

## Il Giardino dei Pensieri - Studi di Storia della Filosofia

Elena Maggio

### **Moderno-Postmoderno (1)**

[Vedi anche le voci: [Moderno/Postmoderno](#), [Illuminismo](#), [Rinascimento](#) ]

#### **1. Introduzione**

È possibile affermare che negli ultimi 30 anni vi sia stato un cambiamento nel mondo artistico e politico-economico, che ha portato con sé una trasformazione del senso del mondo e della realtà in cui viviamo e di cui facciamo esperienza. A questa nuova "epoca" è stato dato il nome di *postmodernismo*.

Il postmodernismo, anziché uno dei tanti "ismi", si è imposto sempre più quale concetto che ben rappresenta quest'epoca di cambiamenti, di pensieri e sentimenti nuovi.

Negli ultimi due decenni il postmodernismo è diventato un concetto con cui confrontarsi, per comprenderne la natura, sia come sistema di idee sia come condizione storica.

Con questo termine ci si riferisce generalmente a quella tendenza artistica nata negli anni settanta del XX secolo che rifiutava le tesi di fondo del progetto appartenuto alla modernità. Il termine fu quindi esteso all'ambito filosofico dal filosofo francese Jean-François Lyotard che nel 1979 pubblicò *La condizione postmoderna*, dove sosteneva l'esaurimento delle possibilità dell'epoca moderna.

Il postmodernismo si definisce tale non in quanto *post* cronologico, ma nel senso di un *post* tematico e stilistico: esso si contrappone alla modernità, intesa come volontà di costruire sistemi, teorie, interpretazioni totalizzanti; come sistema che crede nella razionalità, nel valore positivo della scienza e dell'intervento tecnologico, nel senso progressivo dello sviluppo storico e del pensiero. Il postmodernismo, al contrario, enfatizza la parte ambigua e contraddittoria della razionalità, si pone criticamente nei confronti della scienza e della tecnica e propone una concezione del sapere priva di quei fondamenti che erano stati alla base del progetto dell'epoca moderna.

Se, quindi, il punto di partenza del postmodernismo è la sua reazione e rifiuto delle istanze del moderno, vediamo innanzi tutto di definire i tratti principali di quest'ultimo.

#### **2. La modernità e il suo progetto di emancipazione umana**

Quando parliamo di modernità e vogliamo definirne le caratteristiche, dobbiamo volgere lo sguardo al progetto illuministico quale emerse nel XVIII secolo. [\[Scheda 1\]](#)

Tale progetto aveva come fine la conoscenza e trasformazione della realtà, attraverso la costruzione di una scienza obiettiva, di una morale e un diritto universali ed autonomi, in vista dell'emancipazione umana e dell'arricchimento della vita.

Metro e strumento di tale tensione progettuale è la ragione, organo di verità e strumento di progresso, "lume" rischiaratore delle "tenebre" (da qui la metafora della "luce" così cara all'Illuminismo e comune alle *lumières* francesi, alla *Aufklärung* tedesca, all'*Enlightenment* inglese e

ai Lumi italiani). La ragione assume così una doppia funzione, critica e normativa: *critica* in quanto è di fronte al "tribunale della ragione" che si devono presentare tradizioni, dogmi e filosofie affinché ne venga esaminata la legittimità, la fondatezza, l'utilità; *normativa* in quanto è la stessa ragione che deve definire i criteri e le norme in base alle quali indirizzare la vita dell'uomo, diminuire le sofferenze degli individui e raggiungere la maggior felicità possibile per il genere umano.

Prima articolazione di tale progetto è il momento della lotta contro il pregiudizio, la superstizione, il fanatismo, contro tutte quelle forze che hanno impedito il libero e critico uso della ragione: bersaglio la tradizione, l'autorità, il potere politico, i privilegi, le religioni "positive" (ossia fissate in dogmi, in apparati), le metafisiche. L'Illuminismo si presenta, allora, come movimento fortemente laico, antimetafisico ed antisistemico, contrapponendo al sistema e all'ideale deduttivo della scienza cartesiana sempre un sapere unitario, ma consistente nell'osservazione dei fatti e nella formulazione di principi generali continuamente verificati dall'esperienza e dai mezzi propri di ciascuna disciplina.

La ragione illuministica vuole essere una ragione non astratta, ma una forza che penetra nell'esperienza e funziona al suo interno; una forza che crede nella realizzazione dell'uomo mediante un sapere vero e utile. Da ciò l'esaltazione della scienza e delle sue capacità di trasformazione della realtà.

Centro e soggetto di tale realtà è l'uomo, che con i suoi sforzi, i suoi errori ed i suoi successi diventa l'autore o coautore dell'universo storico: non si ricercano più un Dio o una Provvidenza quali responsabili dell'ordine degli eventi e la storia non è più considerata un processo necessario, assicurato metafisicamente nei suoi presupposti ed esiti. La storia è, invece, un ordine problematico che può essere affrontato solo dalle energie congiunte degli individui e dagli strumenti che la ragione e la scienza mettono a disposizione.

L'Illuminismo si fa portatore, quindi, di un atteggiamento di fiducia nei confronti della storia, vista come processo graduale di incivilimento, di progresso e realizzazione della libertà dell'uomo.

Atteggiamento, questo, certamente ottimista che credeva nell'effettivo sviluppo di forme razionali di organizzazione sociale e di modi di pensiero che andassero verso la liberazione dall'irrazionalità del mito, dall'uso arbitrario del potere e dal lato oscuro della stessa natura umana. Soltanto attraverso un tale progetto potevano rivelarsi e realizzarsi le qualità universali, eterne e immutabili dell'umanità all'interno di un mondo in continuo cambiamento ed espansione.

### **3. Un mondo in rapido cambiamento economico e culturale**

La situazione dell'Europa settecentesca presenta, infatti, numerosi elementi di dinamismo. Un primo dato riguarda la crescita demografica che interessa particolarmente l'Europa, decimata dalle guerre e dalle epidemie seicentesche. Legato a questo fenomeno e alla sua base vi è la crescita ed il miglioramento della produzione agricola e della produzione manifatturiera, con l'aumento e con la diversificazione della produzione in relazione ad un mercato in continuo ampliamento. Ma il settore in cui più evidente è questo dinamismo risulta essere quello dei grandi commerci internazionali, collegato all'affermazione del colonialismo europeo.

Lo stesso dinamismo si registra anche nell'ambiente culturale del Settecento, caratterizzato dall'incremento della produzione e del consumo di cultura, dalla diversificazione e dall'ampliamento

dei luoghi di elaborazione e circolazione del sapere. La crescita dell'alfabetizzazione costituisce certamente la spinta propulsiva di questa trasformazione: sviluppo del mercato librario, emersione di nuove forme di comunicazione culturale legate all'esigenza di una cultura informativa e d'attualità (gazzette, periodici popolari e nascita dei primi quotidiani), diversificazione dei luoghi di produzione della cultura (le *Accademie* a fianco delle tradizionali università) e di circolazione attraverso canali non istituzionali (circoli e società scientifiche, redazioni e riviste, fino ai famosi salotti parigini e caffè). E tutto questo a rappresentare il ruolo militante e calato nell'esperienza svolto dalla cultura illuministica.

I pensatori dell'Illuminismo vedevano con favore questo clima di innovazione e cambiamento incessante e anzi lo consideravano il terreno adeguato per la realizzazione di quel progetto di emancipazione umana, uguaglianza e libertà che perseguivano.

#### 4. La crisi della modernità

Si è visto che tratto caratterizzante il progetto illuministico era la convinzione che il mondo potesse essere compreso, ordinato e quindi controllato razionalmente se si fossero raggiunte delle descrizioni e rappresentazioni corrette. [\[Scheda 2\]](#) E ciò derivava dalla persuasione che esistesse un'unica modalità corretta di rappresentazione del mondo, quella proposta dalle scienze e dalla matematica. Si potrebbe parlare del moderno come di quel progetto matematico di dominio del mondo al cui centro si installa l'uomo che dispone delle cose proprio perché riesce ad anticiparle e prevederle in quanto oggetti matematici e fisici.

Ma dopo il 1848 l'idea che vi fosse un'unica modalità di rappresentazione cominciò ad entrare in crisi. Era proprio la fissità delle categorie del pensiero illuministico ad essere messa in discussione, insieme allo stesso progetto di libertà ed emancipazione umana da realizzarsi tramite il dispiegamento di tutte le potenzialità della ragione.

Anche all'interno dello stesso Illuminismo si presentavano delle crepe: Rousseau in particolar modo denunciava già l'aspetto dogmatico del pensiero dei suoi contemporanei e sottolineava come la crescita delle capacità tecniche ed intellettuali dell'uomo, se da un lato favoriva il processo di civilizzazione, dall'altro aumentava sempre più la disuguaglianza tra gli uomini.

L'intero mondo della conoscenza e della rappresentazione subiva una radicale trasformazione che si presentò sotto forma della perdita di fiducia nell'ineluttabilità del progresso, della crisi delle categorie fissate dall'Illuminismo e della stessa concezione di *ragione*.

Ma come e perché ciò avvenne?

La crisi che interessò tutto il mondo capitalistico, e che partì nel 1846-47 dalla Gran Bretagna, può essere considerata la prima vera crisi di accumulazione capitalistica. Le condizioni finanziarie, la speculazione selvaggia e la sovrapproduzione ebbero come risultato un'improvvisa crisi dell'economia, nella quale le eccedenze di capitale e di forza lavoro non riuscivano a comporsi e combinarsi in modo redditizio e socialmente utile.

Molte le spiegazioni possibili di questa crisi. Gli artigiani la consideravano come lo sbocco inevitabile di un processo di sviluppo capitalistico che stava a poco a poco cambiando le condizioni di occupazione, aumentando il tasso di sfruttamento e frantumando le abilità tradizionali; la parte più progressista della borghesia la vedeva come il risultato della posizione degli ordini aristocratici

e feudali i quali rifiutavano la strada del progresso. E questi attribuivano la crisi alla perdita dei valori tradizionali e alla caduta delle vecchie gerarchie sociali ad opera delle pratiche e dei nuovi valori materialistici di una classe di capitalisti e finanziari e di lavoratori.

La società perdeva gradualmente quella fiducia nelle capacità della ragione umana alle quali aveva affidato la realizzazione del suo progetto. Questa insoddisfazione derivava in parte anche dal cammino della lotta di classe, soprattutto dopo le rivoluzioni del 1848 e la pubblicazione del *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels. Prima di allora, i pensatori illuministici credevano che, una volta spezzate le catene dei rapporti feudali di classe, un capitalismo "benevolo" e controllato attraverso il potere di associazione, avrebbe portato a tutti gli uomini i vantaggi della modernità capitalistica. Marx ed Engels si opposero fortemente a questa tesi, sottolineando il manifestarsi sempre più evidente delle disparità di classe all'interno del capitalismo. Il movimento socialista lottava con sempre maggior vigore contro l'unità della ragione illuministica, smascherando lo sfruttamento e la "reificazione" del lavoratore sottese a questa unità.

Ma cosa significa questa opposizione all'unità della ragione illuministica?

