

# L'antiestetica

Saggi sulla cultura postmoderna

*a cura di Hal Foster*





Introduzione al postmoderno	7
<i>Hal Foster</i>	
Il modernismo: un progetto incompleto	16
<i>Jürgen Habermas</i>	
Verso un regionalismo critico.	30
Sei punti per un architettura della resistenza	
<i>Kenneth Frampton</i>	
La scultura nel campo allargato	46
<i>Rosalind Krauss</i>	
Sulle rovine del museo	58
<i>Douglas Crimp</i>	
Il dibattito sull'Altro:	74
Femminismo e postmodernismo	
<i>Craig Owens</i>	
L'oggetto della post-critica	100
<i>Gregory Ulmer</i>	
Il postmoderno e la società dei consumi	130
<i>Fredric Jameson</i>	
L'estasi della comunicazione	146
<i>Jean Baudrillard</i>	
Pubblico, confronto, membri e comunità	156
<i>Edward W. Said</i>	
Nel segno del postmoderno	187
<i>postfazione all'edizione italiana di Ester Coen</i>	



## Introduzione al postmoderno

Esiste davvero il postmoderno? E in caso affermativo, cosa significa? È un concetto, una pratica, una questione di stile locale o un'era totalmente nuova? Oppure si tratta di una fase economica? Quali sono le sue forme, gli effetti, i suoi spazi? Come si fa a segnare il suo avvento? Siamo davvero oltre il moderno, davvero (si fa per dire) in un'era post-industriale?

I saggi raccolti in questo libro analizzano queste e molte altre questioni. Alcuni critici come Rosalind Krauss e Douglas Crimp definiscono il postmoderno come una rottura nell'ambito estetico del modernismo. Altri, come Gregory Ulmer ed Edward Said, si occupano "dell'oggetto della post-critica" e delle politiche attuali di interpretazione. Alcuni, come Fredric Jameson e Jean Baudrillard descrivono l'era postmoderna come una nuova "schizofrenica" modalità di spazio e tempo. Altri, come Craig Owens e Kenneth Frampton, inquadrano la sua ascesa con la caduta dei moderni miti di progresso e autorità. Ma tutti i critici, a eccezione di Jürgen Habermas, concordano con l'affermare che oggi il progetto della modernità è profondamente in crisi.

Benché assalito da pre, anti e post-modernisti, il modernismo non ha fallito come pratica. Al contrario, il modernismo, almeno come tradizione, ha "vinto". Però si tratta di una vittoria di Pirro, non dissimile da una sconfitta, ormai in gran parte assorbita dal modernismo. Nato originariamente come sovversivo, il modernismo ha sfidato l'ordine culturale della borghesia e la "falsa normatività" (Habermas) della sua storia, ciononostante, oggi rappresenta la cultura ufficiale. Come nota Jameson, per noi è intrattenimento: i suoi frutti, un tempo scandalosi, sono nelle università, nei musei, nelle strade. In breve, scrive Habermas, sembra "dominante, ma morto".

Questo stato di fatto suggerisce che se occorre salvare il progetto moderno allora bisogna superarlo. Questo è l'imperativo della maggior parte dell'arte contemporanea più impegnata, ed è anche uno degli obiettivi di questo libro. Ma come si supera il moderno? Come si fa a rompere con un programma che considera la crisi un valore (modernismo), o come si fa a superare l'era del progresso (modernità) o a trasgredire l'ideologia del trasgressivo (avanguardia)?

Si potrebbe dire, come ha fatto Paul de Man, che ogni epoca subisce un momento "moderno", un momento di crisi o resa dei conti in cui prende consapevolezza di sé *come* epoca, ma allora il moderno va considerato astoricamente, quasi come una categoria. In verità, la parola potrà "aver perso un riferimento storico preciso" (Habermas), ma non l'ha perso l'ideologia: il modernismo è una costruzione culturale basata su condizioni specifiche, esso ha un limite storico. Uno degli obiettivi di questi saggi è quello di tracciare questo limite, di segnare il cambiamento.

