscritta all'interno di un ordine saturo del possibile «che si dà una garanzia nell'accordo delle leggi del pensiero con quelle del linguaggio e della società»[579]. Si tratta di una forma vuota di libertà pari a quella riconosciuta agli uomini e alle donne del popolo che non hanno altra qualità se non l'obbligo di adempiere a ciò a cui sono destinati dal disegno di una presunta armonia prestabilita. Seguendo tale punto di vista la libertà di Emma Bovary consisterebbe nell'adempiere alla funzione sociale di moglie di Charles Bovary e di madre di Berthe, funzione entro la quale si sarebbe dovuta esaurire la sua energia vitale e la sua personalità. La libertà di autodeterminazione a cui Emma desidera accedere non può essere garantita da alcuna armonia prestabilita, ma solo conquistata attraverso il dissenso e la messa in questione dell'accordo che tiene insieme linguaggio e società. Il percorso di emancipazione deve fare i conti con il linguaggio e con la sragione delle convenzioni di cui è costituita la finzione sociale in quanto «non vi è ragione che possa assicurarsi di essere già scritta nelle costruzioni della lingua e nelle leggi della città»[580]. L'emancipazione intellettuale e la libertà che ne deriva non sono affare di leggi e costituzioni, non sono concessioni ma si prendono di forza, con atti di dissenso in grado di fendere con la parola e con il comportamento l'ordine delle convenzioni «che non può essere ragionevole poiché non è composto

[578] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, pp. 30-31.
[579] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 85.
[580] Ibidem.

da altro che dalla sragione di ciascuno, da quella sottomissione alla legge altrui»[581]. Nello spazio di quest'ordine abbrutente gli uomini si aggregano e si difendono dal timore di fronte alla libertà sottomettendosi a-criticamente a un sistema sociale considerato «una necessità materiale irrevocabile, che si muove come i pianeti secondo leggi eterne che nessun individuo può cambiare»[582]. L'unico modo per sovvertire tale ordine apparentemente immutabile e auto conservativo è quello di collocarsi in opposizione mettendo radicalmente in gioco il proprio modo di vedere, di sentire e di dire. In questo senso la società è, per Rancière, una finzione, una costruzione culturale convenzionale al pari del genere e della specie: «solo gli individui sono reali, essi soltanto possiedono volontà ed intelligenza» con cui sono in grado di sottrarsi alla "sragione in egualitaria" dell'ordine sociale «che fa sì che l'individuo rinunci a se stesso, all'incommensurabile immaterialità della sua essenza, generando così l'aggregazione come fatto ed il regno della finzione collettiva»[583]. Emanciparsi vuol dire essere capaci di sottrarre la propria intelligenza alla sragione sociale e all'abbrutimento per alimentare il proprio potere e la propria capacità di riconfigurare lo spazio-tempo sensibile entro cui abitare, cambiare posto e appropriarsi di un'identità propria: questo comporta la sofferenza della metamorfosi, uno sforzo che ha da sempre un prezzo molto alto, come l'emarginazione o anche la morte, se la dis-identificazone o rottura con un certo sé non trova il sostegno di una comunità di eguali con cui con-dividere il torto: «siamo tutti Madame Bovary!». Questa è la differenza tra emancipazione quale percorso individuale e l'atto politico che istituisce un *noi* polemico: ognuno si può emancipare in qualsiasi momento a partire dai mezzi che si hanno a disposizione per modificare nell'immediato e in modo effimero la propria condizione. L'azione politica invece ha luogo a partire da un'identificazione impossibile che passa attraverso il riconoscimento di un torto che mette in moto la reazione di una comunità di uguali. Ma questa comunità non ha una sua consistenza reale se non nella pratica che passo

[581] Ivi, p. 100.
[582] Ibidem.
[583] Ibidem.

dopo passo la rende possibile: «essa è portata ogni volta da qualcuno per qualche altro, per un'infinità virtuale di altri»[584]. In questo senso prendere parte all'inconsistente comunità di uguali significa portare alla luce l'arbitrarietà sociale in relazione al linguaggio e alle passioni che operano per dis-ordinare il sistema di convenzioni e annullare la neutralizzazione dei propri desideri e della propria identità.

Durante la sua esistenza, Emma Rouault (questo il cognome da nubile) fa i conti con il sistema sociale della sua epoca che costringe la sua intelligenza vivace e le sue passioni. Il desiderio di altro e dell'altrove acquista tanta più forza quanto più si sente incatenata a un posto, alla provincia e alla propria identità sociale che la condannano a un'esistenza fatta d'infinite ripetizioni. Descrivendo gli anni della sua educazione in convento Flaubert fa emergere la predisposizione di Emma alla curiosità verso quegli aspetti della vita che non avevano a che vedere con la calma della campagna e del convento alla quale era abituata:

> «Abituata agli aspetti più calmi della vita era attratta, all'opposto, da quelli più tormentati. Amava il mare solo se tempestoso e il verde soltanto disseminato in mezzo alle rovine. Aveva bisogno di tratte dalle cose una specie di profitto personale; e rifiutava come inutile tutto quanto non contribuiva a saziare immediatamente il suo cuore, – essendo di temperamento più sentimentale che artistico, cercando emozioni più che paesaggi»[585].

Il suo temperamento, descritto da Flaubert come sentimentale più che artistico, la induceva a voler trarre dalle esperienze un tornaconto personale che possiamo identificare con la volontà di espandere la propria personalità e di evadere dalla realtà del suo ambiente nel quale ella sentiva che la sua vitalità e il suo entusiasmo di giovane donna non avevano posto. Prescindendo dall'educazione ricevuta in casa e in convento, il suo spirito libero la portava a immaginare, al di là della finestra da cui era abituata a guardare il mondo, altre possibilità di esistenza oltre la routine a cui si sentiva condannata. Il suo sguardo spaziava al di là della finzione

[584] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 124.
[585] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 34.

sociale a cui sapeva di essere destinata dall'armonia sociale. Più che credersi altro da ciò che era, Emma immaginava sempre l'altrove alla ricerca di uno spazio-tempo da abitare che le somigliasse. Questo spazio va ricercato prima di tutto nella letterarietà, nella circolazione della potente ed egualitaria *parola muta,* illegittima e sovversiva rispetto all'ordine poliziesco. Poiché l'ordine sociale è arbitrario nel senso che è sprovvisto di ragioni, «ciò che si tratta di spiegare, ciò che mette in movimento la macchina esplicativa è l'ineguaglianza, l'assenza di ragione che ha bisogno di essere razionalizzata, il dato che richiede di essere ordinato, l'arbitrarietà sociale che necessita di essere organizzata»[586]. L'ordine sociale si basa su un'operazione di razionalizzazione dell'ineguaglianza al fine di accrescere l'assoggettamento attraverso la falsa coscienza consensuale che viene educata e persuasa della naturalità dei processi e delle relazioni collettivi. Nell'ordine poliziesco non esiste soggetto sociale che non partecipi della sragione collettiva, tuttavia per Rancière l'individuo può divenire ragionevole nel momento in cui è in grado di riconoscere l'arbitrarietà delle convenzioni che scandiscono l'esistenza di ognuno di noi e iniziare da sé la ricerca del proprio cammino attraversando e denunciando «l'arbitrarietà materiale del peso sociale delle cose»[587]. La volontà e il riconoscimento agiscono contro l'arbitrio smascherandolo grazie a una ragione in grado di sovvertire e, nello stesso tempo, di riconfigurare la partizione del sensibile.

Nelle pagine in cui Flaubert descrive l'educazione di Emma in convento vediamo come ella inizialmente si adegua con convinzione alle istanze religiose e come vive un'intensa partecipazione alla fede. In seguito troviamo pagine che descrivono la sua ricerca di evasione e di emancipazione. L'oscillazione tra l'adeguamento al ruolo sociale e la ribelle evasione dalla realtà che la circonda caratterizza l'esistenza di Emma per tutto il romanzo. Emma vive costantemente in una tiepida atmosfera nella quale le emozioni della carne sono neutralizzate e l'intelligenza è richiesto di adeguarsi alle letture religiose e all'apprendimento dei dogmi. Quando chiamata a rispondere alle domande del vicario e a riflettere sui principi

[586] J. Rancière, *Ai bordi del politico*, p. 124.
[587] Ivi, p. 125.

fondamentali del catechismo, Emma si lascia andare al sonno dei sensi e della ragione: «provò, per mortificarsi, a restare una giornata intera senza mangiare. Si scervellava per trovare qualche voto da compiere. Quando andava a confessarsi inventava dei peccatucci da poco per restare lì il più a lungo possibile, inginocchiata nell'ombra […]»[588]. In questo luogo saturo e immobile che si tiene lontano dall'imprevisto della vita si riconoscono metaforicamente i caratteri dell'arbitrarietà dogmatica di una fede che, permeando la società, le chiede di credere che le cose siano così e non possano essere diversamente, che gli individui sono destinati a essere quel che sono pena la loro infelicità. Tuttavia, proprio nel chiuso del convento si insinua qualcosa di potente: la parola muta della scrittura che circola in libertà, capace di arrivare a chiunque. Tutti i mesi in convento una vecchia signora si fermava qualche giorno per occuparsi della biancheria, metteva al corrente dello scorrere della vita e portava con sé storie che raccontavano dell'esistenza di un altro mondo possibile:

> «Raccontava un'infinità di storie, metteva al corrente delle novità, s'incaricava di fare commissioni in città, alle più grandi prestava di nascosto qualcuno di quei romanzi che teneva sempre nelle tasche del suo grembiule e che la brava donna divorava a capitoli interi durante gli intervalli del cucito. I temi erano sempre i soliti: amori, amanti maschi, amanti femmine, dame perseguitate cadute in deliquio in padiglioni solitari, postiglioni ammazzati in ogni tappa, cavalli che crepano in ogni pagina, cupe foreste, turbamenti del cuore, giuramenti, singhiozzi, lacrime e baci […]»[589].

