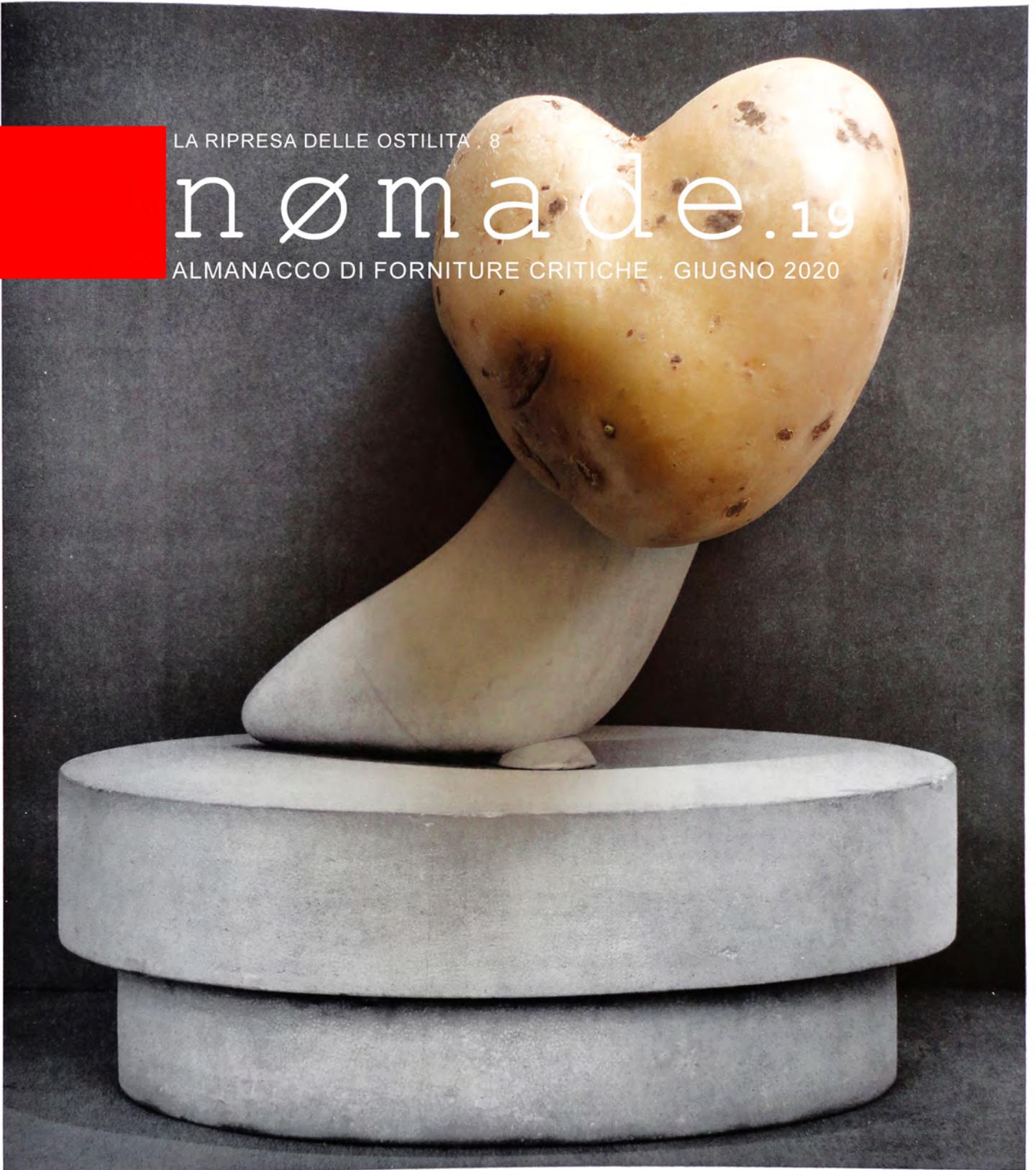


LA RIPRESA DELLE OSTILITÀ . 8

nømade.19

ALMANACCO DI FORNITURE CRITICHE . GIUGNO 2020



Constantin Brancusi. *Le miracle*. Marbre. Socle en pierre. 1936 ? Appartient à l'artiste.

Ödipus und die Sphinx

B U S S O L A
dal ready-made al no-made

Sotto l'onda lunga e lunghissima del neoconformismo la macina della moda aveva dissipato la realtà trasfigurando ogni genere di cosa in un oggetto di godimento, e in giro non si vedeva più orrore o abiezione umana, né intollerabile miseria sociale capace di sottrarsi all'organizzazione spettacolare dello shock e del trauma.

Anche l'arte e la critica si erano da tempo associati in questa lucrosa impresa, perfezionando la combutta di rinnovare il mondo per conservarlo così com'è. (Diversamente, sarebbe forse possibile mantenere l'ecumenico imbroglio che chiama morto ciò che non è mai nato e vivo qualcosa il cui fetore guasta i polmoni e fonde i ghiacci perenni?).

"Il mito è la figura di un testo inabissato", avevamo letto sul muro di recinzione della Centrale del Latte di Roma. Ecco! ci siamo detti. Per sottrarre l'immagine al rifornimento degli apparati produttivi dell'odierna pasticceria oftalmica non basta più il commento secco della didascalia¹; bisognerebbe affidarla almeno al testo sviluppato di un discorso nel quale didascalia e immagine si trovano accartocciate.

