

GIANNI CANOVA

**L'ALIENO
E IL
PIPISTRELLO**



**LA CRISI DELLA FORMA
NEL CINEMA
CONTEMPORANEO**



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 652



GIANNI CANOVA
L'ALIENO E IL PIPISTRELLO
LA CRISI DELLA FORMA
NEL CINEMA CONTEMPORANEO

I GRANDI TASCABILI
BOMPIANI

Progetto grafico generale: Polystudio
Progetto grafico di copertina: Francesca Zucchi

ISBN 978-88-587-9573-6

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2022 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione digitale: febbraio 2022

PREFAZIONE ALLA NUOVA EDIZIONE

Ventun anni. Tanti ne sono trascorsi dalla prima pubblicazione dell'*Alieno e il pipistrello*. Quasi un'era glaciale. Dal 2000 a oggi una vorticosa mutazione degli apparati e dei dispositivi mediali ha segnato e irreversibilmente cambiato la nostra iconosfera, il nostro rapporto con le immagini, il nostro paesaggio visuale. Impossibile non chiedersi allora che senso abbia ripubblicare adesso un libro che aveva fin dal sottotitolo (*La crisi della forma nel cinema contemporaneo*) l'ambizione di confrontarsi con il presente e con alcuni processi che allora, a cavallo tra i due secoli, erano in atto. Ciò che ventun anni fa era contemporaneo ormai è di fatto tramontato e si è trasformato in passato. Che valore può avere allora rileggere un saggio come questo in un paesaggio comunicativo segnato dalle storie di Instagram e dallo storytelling visuale in prima persona, dal *deepfake* e dalla tecnica democraticamente alla portata di tutti, dai video su YouTube e dalla crisi del dispositivo di fruizione del cinematografo oltre che da quella delle forme nella composizione e nella partitura dei testi filmici? È diventato archeologia, *L'alieno e il pipistrello*? Forse. Ma l'inattualità non implica necessariamente l'inutilità. Certo gli scenari delineati nel primo capitolo del libro (il postmoderno sul piano epistemologico, il postfordismo sul piano sociologico, il virtuale sul piano scopico) si sono definitivamente compiuti e per molti versi si sono anche esauriti. Ma la perdita del legame

ontologico fra immagine e realtà e la rottura del nesso fra visione e conoscenza su cui *L'alieno e il pipistrello* fondava molte delle sue analisi non sono affatto venute meno. Anzi: oggi più che mai il cinema è rimasto uno dei pochi sismografi emozionali e cognitivi capaci di ricordarci che il semplice gesto del guardare un'immagine non significa anche conoscere il mondo che in quell'immagine viene mostrato (o pretende di essere mostrato, o finge di esserlo). Non solo: due figure archetipe come Batman e Alien (il protettore mostruoso e il mostro protettivo) si confermano – anche a distanza di un ventennio – come imprescindibili icone dell'immaginario collettivo: ora come vent'anni fa, sprigionano la stessa potenza imaginifica che negli anni trenta del Novecento aveva la “grande scimmia” (King Kong) mirabilmente analizzata da Alberto Abruzzese. *L'Alieno e il pipistrello* si ferma – sia nel caso di Alien che in quello di Batman – ai primi quattro titoli delle rispettive saghe. In questi ventun anni Batman – a confermare l'eccezionale tenuta e durata del suo mito – ha conosciuto altre reincarnazioni, a cominciare da quelle cupe e oscure messe in scena nella trilogia di Christopher Nolan (*Batman Begins*, 2005; *Il cavaliere oscuro/The Dark Knight*, 2008; *Il cavaliere oscuro – Il ritorno/The Dark Knight Rises*, 2012), mentre Alien ha avuto due prequel, entrambi diretti da Ridley Scott (*Prometheus*, 2012; *Alien: Covenant*, 2017) e due crossover (*Alien vs. Predator*, 2004; *Alien vs. Predator 2*, 2007), ma senza mutare la sostanza dell'analisi che questo saggio proponeva. Per questo ho accolto volentieri l'invito dell'editore ad approntare una nuova edizione: per rendere comunque disponibile una riflessione con cui si sono confrontate almeno un paio di generazioni di studenti di cinema, e per riprendere i termini di un dibattito che è lungi dall'essere esaurito. *L'alieno e il pipistrello* poneva a suo modo anche il problema politico del nostro rapporto con le immagini.

Quel problema si è fatto ancora più urgente e sfuggente, più ambiguo e contorto. Per questo rileggere alcune delle analisi contenute nel volume può servire – questo almeno è l’auspicio – a fornire strumenti utili per ragionare sulle immagini fuori e al di là del feticismo visuale così come dall’irrelevanza con cui oggi sono spesso trattate. Al termine del saggio abbiamo aggiunto un breve capitolo inedito dedicato a Joker: se c’è una maschera che in questi ventun anni è cresciuta fino a diventare dominante e ad acquistare una sorta di egemonia al tempo stesso politica, mediatica e spettacolare è proprio lui: non più antagonista, ma protagonista, capace di ridurre perfino un supereroe come Batman a un ruolo da comprimario. Finire con Joker equivale a individuare in lui la funzione che vent’anni fa era di Batman: quella di interprete emblematico e paradigmatico della nostra contemporaneità.

