



La fine del postmoderno*

Alfonso Berardinelli – Critico e scrittore

ABSTRACT: L'autore naviga nel postmoderno cercando di identificarne i percorsi e di definirne i confini fino a decretare la fine di un'epoca.

PAROLE-CHIAVE: Moderno e Postmoderno, Dopo e Fine.

Cari lettori e care lettrici,

Forse non ve ne siete accorti, ma la vostra vita si è svolta finora all'interno di un'epoca chiamata postmoderno.

La parola la conoscete. Circola da parecchi anni. Arriva quasi sempre all'improvviso, nel corso di un articolo, in mezzo a una conversazione, durante un dibattito alla radio o alla TV. Qualcosa, in definitiva, è postmoderno, qualcuno è quello che è perché è postmoderno, un fenomeno strano e inspiegabile si spiega in quanto postmoderno. Con questo termine ondeggiante, suggestivo, decisivo, che sembra alludere a qualcosa di preciso e di tecnico e insieme sfuma nell'epocale, si riesce a dire tutto il male e tutto il bene. Postmoderno è un'accusa. Postmoderno è una lode. Se è post-moderno vuol dire che è degenerativo, peggiore, peggiorato, poco serio, un po' scadente, ripetuto male, irresponsabile,

frivolo. Se è postmoderno, però, sarà, anche più attuale, più moderno ancora, rivolto al futuro, divertente e leggero, colto senza essere noioso, sofisticato senza essere elitario, complesso senza essere oscuro.

Come ha osservato Remo Ceserani nel più esauriente manuale sul tema (*Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, 1997), in Italia la discussione teorica sul concetto è stata scarsa. I più tempestivi e informati, Gianni Vattimo e Umberto Eco, hanno parlato di “crisi della modernità”, di “pensiero debole” e di superamento delle avanguardie. Commentando, propagandando Nietzsche e Heidegger, affiancando il più postmoderno dei filosofi, Jacques Derrida, parlando di “oltrepassamento”, “congedo”, “declino” rispetto alle grandi costruzioni razionali (“forti”) della filosofia classica, da Platone a Hegel, Gianni Vattimo ha contribuito a diffondere l’idea di un oltre, di un dopo la Modernità. Si trattava di delineare i connotati di un’epoca nuova (più libera, decentrata, polimorfica, inafferrabile) nella quale l’estetica vale più della morale e della politica, l’interpretazione vale più della teoria. La funzione dell’intellettuale è interpretare testi, ascoltarli, saggiarli, replicarli, espanderli: scivolare nelle pieghe dei linguaggi piuttosto che opporre un sistema concettuale a un altro.

A sua volta Umberto Eco ha compiuto un gesto più clamoroso. È diventato romanziere. Il teorico avanguardista della cultura di massa, che aveva azzerato le gerarchie di valore mettendo Alessandro Dumas e Ian Fleming sullo stesso piano di Dostoevskij e di Faulkner, con il 1980 (anno di pubblicazione del *Nome della rosa*) rinasceva come autore di bestseller enciclopedici. Con i suoi romanzi Eco dimostrava di saper fare ciò che teorizzava: mettere insieme cultura d’élite e kitsch, saperi accademici e narrazioni pop, pubblico colto e pubblico sprovveduto. (Magari mostrava quanto sprovveduto potesse essere il pubblico colto, ma questo è un altro discorso.)

Credo che sia stata proprio la forte o debordante influenza di Vattimo e di Eco a ostacolare almeno in parte la discussione italiana sul postmoderno. Gli avversari del “pensiero debole” proposto da Vattimo e i critici dei romanzi di Eco (pochissimi, anche se in aumento) tendevano a considerare il postmoderno italiano esaurito con loro. Che altro aggiungere a quanto i due autori teorizzavano e rappresentavano? Era già troppo. Due autori di moda facevano credere che il

postmoderno fosse una moda. E, in quanto tale, materia da giornalismo effimero o da accademia brillante e credula. Vattimo e Eco facevano scuola, eccome. In un certo senso, dunque, erano loro, il postmoderno.

Si trattava di un'impressione. Il postmoderno in Italia si è nutrito più di impressioni e di umori che di riflessione storica. Bastava però dare uno sguardo agli studi stranieri per accorgersi subito che il dibattito dilagava. Negli Stati Uniti, in Germania, in Gran Bretagna, in Francia la maggior parte dei libri e dei saggi impegnati a definire il presente finivano nella coppia moderno-postmoderno (in successione e opposizione). In molti, almeno dagli anni Settanta, stavano elaborando la percezione precisa di trovarsi in un'epoca nuova. La fine del Sessantotto, il crollo dell'idea di rivoluzione, la crisi della Ragione, i disagi di fronte all'idea di Storia e di Progresso, la perdita di senso del futuro e del passato, la mescolanza inarrestabile (in televisione, nelle arti, nella vita universitaria) di alta cultura e cultura di massa, le trasformazioni sociali e produttive, le nuove tecnologie della comunicazione, e infine la pioggia di termini come post-industriale, post-strutturalismo, post-neoavanguardia, post-storia, post-fordismo: ecco, era nata con ogni evidenza l'Epoca del Dopo.

Se mi è permessa una breve digressione autobiografica, posso dire che questa *epoca del dopo* me la sono sentita addosso fin dall'inizio. Quando scrissi il mio primo libro, una monografia critica su Franco Fortini, ero certo di lavorare in un dopo. Nel 1973 il libro uscì, Fortini aveva cinquantasei anni e mostrava di essere nel pieno della sua maturità produttiva. Eppure qualcuno osservò che io scrivendo su di lui lo trattavo come se fosse già morto, un autore del passato.

Era abbastanza vero. Il Sessantotto era in netto declino, i movimenti, i piccoli partiti, i gruppi, le sette, le riunioni, le assemblee, le manifestazioni mi annoiavano e mi esasperavano. Nell'arco di pochissimi anni (quattro o cinque) il decennio Sessanta si allontanava e invecchiava. Era l'ultimo scoppio (ritardato) della modernità. Ma era anche la prima grande messa in scena del postmoderno. In Marcuse e Mao la tradizione razionalista, storicistica, dialettica, rivoluzionaria europea parlava dalla California e dalla Cina. C'era in effetti qualcosa di "pop" nell'uso che una nuova massa di lettori faceva del marxismo recente e classico,

dei *Grundrisse* di Marx come del diario di Che Guevara. Finiva quella vasta epoca della modernità che dall'utopia estetico-pedagogica di Schiller fino all'umanesimo anarchico di Breton, dai *Manoscritti economico-filosofici* di Marx fino alle parabole dialettico-materialiste di Brecht arrivava alle nuove avanguardie artistiche e politiche degli anni Cinquanta e Sessanta.