E' necessario analizzare brevemente le caratteristiche del modo di produzione capitalistico individuate da Marx per capire in che misura esse siano presenti e corresponsabili alla perdita di quella fiducia nel progetto illuministico.

Primo tratto caratterizzante il capitalismo è il suo essere orientato alla crescita. Soltanto la crescita, infatti, è in grado di garantire i profitti e l'accumulazione di capitale. Questo comporta che il capitalismo operi per espandere la produzione, indipendentemente dalle conseguenze di ordine sociale, politico e ecologico.

Secondo elemento è che la crescita dipende dallo "sfruttamento" dei lavoratori nel processo produttivo. Ciò non significa che i lavoratori non guadagnino, ma che la crescita dipende dal divario tra quanto i lavoratori guadagnano e quanto producono. Necessario è, quindi, il controllo dei lavoratori.

Terzo fattore è il necessario dinamismo tecnologico ed organizzativo del capitalismo, non tanto per le capacità innate dell'imprenditore, quanto a causa delle leggi della concorrenza.. L'effetto dell'innovazione continua è quello di svalutare e distruggere i vecchi sistemi di produzione e le stesse capacità di lavoro. L'incessante distruzione e creazione e la ricerca dell'innovazione acuiscono l'incertezza, l'instabilità e evidenziano l'impossibilità di riferirsi a quell'unità della ragione di cui parlavamo.

Se allora il capitalismo è un sistema in perenne cambiamento ed evoluzione, che rivoluziona costantemente le sue strutture organizzative e tecnologiche, e se la modernità entra in crisi con la perdita di fiducia nel progetto razionale di libertà ed emancipazione umana proposto dall'Illuminismo, è facile vedere il nesso tra i due fenomeni.

#### **4. La ragione illuministica come "gabbia d'acciaio" e "bugia necessaria": Weber e Nietzsche**

Il XX secolo ha sicuramente dissolto l'ottimismo del progetto illuministico: con le sue due guerre mondiali, i campi di sterminio, il militarismo, la minaccia di annientamento nucleare e il terrore di Hiroshima e Nagasaki, come era ancora possibile credere al progresso, alla giustizia e alla felicità di tutti gli uomini sulla base del dispiegamento della ragione?

Si iniziò a pensare che il progetto illuministico fosse addirittura destinato a ritorcersi contro se stesso, nel senso che la ricerca dell'emancipazione si sarebbe inevitabilmente risolta in un sistema di oppressione universale in nome della liberazione umana. La volontà di dominare la natura si trasformava nel dominio degli esseri umani, nell'oppressione della ragione puramente strumentale sulla cultura e sulla personalità.

Ma cosa significa questa ritorsione dell'Illuminismo contro se stesso?

Il pensiero illuministico era caratterizzato da problemi di difficile soluzione e presentava inevitabilmente le sue contraddizioni.

Innanzitutto non vennero definiti chiaramente gli obiettivi da raggiungere e con quali mezzi: si parlò spesso e vagamente di programmi utopistici. Inoltre doveva essere affrontata la questione di chi avesse dovuto e potuto rivendicare la forza e superiorità della ragione e di quali fossero le condizioni nelle quali la ragione avrebbe esercitato il suo potere.

Rousseau sosteneva che l'umanità doveva essere "obbligata" alla libertà. Bacone, uno degli antesignani dell'Illuminismo, nel suo trattato utopistico *La nuova Atlantide* (1627), immaginava una casa abitata da saggi che sarebbero stati i guardiani della conoscenza, i veri scienziati, i giudici etici ed ispiratori della condotta morale della comunità intera. Si ipotizzava l'esistenza di un piano teleologico a cui lo spirito umano doveva adeguarsi o anche di un meccanismo sociale -la *mano invisibile* di Adam Smith- che avrebbero trasformato anche i più oscuri ed equivoci sentimenti morali in risultati vantaggiosi per tutti.

Fu il sociologo tedesco Max Weber (1864-1920) a sostenere che la razionalità illuministica era il trionfo di una razionalità *finalizzata-strumentale*, la cui affermazione non portava con sé la realizzazione concreta della libertà universale, quanto la creazione di una "gabbia d'acciaio" di razionalità burocratica che, invece di liberare, costringeva gli uomini in una nuova schiavitù. Weber intendeva dire che al centro della modernità vi era una concezione del sapere di tipo tecnico-strumentale, di un sapere cioè finalizzato al raggiungimento di uno scopo: ciò che era importante, in un mondo ritenuto calcolabile e controllabile, era sempre più il modo, il mezzo, il "come" attraverso cui raggiungere un certo scopo più che lo scopo stesso. Alla fine lo scopo veniva a coincidere con il potenziamento della stessa strumentazione, della sua efficacia: ossia, nel tentativo di rendere sempre più potenti i mezzi per ottenere qualcosa, lo scopo originario veniva lasciato sullo sfondo e sostituito dall'autonomia degli strumenti.

Ecco perché Weber parla di una "gabbia d'acciaio" che imprigiona gli uomini: l'etica della modernità e del capitalismo è un'etica in cui il ruolo decisivo viene svolto dagli strumenti, in cui l'accumulazione non ha in vista nient'altro che se stessa. La razionalità del progetto moderno si è dimenticata degli obiettivi che si era posta - il progresso per tutti, l'emancipazione, la solidarietà - e coincide ormai solamente con il voler fare e accumulare sempre più a dispetto di queste finalità.

Ma se Weber voleva colpire ciò che si nascondeva dietro la razionalità illuministica, già Nietzsche aveva ben espresso la crisi che attanagliava il progetto moderno.

Nietzsche sostiene che sotto la superficie della vita moderna, dominata dalla fede nella scienza e nella conoscenza, vi è semplicemente la volontà di fuggire il dolore, l'instabilità ed insicurezza dell'esistenza. La fede nelle verità oggettive, nelle morali, nel senso di progresso sono solamente delle maschere che ci consolano, indispensabili in quanto ci aiutano a sopportare l'imprevedibilità del divenire del mondo, le lacerazioni e contraddizioni che porta con sé, ma pur sempre maschere. Di fronte ad una realtà che risulta essere contraddittoria, caotica, disarmonica, crudele e priva di un

governo provvidenziale, gli uomini per poter sopravvivere (ossia sopportare tutto questo) hanno dovuto costruire e credere in un mondo razionale, armonico e provvidenziale.

Le realtà immutabili, fisse, consistenti sono, allora, solo delle costruzioni mentali, delle bugie vitali e necessarie.

Ma cosa si nasconde dietro il progetto moderno, sotto la superficie della vita moderna? Nietzsche vede solo "energia" vitale allo stato puro, cambiamento, trasformazione, volontà. Non c'è una forma precisa che possa definire tutto ciò e neppure un pensiero che sia in grado di guardare e fissare la realtà in modo stabile. Tutto l'immaginario illuministico inerente alla civiltà, alla ragione, ai diritti universali, alla morale svanisce.

Ma vivere senza certezze assolute, senza norme e progetti definitivi non significa distruggere ogni senso, ogni valore; significa, al contrario, eliminare la loro assolutezza, la loro trascendenza e pensare l'uomo stesso quale fonte di significati e valori. Significa accettare il rischio di dare un senso, anche se transitorio, al caos in cui consiste la vita stessa, aderire ad essa reinventandola e ricreandola continuamente.

Questo nuovo atteggiamento è bene espresso dai concetti di *distruzione creativa* e di *creazione distruttiva*. Con la prima espressione Nietzsche si riferiva a quella distruzione di ogni forma provvisoriamente cristallizzata, di ogni individuazione che aspirava a porsi come definitiva, che era però, insieme, un far nascere una nuova forma, una nuova individuazione, anche questa sempre destinata a perire. Con la seconda spostava l'accento sulla reimmersione nel flusso caotico del divenire, nel piacere dell'annientamento, subito unito alla nuova capacità di ricreare, di dare forma.

L'unica via per l'affermazione di sé consisteva, quindi, nell'azione, nella manifestazione di volontà all'interno di questo vortice di distruzione creativa e di creazione distruttiva.

Questa forza in perenne movimento e trasformazione non ha, quindi, un solo senso, una sola direzione, ma è un'oscillazione incessante priva di una struttura stabile e che presenta una molteplicità di prospettive, di punti di vista non riconducibili ad un unico centro.

Significa, quindi, che tutto si risolve inevitabilmente in questo caos, in questa fugacità priva di scopo e direzione? E cosa ne è dell'uomo e della sua capacità d'azione all'interno di un mondo ormai orfano di saldi punti di riferimento?

## **5. "La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile"**

Seguendo questa frase, tratta dal saggio di Baudelaire *Il pittore della vita moderna* del 1863, cercheremo di individuare gli elementi che caratterizzano la modernità in crisi e la conseguente reazione alla crisi stessa.

Se quella che abbiamo chiamato "crisi della modernità" ha sottolineato il senso del fuggevole, del frammentario, del caotico e del contingente, e se l'unica cosa certa era proprio questa incertezza e caos totalizzante, allora come era possibile poter dire qualcosa di valevole, di plausibile che non perdesse, appena pronunciato, la sua forza?

Se era necessario, seguendo le indicazioni di Nietzsche, distruggere per creare, allora l'unico modo per rappresentare qualsiasi verità consisteva in un processo di distruzione che alla fine doveva liberarsi da quelle stesse verità provvisorie che aveva raggiunto. Eppure, se si lotta per creare o inventare un senso, ci si trova costretti a lasciare un'impronta sul caotico, l'effimero, il frammentario. Se l'eterno e l'immutabile non potevano più essere presupposti e dati per assoluti, allora ogni uomo si assumeva un compito creativo nel definire l'umanità.

La modernità in crisi afferma sì che il progetto umano non sottende delle leggi universali ed eterne da scoprire, ma non elimina la domanda riguardante l'eterno.

Se il divenire travolge ogni realtà stabile, disintegra ogni prospettiva definitiva, allora che cos'è quell'*altra metà* di cui parlava Baudelaire?

Quell'altra metà del transeunte è proprio l'eternità del mutamento, della trasformazione, del perenne flusso e oscillazione in cui sono immerse tutte le cose. Ciò che rimane sempre se stesso è il fatto che nulla può essere sempre se stesso; unica ragione di tutto è il fatto che non vi sia un'unica ragione. È il riconoscimento dell'eterno divenire di tutte le cose, della loro eterna fuggevolezza, del carattere essenziale dell'accidentale.

La ricerca dell'eterno coincide allora con il senso del fluire del medesimo, con il riconoscimento dell'eternità del flusso.

Ma come rappresentare questo nuovo senso di eterno ed immutabile in mezzo al senso di caos?

Era necessario trovare nuove forme di rappresentazione, nuovi linguaggi e codici che descrivessero tutto ciò. E se la parola era effimera e fuggevole come lo era il senso della vita e del mondo, allora l'artista doveva riuscire a rappresentare l'eterno con un effetto transitorio. La modernità in crisi poteva parlare all'eterno e dell'eterno solo congelando il tempo e tutte le sue qualità.