Gianni Canova
Milano, dicembre 2021

Prologo

L'OCCHIO, IL DITO

Radersi. Sentire lo stridio metallico della lama del rasoio che sfrega sulla pelle e recide i peli. Quindi desquamarsi. Strofinare energicamente i tessuti per strappare le cellule di epidermide morta. Impedire che il corpo perda i propri residui *dove e quando* vuole lui: asportarli *prima*, eliminare peli, capelli, frammenti di cute in necrosi. Estirpare, detergere, ripulire. Non è solo una questione “igienica”. Nella società futuristica messa in scena da Andrew Niccol nel suo film d'esordio *Gattaca – La porta dell'universo* (*Gattaca*, 1997), una simile operazione di “profilassi” diventa una vera e propria questione di sopravvivenza. Perché nel mondo di *Gattaca* il codice genetico è diventato l'unica forma credibile di accertamento dell'identità. Basta un pelo, un'unghia, un filamento di muco, un ciglio, perfino l'impronta delle labbra su una tazza o su un bicchiere per capire *definitivamente* chi sei.

A *Gattaca* ci sono solo due classi: i “validi” e i “non-validi”. I primi sono gli individui programmati geneticamente e concepiti in laboratorio in modo da valorizzare solo gli elementi positivi del corredo genetico dei genitori (eliminando a priori ogni propensione a malattie, obesità, miopia, calvizie, alcolismo, tossicodipendenza e così via), i secondi sono invece gli individui generati ancora secondo quella tecnica arcaica, rischiosa e assolutamente casuale che consiste nell'incontro fortuito fra un ovulo e uno spermatozoo. La prima classe è quella degli eletti, la seconda è quella dei dominati. Niente

più distinzioni di classe, di censo, di razza. La genetica determina a priori le gerarchie di status, attribuisce ruoli e professioni, perimetra i confini e i comparti del *corpus* sociale in virtù di un “criterio cromosomico” dai connotati molto rigidi e fortemente prescrittivi. Il determinismo, beninteso, non è assoluto: anche gli individui “validi” invecchiano, sbagliano e muoiono. A volte un “non-valido” può perfino riuscire a fornire performance e prestazioni migliori di quelle di un “valido”: ma la struttura di *Gattaca* è fatta apposta per impedire che si verifichino simili imprevisti. E per garantire in modo ferreo la perpetuazione del nuovo ordine genetico globale.

Il film di Andrew Niccol racconta appunto una di queste “turbative”: l’impresa impossibile di un “non-valido” che – nato con una previsione di vita di poco più di trent’anni e con una debolezza cardiaca congenita – si ribella al suo destino da pulitore di latrine e lancia la sua sfida all’ordine costituito. Per farlo, stringe un patto di ferro con un “valido” rimasto immobilizzato per un incidente, prende il suo posto, si fa prestare il suo sangue e le sue urine per sottoporsi ai controlli clinici quotidiani e cerca di scalare in tal modo, sostenuto da un’estrema forza di volontà, la gerarchia di *Gattaca*. Si troverà faccia a faccia con il fratello “valido” e porterà la sua ribellione fino alle estreme conseguenze, in un epilogo intriso di echi mitologici in cui due fratelli “inseparabili” (con in sé qualcosa di Castore e Polluce, ma anche di Caino e Abele) spostano sul terreno della genetica il perenne conflitto sul tema della definizione dell’identità.

Lucido e profetico, *Gattaca* racconta dunque di individui che si interrogano sul loro *esserci* in un orizzonte di senso in cui il corpo ha definitivamente cessato di essere *natura* per diventare linguaggio, simulacro, artificio, cultura. È uno scenario, quello descritto dal film, in cui le immagini

hanno perso ogni potere di certificazione della realtà: nessuno guarda più le fotografie sui documenti, perché ormai si sa che le immagini possono mentire, che lo sguardo si (e ci) inganna. Meglio un prelievo quotidiano di sangue dal polpastrello e un rapido esame ematico che non lascia adito a equivoci o a dubbi: fine della centralità della vista nei processi di ricognizione del reale, morte della priorità dello sguardo nella rete di relazioni fra il corpo e il mondo. Così è, se ci pare. Eppure.