Di nascosto la vecchia signora contribuiva a mettere in circolazione un sapere illegittimo distribuendo libri proibiti a quelle giovani donne la cui educazione era votata alla mansuetudine, alla cura e all'incoscienza di sé e delle passioni della vita, tutte prerogative destinate invece agli uomini. Ma se è vero che non esiste una società di emancipati, si può però – seguendo la teoria del *Maestro ignorante* – moltiplicare il numero degli emancipati che possono a loro volta emancipare.

[588] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 33.
[589] Ivi, p. 34.

Rispetto all'equilibrio armonioso proposto dal modello educativo la vecchia signora si pone come una figura dell'emancipazione: essa contribuisce alla presa di consapevolezza dei destinatari della propria natura di soggetto letterario e intellettuale[590]. La vecchia signora – che convertiva il tempo del riposo dai lavori domestici in tempo dell'emancipazione attraverso la lettura di romanzi – tendeva a sua volta la mano alle giovani donne con la quale accompagnava la messa in circolazione della parola muta:

> «A quindici anni, dunque, Emma si sporcò le mani per sei mesi con quella polvere di vecchie sale di lettura. Più tardi, con Walter Scott, s'innamorò degli argomenti storici […]. A quell'epoca nutrì il culto di Maria Stuarda, venerò con entusiasmo donne famose o sventurate. Giovanna D'Arco, Eloisa, Agnès Sorel, la bella Ferronière e Clemenza Isaura si stagliavano per lei come comete sulla tenebrosa immensità della storia […]»[591].

La parola muta liberata nel tempo chiuso e immobile del convento e delle menti che l'abitavano fa vacillare l'adesione incondizionata ai dogmi sociali e religiosi lasciando pian piano il posto all'entusiastica immaginazione nei confronti di un'altra esistenza possibile nella quale dar voce alla personalità soffocata di uno spirito libero che l'educazione rigorosa non avevo imbrigliato come si pensava: in questo senso possiamo dire che Emma si lascia sedurre dal potere delle parole che la sviano dalla sua destinazione "naturale". Così, Flaubert racconta come le suore che riponevano le loro speranze sulla sua vocazione si resero presto conto che Emma sfuggiva alle loro cure:

> «Del resto l'avevano talmente inondata di orazioni, riti, novene e sermoni, a tal punto le avevano predicato il rispetto dovuto ai santi e ai martiri, le avevano dato tanti di quei consigli sulla modestia del corpo e la salute dell'anima, che lei finì per fare come i cavalli troppo imbrigliati: si fermò all'improvviso e il morso le uscì dai denti. Quella parte del suo spirito, positiva nel vortice dei suoi entusiasmi, che aveva amato la chiesa e i suoi fiori, la musica per le parole delle romanze e la letteratura per gli eccitamenti

[590] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 63.
[591] G. Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 34-35.

passionali, insorgeva di fronte ai misteri delle fede, per le stesse ragioni ancora di più si irritava contro la disciplina che considerava contraria alla sua natura»[592].

Le cure ricevute da Emma in convento per contrastare la malattia delle passioni del corpo e del libero pensiero trovarono con sorpresa un ostacolo: contro il pensiero dogmatico che avrebbe dovuto istruirla alla privazione e avrebbe dovuto restituirla alla società come una donna pronta ad accogliere il destino che la "natura" le imponeva, si scaglia la parola muta dei romanzi che ella leggeva senza alcuna spiegazione o filtro morale. Emma «si sporcò le mani»[593] con i libri letti di nascosto che alimentavano quella parte affermativa ed entusiasta del suo spirito. Il *Sì alla vita!* Sgorgava a fronte della ritualità e dei dogmi della fede che premevano sulla sua personalità stretta nella morsa della disciplina di uno specifico linguaggio concettuale e corporeo che mirava a neutralizzarne l'intelligenza come i sensi.

Come sostiene Peter Brooks nello *Sguardo Realista,* il romanzo *Madame Bovary* «propone di guardare al linguaggio» come uno spazio abitato dall'inadeguatezza a esprimere le passioni che animano gli individui, dall'altro è un mezzo di sopravvivenza proprio per le persone dotate di immaginazione che, come Emma, sono in grado di vivere con più intensità rispetto ai piccolo-borghesi come suo marito Charles Bovary, «le cui celle nella prigione del linguaggio sono quantomeno altrettanto anguste»[594]. Uscita dal convento, l'esistenza di Emma continua ad essere scandita dalle aspettative sociali. La vita si riduce al concatenamento causale degli eventi che rispondono all'organizzazione convenzionale e autoconservativa della società: «La società, la sua istituzione, lo scopo che essa persegue, ecco in breve ciò che definisce il volere cui l'individuo deve identificarsi per ottenere una giusta percezione delle cose»[595]. Emma deve fare i conti con la sragione sociale e che chiede alla sua volontà di piegarsi fino alla completa adeguazione. In questo modo fa i

[592] Ivi, pp. 36-37.
[593] Ivi, p. 34.
[594] P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 81.
[595] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 82.

conti con il linguaggio di cui è il prodotto. La sua figura mostra i modi nei quali gli individui sono il prodotto di una determinata cultura, dei modi di dire e delle proprie letture, e mostra anche la natura l'illusoria dell'idea di poter essere qualcosa al di fuori del linguaggio e di sfuggire alla sua determinazione. Dopo il matrimonio con Charles, la felicità che sarebbe dovuta scaturirne tarda ad arrivare; quella promessa di felicità che si sarebbe dovuta avverare nella piena identificazione con le convenzioni sociali, tra le quali rientrava il loro amore, sembra essersi dissolta con il susseguirsi dei giorni. Emma inizia così a chiedersi «che cosa significassero nella vita parole come felicità, passione, ebbrezza che tanto l'avevano affascinata nelle sue letture»[596]. La sua progressiva e lenta emancipazione passa inizialmente attraverso la messa in questione di quelle parole entro le quali poco agevolmente vivono i sentimenti umani al punto che il suo interrogarsi viene comunemente fatto ricadere nel banale psicologismo nei confronti di una donna insoddisfatta. Lungo la sua esistenza Emma cerca, invece, di svuotare le parole come felicità, amore, passione dal loro significato ordinario per potersene riappropriare riempiendole a suo modo di nuovi contenuti, a partire dal proprio modo di sentire e di vedere il mondo. In questo senso scrive P. Brooks:

> «Emma, come Flaubert, può solamente combattere con il linguaggio all'interno del quale è nata. Il linguaggio è transindividuale: ogni persona che perviene alla consapevolezza deve trovare posto al suo interno, scoprire come parlarlo e, in una fase di ulteriore autoriflessione che Emma mostra almeno di intraprendere, scoprire come veniamo parlati dal linguaggio»[597].

Nel corso del suo matrimonio Emma cerca insistentemente il suo posto all'interno delle parole; si chiede se quell'amore che aveva creduto di provare inizialmente per Charles non fosse altro che il modo con cui la società parla in lei dell'amore e se la calma nella quale viveva fosse la vera felicità a cui aspirava o se non fosse altro che l'idea che di questa ne ha la gente comune: la calma

[596] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 32.
[597] P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 81.

rassegnazione di essere esattamente là dove le convenzioni della vita richiedono. Man mano che le loro esistenze si facevano più intime, scrive Flaubert, Emma prova «un ineffabile disagio» nei confronti di un uomo che non aveva interessi di alcun tipo, alcuna passione né curiosità per le raffinatezze e i misteri della vita. Charles viveva placidamente nelle ristrettezze del linguaggio dominante che ne influenzava il suo modo fare e di vedere il mondo; le conversazioni erano piatte «e le idee più comuni vi sfilavano nella loro veste ordinaria»[598]. Charles è il prototipo della *bêtise* piccolo-borghese «incapace di credere a tutto quanto non si manifestava affatto in forme convenzionali»[599], la sua esistenza non aveva nulla di eccessivo, la calma e le abitudini che coinvolgevano la manifestazione d'effetto, così come l'organizzazione dei giorni che si susseguivano tutti uguali, erano la sua massima aspirazione. Emma invece era insofferente proprio nei confronti di quella realtà di provincia alla quale si sentiva inchiodata e verso la quale provava un irresistibile senso di ribellione. Usciva qualche volta portando con sé la levriera per fare delle passeggiate, ma soprattutto per starsene un po' da sola con i suoi pensieri e vedere se qualcosa intorno a lei fosse cambiato: ma ogni volta ritrovava ogni cosa al suo posto, anche la natura le sembrava immobile come la sua vita. Durante quelle piccole fughe solitarie Emma si sedeva sull'erba e, provando a riordinare le idee, non smetteva di chiedersi: «Ma perché, mio Dio, mi sono sposata?»[600]. Cominciò a immaginare una vita differente, eventi mai accaduti, immaginava la città con la sua imprevedibilità, il frastuono delle vie, la folla, il brusio dei teatri e lo splendore dei balli, un'esistenza in cui i sensi potessero sbocciare come in una primavera della vita. L'abitudinarietà e la calma che caratterizzavano lo scorrere dei giorni nel villaggio di campagna facevano sì che Emma percepisse la sua vita «fredda come un granaio che ha le finestre esposte a settentrione, e la noia, ragno silenzioso, tesseva nell'ombra la sua tela in ogni cantuccio del suo cuore»[601]. La noia era il frutto di uno spirito che non trovava nella società del suo

