

Ermeneutica filosofica
Prof. Gaetano Chiurazzi
A.A. 2010-11
III Settimana (14 - 16 marzo)
Davide d'Amore

I Lezione (14 marzo)

In un'intervista, "Architetture ove il desiderio può abitare", rilasciata da Jaques Derrida nel 1986, troviamo una lettura della condizione postmoderna come *desiderio informe di altra forma*. Per esplicitare il senso di tale prospettiva, il filosofo francese fa riferimento ai templi in legno della Cina e del Giappone, che vengono periodicamente ricostruiti senza che il loro significato, il loro valore originario, vada perduto. Questa attività di continuo rinnovamento rimanda a una concezione ciclica del tempo tipica delle civiltà orientali (si pensi alla cultura buddhista del mandala), radicalmente differente rispetto alla mentalità occidentale metafisica alla base della creazione di edifici in pietra, fatti per resistere lungo un periodo illimitato di tempo, protesi verso la conquista e la dominazione del paesaggio circostante. In questo senso la cultura postmoderna, nella constatazione della propria sconfitta di fronte al tentativo babelico di supremazia di un popolo sugli altri e di istituzione di una meta-lingua universale, si può connotare come la ricerca di attuazione di un progetto architeturale labirintico dove il desiderio, inteso come fonte non strutturata di senso, possa abitare e riconoscere se stesso in luoghi nuovi, capaci di cambiare forma senza che il nucleo di significazione originaria che ha momentaneamente portato ad occuparli si disperda. Se il pensiero metafisico è architettonico, quello postmoderno si compone intorno all'impermanenza, cioè quel qualcosa d'altro che non risiede in un corpo sensibile. Così la postmodernità, pervasa dall'idea dell'informe e dell'irrappresentabile, raccoglie il tentativo moderno di internazionalizzazione e dominio per ribaltarlo e dichiararne la sconfitta.

All'immagine della torre di Babele, simbolo di una frustrata volontà di supremazia politica e linguistica, è possibile accostare quella della biblioteca in fiamme contenuta ne "Il nome della rosa", di Umberto Eco; i frammenti di pagine sparpagliati fra le macerie rappresentano appunto la dispersione e la frammentazione dei codici in cui siamo immersi. Esplicita bene la cifra postmoderna del romanzo la nota introduttiva dell'autore, in cui si finge che l'opera sia il frutto della traduzione di un manoscritto, che subì a sua volta manipolazioni, integrazioni e traduzioni da altri testi formanti una catena filologica che si perde nella notte dei tempi. Da questo palese inganno è facile individuare il legame fra il libro e alcuni caratteri tipici della postmodernità, come la commistione delle lingue, la sovrapposizione storica, l'intreccio e l'ibridazione¹.

Il tema dell'informe e dell'irrappresentabile si trova anche sviluppato ne "Il postmoderno spiegato ai bambini" di Jean - François Lyotard, in relazione al recupero del concetto

¹ Gaetano Chiurazzi, *Il Postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 174.

kantiano di sublime. La postmodernità, viene letta da Lyotard anche attraverso il sentimento ambiguo e disarmonico derivante dalla disparità fra la nostra capacità di comprensione razionale e l'incommensurabile forza o enormità della natura.

L'assolutamente grande e l'assolutamente potente possono essere pensati come concetti ma non immaginati; il sentimento del sublime deriva dall'incapacità di ottenere di simili idee una conoscenza e delle rappresentazioni adeguate. Sicché, secondo Lyotard, sia l'arte moderna sia quella postmoderna hanno come oggetto l'irrapresentabile e, in entrambi i casi, si dà un'estetica del sublime. La differenza è che nell'arte moderna si assiste, nella pur radicale rottura col passato, alla nostalgia verso l'armonia unitaria del bello, e infatti l'irrapresentabile viene espresso tramite l'assenza di contenuto in una forma compiuta; l'arte postmoderna, invece, rinuncia definitivamente alla presentazione di ogni forma e si proietta verso nuove sperimentazioni deputate esse stesse a scrivere e definire le regole del nuovo operare, abbandonando il richiamo alla conciliazione del concetto e del sensibile in un tutto unitario. Alla ricerca di nuovi modi di trasmissione del sapere si accompagna la presa di coscienza dell'impossibilità di dominare questo sapere.