Eppure il protagonista di *Gattaca*, interpretato da Ethan Hawke, non può ancora fare a meno della vista. Perché è con gli occhi che incrocia il suo destino con quello dell'affascinante “collega” interpretata da Uma Thurman, algida creatura artificiale che impara a frequentare i sentimenti come neanche la replicante di Sean Young in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott. Per legarlo a sé, la ragazza lo porta a vedere (*vedere!*) il sorgere del sole che balugina sui tetti a specchio di Gattaca. E quando lui si toglie le lenti a contatto per non rivelare la propria miopia da “non-valido” a un posto di blocco, lei capisce guardandolo che lui *non ci vede bene*. Lo vede non vedere, e proprio in quell’atto (e in quel momento) lo scopre (e lo accetta) per quello che è. Nostalgia della vista, insopprimibilità del desiderio in forma scopica. In un mondo completamente desensorializzato (asettico-lucido-inodore-insapore) la vista esprime la *nostalgia del corpo*, il suo eterno ritorno. Non a caso il protagonista perde un ciglio sul suo posto di lavoro e teme che proprio l’analisi del DNA di quel minuscolo frammento di “corpo perduto” possa consentire alla polizia genetica di risalire alla sua vera identità. Un *ciglio*: la peluria della palpebra, lo schermo dell’occhio. L’unico posto in cui *non ci si rade mai*. Meglio: l’unico posto in cui il protagonista non aveva mai pensato di radersi. Dalle parti dell’occhio, sul suo limite: là dove il

lavoro del corpo e dello sguardo continua instancabile e produce il suo incessante ed enigmatico brusio.

Nella sua emblematica metaforicità, proprio un film come *Gattaca* tematizza con nitida lungimiranza alcuni dei *sintomi* che sono all'origine di questo libro (e della *necessità* di scriverlo): la crisi dell'egemonia dello sguardo nella società contemporanea, la perdita del legame ontologico fra immagine e realtà, l'avvento di un paradigma tecnologico e culturale in cui l'immagine filmica reagisce alla consapevolezza del proprio definitivo ingresso in un *regime di simulazione* lasciando emergere la crisi delle sue forme tradizionali e dei suoi più collaudati dispositivi di rappresentazione del visibile. Che a suggerire tutto ciò sia ancora (e nonostante tutto) proprio un film, ci dice come il cinema continui a essere il testimone e l'ermeneuta più lucido della propria crisi e della mutazione che sta investendo – con lui – anche la forma del mondo che lo produce e lo consuma. Motivo sufficiente, spero, per continuare a credere che studiare il cinema sia – ancora per un po' – uno dei modi più penetranti per tentare di capire il mondo e i suoi mutamenti. E per provare comunque a viverci dentro.

1.

RADIOGRAFIA DI UNA MUTAZIONE

1.1. Lo scenario epistemologico: il postmoderno

Tutto era nero, ma tutto, insieme, riluceva.
Edgar A. Poe, *L'uomo della folla*

Il processo di cambiamento che ha investito la società occidentale nell'ultimo ventennio non si configura come un normale riassetto congiunturale, ma come una vera e propria cesura storica, come un "salto di paradigma". La transizione è stata (ed è) così rapida e radicale che manca perfino un lessico per nominarla. Si prenda ad esempio il termine "postmoderno", con cui comunemente si definisce ormai lo scenario epistemologico della contemporaneità: che lo si usi come aggettivo o come sostantivo, "postmoderno" denuncia da subito la natura sfuggente, ambigua e indefinita del fenomeno a cui si riferisce. Il prefisso *post* suggerisce l'idea di un qualcosa che viene comunque *dopo* qualcos'altro. Ma questo *qualcos'altro* è – come per una sorta di paradosso etimologico – proprio ciò che sta avvenendo ora, in questo istante: *modernum*, dall'avverbio latino *modo* (che significa "ora, in quest'attimo, attualmente"). Segnato "geneticamente" da una contraddizione che lo condanna a costituirsi come successivo a ciò che ancora è (ma in cui sente di non riconoscersi più), il postmoderno confessa già nell'atto dell'*autonominazione* il suo non poter fare a meno

del moderno: se non altro per negarlo, o per candidarsi alla sua successione. Fin dal nome, dice cioè il proprio volersi costituire come *lontananza* o *distacco* da un paradigma socio-culturale che non funziona più, ma che è ancora lì, a portata d'occhio e di mano, e che ancora – inevitabilmente – lo (e ci) riguarda.