[598] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 38.
[599] Ivi, p. 41.
[600] Ibidem.
[601] Ivi, pp. 41-42.

tempo e nell'ambiente di provincia – considerato da Baudelaire nel saggio dedicato a *Madame Bovary* «terreno della stoltezza, l'ambiente più stupido, il più produttivo in assurdità, il più abbondante in imbecilli intolleranti»[602] – lo slancio per realizzare la propria personalità, per estendere il proprio modo di sentire la potenza della vita e accogliere un altro modo di vedere il mondo: Emma opponeva così resistenza a quell'ordine sociale che la voleva incapace di pensare diversamente la propria condizione. La città, Parigi, rappresentava la possibilità di essere *altro* dalla donna dai costumi morali ed estetici di provincia a cui era destinata: Parigi era *l'altrove* a cui aspirare per mettere fine all'appiattimento dei sensi e al logorio della personalità, la terra su cui lasciarsi andare alla danza energica delle sue ambizioni e delle sue passioni:

> «la metropoli si afferma fin dal livello dei fondamenti sensori della vita e per il quantum di coscienza che accaparra come una realtà costitutivamente diversa dalla cittadina di provincia e dal villaggio di campagna, dove il decorso dell'esistenza obbedisce a un ritmo più placido, abitudinario e internamente omogeneo, sia sul piano percettivo che su quello spirituale»[603].

Un evento inaspettato giunse a spezzare per qualche giorno la monotonia della sua vita: comprese ancor più in quei giorni quanto il posto che occupava nel mondo fosse lontano da ciò che immaginava per se stessa. Charles e Emma furono invitati a un ballo presso il castello del Marchese d'Andervilliers in occasione del suo ingresso in politica. Emma osservava attentamente la sala, l'abbigliamento e i comportamenti delle signore e dei signori presenti al ballo cercando di cogliere quanti più dettagli e sensazioni possibili nella brama di farsi penetrare da quel gioco di apparenze estetiche alle quali si sentiva così naturalmente affine. Nei mesi seguenti si abbonò alla lettura di riviste di moda, conosceva l'indirizzo dei migliori sarti, si interessava alle prime teatrali e agli eventi mondani, leggeva Eugène de

[602] C. Baudelaire, *Madame Bovary*, p. 838.
[603] G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali, A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, p. 403.

Sue e le descrizioni degli arredamenti, i romanzi di Balzac e George Sand con avido appagamento, lasciava andare la sua immaginazione e i suoi desideri. Quanto la circondava, invece, provocava in lei irritazione: «la campagna noiosa, i piccoli borghesi imbecilli, un'esistenza mediocre, tutto le appariva un'eccezione nel mondo, frutto di una fatalità che la teneva in trappola, mentre più in là si allargava a perdita d'occhio l'immenso paese delle gioie e delle passioni»[604]. Le giornate ricominciarono a succedersi interminabili e pressoché simili le une alle altre, colme di noia e di scatti di ribellione nei confronti della tradizione e della cultura esteriore. Sentiva l'impulso a ribellarsi per liberarsi dal morso delle convenzioni per aprire finalmente la sua vita alla possibilità del nuovo: «Ormai non nascondeva più il suo disprezzo per niente e per nessuno; e qualche volta si ostinava a esprimere opinioni assai singolari, biasimando quanto in generale tutti approvano, e approvando cose perverse e immorali»[605]. Emma sentiva crescere dentro di sé la resistenza all'ordine delle cose e alle opinioni dominanti divenendo una provocatrice del senso comune, incitata anche dalla complice simpatia del farmacista volteriano Homais.

L'incontro di Emma con Léon Dupuis, che diventerà il suo amante, e il loro avvicinamento avviene grazie all'interesse comune per la letteratura; entrambi concordano nel riconoscere il potere dei romanzi di fa viaggiare con l'immaginazione e di permettere di conoscere qualcosa del mondo e degli uomini senza "fare neanche un passo". Per Emma, costretta a vivere in un paese di provincia lontano dal *monde*, la lettura è l'unica distrazione dalla realtà che la circonda, l'unico modo per evadere vivendo attraverso le vite degli altri. Il suo abbonamento a una sala di lettura diventa una firma del suo processo di sprovincilizzazione. Il sodalizio estetico-intellettuale tra i due cresce insieme al continuo scambio di libri e di romanzi attraverso i quali si informano su quanto accade nel bel mondo e sulle varie mode che lo caratterizzano. Emma è affascinata da Léon e ama in lui l'intellettuale dall'animo cosmopolita che la distrae dalla mediocrità della vita domestica sempre uguale a se stessa. Tuttavia anche Léon patisce la noia della provincia, la stessa

[604] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p.54.
[605] Ivi, p. 62.

che riempiva l'animo di Emma, e per sfuggire alle sue tenaglie decide di partire per Parigi per terminare gli studi. Gli uomini sembrano avere più facile accesso alle novità rispetto alle donne: per Léon tutto sembra più facile, più alla portata dei suoi desideri e più facile la via per tenersi lontano dai pregiudizi. Per questo Emma Bovary, nell'adempiere al dovere di madre, avrebbe preferito avere un figlio maschio piuttosto che una femmina, un maschio in grado di riscattare la sua impotenza e la sua frustrazione:

> «Un uomo, se non altro, è libero; può percorrere passioni e paesi, attraversare gli ostacoli, afferrare le gioie più remote. Ma per una donna ci sono ostacoli di ogni tipo. Inerte e flessibile insieme, ha contro di sé le debolezze della carne e le costrizioni della legge. La sua volontà, come il velo del suo cappello trattenuto da un cordoncino, palpita a tutti i venti; c'è sempre qualche desiderio che la trascina e qualche convenienza che tuttavia la trattiene»[606].

Nel quadro di un'esistenza piena di rinunce l'estetizzazione della vita quotidiana diviene un modo per espandere la sua personalità oltre i limiti del corpo e per abitare uno spazio-tempo in cui vivere gli effetti del dissenso nei confronti della divisione del sensibile che la vede posta nella parte dei *senza-parte,* relegata alla dimensione privata. Il perimetro di un essere umano, scrive Simmel, non coincide con i confini del corpo o dello spazio che occupa, ma si estende, come la città, fin dove sono in grado di propagarsi gli effetti grazie ai quali trascende la propria esistenza immediata[607]. L'estetizzazione è perciò una forma di comunicazione e un mezzo attraverso cui esperirsi e connettersi a un piano specifico del sensibile a partire dal quale fare esperienza di sé per rendersi visibile e dicibile altrimenti, e dunque di cambiare posto. Non potendo raggiungere la città le cui dimensioni sole possono accogliere la libera volontà di strappare il cordoncino che trattiene dalla propria realizzazione, Emma prova ad aprire lo spazio intorno a sé per renderlo fluido e raggiungere quella libertà individuale che non è semplice agilità di

[606] Ivi, p. 85.
[607] G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* in *Stile moderno*, p. 413.

movimento quanto– scrive Simmel – un venire meno di pregiudizi e paraocchi meschini: «si parla propriamente di libertà quando quei tratti particolari e incomparabili che a ben vedere ineriscono a qualunque natura trovano espressione nel modo in cui la vita si configura»[608]. Lungi dal darne un'interpretazione etica che considera l'estetizzazione della vita quotidiana una colpa che Emma avrebbe commesso contro l'arte e la letteratura confondendole con la vita o utilizzandole in modo improprio[609], sembra possibile che ella abbia trovato in esse lo slancio per riconoscersi e per esprimere lo spirito anticonvenzionale della propria libertà:

> «Acquistò un inginocchiatoio gotico, spese in un mese quattordici franchi di limoni per pulirsi le unghie; scrisse a Rouen dove ordinò un vestito di cachemire azzurro; scelse da Lheureux la sciarpa più bella e la portava annodata intorno alla vita, sopra la veste da camera; e con gli scuretti chiusi, un libro in mano, se ne stava distesa sopra un canapé con quell'abbigliamento stravagante. Cambiava spesso pettinatura: ora si agghindava alla cinese, ora si faceva dei morbidi ricciolini oppure si annodava le trecce; si fece fare la scriminatura da una parte e si buttò giù i capelli, come un uomo. […] Aveva delle crisi durante le quali sarebbe potuta giungere facilmente a qualche stravaganza. Un giorno sostenne, contro il parere del marito, che sarebbe stata perfettamente in grado di bere un mezzo bicchiere d'acquavite, e visto che Charles fu tanto sciocco da sfidarla, lei si tracannò l'acquavite fino all'ultima goccia»[610].

