

Fredric Jameson,
*Postmodernism, or the
Cultural Logic of Late
Capitalism*, 1991

Daniele Balicco

1. Il successo di una parola

Non è stato Fredric Jameson ad inventare il termine postmoderno; e neppure Jean François Lyotard, sebbene lo scelga come aggettivo per il titolo del suo pionieristico saggio pubblicato alla fine degli anni Settanta.¹ Tuttavia, è solo con il lavoro teorico di Jameson che la parola “postmoderno” diventa termine guida del dibattito teorico contemporaneo fino ad assumere la dignità di concetto storico periodizzante. Dopo la pubblicazione sulla «New Left Review» nel 1984 di *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* diventerà comune, infatti, pensare come postmoderna l’età contemporanea, qualificandola, con questo aggettivo, come «età della fine del processo di modernizzazione».² La discussione teorica, che lo scritto ha inaugurato, sul significato di questa trasformazione profonda della vita quotidiana nelle società occidentali, ha occupato il centro della teoria critica internazionale per almeno vent’anni. Non stupisce che *Postmodernism* sia stato subito tradotto in moltissime lingue, fra cui, già alla metà degli anni Ottanta, il cinese mandarino; mentre non è forse del tutto privo di significato che non esista ancora, a tutt’oggi, una traduzione francese e neppure tedesca. Qualche anno fa lo storico indiano Dipesh Chakrabarty pubblicò un saggio con un titolo esortativo: *Provincializzare l’Europa*.³ Molti segnali, e in fondo anche questo,

Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York 1991.

- 1 F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979; tr. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- 2 I tre scritti fondamentali di Jameson sul postmoderno verranno citati con le seguenti sigle: P I: F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», 146, July-August 1984, pp. 52-92; tr. it. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1984; P II: Id., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit.; C: Id., *The Cultural Turn. Selected Writing on the Postmodern 1983-1998*, Verso, London-New York 1998.
- 3 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000; tr. it. *Provincializzare l’Europa*, Meltemi, Roma 2004.

puttroppo indicano che quanto il titolo auspica, in realtà, è già cronaca, presente quotidiano. D'altronde, che cos'è mai il postmoderno se non l'estenuazione, fino all'esaurimento, non tanto della centralità geopolitica europea, già interdetta dall'esito della Seconda Guerra Mondiale, quanto dell'egemonia della sua tradizione culturale?

Per questa ragione può essere difficile misurare dall'Italia le proporzioni del "fenomeno" Jameson. Tuttavia, all'interno della comunità teorica internazionale, l'importanza del suo pensiero e della sua scrittura appare semplicemente fuori discussione. È facile, infatti, studiando il dibattito che questo volume ha scatenato, imbattersi in giudizi di valore molto netti, talora iperbolici: che si accettino o meno le sue proposte interpretative, secondo Sean Homer e Douglass Kellner, Jameson deve essere considerato come «il più importante critico culturale vivente, il maggior esponente mondiale della Teoria Critica e il teorico del postmoderno».⁴ Dello stesso avviso è Ian Buchanan. Questo giovane teorico australiano, per altro rigoroso interprete di Deleuze oltre che di Jameson, in un volume da poco pubblicato ha sostenuto che «pochi saggi hanno avuto sul mondo l'impatto di *Postmodernism*», libro che ha realmente trasformato «il modo con il quale il mondo interpreta se stesso».⁵ Del resto, perfino il sobrio e non più giovanissimo Perry Anderson, introducendo *The Cultural Turn*, ha descritto l'eccezionale importanza storica di Jameson teorico del postmoderno con questa metafora pirotecnica: «esplosando come molti razzi di magnesio in un cielo notturno, gli scritti di Jameson hanno illuminato l'incerto paesaggio del postmoderno, trasformando immediatamente le sue ombre e le sue oscurità in un quadro nitido ed inquietante» (*Foreword*, C, p. XI). Difficile, insomma, per chiunque voglia comprendere le coordinate culturali degli ultimi due decenni del Novecento, non fare i conti con il pensiero e la scrittura di questo critico geniale, prolifico e disorientante. È solo da pochi anni, infatti, quanto meno dall'inizio del nuovo secolo, che l'interesse per il postmoderno come categoria guida della contemporaneità si è pressoché esaurito, scalzato dal nuovo concetto di globalizzazione. Se, come lo stesso Jameson ormai sostiene, il postmoderno è finito, è forse arrivato il momento di osservarne con più distacco forme e confini; e, perché no, responsabilità.