Nella stessa direzione paiono orientarsi alcune delle più recenti acquisizioni in campo scientifico, tanto che Lyotard mette a punto un'epistemologia basata su teorie e ambiti d'indagine come il teorema di Gödel, la teoria dei sistemi e delle catastrofi di René Thom, la fisica quantistica o la geometria dei frattali (la cui nascita si deve a Benoît Mandelbrot).

Il teorema di Gödel dimostra la sistematica incompletezza di ogni sistema, mostrando come un sistema formale non possa contenere in sé il proprio predicato di verità. In buona sostanza Gödel afferma l'impossibilità di dimostrare contemporaneamente, all'interno di un sistema, la sua coerenza e la sua completezza. Ovvero per essere coerente un sistema formale deve essere necessariamente incompleto, e viceversa.

Lyotard scorge nella filosofia kantiana un'anticipazione della scoperta del geniale matematico austriaco, in particolare nella limitatezza del sistema della conoscenza determinata dalla nozione di cosa in sé.

Ma, tornando all'analisi sul postmoderno, il filosofo francese individua, nella tendenza a considerare non controllabili né limitabili dall'interno i diversi sistemi di pensiero e ambiti d'azione individuabili nel mondo contemporaneo, un'analogia fra le conseguenze derivanti dalla scoperta di Gödel e le nuove tendenze del pensiero postmoderno.

Quel che è in gioco anche qui è il problema del dominio e della completezza, questione ben esemplificata nell'aneddoto riportato da Jorge Luis Borges ne "*L'artefice*" (ma un discorso analogo potrebbe svilupparsi a partire dal suo "*Funes o della memoria*", contenuto in "*Finzioni*"). Si racconta in esso di un impero in cui il tentativo di disegnare una mappa perfetta del territorio incontra un problema fondamentale, che determina l'abbandono dell'ambizioso progetto: la carta diventa sempre più smisurata, finché le sue dimensioni non vengono a coincidere in tutto e per tutto con quelle dell'impero. Al di là della dimensione narrativa, tale racconto sta a significare l'imperfezione che necessariamente deve essere riscontrata in qualsiasi misurazione del reale, cui qualcosa sistematicamente sfugge.

I frattali (curve continue non derivabili), invece, sono interessanti in questo contesto a causa del fatto che la loro funzione non è derivabile quando nelle loro figure sono presenti

angolosità. La loro dimensione frazionaria compresa fra 1 e 2 fa sì che esse, come le forme presenti in natura, non siano riducibili a curve continue. Le funzioni frattali, dunque, non sono derivabili né dominabili.

Può anche essere utile citare, come ulteriore esempio di ricerche centrate sull'instabilità sistemica e l'indomabilità, gli studi sulla schizofrenia compiuti dalla scuola di Palo Alto. Fissate due variabili di controllo, la rabbia e la paura, gli studiosi hanno individuato due reazioni opposte consequenziali al differente mutamento di un iniziale stato di quiete: al crescere della paura avviene la fuga, con l'aumentare della rabbia s'innesca un meccanismo di attacco. Il problema è che quando la rabbia e la paura crescono contemporaneamente, il sistema diviene fortemente imprevedibile e seriamente instabile. Diventa così impossibile prevedere quale sia la conseguenza di questa situazione emozionale mista.

Si riscontra da tutte queste indagini come gli elementi di imprevedibilità siano diventati imprescindibili all'interno di qualunque sistema. Se, dunque, nessun sistema può dirsi completo, se non esiste la possibilità di una dominazione della totalità delle molteplici sfere dell'agire umano e una loro visione d'insieme è preclusa a chiunque, quel che conta è il gioco paralogistico. La paralogia è un discorso che fa riferimento a qualcosa d'altro; per Aristotele il paralogismo era un falso sillogismo, cioè un ragionamento errato quanto alla forma, a causa della presenza di un termine medio non univoco, avente significati diversi in ciascuna delle premesse. Kant considerava paralogistica la dimostrazione dell'esistenza dell'anima, in cui all'io penso, funzione sintetica dell'intelletto, dal momento in cui viene "sostanzializzato", viene impropriamente applicata una categoria che non gli appartiene.

