

The system of *mimesis* in J. Rancière: between aesthetics and politics

Imma De Pascale

immacolata.depascale@unina.it

The article proposes a re-reading of the concept of *partage* of the sensible in the light of the relationship that regimes of identification of art maintain with *mimesis*. In this regard, the article retraces the analysis proposed by Rancière of the ethical regime of images, of the representative regime and of the aesthetic regime with the aim of showing the terms in which the system of *mimesis* intervenes in the definition of the aesthetic-political space we inhabit.

Keywords: Mimesis, Rancière, the sensible partition, regime of art

Il sistema della *mimesis* in J. Rancière: tra estetica e politica

Imma De Pascale

immacolata.depascale@unina.it

Il tema della *mimesis* nella riflessione estetico-politica di Jacques Rancière assume una specifica rilevanza per la definizione del *partage du sensible*: «Chiamo *partage* del sensibile 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»¹. Il *partage* definisce uno spazio-tempo entro il quale si danno delle forme di attività (politiche e artistiche) e le modalità del prenderne parte. Sia nei termini di una divisione poliziesca che di una condivisione politica, il *partage* agisce sulla «proprietà degli spazi e sui possibili del tempo»² definendo in questo senso una propria “estetica della politica”. Questa estetica è pensata da Rancière, seppur rivisitata, in senso kantiano ossia nei termini di un *a priori* sensibile che definisce la politica come forma di esperienza all'interno della quale si pone anche la questione delle pratiche artistiche che hanno una propria “politica dell'estetica”: «le pratiche artistiche sono “dei modi di fare” che partecipano della distribuzione generale dei modi di fare, in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità»³.

Mentre dunque la *politique*, nell'accezione specifica data da Rancière, riconfigura la partizione del sensibile definendo «ciò che è comune in una comunità» e restituendo – mediante il dissenso – alla visibilità e alla dicibilità soggetti e oggetti che l'ordine del consenso della *police* esclude dallo spazio pubblico, la politica dell'arte consiste nel ritagliare uno spazio simbolico in cui sono sospese le coordinate convenzionali-poliziesche dell'esperienza sensibile. Diversamente, le coordinate esperienziali tese a

¹ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, a cura di I. Bussoni, Derive Approdi, Roma 2016, p. 13.

² *Ivi*, p. 15.

³ *Ibid.*

garantire un ordine del discorso convenzionale si danno in un “modo di fare” arte che risponde a un utilizzo etico delle pratiche artistiche che hanno con il sistema della *mimesis* un rapporto critico-problematico: nel caso di Platone, Rancière prende in considerazione la critica alla *mimesis* che passa attraverso l’intreccio estetico-politico tra la scena tragica e la questione della democrazia: «per Platone, la scena tragica è portatrice della sindrome democratica e contemporaneamente della potenza dell’illusione»⁴; nel caso di Aristotele la *mimesis* ha una funzione normativa dei generi artistici che ha ricadute anche sul piano politico: «isolando la *mimesis* nel suo spazio specifico e circoscrivendo la tragedia in una logica dei generi, Aristotele ne ridefinisce, per quanto non sia questo il suo intento, la politicità. E, all’interno del sistema classico della rappresentazione, la scena tragica sarà la scena di visibilità di un mondo ordinato, governato dalla gerarchia dei soggetti e dall’adattamento delle situazioni e dei modi di parlare a questa gerarchia»⁵. Per contro, il pensiero di Rancière si pone come anti-mimetico e pensa l’arte nei termini di una forma estetica libera e sospensiva delle gerarchie o, per meglio dire, della supremazia della forma sulla materia e dell’intelletto sulla sensibilità presentandosi come il principio di «una rivoluzione dell’esistenza sensibile e non più solo delle forme dello Stato»⁶. L’arte che risponde a una urgenza anti-mimetica e democratica agisce sulla partizione del sensibile in quanto forma d’esperienza autonoma rispetto al giogo dell’educazione etica. La *mimesis* è dunque una forma specifica di divisione del sensibile e, in quanto tale, è una questione estetico-politica che definisce una modalità, tra le altre, di costituzione estetica della comunità.