Perry Anderson suggerisce che potrebbero tornare utili, a questo proposito, alcune vecchie pagine gramsciane, quelle famose sul controverso rapporto fra Rinascimento e Controriforma.⁶ Riassumiamo in breve la tesi: il Rinascimento, per Gramsci, è un movimento sperimentale avan-

4 S. Homer-D. Kellner, *Introduction*, in Aa.Vv., *Fredric Jameson: a Critical Reader*, a cura di S. Homer e D. Kellner, Palgrave Mc Millan, New York 2004, p. XII.

5 I. Buchanan, *Fredric Jameson. Live Theory*, Continuum, London-New York 2007, p. 78.

6 P. Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, London-New York 1998, pp. 112-114.

zattissimo, creativo, laico. Eppure, resta confinato ad un'élite di intellettuali e scrittori, di architetti e di artisti; trasforma radicalmente l'estetica, l'urbanistica e il pensiero italiano, ma non invade le forme elementari della vita quotidiana. È un movimento intellettuale: non ha potere politico, né tantomeno egemonia sulla società. La Controriforma, invece, è un fenomeno sociale molto più complesso, insieme moderno e regressivo. Sicuramente, per la Chiesa cattolica, un vero e proprio capolavoro politico. Infatti, attraverso l'uso disinvolto, e degradato, della teologia e dell'estetica come strumenti di persuasione e di controllo, la Controriforma è riuscita ad imporsi, contro la modernità europea, come fenomeno politico di massa, invadendo la vita quotidiana, trasformando le forme elementari della percezione e dell'attribuzione del senso. A questo punto, secondo Anderson, le analogie con il nostro presente non dovrebbero mancare. Può forse il postmodernismo essere interpretato come risposta demotica, estetizzante e regressiva all'utopismo elitario del modernismo novecentesco, alle sue aspirazioni astratte di giustizia sociale e di libertà individuale? E non sta, forse, precisamente nella separazione di questi due termini (il concetto di giustizia sociale, che la cultura contemporanea semplicemente rimuove; e il concetto di libertà individuale, che, viceversa, esalta come principio politico, confinandolo però nelle forme degradate del potere, del consumo e dell'estetico) il capolavoro ideologico neoliberista? Di questa controriforma politica e sociale il postmodernismo deve essere letto come coerente ed adeguata compensazione simbolica, oppure no? È probabile che, a venticinque anni dal primo intervento di Jameson, la cartografia politica del presente, che la chiusura di quel saggio auspicava come impegno teorico del futuro, sia oggi meno incerta, se non precisa, sicuramente meno indecifrabile. Rimane comunque sospesa e spettrale un'antica domanda: che fare?

Fredric Jameson,
*Postmodernism,
or the Cultural
Logic of Late
Capitalism*, 1991

2. Genesi e forma del libro

La prima stesura di *Postmodernism* risale ad un famoso intervento pubblico di Jameson tenutosi al Whitney Museum di New York nell'autunno del 1982. Il titolo anticipa già la sostanza dell'argomentazione: *Postmodernism and Consumer Society*. La rielaborazione sarà pubblicata in una prima versione nel 1983,⁷ e in una seconda, più estesa e parzialmente differente, l'anno successivo, con il titolo, negli anni divenuto celebre, di *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Tutti i lavori successivi approfondiscono spunti o intuizioni già presenti in questo primo saggio, davvero straordinario per condensazione di temi e proposte. Va anticipato

7 F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in Aa.Vv., *The Anti-Aesthetic. Essay on Postmodern Culture*, a cura di H. Foster, Bay Press, Port Townsend 1983, pp. 111-125.