Tuttavia il fatto che la scienza moderna si muova fundamentalmente per immaginazione (si pensi a Thomas Kuhn e all'idea della presenza di elementi creativi e non metodici alla base dell'evoluzione scientifica), praticando una ricerca continuamente tendente all'uscita da sistemi che fino a non molto tempo fa si pensavano chiusi in sé e conoscibili in tutti i loro aspetti fondamentali, o essendo costretta a far intervenire al loro interno elementi nuovi e apparentemente estranei, conferma la percezione che il paralogismo sia divenuto intrinseco all'idea della pluralità dei giochi.

L'importanza della funzione paralogistica per la comprensione della cultura postmoderna si ritrova espressa nella definizione del senso che per Lyotard assumono le avanguardie in rapporto alla dimensione del sublime. Abbiamo già fatto riferimento alla rappresentazione dell'incommensurabile nell'arte moderna e alla connotazione del postmoderno come momento interno alla modernità, in quanto scoperta dell'impresentabile in maniera non nostalgica, lontana dalla volontà di rifondazione a partire da un principio che permetta di dominare l'impermanenza. È perciò chiaro che la direzione intrapresa dall'arte avanguardistica è la medesima per l'arte contemporanea e consiste nel ricorso a un nuovo, fondamentale, principio posto alla base della loro comprensione. Stabilire quali sono le condizioni dell'arte e giustificare le singole opere diventa, da Duchamp in poi, impossibile dall'interno del sistema-arte. La situazione di conflitto dovuta alla necessità del ricorso paralogistico ad ambiti d'azione estranei è così in grado di rivelare la vera essenza dell'arte, ciò che di essa non si può dire o spiegare: solo un'istituzione esterna è paradossalmente in grado di legittimare un'arte che non può più farlo da se stessa.

II Lezione (15 marzo)

L'interpretazione che Lyotard offre della condizione postmoderna come incredulità nei meta-racconti conduce da un lato alla frantumazione della società in tanti piccoli segmenti monadici, dall'altro all'eterogeneità dei giochi linguistici, da intendersi positivamente nei suoi esiti flessibili e non totalizzabili. A questa nuova conformazione del reale continua ad opporsi la fallimentare volontà di accrescere l'efficacia del sistema sociale, e il tentativo di ridurre a uno i giochi linguistici, cancellando la paralogia e riconducendo la logica a regole comuni; tale atteggiamento deriva dall'esigenza nostalgica tipicamente moderna di un ritorno a un solo principio determinatore del reale.

Lyotard recupera la distinzione kantiana fra il bello (che ha a che fare con l'armonia) e il sublime (concetto della ragione per cui non esiste nessuna rappresentazione sensibile) e fra sublime matematico (che ci pone di fronte all'incredibilmente grande) e dinamico (che ci mette innanzi l'estremamente potente) e lega, sempre seguendo Kant, entrambi al sentimento misto di piacere e dispiacere che da un lato costringe l'uomo a considerare il suo essere piccolo e infimo, dall'altro gli permette di riconoscere la sua grandezza rispetto alla natura a causa della legge morale che porta in sé.

Il filosofo francese individua poi nelle avanguardie, giunte per la prima volta alla presentazione dell'impresentabile, un importante momento di rottura con le correnti artistiche del passato, individuando la loro funzione paralogistica sia nelle innovazioni introdotte nel sistema-arte sia nella loro capacità di giocare mosse completamente nuove tramite il richiamo ad elementi a esso esterni divenuti poi costitutivi dell'innovazione in atto. L'artista postmoderno, inoltre, sempre secondo Lyotard, dà anche vita a una complicazione della struttura temporale, che cessa di essere lineare con l'invenzione di novità che si presentano come eventi ai loro creatori. Essendo, inoltre, l'artista contemporaneo nella stessa situazione dello scrittore e del filosofo, cioè in quella di chi compie la sua opera secondo regole non giudicabili tramite categorie comuni ma determinate e definite nel processo stesso della creazione, egli, all'interno dell'eterogeneità dei giochi linguistici, deve comportarsi come un generatore di conflitto, di cui il filosofo dovrà evitare la chiusura, per non interrompere il processo eversivo di formazione delle regole di ciò che sarà fatto in futuro.

