

Imma De Pascale

La rivoluzione estetico-democratica della Comune di Parigi

Abstract

The article offers an aesthetic-political reflection of the Paris Commune with the aim of outlining the character of the first proletarian revolution that transformed the possibility of an emancipated society into concrete utopia. In the experience of the Commune, politics and art intertwine their emancipatory path. For this reason, the article investigates, in the first paragraph, the ways in which political action acts aesthetically and in a performative sense on social reality and, in a second moment, proposes an analysis of the politics of art operated by the Federation of Artists that claims its social purpose.

Keywords

Art and society, Politicization of aesthetics, Commune of Paris

Received: 03/02/2025

Approved: 31/03/2025

Editing by: Eleonora Caramelli

© 2025 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

Immacolata.depascale@unina.it (Università degli Studi di Napoli Federico II)

1. *Introduzione*

La Comune di Parigi ha varcato la soglia del possibile inaugurando “un’era nuova di politica sperimentale, positiva, scientifica” (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 110, 20 aprile). Il suo immaginario è oggi tanto problematico quanto presente per le affinità tra l’attuale crisi socio-economica determinata dal capitalismo avanzato e le condizioni lavorative del proletariato e della piccola borghesia negli anni precedenti la Comune (Ross 2020: 20-1). A partire da questa consapevolezza ci si propone di cogliere quegli elementi disordinanti l’ordine delle cose che agiscono positivamente in un senso performativo sulla realtà sociale. In questo senso, la riflessione estetica sulle dinamiche sociali al tempo della Comune vuole essere, più precisamente, una riflessione su una possibile “redistribuzione dei rapporti tra le forme dell’esperienza sensibile” (Rancière 2009: 32), redistribuzione che non è esente da una specifica politicità.

La proposta di rileggere la Comune di Parigi come evento estetico-politico comporta l’analisi di due aspetti che non possono essere pensati separatamente: da un lato, la Comune è espressione estetica di una politica che vive attraverso la manifestazione del dissenso nei confronti dell’ordine costituito; è esperienza democratica in opera che lavora alla riconfigurazione di ciò che è comune, rifiutando la distribuzione delle competenze che distingue “coloro che sono destinati a lavorare con le proprie mani” da quanti, invece, “hanno ricevuto il privilegio del pensiero” (Rancière 1981: 8); dall’altro, all’interno della Comune vi è la presenza di una forte componente di artisti e artigiani che agiscono attraverso un modo di fare e di pensare l’arte che evidenzia una specifica politica dell’estetica. L’arte nelle mani dei comunardi diviene strumento politico mediante la consapevolezza di quanto essa possa ridefinire in modo nuovo lo spazio materiale e simbolico della città e della vita quotidiana, espressione dell’organizzazione estetico-politica della società. Nell’esperienza della Comune politica e arte intrecciano il loro cammino emancipatorio ed è nel duplice senso espresso sopra che la si considera come una forma di rivoluzione estetico-democratica mossa dall’urgenza di riappropriarsi della vita quotidiana ripensando lo spazio-tempo del lavoro e della partecipazione alla cosa pubblica. Ce lo chiediamo con le parole di Marx: “Che cos’è la Comune, questa sfinge che tanto tormenta lo spirito dei borghesi?” (Marx 1974: 76).

Per settantadue giorni – dal 18 marzo al 28 maggio 1871 – Parigi è stata la scena di una rivoluzione che ha fatto fare esperienza della possibilità di riconfigurare lo spazio e il tempo comune attraverso l’affermazio-

ne di una politica in aperto dissenso sia con il regime del Secondo Impero che aveva portato la Francia alla disfatta di Napoleone III e alla vittoria della Prussia imperialista, sia nei confronti della repubblica borghese e oligarchica di Thiers che aveva firmato accordi che comprendevano una pesante indennità di guerra contribuendo a ingigantire la già profonda crisi economica e sociale. Contro la repubblica di Thiers, la Comune si pose come realizzatrice di una “Repubblica Universale” in cui gli uomini e le donne fossero liberi e uguali oltre ogni regime nazionalista (Ross 2020: 39).