Il piano dell’*aisthesis* è ciò su cui si gioca il rapporto tra la politica, la polizia e l’arte quali «forme di partizione del sensibile legate, l’una come all’altra, a uno specifico regime [sistema] di identificazione»⁷. Se alla logica politica corrisponde un’arte che si propone di agire sullo *status quo* – ossia sulla divisione del sensibile dominante di natura poliziesca che lega i modi di essere ai modi di fare stabilendo in-capacità e destini, al fine di ridefinire una *égalité esthétique* – alla logica poliziesca corrisponde “un modo di fare” arte che afferma l’ineguaglianza. La polizia, per Rancière, non ha a che fare con il dispositivo statale, ma più precisamente è una forma di razionalità, una legge implicita:

⁴ *Ivi*, p. 22.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Rancière, *Il disagio dell’estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009, pp. 43-44

⁷ *Ivi*, p. 38.

«non è una funzione sociale, ma una costituzione simbolica del sociale»⁸ nella quale le forme del prendere-parte a ciò che è comune sono regolate da un ordine gerarchico che garantirebbe il “bene comune”. La polizia è perciò il regime dell’opinione riconosciuta e del consenso e di tale regime Rancière mette in evidenza il carattere di repressione che si presenta mite e affabile nella costituzione di un *partage*, una forma di repressione dolce escludente tutto ciò che non garantisce la saturazione dell’ordine etico⁹. Il “modo di fare” arte nella società satura del consenso, per Rancière, non può che essere il rispecchiamento etico e identitario, là dove la politica e l’arte agiscono rispettivamente sul piano della disidentificazione politica e della sospensione estetica lavorando di concerto all’istituzione di una partizione estetico-politica del sensibile che si riassume nel concetto kantiano di “gioco”. La rilettura politica schilleriana del “libero gioco” e della “libera apparenza” dà modo a Rancière di specificare il proprio punto di vista anti-mimetico definendo una politica e un’arte che appartengono a un sensorio differente da quello della dominazione¹⁰.

Al concetto di partizione del sensibile Rancière dedica un testo-intervista la cui prima pubblicazione risale al 2000; nell’economia della sua riflessione filosofica esso rappresenta una cerniera esperienziale che lega la riflessione politica de la *Mésentente* a quella estetica delle pratiche artistiche. In particolare, il testo presenta e definisce i tre regimi di identificazione dell’arte in Occidente ovvero: il regime etico delle immagini, il regime rappresentativo e il regime estetico che saranno chiariti in questo contesto alla luce del rapporto che intrattengono con la *mimesis*. Queste tre modalità di concettualizzare il fare artistico e l’esperienza sensibile «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»¹¹. Questi regimi dell’arte sono piuttosto «orientamenti del pensiero» che possono essere tra loro anche coesistenti, come avviene ai nostri giorni, ossia forme di *partage* del sensibile nelle quali è possibile notare la relazione tra un’idea di comunità, la *ratio* su cui essa poggia e il corrispettivo culturale

⁸ J. Rancière, *Ai bordi del politico*, a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, p. 90.

⁹ *Ivi*, p. 190.

¹⁰ J. Rancière, *Il disagio dell’estetica*, cit., p. 42.

¹¹ J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell’arte*, a cura di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 8.

e simbolico riproducibile in ogni epoca. Nello specifico delle pratiche artistiche ci si riferisce qui in particolare alla poesia tragica e poi alla letteratura in quanto *poesie nouvelle*, ma ciò che interessa Rancière non è il tema specifico, quanto il sistema entro cui e per cui queste agiscono plasmando il corpo sensibile della società.

Per Rancière, all'interno del regime etico di matrice platonica vi è una mancata identificazione dell'arte in quanto tale poiché essa risulta sussunta al problema delle immagini giudicate in base al valore di verità e alla destinazione. L'*ethos* delle immagini poetiche deve attenersi al modo di essere degli individui e della collettività: infatti, nella Repubblica platonica, all'artista *mimetico* era interdotta la realizzazione della "libera apparenza" svincolata dal giudizio che la intendeva basata sulla realtà di un modello, allo stesso modo di come all'artigiano era negata la possibilità di produrre un "libero gioco" e di sottrarsi alla logica del dominio che non gli riconosceva competenza altra che quella di occuparsi dei "propri affari": «non si dava nessuna apparenza che non fosse sottomessa al giudizio della realtà, nessuna gratuità del gioco che fosse compatibile con la serietà del lavoro. Queste due prescrizioni erano strettamente legate tra loro e insieme definivano una partizione del sensibile che escludeva al contempo la politica e l'arte, a vantaggio del solo governo etico della comunità»¹².