Scrivendo un libro su Fortini facevo (anzitutto a uso personale) un bilancio scorciato e tascabile di tutta quella tradizione: dato che l'arte e l'ossessione di Fortini era stata quella di condensare, riassumere, filtrare, correggere e legare insieme il possibile e l'impossibile, Lenin e Kafka, Lukács e il surrealismo, Brecht e Proust, Adorno e Simone Weil, Mao e Benjamin.

Due anni più tardi, nel 1975, pubblicai con un certo disagio *Il pubblico della poesia*. Un po' inchiesta e un po' manifesto, quell'antologia di nuovi poeti italiani rivelava una specie di comunità culturale che per anni era rimasta nell'ombra, in uno stato di semi-clandestinità. Dopo gli eccessi della politicizzazione, dissero i recensori più anziani, era di nuovo il momento della Poesia. Io non ero così convinto. Né così entusiasta. I poeti già allora erano troppi. Ma soprattutto si avvertiva una sorta di mutazione genetica negli autori di poesie e nei loro testi. Proprio così: quei poeti, gli autori più o meno della mia generazione, arrivavano evidentemente *dopo*. L'autocritica marxista, avanguardista, formalista della poesia aveva portato all'asfissia. Il gusto ludico dei Novissimi era lugubre. Quelle poesie somigliavano alle battute di spirito, ai nonsense di un moribondo. Il presupposto poteva anche essere Beckett: ma riprodotto in laboratorio, depauperato, sterilizzato, con minore vera disperazione e minore comicità. L'autocoscienza politica sembrava a sua volta congelare le potenzialità del linguaggio poetico dirigendo tutto verso il fine dello "smascheramento"

I poeti proposti, rivelati, descritti nel *Pubblico della poesia* erano spiegabili solo entro una situazione nettamente diversa: una situazione postmoderna. Scrivevano rinunciando al sovrappeso di coscienza storica. Nessuno di loro partiva più dall'idea moderna o modernista che la situazione presente del mondo permette solo di scrivere in un dato modo. Anche se non sempre erano molto abili nelle manovre stilistiche, in linea di principio non si vietavano niente: potevano essere ironici, autobiografici, neonarrativi, neo-lirici, neo-orfici. Usavano i

versi con la libertà e con il candore di chi arriva in un mondo di cui si sa poco, alleggerito, rarefatto, delle cui situazioni e dei cui oggetti si può fare di nuovo il resoconto.

Nessuno di loro era troppo colto. Il postmoderno che era in loro diceva questo: si ricomincia da zero, tutto è possibile, l'autore di poesie non è colpevole e non ha doveri, tutto ciò che è stato fatto nel passato, da Catullo a Li Po fino a Ferlinghetti e Apollinaire si può (tentare di) rifare. Quella della poesia non è una storia a senso unico. Non si deve per forza andare avanti, continuare a fare progredire le forme, individuare la giusta tendenza adeguata al momento storico. Si può anche andare indietro, molto o poco. E anche di lato.

Più che la qualità intrinseca dei testi antologizzati, quello che mi sembrava interessante era la situazione della nuova poesia. Oraso anch'io che quella situazione era esattamente definibile come postmoderna e posso dire che *Il pubblico della poesia* che misi insieme con Franco Cordelli nel 1975 può essere identificato come l'inizio del postmoderno nella poesia italiana. In quel libro c'erano delle novità, ci si liberava di qualcosa, l'ipoteca del moderno non comprimeva più i giovani autori dentro quello spazio ipercritico e autocritico, drammatico e nichilistico, apocalittico e visionario della grande lirica moderna che unisce in una sola linea di parentela Mallarmé e Paul Celan, Majakovskij e Ginsberg, Ungaretti e Zanzotto. Perdevano senso nei giovani autori degli anni Settanta anche nozioni tipicamente novecentesche come "avanguardia" e "impegno". Entrambe queste nozioni si fondavano infatti su un comune terreno culturale definito dalla preminenza del senso storico e da una più o meno implicita e contraddittoria fiducia nel "progresso" culturale e artistico. Nel momento in cui si allentava e veniva meno il nesso fra coscienza storica e scelte formali si entrava nel limbo di quell'eterno presente nel quale si può credere nell'idea di poesia come valore autogarantito, cristallizzato e protetto da un sistema culturale che prevede per ogni gruppo e specializzazione un suo luogo, un suo diritto di esistenza corporativo e istituzionale. Cadeva il nesso vitale e insieme impegnativo fra Critica e Poesia: i poeti si sentivano liberi, ma ognuno a sua volta poteva sentirsi (liberamente) poeta. Da allora in poi, come quasi sempre è accaduto nella sopravvivenza garantita di arti tradizionali ormai quasi senza pubblico, gli au-

tori non si aspettano più dai critici analisi, interpretazioni, riconoscimenti di valore, controversie sul significato delle singole opere: si aspettano il beneficio dell'archiviazione, l'accoglienza, il semplice ma fondamentale riconoscimento del diritto di esistere, e quindi di entrare nominalmente nel repertorio, nel catalogo, nella guida alfabetica degli innumerevoli settori culturali.

Così, da allora in poi, era aperta la strada a una moltiplicazione senza limiti della produzione estetica: fra prodotto e sottoprodotto, fra poeti, quasi poeti e non poeti la differenza diventava superflua e la notorietà era stabilita di fatto, arbitrariamente, dalle case editrici e dai mass-media, senza passare necessariamente attraverso i procedimenti tradizionali della discussione e della valutazione critica.

Se si escludono alcune precoci e sporadiche avvisaglie in contesti culturali molto diversi dall'attuale, non sono molti anni che si discute di postmoderno. E tuttavia il termine appare singolarmente usurato: forse perché il suo contenuto concettuale è da un lato piuttosto complesso (implica nozioni filosofiche ed estetiche complicate, spesso sfuggenti, difficilmente accessibili ai non addetti ai lavori) e dall'altro troppo elementare (indica genericamente tutto quanto avviene e "sente" di avvenire *dopo* la grande fase della Modernità che tutti, almeno per sommi capi, conoscono: la modernità di Stravinskij, Joyce, Eliot, Kafka, Picasso, Klee, Gropius ecc.).