subito, infatti, che una delle doti irrinunciabili della scrittura di Jameson è proprio la condensazione. Quando l'accumulazione esorbitante di materiali tipica del suo procedere saggistico viene forzata in uno spazio ridotto e aggredita a ritmo accelerato la conoscenza avviene per combustione chimica, non per frizione; viceversa, quando la scrittura tenta la posa teoretica, la *longue durée*, la lettura diventa faticosa, i movimenti rallentati esibiscono un incedere disarmonico, impacciato nell'assenza di un gesto capace di reggere, armonizzandolo, un tale accumulo bulimico di materiali eterogenei. Quasi si nascondesse, nella scrittura più ampia e accademica, il lato peggiore della competizione disciplinare nordamericana: l'ansia e la fretta di occupare sempre nuovi spazi teorici come risposta subalterna, aggressiva e tormentata, ad un'oggettiva assenza di legittimazione politica del discorso. Nel 1991 Jameson ha pubblicato in volume – ed è un libro ponderoso, di oltre 400 pagine – i suoi lavori più importanti sul tema, incluso, naturalmente, quel primo saggio apparso sulla «New Left Review» che ora dà il titolo e apre l'intera raccolta (P II). Ed è questo il libro canonico per chiunque voglia iniziare ad occuparsi della “questione postmoderna”. Vediamo rapidamente come è costruito.

Il volume è diviso in due parti: la prima comprende nove capitoli e sono per lo più saggi già apparsi in rivista, e qui ripubblicati con aggiunte, modifiche, riletture, sistemazioni. La seconda, invece, è inedita e ha la forma di una laboriosa nota a margine, di un commento laterale alla prima sezione orientato verso alcune possibili linee di approfondimento. Non a caso, molti dei saggi pubblicati negli anni successivi – da *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992) fino al recente *Archaeology of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) – saranno effettivamente la sistemazione compiuta di quelle proposte originarie. Nell'introduzione al volume Jameson descrive i quattro temi fondamentali della sua ricerca, così come si è sviluppata dal saggio originario del 1984: il problema dell'interpretazione dell'estetico, l'utopia come categoria necessaria del pensiero politico, le tracce della sopravvivenza del moderno, la “nostalgia” come ritorno del represso storico. Cercherò di avvicinare, come digressione o approfondimento, la sostanza di questi nodi problematici, ripercorrendo le tesi di fondo di quel primo e celebre studio del 1984 qui ripubblicato, nella sua forma ultima e definitiva, in apertura di volume.

3. Realismo, modernismo, post-modernismo

Le mosse teoriche del saggio sono sostanzialmente due. La prima: il postmoderno è l'età storica del compimento del processo di modernizzazione («Il Postmoderno è quello che si ha quando il processo di modernizzazione è terminato e la natura è sparita per sempre»: P II, p. IX). Ja-

meson è da subito molto chiaro: il suo studio ha un intento periodizzante, non vuole proporre un nuovo paradigma epistemologico, come Lyotard (*La condition postmoderne*); né descrivere un nuovo stile architettonico, come Jencks (*The Language of Post-modern Architecture*, Rizzoli, New York 1977); né tantomeno articolare un nuovo progetto filosofico, come Habermas (*Modernity – an Incomplete Project*, in Aa.Vv., *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 3-15). Il postmoderno, per Jameson, è, molto più semplicemente, una categoria storica. Descrive un'epoca caratterizzata, come chiaramente indica il prefisso "post", dall'esaurimento del movimento moderno, dall'estenuarsi del suo processo di trasformazione sociale, economica e culturale. Il ragionamento che guida la sua periodizzazione si origina, ed è profondamente suggestionato, dalla lettura di *Late Capitalism* (Humanities Press, London 1975) di Ernest Mandel. Seguendo l'interpretazione dell'economista trotskista tedesco, Jameson è persuaso che ci siano tre fondamentali discontinuità nello sviluppo tecnologico moderno a cui corrispondono, in modo più o meno coerente, tre diverse fasi dello sviluppo economico, sociale, estetico. La prima, situabile a partire dalla seconda metà del Settecento in Inghilterra, ma operativa lungo tutto l'Ottocento nel resto d'Europa, riguarda l'invenzione dei motori a vapore. A questo primo salto tecnologico corrisponde un'intensa stagione di trasformazioni sociali, politiche ed economiche: sono questi gli anni della prima rivoluzione industriale e della rivoluzione politica americana e francese. Ma le trasformazioni naturalmente agiscono in profondità, trasformano il pensiero: è questa, infatti, l'età che pone, per la prima volta, il problema filosofico dell'emancipazione e della libertà individuale in un sistema post-cetuale, non comunitario; ma è anche l'età della catastrofe del sistema dei generi, se nel giro di pochi anni l'intero *corpus* letterario tradizionale si sfalda e il centro del campo estetico viene conquistato da due forme sostanzialmente nuove: la lirica moderna e il *novel*. Questa, nella periodizzazione di Jameson, ed è una lettura che corrobora le antiche intuizioni di Lukács, è "l'età del realismo", l'età, fra gli altri, di Scott e di Balzac, di Hegel, di Beethoven e di Smith.