Consci della complessità del problema della *mimesis* che Platone analizza in opere fondamentali, e dunque consapevoli della parzialità e probabilmente della strumentalizzazione dell'analisi condotta da Rancière, qui delineeremo un'interpretazione di alcuni caratteri della *mimesis* così come emergono nei libri III e X della *Repubblica*, caratteri che mettono insieme problemi relativi all'educazione, alla cultura, alla politica, all'etica e alla psicologia. Il sospetto che Platone nutre nei confronti della poesia tragica, quale arte posta due volte lontana dalla verità, assume il carattere di un'analisi etico-poliziesca di un "modo di fare" arte che mette in pericolo la coreografia della città giusta nella quale ognuno esaurisce il suo essere nella propria funzione. Per questo è necessario chiarire in cosa consiste la sindrome democratica presente nel libro VIII della *Repubblica* per comprendere quali siano i caratteri della poesia che condurranno all'«accusa più grande» oggetto dell'analisi della *mimesis* condotta nel fondamentale libro X.

¹² J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 43.

La democrazia è tra le forme di governo quella che «contiene in essa moltissimi modelli di costituzioni e di modi di vita»¹³; quest'ultima è una forma di vita in cui è data «una sorta di uguaglianza parimenti a chi è uguale e a chi non lo è» permettendo ai liberi cittadini di organizzare la propria vita e di partecipare alla gestione della *res publica*¹⁴. Un ruolo importante per questa forma di condivisione del sensibile ce l'ha proprio la poesia mimetica, la quale permette all'attore di interpretare l'"altro da sé" e al pubblico di immedesimarsi nei caratteri irrimediabilmente umani e patici, facendo propri quei valori che comprometterebbero l'unicità e il temperamento dei singoli e della comunità. Il mito fondatore della tripartizione delle anime della città esposto nel libro III, poi ripreso più ampiamente nel libro IV, non istituisce soltanto l'ordine gerarchico su cui si fonda l'ordine della *politeia*, ma delinea la ripartizione all'interno della quale rientra la messa al bando della *mimesis*. Nel libro III la *mimesis* viene discussa relativamente al contributo educativo dei *mythoi*, dei racconti poetici, finalizzati all'educazione dei giovani Guardiani: nella costruzione della città ideale, nota S. Halliwell, «la poesia merita un'attenzione preminente per il prestigio educativo e culturale di cui gode in tutto il mondo greco e soprattutto ad Atene»¹⁵, nonché per la capacità delle narrazioni poetiche di produrre e veicolare le credenze e i comportamenti negli ascoltatori. La poesia è una faccenda archi-politica in quanto progetto di una comunità integralmente realizzata, una comunità in cui il *nomos* esiste nei cittadini solo come *ethos*, come «modo di essere, un temperamento, un clima particolare della comunità»¹⁶. Il compito della poesia deve essere dunque quello di veicolare questa virtù comune attraverso la persuasione del racconto che traduce la legge in educazione: è questo che intende Rancière per "regime etico", ossia il divenire sensibile totale della legge comunitaria. La poesia tragica si pone al di là della persuasione etica e rappresenta la figura dell'esteriorità radicale rispetto allo spirito della legge: per Platone essa è diseducativa nella misura in cui è democratica nell'interpretazione di Rancière. Se la democrazia è il regime dell'esteriorità della legge che misura l'efficacia del conflitto e dell'intercambiabilità tra le parti della comunità, la Repubblica platonica è invece il regime dell'interiorità «in cui la legge traduce l'armonia

¹³ Platone, *La Repubblica*, trad. it di M. Vegetti, Bur, Milano 2008, Libro VIII, 561e.

¹⁴ *Ivi*, 557b-558c.

¹⁵ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2009, p. 50.

