

LEONARDO LENNER

J. RANCIÈRE
LES TEMPS MODERNES.
ART, TEMPS, POLITIQUE

Les temps modernes. Art, temps, politique è una raccolta di quattro brevi saggi, tratti da un ciclo di conferenze che Jacques Rancière ha tenuto tra il 2014 e il 2015 in diversi paesi dell'ex-Iugoslavia, ascrivibili alla più recente fase del pensiero del filosofo francese, incentrata sui legami tra estetica e politica. Nel suo libro-intervista *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (La Fabrique, Paris 2000), testo che chiarisce le intenzioni programmatiche dell'autore, Rancière definiva il rapporto tra pratiche estetiche e politiche ricorrendo al concetto di "partizione del sensibile", vale a dire il sistema di suddivisione delle evidenze sensibili (spazi, tempi e forme di attività) che determina ciò che è comune e ciò che è esclusivo all'interno di una società. La partizione stabilisce chi è visibile o meno in uno spazio comune in base all'attività che esercita e al tempo e allo spazio che abita. Alla base della politica vi è dunque un'estetica intesa, in senso largo, come suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, in quanto forme dell'esperienza sensibile. È a partire da questa estetica prima che possiamo domandarci come le "pratiche estetiche" e le opere d'arte "facciano politica" e riflettano, anche al di là delle intenzioni degli autori, le strutture e i fenomeni sociali.

Prendendo le mosse da tale premessa, i quattro saggi che compongono *Les temps modernes* hanno come filo conduttore l'approfondimento di una discussione riguardo la nozione di modernità che il filosofo aveva già avviato nei suoi precedenti lavori. La tesi principale è che un concetto univoco di modernità sia inadeguato a descrivere una situazione storica che implica la coesistenza di diverse temporalità: «Il n'y a pas un mais *des temps modernes, des manières souvent différentes, parfois contradictoires, de penser le temps de la politique ou de l'art moderne en termes d'avancée, de recul, de répétition, d'arrêt ou de chevauchement entre temps*» (p.10). Questa impostazione è già presente nel pri-

mo testo, *Temps, récit et politique*, incentrato sull'attualità e in cui i temi propriamente estetici sono soltanto sfiorati. Qui Rancière riprende la distinzione, che risale alla *Poetica* di Aristotele, tra la storia, che descrive i fatti così come accadono, e la finzione poetica, che racconta le cose così come *possono* accadere. A tale divisione, che contrappone un tempo empirico della realtà ordinaria e un tempo razionale della finzione, corrispondono due categorie d'individui: quelli che vivono nel tempo meccanico e ripetitivo della cronaca e quelli che invece vivono nel tempo degli eventi che possono accadere, nel tempo dell'azione e della conoscenza. Così, alle due maniere, descritte da Aristotele, attraverso cui gli eventi si concatenano orizzontalmente è speculare una gerarchia verticale che separa due modi di essere nel tempo.

Il conflitto non risiede tanto nell'opposizione tra un tempo passato e uno presente, le cui rispettive narrazioni o prospettive teoriche sono accomunate dal principio della necessità storica e quindi ugualmente protese verso un orizzonte ideale, quanto nella gerarchia che divide tra loro le forme di vita. L'autore ripropone così l'attualità dei suoi studi sull'emancipazione intellettuale della classe operaia (la filosofia di Gabriel Gauny), sulla teoria pedagogica di Joseph Jacotot e sulla letteratura "moderna" come redistribuzione del tempo in contrasto alla dominante tirannia dell'intrigo. In quest'ultimo caso il riferimento non è solo alle sperimentazioni antinarrative del romanzo novecentesco ma anche all'assurgere di "personaggi qualsiasi", dalle vicende quasi irrilevanti, alla dignità di soggetti di finzione. È menzionata, certo, Clarissa Dalloway, che divaga sul passato e ripensa la sua vita borghese mentre passeggia per le vie di Londra, e ancora, Emma Bovary, la cui rivolta contro la monotonia di un tempo che si ripete incessantemente, è, in questo senso, emblematica.