A tal proposito l’analisi teorica del comunardo A. Arnould esprime chiaramente la portata storica della Comune: “La Comune di Parigi era qualcosa di più GRANDE e di DIVERSO rispetto a una rivolta. Essa fu l’ascesa di un principio, l’affermazione di una politica. In una parola, essa non fu solo un’altra rivoluzione, ma fu una rivoluzione nuova, diversa, che portava nelle pieghe della sua bandiera un programma assolutamente inedito e peculiare” (Arnould 1878: 163; Ross 2020: 38). La novità di questa “rivoluzione nuova” sotto “la bandiera della Repubblica Universale” (Ross 2020: 39) consiste, dunque, nel fatto che non si tratta di una rivoluzione borghese, come lo era stata la Rivoluzione del 1789, ma di una rivoluzione proletaria dal carattere internazionale mossa dall’esigenza di aprire una nuova strada che avanzasse sul cammino dell’emancipazione del lavoro promuovendo la nascita di una società in cui ci fossero le condizioni materiali e culturali per realizzare il benessere collettivo: una Repubblica realmente democratica, sociale, universale e non la maschera di un governo autoritario. A questo scopo risultò di primaria importanza lo smantellamento dell’apparato burocratico o, detto altrimenti, dell’apparato poliziesco dello Stato centralizzato che si esprimeva nella burocrazia quale sua veste morale oltre che giuridica. Tra le azioni manifesto con le quali la Comune dichiarò la propria posizione, prendendo le distanze anche dalla Rivoluzione borghese dell’89, sono da menzionare l’incendio della ghigliottina in Place Voltaire e la demolizione della Colonna Vendôme – di cui Courbet fu tra i principali attori – quale simbolo celebrativo delle conquiste imperialiste di Napoleone (Ross 2020: 40). Tra i risultati ottenuti vi fu che nella società della Comune non vi era più alcuna distinzione di genere, di nazionalità e classe: uomini e donne erano liberi e uguali con lo scopo di riformare in senso non solo simbolico, ma materiale il lavoro e il benessere: una società in cui tutti avessero per sé la parte migliore.

2. Lo spazio estetico della politica

Vive la Commune! All'alba del 18 marzo 1871 Parigi fu svegliata da un grido; sorgeva, insieme al nuovo giorno, un nuovo ordine del mondo o – mutuando i termini di Rancière – un nuovo *partage* estetico-democratico del sensibile comune: “I proletari di Parigi in mezzo alle disfatte e ai tradimenti delle classi dominanti hanno compreso [...] che è loro imperioso dovere e loro diritto assoluto di rendersi padroni dei loro propri destini, impossessandosi del potere governativo”, così recitava il Comitato centrale nel manifesto che inaugurava la rivoluzione comunale (Marx 1974: 76). In *Memoria della Comune*, Lenin scrive che “la Comune nacque spontaneamente. Nessuno l'aveva preparata coscientemente e metodicamente” (Lenin 1966: 123). L'idea di una comune sociale, come tiene a sottolineare Ross, nacque nelle assemblee e nei club rivoluzionari che si diffusero negli ultimi anni dell'Impero. Questi luoghi d'incontro erano una “fusione quasi brechtiana di pedagogia e intrattenimento” nei quali, dopo le ore di lavoro, si ritrovavano dei liberi cittadini (Ross 2020: 35). È importante sottolineare la consapevolezza espressa da Lenin, la stessa che sorprese Marx – il quale credeva nella necessità di istruire la classe operaia per la rivoluzione – quando si trovò di fronte “un governo della classe operaia, il prodotto della lotta della classe dei produttori contro la classe appropriatrice, la forma politica finalmente scoperta, nella quale si poteva compiere l'emancipazione economica del lavoro” (Marx 1974: 85).

Come i proletari di cui Rancière racconta il percorso di emancipazione ne *La nuit des prolétaires*, i comunardi si sono fatti comunità con la partecipazione di tutti coloro che non erano riconosciuti “come parte nella costituzione simbolica della città” (Rancière 2011: 93). I proletari di cui parla Rancière sono consapevoli del tempo che ruba loro lo sfruttamento del lavoro da parte del capitale, dell'abbruttimento della vita quotidiana scandita dalla fatica e dalle ore di riposo utili solo al funzionamento della “macchina servile”; è lo stile di vita nel quale il regime capitalistico borghese vuole rinchiuderli con lo scopo di produrre ciò di cui gli stessi produttori non possono beneficiare: la libertà, il benessere materiale e spirituale. D'altra parte, nelle assemblee e nei club si sogna e si prepara l'impossibile: “la sospensione dell'ancestrale gerarchia che subordina coloro che sono destinati a lavorare con le proprie mani a coloro che hanno ricevuto il privilegio del pensiero” (Rancière 2019: 8). È a partire dalla sospensione delle gerarchie economiche attraverso un lavoro libero e associato che la Comune pensa una società nuova, ma l'esistenza di questo spazio-tempo nuovo richiede una politica la cui forma non può che essere quella del conflitto con