¹⁶ J. Rancière, *Il disaccordo*, trad. it. di B. Magni, Meltemi, Roma 2007, p. 85.

dell'ethos, l'accordo tra il carattere degli individui e i costumi della collettività»¹⁷. Nella visione platonica la poesia è considerata un mezzo essenziale per l'educazione e pertanto egli 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: 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 moderazione¹⁸. È in questo frangente che si parla della necessità di censurare la *mimesis* poetica di scene che presentino eroi in preda alle emozioni al fine di evitare che i Guardiani possano emulare e fare propria una tale condotta di vita che non risponda alla loro specializzazione sociale. La messa al bando della poesia mimetica rafforza la presa di distanza da una visione dell'esistenza che rientrerebbe nella condivisione democratica del sensibile in cui il racconto mimetico permetterebbe al cittadino-attore di sperimentare, attraverso l'immaginazione, «la possibilità della differenza nella sua propria vita»¹⁹. La necessità di controllare i contenuti risulta così funzionale al mantenimento dell'ideologia etica nella quale «non c'è uomo doppio o molteplice, dato che ognuno svolge una sola funzione»²⁰ e a tal proposito la poesia mimetica non garantirebbe più il rapporto tra gli effetti della parola e la posizione dei corpi (delle anime) nello spazio comune.

Nel libro X della *Repubblica* Platone rivolge l'indagine alla tragedia spostando l'attenzione critica dalla costruzione del racconto e dalla sua interpretazione alla ricezione e assimilazione emotiva del pubblico. È infatti a questo proposito che viene formulata l'*accusa maggiore* alla poesia tragica e a Omero considerato come «il primo fra i compositori di tragedie» che, fondando sul *pathos* la propria rappresentazione, è accusato «di corrompere anche gli uomini valenti, salvo pochissime eccezioni»²¹. Tra tutte le arti rappresentative la tragedia è considerata la più pericolosa per l'ordine etico poiché le passioni suscitate dagli eventi drammatici della vita investono anche i valori retrostanti. Per questo, come scrive Halliwell, il rifiuto del tragico è vitale per la stessa filosofia platonica²², il suo mito filosofico è, in questo senso, anti-tragico. Il regime a cui sottopone il fare artistico risponde, per Ranciè, a un'esigenza anti-estetica che toglie identità

¹⁷ *Ivi*, pp. 85-86.

¹⁸ Platone, *Repubblica*, libro III, 398b.

¹⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 55.

²⁰ Platone, *Repubblica*, libro III, 397e.

²¹ *Ivi*, libro X, 605c.

²² S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p.109.

all'arte stessa in quanto il modo d'essere delle immagini adeguate alla città retta si identifica invece con un progetto morale totale che concorre a definire la ripartizione inegualitaria delle occupazioni della città.

Il secondo regime dell'arte è il regime poetico o rappresentativo di matrice aristotelica che identifica lo specifico delle arti con la coppia *poiesis/mimesis*²³. Ciò che interessa a Rancière è il rapporto che la *mimesis* intrattiene con la costituzione di una determinata cultura che esprime una ripartizione del sensibile fondata su una struttura di razionalità che gerarchizza le arti in base all'adeguamento dei modi di essere ai modi di fare dei soggetti rappresentati. La *mimesis* aristotelica, per Rancière, è un principio pragmatico che isola all'interno dei "modi di fare" arte quelli che producono oggetti specifici, ossia imitazioni. Tra queste imitazioni, la poesia tragica ha un ruolo preminente in quanto produce un valore rappresentativo che rientra nell'ambito della cultura nel momento in cui veicola conoscenza e comprensione attraverso il sapiente utilizzo del *logos* e del *pathos*.

In questo caso, la poesia mimetica è pensata come una *poiesis* (un fare artistico) che non risponde alla legislazione della verità che Platone applicava ai discorsi e alle immagini. Così, il regime rappresentativo avvalorava la finzione distinguendola dalla falsità e dando importanza a «ciò che fa il poema»²⁴ a discapito dell'essere dell'immagine valutata a partire dal suo modello: esso diventa la produzione di un intreccio basato sul susseguirsi di avvenimenti e azioni umane secondo la logica causa-effetto finalizzata al dare un determinato senso alla realtà. La finzione non produce illusioni, ma una struttura di intellegibilità che ha a che fare con la delimitazione di uno spazio «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»²⁵.

Nel regime rappresentativo è proprio la delimitazione normativa di una cornice esperienziale quella che permette alle arti (poesia, pittura, musica) di identificarsi in quanto tali. Nello specifico, all'interno del regime rappresentativo la poesia mimetica configura la «divisione tra rappresentabile e irrepresentabile, distinzione dei generi in

²³ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 28.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Rancière, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La fabrique, Paris 2018, p. 14.

funzione di ciò che viene rappresentato, principi di adattamento delle forme espressive ai generi, dunque ai soggetti rappresentati, distribuzione delle somiglianze a partire da principi di verosimiglianza, convenienza o corrispondenza, ecc.»²⁶.