Scrittori come Baudelaire e Flaubert e pittori come Manet iniziarono ad esplorare la possibilità di utilizzare diversi modi di rappresentazione, frantumando la tradizionale unità del linguaggio e delle visioni di tempo e spazio. Romanzi come *La ricerca del tempo perduto* di Proust, *Gente di Dublino* e *L'Ulisse* di Joyce e *L'uomo senza qualità* di Musil (naturalmente con le profonde differenze tra questi autori) sono alcune delle opere che testimoniano la trasformazione dell'intero mondo della rappresentazione e della conoscenza. [\[Scheda 3\]](#)

In questi romanzi il senso di frammentazione e di caducità viene riferito anche alla visione dello stesso soggetto: questo non è più al centro dell'universo, non è più quell'identità forte a cui rimandare, ma è ora visto come gioco di ruoli, come una sorta di contenitore da riempire per far emergere le differenze, la frammentazione, la polimorfità.

La medesima frantumazione caratterizza anche l'atteggiamento assunto dallo scrittore: proprio perché non è in grado di indicare una direzione alla vita, una prospettiva, che sia questa individuale o collettiva, lo scrittore tende a rinunciare all'onniscienza coordinatrice e a limitare i suoi orizzonti a ciò che egli stesso, o il suo personaggio, può scorgere, intuire, pensare.

La nuova prospettiva potrebbe essere definita come un generale "abbassamento", dalla trascendenza delle metafisiche, poi tradotte in sistemi etico-politici, alla presenza del mondo nella sua quotidianità, nelle sue trasformazioni, nel suo essere accidentale. E' nell'accidentale che si mostra una forza meravigliosa, la forza di questo mondo. (Qui metterei il quadro di Kandinskij *Bottone di pantaloni che brilla nella pozzanghera*).

Questo tentativo di riferirsi comunque ad una realtà sottostante, anche se ormai priva dei tratti sicuri ed ottimistici dell'Illuminismo, derivava anche dalla necessità di porre un argine a quel senso di disordine e disperazione che era stato liberato dalle opere di Nietzsche, in un periodo caratterizzato, anche dal punto di vista politico-economico, da una crescente instabilità.

Se da un lato, quindi, la modernità in crisi riconosceva l'impossibilità di descrivere e capire il mondo con un unico linguaggio, ricorrendo ad una molteplicità di prospettive, dall'altro lato pensava ancora ad una realtà unitaria a cui potersi riferire, pur nella sua intrinseca complessità.

Che cosa poi costituisse questa realtà e la sua presenza "eterna" rimaneva piuttosto oscuro ed ambiguo. Nel periodo tragico delle due guerre mondiali si imponeva sempre più la ricerca di un generico mito che potesse salvare gli uomini dall'universo disordinato della contingenza e che desse in qualche modo nuovo impulso all'azione umana, in assenza delle certezze dell'Illuminismo riguardo alla perfettibilità dell'uomo.

Parte della cultura e della società individuarono nella "macchina", nel potere della tecnologia, nella fabbrica e nell'idea di velocità e cambiamento che queste incarnavano una perfetta espressione di questo senso di trasformazione continua. Alcuni scrittori ritennero che lo stesso linguaggio doveva imitare l'efficienza della macchina e tentarono di adeguare la loro scrittura a questa tesi. William Carlos Williams (1883-1963) sosteneva che una poesia non fosse altro che una macchina fatta di parole.

I futuristi italiani credevano così profondamente nel valore della velocità e della forza e idealizzarono a tal punto il concetto di distruzione creativa da eleggere Mussolini quale loro eroe.

Il problema è che una volta abbandonato l'effimero mito della macchina e della velocità, qualsiasi altro mito poteva trovare il posto d'onore all'interno del progetto modernista. E fu così che facilmente si unirono le forze della scienza e della tecnica più avanzate con il mito della superiorità ariana e della Patria. Quale esempio è possibile citare l'adesione, nel maggio del 1933, al Partito Nazionalsocialista da parte del filosofo tedesco Martin Heidegger i cui discorsi ed articoli, a cominciare da quello tenuto in occasione della sua nomina a rettore dell'Università di Friburgo, aprirono il cosiddetto "caso Heidegger", tuttora dibattuto, sulle responsabilità politiche del suo pensiero. Il filosofo sulla base del rifiuto di una razionalità meccanica universale, aderì al nazismo proponendo una sorta di contro-mito caratterizzato dal radicamento di ognuno nel proprio luogo e nelle proprie tradizioni, come unica possibilità per un'azione politica e sociale all'interno di un mondo sempre più lacerato.

Erano le contraddizioni di questo tormentato periodo, che se da un lato perseguiva l'emancipazione da quelle forme di fissità categoriale che erano state proprie dell'Illuminismo, consentendo una maggiore libertà individuale, dall'altro, tentando di tradurre in pratica quell'eternità del flusso sottesa alla vita, arrivava a cedere all'egemonia della razionalità fredda e calcolatrice delle macchine e della tecnologia. In qualche modo la reazione alla modernità riproponeva quelle stesse contraddizioni che lei stessa aveva riscontrato come sottese al progetto illuministico.

E d'altronde questo maggiore livello di libertà individuale poteva essere raggiunto solo trattando gli altri in termini oggettivi e strumentali: quegli stessi "altri" che come noi sono semplicemente dei contenitori da riempire, degli scenari in cui si giocano di volta in volta diversi giochi. Unica legge sembrava essere quella di ostentare il nostro individualismo che non è altro poi che rincorsa di mode o segni di mera eccentricità.



La moda, per esempio, vuole combinare il fascino della differenziazione e della continua trasformazione con la conformità: quanto più un'epoca è nervosa ed instabile, tanto più mutano le sue mode proprio per soddisfare questa necessità di cambiamento.

La reale debolezza della reazione alla modernità, e la sua contraddizione, consisteva nell'esito di celebrazione della razionalità tecnologica e burocratica, che si manifestava come adorazione della macchina e della sua efficienza quale mito che incarnava le ispirazioni umane. Il rifiuto della modernità dava vita così ad un sistema positivista, tecnocentrico e razionalistico, riproponendo in qualche modo gli stessi elementi del progetto illuministico, solo che ora combinati con un sistema politico-economico di tipo capitalistico.

Tutto ciò può essere ben esemplificato guardando all'architettura. Per ricostruire e dare nuovo impulso alle città colpite dalla guerra, per riorganizzare i trasporti, ricostruire fabbriche, scuole, ospedali, si produssero opere che erano la celebrazione della potenza e del potere dei governi e delle grandi aziende, dimenticando le esigenze di tutta una classe operaia e di un ceto medio che si ritrovarono a vivere in complessi abitativi che divennero il simbolo della loro alienazione.

Il tentativo di superare e correggere gli esiti del progetto moderno stava dimenticando a poco a poco la sua origine e il suo iniziale rifiuto di quella razionalità finalizzata-strumentale che costringeva gli uomini in una nuova gabbia. Consapevolmente o inconsapevolmente il rifiuto della modernità si convertì nella rappresentazione più adeguata dei valori della nuova società capitalistica, tanto da diventare la fedele espressione della cultura dell'*establishment*.

Fu in questo contesto che nacquero i vari movimenti controculturali e antimodernisti degli anni sessanta e settanta. Opponendosi e lottando contro gli aspetti oppressivi della razionalità tecnico-burocratica, che caratterizzava il potere nelle sue diverse forme (grandi aziende, partiti, sindacati), la cosiddetta controcultura ricercava nuove forme di espressione più attente all'individualità, alla singolarità attraverso gesti antiautoritari, stili che esprimevano rottura (nella musica, nell'abbigliamento, nel linguaggio) e con la critica ad un tipo di vita quotidiana plasmata dal Sistema. Movimento nato nelle università, si diffuse a macchia d'olio sulle strade e sulle piazze fino a culminare in quel momento di ribellione mondiale che fu il 1968.

Fu come se le pretese universalistiche della modernità, unite con il nuovo volto assunto dalla società capitalistica, che avevano dato origine a quella crisi della modernità e al suo rifiuto del progetto moderno, avessero ora creato lo spazio per il sorgere di un movimento cosmopolita e transnazionale che si opponeva alle nuove forme assunte dalla cultura modernista.

Il 1968 può, allora, essere visto come simbolo e messaggero culturale e politico del successivo passaggio al postmodernismo.

## **6. Il postmodernismo**

Abbiamo accennato nell'introduzione a come negli ultimi tre decenni il concetto di *postmodernismo* si sia sempre più imposto per definire l'epoca in cui viviamo e per sottolineare un cambiamento di sensibilità, di attività e di linguaggio rispetto alle epoche precedenti.

Per quanto riguarda l'architettura è possibile fissare nel 1972 la data simbolica di passaggio al postmodernismo, anno in cui il complesso di Pruitt-Igoe di Saint Louis - una realizzazione di quella "macchina per abitare" teorizzata da Le Corbusier - venne demolito in quanto ritenuto ambiente

inabitabile anche per le persone di basso reddito che vi vivevano. Gli architetti iniziarono a pensare che bisognasse costruire non più per l'Uomo, ma per la gente, per gli uomini concreti, tenendo presenti le loro condizioni effettive di vita e le loro esigenze. [\[Scheda 4\]](#)

Potremmo sintetizzare così questo passaggio: da un tipo di prospettiva che voleva cogliere sì le differenze, le singolarità (quello che abbiamo chiamato "il flusso del divenire"), ma sempre inscrivendole in una realtà sottostante, sebbene complessa e multiforme (quella che abbiamo chiamato "l'eternità del flusso, del divenire"), si passò con il postmodernismo a spostare l'accento solo sulle singolarità, sulle differenze, sulla coesistenza e collisione di realtà radicalmente diverse e multiformi. Il postmodernismo rifiutò qualsiasi riferimento ad una realtà sottostante e unificatrice, ritenendo fondamentale solo l'attenzione per ciò che registrava ed evidenziava il senso di frammentazione, di caos, di singolarità, di discontinuità.

Iniziamo ora a vedere più da vicino che cosa sia questo postmodernismo e le sue relazioni con il modernismo, rispetto al quale il primo voleva attuare, ed essere, una vera rottura.

## **7. La frantumazione e la caducità quali tratti caratterizzanti il progetto postmodernista**

I tratti fondamentali che caratterizzano il postmodernismo sono la totale accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità e del caos. Ma non erano gli stessi individuati già dal modernismo e dalla prima metà della definizione del moderno data da Baudelaire? La differenza, fondamentale, risiede nel fatto che il postmodernismo, rispetto al modernismo, non vuole in nessun modo contrastare o risolvere questa visione della vita e del mondo e neppure tenta di rinvenire qualche elemento "eterno ed immutabile" che potrebbe essere nascosto dietro questo divenire incessante di tutte le cose. Anzi, il postmodernismo addirittura galleggia, si trova a proprio agio nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento, come se oltre a queste non vi fosse nient'altro.