Per tracciare una mappa sinteticamente riassuntiva dell'epistemologia del postmoderno conviene forse partire proprio da qui: dal suo sentirsi *postumo*, dalla sua consapevolezza di *venire comunque dopo*. La copiosa letteratura critica esistente in materia,¹ infatti, non sempre ha insistito a sufficienza sul carattere di congenita *transitorietà* che lo stesso postmoderno si autoattribuisce. Non solo: talvolta i teorici e gli studiosi della postmodernità hanno cercato – anche a costo di schematizzazioni forzose – di trovare coerenza e omogeneità in uno scenario che è invece per sua natura disomogeneo, sfuggente e contraddittorio: non c'è forma o emergenza del postmoderno che non rischi di essere smentita e contraddetta da un'altra forma ugualmente postmoderna, ma di segno antitetico e contrapposto a quella precedente. Tanto che il primo tratto connotativo della postmodernità non può che essere individuato nella sua intrinseca e ineliminabile *contraddittorietà*. Come scriveva già Robert Venturi in uno dei testi aurorali della nuova sensibilità architettonica postmoderna: “Preferisco una vitalità disordinata a una ovvia unità. Ammetto l'inconsequenza logica ed esalto la dualità. Sono in favore della ricchezza di significati piuttosto che della limpidezza degli stessi [...]. Preferisco il *sia... sia...* al *o... o...*, il bianco e il nero, e talvolta il grigio, al bianco o nero”.² Dunque, *Vet et al* al posto dell'*aut aut*: non più tesi e antitesi, opposizioni ed esclusioni, ma inclusione, convivenza, contaminazione. Forse, lo *Zeitgeist* della postmodernità è prima di tutto qui. Anche se non è mai *solo* qui. Se così fosse, se lo si potesse

ricondere a una facile formula sinteticamente riassuntiva, il postmoderno non porrebbe i problemi che pone. E sarebbe liquidabile, tutt'al più, come una tendenza del gusto, o come una forma della sensibilità individuale. Il sospetto è invece quello che si tratti di qualcosa di più complesso e necessario: qualcosa che investe non le scelte estetiche o performative di un singolo individuo, ma forse – che ci piaccia o no – la struttura epistemica di un'intera società.

Ma andiamo con ordine. Quasi tutti coloro che si sono occupati di postmoderno sono concordi nel riconoscere che il nuovo paradigma culturale nasce come elaborazione di un lutto, come gesto reattivo alla presa d'atto di una perdita. A un certo punto della storia del Novecento (i vari studiosi collocano questo "punto di crisi" in epoche diverse e lo collegano a differenti *catastrofi*: chi all'Olocausto nucleare di Hiroshima e Nagasaki, chi alle trasformazioni degli anni cinquanta, chi ai conflitti degli anni settanta, chi alle innovazioni tecnologiche e ai collassi politici degli anni ottanta), la cultura occidentale scopre con disagio che i vecchi capisaldi del progetto moderno (la *razionalità*, la *funzionalità*, l'*efficienza*) funzionano male, che rischiano il blackout, che non riescono più non solo a rappresentare il mondo e dargli una forma tendenzialmente organica, ma neppure a comprenderlo e a capirlo. Il postmoderno si affaccia insomma su un paesaggio culturale che ha l'aspetto di un *day after*, o di un'apocalisse già compiuta. È il paesaggio antropologico, linguistico ed emotivo che emerge, ad esempio, dai testi narrativi di alcuni giovani scrittori italiani come Aldo Nove,³ Isabella Santacroce⁴ o Tiziano Scarpa,⁵ le cui pagine intonano un frammentario e nevrotico epicedio per una civiltà rasa al suolo e sostituita dal dominio totale delle merci, delle etichette e delle marche come unici contrassegni residui ancora capaci di funzionare come dispensatori di identità. Il critico Marino

Sinibaldi descrive così l'impressione che si ricava dalla lettura di questi libri: "Qui davvero l'idea che qualcosa di capitale è finito, ha esaurito il suo ciclo storico tramontando negli anni alle nostre spalle, da astratta teoria diventa l'antefatto di ogni narrazione possibile. Finito è il lavoro, assente quasi del tutto dall'orizzonte di queste storie, come spazio di vita ma anche come elemento decisivo di identità; tramontata del tutto l'idea di una possibile trasformazione collettiva del mondo e delle esistenze, oggetto al massimo di nostalgia, più spesso di ironia; scomparsa ogni idea del futuro, benché siano giovani gli autori e spesso i protagonisti di queste storie; la stessa idea di progresso, nonostante l'onnipotenza e l'onnipresenza della tecnologia che affolla alcuni di questi testi, assomiglia a un'anacronistica superstizione".⁶