l'ordine del sensibile che si pensa saturo di ogni possibile concreto. “L'esistenza operante” (Marx 1974: 92) della Comune consiste, dunque, nella messa in pratica di una politica agita da uomini e donne qualunque volta alla riconfigurazione estetica dei ritmi della vita alternativi a quelli del capitale; una società in cui ci sia posto per un essere-insieme che si fa egualitario pur nel rispetto della natura molteplice delle identità che la abitano. In questo senso il popolo della Comune si è unito spontaneamente contro i valori “del vecchio mondo governativo e clericale, del militarismo, del funzionarismo, dello sfruttamento, dell'aggottaggio, dei monopoli, dei privilegi, ai quali il proletariato deve la sua schiavitù, la patria le sue disgrazie e i suoi disastri” (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 110, 20 aprile: 293) per dare inizio alla sperimentazione di una nuova era democratica nella quale tutti coloro che il capitalismo costringeva ai margini della città – e dello Stato – potessero prenderne parte. Lo scopo dei comunardi, a tal fine, non era quello di “mettere semplicemente la mano sulla macchina dello Stato bella e pronta, e metterla in movimento per i propri fini” (Marx 1974: 76), ma di avviare processi di decentralizzazione della macchina statale, di laicizzazione della cultura e di ripensamento di un'umanità nuova che si riconoscesse oltre ogni regime di nazionalità e oltre la logica divisiva del capitale che, con la seconda industrializzazione, invadeva le regioni più recondite della vita quotidiana spirituale oltre che materiale. Il regime dell'imperatore Napoleone III aveva sviluppato una forma di democrazia depoliticizzata, che si esprimeva sul piano sociologico in un'apparente democratizzazione del consumo feticistico di oggetti-merce (fenomeni descritti nei *Passages* benjaminiani) e di esperienze estetico-culturali al cui godimento la massa sembrava poter accedere liberamente. Nella realtà dei fatti, invece, il fermento che pervadeva la società moderna “altro non era se non l'interiorizzazione individuale dell'agitazione senza obiettivo né treccia che tormentava la società nel suo complesso” (Rancière 2010: 58), una società in cui tale “appetito democratico” dissimulava un forte inasprimento delle disuguaglianze e un irrigidimento morale di matrice farisaica.

In questo contesto, iniziò a profilarsi tra le classi popolari e la piccola borghesia dei mestieri l'idea di una società della condivisione alternativa a quella definita dal sistema gerarchico capitalistico in cui pochi si arricchivano a discapito della dignità del lavoro di molti. Si presentò l'urgenza di ripensare il sistema di produzione insieme ai concetti di ricchezza e di benessere dei quali chiunque poteva e doveva avere diritto di goderne, in luogo di un'idea fatalistica di destino immutabile e irrevocabile: una società fondata su una forma di emancipazione a cui il comunardo Eugène Pottier diede il nome di “lusso comune” (Ross 2020: 63). Si tratta di una

tra le eredità più preziose della Comune ovvero l'idea, ma anche il fatto, che una rivoluzione politica non possa pensarsi concretamente solo al livello della riorganizzazione del potere governativo: essa deve prendere in considerazione anche una politica del quotidiano riorganizzando, nella sua pratica sociale, uno stile di vita sostenibile per l'umanità intera. In tal senso essa può essere compresa come atto rivoluzionario totale che prende in carico ogni aspetto dell'esistenza, anche quelli apparentemente ininfluenti come la cultura del bello applicata agli spazi pubblici e privati, la cura della persona, la piacevolezza del tempo del lavoro, mostrando con ciò come la fine dell'alienazione nel bisogno e l'affrancamento dell'uomo dall'economico attraverso il lavoro libero e associato fosse un'utopia concreta effettivamente realizzabile; il popolo era mosso "da una volontà fondamentale, quella di cambiare il mondo e la vita così com'è e le cose così come sono, una spontaneità portatrice del più alto pensiero, un progetto rivoluzionario totale. Un 'tutto o niente' delirante e generale. Una scommessa vitale e assoluta sul possibile e l'impossibile" (Lefebvre 1965: 23).

La rivoluzione estetica della Comune non aveva l'interesse a prendere possesso dei palazzi del potere così come erano, piuttosto l'obiettivo estetico-politico era quello di riprendere possesso di Parigi quale città simbolo e comunità materiale per riappropriarsi dello spazio-tempo comune oltre ogni distinzione tra città e campagna, spazio pubblico e spazio privato, lavoro manuale e lavoro intellettuale che definivano fino a quel momento l'ordine poliziesco. La polizia, nel senso in cui Rancière usa questo concetto, non è intesa solo come dispositivo statale che si oppone alla comunità politica, ma è la legge implicita che disciplina moralmente la società e divide al suo interno i corpi e le identità sociali regolando il loro apparire nello spazio pubblico (Rancière 2007: 48). In relazione all'ordine del sensibile dato, l'attività politica si pone, d'altro canto, come antagonista dell'ordine poliziesco restituendo così lo spazio sensibile alla sua contingenza. In questo modo essa "decostruisce le pluralità sensibili dell'ordine poliziesco" manifestando un mondo altrimenti possibile: "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, fa sentire come discorso ciò che era inteso solo come rumore" (Rancière 2007: 48-9). Con la Comune si è assistito all'attualizzazione di un mondo nuovo nel quale si è sperimentato l'autogoverno democratico del popolo dichiaratosi polemicamente composto da proletari, un popolo nel quale si sono potuti identificare tutti coloro la cui esistenza non era considerata come parte avente diritto nella partizione dei beni comuni, all'egualanza e alla

libertà. L'attività politica della Comune, pertanto, non si è posta solo come forma di resistenza all'ordine poliziesco, ma ha agito come forza creatrice di un altrimenti possibile che si è potuto realizzare nella costituzione di una "comunità di eguali", una comunità di uomini e donne emancipati e capaci di universalizzare il conflitto. La posta in gioco, dunque, non era solo Parigi, ma il generale ripensamento dell'essere-insieme dei popoli di tutti i Paesi, della salvaguardia dei rapporti tra esseri umani e natura, dell'emancipazione di ciascuno e di tutti dalle miserie del capitale. Un ideale decisamente ambizioso che, parafrasando Lefebvre, è risultato vincente per il solo fatto di essersi manifestato.