La denuncia a cui dà voce il postmodernismo è quella della ragione astratta, di ogni progetto che perseguisse l'emancipazione umana attraverso le forze della tecnologia e della scienza. Queste forze, in virtù della loro valenza universale, erano, infatti, ritenute nemiche di ogni tentativo di dare voce agli "altri mondi" e alle "altre persone": delle donne, dei neri, degli omosessuali, degli operai, dei popoli colonizzati, insomma di tutte quelle minoranze che erano state fatte tacere per troppo tempo. L'idea che tutti i gruppi abbiano il diritto di parlare di sé e di venire ascoltati e ritenuti degni di considerazione è un aspetto fondamentale per comprendere la posizione pluralistica del postmodernismo. Queste lotte locali, autonome di liberazione, per potersi esprimere, avevano bisogno di rendere assolutamente illegittime tutte le incarnazioni dei discorsi universali. Era necessario uscire dall'imperialismo della ragione per potersi occupare veramente delle diversità.

Ma l'accettazione della frammentazione, del pluralismo e dell'autenticità delle altre voci e degli altri mondi, come intrinseci alla trama dell'esistenza, poneva il problema della comunicazione e del tipo di mezzi e forme attraverso cui realizzarla. Mentre la modernità credeva nell'esistenza di una relazione stretta ed autentica tra ciò che si diceva (il significato o messaggio) ed il modo in cui lo si diceva (il significante o mezzo), il postmodernismo ritiene che questi due momenti si compongono e si disgiungono di continuo in differenti intrecci. È questa la teoria sostenuta dal *decostruzionismo*. Secondo questa corrente di pensiero i testi usano parole di altri testi, in un continuo movimento di combinazione e decomposizione. La vita culturale è vista proprio come una serie di testi che si intersecano e creano altri testi: ciò significa che un testo non può essere chiuso nella sua completezza, nella sua autoreferenzialità ma rimanda e riprende altri testi, altre scritture. Un

esempio può essere quello del critico letterario che tenta di produrre un altro pezzo di letteratura nel quale i testi presi in esame si intrecciano liberamente e creativamente con altri testi che hanno esercitato un'influenza sul modo di pensare del critico stesso.

Qualsiasi cosa scritta o letta, quindi, trasmette un significato che non possiamo comprendere ed analizzare fino in fondo; e così pure le nostre parole sfuggono, quasi dotate di una vita autonoma, a ciò che vogliamo comunicare. Non è possibile poter dominare interamente un testo, perché l'intreccio di testi e significati sfugge al nostro controllo. Ecco allora spiegabile quell'atteggiamento decostruzionista: si tratta di de-costruire il testo, cercare in esso altri testi, dissolvere un testo in un altro, costruire un testo in un altro.

Consequente a questa posizione è l'adozione del montaggio, del *collage* da parte del linguaggio postmoderno. Gli stili, le parole si affiancano, si confondono proprio per dimostrare che ogni produzione e fruizione di significati non possono essere né univoche né stabili. Tanto i produttori quanto i consumatori di cultura partecipano alla produzione di significati, interpretano e creano a loro volta combinando a piacere gli elementi. L'effetto consiste nell'infrangere (decostruire) lo stesso potere dell'autore di imporre significati e offrire una narrazione continua e consequenziale. Ogni elemento, ogni frammento di un testo viene percepito in una doppia lettura: da un lato in relazione all'opera di cui fa parte, e dall'altro rimandato ad altre tracce, a una diversa totalità.

Ciò che viene chiamato in causa e denunciato sono le illusioni dei sistemi fissi e definitivi di interpretazione. Di qui il richiamo a sviluppare pensieri e azioni per giustapposizione, disgiunzione, discontinuità, preferendo ciò che è multiplo e non definito rispetto all'uniformità, all'unità, alla sistematicità. Scrive Michel Foucault, tipico rappresentante di questo pensiero, che bisogna "credere che ciò che è produttivo non è stanziale, ma nomade".

## **7. Il postmodernismo come "incredulità nei confronti delle metanarrazioni"**

Partendo dalla valutazione positiva della frammentazione e della caducità operata dal postmodernismo è possibile analizzare gli altri suoi tratti caratterizzanti.

Legato all'importanza attribuita alla diversità e alla rottura dell'unità, emerge fortemente il rifiuto della tesi che vi possano essere una metateoria o una metanarrazione (ampi schemi interpretativi come quelli totalizzanti, ad esempio, di Marx e Freud) attraverso le quali mettere in relazione e rappresentare tutte le cose. Le verità universali ed eterne, se esistono, non possono essere individuate e specificate. Condannando le metateorie proprio in quanto totalizzanti, si insiste sulla pluralità e centralità delle diverse tradizioni di pensiero, delle diverse forme discorsive e dei differenti giochi linguistici. Lyotard definisce il postmodernismo come "incredulità nei confronti delle metanarrazioni".

Per spiegare questo rifiuto, potremmo citare come esempio l'analisi del "potere" condotta da Foucault. Il potere non viene analizzato come interno allo Stato, ossia riportato ad un fulcro quale centro di sovranità; viene, invece, letto a partire dall'intreccio e dalle dinamiche dei rapporti di forza, come produttori di situazioni e relazioni di potere sempre instabili e mobili. Il potere viene cioè letto nei suoi meccanismi infinitesimali, ciascuno dei quali ha la sua storia, il suo percorso, le proprie tecniche e tattiche. Allora la prigione, il manicomio, l'ospedale, la scuola sono tutti esempi di come, in diversi luoghi, diversa sia l'organizzazione del potere, che risulta così dispersa e frammentaria. Ciò che accade in ciascun luogo è allora irriducibile ad una teoria generale che pretenda spiegare e comprendere una volta per tutte ciò che per sua natura si sottrae alla definitività.

Un'argomentazione simile viene proposta da Lyotard, che intende però affrontarla partendo dall'analisi del linguaggio. La medesima visione frammentaria del potere è applicabile anche al linguaggio, che non è univoco, bensì attraversato da un numero infinito di giochi linguistici. Come non è possibile formare combinazioni linguistiche perennemente stabili e sicuramente comunicabili, così pure lo stesso soggetto umano sembra dissolversi in questa rete elastica di giochi e di codici.

Possiamo illustrare questa teoria servendoci della metafora utilizzata da Lyotard e ripresa da Wittgenstein, secondo la quale "il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi". Significa che ognuno si trova immerso in una pluralità di giochi linguistici, di stili e di codici a seconda della situazione in cui si viene a trovare: al lavoro, a casa, a scuola, in chiesa, ecc.

Lo spazio del postmodernismo è, quindi, uno spazio in cui coesistono e si sovrappongono un gran numero di mondi possibili e diversi, che fanno scaturire un'interrogazione riguardante il tipo di mondo in cui stiamo provvisoriamente vivendo.

Ma se, come ci dicono i postmodernisti, non possiamo aspirare ad alcuna rappresentazione unitaria del mondo; se non possiamo riportare tutte le sue parti ad un unico centro, ma dobbiamo viverle come una serie di frammenti in continuo movimento, in che modo possiamo pensare ad un qualche tipo di azione coerente nei confronti del mondo? La risposta dataci è che, dal momento che le azioni e le rappresentazioni coerenti ed unitarie sono illusorie oppure repressive (ritorna la "gabbia d'acciaio" di Weber), non dovremmo cercare di impegnarci in alcun progetto globale, ma solamente agire all'interno dei confini e degli spazi dei vari determinismi locali e delle varie comunità interpretative: fuori da questi spazi, infatti, le coordinate assunte, seppur nella loro transitorietà, sono destinate a svanire.

## **8. È ancora possibile nel postmodernismo un senso dell'io forte e capace di azione?**

Questa centralità affidata a ciò che è locale, individuale, singolare e insieme frammentario porta il postmodernismo ad elaborare anche una visione del soggetto umano che presenta non pochi problemi.

Se non si danno più rappresentazioni ed azioni definitive e universali, ma solo momenti istantanei e locali; se il linguaggio è solo un insieme di giochi e di codici determinati dalle circostanze, allora su cosa si fonderà la presunta unità dell'io, di un soggetto che si vede continuamente trasformato e diverso a seconda delle prospettive e delle situazioni? Il problema della propria autobiografia, dice uno dei personaggi di Borges, è quello di entrare in un labirinto: "Chi sono io? Quello d'oggi, vertiginoso, quello di ieri, dimenticato, quello di domani, imprevedibile?". E la domanda viene chiusa in modo simbolico dal punto di domanda. [\[Scheda 5\]](#)

Se l'identità personale si forma attraverso il rinvio a tempi e luoghi sempre diversi che si muovono ininterrottamente, allora l'impossibilità di unificarli si traduce nella corrispondente incapacità di definire la nostra esperienza biografica e la nostra vita psichica. L'esperienza sembra così ridursi alla giustapposizione di tempi e spazi "puri", ossia considerati nel loro essere semplicemente presenti, dimenticandone il collegamento e il riferimento a quel centro che potrebbe essere l'io.

Lo specifico senso di personalità che ne risulta è stato definito "schizofrenico": non in senso strettamente clinico, ma in quell'accezione che riprende gli aspetti di frammentazione ed assenza di progettualità che "definiscono" (o meglio non definiscono) il soggetto postmoderno.

L'individuo non può più essere quell'individuo *alienato* di cui ci parlava Marx, perché essere alienati presuppone un senso dell'io coerente e non frammentato rispetto al quale essere alienati. È solamente sulla base di un tale senso dell'identità personale che gli individui possono ideare progetti e portarli avanti o pensare alla realizzazione di un futuro significativamente diverso e migliore del passato e del presente. La stessa modernità in crisi guardava ad un tale cambiamento, pur nel riconoscimento dell'impossibilità di stabilire una volta per tutte quale direzione seguire e a quale progetto affidarsi.

Ma il postmodernismo non può proporre niente di simile, concentrato com'è sui tratti schizofrenici del soggetto, determinati dalla frammentazione e da tutte quelle instabilità che impediscono tanto di rappresentare un futuro radicalmente diverso, quanto di individuare strategie per costruire un tale futuro. La perdita della possibilità per l'uomo di riconoscersi alienato sembra impedire la costruzione consapevole di futuri alternativi.

Si potrebbe dire, quindi, che nell'era postmoderna l'alienazione del soggetto viene sostituita dalla frammentazione del soggetto.

## 9. Riproduzione e spettacolarità

Un simile crollo dell'ordine spaziale e temporale (e questo verrà esaminato in dettaglio più avanti) dovuto sempre a questo senso di frammentazione e caoticità, comporta anche un modo nuovo di vedere il passato. Se ogni idea di progresso e di continuità vengono messe in crisi, se non addirittura abolite, qualsiasi riferimento ad un senso di continuità e di memoria storica risultano impossibili. La storia può essere percorsa in ogni sua direzione, assorbendone qualsiasi aspetto e riportandolo al presente.

Questo aspetto è particolarmente evidente nell'architettura e nella pittura postmoderniste.

Nella pittura postmodernista, ad esempio, siamo testimoni dell' "arricchimento" di quadri di altre epoche con una serie di elementi appartenenti alla vita quotidiana. Rauschemberg, uno dei pionieri del movimento postmodernista, riprende alcune immagini della *Venere Rokeby* di Velázquez e della *Toeletta di Venere* di Rubens in una serie di dipinti degli anni sessanta. Egli utilizza quelle immagini in modo totalmente diverso, nel senso che le mescola ad altri elementi, come piatti, insegne della Coca Cola, ecc. Bisogna parlare per queste opere non tanto di creazione e produzione, quanto piuttosto di *riproduzione*. L'immaginazione dell'autore che crea viene quasi sostituita dalla citazione, dalla giustapposizione, dalla ripetizione di immagini ed opere già esistenti. Anche l'arte pare trasformarsi in un semplice museo nel quale, attraverso le più svariate tecniche, le cose vengono ammassate e messe casualmente le une accanto alle altre.