Rispetto allo scenario della modernità, si contano i morti (il *lavoro*, il *progresso*, il *sociale*), si censiscono le perdite e le scomparse: ancora una volta, prima di tutto, il postmoderno nasce a partire da una negazione, o da una sparizione. Secondo alcuni, nasce addirittura da un vero e proprio gesto *distruttivo* nei confronti della tradizione. Per quanto riguarda l'architettura, ad esempio, Charles Jencks indica nelle ore 15.32 del 15 luglio 1972 il momento simbolico della fine del modernismo e del passaggio al postmoderno: precisamente il momento in cui il complesso Pruitt-Igoe di Saint Louis (una versione ben riuscita della "macchina per abitare" di Le Corbusier) viene fatto saltare per aria perché ritenuto invivibile per le persone che vi abitano.⁷ Ma non è indispensabile ricorrere a gesti così eclatanti di distruttività dinamitarda per cogliere lo choc che il passaggio dal moderno al postmoderno comporta. Frutto di una lunga gestazione che coinvolge gli ambiti disciplinari più diversi, il postmoderno prende forma dalla riscoperta del pragmatismo filosofico attuata da Richard Rorty così come dai nuovi paradigmi di

filosofia della scienza messi a punto da Kuhn e Feyerabend; si fa largò nella crisi delle grandi narrazioni – con la conseguente frammentazione della conoscenza e dell’esperienza – indagata da Jean-François Lyotard così come nell’enfasi posta da Foucault sulla discontinuità dei processi storici; affiora nelle nuove teorie matematiche (la geometria frattale, la teoria delle catastrofi e quella del caos) così come nei procedimenti di creazione artistica a collage elaborati da uno scrittore come William Burroughs con la tecnica del *cut-up*. È interessante notare che se c’è un filo rosso che lega tutte queste esperienze, è rinvenibile nel simultaneo affermarsi di processi che *distruggono le forme consolidate* del moderno (dalle case di Pruitt-Igoe ai modelli matematici euclidei, dalle catene storiografiche basate su semplici nessi di causalità alle forme retoriche della narrativa ottocentesca) piuttosto che (o prima di) produrne di nuove. Gli elementi costitutivi del postmoderno (la frammentazione, l’indeterminatezza, la profonda sfiducia in tutti i linguaggi universali o totalizzanti) si vengono a costituire cioè sotto il segno di un atteggiamento marcatamente iconoclasta che provvede preliminarmente a minare e distruggere ogni formalizzazione codificata, con un accanimento che – come si vedrà meglio in seguito – non può non investire (per contagio diretto o per influenza indiretta) anche le forme canoniche e i modi di rappresentazione messi in atto storicamente dal cinema. Val la pena di ribadirlo: che si tratti di far saltare in aria edifici (Jencks) o di distruggere la sintassi tagliuzzando frasi a casaccio (Burroughs), di precipitare le figure geometriche nella “teoria delle catastrofi” (René Thom) o di lavorare sui frammenti residui sopravvissuti al terremoto delegittimante che ha colpito tutti i *grands récits* della modernità, dall’idealismo all’illuminismo fino al marxismo (Lyotard), il postmoderno si costituisce innanzitutto a partire dalla *destrutturazione delle forme* su cui la cultura

occidentale aveva fondato negli ultimi due secoli il proprio sapere. Se questo “a partire da” significhi la semplice presa d’atto di una *rottura* già compiuta, o implichi piuttosto un deliberato gesto di “terrorismo formale” e di rifiuto culturale, è questione su cui gli stessi teorici del postmoderno evitano di prendere una posizione decisa: tanto che perfino uno studioso lucido e attento come Fredric Jameson se la cava salomonicamente ricollegando la nascita del postmoderno a una rottura riferibile “ai concetti di eclisse o di estinzione del centenario movimento moderno (o al suo rifiuto ideologico o estetico)”.⁸ Dove il problema, in tutta evidenza, è nell’abuso della congiunzione “o”, e nell’ambiguità che in tale abuso si esprime. A meno di non considerarlo, di nuovo, come un sintomo di quella logica *inclusiva* (*et... et...* al posto di *aut... aut...*), fatta di consapevoli ambivalenze e di spiazzanti aporie, di cui il postmoderno sembra non poter fare a meno.

Date queste premesse, quali sono tuttavia i contrassegni formali su cui il postmoderno cerca di fondare il proprio nuovo paradigma culturale? Per tentare di enuclearli, ci rifaremo innanzitutto proprio agli studi di Jameson:⁹ per la loro indiscutibile autorevolezza e rappresentatività, per l’approccio analitico e descrittivo che vi è sotteso, per l’abbondanza di riferimenti visuali – tanto pittorici quanto filmici – di cui abbondano, ma soprattutto per la lucidità con cui – più di ogni altro studioso – Jameson cerca di legare l’affermazione del postmoderno a quella che fin dal titolo del suo libro più famoso viene definita “la logica culturale del tardo capitalismo”. Basandosi su un marxismo non dogmatico, innervato e rivitalizzato dagli apporti della semiologia, dell’ermeneutica e della psicoanalisi, Jameson parte dalla convinzione che il postmoderno non sia semplicemente uno “stile”, quanto piuttosto una “norma egemonica”, o una “dominante culturale”: quella che si afferma nel momento in

cui la produzione estetica risulta pienamente integrata nella produzione di merci in generale. Dai numerosi interventi che egli ha dedicato alla questione, i caratteri costitutivi del postmoderno si possono così sintetizzare:

a) *Ibridismo*

Il postmoderno nasce per Jameson dal crollo della distinzione fra *cultura d'élite* e *cultura di massa*. Si genera, cioè, dall'estinzione della dialettica fra alto e basso, tradizione e innovazione, conservazione e sperimentazione che erano tipiche del "moderno". Collassano le distinzioni gerarchiche ed emerge un pluralismo senza centro e senza gerarchie, senza egemonie né criteri di gusto dominanti, del tutto funzionale alle esigenze dell'industria culturale. Il postmoderno si configura insomma come una sorta di "populismo estetico"¹⁰ dai toni ibridi, affascinato da un paesaggio degradato fatto "di serial televisivi e cultura 'Reader's Digest', di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi paperback da aeroporto",¹¹ ma che ha il pregio di opporsi, se non altro, a certi tratti di elitarismo autoritario che erano tipici del "moderno".

b) *Frammentarietà*

A un mondo e a una società che si presentano ormai come inesorabilmente frammentati corrisponde, secondo Jameson, un soggetto analogamente "indebolito, problematizzato e frammentato".¹² Se nei momenti alti della modernità l'individuo borghese – pur insidiato dall'angoscia, dalla lacerazione, dallo sdoppiamento, dall'alienazione – era comunque capace di programinarsi e di autoformarsi, il soggetto postmoderno non è più in grado di farlo. Per Jameson – ha scritto lucidamente Remo Ceserani –

“all’esperienza, tipica della modernità, dell’angoscia e dell’isteria si contrappone la nuova esperienza tipica della postmodernità: la frammentazione schizofrenica, l’adattamento della psiche umana alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista”.¹³ Se il soggetto moderno era *alienato*, il soggetto postmoderno è *frantumato e disorientato* dalla crisi e dalla caduta tendenziale di tutte le forme identitarie tipiche della modernità (la nazione, il partito, lo stato ecc.).

c) *Superficialità*

Il postmoderno è caratterizzato per Jameson da una evidente *mancaanza di profondità*. Da un gusto della *superficie*. Da una predilezione per la *piattezza*. La profondità va in crisi sia sul piano visivo sia su quello interpretativo: un oggetto cessa di essere affascinante per la densità dei segreti che contiene e che debbono essere portati alla luce dall’interpretazione. Gli oggetti, come i testi, sono lì: e si mostrano allo sguardo nella “frivolità gratuita” della loro “superficie decorativa”.¹⁴

Il postmoderno, dunque, critica e scredita di fatto tutti i modelli di profondità messi a punto dalla cultura moderna: il modello ermeneutico di interno ed esterno, ma anche il modello dialettico di essenza e apparenza, il modello freudiano di latente e manifesto, il modello esistenzialista di autenticità e inautenticità, il modello semiotico di significante e significato.¹⁵ A sostituire questi modelli di profondità si afferma un insieme di pratiche, discorsi e giochi testuali a cui Jameson dà il nome di *intertestualità*.

d) *Euforia*

Secondo Jameson, il soggetto postmoderno frantumato reagisce alla dispersione che lo circonda (e che lo insidia)

con una strana nuova forma di “allegria allucinatoria” definita dall’autore come “sublime isterico”.¹⁶ È una forma di *euforia* che configura una nuova tonalità affettiva: dominata da un’*intensità* di alti e bassi: alla *piattezza* e alla *mancaanza di profondità* del contesto culturale post-moderno l’individuo reagisce sviluppando un’emotività molto simile a quella dello schizofrenico o del drogato. Ma gli “alti e bassi” emotivi – dichiara Jameson in un’intervista raccolta da Anders Stephanson – “non hanno niente a che vedere con i sentimenti che possono dare le chiavi dei significati come faceva l’angoscia. L’angoscia è un’emozione ermeneutica, che esprime una situazione sottostante da incubo del mondo; mentre gli alti e bassi non rinviano a nulla che riguardi il mondo, perché si può provarli in qualsiasi occasione. Non hanno più una funzione *conoscitiva*”.¹⁷

e) *Omogeneizzazione dello spazio*

Per Jameson, l’esperienza spaziale del postmoderno è assolutamente “disorientante”.¹⁸ Se il moderno si fondava su gerarchie spaziali molto evidenti, spesso strutturate secondo schemi antitetici (la città contrapposta alla campagna e al villaggio, con la “piccola città” o la “provincia” come elementi di mediazione fra i due poli), ora queste distinzioni scompaiono: “Quel che una volta era un punto separato sulla carta geografica è diventato soltanto un addensamento appena percettibile entro un continuum di prodotti identici e spazi standardizzati da una costa all’altra degli Stati Uniti.”¹⁹ Anche l’organizzazione dello spazio (e la sua percepibilità) subisce dunque quei processi di ibridazione, frammentazione e appiattimento che connotano tutto lo scenario della postmodernità. Commenta Jameson: “Quel che colpisce dei nuovi agglomerati urbani