L'architettura di Haussmann, espressione del regime del Secondo Impero, aveva cacciato operai e artigiani ai margini della città e ai "bordi del politico" isolando la *phoné* (voce) delle loro rivendicazioni sociali, puntualmente non riconosciute dall'ordine del *logos* (parola, discorso) dominante¹. Con la proclamazione della Comune essi si unirono intorno alla bandiera rossa per realizzare la Repubblica sociale e universale, "una nuova era, un'era di pace, di lavoro, di libertà, di giustizia, di uguaglianza" (Salvati 1971: 161). Una pagina de *Le Cri du Peuple* n. 29 del 30 marzo 1871, descrive la proclamazione della Comune come "la festa nunziale dell'idea e della Rivoluzione", un giorno di festa del popolo che ha scelto con il voto i rappresentanti di una nuova visione del mondo messa in pratica. Anche Lefebvre nel suo scritto sulla Comune sottolinea il momento aurorale della Rivoluzione come espressione festiva di un popolo che si manifesta e "rompe le dighe" di un ordine sensibile dal quale era escluso: "fu anzitutto un'immensa, una grandiosa festa, una festa che il popolo di Parigi, essenza e simbolo del popolo francese e del popolo in generale, offrì a sé stesso e al mondo. Festa di primavera nella Città, festa dei poveri e dei proletari, festa rivoluzionaria e festa della Rivoluzione, festa totale, la più grande dei tempi moderni" (Lefebvre 1965: 20-1). La festa spezzava la temporalità storica lineare del capitale aprendosi alla scrittura di una "storia eretica" fatta da uomini e donne qualunque che si erano sottratti all'invisibilità e all'indiscernibilità delle loro esistenze nel ridefinire lo spazio poli-

¹ Sulla distinzione tra *logos* e *phoné* vedi Aristotele, *Politica* I, 1253a : "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 [...], 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". Sulla suddetta distinzione che rappresenta due modalità di partecipazione allo spazio pubblico si veda Rancière 2007.

tico all'interno del quale verificare l'uguaglianza della propria parola e discutere il torto del proprio mancato riconoscimento. Si può dire, quindi, che l'atto della Comune ha dato luogo al conflitto tra due logiche eterogenee, la logica poliziesca e la logica egualitaria, rendendo possibile l'incontro impossibile da prevedere (Rancière 2007: 51) e dimostrando concretamente che la società non può mai dirsi satura del possibile, l'ordine che la regola è sempre suscettibile di modifica. La Comune ha istituito uno spazio estetico-politico nuovo, democratico, un terreno di incontro-scontro tra un ordine del sensibile divisivo che segue la logica del capitale e un dis-ordine di un sensibile condiviso che persegue il processo di emancipazione inteso come processo politico di universalizzazione del conflitto per il riconoscimento dell'uguaglianza dei diritti politici e civili. Il processo di emancipazione condotto dai comunardi è risultato essere, nello stesso tempo, un processo di soggettivazione e di dis-identificazione che ha creato un universale polemico – il proletariato – intorno al quale si è costruito un modo di essere-insieme alternativo a quello del capitale. Se nella società capitalistica l'essere-insieme si declina nella forma di un riconoscimento identitario che non lascia scarti di soggettivazione e il cittadino è essenzialmente la funzione che ricopre, il suo modo di essere lo destina a uno stile di vita dal quale non vi è data possibilità di emanciparsi: il lavoro manuale sottrae il tempo alla riflessione intellettuale dell'individuo e alla partecipazione allo spazio pubblico collettivo ricacciandolo nello spazio privato del lavoro e della casa. Diversamente, l'azione politica della Comune è consistita nel ripristino della distanza critica tra ciò che si fa e ciò che si è, salvaguardando l'uguaglianza nella differenza che definisce la democrazia stessa e nella riconfigurazione dello spazio pubblico (*il tra*) in cui il soggetto si riconosce uguale tra uguali: “*Proletari* è stato il nome ‘proprio’ di quelli che erano insieme nella misura in cui erano *tra*: tra diversi nomi, condizioni o identità; tra l’umanità e l’inumanità, la cittadinanza e il suo rifiuto; tra la condizione di uomo come strumento e quello di essere parlante e pensante” (Rancière 2011: 94). L'estetica della politica consiste, dunque, nella creazione di uno spazio-tempo conflittuale in cui si fa esperienza della sospensione dell'ordine gerarchico della dominazione e della riconfigurazione democratica dell'*aisthesis* che apre alla pluralità sensibile che abita la comunità: in questo senso – scrive Rancière – “la politica è estetica nel suo principio stesso” (Rancière 2007: 75). La Comune è risultata la sperimentazione di una tra le forme concrete che può assumere la democrazia, una forma nella quale il popolo si manifesta e si esprime nella sua soggettivazione non identitaria mettendo in discussione l'organizzazione stessa della società dalla quale si è mossi per emanciparsi. Ciononon-