Il primo passo, dunque, è determinare cosa sia la modernità. Il suo progetto, scrive Habermas, è lo stesso dell'Illuminismo: lo sviluppo dei settori di scienza, morale e arte "in conformità a una logica interna". Questo programma persiste nel dopoguerra e nel tardo modernismo facendo pressioni sulla purezza di ogni forma artistica e sull'autonomia della cultura in generale. Per quanto un tempo questo progetto disciplinare possa essere stato ricco (e urgente date le incursioni del kitsch da una parte e dell'accademia dall'altra), tuttavia, ha portato a una rarefazione della cultura, a una reificazione delle sue forme, a tal punto almeno nell'arte, da provocare un contro-progetto sotto forma di avanguardia anarchica (si pensi in particolare al dadaismo e al surrealismo). Questo è il "modernismo" che Habermas oppone al "progetto di modernità" e congeda come negazione, ma di un settore: "Nulla rimane quando un significato o una forma sono svalutati o distrutti, questo non consente alcun effetto di emancipazione".

Sebbene repressa nel tardo modernismo, la "rivoluzione surrealista" ritorna nell'arte postmoderna (o piuttosto si riafferma la sua critica della rappresentazione), l'obiettivo del postmoderno è anche "cambiare l'oggetto stesso". Quindi, come scrive Krauss, "nell'ambito dell'arte postmoderna, la pratica non si definisce in base al medium ... ma secondo le operazioni logiche effettuate su un insieme di termini culturali". In questo modo è cambiata la vera natura dell'arte. E così anche l'oggetto della critica: come nota Ulmer, una

pratica "paraletteraria" ha messo in evidenza ciò che dissolve la linea tra forme creative e critiche. Allo stesso modo viene rigettata la vecchia opposizione tra teoria e pratica, in particolare, come osserva Owens, dalle artiste femministe per cui l'intervento critico è una necessità tattica e politica. Non meno viene influenzato il discorso sulla conoscenza. All'interno delle discipline accademiche, scrive Jameson, sono emersi nuovi straordinari progetti. "Come definire il lavoro di Michel Foucault, ad esempio? Filosofia, storia, teoria sociale o scienze politiche?" (La stessa domanda potrebbe essere fatta in merito alla "critica letteraria" di Jameson o Said).

Come attestano l'importanza di Foucault, Jacques Derrida o Roland Barthes, è difficile comprendere il postmoderno senza il supporto di una teoria continentale, soprattutto senza lo strutturalismo e il post-strutturalismo. Entrambi hanno condotto a una riflessione sulla cultura intesa come un corpus di codici o miti (Barthes) e un insieme di soluzioni immaginarie alle contraddizioni reali (Claude Lévi-Strauss). Sotto questa luce, un poema o una fotografia non occupano una posizione privilegiata, e l'artefatto va presumibilmente trattato non tanto come *opera*, nei termini del modernismo (unicità, simbolismo, visionarietà), ma piuttosto come *testo* in senso postmoderno ("già scritto", allegoria, contingenza). Con il suo modello testuale, la strategia postmoderna diventa chiara: decostruire il modernismo non per sigillarlo nella sua stessa immagine, ma per aprirlo, riscriverlo, per schiudere i suoi sistemi chiusi (come il museo) all'"eterogeneità dei testi" (Crimp), per riscrivere le sue tecniche universali in termini di "contraddizioni sintetiche" (Frampton); in breve, per confrontare le sue narrative dominanti con il "discorso degli altri" (Owens). Ma è proprio questa immensa pluralità che può essere problematica: se il modernismo è fatto di tanti modelli unici (D. H. Lawrence, Marcel Proust...), allora "ci saranno diversi fenomeni di postmoderno quanti erano i fenomeni moderni avanzati, dal momento che i primi, almeno inizialmente, nascono localmente come reazioni specifiche *contro* questi modelli" (Jameson). Di conseguenza, queste diverse forme possono essere ridotte all'indifferenza, oppure il postmoderno liquidato come relativismo (esattamente come il post-strutturalismo viene liquidato con l'idea assurda che non esiste niente al di "fuori del testo"). Credo sia meglio evitare questa fusione, perché il postmoderno non è pluralismo... una donchisciottesca nozione secondo cui tutte le posizioni culturali e politiche sono ormai aperte ed equivalenti. Questa convinzione apocalittica che va tutto bene, che è arrivata la "fine delle ideologie", è semplicemente il rovescio della convinzione fatalistica che niente

funziona, che viviamo in un “sistema totale” senza via di fuga; l’acquiescenza che Ernest Mandel chiama “ideologia del tardo capitalismo”.