Il giudizio formulato da Frederic Jameson sulla postmodernità è radicalmente differente rispetto a quello di Lyotard. L'intellettuale statunitense, la cui teoria critica poggia su un impianto di chiara matrice marxista, vede la cultura postmoderna come una forma di populismo estetico che tende a cancellare i conflitti e provoca la scomparsa della distanza critica. Quello attuale è un momento storico caratterizzato dalla coesistenza di postmoderno e capitalismo avanzato, due manifestazioni politiche, sociali ed economiche indissolubilmente legate e responsabili del crollo definitivo della separazione fra cultura popolare e d'élite. Il postmoderno viene quindi definito, ne *"Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo"*, come l'espressione ideologica della tarda modernità. Lungi dall'aprire, tramite lo scambio dei giochi linguistici, a una dimensione plurisistemica emancipativa, questo fenomeno non è altro, in realtà, che un modo per legittimare l'esistente.

La radicale svolta artistica, segnante il passaggio alla postmodernità, non è più ravvisata nell'opera di Duchamp (che, secondo Lyotard, era stata capace di portare a collisione ciò che è arte con ciò che non lo è), ma in quella di Andy Warhol. Marcel Duchamp, per Jameson, costituisce il piano inclinato al fondo del quale l'eclettico esponente della pop art avrebbe

portato a termine quella cancellazione del confine fra arte alta e bassa. Il processo si sarebbe ultimato con l'applicazione all'arte della serializzazione, fenomeno tipicamente postmoderno responsabile dell'appiattimento sistematico all'origine della rimozione della distanza critica. L'architettura, in particolare, si distingue fra le arti per una notevole vicinanza al mercato, costituendo comunque pur sempre un indice della generale compromissione di queste con l'economia capitalista.

Dell'attività architettonica, in termini tutt'altro che analoghi, parla anche Robert Venturi in *"Complessità e contraddizione in architettura"*. Il volume muove da una critica all'architettura modernista, accusata, fondamentale, di eccessiva semplificazione. All'opposto del funzionalismo, tale arte dovrebbe mirare alla complessificazione delle forme, dovrebbe esprimere una pluralità di codici, rinnovando il proprio linguaggio e ritornando a un simbolismo che rilegga ed esprima in maniera articolata la pluralità di nuovi significati che circolano nella contemporaneità. Ciò a cui Venturi aspira sembra la ricerca di un legame fra postmoderno e barocco. È dunque profondamente sbagliato pensare la bellezza estetica in termini puramente matematici. L'essere funzionale è di certo un prerequisito indispensabile per l'opera architettonica, ma non può trasformarsi nell'unico fine o criterio per guidare la costruzione. I tempi greci, ad esempio, rappresentano un perfetto connubio fra ragione e sensibilità proprio in quanto, progettati secondo proporzioni strutturali armoniche, venivano arricchiti sino a far convergere il loro fondamento razionale nella composizione di una forma complessa, funzionale e gradevole. Principi simili potrebbero essere presi a modello dall'architettura postmoderna, in cui tuttavia il tentativo di comprendere l'attualità e integrarsi non può non costituire un obiettivo altrettanto essenziale.

In *"Imparando da Las Vegas"*, si delinea più precisamente il concetto di architettura come simbolo. Essa, in quanto attività capace di accogliere in sé più forme artistiche, può a maggior ragione ambire a raccogliere molti degli stimoli e delle immagini di cui la nostra società commerciale è pervasa. Venturi ritiene possibile equiparare le cattedrali gotiche e le effigi sacre del passato con gli attuali drive-in e le insegne luminose che colorano le moderne città, per via della vocazione espressiva che li accomuna. I cartelloni pubblicitari, utilizzati dall'arte contemporanea come strumento di rappresentazione e interpretazione della cultura postmoderna, non sono che un modo di significare di cui l'architettura può fregiarsi per rendersi una manifestazione dell'articolazione di differenze in cui i nuovi edifici dovrebbero tentare di integrarsi.