Una tale perdita del senso di continuità storica dei valori e delle opinioni, unita alla riduzione dell'opera d'arte a collage, montaggio di pezzi e di stili, pone anche problemi per quanto riguarda la possibilità stessa del giudizio critico ed estetico. Come giudicare un'opera se non è più possibile riferirsi a qualche standard estetico, se l'opera è solo "riproduzione"? Il postmodernismo pare allora poter considerare un'opera soltanto dal punto di vista della sua spettacolarità.

Il crollo degli orizzonti temporali e il conseguente interesse per l'istantaneità sono collegabili in parte anche all'accento posto dalla produzione culturale sugli eventi, gli spettacoli, le immagini dei media. La conseguenza è stata un'ulteriore evidenziazione delle qualità non più solo fuggevoli, ma anche effimere della vita moderna. La televisione, il videoregistratore costituiscono i nuovi mediatori della cultura: la televisione è il primo mezzo culturale nella storia a presentare le opere artistiche del passato e del presente come un collage di fenomeni equivalenti e contemporanei, separati sì dalla geografia e dalla storia, ma che possono essere trasportati nelle case in un flusso ininterrotto. È comprensibile, quindi, perché nell'era della televisione di massa sia emersa una perdita di importanza della profondità, dell'origine, della radice e si sia imposto un attaccamento a ciò che è superficiale (ossia che sta alla superficie), a ciò che è risultato di un collage (come giustapposizione e non lavoro in profondità).

Emblematica è la diffusione di Internet, in cui milioni di navigatori solitari passano da un'informazione all'altra, da una comunicazione all'altra, da un mondo all'altro come all'interno di una enorme banca dati, in cui tutto può essere immediatamente raggiunto, spiato, rubato, ma inevitabilmente dimenticato nella sua individualità, nella sua storia, e visto solo nella sua collocazione, nella sua funzione.

Quello che si è perduto in verticalità, o profondità, si è guadagnato in orizzontalità: al profondo, dove da sempre si era mossa la storia delle idee e degli uomini, si è sostituita la superficie dove si raccolgono tutti i dati disponibili, nella loro equivalenza e intercambiabilità.

La circolazione sempre più veloce ed anonima delle informazioni e l'offerta di cultura operata dai media sono testimoni di una società in cui ogni cosa può essere scambiata e sostituita da un'altra, in cui gli stessi uomini risultano sostituibili in quanto contenitori vuoti da riempire.

Il rifiuto di valori stabili e di qualsiasi forma di definitività si concretizzano, inoltre, come continuo e spasmodico cambiamento di comportamenti, mode e correnti culturali: una sorta di infinita tolleranza che assume sempre più i tratti dell'indifferenza.

## **10. Continuità e differenze tra modernità in crisi e postmodernismo**

Abbiamo visto finora quali siano le caratteristiche del postmodernismo e come esso sembri nascere dalla reazione a quelli che erano stati gli esiti della modernità e della sua crisi. È necessario chiedersi, allora, se il postmodernismo rappresenti effettivamente una frattura nei confronti della modernità, oppure se sia solamente una rivolta interna alla modernità stessa.

Un primo aspetto di continuità tra modernità in crisi e postmodernismo è riscontrabile nel fatto che entrambi hanno voluto sottolineare quell'aspetto di oscillazione, instabilità che caratterizza la vita ed il mondo. Entrambi, cioè, hanno riconosciuto quella metà della definizione di Baudelaire che parlava del transeunte, del fuggitivo, del contingente ossia del flusso ininterrotto del divenire. In questo senso è possibile riferire ai due movimenti una prospettiva e una visione della realtà di tipo pluralistico.

La differenza, invece, risiede nell'atteggiamento assunto nei confronti dell'affermazione del divenire di tutte le cose. Mentre la modernità in crisi voleva comunque cogliere al di sotto del divenire una realtà unitaria, anche se complessa e multiforme, il postmodernismo, invece, rinuncia completamente a tale ricerca e si immerge totalmente nell'infinità delle differenze e dei cambiamenti. Il postmodernismo si è preoccupato per tutto ciò che era complessità, differenza (di

luoghi, culture, mondi, voci), rifiutando il ricorso alle metateorie e metanarrazioni che, se anche sottolineavano l'importanza delle differenze, potevano cogliere solo quelle più macroscopiche. Il postmodernismo è stato particolarmente importante per dare spazio alle molteplici forme della diversità che emergono dalle differenze di cultura, tradizione, sesso, classe, ecc.

Se entrambi i movimenti propongono visioni della realtà pluralistiche, solo il postmodernismo è anche fortemente relativista, proprio perché non vi è più alcun centro a cui riportare le diverse posizioni.

Il problema è che il postmodernismo con la sua insistenza posta sull'effimero, sul transitorio, sull'impenetrabilità dell'altro, con la sua tendenza a decostruire si spinge molto più in là rispetto ad una pura affermazione del continuo divenire a cui sono sottoposte tutte le cose. Abbiamo visto come il postmodernismo ci dice non solo di riconoscere ed accettare, ma addirittura di godere ed immergerci nella frammentazione. La volontà di decostruire e delegittimare ogni posizione sfocia nell'impossibilità di attribuire una qualche validità ad ogni pensiero ed azione. Mentre da un lato si apre la possibilità che "altre voci" ed "altri mondi" possano esprimersi e imporsi nella loro autenticità, dall'altro lato la negazione di stabilità e validità di qualsiasi affermazione, sembra sortire l'effetto di ghettizzare ancora di più queste diversità, nella specificità e transitorietà di questa o quella apparizione momentanea.

L'esasperazione della prospettiva postmodernista e del suo rifiuto di qualsiasi realtà o interpretazione che valga un po' più a lungo del semplice attimo in cui viene pronunciata, pare essere la perfetta traduzione della logica del capitalismo contemporaneo. Questo significa che la produzione di cultura ricalca la produzione delle merci: continuo cambiamento nella proposta di beni che sembrano nuovi e diversi, con ritmi di rotazione sempre più accelerati.

Sembrano allora convergere gli esiti della proposta modernista e di quella postmodernista, in quanto perfetta espressione di una società arrendevole e adeguata ad un tipo di mercato eclettico ed effimero.

## **11. La concezione dello spazio e del tempo**

Abbiamo visto come la modernità, il modernismo ed il postmodernismo non siano semplicemente dei termini per definire specifiche correnti culturali, bensì interessino tutti gli aspetti della realtà e della vita dell'uomo.

Le categorie di spazio e di tempo sono fondamentali nell'esistenza umana. Siamo abituati a vivere il tempo nella sua scansione di anni, mesi, giorni, minuti e secondi e ad organizzare la nostra vita intorno al senso comune che abbiamo di essi. Ma sappiamo anche che diverse società e diversi gruppi sociali hanno diversi sensi e concezioni del tempo e dello spazio.

È importante riconoscere che non esiste un unico e oggettivo senso del tempo e dello spazio, valido sempre e in ogni luogo, ma che è necessario riferire tale senso alle condizioni effettive e materiali della vita sociale, che variano geograficamente e storicamente.

Gli ordinamenti simbolici dello spazio e del tempo forniscono un quadro attraverso cui possiamo comprendere chi o che cosa siamo nella società e quale sia il tessuto di questa stessa società. Nelle fasi di cambiamento, l'organizzazione della società e il senso dello spazio e del tempo sono soggetti

a trasformazioni radicali. È in tali momenti che si verificano cambiamenti fondamentali nei sistemi di rappresentazione, nelle forme culturali e nel pensiero filosofico.

Iniziamo quindi a vedere quale fosse la concezione dello spazio e del tempo nei tre periodi che abbiamo preso in considerazione: la modernità, la modernità in crisi e il postmodernismo.

## **12. La concezione del tempo e dello spazio nella modernità: spazio e tempo assoluti**

Si è visto come per l'Illuminismo il controllo della natura era la condizione dell'emancipazione umana. E dal momento che lo spazio era un fatto di natura, l'ordinamento razionale e il dominio dello spazio costituivano la parte centrale del progetto della modernità.

La conquista dello spazio e del tempo, a differenza di come si pensava nel Medioevo e ancora durante il Rinascimento, non era più finalizzata alla celebrazione dell'immensa gloria e potere di Dio, ma alla realizzazione della liberazione dell'Uomo in quanto individuo attivo, dotato di coscienza e volontà.

I pensatori illuministi miravano all'organizzazione della realtà e al controllo del futuro per mezzo dei poteri di previsione scientifica, degli strumenti dell'ingegneria sociale, della pianificazione razionale e attraverso sistemi razionali di regolamentazione e di controllo sociale. Essi di fatto ripresero i concetti rinascimentali di spazio e tempo, secondo i quali il mondo era finito e potenzialmente conoscibile, e spinsero al limite l'idea del potere dell'uomo su di essi, nel tentativo di ideare e costruire una società nuova, più sana, più ricca e più democratica.

Tipico esempio della conquista dello spazio furono le nuove mappe geografiche, che si liberarono di tutti gli elementi fantastici e legati alla fede religiosa per diventare sistemi astratti e funzionali all'ordinamento concreto dei fenomeni nello spazio. La scienza della proiezione cartografica e le tecniche di rilevamento catastale trasformarono tali mappe in descrizioni matematicamente rigorose. Esse permettevano di situare l'intera popolazione della terra in un unico quadro di riferimento spaziale; definivano i limiti territoriali, le vie di comunicazione e sempre con maggior precisione.

Era all'interno di questa visione totalizzante del globo che potevano venire considerate le diversità dei popoli, proprio perché vi era ora la possibilità di conoscere il loro luogo all'interno dell'ordine spaziale. Il pensiero illuministico poteva, quindi, avere un concetto degli altri popoli e degli altri spazi abitati, ma queste diversità venivano comunque sempre riportate ad un ordine spaziale concepito nelle sue qualità omogenee ed assolute.

La concezione del tempo non era meno totalizzante. Il tempo era sentito come lineare all'interno di un movimento "avanti e indietro" in cui passato e futuro erano collegati linearmente, come dal movimento oscillatorio del pendolo.

L'Illuminismo operava, dunque, all'interno di una concezione assoluta di spazio e tempo, i quali costituivano i contenitori e le coordinate per ogni pensiero ed azione.

Ad esempio la mappa era una forma di omogeneizzazione della ricca diversità degli itinerari spaziali. Come la mappa sostituiva lo spazio irregolare delle strade concrete e dei paesaggi con lo spazio omogeneo della geometria, così il calendario sostituiva il tempo fatto di balzi e discontinuità con un tempo lineare, continuo e omogeneo.



Se la vita sociale doveva essere razionalmente pianificata ed organizzata per promuovere l'uguaglianza e la libertà di tutti gli uomini, allora era necessario dominare le categorie di spazio e di tempo espresse dalla mappa, dall'orologio e dal calendario.