Dalla seconda metà dell'Ottocento diventa visibile, perché determinante, un nuovo poderoso salto tecnologico: l'invenzione dei motori elettrici, dei motori a scoppio, quindi lo sviluppo dell'industria chimica. Sono questi gli anni dell'invenzione del telegrafo e delle ferrovie. Successivamente, delle automobili, del telefono, della radio e degli aerei. Ognuna di queste invenzioni trasforma radicalmente l'uso e la percezione dello spazio e del tempo. Del resto, questo mondo progressivamente rimpicciolito è anche un mondo progressivamente conosciuto, conquistato, controllato e spartito: il 1881 è la data del congresso di Berlino. Poi verranno le guerre mondiali. Secondo Jameson, è solo a questo punto dello sviluppo del capitale che diventa avvertibile e tragico il contrasto

Fredric Jameson,
*Postmodernism,
or the Cultural
Logic of Late
Capitalism*, 1991

fra il nuovo universo sociale e percettivo costruito e plasmato dalle macchine e tutto ciò che, pur coabitandovi, tuttavia riesce ancora a preservarsi, rimanendone al di fuori, segno antropomorfo millenario in un universo sempre più accelerato e non-umano. Di questa precisa contraddizione il modernismo è la soluzione simbolica. Che potenzi la forma come resistenza aristocratica ad un presente minaccioso (come, per esempio, in Flaubert, Proust o Mahler) o che viceversa esalti la modernità tecnologica attraverso strategie di luddismo estetico (e si pensi anche solo a Rimbaud, Marinetti, a Duchamp o a Beckett), quello che è comune alle due strategie è la percezione di essere in bilico fra due mondi, di percepirla, nel bene e nel male, ancora come differenti e antagonisti: Freud e Nietzsche, Einstein e Svevo, Keynes e Schönberg, Lenin e Le Corbusier, Ford e Ejzenstejn. Non è un caso, secondo Jameson, che proprio in questi anni nascano due concetti estetici importanti: il concetto di “stile” e il concetto di “genio”. Entrambi esprimono la possibilità della totalizzazione del differenziato anticipata nella forma – ed è compensazione simbolica di un’oggettiva *dépossession du monde*, che nessuna esperienza personale potrà ormai più colmare – oppure pretesa, rischiesta, combattuta nella politica – ed è la storia tragica, quanto meno negli esiti, del movimento operaio e delle rivoluzioni comuniste mondiali. Il modernismo esprime la sostanza di questa tumultuosa età di lotta fra forze oppostive, tanto nella possibilità di un nuovo equilibrio fra mondo umano e sistema delle macchine; quanto, viceversa, nella possibilità oggettiva del suo annientamento: Auschwitz e Hiroshima.

Il terzo salto tecnologico è spinto dall’invenzione dei motori nucleari e dalla cibernetica, a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso negli Stati Uniti; più o meno dall’inizio degli anni Sessanta nell’Europa occidentale. Quello che è fondamentale capire di questa nuova trasformazione è, secondo Jameson, l’inedita capacità meccanica di plasmare le forme elementari della percezione umana, di invadere, in poche parole, il dominio dell’estetica. Quindi, di elaborare, produrre ed esprimere cultura. Le nuove macchine, infatti, non producono oggetti, ma ri-producono il mondo. Sono depositi sconfinati e non-umani di linguaggio e di memoria. Della presenza, per quanto residuale, di un universo ancora pre-moderno cancellano la percezione, le tracce; e soprattutto la possibilità del ricordo. Si pensi anche solo a come sono stati trasformati la Natura e l’Inconscio, elementi ancora simbolicamente caricati e percepiti nelle età precedenti come irriducibili al processo di modernizzazione. Secondo Jameson se lo sviluppo dell’industria culturale colonizza il secondo, invadendo l’immaginazione, manipolando il desiderio, estetizzando le pulsioni, l’industrializzazione dell’agricoltura, l’impiego della chimica e delle biotecnologie genetiche per il suo sviluppo intensivo, trasforma definitivamente la prima, il suo uso, il suo controllo, la sua conoscenza. Di questo