Lo stile di vita che Emma intende assumere non è certo un capriccio quanto l'espressione di un istinto estetico anticonformistico che dissente dall'ordine sociale che vuole inchiodarci a una condizione di infelicità a cui noi stessi siamo soliti condannarci. La moda e l'estetico nel quotidiano divengono allora il luogo o – come scrive G. Matteucci - «il campo di battaglia in cui si combattono e si risolvono in prima e ultima istanza lotte e conflitti per l'affermazione dell'identità»[611]. Attraverso l'abbigliamento, l'ornamento e la cura del proprio dominio la signora Bovary sfida, trasfigura e prova a sovvertire l'estetica del sistema vigente e con

---

608 Ibidem.
609 J. Rancière, *Politica della letteratura*, pp. 62-63.
610 G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 118.
611 G. Matteucci, *Estetica della moda*, Mondadori, Milano-Torino 2017, p.32.

esso la sua morale: la sua è una "presa di parola" nel senso in cui è possibile dire con Rancière che ci sono parole fatte di immagini[612]. L'immagine che ella dona a sé e alla casa è in netto contrasto con l'ambiente che la circonda e vuole esprimere un'esistenza che rifiuta ogni imposizione dall'esterno. In questo senso l'estetico è pensato proprio nei termini di Rancière come luogo di manifestazione del dissenso mostrato attraverso una dis-identificazione rispetto all'ordine poliziesco delle identità sociali. La sua potenza sovversiva si arresta, per Rancière, nel momento in cui l'estetico si normalizza divenendo stile di vita nel quale si arresterebbe il cammino dell'emancipazione. Sembra invece che l'emancipazione, quale uscita dalla propria "naturale" destinazione, passi attraverso la forma di vita così come attraverso il linguaggio con il quale condivide la potenzialità di definire la propria identità, il proprio modo di sentire e di dire, di esprimere le proprie idee e aspirazioni.

Se per un verso si può scoprire che è più facile di quello che si possa pensare riconoscere un certo provincialismo in una città tra la moltitudine di esistenze possibili che essa accoglie, trovare invece un angolo di città in un paese è assai più arduo e talvolta la sua manifestazione desta scandalo presso l'opinione pubblica provinciale. Tuttavia, poiché Emma non può raggiungere Parigi potremmo interpretare il suo comportamento come un tragico tentativo di portare lo spirito della città nella provincia immobile, la libertà dai pregiudizi e l'apertura al nuovo, e lo fa proprio attraverso la potenza sovversiva dell'auto-rappresentazione che attraversa con lo stile di vita un piano specifico del sensibile. Se sul piano etico il linguaggio concettuale e corporeo corrisponde alla funzione, alla significazione e dunque alla rappresentazione di sé che devono adeguarsi alla sragione dominante di quella porzione di mondo a cui si è destinati ad appartenere, sul piano estetico il corpo si espande superando i limiti fisici mediante l'ornamento e l'atteggiamento a partire dal quale si definisce uno specifico spazio-tempo sensibile che definisce quella che Simmel chiama «radioattività della persona»: un'aura costituita da

[612] J. Rancière, *Il destino delle immagino*, p, 35.

elementi corporei e psichici attraverso la quale si estende, definendo le sue vere dimensioni, la totalità degli effetti che procede nel tempo e nello spazio e grazie alla quale ella trascende la propria esistenza immediata[613].

La moda come forma di vita diviene mezzo di espressione della personalità e della vita dello spirito, la quale se per un verso cerca sollievo nella conformità, o meglio nel riconoscimento con lo stile della città, dall'altro, come scrive Simmel, soddisfa l'impulso alla distinzione, al cambiamento, al risalto individuale: cambiando d'abito, Emma cambia di posto[614]. L'impulso estetico – scrive Schiller ne *L'educazione estetica dell'uomo* – è dominato da un umore capriccioso che coglie il bello soltanto in ciò che è eccitante: seguendolo Emma accoglie nella sua vita «innanzitutto il nuovo e sorprendente, il variopinto, stravagante e bizzarro, il violento e selvaggio, e da nulla rifuggire tanto quanto dalla semplicità e dalla calma»[615]. L'estetico è ciò che le dà corpo e visibilità, eccita e sostiene in Emma la volontà di resistenza alla gravità delle convenzioni sociali che spingono gli uomini alla ricerca del consenso e all'aggregazione intorno a una verità che ha come scopo l'unità. Tuttavia, questa verità sull'uomo e sul mondo, sul modo con cui le cose vanno e non posso esser diversamente, questo fuoco intorno a cui l'umanità sembra riunirsi, ha in realtà come conseguenza solo l'aggregazione. Apprendiamo dalla lettura politico-egualitaria che Rancière fa di Jacotot che l'uguaglianza non è omologazione, ma differenza: «ciò che riunisce degli *uomini*, ciò che li unisce, è il non-essere gregari (*non-agrégation*). Scacciamo la rappresentazione di questo cemento sociale che pietrifica le teste pensanti dell'età postrivoluzionaria. Gli uomini sono uniti perché sono degli uomini, cioè degli esseri *distanti*»[616].

Nei romanzi che legge, negli oggetti, nelle suppellettili di cui si circonda e nelle vesti di cui si orna, Emma cerca materia «per una possibile creazione»[617] di sé, non subisce passivamente la loro influenza, bensì cerca materia attraverso cui agire per

[613] G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* in *Stile moderno*, p. 413.
[614] G. Simmel, *Filosofia della moda* in *Stile moderno*, pp. 201-202.
[615] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, lettera XXVII, p.241.
[616] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 82.
[617] F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, p. 243.

modificare la propria esistenza e agitare i costumi e la morale stagnante dell'ambiente che la circonda. Emma si riappropria della distanza, vive nello scarto tra ciò a cui è destinata a essere e ciò che è. Ciò che possiede è espressione di ciò che *ella è*, del dissenso contro un destino "naturale" che le permette di esprimere la sua personalità: «La forma, come gli si avvicina a poco a poco dal di fuori, nella sua dimora, nelle sue suppellettili, nelle sue vesti, così comincia finalmente a prender possesso di lui stesso e a trasformare da principio solo l'uomo esteriore, da ultimo anche quello interiore»[618]. Tutto contribuisce alla creazione di una nuova forma di vita nell'intreccio tra sensibilità estetica e intelletto; pertanto se dal punto di vista del linguaggio etico – come suggerisce P. Brooks[619] – Emma Bovary è considerata una donna superficiale e vuota e il suo disagio è giudicato alla stregua di un capriccio, dal punto di vista del linguaggio estetico Emma presenta i caratteri di quella che Rancière definisce *rivoluzione estetica* ossia «l'abolizione di un insieme ordinato di rapporti tra il visibile e il dicibile, il sapere e l'azione, l'attività e la passività»[620] attraverso cui si fa possibile una forma di emancipazione. D'altro canto la morale tradizionale, la cui "natura", scrive Nietzsche, insegna a odiare l'eccessiva libertà al fine di trattenere gli individui in limitati orizzonti di pensiero dove si è al sicuro dalla propria rovina, ordina di prendersi cura della condotta che minaccia l'ordine costituito, così come i liberi flussi umorali di Emma:

> «"Sai cosa ci vorrebbe a tua moglie?" riprendeva la vecchia Bovary. "Delle belle occupazioni, di quelle faticose, dei bei lavori manuali! Se fosse come tante, costrette a guadagnarsi il pane, non avrebbe tutti quei grilli per la testa, tutti quei fumi che le vengono da un ammasso di idee bislacche e dall'ozio in cui vive".
>
> "Eppure è sempre occupata", diceva Charles. "Ah! Occupata! E a fare cosa? A leggere romanzi, libri pericolosi, opere contro la religione che si prendono giuoco dei preti a forza di chiacchiere alla Voltaire. Ma queste cose, ragazzo mio, portano a delle conseguenze prima o poi, e quelli che non hanno religione finiscono sempre male." E così decisero che avrebbero impedito a Emma di leggere romanzi. L'impresa non sembrava per niente

[618] Ibidem.
[619] P. Brooks, *Lo sguardo realista*, p. 88.
[620] J. Rancière, *L'inconscio estetico*, a cura di M. Villani, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 61.

> facile. Se ne incaricò la vecchia: quando fosse passata per Rouen, sarebbe andata di persona dal libraio e gli avrebbe comunicato che Emma non intendeva rinnovare l'abbonamento. Non ci sarebbero stati forse gli estremi per ricorrere alla polizia, nel caso il libraio avesse insistito nella sua funzione di avvelenatore?»[621].