La conquista ed il controllo dello spazio richiedevano che esso fosse concepito fondamentalmente come qualcosa di utilizzabile, di malleabile e perciò di dominabile dall'azione dell'uomo. E lo spazio divenne innanzitutto la proprietà privata della terra e la compravendita di uno spazio trattato come merce. Ogni tentativo di democratizzazione comportava un certo tipo di strategia spaziale. Esempio fu l'ideazione, tipica della Rivoluzione francese, di un sistema amministrativo razionale con la suddivisione, razionale ed ugualitaria, del territorio nazionale francese in dipartimenti.

Proprio la realizzazione del progetto di una società migliore richiedeva l'organizzazione razionale dello spazio e del tempo e fu all'interno di tale prospettiva che si mosse la modernità. E fu anche intorno a questo concetto che la modernità entrò in crisi.

### **13. La concezione dello spazio e del tempo nel modernismo: universalismo e particolarismo**

Abbiamo visto come la cultura e la società, dopo la crisi che interessò la Gran Bretagna negli anni 1846-47 e che raggiunse tutta l'Europa, reagirono all'ottimismo del progetto dell'Illuminismo. La crisi di quegli anni portò all'incrinatura delle rappresentazioni utilizzate per comprendere la realtà, crisi che riguardò anche le concezioni del tempo e dello spazio.

Il tempo dell'illuminismo era un tempo proiettato inesorabilmente in avanti e che si basava su un'idea forte di progresso. Dopo il 1848 quel senso progressista di tempo venne meno. Così pure la certezza di uno spazio assoluto e dominabile fu sostituita dall'insicurezza di uno spazio relativo e mutevole. Tempo e spazio si appropriavano di significati alquanto diversi a seconda delle condizioni e delle situazioni che si presentavano.

Tutto un insieme di innovazioni contribuirono a modificare il senso del tempo e dello spazio: l'espansione della rete ferroviaria, l'avvento del telegrafo, la costruzione del canale di Suez, il telefono, i raggi X, il cinema, l'automobile, l'aeroplano, la fotografia aerea. La carta del dominio degli spazi mondiali cambiò fino ad essere irricognoscibile fra il 1850 ed il 1914.

Momento cruciale fu il 1913 in cui Henry Ford introdusse a Dearborn, nel Michigan, la catena di montaggio: frammentò i compiti e li distribuì nello spazio in modo da rendere la produzione più efficiente. Nello stesso anno fu inviato a tutto il mondo dalla Torre Eiffel il primo segnale radio.

Tutti questi cambiamenti avevano un doppio significato: se da un lato l'effetto fu un crescente senso di unità tra persone un tempo isolate dalla distanza e dalla mancanza di comunicazione, dall'altro tutto ciò significò la capacità di annientare lo spazio nella simultaneità di un istante. E d'altronde l'unità degli uomini permessa dalle nuove tecnologie si realizzava in "spazi irreali". Il mondo appariva sempre più omogeneo, ma era questa l'omogeneità di un mondo frammentato. La possibilità di collegare mondi diversi e lontani sottendeva il riconoscimento dell'esistenza di una pluralità infinita di mondi diversi.

Da un lato, si affermò una tendenza che sottolineava l'unità soggiacente alle diversità, e che si celebrava affermando la possibilità di annientare le differenze spaziali attraverso il tempo. Potremmo chiamare questa prospettiva "universalismo" (rafforzata anche dall'organizzazione di una serie di Esposizioni Universali). Dall'altro, una tendenza che spostava l'accento sull'esistenza di

diverse realtà, di diversi spazi a cui corrispondevano diverse prospettive e punti di vista. E potremmo parlare in questo caso di "particolarismo". Ma sarebbe errato pensare queste due correnti di pensiero come separate; esse in realtà scorrevano fianco a fianco, anche quando una delle due diveniva dominante. Si è visto, infatti, come la reazione al progetto illuministico sottolineasse sia l'elemento di differenza, transitorietà e fuggevolezza della realtà e insieme l'aspetto eterno ed universale di tale prospettiva.

Questi due modi di concepire lo spazio ed il tempo si scontrarono profondamente con lo scoppio della prima guerra mondiale. In pochi anni tutta la fiducia nei mezzi e nel potere della tecnologia crollarono. L'universalismo in cui si era creduto si frantumava rapidamente di fronte agli interessi particolaristici di ogni nazione, proiettate solo verso la creazione del loro personale impero. La possibilità di conciliare universalismo e particolarismo, unità dello spazio e del tempo e realtà differenziate nello spazio e nel tempo svaniva definitivamente.

#### **14. La concezione dello spazio e del tempo nel postmodernismo: accelerazione e contrazione**

L'accelerazione del ciclo di produzione, con conseguente aumento degli scambi e del consumo, che aveva caratterizzato già il mondo all'inizio del secolo, si è incrementata ancor più grazie ai nuovi sistemi di comunicazione, al flusso delle informazioni e alla razionalizzazione delle tecniche di distribuzione.

L'ingresso della moda nel mercato di massa ha accelerato il ritmo del consumo in tutta una serie prodotti e attività ricreative: dall'abbigliamento al tempo libero, alla musica, ai videogiochi e giochi per bambini. Altra tendenza del mercato è stato il passaggio dal consumo di soli beni al consumo di servizi, economici, educativi, sanitari e legati al divertimento.

La prima conseguenza è stata l'accentuazione della fuggevolezza e della caducità delle mode, dei prodotti, delle tecniche di produzione e di lavorazione, dei valori e delle pratiche. Maggior valore è stato attribuito invece all'istantaneità (vedi la diffusione ormai capillare di *fast food* e cibi istantanei) e all'eliminabilità (di piatti, vestiti, elettrodomestici, ecc.). Ma questi cambiamenti non sono semplici atteggiamenti: il "buttare via" non si riferisce solamente ai prodotti, ma anche ai valori, agli stili di vita, alle relazioni, ai luoghi.

Questa transitorietà crea una temporaneità nella struttura stessa dei sistemi di valori che, a sua volta, sottolinea ulteriormente la diversificazione e l'aspetto effimero di una società frammentata.

La volatilità dei prodotti e dei gusti richiede un'estrema flessibilità nel rispondere ai cambiamenti del mercato e nella possibilità stessa di pianificare. Prima strategia è divenuta la pianificazione a breve termine e l'arte di guadagnare profitti velocemente ovunque sia possibile.

Pianificare significa ora manipolare il gusto, ossia saper costruire nuovi sistemi di segni ed immagini che dirigano le scelte del pubblico. Tipico esempio è la pubblicità che si è ormai definitivamente dimenticata della sua funzione informativa ed è diretta esclusivamente a tale manipolazione dei gusti e dei desideri. Non a caso si parla di "industria dell'immagine" che assume un ruolo fondamentale anche all'interno della politica, dove i media sono sempre più importante nel modellare le identità politiche. È un'industria in cui la reputazione si distrugge da un giorno all'altro, che crea mode e capricci a testimonianza di quel senso di crollo degli orizzonti temporali di cui essa stessa si nutre.

In una società così schiava della velocità, delle immagini, delle soluzioni tecnologiche, tutto deve affrontare la sfida dell'accelerazione dei tempi e della continua caduta dei valori tradizionali e storicamente acquisiti. Il contratto a termine in tutto diviene il simbolo della vita postmoderna.

La televisione e la comunicazione via satellite permettono di fare esperienza di spazi diversi quasi simultaneamente, annullando gli spazi stessi nelle immagini della schermo televisivo. Il consumo dell'immagine di luoghi è, come ogni altro tipo di immagine, aperto alla produzione e all'uso effimero e fuggevole.

Il tempo e lo spazio, all'interno di questa prospettiva, sono sempre più contratti: si può addirittura dire che lo spazio viene annullato dal tempo. Non nel senso che lo spazio non sia più importante: anzi, il suo controllo è fondamentale, sotto forma di mobilità geografica, di decentramento, di trasferimento di capitali; ma nel senso che crollano le barriere spaziali all'interno di un "villaggio globale" nel quale spazio e tempo scompaiono quali dimensioni materiali e tangibili della vita sociale.

Anche il mercato è un "emporio di stili" culinari e di merci provenienti da tutto il mondo: nel mercato alimentare è possibile trovare di tutto, ma sempre secondo un processo di accelerazione, perché gli stili culinari si sono mossi più velocemente degli stessi flussi migratori. E la grande varietà di merci a disposizione ha perso qualsiasi traccia riguardante la sua origine, i processi di lavorazione o le relazioni sociali che la hanno prodotta.

Il coabitare di culture diverse negli spazi frammentati della città sottolinea l'aspetto contingente e accidentale di questo coabitare, dove un forte senso della diversità, dell'altro, è stato sostituito da un vago e debole senso degli "altri". È così quasi impossibile mantenere un'identità culturale in una società in cui gli spazi e le tradizioni di mondi molto diversi sono solamente ammassati gli uni sugli altri.

Ancora una volta la logica del postmodernismo sembra essere la traduzione della logica della società capitalistica e della sua riduzione di ogni aspetto della realtà alla fisionomia propria delle merci.

## **15. Conclusione**

Come interpretare alla fine di questo percorso il postmodernismo? E come risolvere quella domanda in cui ci chiedevamo se esso fosse una rottura radicale rispetto alla modernità o semplicemente una riduzione delle sue già indebolite ambizioni? Il postmodernismo è davvero l'espressione della logica del capitalismo contemporaneo o presenta dei tratti di effettiva innovazione?

Probabilmente è necessario considerare il postmodernismo sotto due diverse angolature.

La prima, ed è quella che permette di sottolinearne la forza positiva, evidenzia l'importanza del postmodernismo in quanto teso a far emergere e dare spazio alla complessità, alla diversità, alla coesistenza di culture, tradizioni, luoghi, persone, abitudini differenti. È la sua volontà di riconoscere quelli che abbiamo chiamato "altri mondi" e "altre voci". L'opposizione alle metanarrazioni, alle metateorie, infatti, mira a considerare le molteplici forme della diversità che emergono dalle differenze di soggettività, sesso, classe, situazione geografica, ecc.

Ma questa insistenza sull'aspetto caotico, frammentato, addirittura effimero della realtà pare allontanare qualsiasi possibilità di azione e di pensiero; finisce per condannare qualsiasi pretesa di validità e di autenticità, esautorando quelle "altri voci" a cui lo stesso postmodernismo voleva dare facoltà di parola.

È questa la debolezza del postmodernismo, che sembra addirittura risolversi in retorica quando con Lyotard afferma che "non può esservi alcuna differenza fra verità, autorità e seduzione retorica; chi ha la lingua più sciolta o la storia più interessante ha il potere".

In quest'altra prospettiva, allora, il postmodernismo è lo specchio della società capitalista contemporanea, in quanto ne ricalca l'apparato illusorio, spettacolare e profondamente vuoto. Le uniche possibilità all'interno di questa situazione sembrano ridursi ad un silenzio indifferente, alla decostruzione definitiva di ogni possibilità di accordo o almeno di discussione su qualsiasi aspetto della vita -sulla verità, la giustizia, l'etica-, giungendo a risolvere la complessità della realtà ad un ammasso di significanti, di slogan, di immagini intercambiabili. E se per alcuni la via d'uscita è quella di un'azione limitata e locale, il rischio è quello di cadere nel provincialismo, nell'autoreferenzialità: in un tipo di azione settaria ed esclusivamente puntuale.