stante la comunità politico-democratica pensata dalla Comune si è scontrata con il paradosso dell’uguaglianza che consiste nell’impossibilità di far aderire il “principio della comunità degli eguali e quello del corpo sociale” e questo perché la comunità, rispetto alla società inegualitaria, rimane qualcosa di inconsistente dato che la sua esistenza si dà sempre di nuovo nel conflitto che ne permette la verifica e la creazione continua dell’uguaglianza: “essa è portata ogni volta da qualcuno per qualche altro, per una infinità virtuale di altri; essa ha luogo senza avere luogo”, per tale ragione non può realizzarsi sotto forma di istituzione sociale la cui legge non può che essere quella dell’ineguaglianza, di una sragionevolezza che divide l’intelligenza umana tra attiva e passiva, come la città tra centro e periferia (Rancière 2011: 124-7). Il pensiero di Jacotot, il teorico dell’uguaglianza delle intelligenze a cui Rancière dedica *Il maestro ignorante*, coglie forse il punto debole di ogni ideale rivoluzionario: “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 emanciparne 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” (Rancière 2008: 115).

Sebbene la festa abbia avuto un epilogo tragico, il popolo della Comune “ha vinto, per il solo fatto di essersi manifestato” (Lefebvre 1965: 21) e di aver reso visibile un possibile fino ad allora considerato utopico. Il suo immaginario, per quanto complesso, è stato un esempio di emancipazione politica, economica ed estetica che continua a ispirare la riflessione sulle possibilità e sulle modalità di una pratica di vita anticapitalistica che possa far rinascere dalle ceneri il nostro presente.

Il ricordo dei combattenti della Comune è venerato non solo dagli operai francesi, ma dal proletariato di tutti i paesi. Perché la Comune non combatté per una causa puramente locale o strettamente nazionale, ma per l’emancipazione di tutta l’umanità lavoratrice, di tutti i diseredati e di tutti gli offesi. Combattente avanzata della rivoluzione sociale, la Comune si è guadagnata le simpatie dovunque il proletariato soffre e combatte. [...]. Il rombo dei cannoni di Parigi ha svegliato dal sonno profondo gli strati sociali più arretrati del proletariato e ha dato nuovo impulso allo sviluppo della propaganda rivoluzionaria socialista. Ecco perché l’opera della Comune non è morta; essa rivive in ciascuno di noi’. (Lenin 1966: 127)

3. Il lusso comune: una politica dell'arte

La Comune ha agito politicamente come tentativo di realizzare una rivoluzione del sensibile comune che non poteva esimersi dal proporre una nuova forma di educazione estetica dell'uomo. Si è trattato del progetto di costituzione di una Repubblica realmente democratica in alternativa a una Repubblica borghese che conservava nelle sue pieghe valori reazionari. In questo senso l'arte, attraverso la Federazione degli Artisti, ha avuto un ruolo di primo piano nella decostruzione dell'ordine poliziesco del Secondo Impero, che manteneva ben separato il lavoro manuale degli artigiani-artisti dal lavoro intellettuale e che considerava l'arte sia come mezzo di propaganda, sia un lusso o un diletto delle classi dominanti. L'Accademia di Belle Arti, sotto il controllo di un regime autoritario che limitava la libertà di espressione e perseguitava gli oppositori repubblicani, aveva una funzione di controllo e censura sulla produzione artistica in mostra nelle Esposizioni e nei Salon.

L'arte che veniva considerata ammissibile era chiamata a rispondere a codici di pubblica morale che limitavano la creatività artistica alla rappresentazione del potere o all'utilizzo dei canoni del classicismo e della simbologia mitologica. In questo modo l'arte era tenuta a distanza da ogni istanza di critica della società. L'Esposizione Universale di Parigi del 1855 dette luogo ad aspre polemiche che videro Courbet rifiutare le ingerenze del governo nella scelta del suo ultimo lavoro da sottoporre al vaglio dell'Accademia. L'opera, intitolata *L'atelier du peintre*, era considerata da lui come "la storia morale e fisica del [suo] atelier" e come espressione delle sue inclinazioni e delle sue repulsioni che l'intera società parigina avrebbe dovuto cogliere (Courbet 2023: 54). In occasione dell'incontro con il direttore dell'Accademia, il signor de Nieuwerkerke, Courbet gli chiese "di lasciare l'arte libera nelle sue manifestazioni" poiché solo lui, in quanto il pittore, poteva ritenersi giudice della sua pittura (Courbet 2023: 51). In effetti la pittura di Courbet sfidava le convenzioni sociali e artistiche del proprio tempo che proponevano una mera arte ideativa incapace di esprimere realmente la società moderna e il suo sentire democratico crescente. Per questa ragione Courbet scrive in una lettera a Freancis Wey che "bisogna incanaglire l'arte" (Courbet 2023: 47), ovvero renderla critica attraverso un percorso di emancipazione dai canoni classico-romantici assumendo come soggetto il reale e l'esistente. Al di là di ogni gerarchizzazione classica della rappresentazione, il realismo di Courbet dette inizio a una rivoluzione artistica che dava visibilità a un'umanità che fino ad allora non aveva goduto di alcuna considerazione artistica in quanto non ne aveva di sociale:

“il popolo gode le mie simpatie; devo rivolgermi direttamente a lui, ricalcarne il mio sapere, e deve essere lui a farmi vivere. Per questo ho cominciato la grande vita indipendente del bohémien” (Courbet 2023: 48). L’intenzione del comunardo Courbet era quella di restituire l’arte alla società attraverso la rappresentazione di un’umanità raccontata nella sua attività quotidiana facendo emergere, mediante un processo di idealizzazione critica, le sue miserie e i suoi vizi, ma anche la sua dignità e la sua presenza nella storia. Il dipinto *Le Retour de la conférence* (1862-63) è emblema della guerra all’*art pour l’art* e all’ingerenza dello Stato e dei valori cristiani sulla libertà degli artisti: la sua carica sovversiva non è data dalla scena di ebrietà in cui sono coinvolti i preti, ma dal voler mostrare “l’impotenza radicale della disciplina religiosa a sostenere nel prete la virtù severa che si esige da lui” (Proudhon 1939: 212). Courbet presentò questo dipinto al Salón del 1863 in risposta alla persecuzione dell’arte operata dal regime di Napoleone III, dipinto che venne rifiutato come accadde nello stesso anno alla *Colazione sull’erba* di Monet. Tema decisivo della sua pittura quello della libertà espressiva degli artisti che consisteva, per Courbet, nella possibilità di “essere in grado di tradurre i costumi, le idee, l’aspetto della [propria] epoca, secondo la [sua] opinione e il [suo] giudizio, essere non solo un pittore ma anche un uomo, in una parola fare dell’arte vivente” (Courbet 2023: 56). L’arte vivente o realista doveva istituire un linguaggio estetico-critico in risposta all’urgenza da parte degli artisti-artigiani di riconsiderare la destinazione sociale dell’arte e la sua capacità estetico-politica. Sulla base di tale progetto la politica dell’arte di Courbet incontrò il pensiero dell’amico socialista Proudhon, il quale riconobbe nella sua pittura realista quel carattere di rappresentazione ideale della vita quotidiana sociale senza distinzione di classe e, nello stesso tempo, una forma d’arte “critica e giustiziera”, capace di “riconciliare l’arte con il giusto e l’utile” (Proudhon 1939: 276).

Nel *Du principe de l’art et sa destination sociale* (1865) Proudhon mise per iscritto alcune delle idee condivise con Courbet e che questi promosse in quanto Presidente degli artisti autorizzato dalla Comune: “abbiamo bisogno di un’arte pratica che ci mostri nella sua dignità, troppo a lungo misticosamente, l’uomo, il cittadino, il sapiente, il produttore; un’arte che lavori al perfezionamento fisico e morale della specie non più servendosi di figure erotiche-mitiche, ma di intelligenti e vive rappresentazioni di noi stessi, un’arte il cui scopo deve essere quello di avvertirci, di lodarci, di riconquistarci, di farci arrossire, nel presentarci lo specchio della nostra coscienza” (Proudhon 1939: 94). Nel momento in cui l’Accademia agiva operando una continua censura con lo scopo di preservare un’arte priva di ogni ragione

sociale, Proudhon la accusava di proporre una forma di “irrazionalità generale delle opere d’arte” che risultava essere specchio della decadenza dell’epoca e non delle virtù sociali di coloro che ne subivano lo sfruttamento. A ciò si aggiungeva la necessità di sottrarre l’arte al gioco politico del regime affinché questa potesse progredire e far progredire la società. Ciò voleva dire recuperare il collettivismo della pratica artistica contro l’individualità del genio che lavora seguendo i canoni dell’idealismo antico senza averne il sentimento. Nel realismo Proudhon vedeva una nuova scuola capace di esprimere le aspirazioni dell’epoca attraverso l’espres-sione di una ritrovata razionalità dell’arte consistente nella “rappresentazione idealistica della natura e di noi stessi, in vista del perfezionamento fisico e morale della nostra specie” (Proudhon 1939: 158). Tale rappresen-tazione idealistica non era che la rappresentazione critica della realtà e non una mera sua copia in vista del perfezionamento fisico e morale dell’umanità come miglioramento della capacità di agire attivamente per lo spazio comune grazie proprio alla ritrovata capacità critica.

