

MARCO TEDESCHINI  
(Università di Tor Vergata)

**J. RANCIÈRE**  
**LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ**

Se il «sensible», l'«*expérience commune du sensible*», il suo «partage», i modi di percepire le cose e i significati loro conferiti, in una parola il «senso comune» non è altro che l'articolazione del sistema di potere dominante («*policier*», per Rancière, p. 48); se la «*police [...] anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles*» (p. 66), allora la domanda sullo statuto epistemologico di percezione e senso comune perde il suo valore e viene convertita in questione politica: quale «*distribution du commun et du privé [...] du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit*» (*ibid.*) sottostà a un certo «*mode de présentation sensible*» e alla sua interpretazione (p. 75)? E soprattutto: come sovvertire quest'ordine?

Nel volume qui in recensione, che raccoglie cinque saggi di grande interesse sul nesso tra arte, politica, emancipazione e spettatorialità, Rancière articola queste quattro figure per mostrare fino a che punto ed entro quali limiti l'arte può contribuire alla lotta politica mediante il sabotaggio dell'«*ordre 'naturel' qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance*» (p. 66); ma anche in quali termini essa possa invece esserne complice. In tale prospettiva le categorie di spettatorialità e di emancipazione, adeguatamente definite e comprese nel primo saggio, che dà il titolo all'intera raccolta, diventano gli utensili con cui Rancière intende dare un nuovo respiro all'arte politica, la quale deve forgiare delle «*altre forme di 'senso comune', delle forme di un senso comune polemico*» (p. 84), e insieme i criteri per una lotta politica efficace e feconda.

Lo spettatore – e questa è la prestazione politica del libro di Rancière – va infatti liberato dalla logica che lo oppone all'attività dell'artista assegnandogli un ruolo meramente passivo; semmai egli è colui che *può*, perché ne ha il potere, «*traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit*» (p. 23) in un gioco imprevedibile che rimette in questione l'organizzazione spazio-temporale e simbolica, il *partage*, della realtà. L'arte si configura dunque come il momento della

suggerione dello spettatore, dell'innesco del processo *stricto sensu* politico e l'artista come *maestro ignorante*, colui che «n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu [...] de le vérifier et de le faire vérifier» (p. 17). L'artista porta così lo spettatore a muovere da solo i passi verso il *proprio* sapere, cioè verso l'emancipazione. Quest'ultima «commence quand [...] on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la nomination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions» (p. 19). E può giungere al proprio culmine con l'apertura di una «scena di dissenso», ovvero di un diverso modo di vedere le cose, di una rottura dell'accordo sull'ordine della realtà. Ma perché cominci effettivamente e con la dovuta radicalità, essa necessita di un *medium* che renda irriducibile la distanza tra maestro e allievo, consentendo così allo spettatore di acquistare il proprio sapere: questo elemento mediatore è l'opera d'arte.

La paradossale pedagogia del maestro ignorante, preposta all'emancipazione intellettuale dell'allievo-spettatore, si oppone così alla classica pedagogia del maestro, la quale cela il dispositivo di potere privilegiato per la comunicazione e dunque la conservazione del senso comune dominante. Questa logica, è tutto il secondo saggio *Les mésaventures de la pensée critique* che intende dimostrarlo, ha riguardato e riguarda tuttora anche la critica sociale e culturale, che pure vorrebbe avere una funzione eminentemente politica. Essa elabora infatti il concetto di emancipazione, associandolo non con una «rottura» del senso comune, ma con «la fin du processus global qui avait séparé la société de sa vérité» (p. 49). Salvo scoprire in seguito che la verità della società rappresenta il *partage* che organizzava quest'ultima prima della rivoluzione francese: Rancière si impegna infatti in una genealogia del pensiero critico che conduce alle analisi contro-rivoluzionarie, in base alle quali con la rivoluzione del 1789 sarebbe andato «détruit le tissu des institutions collectives qui rassemblaient, éduquaient et protégeaient les individus» (p. 47).