nuovo universo percettivo non antropomorfo il postmodernismo è la traduzione simbolica: dall'architettura di Las Vegas agli aeroporti internazionali, dalla *pop art* di Andy Warhol alla musica elettronica, dal movimento *punk* a quello *new age*. E, soprattutto, la *video art* che, insieme a *design* e architettura, occupa il centro del sistema estetico postmoderno. Per quanto il nuovo universo percettivo escluda a priori la possibilità dello stile, essendo l'età nella quale le macchine hanno conquistato il dominio dell'espressività, si possono ricordare almeno gli autori sui quali Jameson concentrerà il suo implacabile sguardo diagnostico: fra gli altri, David Lynch, Claude Simon, Frank Gehry, Robert Gober.

4. L'antropologia post-moderna

Il ragionamento alla base di questa periodizzazione è di natura economico/tecnologica: i salti che la scienza incorporata nelle macchine impone alla competizione infra-capitalistica vengono letti da Jameson come progressiva invasione ed espansione di questa specifica logica accumulativa a tutte le dimensioni dell'esistenza umana fino a conquistare, ma solo nel postmoderno, le forme elementari della percezione. Quello che rivela, infatti, l'analisi dell'estetica contemporanea, non è altro che il formarsi di una nuova e precisa antropologia: «il postmoderno deve essere visto come la produzione di persone postmoderne capaci di adattarsi ad un preciso e peculiare mondo socioeconomico» (P II, p. XV). Ed è questa la tesi che sostanzia il secondo movimento del saggio. L'analisi dell'eterogeneo universo estetico postmoderno, dal celebre confronto fra Van Gogh e Andy Warhol sulla trasformazione e sul declino dello stile espressivo, all'analisi della "nostalgia" come forma estetica dell'impossibilità della narrazione storica in *Ragtime* di Doctorow o nel film *Body Heat* di Kasdan, fino all'interpretazione dell'organizzazione dello spazio del *Westin Bonaventure Hotel* di Portman in Downtown Los Angeles, serve a Jameson come verifica della tendenza. Il suo è uno sguardo diagnostico, l'uso dell'estetico è sempre sintomatologico. Per questa ragione l'analisi non è interessata ad esprimere giudizi di valore, ma al reperimento delle tracce, al riconoscimento degli indizi significativi.

All'altezza di questo primo saggio, Jameson li raggruppa sotto tre costanti, correlate e interdipendenti: il declino della soggettività espressiva, l'implosione del tempo, l'equivalenza dello spazio. Sono tre lati di uno stesso triangolo: la forma generica della nuova antropologia plasmata dal sistema delle macchine. La comparazione, in apertura del saggio, Van Gogh/Warhol, viene impostata per descrivere la trasformazione dell'espressività nel passaggio dal modernismo al postmodernismo. È forse bene ricordare che ogni forma estetica, nella lettura di Jameson, è sempre un atto di compensazione e deve essere interpretata come soluzione

Fredric Jameson,
*Postmodernism,
 or the Cultural
 Logic of Late
 Capitalism*, 1991