Se tanto la modernità come la postmodernità si sono confrontate con gli aspetti eterni da un lato, e frammentari e caotici dall'altro, della realtà e dell'uomo è forse importante lasciare aperta la possibilità di un nuovo confronto tra questi due momenti, di un loro nuovo e significativo intreccio.

**[Scheda 6]**

## **Scheda 1**

### **Le eredità dell'Illuminismo**

Quando affermiamo che il nucleo della modernità sia da rinvenire all'interno del progetto illuministico, non dobbiamo dimenticare che quest'ultimo sorge all'interno di determinate circostanze storiche e culturali che ereditano le acquisizioni del periodo precedente.

Innanzitutto, l'Illuminismo manifesta una stretta relazione con la civiltà borghese e con quella classe sociale che a partire dal Cinquecento si è posta alla guida di un processo di espansione economica e politica. Questo legame con la borghesia si rispecchia anche nell'appartenenza a questa stessa classe sociale dei rappresentanti dell'Illuminismo, per la maggior parte borghesi, e dallo stesso ideale umano che propone modelli e valori di tipo borghese.

Infatti, la celebrazione della forza e della dignità dell'individuo, della centralità della ragione contro gli abusi della tradizione e del principio d'autorità, il desiderio di fare dell'uomo il padrone incontrastato della terra sono tutti temi elaborati già dalla cultura rinascimentale e radicalizzati dal pensiero illuministico.

Non che l'Illuminismo sia la semplice continuazione o ripetizione del pensiero rinascimentale. Il suo umanismo è, infatti, più profondo di quello rinascimentale, in quanto Dio, anche se non dichiarato inesistente (sarebbe questa la tesi dell'*ateismo*), è tenuto ad una certa distanza dall'uomo al fine di garantire a questo una profonda autonomia di pensiero e azione. Liberatasi da un fondamento trascendente, la ragione trova in se stessa e non in altro i principi del conoscere e

dell'agire, permettendo quel processo di autonomizzazione delle attività umane e della cultura iniziato già nel Rinascimento.

Erede del Rinascimento, ma abbiamo visto all'interno di una forte radicalizzazione, l'Illuminismo si richiama contemporaneamente al programma della Rivoluzione Scientifica, e anche in questo caso radicalizzandone gli esiti.

Se certamente il pensiero moderno, con Bacone, Cartesio, Spinoza, Leibniz, Newton, si è appropriato dei metodi della scienza e anzi li ha dichiarati come fondamentali per il procedere del pensiero, è solo l'Illuminismo che ha riconosciuto pienamente il metodo scientifico come modello del sapere, di tutto il sapere, contrapposto alle metafisiche tradizionali. L'Illuminismo crede nell'emancipazione dell'uomo tramite un sapere vero ed utile ed esalta ottimisticamente la scienza in quanto necessaria alla realizzazione di tale progetto.

Programma razionalistico e programma scientifico, fede nel potere della ragione e della scienza si fondono nell'Illuminismo con la lotta ad ogni tipo di pregiudizio e di discorso che potrebbero ostacolare il progresso umano.

L'Illuminismo, quindi, benché consapevole di volgere lo sguardo al Rinascimento e ai protagonisti della Rivoluzione Scientifica, si porta certamente oltre, seguendo ma soprattutto radicalizzando il cammino precedentemente intrapreso.

## **Scheda 2**

### **La rappresentazione e il dominio del mondo**

Il concetto di *rappresentazione* non è prerogativa della filosofia moderna, ma è un termine centrale nella riflessione umana di ogni tempo.

Nel pensiero moderno esso acquista, però, una nuova e fondamentale importanza: se tratto caratterizzante la modernità è la volontà di dominare il mondo per realizzare l'emancipazione dell'uomo, e se questo dominio può essere raggiunto attraverso la conoscenza del mondo stesso (quale oggetto del dominio umano), allora è necessario eliminare l'errore dalla conoscenza del mondo e giungere a *rappresentazioni* adeguate e corrette.

Ma cosa significa *rappresentare* il mondo? E cosa significa poi *rappresentazioni adeguate e corrette*?

Con la filosofia moderna, e soprattutto con Cartesio, si arriva ad affermare che ogni oggetto che prendiamo in considerazione è un "pensato", è qualcosa che passa attraverso la mediazione del nostro pensiero, ossia è una nostra rappresentazione. Quando pensiamo, dunque, dobbiamo essere certi che le nostre rappresentazioni descrivano e comprendano esattamente l'oggetto che abbiamo di fronte: dobbiamo cioè verificare la corrispondenza tra le nostre rappresentazioni e la realtà.

Ma per verificare questa corrispondenza dobbiamo prima stabilire di che tipo sia questa realtà. La realtà che deve essere studiata non può riguardare la sua natura *qualitativa* (ad esempio l'esatta sfumatura di un colore, il sapore di una pesca, l'odore del mare) che appartiene alla sfera privata di

ogni uomo, ma i suoi aspetti e rapporti *quantitativi* (ad esempio la larghezza e lunghezza di una superficie) attorno ai quali è possibile un accordo tra gli uomini.

Questo significa che è possibile distinguere il vero dal falso, che è possibile avere delle rappresentazioni corrette del mondo a condizione che questo sia calcolato, misurato proprio perché esso è scritto in "caratteri matematici".

La verità e le rappresentazioni sono allora *esatte*, in quanto ottenute dalle anticipazioni matematiche e scientifiche attraverso le quali si formulano le leggi generali della realtà e sono verificate dall'esperimento, che le garantisce nella loro universalità.

La ragione e le sue rappresentazioni si presentano così misura di tutte le cose, come ciò a cui tutte le cose devono rendere conto.

Il concetto di rappresentazione e la certezza della sua corrispondenza con la realtà saranno nuovamente messi in crisi e sottoposti ad analisi da parte di Kant, che si interrogherà sullo statuto di questa "realtà in sé" sottesa alle nostre rappresentazioni.

### **Scheda 3**

#### **Il romanzo moderno**

Perché abbiamo parlato di questi autori e dei loro romanzi e li abbiamo accomunati nel loro essere testimonianze di un cambiamento del modo non solo di rappresentare la realtà, ma anche di percepire quella realtà stessa e l'uomo?

Romanzi come *La ricerca del tempo perduto* di Proust (che inizia la sua composizione nel 1905), *Gente di Dublino* (1914) e *l'Ulisse* (1922) di Joyce, *L'uomo senza qualità* di Musil (1930-33), a cui potremmo aggiungere *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno, centomila* (1927) di Pirandello e *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo, nelle differenze sicuramente profonde, sono tutti caratterizzati da uno spostamento dell'interesse dell'autore per la vicenda interiore del personaggio, per la sua realtà psichica. Questa realtà è una sorta di poliedro dalle innumerevoli facce sulle quali si specchia il reale con il suo contaminarsi di presente, passato e futuro, di ricordi e di speranze: le normali coordinate di spazio e di tempo, all'interno delle quali era stata fino ad allora rappresentata l'esperienza psichica del personaggio, vengono scardinate.

Da un lato abbiamo il tentativo di Proust, che vuole recuperare ciò che è nascosto dietro l'immediata presenza delle cose, quel loro segreto, quella loro vera realtà che è la sola degna di essere cercata e raffigurata. Ma come ritrovare questa realtà più vera e stabile dietro il continuo mutare e svanire di tutte le cose? Proust ci parla delle *intermittenze del cuore*, ossia del risorgere di tratti del tempo perduto, grazie all'azione della memoria involontaria stimolata da una sensazione, da un oggetto. È attraverso le *intermittenze* che ritroviamo il segreto, l'anima infusa nelle cose, ciò che costituisce la loro verità permanente.

Dall'altro lato Joyce ci parla di *epifania*, come della rivelazione da parte delle cose di una loro seconda, e più vera, realtà: la loro anima. L'autore descrive quello che è stato definito il *flusso di coscienza*, ossia quella ininterrotta serie di sensazioni, sentimenti, ricordi che costituisce la realtà interiore di ciascun uomo, il suo groviglio di istinti, l'intimità che sta dietro il complesso mascherarsi di ogni uomo a se stesso.

Anche in Pirandello si trova la medesima ricerca di una realtà umana nascosta sotto la visibile realtà dell'uomo. E che cosa ci dice l'autore di ciò che sta dietro la maschera che l'uomo indossa quotidianamente? Pirandello ci mostra un individuo scisso, non solo rispetto ad un esterno che gli impone determinati comportamenti, ma anche rispetto ad un interno che muta continuamente, che è incapace di riconoscersi, di dipanare la matassa delle sue contraddizioni. L'esistenza di tante verità quanti sono gli individui, e di tante percezioni quante sono le situazioni in cui ci troviamo, non approdano in Pirandello a nessun gioco stilistico e neppure ad una forma di scetticismo distaccato: c'è, invece, una profonda pietà per gli uomini che si illudono di possedere la verità, di poter afferrare la vita.

Il personaggio e l'uomo borghese si sgretolano, non riescono più a rimandare ad una concezione unitaria e forte di se stessi, ma sono abbandonati a loro stessi in mezzo al fluire contraddittorio e continuo di tutte le cose.

#### **Scheda 4**

#### **Urbanistica e architettura nel modernismo e nel postmodernismo**

È possibile esemplificare la differenza di prospettive tra modernismo e postmodernismo analizzando le diverse proposte nel campo dell'architettura e dell'urbanistica.

Abbiamo visto come il 15 luglio 1972 rappresenta il momento simbolico della fine del modernismo e del passaggio al postmodernismo: il momento in cui il complesso Pruitt-Igoe di Saint Louis, espressione tipica del modernismo, fu demolito in quanto ambiente inabitabile.

L'idea modernista di urbanistica era basata su piani urbani ad ampia scala, metropolitani, razionali ed efficienti dal punto di vista tecnologico. La città era una "macchina per vivere" che doveva essere controllata in quanto totalità, progettando forme chiuse e altamente funzionali. La semplicità era una nuova conquista ed era la forma di un'ordinata complessità.

I modernisti vedevano lo spazio da modellare subordinato alla costruzione di un progetto sociale. La necessità di ricostruzione materiale determinata in Europa dalle rovine della grande guerra si esprimeva nella fiducia di poter analizzare e risolvere con la ragione ogni problema che la società postbellica poneva. Alcuni protagonisti di questo periodo Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1887-1965), Le Corbusier (1887-1965), ciascuno con i propri metodi di progettazione e di intervento, concepivano il rapporto tra l'uomo ed il suo habitat come problema unitario, di natura etica prima che estetica. La pianificazione urbanistica doveva rispondere alla domanda di nuove abitazioni venute a scarseggiare sia per le distruzioni, sia per la crescente concentrazione urbana dei lavoratori delle industrie. Tutti si dedicarono, quindi, allo studio dei problemi dell'edilizia abitativa, nelle diverse forme della casa unifamiliare, dell'edificio ad appartamenti, delle case a schiera rispondendo ad alcuni principi generali: la necessità di economizzare l'impiego del suolo sviluppando gli edifici in altezza; di adattare forme rigorosamente razionali, semplici e geometriche, che derivassero da funzioni obiettive, evitando inutili fronzoli; di ricorrere quanto più possibile alla tecnologia, alla prefabbricazione in serie; di ideare uno spazio abitativo minimo che consentisse a ciascuno di godere di aria, luce, calore.