Detenere la verità diventa in questa cornice piuttosto sospetto: ciò implica infatti perseguire strategie inclusive in sé oppressive, perché non favoriscono l'emancipazione individuale prima e sociale poi. La prospettiva radicalmente politica di Rancière avrebbe così il pregio di liberare la politica da qualunque velleità veritati-

va e di ricondurla radicalmente al proprio problema: che genere di rapporti costituiscono una certa comunità politica e dunque se vadano sovvertiti o meno (decisione da lasciare all'individuo, ma che Rancière caldeggia apertamente). Proprio a tal proposito l'arte può acquistare un ruolo centrale. Essa può infatti essere tanto il marchio di una politica di stato, secondo la pedagogia 'classica' e inclusiva, quanto fungere da vettore emancipativo, secondo la pedagogia del maestro ignorante: *Les paradoxes de l'art politique* mette infatti in guardia dalle difficoltà in cui incorre l'arte critica, la quale si rivela in fin dei conti inefficace per la lotta, in quanto autoreferenziale e soprattutto priva di un senso che non sia già anticipato non solo nella volontà dell'artista, ma dal senso comune dominante e negli effetti che deve suscitare nello spettatore (supposto passivo). Se invece l'emancipazione è garantita effettivamente solo all'interno di una pedagogia che abdica al proprio sapere, che in questo caso è potere, l'opera d'arte politica consente senz'altro una «sospensione» del sapere comune e di quello dell'artista, ma d'altra parte può costituire la scintilla per avviare un movimento di «reconfiguration de l'expérience commune du sensible» (p. 70). Il nesso tra politica, arte e spettatorialità prevede pertanto che la politica debba estetizzarsi «au sens où les actes de subjectivation politique redéfinissent ce qui est visible» (*ibid.*); per altro verso, invece, sarà l'arte a farsi politica, l'estetica ad assumere una politica, «au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible» (p. 71).

L'estetica della politica e la politica dell'estetica devono essere in una continua comunicazione e l'una non può soverchiare l'altra, pena la perdita della possibilità emancipativa, che assicura l'arte: essa lascia in sospenso, o indeterminato qualunque nesso tra la redistribuzione del sensibile che nell'opera è all'opera e gli effetti che essa produce sullo spettatore.

Tutto ciò è possibile in una cornice all'interno della quale la realtà è volta per volta «l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable» (p. 84). L'arte allora contribuisce a questa costruzione, oppure ne produce un'altra, ad esempio traducendo «en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge des circulations économiques et des trajectoires sociales» (p. 91). È così che *L'image intolérable* (quarto saggio) e *L'image pensive* (quinto saggio) riflettono rispettivamente una certa logica di dominio, poiché l'intollera-

bilità di un'immagine non vale *ipso facto* ma è anticipata all'interno di una certa esperienza comune, e la possibilità dell'immagine di produrre dissenso, dovuta all'impermeabilità di quest'ultima rispetto a qualunque predeterminazione del contesto politico o dell'effetto che l'artista vorrebbe produrre. L'«immagine pensosa» infatti dà da pensare, ma non perché in essa sia raccolta una qualche verità; la 'pensosità', che la caratterizza, le deriva piuttosto, spiega Rancière opponendosi al Barthes de *La camera chiara*, l'«effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé» (p. 122).

Dallo spettatore emancipato all'immagine pensosa, Rancière descrive le figure di una lotta politica che si gioca tutta dalla parte dell'emancipazione: l'arte si presenta in questo libro come un potente veicolo per raggiungere questo fine, ma deve abbandonare ogni presupposto sapienziale e inclusivo per poter essere realmente efficace, ogni pretesa conoscitiva per creare nuove possibilità d'azione e di pensiero; in fin dei conti nell'arte non è in questione una qualche verità sul mondo in cui abitiamo, ma il suo senso possibile e sempre rivedibile politicamente.

J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.