attorno a Parigi, ad esempio, è che *non c'è assolutamente la minima prospettiva*. Non solo sono scomparse le strade (questo era già stato il compito del modernismo) ma sono scomparsi anche tutti i profili. È molto disorientante, e io uso questo senso di disorientamento esistenziale che si prova nel nuovo spazio postmoderno per tracciare un'ultima diagnosi della perdita della nostra capacità di *porci dentro lo spazio e farne una cartografia cognitiva*. Ciò ci proietta di nuovo verso la constatazione della diffusione di una cultura globale, multinazionale, che è decentrata e non può essere visualizzata, una cultura in cui nessuno può trovare una propria posizione.²⁰

f) *Presentificazione del tempo*

Per Jameson, “il postmoderno cancella la storia”.²¹ Nasce, cioè, da un radicale indebolimento della nozione di storicità e si dispiega in una dimensione sincronica più che diacronica. Le categorie moderne della *temporalità*, della *memoria* e della *durata* subiscono un brusco declino a favore dell'emergere di un eterno presente che – come ha scritto Remo Ceserani – “cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica”.²² Il passato diventa così un grande serbatoio di immagini da ripescare di volta in volta con atteggiamento nostalgico o ludico. Anche le tradizioni stilistiche, in questo quadro, si appiattiscono, diventano tutte uguali, tutte indifferentemente consumabili o imitabili con la massima disinvoltura: ne emerge “una tendenza a giocare con le forme, a tentare la produzione aleatoria di nuove forme o a cannibalizzare allegramente le vecchie”.²³ Ciò comporta, evidentemente, la fine dello “stile individuale” così come era stato concepito e praticato dalla cultura moderna e

la sua sostituzione con una nozione di *stile* che rinvia piuttosto alle pratiche della *combinazione*, del *riuso*, del *gioco* e del *pastiche*.

Ora: fin dalle formule che Jameson sceglie per titolare i capitoli o i paragrafi del suo saggio più noto (la *decostruzione* dell'espressione, il *declino* dell'affetto, l'*eclissi* della parodia, la *perdita* del passato, il *collasso* nella catena significante, l'*abolizione* della distanza critica) risulta evidente che il "paesaggio postmoderno" si configura al suo sguardo soprattutto come un "paesaggio di rovine": il risultato della frana del moderno, del crollo delle sue forme, dello sbriciolamento dei suoi linguaggi e dei suoi saperi. Beninteso: Jameson non assume mai un atteggiamento apocalittico, né condivide le oltranzistiche difese della modernità espresse da autori come Habermas²⁴ o Maldonado.²⁵ E, tuttavia, tra le righe del suo argomentare si legge lo sconcerto di un intellettuale "moderno", cresciuto con le categorie concettuali della modernità sempre a portata di mano sulla scrivania, di fronte al compito di definire un territorio informe che respinge quelle stesse categorie con cui egli sta cercando di descriverlo e di rappresentarlo. Anche perché perfino quei rari segni che Jameson individua come sopravvissuti alla catastrofe del moderno assumono oggettivamente, nel contesto postmoderno, una nuova valenza. Si pensi ad esempio al *frammento*: nel nuovo paesaggio culturale non ha più nulla a che vedere con quel gusto del frammento che, dal Romanticismo in poi, attraversa tutta la cultura occidentale moderna. Per i romantici (a cominciare dai quattrocento frammenti pubblicati sulla rivista "Athenaeum"), il frammento è una *totalità*,²⁶ per il postmoderno è un *residuo*. Se il frammento moderno aspira a contenere in sé il mondo, quello postmoderno è ciò che resta del mondo – e dell'arte, del linguaggio, del corpo – dopo l'implosione. O

dopo la sua fuoriuscita da ogni paradigma di progresso, di razionalità, di funzionalità. Scarto o reperto, il frammento postmoderno si presta – proprio per la caduta di ogni legame con un ordine che lo trascenda – a essere perennemente riutilizzato e mescolato con altri reperti sopravvissuti o provenienti da altre tradizioni. In queste condizioni l'*inter-testualità* diventa l'orizzonte inevitabile della postmodernità: ed è proprio la sua ineludibile incombenza a fare del *pastiche* l'unica possibile nuova forma creativa, così come dell'euforia e della schizofrenia le nuove tonalità emotive di un soggetto frammentato e disorientato nella perdita di ogni prospettiva universale e di ogni forma di totalità.