Dalla fine degli anni Settanta, quando il dibattito ha cominciato a dilagare e il termine "postmoderno" ha avuto una diffusione epidemica, i risultati raggiunti non sono però molto brillanti. La confusione sulle varie accezioni del termine rimane, perché il postmoderno è fin troppe cose nello stesso tempo. E d'altra parte l'uso effettivo che si fa di questa nozione-segnaletto è di una semplicità disarmante: postmoderno definisce tutto ciò che è avvenuto di nuovo nella cultura dopo il declino del Sessantotto.

Il termine e la (vaga) idea di postmoderno applicati a tutti i campi del sapere e del comportamento, dal cinema alla moda, dalla narrativa all'urbanistica, devono quindi la loro fortuna a un'innegabile vacuità e plasticità. Si tratta di una categoria quanto mai soccorrevole e ospitale: accetta tutto, non respinge nulla. Se dico che un film, un libro, uno scrittore, un musicista, uno scienziato, uno

stilista sono postmoderni suscito immediatamente un certo interesse, come se scopriessi e annunciassi una verità sofisticata. E nello stesso tempo non rischierò di essere facilmente contraddetto. Tutto ciò che decido di etichettare come postmoderno automaticamente lo diverrà, può diventarlo. Si apre cioè un nuovo spiraglio alla possibilità di interpretare diversamente il già noto, il concetto usato si allarga ulteriormente mostrando inaspettate possibilità di arricchirsi accogliendo dentro di sé un mondo estremamente vario, eterogeneo, vitale, in continua espansione e metamorfosi.

Già questo è tipicamente postmoderno. Pluralità, espansione, multiuso, mescolanza di alto e basso, di cultura “colta” e cultura “di consumo”, intreccio ironico e ammiccante di tono accademico e di materiali massmediatici (o viceversa di tono irriverente e di temi tradizionalmente “profondi”). Il messaggio centrale del postmoderno sembra comunque essere questo: separazioni, rigorose alternative, contrapposizioni drammatiche, attriti minacciosi e angosciose dissonanze sono cose del passato. La cultura ormai è socializzabile e seducente. Non mette più sotto processo il sistema sociale, non frequenta utopie che non siano fin da ora realizzabili. La tradizione è finita e questo semplifica le cose. Gli intellettuali sono persone come tutte le altre, somigliano ai loro innumerevoli colleghi e non agli autori gloriosi. Infine ogni forma di cultura, dal pensiero dei Presocratici alla metafisica indù, dal simbolismo rinascimentale alle mitologie precolombiane, da San Tommaso a Tristan Tzara, è citabile.

La citazione sta al posto della cosa, allude, ammicca, fa balenare, eccita, esalta, addolcisce, sublima, mitiga. Soprattutto, nel postmoderno, elimina la distanza fra culture e contesti, sdrammatizza gli attriti. Nobilita la banalità, crea un ambiente attuale a esperienze e saggezze quanto mai remote e aliene rispetto al nostro stile di vita e alla nostra mentalità.

In Italia abbiamo avuto due maestri della citazione che sono anche due abili manipolatori postmoderni del passato culturale: Umberto Eco e Pietro Citati. Si tratta di due autori opposti e obiettivamente concorrenziali.

Umberto Eco è il funambolo dell'accademia, l'universitario specializzato in una delle scienze postmoderne più in auge, la scienza dei segni o semiologia. Ma

(e già questo è notevole) il semiologo Umberto Eco ci tiene a sottolineare che la semiologia, scienza assai moderna e postmoderna, è sempre esistita, vanta ascendenze nobili che scavalcano di molto Saussure e Peirce e attraversano tutta la filosofia, da Aristotele in poi. Da Aristotele alla segnaletica stradale, dai più antichi trattati di poetica e di retorica si arriva direttamente agli studi novecenteschi sul linguaggio. Tutto è linguaggio, tutto è comunicazione: i fumetti, la cucina, l'abbigliamento, la lotta politica, e ovviamente le arti, dall'architettura al romanzo. Antico e recente, alto e basso, Dante Alighieri e Mike Bongiorno sono analizzabili in modo scientifico e divertente, dotto e comico. Fra una citazione erudita e una barzelletta, Eco ha lavorato un'intera vita a trasformare una lezione universitaria in uno show televisivo e a portare ogni merce culturale alla dignità di oggetto di studio. Infine ha scritto con *Il nome della rosa* il romanzo del sollievo: il Medioevo europeo spiegato agli americani come se fosse, nello stesso tempo, un surrogato facile della *Divina Commedia* e una versione di romanzo poliziesco ben nutrita di citazioni e riassunti da Manuale di Cultura Europea. Ha unificato il pubblico, i generi, i livelli, fondendo il mestiere di giornalista con quello di docente e infine trasformando l'uno e l'altro nella figura più attraente dell'industria culturale contemporanea: l'autore di bestseller.

Come Eco è lesto e goliardico, Citati è assorto e profondo. Disprezza le università attuali e scrive sui giornali le recensioni più lunghe, agiate, ridondanti e cariche di saggezza esoterica che la stampa italiana abbia mai ospitato. Grandi saggisti come Eugenio Montale e Mario Praz, quando scrivevano le loro recensioni e i loro elzeviri erano molto più modesti: osservavano le regole pragmatiche del genere giornalistico. Riassumevano trame con diligenza, fornivano informazioni secondarie, tenevano scrupolosamente un tono affabile, senza pretese, di chi sta facendo un utile servizio informativo, nel quale la competenza impeccabile ha il dovere della chiarezza, della concisione. Evitavano il tono ieratico, volavano basso. In questo consisteva la loro eleganza. Pietro Citati, no. In lui la citazione dei grandi classici si dilata e si trasforma in parafrasi sostitutiva. Non ci riassume in breve un romanzo con l'aria semplice di chi semplicemente sta riassumendo: no, la sua è una riscrittura carica di risonanze letterarie proprie, e ogni autore diventa un po' Citati, come se i capolavori della Tradizione non

aspettassero di meglio che di rivivere nella prosa del Critico-Scrittore. Questa prosa viene offerta ai lettori come una creazione originale e originaria, inconfondibile, che non nasce come nota a margine di opere dotate di una solida esistenza propria, ma ne prende il posto, le soppianta. Nei suoi libri su Kafka, su Tolstoj, su Proust questo procedimento assume la sua forma più congrua. Biografia e opere di questi autori ci vengano servite in stile Citati, uno stile sempre uguale a se stesso, impareggiabilmente squisito e sollevato, che tutto rende squisito e solleva. Il postmoderno di Citati è in questo *pathos del dopo* che tutto ci restituisce, tutto permette, a tutto accede. Solo se la tradizione culturale è interamente morta, interamente al di là del nostro modo presente di essere e di scrivere, possiamo abusarne così globalmente e liberamente. Citati non sente quasi mai il bisogno di citare. Ricrea. Nel suo linguaggio un altro linguaggio, il linguaggio dell'autore di cui ci sta parlando, stonerebbe, creerebbe una nota sgradevole e falsa: la nota dell'autentico. Ci farebbe risvegliare dal dolce sonno postmoderno ricordandoci che i testi esistono e hanno un loro suono in se stessi, al di fuori dei testi dentro i quali li metabolizziamo.