simbolica a contraddizioni reali. Ed è questa la mossa con la quale la sua impostazione teorica si smarca dalla tradizionale teoria del riflesso leninista e lukácsiana. Profondamente suggestionato dall'interpretazione delle narrazioni mitiche di Lévi-Strauss, Jameson legge ogni materiale estetico come azione simbolica, come attività orientata di un soggetto (individuale e sociale) che immagina, esprime e dunque risolve, ma solo nel dominio del simbolico, le contraddizioni che la realtà storica ha imposto, bloccandole, alla sua esperienza esistenziale e politica. Per l'autore di *Postmodernism*, l'estetica resterà sempre l'ambiguo e ambivalente dominio del possibile. In questa impostazione, dunque, il primo passo per ogni interprete è quello di ricostruire il mondo storico puntuale da cui il gesto estetico si origina e contro cui si formalizza. Nel caso di Van Gogh, non è difficile presupporre dalla potenza allucinatoria del suo colore la miseria, la sofferenza e la fatica del lavoro del mondo agricolo che ritrae. Questo è il materiale grezzo della sua pittura, il punto di partenza reale contro cui il suo gesto estetico lavora, trasfigurando la povertà sensoriale di quel mondo premoderno in una nuova, modernissima ed utopica dimensione sensoriale: il colore. Per questa ragione la sua conquista è la protesta specifica, individuale, modernista di Van Gogh contro la sofferenza e la miseria della vita di campagna, e l'atto simbolico che la redime. Confrontando *Le scarpe di contadino* con *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol, Jameson introduce subito la prima qualità del nuovo universo percettivo postmoderno: la mancanza di profondità. Nel postmoderno non è più possibile, infatti, per il lettore, ricostruire immediatamente il mondo reale da cui il gesto estetico si origina. Si consideri *Diamond Dust Shoes*. Questo famoso quadro di Warhol elabora il negativo di una fotografia: le scarpe che rappresenta sono un simulacro, non un oggetto reale. Il mondo materiale è allontanato e mediato da una tecnologia che lo ri-produce. Per questa ragione, il testo pittorico non ha profondità fisica, ma è letteralmente uni-dimensionale, imprigionato e schiacciato alla superficie della materia che lo supporta. La seconda qualità di questo nuovo mondo percettivo è il declino dell'espressività. Si confronti l'uso del colore in Van Gogh e in Warhol. La differenza può essere compresa come ribaltamento o, meglio, inversione di moto. Alla potenza cromatica del pittore olandese, all'intensità tragica della sua aggressività espressiva che trasfigura il mondo che traduce, si oppone, quasi ironicamente, il colore metallico, ilare e artificiale di Warhol: un colore che non esprime più la fatica dell'espressione, la conquista del gesto contro lo spazio esterno, contro la storia, contro la materia che lo comprime; quanto l'operazione mentale che svela la simulazione che strega il mondo e lo inganna. Per questo, la trasfigurazione cromatica è il punto d'avvio, e non certo il risultato, dell'operazione estetica. Il colore, ora aereo e ipnotico perché strappato dalla superficie delle cose, mostra, evidenziandolo, il rea-

le oggetto rappresentato: non scarpe, ma un negativo bianco e nero, una tecnologia di ri-produzione. Diventa chiaro, ma solo a questo punto, e dopo molte mediazioni, che il mondo presupposto, contro cui questo gesto si formalizza, è il mondo della simulazione della vita: lo spettacolo della merce.

Il profilo di questa nuova soggettività, che il confronto Van Gogh/Warhol abbozza, verrà approfondito da Jameson provando a ricostruirne le forme elementari della percezione: lo spazio e il tempo (*The Antinomies of Postmodernity*, C, pp. 50-72). Partiamo dal secondo. Nel primo saggio del 1984, gli indizi raccolti nell'analisi di *Ragtime* di Doctorow, di *China* di Bob Perelman, ma soprattutto dei *nostalgia films* fra cui, celebre, l'analisi di *Body Heat* di Lawrence Kasdan, convergono nella rilevazione di una comune, profonda e generica difficoltà soggettiva ad organizzare la temporalità, ad esprimere la progressione del tempo. Per comprendere la natura di questa trasformazione Jameson si serve dell'analisi psicoanalitica dell'isteria di Lacan, secondo cui un soggetto incapace di unificare la logica temporale del linguaggio è un soggetto isterico. Non potendo pensare linguisticamente la propria identità storica e biografica, l'esperienza isterica è infatti condannata alla percezione disarticolata del grezzo materiale significante. In questa peculiare situazione, la temporalità implode, disintegra la sua progressione in una miriade di frammenti sconnessi, ora equivalenti variazioni di un unico ed amorfo presente. Secondo Jameson, l'universo percettivo postmoderno traduce esteticamente questa precisa esperienza del tempo, che è quella del collasso all'interno della catena del significante. Indizio prezioso di questo processo è l'emergere, tanto nella narrativa quanto nel cinema, tanto nell'architettura quanto nell'urbanistica contemporanea, del *pastiche* come modalità operativa dominante. Il suo uso, diffuso e trasversale, è interessante perché ambivalente ed allegorico. Per un verso, infatti, è espressione di una sostanziale indifferenza intellettuale verso il passato ridotto ad archivio di possibilità espressive equivalenti; per un altro, invece, traduce la distorsione necessaria – perché oggettiva – a cui è costretto qualsiasi impulso genuino verso la temporalità e la storicità nel postmoderno: la nostalgia. In uno dei capitoli più belli, e sconcertanti, del volume del 1991, intitolato *Surrealism without the Unconscious*, Jameson definisce il senso e la natura di questa nuova distorsione magnetica del tempo, a cui il postmoderno costringe, con il concetto di *total flow*. L'idea è suggestiva ed inquietante. Il *total flow* è il tempo prodotto dal sistema delle macchine, un tempo ciclico, regolare e non antropomorfo. Lo strumento tecnologico che lo esprime è uno strumento importante che ha occupato, negli ultimi decenni, il centro del campo estetico contemporaneo, invadendo lo spazio della vita quotidiana: la forma video. Lo scopo dell'analisi di Jameson è quello di mostrare, nella comparazione fra le sue due varianti