Chiaramente ogni posizione su o interna al postmoderno è segnata da “affiliazioni” politiche (Said) e dal programma della storia. La nostra idea del postmoderno deriva da una visione critica sulla rappresentazione del presente e del passato, fondata sugli aspetti di volta in volta evidenziati o repressi. Cosa significa periodizzare secondo il postmoderno? Sostenere che la nostra è l’era della morte del soggetto (Baudrillard) o della perdita di una narrativa dominante” (Owens), asserire che la nostra è una società consumista cui è difficile opporsi (Jameson) o che viviamo in una mediocrazia in cui le discipline umanistiche sono marginali (Said)?

Questi concetti non sono apocalittici. Essi non segnano una frattura e un nuovo giorno, ma sviluppi discontinui. Sarebbe quindi più opportuno considerare il postmoderno come un conflitto tra sistemi vecchi e nuovi – culturali ed economici, dove l’uno non è completamente autonomo e l’altro non è del tutto determinativo – e tra gli interessi coinvolti. Così si chiarisce almeno il programma del libro: rendere libere le forme culturali emergenti e le relazioni sociali (Jameson), e comprenderne l’importanza.

Anche ora, naturalmente, ci sono posizioni standard sul postmoderno: si può sostenere che sia populista e attaccare il modernismo perché elitario oppure, al contrario, attribuirgli valore proprio perché elitario – come vera e propria cultura – e attaccare il postmoderno in quanto puro kitsch. Questi punti di vista evidenziano una cosa, che il postmoderno è dichiaratamente ritenuto (senza dubbio in parallelo con l’architettura postmoderna) una svolta necessaria rispetto alla “tradizione”. In breve, il mio intento è di tracciare un postmoderno d’opposizione; quello di cui parla questo libro.

Nelle politiche culturali contemporanee esiste un’opposizione di base tra un postmoderno che cerca di decostruire il modernismo e resiste allo status quo e uno che ripudia il primo per celebrare il secondo: un postmoderno di resistenza e uno di reazione. Questi saggi si soffermano sul primo, sul suo desiderio di cambiare oggetto e contesto. Il postmoderno di reazione è quello più conosciuto: anche se non unitario è singolare il suo rigetto nei confronti del modernismo. Questo rigetto, espresso in modo stridulo soprattutto dai neoconservatori, ma richiamato un po’ da tutti, è strategico: come Habermas argomenta in modo convincente, i neoconservatori separano il culturale dal sociale, e poi incolpano le pratiche dell’uno (modernismo) dei mali dell’altro (modernizzazione). Con



la conseguente confusione di causa ed effetto, la cultura “avversaria” viene denunciata anche quando lo status quo economico e sociale è affermato: viene proposta, infatti, una nuova cultura “affermativa”.

Di conseguenza la cultura rimane una forza, ma soprattutto di controllo sociale, un'immagine gratuita che maschera la strumentalizzazione (Frampton). Perciò si tratta di un postmoderno concepito in termini terapeutici, per non dire cosmetici: un ritorno alle verità tradizionali (nell'arte, nella famiglia, nella religione...). Il Modernismo viene ridotto a uno stile (es. “formalismo” o Stile Internazionale) e condannato o liquidato interamente come sbaglio culturale; gli elementi pre e postmoderni vengono elusi e la tradizione umanista preservata. Ma cos'è questo ritorno al modernismo se non una resurrezione delle tradizioni perdute contrapposto al modernismo, un progetto guida imposto a un presente eterogeneo?

Un postmoderno di resistenza, dunque, si presenta come contro-pratica non solo rispetto alla cultura ufficiale del modernismo, ma anche alla “falsa normatività” di un modernismo reazionario. In opposizione (ma non *solo* in opposizione) un postmoderno resistente è interessato a una decostruzione critica della tradizione e non a un pastiche strumentale di forme pop o pseudo storiche; a una critica delle origini, e non a un ritorno a esse. In breve, un postmoderno che cerca di mettere in discussione invece di sfruttare i codici culturali, di esplorare invece di celare le affiliazioni sociali e politiche.

I saggi che seguono sono diversi tra loro. I soggetti affrontati sono vari (architettura, scultura, pittura, fotografia, musica, cinema...), ma sempre come pratiche trasformate, non come categorie storiche. Allo stesso modo anche i metodi utilizzati sono molti (strutturalismo e post-strutturalismo, psicoanalisi lacaniana, critica femminista, Marxismo...), ma sempre come modelli in conflitto e non come “approcci” diversi.