Non è affatto casuale, credo, che il dibattito sul postmoderno sia nato negli Stati Uniti. Il postmoderno è infatti la forma che l'egemonia americana ha dato a tutta la cultura occidentale dopo il 1945. Nel suo saggio *Gli archivi dell'Eden* George Steiner ha spiegato efficacemente in che cosa il contributo americano è stato decisivo nella cultura della seconda metà del Novecento. In estrema sintesi, la tesi di Steiner è che la società americana non ha mai preso sul serio l'alta cultura, non può concepire che la cultura possa essere, come nel modello greco e più tardi europeo, un valore in sé, un potenziale autonomo e magari socialmente inutile o pericoloso. Negli Stati Uniti, cioè, i valori della convivenza e della coesione sociale, l'etica del lavoro produttivo e del successo economico, stanno al di sopra di qualsiasi altro valore elaborato nei sistemi filosofici e nelle opere d'arte. Perciò l'amore americano per la cultura è un amore che viene da un aldilà della cultura. Se la grande cultura europea ha prodotto o ha permesso l'esistenza dell'ingiusta e corrotta società europea, questa cultura va preservata, messa in archivio, venerata come un feticcio. Ma va tenuta igienicamente lontana dalla

vita sociale americana, dall'american way of life, la quale soltanto è in se stessa un valore primario.

Se, come dice Steiner, la scena culturale americana è stata quella degli "epiloghi del modernismo" se in sostanza essa è solo un ramo minore e secondario della cultura europea, è d'altra parte dal suo modo di concepire la cultura che nasce il postmoderno.

Solo negli Stati Uniti, in altre parole, il primato obiettivo del mercato è anche un primato culturale, è il fondamento e la cornice etica di qualsiasi attività culturale.

Il postmoderno per molti aspetti (anche se non tutti, come vedremo) coincide con questo particolare genere di *aldilà* che il punto di vista americano porta nella considerazione della modernità, del modernismo, e quindi nella continuazione, variazione, studio, conservazione, commercializzazione della sua eredità. Ciò che Steiner chiama l'"impresa culturale americana", fatta di musei, teatri, biblioteche, università, case editrici si nutre di passato europeo: la stessa modernità fa parte a pieno titolo di questo passato, è assunta come patrimonio classico. Questo permette una straordinaria "ricchezza di conservazione e di trasmissione"

I musei e le collezioni americane traboccano di arte classica e europea. Edifici europei e antichi sono stati trasportati letteralmente pietra dopo pietra nel nuovo mondo, o copiati fedelmente. L'appetito americano per i tesori e le cianfrusaglie del passato medievale, rinascimentale o settecentesco rimane onnivoro. Quasi ogni giorno un'altra opera d'arte della gloria europea passa a ovest. In America le orchestre, i gruppi cameristici e le compagnie operistiche suonano musica europea. [...] La mia ipotesi è questa: l'apparato dominante della cultura alta americana è dedicato alla preservazione. Le istituzioni della conoscenza e delle arti costituiscono il grande archivio, inventario, catalogo, deposito o solaio della civiltà occidentale (*Nessuna passione spenta: Saggi 1978-1996*, Garzanti 1997, pp.196-197).

Una tale efficienza nella conservazione e nella trasmissione culturale ha però una contropartita: negli Stati Uniti e, data la loro crescente influenza, nel resto dell'Occidente, la cultura e le arti sono state globalmente istituzionalizzate e commercializzate, non hanno più senso né influenza sociale fuori dell'università e dell'intrattenimento. In questo anche due classici del modernismo americano come Ezra Pound e Thomas S. Eliot precorrevano i tempi. Emigrarono in

Europa per impadronirsi della sua grande tradizione, per saccheggiarla e idolatrarla: sono i più tradizionalisti fra gli autori d'avanguardia. La loro originalità più tipica si fonda sul recupero, la ripresa, l'accumulo e il montaggio di frammenti citati e decontestualizzati. I loro poemetti sono mosaici e collages di reperti archeologici della tradizione (non solo europea, anche asiatica). "Questi poeti-critici", dice Steiner, "sono turisti eruditi che percorrono di corsa i musei e le biblioteche d'Europa, in una missione d'inventario e di salvataggio prima della chiusura"

Ma Eliot e Pound chiudevano un'epoca. Nella prima metà del Novecento è ancora l'Europa a essere il centro incontrastato dell'Occidente. Gli Stati Uniti erano ancora una magnifica periferia in cerca della propria identità. Perfino scrittori americanissimi come Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller sentono il bisogno di correre a Parigi per capire pienamente se stessi.

Dopo il 1945 è l'egemonia americana a introdurre l'intera cultura occidentale nel postmoderno. I profughi del fascismo e del nazismo hanno messo radici nelle università americane, nascono lì le nuove avanguardie, come l'espressionismo astratto, l'action painting, le esibizioni parodistiche di Andy Warhol, la letteratura della beat generation. In Europa si riflette ancora, si fa molta teoria, la critica più autorevole è ancora tedesca e francese. Ma dal mito del romanzo americano alla controcultura, sembra che la materia su cui riflettere venga ormai dagli Stati Uniti.

Naturalmente, ancora una volta, questo è solo un aspetto della questione. Si potrebbe però osservare che sul tema del postmoderno perfino i francesi, sempre un passo più in là, sempre con il gusto di gestire teoricamente tutti gli eventi politici, sociali, culturali del mondo, sono passati alla retroguardia. Il libro di Lyotard sulla condizione postmoderna esce solo nel 1979, mentre in America si parlava di postmoderno e postmodernismo da parecchi anni. Non si tratta solo di terminologia: ma la terminologia è un sintomo. Il senso di un presente e di una situazione radicalmente nuovi rispetto alla modernità classica (che va dalla pubblicazione delle *Fleurs du mal* alla pubblicazione dell'*Ulysses*) nasce prima in America che in Europa. È l'America ormai a incarnare e a rappresentare il presente rispetto al passato europeo.