Questo significa che l'urbanistica modernista operava mediante "zonizzazioni monofunzionali", ossia attraverso l'individuazione e delimitazione di zone diverse finalizzate ad un ben determinato scopo o attività.

Era l'impegno a favore di un'architettura moderna razionale, che non avesse connotati individualistici, geografici o storici (ad esempio: "Unità d'abitazione" di Le Corbusier, Marsiglia).

Il postmodernismo, invece, interpretò tutto questo come l'espressione di una forte standardizzazione e uniformità, come la realizzazione di modelli di monotonia e di irregimentazione, chiusi ad ogni slancio di vitalità urbana. Quella realizzata dal modernismo era la "grande tragedia della monotonia".

Il postmodernismo, al contrario, propone un concetto del tessuto urbano necessariamente frammentato, composto da piccoli pezzi. Il disegno urbano mira ad essere sensibile alle tradizioni e alle storie locali, ai bisogni e ai capricci particolari, producendo forme architettoniche quasi "su misura" e personalizzate. I postmodernisti vedono lo spazio come qualcosa di indipendente e di autonomo, che deve essere modellato secondo fini e principi estetici non necessariamente legati a obiettivi sociali, se non al raggiungimento di una bellezza disinteressata e senza tempo.

Il postmodernismo pare consistere proprio nella ricerca di modi di espressione di una tale estetica della diversità. L'immagine che si ha della città è quella di "enciclopedia" o "emporio di stili" in cui ogni senso di gerarchia deve venire dissolto. La città è una sorta di teatro e presenta diversi palcoscenici in cui gli individui possono assumere molteplici ruoli. Lo sviluppo urbano è un collage di spazi estremamente differenziati, un processo incontrollabile e caotico.

È possibile rinvenire le radici di questa diversa prospettiva in due mutamenti tecnologici. In primo luogo, il potenziamento delle comunicazioni, che ha abbattuto i tradizionali confini spaziali e temporali, ha prodotto forme urbane disperse, decentrate e non concentrate. In secondo luogo, le nuove tecnologie hanno eliminato la necessaria associazione di produzione in serie e di ripetizione, permettendo una produzione in serie, ma flessibile, di prodotti quasi personalizzati che esprimono una grande varietà di stili. Gli architetti e i designer possono ora comunicare con i diversi gruppi di clienti in modo personalizzato, adattando i prodotti alle varie situazioni e culture di gusto.

L'attenzione rivolta all'eterogeneità dei gruppi e delle culture del gusto ha come risultato la frammentazione, consapevolmente ricercata. Il senso di complessità viene tradotto in progetti e costruzioni che sottolineano gli aspetti "labirintici" della vita stessa, attraverso la combinazione di ambienti interni ed esterni (esempio è il complesso AT&T a New York) o mediante la creazione di un senso di labirinto interiore come quello del museo d'Orsay a Parigi o il Lloyd's Building a Londra.

L'architettura risulta profondamente schizofrenica, in quell'accezione che abbiamo riferito anche alla fisionomia del soggetto umano. La tendenza è quella di sovrapporre, mescolare e citare tutti i tipi di stili appartenenti alle epoche più diverse. Il senso di frammentazione, infatti, non appartiene solo allo spazio, ma anche al tempo.

La geografia delle culture diventa una giustapposizione di gusti e di stili, in cui le diversità si confondono: questo fenomeno produce una proliferazione di Little Italy, Little Havana, Chinatown, quartieri latino-americani, arabi, turchi in cui la geografia e storia reali si dissolvono in rappresentazioni in costume e festival etnici. Simbolo funzionale di questa idea eclettica di città è stata l'inaugurazione negli anni settanta della fiera di Baltimora, sorta per celebrare la diversità etnica dei quartieri e della città, che finì per essere un centro spettacolare in cui si affiancano un centro della scienza, un acquario, un centro congressi e innumerevoli hotel e cittadelle che offrono ogni tipo di divertimento e spettacolo.

Anche l'architettura postmoderna, quindi, ci dice che la realtà è diventata un continuum di stili, di accessori portatili e intercambiabili. Questa visione si esplicita nella costruzione della Piazza



D'Italia di Charles Moore a New Orleans: in essa si mostrano la tendenza alla frammentazione, all'eclettismo degli stili, la volontà di portare le caratteristiche della vita italiana, con le funzioni sociali e comunicative della piazza, nel Nuovo Mondo, sortendo alla fine un puro effetto di teatralità, di illusione.

L'esito delle proposte architettoniche del postmodernismo è perfettamente coerente, come si è visto, con tutti gli altri aspetti della cultura. L'edificio non è un tutt'uno, ma una serie di "testi" e parti diverse messe insieme, che non mirano a raggiungere alcuna unità.

La frammentazione, il caos, l'asimmetria rimangono gli unici temi. La finzione, l'illusione, il collage e l'eclettismo non portano a letture ed interpretazioni conciliabili, ma rimangono avvolti in quel senso di caducità che pervade ogni aspetto della realtà.

## Scheda 5

### Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges, poeta, scrittore, saggista e critico argentino nacque a Buenos Aires nel 1899. La sua formazione letteraria ebbe come chiari referenti la letteratura inglese, francese e latina, essendo Borges un loro profondo conoscitore. La sua complessa e ricca personalità, che abbraccia tutti gli ambiti della creazione letteraria, lo ha reso una delle pietre miliari della letteratura universale di tutti i tempi.

Già dalle sue prime incursioni nel mondo della letteratura, quando insieme ad altri vive febbrilmente il fenomeno delle avanguardie europee, si manifesta la sua volontà di essere soprattutto un poeta. Il primo Borges aspira all'espressione di una poesia popolare che canti non solo la gioia del vivere, ma anche le cose semplici e basiche della vita umana. Tuttavia, a poco a poco, si andranno rivelando tutte le sue profonde ossessioni metafisiche: l'eterno ritorno, la fallacia dell'identità personale, l'inesistenza del tempo.

Ad una prima tappa, che secondo la critica termina nel 1930, corrispondono *Fervore di buenos Aires*; *Luna di fronte*; *Quaderno di san Martín*. Il grosso della sua produzione poetica posteriore è concentrata nel libro *L'artefice* (1960). Comunque, tutta la poesia di Borges mostra un marcato carattere riflessivo che trae spunto molte volte dall'insignificante e dall'aneddotico, da quadri di vita di Buenos Aires. Il dato di partenza di questa poesia è il pensoso e interrogante vagabondare dell'io per le anonime vie suburbane, quasi sempre in ore serali o notturne, in ore che sfumano o cancellano il sogno fallace del mondo esterno. In queste immagini di strade consuete, di sobborghi, di case si palesa il tentativo di appropriazione di uno spazio sentito come diverso e avverso, di un Altro negato e affermato al tempo stesso.

Il riconoscimento pubblico dell'opera di Borges arriverà soltanto dopo la pubblicazione dei suoi libri di racconti che appariranno tra il 1930 e il 1960. I testi più importanti di questo periodo sono *Finzioni* (1944) e *L'Aleph* (1971). È a partire dal 1930 che Borges abbandona quasi completamente il verso per concentrare la sua pratica letteraria sul saggio e su intricate finzioni che riempiono di stupore e inquietudine il lettore. La prosa di Borges ha un carattere indubabilmente fantastico, genere che amava e che voleva sottrarre alla condizione di inferiorità rispetto a tutti gli archetipi letterari accademici.

Tuttavia, nonostante Borges preferisca utilizzare la struttura del racconto poliziesco classico, le implicazioni della sua opera costituiscono un modo originale di calarsi nelle profondità dell'essere

umano e delle sue problematiche. Le narrazioni di Borges si sviluppano all'interno di una straordinaria lucidità intellettuale e di una spettacolare documentazione storica, letteraria e filosofica: è il gioco dell'intelligenza o meglio l'intelligenza stessa come un gioco che si sofferma nei dettagli, nelle ipotesi e nelle loro possibili ed innumerevoli soluzioni contraddittorie, per terminare in un enorme paradosso nel quale tutto finisce per esplodere.

Borges elabora una letteratura sulla base della filosofia, della logica e della matematica, elementi che combina per dare vigore letterario alle ossessioni che attanagliano l'uomo, il destino, il sogno, il tempo e la sua esistenza reale. Il problema dell'identità è centrale nell'opera di Borges ("un uomo può essere tutti gli uomini"): le parole formano un labirinto che conduce a spazi senza via d'uscita, a piste false, a richiami colti, a note a piè pagina che creano una sensazione di apparente autorità che cattura l'attenzione del lettore. Ma Borges non è in realtà uno scrittore complice. Gli piace confondere il lettore e condurlo nella zona più profonda e più oscura del suo labirinto verbale: labirinto che coglie l'universo nella sua indecifrabile, inflessibile trama, nella sua essenziale equivocità ed opacità..

All'interno di questo particolare immaginario, si incontrano motivi ricorrenti e una personale mitologia di oggetti emblematici: l'orologio, gli specchi, gli scacchi, i sogni, la biblioteca. Emblemi intorno ai quali ruota il sentimento dell'illusorietà del molteplice, della molteplicità e moltiplicazione degli individui, oggettivazioni illusorie di un'unica forza oscura, fantasmi fatti di nulla.

In questo senso l'opera di Borges è un'ulteriore testimonianza della crisi d'identità dell'uomo contemporaneo.

## Scheda 6

### Schema modernità - postmodernismo

(ispirato allo schema di *I. Hassan* in *The culture of postmodernism*, 1985)

Modernità	Postmodernismo
Finalità	Gioco / Caos
Progetto	Caso
Trascendenza	Immanenza
Universalità	Particolarità
Eternità	Caducità
Continuità	Discontinuità

Determinatezza	Indeterminatezza
Creazione / Totalizzazione	Decreazione / Decostruzione
Concentrazione	Dispersione
Opera	Testo
Opera d'arte	Montaggio, <i>collage</i>
Significato	Significante
Codice principale	Giochi linguistici
Radice / Profondità	Rizoma / Superficie
Narrazione / <i>Grande Histoire</i>	Anti-narrazione / <i>Petit Histoire</i>
Tipo	Mutante
Identità forte	Gioco di ruoli
Alienazione	Schizofrenia
Origine	Differenza
Causa	Traccia

### Nota

1) Il testo si presta ad essere illustrato con rimandi ad immagini di quadri e opere di architettura, e ad essere arricchito con citazioni dalle opere letterarie e filosofiche citate. Si presta inoltre a rimandi a temi e problemi trattati in sociologia, psicologia, e così via. Lo proponiamo quindi come testo base per future elaborazioni. (Nota della redazione)