Fredric Jameson,
*Postmodernism,
or the Cultural
Logic of Late
Capitalism*, 1991

gemelle, quella televisiva/commerciale e quella artistica/sperimentale, il progressivo imporsi, nella percezione ordinaria e quotidiana, di questa nuova temporalità isomorfa, mediatica e visuale. Un indizio di questa trasformazione può essere trovato nel confronto fra le periodiche e regolari interruzioni dei programmi televisivi con le forme precedenti di chiusura estetica proprie, per esempio, degli spettacoli teatrali o delle proiezioni cinematografiche. La differenza è abissale. L'interruzione di uno spettacolo televisivo non ha, infatti, un vero e proprio significato estetico. Secondo Jameson, ha solo un significato ritmico. Conferma una regolarità che serve come «produzione di una sorta di immaginario tempo fittivo» (P II, p. 76). La successione di spettacoli e di stagioni differenziate nella programmazione televisiva non è altro, in questa lettura, che l'autodissimulazione del *total flow*, il suo esterno involucro percepibile. Se si contrappone la forma video televisiva con la sua gemella d'avanguardia, la *video art*, quest'idea diventa più chiara. Nei filmati sperimentali, infatti, il *total flow* si libera completamente dalla simulazione del tempo fittivo: il suo movimento ininterrotto e privo di qualità riconoscibili conquista il dominio dell'espressività. Per questa ragione, il flusso anarchico, disarticolato, subliminale e implosivo di immagini, linguaggi e suoni a cui costringe l'estetica delle installazioni postmoderne può anche essere letto come corrosione della gemella simulazione commerciale, come sua precisa estraniamento. Jameson è infatti persuaso che questo flusso elettronico ininterrotto, privo di direzione e di pace, esprima la reale temporalità postmoderna, la forma tempo adeguata al sistema delle macchine. Diventa chiaro allora, che se nostalgia e *pastiche* rappresentano le reazioni soggettive a questo nuovo potente campo magnetico non umano, la *video art* e la televisione commerciale ne esprimono, per così dire, l'alfabetizzazione normativa: «il soggetto più profondo di ogni *video art*, e forse di tutto il postmodernismo, è precisamente la stessa tecnologia riproduttiva» (P II, p. 95).

Se la forma video è il genere estetico che meglio rappresenta le perturbazioni violente, e paradossalmente impercettibili, della temporalità postmoderna, l'architettura è l'arte che meglio traduce la mutazione della nostra categoria percettiva dominante: lo spazio. Anche in questo caso, l'analisi di Jameson descrive i lati oppositivi del processo: le forme di resistenza, come ricerca di una possibile espressione sintetica soggettiva, e l'alfabetizzazione normativa. Del secondo caso, celebre e magistrale l'analisi del *Westin Bonaventure Hotel* di Portman, in Downtown Los Angeles. Le osservazioni preliminari introducono subito il problema di fondo che è l'inadeguatezza percettiva dell'animale umano di fronte a questo nuovo spazio fuori misura e fuori proporzione: «la nuova architettura ci sta di fronte come una sorta di imperativo allo sviluppo di nuovi organi, all'espansione del nostro sensorio e del nostro corpo verso una