È il momento che io esprima un po' più chiaramente la mia opinione in proposito. Credo che il postmoderno (o postmodernismo) come poetica, stile particolare, tendenza specifica vada distinto dal postmoderno come periodo storico (o condizione postmoderna). Mentre sul primo si possono avere riserve e rigetti motivati, del secondo si può solo fare storia. Il postmoderno come poetica e tendenza (filosofica e stilistica) è solo un modo particolarmente positivo, entusiastico, apologetico e spesso notevolmente acritico di vivere una situazione culturale innegabilmente specifica, nuova, che può essere espressa e valutata nei modi più diversi. Gli apologeti del postmoderno hanno finito spesso per impedire con il loro entusiasmo che ci si rendesse conto di un'evidenza: la seconda metà del Novecento è indubbiamente caratterizzata da una serie di fenomeni che la distinguono nettamente da quanto avvenuto prima. Se definiamo modernità nel suo insieme tutto ciò che è avvenuto dall'Illuminismo a oggi, da Rousseau e Kant, dalle rivoluzioni sociali, politiche, economiche della seconda metà del Settecento in poi, all'interno di questa epoca dovremo segnalare delle scansioni ulteriori. È possibile per esempio distinguere quattro fasi.

La prima va grosso modo dalla pubblicazione dell'*Encyclopédie* al 1790. La seconda arriva fino al 1848 e alla pubblicazione nel 1855-57 delle *Leaves of grass* di Whitman, delle *Fleurs du mal* di Baudelaire e di *Madame Bovary* di Flaubert. La terza fase si chiude con il periodo che va dalla prima alla seconda guerra mondiale e vede la comparsa dei grandi maestri del modernismo novecentesco, nonché l'ascesa e il declino dei movimenti europei d'avanguardia. Infine la fase attuale, definibile postmoderna, che segue la sconfitta dei fascismi ed è segnata dall'egemonia evidente degli Stati Uniti e da quella che potremmo chiamare l'"americanizzazione" (anche se a volte superficiale e contraddittoria) del mondo.

Quando si leggono libri e saggi sul postmoderno, che siano di accettazione o di critica aspra, non si può non essere colpiti dal fatto che alla fin fine è possibile chiamare postmoderni, per usare un solo termine, fenomeni molto diversi e spesso tra loro in contrasto esplicito. Nei bilanci più recenti che abbiamo letto in Italia, da David Harvey (*La crisi della modernità*) a Giulio Ferroni (*Dopo la fine*), da Remo Ceserani (*Raccontare il postmoderno*) a Beatrice Tottosy (*Scrivere postmoderno in Ungheria*) questo è evidente. Il postmoderno è un "così è se

vi pare” C’è dentro tutto, contiene di tutto. Personalmente vorrei quindi allargare la categoria. La quasi totalità delle opere e delle tendenze culturali più significative della seconda metà del Novecento sono nate dalla o nella coscienza del *dopo*. Questo dopo prendeva a sua volta diverse colorazioni e mostrava le diverse facce di un poliedro. Nessuno ha mai provato da ridire sul fatto che fossero chiamati “romantici” poeti tanto diversi come Keats e Puskin, o “d’avanguardia” autori come Benn e Majakovskij, e “impegnati” scrittori come Brecht e Orwell. Si tratta di modi opposti ma anche affini di reagire a una situazione: proposte di rappresentazione, interpretazione e critica di un presente che chiede l’elaborazione di idee e forme adeguate.

Nel Postmoderno, così, convivono scrittori del dopo e dell’oltre (come Paul Celan e Allen Ginsberg, Borges e Camus) dell’inizio e della fine (come Beckett, Volponi, Zanzotto, Bernhardt), neoclassici e decostruttivi (come Kubrick e Tarkovskij, Enzensberger e Calvino), ritorno della forma e autoreferenzialità (in Montale e Elsa Morante, Tournier e Kundera), difensori dell’alta cultura e del canone (come George Steiner e Harold Bloom), consacratori della cultura di massa (Eco e la sua scuola), giocolieri del nichilismo (Derrida), umanisti antimoderni (Ivan Illich), poeti del reportage (Naipaul, Chatwin, Kapuscinski), realisti astratti (Robbe-Grillet, Perec, Pinter, Bacon, Cortázar).

Si potrebbe continuare. E le carte potrebbero essere rimescolate producendo serie diverse, accostamenti e combinazioni analogiche di vario tipo. Tra postmoderno come poetica esplicita, dichiarata e postmoderno come situazione e periodo c’è compresenza e conflitto. Fanno parte e sono fondamentali per capire la situazione postmoderna di fine secolo autori che hanno espresso riserve critiche anche radicali a proposito di atteggiamenti postmoderni. È il caso di George Steiner e di Hans Magnus Enzensberger, autori essenziali nella definizione della situazione postmoderna ma che di solito si rifiutano di definirsi positivamente postmoderni. Preferiscono la critica radicale, a volte beffarda e a volte apocalittica. Tendono comunque alla prudenza scettica e quasi mai avanzano proposte che non siano provocatorie o utopistiche. Anche questo misto di equilibrismo e di radicalità, di eclettismo brillante e di pessimismo è, si può dire, tipicamente postmoderno. La critica della cultura negli ultimi decenni del Novecento è in

evidente difficoltà, avendo perso i suoi riferimenti classici: alla cultura alta, alla lotta di classe o a tradizioni diverse da quella occidentale.

Più che a schemi teorici il critico si affida perciò a espedienti e artifici letterari, che attingono dall'autobiografia e inclinano facilmente al genere della satira. Non c'è saggio di Steiner o di Derrida che non percorra vertiginosamente tutta la storia del pensiero. Non c'è film di Kubrick che non rivisiti e porti a conseguenze estreme di perfezione formale e parodistica un genere della storia del cinema. Non c'è libro di Elsa Morante che non abbia lavorato a richiamare in vita forme tradizionali del romanzo ottocentesco o perfino dell'epica e della favolistica. Zanzotto usa una tastiera che va dal classicismo alla psicolinguistica, alla pubblicità, al balbettio infantile. Volponi si mette ogni volta a costruire arcate rinascimentali che poi manda in rovina. Calvino ha evitato fin dall'inizio la forma ingombrante del romanzo e ha sperimentato ogni tipo di forma breve (novella, favola, prosa poetica) fino a dare corpo narrativo alle recenti teorie della narrazione. Naipaul e Kundera hanno un talento intellettualistico di saggisti non inferiore a quello narrativo. Mentre Kerouac e Robbe-Grillet, i cui libri sono il risultato di una ideologia elementare, quando scrivono sembrano non essere sfiorati da una sola idea. Critici come Fortini e Garboli sono ostili o indifferenti alle avanguardie, eppure la loro opera è intensamente manieristica e sperimentale, cresce su se stessa senza trovare un disegno unitario, tende metodicamente all'incompiuto. Francis Bacon è riuscito a ricondurre la pittura moderna di fronte alla figura umana, dipinge ossessivamente ritratti e autoritratti: ma la fisicità di quei corpi in abiti e ambienti comuni esplode mostruosamente in un realismo che non ha niente di mimetico, è mentale e paranoide.