Contro la "malattia dello spirito" di Emma che rischia di contagiare e sconvolgere l'armonia della comunità, la cura proposta è quella di rinchiuderla nella gabbia del pensiero dominante, di limitarle la prospettiva e la vitalità. Chi è occupato a fare non ha tempo per pensare, né per prendere coscienza della propria condizione, non ha tempo per emancipare la propria esistenza dal giogo delle convenzioni: questa sì, è un'idea bislacca! La parola muta, senza padrone e senza meta, è accusata nel romanzo alla stregua dal *Fedro* platonico, di essere sovversiva e in grado di insinuarsi ovunque come gli spifferi dalle finestre chiuse. Emma trascorre le sue giornate leggendo romanzi e imparando da libri considerati pericolosi perché immorali in quanto sono portatori di un punto di vista considerato illegittimo che prima o poi conduce alla rovina tutti coloro che non si adeguano ai precetti della morale dominante. È questa che fa di tutto per impedire a Emma di riconoscersi e per salvare la sua anima dalla perdizione che la condurrà alla morte. Tuttavia Emma non muore perché avvelenata dalla lettura di romanzi proibiti, ma a causa dall'odio per la realtà che la circonda, consumata dal desiderio per la vita che avrebbe voluto avere, per la persona che avrebbe voluto essere, in un altro mondo possibile che non è riuscita ad abitare:

> «Ogni morale può essere riguardata in questo senso: la "natura" in essa è ciò che insegna a odiare il *laisser aller*, l'eccessiva libertà, e radica l'esigenza di limitati orizzonti, di compiti immediati – che insegna la riduzione della prospettiva, e quindi, in un certo senso, la stupidità, come una condizione di vita e di crescita. "Tu devi obbedire, a chicchessia, e per lungo tempo: altrimenti andrai in rovina e perderai l'ultimo rispetto per te stesso»[622].

[621] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 119.
[622] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, a cura di G. Colli, trad, it F. Masini, Adelphi, Milano 2013, p.87.

Durante i comizi agricoli Emma conosce Rodolphe il quale sembra essere la voce della sua coscienza sovversiva; parlano «della mediocrità provinciale, di come soffoca le esistenze, delle illusioni che vi si perdono»[623]. Come fosse un diavolo, Rodolphe dà spazio ai suoi tormenti e ai suoi desideri, esalta in Emma tutte le qualità che Baudelaire definisce "virili"[624]. Qui l'aggettivo "virile" Baudelaire lo riferisce all'*immaginazione*, una *subitanea energia di azione* e un *gusto smodato della seduzione e del dominio* che non ha genere, ma che tuttavia ammanta di una cattiva reputazione le anime senza tregua e tormentate, che «vivono di volta in volta nella brama del sogno e dell'azione, delle passioni più pure e dei godimenti più furiosi, e finiscono per gettarsi in ogni sorta di follia e fantasia»[625]. Alle donne non è concesso questo genere di piaceri, la passione e la volontà sono trattenute dal dovere, ma Rodolphe incalza:

> «"Sempre i doveri, sono frastornato da questo genere di parole. Sono tutti una massa di vecchi imbecilli in panciotto di flanella, e di bigotte con lo scaldino e il rosario che continuano a cantarci nelle orecchie la stessa tiritera: "Il dovere! Il dovere!" Eh, perdio! Il dovere è sentire quello che è grande, amore quello che è bello, mica accettare passivamente tutte le convenzioni sociali, con tutte le ignominie che ci impongono."
> "Tuttavia…, tuttavia…" obiettava la signora Bovary. "Eh no! Perché mai declamare contro le passioni? Non sono forse la sola cosa bella che c'è al mondo, la sorgente dell'eroismo, dell'entusiasmo, della poesia, della musica, delle arti insomma di ogni cosa?"
> "Ma si dovrà pure," disse Emma, "seguire un poco la pubblica opinione, obbedire alla sua morale."
> "Ah! Ma il fatto è che di morali ce ne sono due," replicò lui. "Quella piccola, convenzionale, la morale della gente da nulla, quella che varia continuamente e che sbraita a più non posso, si agita in basso, terra terra, come questa accozzaglia di imbecilli che state

[623] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 130.
[624] C. Baudelaire, *"Madame Bovary" di Gustave Flaubert*, p. 839.
[625] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 134.

vedendo. Ma l'altra, quella eterna, sta tutt'intorno e al di sopra, come il paesaggio che ci circonda e il cielo azzurro che ci rischiara."»[626].

L'incontro con Rodolphe sembra un dialogo tra le due anime di Emma: la parte di lei espropriata della propria individualità, quella che tutti chiamano con il nome di un altro, la Signora Bovary, il nome che si riferisce ai doveri di una piccolo-borghese di provincia che viene giudicata annoiata e capricciosa; dall'altra la parte sua più propria il cui nome è Emma, il nome di una donna libera con un'attitudine stupefacente alla vita e al godimento, il cui carattere è una «fusione mistica del ragionamento e della passione»[627]. Se nei momenti di crisi una parte di sé ricorre alla religione e ai precetti della morale dominante, la parte più libera del suo spirito si esprime attraverso un gusto smodato per la seduzione e il dominio che riassumono per Baudelaire i caratteri del dandysmo[628]. Sebbene Flaubert si sia reso invisibile all'interno della sua opera grazie al suo stile impersonale, così come ha fatto il Dio nella creazione, «tutte le donne *intellettuali*, gli saranno grate per elevato la femmina a una potenza così alta, così lontana dal puro animale e così vicina all'uomo ideale, e di averla fatta partecipare a quel doppio carattere di calcolo e di fantasticheria che costituisce l'essere perfetto»[629]. Oltre che esaltare le qualità "virili", Emma tenta di appropriarsi nel corso della sua esistenza di una qualità, la libertà, che appartiene a tutti. Lo spirito che si libera intraprende il proprio cammino sulla strada dell'emancipazione colto da un impulso impetuoso e un'urgenza di spezzare le catene che lo tenevano inchiodato alla propria condizione, di superare da sé le costrizioni delle convenzioni e dei doveri che la morale impone attraverso il riconoscimento di sé che emerge nell'autocoscienza. Lo spirito libero, scrive Nietzsche, vive il suo evento decisivo in una *grande separazione* da ciò a cui era più legato e da ciò che tanto più lo teneva incatenato alla sua condanna nel suo angolo di mondo:

[626] Ivi, pp. 135-136.
[627] C. Baudelaire, *"Madame Bovary" di Gustave Flaubert*, p. 840.
[628] Ivi, p. 840.
[629] Ivi, p. 842.

> «Cos'è che lega più saldamente? Quali lacci sono quelli impossibili da spezzare? Per gli uomini di specie alta ed eletta saranno i doveri: quel rispetto che è proprio della gioventù, quella soggezione e delicatezza di fronte a tutto ciò che è degno e venerato dall'antichità, quella riconoscenza per il suolo sul quale crebbero, per la mano che li guidò, per il santuario dove impararono a pregare, – i loro stessi più elevati momenti li legheranno nel modo più saldo, li obbligheranno nel modo più durevole»[630].

Si desta in Emma una forza che spezza le catene dei doveri e delle tradizioni, un'energia supportata da una volontà e da un desiderio ardente di cambiare posto, di autodeterminarsi, di espandersi, di espatriare, di sfidare la finzione sociale che la trattiene, nella spinta ad assecondare la curiosità di conoscere quel mondo ignoto che la seduce: «Desiderava morire e al tempo stesso vivere a Parigi»[631]. Morire dunque o vivere altrove, ma soprattutto in un altro modo, presa dal disprezzo verso tutto ciò che costituisce un dovere e verso quella partizione del sensibile nella quale la sua personalità, il modo di fare, di sentire e di vedere si deve adeguare al ruolo che compete a una donna piccolo-borghese a cui non sono concessi i piaceri della vita.

Emma ha un amante! L'evento è il luogo della sua ultima e definitiva trasfigurazione; la sua esistenza è avvolta da «un mistero dove tutto sarebbe divenuto passione, estasi, delirio; [...] l'esistenza comune le appariva lontana, in basso, nell'ombra, tra gli intervalli di quelle altezze»[632]. Questo "diavolo" che asseconda la sua sete di ebbrezza e conoscenza del mondo proibito dissipa in lei ogni pudore accompagnandola sul cammino di corruzione sia della morale convenzionale privata che di quella pubblica, e la rende partecipe di una libertà del corpo e dello spirito che fin dall'inizio si manifesta in modo sfacciato come una sfida alla pubblica opinione e alla borghesia scandalizzata:

---

[630] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Vol. primo, trad. it. S. Giametta, Adeplhi, Milano 2013, p.5.
[631] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 56.
[632] Ivi, p. 152.

> «I suoi sguardi si fecero più audaci, i suoi discorsi più liberi; ebbe addirittura l'impudenza di farsi vedere in giro con Rodolphe, con la sigaretta in bocca come se volesse sfidare la gente; alla fine, quelli che avevano ancora qualche dubbio smisero di dubitare quando la videro scendere dalla *Rondine* con la vita stretta in un gilet, neanche fosse un uomo»[633].