qualche, ancora inimmaginabile, e forse assolutamente impossibile, nuova dimensione» (P II, p. 39). Il *Westin Bonaventura* è un esempio perfetto di questa nuova condizione spaziale enigmatica e disorientante, già nella sua relazione con il resto del tessuto urbano. Si osservi la sua struttura esterna. Sulla superficie scura riflettente ed impenetrabile della costruzione verticale si specchia il resto della città. In questo modo la sua superficie, con un doppio movimento, allontana il mondo esterno e lo cattura; protegge ermeticamente l'interno mentre trasforma la città che lo circonda nell'immagine distorta che i suoi specchi ri-producono. Una chiara allegoria della tecnologia ri-produttiva delle macchine postmoderne? Del resto, la potente carica di aggressività implosiva che questa costruzione sprigiona all'esterno si introflette perfino nell'organizzazione dello spazio interno: Jameson descrive molto bene la strategia di distrazione e disorientamento a cui è sottoposto il passante che lo attraversa. Nel *Westin Bonaventura* è difficile trovare l'entrata e l'uscita, accuratamente nascoste in posizioni laterali; una volta entrati, è difficile orientarsi, essendo l'organizzazione della struttura simmetrica e priva di punti di riferimento riconoscibili. In questo nuovo spazio implosivo, in cui davvero "l'uomo è antiquato", gli unici veri protagonisti del movimento sono le macchine, gli ascensori e le scale mobili: «a me sembra che, da qui in avanti, le scale mobili e gli ascensori rimpiazzino il movimento ma anche, e soprattutto, che si auto-rappresentino come nuovo segno riflessivo ed emblema del movimento stesso» (P II, p. 42). Se questa forma di spazialità non-antropomorfa è l'alfabeto della nuova architettura postmoderna, tuttavia, non sono rare le forme di resistenza come nuove interpretazioni dello spazio pensate all'altezza del presente. Secondo Jameson, la più significativa è il *wrapping*, una strategia architettonica che non segue le modalità dominanti del *pastiche* alla Venturi, ma che può essere pensata, invece, come la strategia attraverso cui «un organismo reagisce alla presenza di un corpo estraneo e cerca di circondarlo e neutralizzarlo con una specie di 'quarantena' spaziale o di cordone sanitario» (P II, p. 101). L'analisi della casa di Frank Gehry a Santa Monica è un buon esempio di questa nuova modalità espressiva. Jameson mostra come l'architetto canadese progetti la propria abitazione inglobando una vecchia casa in una nuova struttura che ne mantiene intatte alcune parti, come per esempio il muro esterno di legno; sviluppa un nuovo edificio più arretrato, ma, soprattutto, crea spazi intermedi di raccordo, vecchi e nuovi, contemporaneamente, esterni e interni all'abitazione stessa. Jameson, che ha visitato di persona la casa di Gehry, analizza minuziosamente i materiali della costruzione, gli sviluppi della planimetria e i volumi. Nella capacità di Gehry di progettare uno spazio complesso, dove il passato è percepito nella sua irriducibilità al presente, ma è anche conservato e abitato; dove materiali poveri e sofisticati si alternano

Fredric Jameson,
*Postmodernism,
 or the Cultural
 Logic of Late
 Capitalism*, 1991

secondo la funzionalità dei volumi; dove situazioni intermedie creano la possibilità di nuove forme di vita e di percezione dello spazio e del tempo, in un giusto equilibrio fra presenza e distanza; Jameson non può non leggere un gesto utopico, un deposito estetico carico di futuro. Se il *Westin Bonaventura* di Portman, nella sua sconvolgente amputazione delle possibilità percettive umane, è allegoria del nuovo capitalismo mondiale, del sistema delle macchine e della necessità di costruirne la mappa, la casa di Gehry rappresenta, esattamente all'opposto, la possibilità di una nuova forma di vita intelligente e sofisticata, uno spazio utopico dove la scienza incorporata nelle macchine perfezioni, potenzi, migliori la vita umana.

Daniele Balicco

Tenendo ben presenti questi due movimenti del lavoro di Jameson, il postmoderno come tendenza storica e l'estetica come dominio della sua verifica antropologica, sarà forse più facile addentrarsi in questo volume enciclopedico e seguire la danza del suo sguardo sovraeccitato dall'incandescenza del presente. *Postmodernism* è un libro che può incantare. Certo, chi pretende rigore nel pensiero ed eleganza nello stile, resterà molto probabilmente perplesso di fronte a questa lettura non semplice e spesso faticosa; eppure, la potenza delle intuizioni, l'estensione smisurata del campo dell'analisi, i suoi capovolgimenti continui, la sorpresa come esperienza genuina della conoscenza, rendono *Postmodernism* preziosa bussola di questo nostro tempo disorientato. Il volume di Jameson è un libro d'attesa. E la sua attenzione ininterrotta alle forme come cura del possibile, dunque del futuro, è un gesto che pretende dalla nostra incapacità di immaginarlo una resa.