Per la sua lettura del postmoderno Jameson fa riferimento principalmente all'opera di Warhol e a quella di Venturi (che accusa di populismo). Ne *"L'Hotel Bonaventure"* il critico letterario prende in esame l'omonimo edificio costruito da John Portman a Los Angeles come emblema delle (degeneri) conseguenze verso cui i presupposti postmoderni sono in grado di condurre. La prima impressione che si ricava entrando in questo edificio è spaesante: sembra che la complessità a-funzionale (in questo caso antifunzionale) di cui parlano alcuni teorici del postmoderno si realizzi una confusione in mezzo alla quale è impossibile orientarsi. Il Bonaventure è un'enorme città commerciale che ingloba folle di individui nel suo spazio che sembra tendere alla totalità, quasi a diventare alternativo rispetto a quello cittadino, da cui lo separa solo un ristretto ingresso che, se per necessità non fosse destinato ad accogliere dei visitatori, resterebbe chiuso. Le pareti di vetro dell'edificio riflettono gli ambienti circostanti

come le lenti impenetrabili di un paio di occhiali da sole, respingendoli lontano da sé. In questi caratteri architettonici Jameson ritrova i tratti tipici di autoreferenzialità e auto-legittimazione (in quanto ideologia del tardo capitalismo) della cultura postmoderna. La critica, dai forti risvolti politici, prosegue con la descrizione degli ascensori e delle scale mobili dell'hotel. Questi dispositivi automatici creano percorsi e strade che possiedono una vera e propria funzione narrativa, intrappolando il consumatore nell'illusione di essere parte attiva nella costruzione di una storia, che prenderà direzioni nuove e subirà svolte avventurose in base alle scelte dei suoi protagonisti; la verità è che tali sentieri meccanici non fanno che svelare nella costruzione postmoderna le sue pretese di autoreferenzialità. La forma caotica e dispersiva dell'edificio è, per di più, capace di annullare qualsiasi funzione critica esterna, perché, dal suo interno, è impossibile per il critico sociale assumere la giusta distanza e collocarsi esteriormente rispetto all'oggetto in esame. Va tuttavia rilevato che Jameson ammette che i caratteri da lui evidenziati possono anche assumere un valore positivo, dal momento che la struttura appena analizzata costituisce la manifestazione visibile degli attributi fondamentali della postmodernità. Alla fine, dunque, l'intellettuale americano pone, marxianamente, il Bonaventure come una sfida da accettare, come la possibilità per la società contemporanea di osservare più da vicino la deriva postmoderna e tentare, in un secondo momento, di rintracciare un nuovo orientamento.

III Lezione (16 marzo)

Centrale è, insomma, per la critica di Jameson, la categoria di totalità applicata al postmoderno, operazione, questa, opposta a quella praticata da Lyotard. Ma la colpa più grave che lo studioso statunitense imputa alle trasformazioni contemporanee concerne la cancellazione della differenza radicale (fra presente e passato, tra significante e significato ontologico). Nella postmodernità, dove il compito del critico è ostacolato dalla presenza pervasiva del capitalismo in ogni ambito della politica e del sociale, e in cui la deriva delle avanguardie conduce verso un populismo mediatico composto di ripetizioni fini a se stesse che finiscono semplicemente coll'accrescere l'importanza del mercato, Jameson avverte con particolare urgenza la gravità della rimozione della distinzione, di tipo ontologico, storico e semantico, fra significante e significato. La società postmoderna è così pensata come ancorata al culto dell'immagine, che finisce col perdere il suo referente reale, giungendo a rielaborare anche la propria storia e a ridurre anch'essa a un gioco di immagini. Si giunge così a una situazione in cui il nesso fra significanti e significati linguistici, e referente concreto, viene a cadere.