Tuttavia, questa prima vittoria nella lotta per la propria determinazione contro la piccola morale che detiene la saggezza dell'armonia delle cose è in pari tempo il sintomo di una "malattia" con la quale il liberato, nell'impeto di ribellione, può portare alla distruzione sé stesso nel tentativo di esercitare la volontà di autodeterminazione e dimostrare il suo dominio sulle cose[634]. Nel mostrare di non essere schiava della pubblica opinione e di partecipare a una morale superiore, Emma gioca a sovvertire le regole del costume, spezza la logica rappresentativa e gerarchica secondo cui ognuno nel teatro sociale è destinato a sviluppare la propria esistenza secondo quanto conviene alla propria funzione e alla necessità dell'ordine dominante. L'esistenza di Emma è giocata sul piano estetico più che morale nel momento in cui, con la sua condotta, sospende ogni convenienza mettendosi, in quanto donna, sullo stesso piano degli uomini e partecipando delle medesime possibilità, degli stessi sensi e coltivando la sua intelligenza. Così facendo ella smaschera la finzione sociale che si crede l'unica realtà possibile, in cui ogni individuo gioca il ruolo di un attore che deve recitare il suo copione come fosse un destino. La sua insoddisfazione spirituale – definita come "noia" di chi non ha necessità materiali di cui occuparsi o ancora come emblema della "nevrosi democratica" – nasce da un istinto più profondo: dal disprezzo nei confronti del proprio ambiente e della cultura della quale è manifestazione, disprezzo che è conseguente al desiderio di evadere da quell'ambiente attraverso l'immaginazione di nuovi paesaggi in cui sia possibile sovvertire i valori ricorrenti. Così lo spirito liberato, scrive Nietzsche:

---

633 Ivi, p. 179.
634 F. Nietzsche, *Umano, troppo Umano*, Volume primo, p. 6.

> «per puro gusto del capriccio, rivolge adesso il suo favore a quanto finora è stato in cattiva fama: s'aggira, curioso e tentatore, intorno alle cose più proibite. Sullo sfondo della sua agitazione, del suo vagabondaggio – poiché è sempre in cammino, inquieto e senza meta come in un deserto – incombe il punto interrogativo di una curiosità sempre più pericolosa. "Non si possono capovolgere *tutti* i valori?"»[635].

Emma sfida la morale dominante facendo proprio un estetismo, quale combinazione della parte intellettuale e di quella sensibile, in cui l'istinto al gioco esprime la sua massima libertà sciogliendola dai vincoli di tutti i rapporti e da ogni forma di costrizione, sia fisica che morale[636]. Il dissenso nei confronti della cultura dell'ambiente del suo tempo prende la forma di una rivoluzione estetica volta alla messa in discussione dei valori dominanti, rendendo visibile un modo di dire e un modo di fare altrimenti possibile. Il piano estetico, su cui si gioca l'appropriazione dell'identità e la definizione del gusto, dimostra il presupposto dell'uguaglianza delle intelligenze e dei sensi ed il piano su cui si gioca l'esistenza di Emma. Il regime estetico è il regime democratico dell'uguaglianza in cui tutto è posto sullo stesso piano, tutte le esperienze sensibili hanno la medesima dignità: esso restituisce a ognuno le proprie capacità di partecipare alla configurazione del mondo sensibile comune sovvertendo il regime "naturale" che si presenta come unica realtà destinata. Lo shock estetico che Emma suscita con la sua condotta anticonvenzionale interrompe la necessità etica che assoggetta l'individuo alla volontà e alla verità di un regime poliziesco del sensibile nel quale non c'è spazio per lo sviluppo e la manifestazione del sé che non sia compatibile con le aspettative sociali prestabilite. Allo spazio etico immobile e saturo del possibile abitato da spettatori passivi e ammaestrati dalle convenzioni, Emma si oppone rendendo visibile il sensibile eterogeneo, libero e mutevole, contribuendo così come *spettatrice emancipata* alla rivoluzione estetica che sospende l'ordine della dominazione e istituisce una nuova *condivisione del sensibile*. Nel disordine estetico che apporta una tale rivoluzione

[635] Ibidem.
[636] F. Shiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, p. 247.

del sensibile *logos* e *pathos*, arte e vita, intelletto e sensazione si incontrano liberamente sul campo di battaglia della società democratica con le sue contraddizioni.

Quando Rodolphe scompare dalla sua vita ciò che resta è un peregrinare irrequieto lungo il cammino dell'emancipazione che si preannuncia attraverso un periodo di crisi e di malattia. Emma dapprima finisce per contemplare l'annientamento della propria volontà riavvicinandosi alla religione, nel tentativo di ritornare su un cammino sicuro tracciato da altri per la sua felicità, per poi giungere nuovamente e con forza a provare una forte intolleranza nei confronti sia delle prescrizioni religiose che di quelle sociali, che le appaiono di «una tale ignoranza del mondo che finirono per allontanarla poco a poco da quella verità di cui cercava la dimostrazione»[637]. In un ultimo disperato tentativo si aspettava di trovare nella religione e nella morale la verità sul suo essere e il suo bene; c'era forse qualcosa in questa verità che la destinava alla privazione delle vedute più ampie dello spirito che le sfugge?

Il sistema che ritiene di conoscere la verità e di possedere il bene, di sapere perché le cose debbano essere così e non altrimenti, e decreta l'impossibilità di modificare il luogo comune e l'incapacità degli individui assoggettati, considera un pericolo l'essere ragionevole che fa ritorno su se stesso: per Rancière questo individuo non fa che prendere consapevolezza di vivere nella menzogna. L'individuo ragionevole che agli occhi della società sragiona è «un essere che conosce la propria potenza, che non mente a se stesso a proposito di essa»[638], che si riconosce come soggetto agente e che, a partire da questa consapevolezza, esplora le possibilità offerte dai propri poteri. Questi non sono altro che i poteri di ciascuno nel momento in cui riconosce di possedere l'intelligenza e i sensi che appartengono a lui come a tutti gli altri. Raggiunta una tale consapevolezza l'individuo non può mentirsi né può più dimenticare sé stesso ed è in grado di agire in vista della propria emancipazione:

[637] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 200.
[638] J. Rancière, *Il maestro ignorante*, p. 81.

> «Il principio del male non risiede in una conoscenza erronea del bene che costituisce il fine dell'azione. *Conosci te stesso* non vuole più dire, alla maniera platonica: sappi dove sta il tuo bene. Vuol dire invece: torna a te stesso, a ciò che in te non può ingannarti. La tua impotenza non è che pigrizia. La tua umiltà non è che timore orgoglioso di vacillare sotto lo sguardo altrui. Vacillare non è nulla; il male è divagare, uscire dalla propria strada, non prestar più attenzione a ciò che si dice, dimenticare ciò che si è. Segui dunque il tuo cammino. Questo principio di *veracità* è al cuore dell'esperienza dell'emancipazione»[639].

Il male sta nell'ingannarsi e nel non prestare ascolto a se stessi; consiste nel lasciare che il luogo comune diventi una gabbia entro cui lo spirito si anestetizza e finisce per scambiare la verità per cui le cose devono essere così e non possono essere altrimenti con la propria volontà. Qui di nuovo, emanciparsi vuol dire sovvertire questa "falsa verità" sintomo di una determinata divisione del sensibile, vuol dire interrompere il decreto che stabilisce chi può partecipare e chi è escluso dando così una nuova misura alla riconfigurazione del mondo. Emanciparsi vuol dire allora fare ritorno a se stessi riscoprendo sotto il velo della cultura dominante la potenza del linguaggio concettuale ed estetico a cui ognuno di noi deve sentirsi libero di partecipare con i propri mezzi. Seguire il proprio cammino sulla strada dell'emancipazione significa riconoscersi come volontà agente, come individuo la cui coscienza del sistema finzionale diviene potenza creatrice di altro mondo possibile: soggetto di uno stato estetico in cui vige l'uguaglianza e in cui ogni donna e ogni uomo può partecipare alla costruzione della propria identità.

Con l'appoggio dello spirito illuminista di Homais, il farmacista che riteneva l'arte una cura per lo spirito, e per alleviare la sua profonda insoddisfazione, Charles si convinse ad accompagnare Emma a teatro contravvenendo alle indicazioni del curato del villaggio che riteneva quello spazio mondano luogo di travestimenti e di voci effeminate che non facevano altro che «produrre alla fine un certo libertinaggio di spirito e indurre a pensieri peccaminosi e tentazioni impure»[640]. Tale

[639] Ibidem.
[640] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 203.

era "l'opinione dei Padri" che reputavano la parola muta della letteratura e la democrazia del teatro una minaccia all'ordine delle cose nel quale alla donna è concessa la falsa libertà di partecipare ai propri doveri, allo stesso modo in cui le è negata la scoperta dei piaceri. Nell'assistere alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti al teatro di Rouen, Emma tornava con la memoria alle sue giovanili letture di Walter Scott; la conoscenza della letteratura romanza le facilitava la comprensione del libretto mentre la musica avvolgeva i suoi pensieri facendo vibrare le corde del suo essere: si sentiva vivere. Dal canto suo, Charles era dominato dalla "tendenza extra-artistica"[641] e rappresentativa, propria della borghesia ottimistica e assoggettata alle convenzioni. Lo spirito estetico di Emma manifestava tutta la sua contrarietà nei confronti di questa tendenza nella forma tragica propria dell'apparenza estetica, quale dimensione nella quale si gioca il più intimo connubio tra la gioia e il dolere della conoscenza. Nonostante le spiegazioni di Emma, Charles aveva la necessità di comprendere il significato delle parole dell'opera e si sentiva smarrito di fronte al segreto ineffabile della musica tanto quanto si sentiva impotente rispetto all'eccesso di vita e a ciò che non capiva dei tormenti della moglie: «Confessava, d'altronde, di non riuscire a seguire la trama, per via della musica che nuoceva molto alla comprensione del testo»[642]. L'esistenza dei due era mossa da impulsi opposti: l'uno aggrappato all'impulso apollineo, l'altra abbandonata a quello dionisiaco. A teatro Emma incontrò Léon che da lungo tempo non vedeva; ciò la turbò profondamente e ne provocò in lei una reazione che la spinse «a gettarsi ancora più a fondo nei godimenti della vita» senza timore di compromettersi[643]. Eppure, il senso d'insoddisfazione spirituale e di incompleta realizzazione del proprio essere era troppo grande per essere soddisfatto dagli eccessi con i quali si proponeva di liberare se stessa e di allargare il mondo intorno a sé che restava immobile come sempre e nel quale sentiva che non c'era più posto per lei. La sera del giorno di mezza quaresima partecipò con Léon a una festa dai

[641] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di G. Colli, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 2009, p.124.
[642] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 209.
[643] Ivi, p. 258.

tratti dionisiaci prendendo parte a una danza sovversiva e rigenerante attraverso la quale Emma si trasformò nella maschera di se stessa nel tentativo di sfidare ancora una volta il destino e di trasfigurarsi in un essere libero da ogni costrizione.