Jürgen Habermas pone la questione fondamentale di una cultura che è figlia dell'Illuminismo – del modernismo e dell'Avanguardia, di una modernità progressiva e di una postmodernità reazionaria. Egli afferma il rifiuto moderno della “normativa”, ma ci mette in guardia contro le “false negazioni”; allo stesso tempo denuncia (in modo neoconservativo) l'anti-modernismo come reazionario. Contrario sia alla rivolta sia alla reazione, invita a riappropriarsi criticamente del progetto moderno.

In un certo senso, tuttavia, questa critica smentisce la crisi, una crisi che Kenneth Frampton considera parallela all'architettura moderna. L'utopismo

implicito nell'Illuminismo e programmatico nel modernismo ha condotto alla catastrofe: gli edifici delle culture non occidentali in prestito, la città occidentale ridotta a megalopoli. Gli architetti postmoderni tendono a rispondere superficialmente – con un “camuffamento” populista, un “avan-guardismo” stilistico o una chiusura all'interno di codici ermetici. Frampton fa appello invece a una mediazione critica delle forme della moderna civilizzazione e della cultura locale, una decostruzione mutuale di tecniche universali e vernacolari.

La crisi della modernità è stata profondamente avvertita tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, è quel momento spesso citato come frattura postmoderna, e tuttora è un terreno di conflitto ideologico (in gran parte sconosciuto). Se questa crisi è stata vissuta come una rivolta della cultura dall'esterno, non di meno è stata segnata da una rottura all'interno, anche nei settori più insoliti, ad esempio, nella scultura. Rosalind Krauss spiega dettagliatamente come la logica della scultura moderna conduca alla fine degli anni Sessanta alla sua stessa decostruzione, e alla decostruzione dell'ordine moderno delle arti basato sull'idea illuministica delle discipline distinte e autonome. Oggi, sostiene Krauss, la “scultura” esiste solo in termini di *expanded field* (campo allargato *ndt*)” delle forme, tutte derivate strutturalmente. È questo, secondo Krauss, a costituire la rottura postmoderna: l'arte concepita in termini di struttura, non di medium, orientata verso i “termini culturali”.

Anche Douglas Crimp postula l'esistenza di una frattura con il modernismo, in particolare nella definizione del piano della rappresentazione. Nel lavoro di Robert Rauschenberg e altri, la superficie “naturale”, uniforme, della pittura modernista viene sostituita, tramite le procedure fotografiche, dalla testualità (totalmente culturale) dell'immagine postmoderna. Questa rottura nell'estetica, suggerisce Crimp, può essere il segnale di una rottura epistemologica proprio con la “tabella” o “l'archivio” della conoscenza moderna. Questo viene poi messo in relazione all'istituzione moderna del museo, la cui autorità si basa sulla presunzione della rappresentazione: una “scienza” delle origini che non regge a un attento esame. Quindi, afferma Crimp, nel postmoderno è la serie omogenea delle opere all'interno dei musei a essere minacciata dall'eterogeneità dei testi.

Anche Craig Owens guarda al postmoderno come a una crisi della rappresentazione in Occidente, della sua autorità e delle sue rivendicazioni di universalità, una crisi annunciata finora da voci rese marginali o represses, di cui il femminismo è la più significativa. Proprio perché critica radicale alle narrative dominanti dell'uomo moderno il femminismo, afferma Owens, è un

evento politico ed epistemologico: politico nel senso che sfida l'ordine della società patriarcale, epistemologico perché mette in discussione la struttura delle sue rappresentazioni. Questa critica, fa notare, viene evidenziata sottilmente nell'arte contemporanea di molte artiste; tra queste otto sono analizzate in questo saggio.

La critica della rappresentazione viene certamente associata alla teoria post-strutturalista a cui fa riferimento Gregory Ulmer. Ulmer afferma che la critica, le sue convenzioni sulla rappresentazione, si è oggi trasformata come se le arti fossero all'avvento del modernismo. Questa trasformazione la spiega in termini di collage e montaggio (in associazione a diversi modernismi); decostruzione (in particolare la critica della mimesi e del segno associata a Jacques Derrida); e allegoria (una forma che si occupa della materialità storica del pensiero, ora associato a Walter Benjamin). Queste pratiche, secondo Ulmer, hanno condotto verso nuove forme; gli scritti di Roland Barthes e le composizioni di John Cage sono un esempio di questo.