Postmoderni? Direi proprio di sì. Il postmoderno è una situazione, non una scelta ideologica o di gusto. Tutta la seconda metà del Novecento, che ora si sta concludendo, è segnata dal disagio di essere ancora moderna sapendo bene di non esserlo più come lo erano le generazioni dei padri e dei nonni. La grande esplosione creativa dei primi decenni del secolo dopo il 1945 si era esaurita da tempo. Si poteva riprendere, continuare, aggiornare. O si poteva cercare di andare oltre. Il problema, o meglio il punto di partenza, comunque non cambiava. Soprattutto gli europei si sono sentiti a disagio. Erano schiacciati da un passato enormemente autorevole, che ora si vedevano di fronte come un paralizzante

disastro politico, come il fallimento sociale della cultura, o come uno splendido archivio universitario da rivisitare.

A ondate successive, ora la novità e la libertà di inventare venivano sempre di più dagli scrittori statunitensi e latino-americani, dalle società e culture dell'Asia e dell'Africa. Inoltre e soprattutto, gli europei dovevano fare i conti con forme nuove di impotenza e irrilevanza sociale della cultura filosofica e delle arti.

“La grande letteratura modernista di Joyce, Proust, Eliot, Pound, Lawrence, Faulkner”, ha scritto David Harvey, “già giudicata sovversiva incomprensibile e scioccante” con gli anni Cinquanta “fu adottata e canonizzata dall'establishment (nelle università e sulle maggiori riviste letterarie)”

Lo shock della modernità si era esaurito. Il classico pubblico borghese e piccolo borghese non era più lo stesso, si scandalizzava sempre meno. Cominciava a imparare all'università che la trasgressione e il metodo generale dell'arte moderna è il primo dovere delle persone culturalmente aggiornate. I giornalisti e i docenti universitari impazzivano di entusiasmo e devozione per le nuove avanguardie. Invece che angoscia, conflitto e rischio, la modernità era il passaporto per entrare in carriera. Il giovane autore di nuova avanguardia non doveva più aspettare anni o decenni prima di essere capito: balzava immediatamente ai primi posti, entrava subito nelle antologie scolastiche non appena gli veniva riconosciuta la qualifica di neo-moderno.

Non tutti hanno accolto questa realtà come un vantaggio. Mettersi a fare i “formalisti” dopo le mirabolanti invenzioni formali degli anni Dieci e Venti, era suicida. Se non si voleva fingere che certe innovazioni restavano nuove per sempre, bisognava cercare altro o usare in modo diverso le scoperte già fatte.

La modernità classica invecchiava e diventava tradizione. Negli anni Cinquanta, Theodor Adorno, uno dei maggiori teorici e difensori della modernità, parla di “invecchiamento” della musica moderna. Il critico d'arte americano Harold Rosenberg spiegò che esisteva una “tradizione del nuovo” Enzensberger scelse nel 1960 per una sua antologia un titolo assai chiaro: *Museo della poesia moderna*.

Il vero punto di partenza era questo: la modernità passata, la modernità come tradizione, museo, mercato. Edoardo Sanguineti colse immediatamente questo aspetto, indicando la situazione contraddittoria, se non obiettivamen-

te ambigua, in cui si trovano le avanguardie. La carica provocatoria dell'artista moderno, a partire da Baudelaire, era una lotta per imporre sul mercato prodotti che sul momento si sottraevano al mercato. La sovversione era l'anima della commercializzazione. Ma una volta capita, questa dialettica veniva ripetuta a freddo: invece che reale, era una dialettica prevedibile e programmata. Montale vide subito (basta leggere i saggi di *Auto da fè*) che l'avanguardia si avviava a essere prodotta industrialmente, che faceva parte essa stessa della cultura di massa.

Proprio così in effetti si è creata una situazione postmoderna della modernità. Il postmoderno comincia quando il moderno entra stabilmente nell'universo delle nozioni acquisite. L'arte moderna e la filosofia critica sono allora non solo protette e incoraggiate, sono insegnate.

Questo panorama sarebbe difficilmente pensabile senza l'egemonia economica, politica ma soprattutto culturale degli Stati Uniti. L'egemonia culturale americana come si è visto non è di contenuto, è strutturale, non è creativa, è organizzativa.

Quello che ormai conta non sono le opere, quanto il tipo di rapporto che abbiamo con esse.

Non c'è bisogno di controllare l'arte, basta gestirne la fruizione e l'uso. Così il rapporto cultura-società è neutralizzato istituzionalmente.

Con Hollywood e Hiroshima, con la liberazione dell'Europa da Hitler e con l'ascesa di Topolino, gli Stati Uniti prendono saldamente in mano la guida dell'Occidente: danno forma non solo all'inconscio culturale di massa, ma anche alla mentalità, allo stile delle élites.

La teorizzazione dell'industria culturale fatta da Horkheimer e Adorno era fondata anzitutto sull'osservazione del mondo americano. Invece di essere grati alle istituzioni democratiche che li avevano accolti come profughi del nazismo, i due filosofi tedeschi denunciarono i pericoli di un totalitarismo blando, permissivo, fondato non sulla repressione ma sulla riduzione della cultura a prodotto da vendere. Nella più grande, longeva e potente democrazia del mondo la cultura si presentava, doveva presentarsi come produzione industriale e commercializzazione dei prodotti.

Già con l'emigrazione negli Stati Uniti di filosofi, scienziati, artisti europei perseguitati dal nazismo e dal fascismo (soprattutto ebrei), l'alta cultura europea si era ambientata in un contesto sociale e istituzionale del tutto nuovo. Filosofi come Hannah Arendt, critici come Erich Auerbach, storici dell'arte come Erwin Panofsky, psicanalisti come Erich Fromm e Bruno Bettelheim hanno profondamente influenzato il mondo accademico americano. Non c'è dubbio però che, passati sull'altra sponda dell'Atlantico, questi intellettuali perdevano il rapporto con il loro contesto e le loro origini. Gli Stati Uniti non sono una società i cui valori fondamentali possono essere scossi da una élite di artisti e studiosi.