> «si mise pantaloni di velluto e calze rosse, una parrucca con il codino e un paio di orecchini. Saltò e ballò tutta la notte al suono furioso dei tromboni; tutti facevano cerchio intorno a lei; e la mattina si ritrovò sul peristilio del teatro tra cinque o sei maschere, amici di Léon travestiti da donne del porto e marinai»[644].

Intanto il debito contratto da Emma per acquistare accessori di moda e di design utili a esprimere la sua libertà e il suo dominio su di sé e sul mondo che la circonda aumenta fino a dilapidare il suo patrimonio e quello di Charles. Gli oggetti e l'abbigliamento attraverso cui ricercava uno stile per la propria esistenza permettevano a Emma di prendere le distanze dal suo ambiente nel tentativo di far seguire al rivolgimento estetico una rivoluzione culturale e dei costumi che seguisse lo spirito urbano e sprovincializzato della grande città.

Ora tutto ciò che aveva contribuito a ridefinire la sua personalità veniva sequestrato dall'Ufficiale giudiziario: «Esaminarono i suoi vestiti, la biancheria, la toilette; e tutta la sua esistenza divenne un cadavere dissezionato, interamente esposta, fino nei più intimi recessi, allo sguardo di quei tre individui»[645]. L'esame dei suoi vestiti e l'inventario delle suppellettili erano la rappresentazione metaforica dalla sua autopsia. Spogliata della sua identità e dei mezzi che le avevano permesso di prendere parola Emma già «non esisteva più»[646]. Il suo suicidio è l'atto finale della caduta dell'eroina flaubertiana sulla scena del dissenso: provando a reinventare se stessa senza riuscire a cambiare il mondo che la circondava Emma ha preferito assecondare quel «principio meravigliosamente semplice» della marchesa libertina de Merteuil, protagonista del romanzo di Choderlos de Laclos *Le relazioni pericolose*: vincere o morire. Emma ha scelto di morire per averla vinta

[644] Ivi, p. 272.
[645] Ivi, p. 275.
[646] Ivi, p. 304.

sul destino "naturale" che la condannava al silenzio e all'obbedienza ai doveri, e che la sottometteva a un modo di fare e di sentire a cui non apparteneva più: ha scelto la morte quale ultimo atto di disprezzo per la società che la circondava.

La letteratura in questo caso fa politica lasciando una traccia del passaggio di Madame Bovary come possibile figura dell'emancipazione che mediante la parola muta del romanzo continua a essere interpretata.

Bibliografia Primaria – Jacques Rancière

1. ***Il concetto di critica e la critica dell'economia politica dai Manoscritti del 1844 al Capitale***, (1964) in AA.VV., *Leggere il Capitale*, trad. it a cura di M. Turchetto, Mimesis, 2006.
2. **La leçon d'Althusser** (1974), La Fabrique, 2011.
3. ***La Nuit des prolétaires***. *Archives du rêve ouvrier* (1981), Pluriel, 2012.
4. ***Le philosophe et ses pauvres*,** Fayard, 1983.
5. ***Le Maître ignorant****: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), 10/18 Poche, 2004 ; *Il maestro ignorante*, a cura di A. Cavazzini, Mimesis, 2008.
6. ***Les Noms de l'histoire***. *Essai de poétique du savoir*, Le Seuil, 1992.
7. ***Aux bords du politique***. (1998), La Fabrique; *Ai bordi del politico*, trad. it. a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011.
8. ***La Mésentente***. Galilée, 1995; *Il disaccordo*, trad. it. Di B. Magni, Meltemi 2007.
9. ***Mallarmé. La politique de la sirène.*** Hachette, 1996.
10. ***Arrêt sur histoire***. avec Jean-Louis Comolli, Centre Georges-Pompidou, 1997.
11. ***La Chair des mots***. *Politique de l'écriture*, Galilée, 1998.
12. ***La Parole muette***. *Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.
13. ***Le partage du sensible***. La Fabrique, 2000; *La partizione del sensibile*, trad. it. di F. Caliri, DeriveApprodi, 2016.
14. ***L'Inconscient esthétique*,** Galilée, 2001; *L'inconscio estetico*, trad. it. A cura di M. Villani, Mimesis 2016.
15. ***Le Destin des images***, La Fabrique, 2003; *Il destino delle immagini*, trad. it. Di D. Chiricò, Pellegrini 2007.

16. ***Les Scènes du Peuple***. Horlieu, 2003 (réédition des articles parus dans Les Révoltes logiques).
17. ***Malaise dans l'esthétique***, Galilée, 2004; *Il disagio dell'estetica*, trad. it. a cura di Paolo Godani, ETS, 2009.
18. ***L'Espace des mots****: De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux Arts de Nantes, 2005.
19. ***La Haine de la démocratie***, La Fabrique, 2005; *L'odio per la democrazia*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, 2007.
20. ***Chronique des temps consensuels***. Le Seuil, 2005.
21. ***Politique de la littérature***, Galilée, 2007; *Politica della letteratura*, trad. it. di A. Bissanti, Sellerio, 2010.
22. ***Le spectateur émancipé***, La Fabrique, 2008; *Lo spettatore emancipato*, trad. it. di D. Mansella, DeriveApprodi, 2018.
23. ***Et tant pis pour les gens fatigués***. Entretiens, éditions Amsterdam, 2009.
24. ***Moments politiques*** — *Interventions 1977-2009*, La Fabrique (pour l'édition française) 2009.
25. ***Les écarts du cinéma***, La Fabrique, Paris 2011; *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, a cura di A. Inzerillo, Pellegrini, 2013.
26. ***Aisthesis****, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011; *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*; trad. it. di P. Terzi, Orthotes 2017.
27. ***La méthode de l'égalité***, entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Bayard, 2012.
28. ***Le fil perdu***, La Fabrique, 2014.
29. ***Les Bords de la fiction***, Le Seuil, 2017
30. ***Les temps modernes***. *Art, temps, politique*. La Fabrique, 2018.
31. ***La méthode de la scène***, J.Rancière avec Adnen Jdey, Lignes, 2018.
32. ***Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*****,** La fabrique, 2020.
33. **Les mots et les torts.** Dialogue avec Javier Bassas**,** La fabrique, 2021.

Interviste, articoli e conferenze

1. J. Rancière, *Sous les pavés, la page*. Entretien Aude Lancelin. Nouvel Observateur - 2205 - 08/02/2007, p.98-100.
2. *Jacques Rancière o la democrazia della sensazione*, a cura di I. Bussoni e P. Godani, 27.06.2015. Intervista. Fonte Internet
3. J. Rancière, *Esthétique de la politique et poétique du savoir*. In: Espaces Temps, 55-56, 1994. *Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales*. pp. 80-87;
4. J. Rancière, *Modernità e finzioni del tempo*. Conferenza risalente al 29-06-2015. Tradotta da Ilaria Bussoni e pubblicata on line su "Micromega".
5. J. Rancière, *L'introvabile populismo. Populisti senza popolo*. Tratto da Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacques Rancière, *Che cos'è un popolo?* trad. it. DeriveApprodi 2014 [articolo pubblicato in prima versione su «Libération», 3 gennaio 2011].
6. J. Rancière, *Non comune*. Intervento pronunciato in occasione di Sensibile comune. Le opere vive [Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, 14-22 gennaio 2017] nell'ambito delle serate «Parole Comuni», 19-20 gennaio. Organizzate in collaborazione con l'Institut Français Italia. Traduzione a cura di Camilla Diaz.
7. J. Rancière, *Dissenso, emancipazione, estetica*. Testo-intervista raccolto, trascritto e tradotto da Ilaria Bussoni e Fabrizio Ferraro, in occasione del Festival del Cinema Ritrovato, Cineteca di Bologna, 2015.
8. J. Rancière, sous la direction d'Adnen Jdey, *Politiques de l'image: Questions pour Jacques Rancière*, La lettre volée, 2013.
9. *Sous les paves la plage, entretien avec Jacques Rancière*. Le Nouvel Observateur – 2205- 08/02/2007.
10. J. Rancière, *Politics, Identification, and Subjectivization*, in October, volume 61, pagg. 58-64, 1992.