È utile, a questo punto, recuperare il concetto di "società dei simulacri" di Jean Baudrillard, e qualche nozione sviluppata da Ferdinand de Saussure nella sua indagine linguistica. Ne *"Lo scambio simbolico e la morte"*, Baudrillard definisce l'immagine come copia di qualcos'altro e il "simulacro" come l'assolutizzazione dell'immagine. In una civiltà in cui tutto è regolato dallo scambio, il gioco dei significati avviene su un piano orizzontale, ovvero si verifica uno scambio continuo dei significati e dei significanti fra di loro, ma si perde gradualmente il rapporto fra significanti e referenti reali. I simulacri, definiti dallo scambio, non hanno un valore ultimo.

Saussure invece, ritiene che non vi siano termini positivi ma solo differenze; ai vari significanti non corrispondono identità sostanziali ben definite, ma la loro costruzione avviene per differenza rispetto agli altri significanti. L'identità del significato è generata da un gioco sincronico differenziale.

A partire da questi presupposti è più facile comprendere la critica che Jameson muove alla società postmoderna, accusandola di eliminare la differenza verticale fra il valore di scambio (valore aggiunto determinato da certi processi di mercato) e il valore d'uso (oggetto che viene utilizzato). Nella postmodernità tutto, dunque si riduce a una dimensione particolare di de-realizzazione, ovvero di perdita di contatto con la cosa. Tale situazione è ben esemplificata dall'arte di Warhol, riconducibile nella sua totalità alla mera superficialità del mercato. Se ogni scambio, inoltre, diventa di natura simbolica, ogni cosa viene automaticamente, in definitiva, rapportata al denaro, il simbolo dei simboli.

L'unica differenza che può verificarsi è di tipo sincronico, non radicale, il che fa sì che venga cancellata l'estensione prospettica del passato. Come avviene nella tendenza storicistica (che Jameson intende, a livello architettonico, come un esperimento di accostamento di varie scuole del passato in un'unica costruzione), il tentativo postmoderno di fare storia diventa un modo di interpretare il passato in base a una mentalità presente, dando vita a una sorta di "storia pop". L'uomo postmoderno rinuncia ad uscire dalla caverna platonica, la sua è la condizione di chi si accontenta di uno stato di prigionia mentale, senza riuscire a intravedere alcuna possibilità di emancipazione.

Lacan descrive la schizofrenia come un'interruzione della catena significante. Un simile collasso, una significativa perdita della connessione fra significante e significato, e addirittura fra i vari significanti, è ravvisabile in "Cina" di Bob Perelman, un esempio di arte che potrebbe essere definita schizofrenica, in quanto si verifica in essa una totale dispersione del senso dovuto alla frammentazione della catena significante. Dissociazione schizofrenica che, però, nel momento in cui diviene uno stile letterario, perde il contenuto patologico e si trasforma in un'euforia che *soppianta i vecchi affetti dell'ansia e dell'alienazione*.² Simili tendenze culturali danno realmente la percezione di come il postmoderno sia portato a cancellare il passato come referente, lasciando dietro di sé soltanto frammenti di testo. "Cina" è un collage di frasi apparentemente senza senso. Il significato dei versi, in realtà, è comprensibile solo a partire da un aneddoto concernente la loro creazione: Perelman, passeggiando per Chinatown, si è imbattuto in un libro fotografico contenente delle didascalie ideogrammatiche per lui incomprensibili; le frasi della poesia sono le didascalie che lo scrittore ha assegnato a quelle fotografie. Jameson sostiene che le frasi sconnesse del testo originano una perdita di senso che si risolve nella loro autoreferenzialità. In realtà questa potrebbe essere una lettura insufficiente, perché il critico statunitense non coglie l'importanza dell'elemento paralogistico che conferisce senso alla poesia, sottraendola a una dimensione chiusa e autoreferenziale e inserendola a pieno titolo nell'arte postmoderna come mezzo di raffigurazione non nostalgica dell'irrapresentabile. Per Jameson in questa poesia si ritrova il carattere isterico del sublime postmoderno come desiderio di saturazione, che nasce da un tentativo di cogliere la totalità e conduce a un atteggiamento paranoide che porta a cercare continuamente di scoprire quello che non c'è in quello che c'è. L'arte moderna vive in

² Friederic Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007, p.46.

maniera estetica il sublime, della cui idea isterica è possibile individuare un equivalente narrativo nella teoria della cospirazione.