Il concetto di *mimesis* è, dunque, un concetto normativo che rende visibili le arti distribuendo i modi di fare arte e, nello stesso tempo, le occupazioni sociali. A questo proposito Rancière pensa la logica rappresentativa «in una relazione di analogia generale con una gerarchia generale delle occupazioni politiche e sociali: il primato rappresentativo dell'azione sui personaggi o della narrazione sulla descrizione, la gerarchia dei generi secondo la dignità dei loro soggetti e lo stesso primato dell'arte della parola, della parola in atto sono in analogia con tutta una visione gerarchica della comunità»²⁷. La logica della *mimesis* è quindi, per Rancière, una ripartizione del sensibile in cui le imitazioni incidono su una certa configurazione della società: come scrive Aristotele nella *Poetica*, la *mimesis* nasce da un istinto naturale di imitazione attraverso il quale fin dall'infanzia l'uomo acquisisce nozioni e modi di fare²⁸. Un'opera mimetica si iscrive in un contesto di pratiche culturali e di relazioni comunicative tra artista e pubblico che da essa apprende qualcosa che ha a che fare con la vita e con le azioni umane. Il valore rappresentativo di un'opera mimetica è allora sia la produzione di oggetti specifici da parte dell'artista, sia la loro collocazione in un contesto di pratiche convenzionali e tradizionali che vanno a costituire un determinato ambito della cultura. In questo modo anche l'intenzionalità dell'artista si iscrive nelle forme culturalmente istituzionalizzate contribuendo a creare una stretta connessione tra produttori, esecutori e fruitori delle opere mimetiche²⁹. L'opera mimetica risulta, in questo modo, circoscritta nell'ambito delle attività umane e delle occupazioni della città in modo tale che la *mimesis* diviene mezzo attivo di un conoscere che la legittima come virtù positiva sulla base del sistema di convenienza rappresentativa³⁰. In questo sistema di convenienza rappresentativa anche le emozioni giocano un ruolo rivelante al fine di accrescere la potenzialità espressiva del concetto: nella rappresentazione tragica le emozioni vengono

²⁶ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 29.

²⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁸ Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, IV, 1448b.

²⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 141.

³⁰ J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998, p. 86.

sollecitate a integrare comprensione e conoscenza³¹. La catarsi diventa una forma di esternazione delle emozioni trattenute sulla scena in uno spazio-tempo separato dalla vita reale. In un certo senso, il regime rappresentativo è considerato inclusivo in quanto sembra ammettere l'elemento destabilizzante delle emozioni allo stesso modo di come l'elemento conflittuale del *demos* è posto al centro della scena politica. Esso è un modo attraverso cui si affronta la questione del carattere molteplice della società.

Il concetto, che risponde al principio di attualità della parola, resta il mezzo attraverso cui si trasmette la conoscenza quale fine della rappresentazione: il sistema della *mimesis* si regge sull'equivalenza tra la rappresentazione e l'enunciazione nel momento in cui svolge la sua precisa funzione etico-educativa dipendente dall'efficacia della parola, la quale determina uno specifico modo di vivere e di trattare gli affari umani e divini. La *mimesis* poetica mette d'accordo «il principio di realtà della finzione, che circoscrive il suo spazio-tempo 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»³². Lo spazio teatrale è considerato come il luogo in cui sono messi in scena i modi di agire, i vizi e le virtù degli uomini come esempi della vita etica che orientano il cittadino in seno all'opinione pubblica. La comunità radunata in forma di spettatore sente di partecipare al gioco nella misura in cui è parte attiva 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»³³. I principi aristotelici della razionalità funzionale – la verosimiglianza che regola l'intelligenza del gioco delle cause e degli effetti (il passaggio dall'ignoranza al sapere, la fortuna alla cattiva sorte) – formano ancora oggi la matrice stabile del sapere che le nostre società producono su sé stesse³⁴. In tal senso il regime rappresentativo sistematizza la verosimiglianza in un sistema gerarchico basato sull'adeguazione dei personaggi alle situazioni e alle forme espressive costituendo, per Rancière, un ordine saturo nel quale il cittadino-spettatore è persuaso dal racconto a riconoscere che la causa della propria infelicità è insita nella mancata adeguazione del modo di fare al proprio modo di essere:

³¹ Aristotele, *Poetica*, IV, 1449b.