11. J. Rancière, *The Politics of Literature*, in SubStance, volume 33, numero 1, issue 103, pagg. 10-24, 2004.
12. J. Rancière, *Le coup duble de l'art politisé,* intervista con G. Rockhill, Lignes, 2006/1, 19.
13. J. Rancière, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy*, New Left Review, 2002, 14.
14. J. Rancière, *Il comunismo del sensibile.* In *Comunismo necessario, Manifesto a più voci per il XXI secolo*, a cura del collettivo C17, Mimesis 2019.
15. J. Rancière, A. Inzerillo, *Viralité/immunité: deux questions pour interroger la crise.* Dialoghi italo-francesi, Institit français Italia 2020.
16. J. Rancière, J. Confavreux, *Disfare le confusioni al servizio dell'ordine dominante.* Intervista trad. it A. Inzerillo, Gli asini rivista, 2020.

Bibliografia secondaria

1. **A. Birnbaum,** *Égalité radicale. Diviser Rancière*, Éditions Amsterdam, 2018.
2. **A. de Pontmartin**, *Le roman bourgeois et le roman démocrate*, *Mm. Edmond About et Gustave Flaubert*, Correspondant, 25 juin 1857.
3. **A. Fjeld**, *Jacques Rancière. Pratiquer l'égalité*, Michalon Éditeur, 2018.
4. **A. Honneth,** *La lotta per il riconoscimento* (1992), trad. it. di C. Sandrelli, Saggiatore, 2002.
5. **A. Honneth,** *Reificazione. Uno studio in chiave di teoria del riconoscimento* (2005), trad. it. di C. Sandrelli, Meltemi 2019.
6. **A. Honneth,** *Riconoscimento e conflitto di classe. Scritti 1979-1989*, trad. it. di E. Piromalli, Mimesis, 201.
7. **A. Honneth**, *Riconoscimento e disprezzo* (1991), trad. it. di A. Ferrara, Rubbettino, 1993**.**

8. **A. Honneth,** *Riconoscimento. Storia di un'idea europea* (2018), trad. it. di F. Cuniberto, Feltrinelli, 2019.
9. **Aristotele**, *Etica Nicomachea,* trad. it. di A. Plebe, Mondadori 2008.
10. **Aristotele**, *Poetica*, trad. it. di P. Donini, Einaudi 2008.
11. **Aristotele,** *Politica*, trad. it. di R. Laurenti, Laterza 2009.
12. **B. Aspe**, *Partage de la nuit. Deux études sur Jacques Rancière*, Nous 2015.
13. **C. Baudelaire,** *Madame Bovary* in *Opere*, Mondadori, 1996.
14. **C. Ruby,** *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, La fabrique 2009.
15. **E. Coccia,** *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale.* Il Mulino, 2014.
16. **E. Coccia,** *La vita sensibile.* Il Mulino, 2011.
17. **E. Franzini,** *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaello Cortina editore, 2018.
18. **E. Kant,** *Critica della facoltà di Giudizio*, trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, 1999.
19. **F. Nietzsche,** *Al di là del bene e del male*, a cura di G. Colli, trad, it F. Masini, Adelphi, 2013.
20. **F. Nietzsche**, *Il dramma musicale greco in La filosofia dell'epoca tragica dei greci,* a cura di G. Colli, Adelphi, 2010.
21. **F. Nietzsche**, *La nascita della tragedia,* trad. it. S. Giametta, Adelphi, 2009.
22. **F. Nietzsche,** *Umano, troppo umano*, Vol. primo, trad. it. S. Giametta, Adeplhi, 2013.
23. **F. Schiller,** *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Boffi, Bompiani 2016.
24. **G. Campailla,** *Jacques Rancière. Dalla rottura con Althusser alle scene dell'emancipazione*. Galena 2014.
25. **G. Campailla,** *L'intervento critico di Rancière*. Meltemi, 2019.
26. **G. Deleuze, F. Guattari,** *Mille piani I*, Bibliotheca biographica, 1987.
27. **G. Flaubert**, *L'opera e il suo doppio*. Dalle lettere, a cura di F. Rella, Fazi Editore, edizione digitale, 2013.
28. **G. Flaubert,** *Madame Bovary*, Feltrinelli, 2018.

29. **G. Flaubert**, *Un cuore semplice*, in *Opere* Volume II, Mondadori, 2000.

30. **G. Fronzi,** *Etica ed estetica della relazione,* Mimesis, 2009.

31. **G. Gauny**, textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière, La fabrique, 2017.

32. **G. Matteucci,** *Estetica della moda*, Mondadori, 2017.

33. **G. Simmel,** *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali, A. Pinotti, Einaudi, 2020.

34. **Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?),** *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco,* a cura di L. Amoroso, Edizioni ETS, 2007

35. **J. De Gaultier,** *Le bovarysme*, Forgotten Books, 2017.

36. **J.J.Winckelmann**, *Storia dell'arte dell'antichità*, trad. it. di M.L. Pampaloni, Abscondita, 2007.

37. **J-P Sartre,** *Che cos'è la letteratura?,* Il Saggiatore, 1966.

38. **J-P. Deranty**, *Jacques Rancière, Key Concept*, Taylor & Francis ltd, 2010.

39. **L. Althusser,** *Per Marx* (1965), trad. it. a cura di C. Luporini, Editori Riuniti, 1967.

40. **M. Foucault**, *Sicurezza, territorio, popolazione*. Corso al Collège de France (1977-1978), trad. it. P. Napoli, Feltrinelli 2017.

41. **M. Foucault**, *Tecnologia del sé* (1992), a cura di L.H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton, Bollati Boringhieri, 1998.

42. **P. Brooks,** *Lo sguardo realista*, Carocci, 2017.

43. **Platone,** *Fedro*, trad. it. di A. Zadro, Laterza 1986.

44. **Platone,** *Politico*, trad. it. di A. Zadro, Laterza 1984.

45. **Platone,** *Repubblica*, trad. it. di M. Vegetti, BUR 2008.

46. **P-S. Ballanche**, *Première Sécession de la plèbe*, Éditions Pontcerq, 2017.

47. **R. Barthes,** *L'effet de réel*, in "Communication", 11, 1968.

48. **R. De Gaetano** (a cura di): *Politica delle immagini, su Jacques Rancière*, Luigi Pellegrini editore, 2011.

49. **R. M. Rilke**, *Poesie*, traduzione e cura di G. Baioni, Einaudi-Gallimard, 1994.

50. **S. Halliwell**, *L'estetica della mimesis*, trad.it. di D. Guastini e L.M. Ansaldo Patti, a cura di G. Lombardo, Aesthetica Edizioni, 2009.
51. **W. Benjamin**, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (terza versione), trad. it. a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, 2019.

Articoli su Jacques Rancière

1. N. Auray et S. Bulle, *Rupture critique ou partage du sensible, dévoilement ou suspension de la réalité? Une lecture croisée de Boltanski et Rancière sur la notion d'émancipation*. https://journals.openedition.org/sociologies/5718
2. P. Fautrier, *Qui a peur d'Emma Bovary? Jacques Rancière, Politique de la Littérature*, Paris: Galilée, coll. "La philosophie en effet", 2007.
3. M. De Gandt, *Subjectivation politique et énonciation littéraire*, Labyrinthe [En ligne] 17 | 2004 (1), *Jacques Rancière, l'indiscipliné*. http://journals.openedition.org/labyrinthe/178
4. D. Licciardi, *"Is Art Emancipatory?" Art, Emancipation, Education. Aesthetics and Art Theory*, Kingston University London,
5. Marion Pollaert, *Platon contre Bourdieu? Discours savant et altérité sociale chez Jacques Rancière*. (Academia.edu).
6. G. Campailla, *Social Domain and Politics in Contemporary Critical Thinking: Honneth, Rancière, and their Relation to E.P. Thompson*. Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy, Vol. XII, n. 2 / december 2020 www.metajournal.org
7. M. Pustianz, *Lo scandalo dello spettatore. Teatro e democrazia secondo Jacques Rancière*. (Academia.edu)
8. S.Visentin, *Verità e visibilità della politica di Rancière e Badiou* in *Verità ideologia e politica*, autori vari, Cronopio, 2009.
9. M. Pezzella, *La democrazia dei senza parte*, 12 novembre 2011: http://www.democraziakmzero.org.

10. J-P. Derantly, *Jacques Rancière's contribution to the Ethics of Recognition*, in Political Theory, volume 31 (1), pagg. 136-156, febbraio 2003.
11. C. Borys, *Raccontare la modernità artistica a partire dal concetto di regime estetico: la proposta di Jacques Rancière in Aisthesis*. In "Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata". Atti di convegno Compalit, a cura di G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca, Del Vecchio Editore.
12. A. Seurat, *Penser à la limite: pour une lecture critique de Jacques Rancière*, in TRANS-, 2005, 1.
13. O. Neveux, *Aux bords de l'esthétique. Notes sur «art et politique» chez Rancière*, Raison présent, 2005, 156.
14. Jean-Louis Déotte, *Le spectateur émancipé de Jacques Rancière*, Appareil [En ligne], Comptesrendus, mis en ligne le 04 mai 2009 http://appareil.revues.org/804