Interessante il fatto che un poeta come l'inglese Wystan Hugh Auden abbia fatto un cammino inverso rispetto a Eliot: dall'Inghilterra agli Stati Uniti, dove è vissuto, insegnando poesia all'università, per circa trent'anni. E Auden è uno dei poeti nel cui itinerario è più visibile il passaggio dall'Età dell'Ansia, ultima fase della modernità, all'età del benessere, che inaugura il postmoderno. Partito da Eliot, divenuto il più noto poeta "impegnato" inglese degli anni trenta, Auden si protende con la sua successiva opera poetica e saggistica fin dentro un'epoca nella quale stentava a riconoscersi e che lo imbarazzava.

Pur in parte americanizzato e autorevolmente presente sulla scena letteraria americana (tra il più anziano Edmund Wilson e i più giovani Ginsberg e Ashbery) Auden resta nel suo stile profondamente inglese e europeo. È significativo che nel suo periodo americano, durato un trentennio, passasse metà dell'anno a New York ma l'altra metà a Ischia e più tardi a Kirchstetten, in Austria.

Mentre Eliot si era perfettamente ambientato in Inghilterra fino a sembrare più inglese di un inglese, Auden in America resta fuori posto, uno straniero fra tanti. Stoicamente deciso a guardare in faccia il punto culminante della vita urbana moderna, resta un devoto degli spazi limitati europei e col tempo ne sente sempre di più la mancanza. A New York vive come un Diogene, in disparte, tenacemente affezionato alle proprie abitudini, refrattario al costume americano, pieno di idiosincrasie e ben deciso a tenersele.

Auden ha scritto moltissima poesia, molta più di quanta ne abbia scritta Eliot. Chi può dire di averla letta e di conoscerne chiaramente gli snodi e i passaggi se non pochi studiosi specializzati e una manciata di affezionati seguaci?

Con una decina di poesie e poemetti, Eliot è diventato uno dei cardini della poesia moderna, forse il più universalmente noto fra i poeti del Novecento. Come Joyce, si può dire che Eliot non abbia fallito un colpo, la sua opera sembra tutta composta di pezzi da antologia. Viceversa Auden, che è un poeta non meno dotato e a volte forse più grande, è come naufragato nel postmoderno. Ha vissuto metà della vita in un mondo nel quale in poesia si può fare e dire di tutto, perché la poesia non cambia niente, neppure i suoi lettori.

Ma è possibile parlare di postmoderno senza dire qualcosa dei suoi due padri più certi? Che cosa sarebbe stata la seconda metà del Novecento senza Jorge Luis Borges e Samuel Beckett? Si sarebbe tentati di dire che tutto viene da loro, per derivazione o per reazione. Nessun altro autore è stato e resta come loro un maestro riconosciuto, indiscutibile, inesauribile. Raramente a proposito della loro opera la critica riesce a trovare abbastanza fantasia e coraggio da formulare obiezioni anche parziali. E questo avviene perché Borges e Beckett più che apparire autori con precise caratteristiche valutabili e descrivibili come fatti individuali incarnano da qualche decennio l'idea stessa di letteratura. Le possibilità essenziali della letteratura nella seconda metà del Novecento sono state inventate da loro. Sono gli autori più imitati e più studiati. Sono le fondamenta del canone postmoderno.

Questi due scrittori hanno preso il posto che nel mezzo secolo precedente era occupato da Rilke e da Eliot, da Joyce e da Valéry. Inoltre Borges e Beckett hanno permesso di mantenere viva la corrente della modernità trasmettendo nello stesso tempo la certezza che qualcosa era radicalmente cambiato.

Dopo di loro insomma non è stato più possibile pensare al passato, a tutto il passato, né a Shakespeare né a Pirandello, né a Kafka né a Cervantes, senza vedere un po' tutto alla maniera di Borges e di Beckett. Sono loro, più di ogni altro, gli autori postmoderni del dopo e della fine, dell'oltre senza nome e di un eterno presente. Che esibiscano le loro letture (Borges) o fingano una devastante smemoratezza (Beckett), la loro attività è consistita nel ridurre in riassunti e frammenti perfettamente esemplari una storia troppo lunga per essere positivamente ereditata. Scrivono in uno stato di vertigine controllata o di nausea inguaribile. L'angoscia e l'infelicità si sono cronicizzate e diventano una comica,

miserevole affezione infantile-senile (“niente è più comico dell’infelicità” si dice in *Finale di partita*). La memoria storica è diventata ingovernabile, non si può scrivere e pensare niente di nuovo. Si può solo ripetere, commentare, condensare il già scritto e il già pensato, conoscendolo a memoria o avendolo dimenticato interamente. La vita è tutta al passato e al futuro, una virtualità che mai si realizza. Dalla Biblioteca di Babele non si può evadere né ricevere nutrimento. Non si sono conosciuti nel corso del postmoderno autori altrettanto capaci di demolire e vanificare ogni certezza. Tutto con loro diventa labile, sfuggente, ineffettuale, improduttivo.

Con un’osservazione da aggiungere: con Borges e Beckett il postmoderno raggiunge fin dall’inizio la sua piena maturità negativa, il suo codice definitivo. Sulle loro orme si è continuato. Ci sono stati Harold Pinter e Thomas Bernhard, il nouveau roman, la nouvelle critique, il poststrutturalismo e Italo Calvino. Ma sono state variazioni sul tema più o meno apprezzabili, accompagnate da sprazzi di vitalità giovanile (soprattutto in Calvino). Questa circolarità è il lato più disperante e sterile, a volte grandiosamente ripetitivo, del postmoderno (soprattutto in Bernhard). C’è altro? Anche Adorno e Canetti, maestri a loro volta del postmoderno hanno trasmesso più consapevolzze paralizzanti che inviti a continuare. Ma quelli che hanno creduto di poter fare a meno del loro disperato manierismo intellettualistico sono i postmoderni più scadenti e più fragili, e il postmoderno che continua a vedere tutto in termini di ulteriore, progressiva liberazione da vecchi vincoli e fioritura dilagante del nuovo. È l’altra faccia della medaglia: una creatività artistica senza limiti, di tutti, per tutti, perché ognuno ha diritto di liberare il proprio inconscio e di avere il proprio quarto d’ora di notorietà.