E, tuttavia, proprio l'accento posto da Jameson sul *pluralismo* e sulla *frammentazione* come tratti distintivi del postmoderno ci offre una chiave particolarmente suggestiva per individuare quello che è forse l'unico possibile elemento di coerenza in un paradigma culturale segnato, come si è visto, dalla sua congenita contraddittorietà. Jameson lo ripete più volte con grande chiarezza: nel postmoderno *la differenza eclissa la norma*. Su tutti i piani, a ogni livello: in quello linguistico ed estetico così come nei “segni assertivi di un'appartenenza etnica, sessuale, razziale, religiosa e di classe”.²⁷ Riecheggiando in ciò le posizioni espresse da altri studiosi provenienti dagli ambiti disciplinari più disparati (si pensi alla nozione di *différence* elaborata sul piano dell'analisi decostruzionista da Derrida,²⁸ ma anche all'esplosione – nella società contemporanea – di comunità linguistiche sempre più marcatamente differenziate secondo l'analisi di Rorty,²⁹ o all'emergere di movimenti sociali finalizzati al mantenimento della differenza e dell'identità negli studi di Koslowski³⁰), Jameson sottolinea quella che si configura non solo come una nuova forma della sensibilità contemporanea, ma anche come una pratica comunicativa e relazionale, oltre

che – forse – perfino come un possibile metodo di lavoro: se il moderno privilegiava il *recursivo* (il seriale, lo standardizzato, il tipico) *sull'occasionale*, il postmoderno privilegia invece l'eccentrico, l'atipico, il difforme. Ne è attratto, li corteggia, quando può li produce. Cercando in essi non più lo choc benjaminiano, bensì l'*eccitazione (intensities)* jamesoniana: cioè l'alto e basso sensoriale, la vitamina emotiva, l'"allegria allucinatoria". Ma senza mai, ovviamente, prendersi troppo sul serio. Senza mai dimenticare la dimensione ludica che investe, con tutte le altre, anche questa componente della postmodernità. Neppure la "sensibilità per la differenza" sembra sfuggire cioè alla coesistenza con il suo opposto. Lo sottolineano in modo esplicito molti degli studi recenti in materia: Mario Perniola afferma, ad esempio, che il postmoderno dissolve tutte le identità e promuove l'esercizio ludico delle loro immagini all'insegna dell'appiattimento e dell'omologazione,³¹ mentre Marc Augé vede nella *surmodernità* (termine che egli preferisce all'abusato "postmoderno") un regime di finzionalizzazione totale segnato dalla perdita radicale della nozione di alterità e differenza.³²

Dunque, la legge secondo cui *la differenza eclissa la norma* vale anche per la differenza. Che si trova così a convivere con il proprio opposto, in un moto perpetuo di continuo scambio chiasmico per cui – incessantemente e secondo il variare del punto di osservazione – *l'identico sfocia nel differente* mentre a sua volta dal *differente riaffiora comunque l'identico*. La *coincidentia oppositorum* (o quanto meno la coabitazione degli opposti), allora, è forse davvero l'unico contrassegno indiscutibile del paradigma epistemologico della postmodernità. Ma non si tratta di una coincidenza statica o statutaria, bensì di una coesistenza dinamica e cangiante, duttile e flessibile, sottoposta a un processo di continua e imprevedibile ridefinizione oltre che a un'inesauribile e mai

definitiva negoziazione dei ruoli. Si vedrà nel terzo capitolo come proprio il cinema abbia saputo esprimere e rappresentare, meglio di qualunque altro linguaggio, i fantasmi epistemologici e identitari di una società e di una cultura che assistono – di volta in volta eccitate o depresse – al processo spontaneo e irrefrenabile che spinge ogni loro categoria concettuale a cercare il suo contrario e a rapportarsi a esso attraverso una vera e propria *dissolvenza incrociata*.

1.2. Lo scenario sociologico: il postfordismo

Il “salto di paradigma” che si è cercato di delineare nel paragrafo precedente non può essere compreso appieno se non lo si mette in relazione con le coeve trasformazioni verificatesi nella struttura economico-produttiva della società contemporanea attraverso il passaggio dal modo di produzione cosiddetto fordista a quel nuovo modello di organizzazione produttiva e di relazione fra capitale e lavoro che gli economisti e i sociologi chiamano ormai comunemente con l'appellativo di “postfordismo”. Per illustrare in modo sintetico le principali differenze fra i due modelli, conviene ricorrere preliminarmente a due esempi tratti da film recenti: il cinema, dopo tutto, continua a essere comunque *anche un racconto sul mondo*, e sa mantenere intatta – nonostante la crisi che lo investe – la sua capacità di rendere visibili le maschere e le forme che, di volta in volta, il mondo assume.

Una rappresentazione compiuta e sinteticamente riassuntiva del modo di produzione fordista, dunque, è rinvenibile al cinema non tanto nella celeberrima sequenza chapliniana di *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) in cui Charlot avvita bulloni alla catena di montaggio e si aliena nell'iteratività del gesto fino a ripeterlo ossessivamente anche su altri ogget-