Frederic Jameson è meno impetuoso sulla dissoluzione del segno e la perdita della rappresentazione. Nota, ad esempio, come il pastiche sia divenuto una prassi onnipresente (specialmente nei film) la quale non solo suggerisce che siamo a galla in un mare di linguaggi privati, ma, anche, che desideriamo ritornare a un'epoca meno problematica della nostra. Questo, a sua volta, spinge verso un rifiuto a impegnarsi nel presente o a pensare storicamente; un rifiuto che Jameson vede come caratteristica della "schizofrenia" della società consumistica.

Anche Jean Baudrillard riflette sulla dissoluzione contemporanea dello spazio pubblico e del tempo. Nel mondo della simulazione, scrive, la casualità è perduta: l'oggetto non serve più come specchio del soggetto e non c'è più una "scena" pubblica o privata – solo un'informazione "oscena". In effetti il sé diventa "schizofrenico", uno "schermo puro... per ogni rete di influenza".

In un mondo così descritto, la speranza di resistere sembra assurda: una rassegnazione a cui Edward Said pone un'obiezione. Lo status dell'informazione – o in questo caso, la critica – è difficilmente neutrale: chi ne trae beneficio? Con questa domanda egli radica questi testi nel contesto attuale, "l'era di Reagan". Per Said, l'incrociarsi postmoderno delle linee è per lo più apparente: il culto "dell'esperto", l'autorità di "settore" resistono ancora. In effetti, viene assunta tacitamente una "dottrina di non interferenza" per cui "scienze umanistiche" e "politiche" sono tenute a distanza l'una dall'altra. Questo serve

solo a rarefare l'una e a liberare l'altra, e a conciliare le affiliazioni di entrambe. Ne consegue che le scienze umanistiche finiscono per avere una doppia funzione: dissimulare le operazioni ben poco umanistiche dell'informazione e rappresentare la marginalità. Si arriva così a chiudere il cerchio: l'Illuminismo, il progetto disciplinare della modernità, viene ora mistificato: si fa per gli "elettori religiosi", non per le "comunità laiche" e questo asseconda il potere dello stato. Per Said, (come per l'italiano marxista Antonio Gramsci) questo potere sta tanto nelle istituzioni civili che in quelle politiche e militari. Quindi, come Jameson, Said sottolinea l'importanza della consapevolezza degli aspetti "egemonici" dei testi culturali e propone una contro-attività di interferenze. Qui, (d'accordo con Frampton, Owens, Ulmer...) cita queste strategie: una critica delle rappresentazioni ufficiali, un uso alternativo delle modalità informative (come la fotografia) e il recupero delle storie degli altri.

Sebbene diversi, questi saggi hanno molti punti in comune: la critica alla(e) rappresentazione(i) occidentale e alla "narrativa dominante" moderna; il desiderio di pensare in termini sensibili alla differenza (degli altri senza contrasti, dell'eterogeneo senza gerarchia); uno scetticismo nei confronti delle "sfere" autonome della cultura o "settori" separati di esperti; un imperativo ad andare oltre le filiazioni formali (del testo al testo), a tracciare affiliazioni sociali (la "densità" istituzionale del testo nel mondo); in breve una volontà di afferrare la connessione presente di cultura e politica e di affermare una pratica resistente sia al modernismo accademico, sia alla reazione politica.

Il titolo del libro "antiestetica" segnala queste tematiche, ma *non* è un'ulteriore asserzione della negazione dell'arte o della rappresentazione in quanto tale. È stato il modernismo a essere caratterizzato da tali "negazioni" esposto alla speranza anarchica di un "effetto emancipatorio" o al sogno utopistico di un tempo di pura presenza, uno spazio oltre la rappresentazione. Non è questo il caso: tutti questi critici danno per certo che non si è mai al di fuori della rappresentazione, o comunque mai al di fuori della sua politica. In questi saggi, quindi, "antiestetica" non è il segnale di un moderno nichilismo – che ha trasgredito così spesso la legge da rafforzarla – ma di una critica che destruttura l'ordine delle rappresentazioni per riscriverle.