L'idea di una comune battaglia tra le rivoluzioni politiche e le rivoluzioni estetiche ci porta al secondo testo, *La modernité repensée*, dedicato al ruolo delle avanguardie. Qui, è discusso l'articolo «Avanguardia e kitsch» (1939) di Charles Greenberg, in quanto esemplificativo del "paradigma modernista". Riassumendo, la tesi di Greenberg può essere letta come uno sviluppo della teoria hegeliana della "fine dell'arte": quando l'evoluzione di una società la rende incapace di aderire al presente, di giustificare le proprie forme, l'arte deve spezzare ogni legame con quelle nozioni che le permettevano di comunicare con il suo pubblico. L'avanguardia è l'effetto di una società decadente in quanto nasce come opposi-

zione a una retroguardia, il *kitsch* - rappresentata dall'emergere della letteratura commerciale e dalla produzione cinematografica hollywoodiana - che è il portato dell'incontro tra arte e classi lavoratrici culturalmente impreparate. Rancière nota come un simile concetto di modernità artistica, per certi versi non lontana dalle contemporanee riflessioni dei teorici della Scuola di Francoforte, sia funzionale alla riaffermazione delle gerarchie esistenti: vi è chi ha il tempo per l'arte e chi non ce l'ha. La modernità va dunque ripensata in tutt'altro modo: come gioco e accordo di tempi diversi.

Dal saggio «Il Poeta» (1844) di Ralph Waldo Emerson è ricavabile, invece, l'idea di un presente eterogeneo, composto da tempi non coincidenti. Nello stesso periodo in cui Karl Marx, sottolineava la discrasia tra una filosofia tedesca in anticipo sul suo tempo e la realtà feudale e burocratica dello stato prussiano, Emerson notava come, all'inverso, il nuovo mondo americano non disponesse ancora di una sua identità poetica e intellettuale. L'America del XIX secolo, già politicamente e tecnologicamente avanzata, non aveva, insomma, prodotto l'uomo del suo tempo, *the timely man*. Il ruolo del poeta diventava così quello di costruire un nuovo tessuto sensibile in cui le attività prosaiche, confinate alle sole relazioni economiche, potessero diventare simboli di un mondo comune. Il presente è un "non ancora", è incompiuto in quanto questione di armonizzazione di ritardi e di anticipi. È nell'idea di una scissione temporale che va trovato il significato di questo termine ambiguo, avanguardia: «L'avant-garde n'est pas le détachement qui va en tête de l'armée. Elle est encore moins le dernier bataillon résistant à l'armée triomphante de la culture marchande. L'avant-garde a son lieu dans la différence qui sépare les temps modernes d'eux-mêmes» (p.62).

Il filosofo di Boston sembra, in tale senso, annunciare la concezione che è alla base di quello che è considerato l'archetipo del "film d'avanguardia", *L'uomo con la macchina da presa* (1928) di Dziga Vertov, la cui analisi è ripresa in tre dei quattro saggi che compongono *les Temps modernes*. Il film, descrivendo la vita quotidiana di Mosca nell'arco temporale di una giornata, mostra, attraverso un uso pionieristico del montaggio, come nella nuova società comunista tutte le attività coesistano equivalenti e si riflettano le une nelle altre. *L'uomo con la macchina da presa* è un film-sinfonia in cui il movimento di ogni personaggio, regista compreso, partecipa a un unico tempo e a uno stesso progetto: le attività si distaccano dalle loro temporalità e dai loro fini specifici. Il co-

munismo è per Vertov, fedele al Marx dei *Manoscritti*, la forma di società nella quale il lavoro è un fine in se stesso e non un semplice mezzo di sostentamento. Rancière non manca così di distinguere tale “comunismo estetico”, dal comunismo di stato sovietico secondo il quale: «Les machines des usines, les gestes des ouvrières et les performances artistiques ne sont pas des manifestations équivalentes du mouvement libre. Ce sont des outils qui servent, de manières différentes, à créer les conditions du futur communiste» (p.79).