La Federazione degli Artisti presieduta da Courbet ha rappresentato un gruppo di più di quattrocento artisti e artigiani dell’arte decorativa che risposero al suo appello per “concorrere alla ricostruzione del suo stato morale e al ristabilimento delle arti [...], riaprire i musei e pensare seriamente a una prossima mostra” (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 96, 6 aprile) in aperta opposizione alla situazione est-etico-poliziesca della società del tempo. Essa è stata espressione dello stretto legame tra arte e politica nel lavoro di riconfigurazione dello spazio-tempo democratico. La conclu-sione del Manifesto della Federazione, elaborato da un comitato e redatto dall’operaio tessile Eugène Pottier, è chiara su questo punto: “Lavoreremo insieme per la nostra rigenerazione, il lusso comune, gli splendori futuri e la Repubblica Universale” (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 2, 15 aprile). Gli artisti della Comune si unirono intorno a una pratica rivoluzionaria con il fine di superare la cultura artistica del feudalesimo che – scrive Courbet – aveva privato di ogni spontaneità producendo un’arte aristocratica e teocratica in opposizione alle tendenze democratiche (Gabrielli 2011: 107). Svincolata dal regime etico-poliziesco delle Belle Arti e sottratta al ricatto delle sovvenzioni statali, la Federazione dichiarò la fine dello stile artistico ufficiale che all’epoca era l’unico a godere del consenso del pub-blico borghese. In alternativa essa propose una politica dell’arte che legava la pratica artistica allo spazio politico comune mediante “la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo, nel quale le forme ordinarie dell’esperienza sensibile sono sospese”, intervenendo a modi-ficare integralmente la partizione del sensibile (Rancière 2009: 36). Il para-

dosso che lega la politicità dell'arte e la sua autonomia è dunque solo apparente in quanto l'arte non fa politica occupandosi di rappresentare i conflitti sociali, ma è politica per il modo con il quale lavora sul *medium* inteso come “l'ambiente sensibile, un *sensorium* particolare, estraneo alle forme ordinarie dell'esperienza sensibile” (Rancière 2009: 39-40). È in questo senso che l'arte al tempo della Comune può dirsi politica, per il modo con cui ha lavorato alla ridefinizione della società come ambiente sensibile nel quale arte e artigianato hanno concorso alla costituzione di una forma nuova di vita in comune definita per l'appartenenza a un senso diverso da quello della dominazione della scienza e dell'industria che trainavano l'ideale del progresso (cfr. Proudhon 1939: 159). Superando il senso di inferiorità degli artisti rispetto a ciò che sembrava avere un potere maggiore sulla società, la Federazione sovvertì la relazione gerarchica tra arte e industria accogliendo tra le proprie fila operai, artigiani qualificati e architetti che si definivano artisti in base alle loro capacità progettuali e produttive. Questo non sempre elevò il livello dell'arte, nota Ross, ma ebbe come risultato una sua più ampia diffusione; non c'era interesse a definire un criterio estetico dal quale dipendesse il valore artistico, morale e economico di un prodotto artigianale (Ross 2020: 72-5), ma piuttosto la riconsiderazione della funzione dell'arte e dello statuto degli artisti in relazione alla società e alla vita quotidiana rendendo l'arte qualcosa di vissuto nella pratica e nell'affermazione della libera espressione dell'individuo qualunque calato nel proprio presente. È emblematica, in questo senso, la rivendicazione del calzolaio Napoléon Gaillard di essere considerato artista al pari di “coloro che pensano di essere dei lavoratori mentre impugnano una penna”. Al di là del libro che scrisse intitolato *L'Arte della Scarpa*, Gaillard contribuì a infrangere la contrapposizione tra l'utile e il bello anche grazie alla costruzione della barricata eretta sotto la sua direzione in Place de la Concorde dinanzi alla quale di fece fotografare, firmando la sua opera, il 20 maggio 1871 (Ross 2020: 72-3). Si potrebbe interpretare la barricata di Gaillard come il simbolo di un'arte pubblica, rivendicata dalla Federazione, in opposizione all'arte monumentale della Colonna Vendôme eretta per celebrare le conquiste imperialiste di Napoleone.

Solo abolendo la distinzione tra arte e artigianato, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, ma anche tra arti nobili e arti minori, promuovendone la cooperazione tra l'utile e il bello era possibile lavorare a una forma di emancipazione e di benessere collettivo che Pottier definì nel Manifesto della Federazione come “lusso comune” e la cui realizzazione “implicava la trasformazione delle coordinate estetiche dell'intera comunità” (Ross 2020: 75). La riconfigurazione delle coordinate estetiche implicava un lavoro sull'am-

biente sensibile che si traduceva nella rivendicazione di un'arte pubblica, ma anche nella messa in discussione del sistema educativo alla base della divisione del lavoro che sanciva le divisioni sociali. Questo è sicuramente uno dei meriti maggiori della Comune: quello di aver aperto una riflessione sul destino sociale dell'arte tutt'oggi presente nell'estetica contemporanea. Arte pubblica e educazione estetica, corpo e spirito, vanno pensate insieme poiché solo abolendo la divisione del lavoro può esserci la cooperazione tra "tutte le intelligenze artistiche" per la costruzione di uno spazio-tempo comune che rispecchi una nuova idea di lusso a cui può partecipare chiunque. Il lusso comune – chiarisce Ross – "combatteva qualsiasi idea di condivisione della povertà con l'idea di un mondo in cui ciascuno avrebbe avuto per sé la parte migliore" (Ross 2020: 82). La politica dell'estetica della Comune è consistita nella ridefinizione della destinazione sociale dell'arte, di un'arte integrata nella vita quotidiana al fine di far prosperare il benessere e la bellezza ovunque, negli spazi pubblici come in quelli privati.