Il termine "antiestetica" segnala inoltre che proprio la nozione di estetica e il suo network di idee sono messe in discussione in questo libro: l'idea che l'esperienza estetica esista di per sé, senza un "fine", ma al di là della storia, o che l'arte possa oggi avere effetto su un mondo allo stesso tempo (inter)

soggettivo, concreto e universale. Una totalità simbolica. Come il termine “postmoderno”, “anti estetica” segna una posizione culturale sul presente: le categorie fornite dall'estetica sono ancora valide? (Ad esempio, è il modello del gusto soggettivo a non essere minacciato dalla mediazione della massa o lo è quello della visione universale dalla crescita di altre culture?). In un ambito più ristretto, “anti estetica” indica una pratica, interdisciplinare per natura, sensibile alle forme culturali impegnate politicamente (es. l'arte femminista) o radicata nel vernacolare; cioè alle forme che negano l'idea di un ambito estetico privilegiato.

Le avventure dell'estetica costituiscono una delle grandi narrazioni della modernità: dall'epoca della sua autonomia attraverso quella dell'arte per l'arte, allo status di categoria necessariamente negativa, una critica del mondo così com'è. È proprio quest'ultima fase (immaginata brillantemente nei testi di Theodor Adorno) che è difficile abbandonare: la nozione di estetica come sovversiva, un interstizio critico in un mondo altrimenti strumentale. Ora, tuttavia, noi dobbiamo considerare che questo spazio estetico si è dissolto – o piuttosto che la sua forza critica è ormai irrimediabilmente illusoria (e quindi strumentale). Alla luce degli eventi, la strategia di Adorno, di un “impegno negativo”, va riesaminata o rifiutata, e va escogitata una nuova strategia di interferenza (associata a Gramsci). Questa è la convinzione dei saggi inclusi in questa raccolta. Tale strategia, certo, è destinata a rimanere ovviamente romantica qualora non sia consapevole dei suoi limiti, che nel mondo presente sono in verità molto severi. E tuttavia tutto questo è chiaro: di fronte a una cultura di reazione su tutti i fronti, è necessaria un'attività di resistenza.



Jürgen Habermas (Düsseldorf, 18 giugno 1929) è un filosofo e sociologo tedesco legato alla tradizione della "Teoria critica" della Scuola di Francoforte e al pensiero di Charles Sanders Peirce. Le tematiche epistemologiche inerenti alla fondazione delle scienze sociali reinterpretate alla luce della "svolta linguistica" della filosofia contemporanea occupano una posizione centrale nei suoi scritti; l'analisi delle società industriali nel capitalismo maturo; il ruolo delle istituzioni in una nuova prospettiva dialogico emancipativa in relazione alla crisi di legittimità che mina alla base le democrazie contemporanee e i meccanismi di formazione del consenso. Per Habermas i problemi della comunicazione e la funzione dell'opinione pubblica rivestono un ruolo di primo piano nella società contemporanea

La sua elaborazione filosofica lo ha visto sempre impegnato nella critica del metodo del conoscere oggettivamente. Questo lo ha condotto sulla via della fondazione di una nuova ragione comunicativa che egli ritiene che possa liberare l'umanità dal principio di autorità. Infatti considera che solo il paradigma conoscitivo intersoggettivo quale elemento fondativo di una nuova ragione comunicativa va ben al di là di un astratto paradigma della soggettività di cui peraltro sollecita l'abbandono.

Nel 1971 diventa direttore del Max Planck Institut di Starnberg (Monaco), e dal 1983 insegna all'Università di Francoforte dove è professore emerito. Nel 1981 pubblica il suo lavoro più importante, *Teoria dell'agire comunicativo* (prima edizione italiana. Il Mulino 1986). Il saggio qui pubblicato (la prima versione appare su "New German Critique" nell'ottobre del 1981), ottenne ampi riconoscimenti alla sua uscita. In quel saggio, Habermas pone la questione se, alla luce dei fallimenti del ventesimo secolo, "dobbiamo cercare di aggrapparci alle intenzioni dell'Illuminismo, per quanto deboli, o dobbiamo considerare l'intero progetto della modernità una causa persa?".

## Il modernismo: un progetto incompleto

## MODERNO CONTRO POSTMODERNO

È dallo scorso anno (1980) che gli architetti vengono ammessi alla Biennale di Venezia, al seguito di pittori e registi. Tuttavia, l'atmosfera che ha caratterizzato questa Biennale di architettura è stata deludente. Oserei quasi dire che gli espositori di Venezia formavano un'avanguardia dei fronti opposti. Intendo dire che essi hanno sacrificato la tradizione della modernità in nome di un nuovo storicismo. Per l'occasione, un critico di un quotidiano tedesco, il "Frankfurter Allgemeine Zeitung", avanza una tesi il cui significato va oltre l'evento particolare, in quanto si tratta di una diagnosi dei nostri tempi: "La post-modernità ha senza dubbio assunto l'aspetto di antimodernità". Questo giudizio, riferito ad una corrente emozionale dei nostri tempi che ha permeato tutte le sfere della vita intellettuale, ha ormai messo all'ordine del giorno le teorie del post-illuminismo, della post-modernità e, perché no, della post-storia.