Una breve sequenza riassume la logica del film. Nella parte finale, infatti, i personaggi, di cui abbiamo seguito la giornata lavorativa, si ritrovano come spettatori in un cinema. Ai loro volti, sono alternate le immagini di tre ballerine che danzano. Questa esibizione non appartiene alla cronaca della giornata ma serve a sintetizzare quanto il film ha espresso: l'unione di movimenti uguali che costituiscono un nuovo mondo comune. Nel terzo saggio, *Le moment de la danse*, la modernità artistica è descritta appunto nei termini di un “momento della danza”, vale a dire un tempo specifico in cui la danza non è stata semplicemente un'arte tra le tante ma un paradigma dell'arte e del suo rapporto con la vita. Si tratta di un'attualizzazione del modello sociale formulato da Platone nelle *Leggi*: la comunità corale in cui i cittadini, non assistono più passivamente alla menzogna della mimesis teatrale, ma, esprimono materialmente la loro unità partecipando alla danza rituale. Modernità è dunque il passaggio da un regime rappresentativo delle arti a un regime estetico, in cui il movimento, libero da esigenze mimetiche, trova in se stesso la propria ragione. Se il balletto tradizionale aveva messo il movimento al servizio di una narrazione, la danza di fine ottocento, quella di Loïe Fuller e Isadora Duncan, lo slega dai suoi fini abituali e specifici e lo riconduce alla semplice corporeità. La danza annulla così la gerarchia dei movimenti, dei corpi, delle temporalità e può essere vista come il modello di una nuova partizione del sensibile. Nell'utilizzare la metafora del ballo, il film di Vertov rivela il suo intento: la costruzione di una realtà in cui attività equivalenti partecipano di uno stesso *continuum* sensibile e di uno stesso tempo.

Tale idea di modernità non è soltanto alternativa, come abbiamo visto, alla visione strategica dell'apparato sovietico, che infatti decreterà, a partire dagli anni trenta, la fine delle avanguardie, ma è allo stesso tempo antitetica alla concezione che sorregge *La linea generale* (1929) di Sergej Ėjzenštejn, per il quale il pre-

sente non è semplicemente la coesistenza di tutte le attività sotto uno stesso ritmo ma è soprattutto un conflitto di temporalità in quanto il mondo nuovo - nel caso specifico, il modello kolchoziano - è sempre definito da un rapporto costante con un altro tempo, quello primitivo del mito (esemplare la scena delle nozze del toro). Seppure ascrivibili a tendenze opposte, i film di Vertov e di È-jzenštejn, il primo attraverso un'armonizzazione e il secondo operando una desincronizzazione, utilizzano la risorsa più importante di cui il cinema dispone per esprimere il presente: la sua capacità di far interagire più forme temporali all'interno di una sequenza determinata. Una visione composita della modernità non è ovviamente caratteristica del solo cinema sovietico. È a questo proposito che Rancière dedica alcune pagine dell'ultimo testo, *Moments cinématographiques*, all'analisi di altri due film che si sono proposti, in modi diversi, di pensare il proprio tempo: *Furore* (1940) di John Ford, tratto dal romanzo di Steinbeck, e *Juventude em marcha* (2006) di Pedro Costa.

Nonostante la suddivisione in quattro saggi comporti una certa discontinuità, nonché alcune ripetizioni, è tuttavia inequivocabile che la coerenza argomentativa dell'opera risieda nell'idea di una necessaria declinazione plurale del termine "modernità". Ora, l'associazione costitutiva che lega "le modernità" alla nozione di tempo induce, come abbiamo anticipato, a ripensare quest'ultimo, non soltanto come una linea tesa tra passato e futuro, ma anche in quanto distribuzione verticale delle forme di vita. Appare dunque chiaro come il riferimento a cui il titolo, *Les temps modernes*, allude, non sia tanto alla celebre rivista fondata da Sartre - «ce livre n'engage ni de diagnostic sur la modernité ni appel à embrasser son temps» (p.7) - quanto piuttosto all'acclamato film di Chaplin. A cosa assistiamo, in effetti, in *Tempi moderni* se non a uno sdoppiamento del personaggio di Charlot? Da una parte abbiamo l'operaio inserito nel ritmo frenetico della catena di montaggio, dall'altra il vagabondo che perde il suo tempo, danza, canta e pattina nei grandi magazzini. Chaplin non è certo Vertov: la macchina, per lui, non è più sinonimo di progresso. Eppure, ironia della sorte, proprio questo Chaplin "ballerino", che nel film del 1936 incarnava la reazione romantica e nostalgica alla velocità moderna, aveva rappresentato, per i contemporanei e per i teorici delle avanguardie, tutt'altra cosa: era l'uomo-automa, dai movimenti puntuali e meccanici, simbolo del nuovo mondo industriale. Il problema, allora, non è tanto la macchina quanto la struttura sociale

in cui la macchina lavora, la gerarchia verticale delle forme di vita. L'antitesi tra i due Charlot si risolve così nella partecipazione a uno stesso movimento. Ancora una volta, il corpo danzante sembra tessere quel filo comune che lega tra loro i tempi moderni.

J. Rancière, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, pp. 152.