³² J. Rancière, *La parole muette*, cit., p. 86.

³³ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, trad. it. di D. Mansella, Derive Approdi, Roma 2018, p. 62.

³⁴ J. Rancière, *Les bords de la fiction*, Seuil, Paris 2017, p. 8.

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 effetti³⁵.

Rancière individua i limiti del regime rappresentativo nella sua razionalità causale che esclude di fatto la vita ordinaria di coloro che sono frenati dal bisogno e che, dalla ripetitività delle azioni quotidiane, non conosceranno mai i capovolgimenti della fortuna: 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 razionalità³⁶. La razionalità finzionale classica funziona solo se restringe il campo a una parte molto piccola dei tipi e delle attività umane, alla parte degli uomini attivi che possono attendere qualcosa dalle proprie azioni: il resto, scrive Rancière, è «sottomesso all'anarchia, all'assenza delle cause del reale empirico. È per questo che lo si poteva ignorare [...] non cercare di razionalizzarlo»³⁷.

In questo scarto tra la razionalità causale e l'assenza delle cause del reale empirico, il *regime estetico*, quale ultimo stadio dei regimi del *partage*, si pone come nuovo regime del sensibile nella *nouvelle poésie*³⁸ (poesia espressiva) dettando una nuova misura comune. Il romanzo, in quanto sprovvisto di una natura finzionale determinata, viene definito da Rancière come *senza genere* e in quanto tale può appropriarsi di ogni genere secondo il principio di uguaglianza di tutti i soggetti. È qui che si instaura la rivoluzione estetica basata sulla condivisione del sensibile messa in atto dalla scrittura quale «regime specifico di enunciazione e di circolazione della parola e del sapere» che disfa i principi gerarchici che regolano l'ordine rappresentativo³⁹. Rompere con il regime rappresentativo non significa mettere in crisi la stabilità della corrispondenza tra le cause e la prevedibilità degli effetti: «la 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

³⁵ J. Rancière, *Politica della letteratura*, trad. it. di A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010, p. 153.

³⁶ J. Rancière, *Les bords de la fiction*, cit., p. 7.

³⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

³⁸ J. Rancière, *La parole muette*, cit., p. 28.

³⁹ *Ivi*, p. 82.

verosimigliabile»⁴⁰. Essa accoglie il chiunque e l'anonimo dando visibilità e voce, un nome e una storia a coloro che non avevano dignità di soggetti politici né artistici.

Lo scrittore nuovo (il poeta moderno) è libero di collegare qualsiasi causa a qualsiasi effetto definendo un regime estetico dell'uguaglianza sensibile:

Questo regime non fa scomparire il sistema della verosimiglianza a vantaggio della libera invenzione. Fa scomparire il contesto entro il 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 cosa⁴¹.

In ciò consiste quella radicalità della rivoluzione letteraria che si pone nello scarto della rispondenza tra i generi artistici e la gerarchia dei caratteri e delle vite. L'estetica anti-mimetica che caratterizza l'età 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 principio che separava le pratiche dell'imitazione dalle forme e dagli oggetti della vita ordinaria»⁴². L'indifferenza rispetto ai principi rappresentativi ridefinisce gli oggetti e i soggetti che popolano il mondo comune sulla base dell'uguaglianza che demolisce qualunque gerarchia della rappresentazione. In questo senso, per Rancière, la letteratura ha una sua specifica politicità con la quale interviene nel *partage* del sensibile definendo un'apertura delle frontiere tra i discorsi in grado di ampliare l'esperienza comune in convergenza con quell'azione politica in grado di ridefinire lo spazio democratico. È bene specificare che non vi è in Rancière una teoria della letteratura poiché essa non viene considerata in quanto arte o ambito specialistico, ma come «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»⁴³. Il carattere anti-mimetico del regime estetico dell'arte dello scrivere si rivela essere un aspetto importante del pensiero

⁴⁰ J. Rancière, *Politica della letteratura*, cit., p. 154.

⁴¹ *Ivi*, pp. 154-155.

⁴² J. Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. it. di D. Chiricò, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 153.

⁴³ J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité*, in *En tant pis pour les gens fatigues. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris 2009, p. 481.

estetico-critico di Rancière che sul piano della riflessione politica si esprime nel concetto di democrazia in cui vi è la messa in discussione della ripartizione gerarchica che definisce chi può prendere parte, e in quali modalità, allo spazio comune.