## DALLA STORIA CI VIENE LA DEFINIZIONE DI "ANTICHI E MODERNI"

Vorrei, tuttavia, tentare di definire i due concetti. La parola "moderno" ha una lunga storia analizzata, tra gli altri, da Hans Robert Jauss<sup>1</sup>. Derivata dal latino "modernus", è stata usata per la prima volta alla fine del V secolo allo scopo di distinguere il presente, ormai ufficialmente cristiano, dal passato romano e pagano. Con contenuti diversi, la parola "moderno" esprime di volta in volta la consapevolezza di un'epoca che fa riferimento al passato di antichità onde collocarsi come risultato di una transizione dal vecchio al nuovo.

Alcuni scrittori restringono il concetto di "modernità" al Rinascimento, indicando, però, una collocazione storica troppo limitata. La gente, infatti, si considerava moderna anche durante il periodo di Carlo il Grande, nel XII° sec., all'epoca della famosa "querelle des Anciens et des Modernes". Vale a dire che la

parola moderno è apparsa ripetutamente proprio in quei periodi in cui in Europa la consapevolezza di una nuova epoca si coagulava attraverso un rinnovato rapporto con il mondo antico – ogni qualvolta, inoltre, il mondo antico era considerato un modello da recuperare attraverso qualsiasi forma di imitazione.

L'incantesimo che i classici del mondo antico avevano esercitato sullo spirito dei tempi successivi fu rotto per la prima volta dagli ideali dell'Illuminismo francese. Più precisamente, l'idea di essere “moderni” guardando agli antichi mutò con la fede, ispirata dalla scienza moderna, nell'infinita conoscenza e nella progressiva conquista di miglioramenti morali e sociali. Un altro genere di consapevolezza modernista prese forma sull'onda di questo mutamento. Il modernista romantico, nel tentativo di opporsi agli antichi ideali dei classicisti, cercò di individuare una nuova epoca storica che trovò in un Medioevo idealizzato. Ma questa epoca ideale, istituita dall'inizio del XIX secolo, non doveva restare un ideale fisso. Nel corso del secolo, infatti da questo spirito romantico doveva emergere quella consapevolezza di modernità radicalizzata che lo avrebbe liberato da ogni legame storico specifico. Il modernismo più recente opera semplicemente una opposizione astratta tra tradizione e presente; e, in un certo senso, noi siamo ancora i contemporanei di questa modernità estetica apparsa per la prima volta verso la metà del XIX secolo. Da allora, la nota distintiva di opere considerate moderne è il “nuovo”. La caratteristica di queste opere è quindi il nuovo destinato a essere superato e a diventare obsoleto in virtù della novità dello stile successivo. Ma, mentre ciò che è semplicemente “di moda” è destinato a essere ben presto superato, ciò che è moderno conserva un legame segreto con il classico. È noto, infatti, che tutto ciò che sopravvive al tempo è sempre considerato un classico. Tuttavia, una testimonianza moderna per eccellenza non deriva più il potere di essere considerata un classico dell'autorità di un'epoca passata; al contrario, un'opera moderna diventa un classico in quanto a suo tempo è stata autenticamente moderna. È il nostro senso di modernità a creare i suoi propri canoni del classico. Non a caso riferendoci alla storia dell'arte moderna parliamo di modernità classica. La relazione tra “moderno” e “classico” ha dunque definitivamente perduto un riferimento storico preciso.

#### LA DISCIPLINA DELLA MODERNITÀ ESTETICA

Lo spirito e la disciplina della modernità estetica assunsero contorni precisi nell'opera di Baudelaire. Essa trovò poi espressione in vari movimenti di avanguardia e raggiunse infine il suo apice nel Café Voltaire dei dadaisti e nel surrealismo. La modernità estetica è caratterizzata da atteggiamenti che trovano un punto comune nella mutata consapevolezza del tempo. Questa si esprime attraverso metafore sull'avanguardia propriamente militare e su quella