Il comunardo Pottier fu tra i principali sostenitori, all'interno della Federazione, dell'educazione politecnica o integrale che si rifà, da un lato, al concetto fourierista di "lavoro piacevole" e dall'altro all' "educazione Universale" di Jacotot che ebbe il merito, come chiarisce Rancière, di separare la logica dell'emancipazione da quella di un'istruzione basata sulla logica della spiegazione dell'ineguaglianza. L'unica educazione pensabile per una società d'artisti all'insegna del lusso comune è quella di una scuola laica che insegni il mestiere e la cura di sé, che consideri il lavoro come affare pubblico, quale strumento e non come fine della vita, che lasci tempo da dedicare all'accrescimento della propria cultura, alla cura del corpo e degli affetti e alla riconfigurazione della vita in comune: in sintesi, un lavoro che sia esso stesso parte dell'*art de vivre* estetica e democratica. In tal modo la Comune ha permesso non solo di sognare, ma anche di vivere per pochi giorni in una "società di emancipati che sarebbe anche una società di artisti" che ripudia l'ordine poliziesco del capitalismo industrial-borghese il quale divide coloro che fanno da coloro che sanno. I proletari della Comune erano tutti uomini d'azione e dunque artisti, "uomini che fanno, che parlano di ciò che fanno e trasformano così tutte le loro opere in mezzi per segnalare l'umanità che è in loro come in tutti" (Rancière 2008: 93). Un'arte e una società ragionevole hanno bisogno dell'uguaglianza quale suo presupposto, questa è "la lezione emancipatrice dell'artista" che "non si contenta d'essere uomo di mestiere ma vuol fare di ogni lavoro un mezzo di espressione; non si contenta di avvertire qualcosa ma cerca di far condividere" (Rancière 2008: 92).

Dinanzi alle rovine del nostro presente in cui si fa sempre più evidente un ordine del mondo etico-poliziesco che toglie dignità alla vita quotidiana degli individui in quanto esseri umani e cittadini, l'esperienza della Comune resta ad oggi un modello per tutti coloro che provano a riflettere sulla necessità di un mondo alternativo a quello dominato dal capitalismo, dalle disuguaglianze sociali ed economiche e dalla cultura ridotta a merce che ne sono la diretta conseguenza. Le istanze emancipatrici della Comune sono tutt'ora irrisolte, ma hanno fornito l'esperienza concreta di un possibile a partire dal quale si potrebbe "sragionare ragionevolmente" (Rancière 2008: 109) sulle modalità di riappropriazione democratica ed estetica della dimensione sociale, pubblica e privata, di ciascuno e di tutti.

Bibliografia

- Arnauld, A., *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, Bruxelles, Librairie socialiste de Henri Kistemaeckers, 1878.
- Biagi, F., Cappitti, M., Pezzella, M. (a cura di), *Il tempo del possibile: l'attualità della Comune di Parigi*, Firenze, Il Ponte Editore, 2018.
- Courbet, G., *Il realismo: lettere e scritti sull'arte*, a cura di C. Armati, Roma, Bizzarro Books, 2023.
- Gabrielli, C., *L'arte in azione. Proudhon e gli artisti della Comune*, Milano e Udine, Mimesis, 2011.
- Lefebvre, H., *La proclamation de la Commune*, Paris, Gallimard, 1965.
- Lenin, *In memoria della Comune*, in Id., *Opere complete*, vol. 17 (dicembre 1910-aprile 1912), tr. it. I. Solfrini, Roma, Editori Riuniti, 1966.
- Marx, K., *La guerra civile in Francia* (1871), a cura di P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Proudhon, P.-J., *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale*, Paris, Marcel Rivière & C., 1939.
- Rancière J., *Il maestro ignorante* (1987), a cura di A. Cavazzini, Milano e Udine, Mimesis, 2008.
- Rancière, J., *Ai bordi del politico* (1998), a cura di A. Inzerillo, Napoli, Cronopio, 2011.
- Rancière, J., *Il disaccordo* (1995), tr. it. B. Magni, Roma, Meltemi, 2007.
- Rancière, J., *Il disagio dell'estetica* (2004), a cura di P. Godani, Pisa, ETS, 2009.
- Rancière, J., *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), Paris, Pluriel, 2019.
- Rancière, J., *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), tr. it F. Caliri, Roma, DeriveApprodi, 2016.

De Pascale, *La rivoluzione estetico-democratica della Comune*

Rancière, J., *Politica della letteratura* (2006), tr. it. A. Bissanti, Palermo, Sellerio, 2010.

Ross, K., *Lusso Comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi* (2015), a cura di M. Pezzella, tr. it. S. Taccola, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020.

Salvati, M. (a cura di), *I giornali della Comune*, Milano, Feltrinelli, 1971.