Ancora una volta l’ottimismo viene dall’America. Senza Kerouac e Ginsberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol non si sarebbe entrati nel regno della cultura di massa e della riproduzione illimitata delle immagini con un senso di aumentato benessere. Per un verso sono anche loro autori di denuncia. Ma comunque per loro l’altrove è già qui, l’India è trapiantabile a Los Angeles e a Manhattan, le immagini del potere e della merce incantano e possono sprigionare un’energia trascinate, purché si sappia evitare l’angoscia.

Droghe, psicanalisi, zen, turismo e consumi culturali abbondanti hanno sdrammatizzato il moderno, l'hanno guarito oltre che codificato e istituzionalizzato. Solo nella misantropia maniacale di Beckett, Salinger e Kubrick si sente il ricordo del rapporto secolare che ha legato cultura e solitudine. Lo stesso impegno critico nei confronti della società finisce in una presenza intensificata nei mass media, se colui che vuole fare propaganda alle sue verità vuole anche disporre di un uditorio ampio.

L'idea di un impegno che prenda le vie dell'impotenza comunicativa e della clandestinità sembra in contraddizione con se stessa.

Il fatto è che anche nel postmoderno sarebbe stato bene sospettare che qualcosa di notevole, e di prezioso, continuasse a sfuggire alla comunicazione totale.

Dal postmoderno stiamo uscendo. Tutto finisce, anche la moda della fine. C'è sempre qualcosa che verrà dopo il Dopo e anche dopo la fine del Dopo. Così anche al postmoderno seguirà qualcosa. Anche il postmoderno finirà, sta per finire, anzi è finito.

Infatti è durato fin troppo a lungo. Ormai l'abbiamo capito, sappiamo che cos'è, esistono molti libri che lo definiscono, lo storicizzano, ne fanno il bilancio. Già questa iperconsapevolezza dimostra una certa usura. Del resto il postmoderno è sempre stato un concetto debole. La sua identità nasceva per derivazione, prolungamento e correzione del moderno. Ma il moderno è stato a sua volta incredibilmente longevo. Data dalla scoperta dell'America, oppure da Copernico, dalla presa della Bastiglia, dall'inizio del Novecento...

Comunque sia, tutti ormai abbiamo capito che la modernità è finita da mezzo secolo. Certo, alcuni dovevano ancora avere una propria soddisfacente modernità. Noi italiani per esempio: e abbiamo cominciato con gli anni Sessanta. Ma si tratta di recuperi, di aggiustamenti secondari. Quanti popoli e paesi del mondo sono entrati nella modernità occidentale senza essere mai usciti da condizioni medievali o preistoriche? Si è capito anche questo: la modernità non è progresso, democrazia, uguaglianza, alta produzione e alti consumi per tutti. Alcuni decenni di postmoderno questo rapporto fraterno tra sviluppo e sottosviluppo lo hanno chiarito. Alla fine del Novecento, come ha detto qual-

cuno, siamo in un “pianeta di naufraghi” La mondializzazione non mondializza il diritto alla sopravvivenza, non difende dalla morte per fame. Il postmoderno ha capito che la modernità creava sempre più problemi di quanti fosse in grado di risolverne e che quindi la situazione era eccellente, cioè disperata, ed era meglio evitare di pensarci.

Questo é il punto terminale della postmodernità. Finita con la modernità la fiducia nel progresso, questa fiducia rimane in vita in forme retoriche e pubblicitarie, occupa spazio nei congressi e nei summit. Però nessuno ci crede, neppure il più sprovveduto lettore di giornali. In questo senso la Storia è finita: perché d’ora in poi non si preoccuperà nemmeno in teoria di mantenere le proprie promesse. Jürgen Habermas ha risposto infastidito agli apologeti del postmoderno che la modernità non è superata, perché resta “un progetto incompiuto” È vero. Ma è altrettanto vero che il progetto di emancipazione razionale, formulato dall’Illuminismo, alla fine del Novecento, cioè nell’ultima fase del postmoderno, non risulta più impegnativo per nessuno. Immaginare che l’intero pianeta entrerà nei paradisi dello sviluppo e della democrazia non fa più parte della cultura dell’occidente, né dei suoi programmi né delle sue utopie. È vero quello che pensava Gandhi: quando qualcuno gli chiese che cosa ne pensasse della cultura occidentale, rispose che “sarebbe stata una buona idea”, cioè era rimasta solo un’idea, del tutto illusoria.

Il postmoderno non è stato altro che la breve, ma già troppo lunga fase nella quale il senso del “dopo” è diventato dominante. Coincide all’incirca con la seconda metà del Novecento e quindi finisce ora. È stato l’epoca di autori inequivocabilmente “post” È chiaro che Camus veniva dopo Kafka e dopo Hemingway, Auden dopo Eliot e Yeats, Canetti dopo Kraus e Broch, Adorno dopo Freud e Weber, il neorealismo dopo il realismo, le neoavanguardie dopo le avanguardie, Kubrick dopo un secolo di storia del cinema. In Italia, autori come Montale, Morante, Calvino, Fortini, Pasolini, Zanzotto, Volponi, Giudici vivono nell’ossessione del dopo, della fine o dell’inizio, dell’eccesso di storia e del suo svuotamento. I più giovani spesso dimenticano del tutto la storia, o ne sono schiacciati senza saperlo, o la subiscono e ne fruiscono nella sua versione accademica, specializzata e anestetizzata.

Il postmoderno potrebbe essere definito anche un “come finisce il Novecento”

Perciò siamo qui per annunciare che il postmoderno è finito, finisce ora, in questo momento, nel momento stesso in cui stiamo parlando della sua fine.

Il fascino dell'idea di fine è senza limite. Il suo potere dissolvitore è inarrestabile. L'ultimo lavoro rimasto incompiuto di Ernesto De Martino è una massa di materiali intorno alla Fine del Mondo. Gunther Anders disse di essere uno specialista in Fine del Mondo. Trent'anni dopo, l'apocalisse è diventata di moda, eppure nessuno ci crede meno di noi. Il desiderio che si sta impadronendo dell'Occidente è un desiderio di immortalità. Le nuove tecnologie mediche e biologiche ci permettono di sognare la perpetuazione indefinita del nostro corpo, della nostra identità, del nostro dna, del nostro stile di vita. Alle soglie del Duemila è chiaro che siamo pronti per un nostro ulteriore aldilà. Il problema del postmoderno è invecchiato all'improvviso, non sussiste più.

Care Lettrici e cari Lettori, stiamo per entrare in una nuova era. Io propongo di chiamarla l'Età della Mutazione.

RESUMO: O autor navega pelo pós-moderno, procurando identificar seus percursos e definir suas fronteiras até decretar o fim de uma época.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno e Pós-moderno, Depois e Fim.