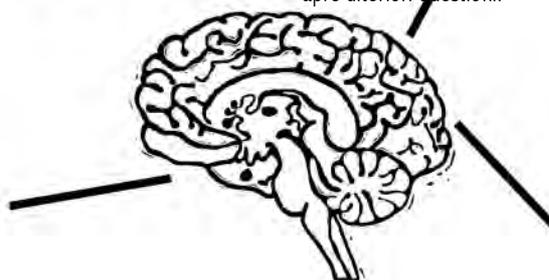
Certamente resta valido il classico enunciato (letto e riletto) per cui una semplice fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito alle relazioni sociali e ai rapporti umani che regolano la "realtà vera" di quelle officine².

E tuttavia quella fotografia non può evitare di dar conto della propria vera realtà – pur anche tradendola appena, come un indizio rivelatore lasciato sul luogo di un crimine.

Per recuperare una generale capacità di risalire dal "quasi nulla" dell'immagine al testo e al contesto di una realtà tenuta a bada dal discredito dell'intelligenza³ non occorre perlomeno riposizionare l'occhio e l'orecchio ad una chiarificante lontananza (critica) dall'incalzante latrato dell'opinione?...

...Eravamo stati veramente sul punto di un commiato, non fosse prevalso il vizio assurdo di rinegoziare gli atti mancati tramite la messa in opera di *nømade*...

Forniture Critiche 2007



C O M P A S S
from ready-made to no-made

Under the long, the very long wave of neo-conformism, the mode grinder had squandered reality transfiguring everything into an object of enjoyment. All around there was no more horror or human meanness (depravity), neither intolerable social misery capable of escaping the spectacular organization of shock and trauma.

Time had passed since Art and Criticism joined this lucrative venture improving the plot to renovate the world in order to preserve it as it is. (On the other hand, would it be possible to preserve the ecumenical fraud that calls "dead" one thing that was never born and "alive" something that with its stench spoils one's lungs and melts the glaciers?).

"*Myth is the image of a sinking text*", that's what was written on the enclosing wall of the Milk Centre of Rome. *That is it!* - We said to ourselves. In order to rescue the image from the furnishing productive apparatus of today's ophthalmic bakery, the dry didactical comment is no longer enough; it should be trusted into a developed text of a dialog in which the legend, and the image are wrapped up. Certainly, the classical utterance remains valid, according to which a simple picture of the Krupp Industry or AEG does not say almost anything regarding the social and human relationships that regulates the "true reality" of that Industry...

Nevertheless, that picture cannot avoid to take in account its own true reality, even betraying it a little, like leaving a revealing sign on the scene of the crime.

In order to regain a general capacity to return, from "almost nothing", to a text and to the context of a reality refrained by the discredit of intelligence. Is it not necessary, at least, to reposition the eye and ears in a clarifying distance... from the pressing bark of an *opinion*?

...We were on the verge of leaving, but the absurd vice of breaching prevailed... that is to say, *renegotiating* the missed acts through staging the *nømade*...

1 - "Ciò che dobbiamo pretendere dal fotografo è la capacità di dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario" [Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, p. 209].

2 - Dice Brecht e riferisce Benjamin in *Piccola storia della Fotografia*: "meno che mai una semplice restituzione della realtà dice qualcosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro alle relazioni stesse" [in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1956].

3 - Cosa farsene poi di questa realtà è una domanda che apre ulteriori questioni.

Sommario n° 19 . giugno 2020

LETTERE DAL CARCERE . Destinatari Vari . 2020	5
LA MALATTIA COME COLPA . Samuel Butler . 1872	7
IL LIBRO DELLE MACCHINE . Samuel Butler . 1872	12
AGGIORNAMENTI D'OCCASIONE . Frazione Clandestina . 1973 e 1975	29
FIGURE E LUOGHI COMUNI . Luigi de Leonibus . 2018	32
LA DONNA E IL SOCIALISMO . 9 . August Bebel . 1883	41
L'ARTE RACCONTATA AI COMPAGNI . Elementi di Lavoro Comune . 2018	55
LA VISTA . Francisco J. Varela . 1985 . (allegato al racconto)	94
IL SUPERUOMO . Amadeo Bordiga . 1953 .(allegato al racconto)	98
L'ARTISTA . Boris Groys . 2010 . (allegato al racconto)	105
LA BELLEZZA DELLA MACCHINA (la prospettiva) . Elementi di Lavoro . 2019	112
FORME DI PRODUZIONE SUCCESSIVE NELLA TEORIA MARXISTA . 5 . 1960.1980	126
MODELLI MATEMATICI E FISICI . 2 Tavole di riferimento	147
– <i>INCOMPATIBILI</i> . Mario Merz . 1970 . Frazione Clandestina 1973	150
– <i>COMPATIBILI</i> . Greg Colson . 2011 e 2014	151
CHIEDI ALLA VOCE . Materiali Redazionali .	
– <i>MACCHINE</i> (sistema di). Karl Marx . 1867	152
– <i>PROSPETTIVA (origine della)</i> . Hubert Damisch . 1987	159
– <i>TELAIO (tessile)</i> . Norbert Wiener . 1953	165

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

. Copertina e controcopertina, da *Il libro della patata (Hommages à la pomme de terre)* con Brancusi: *Le miracle* (marmo 1936) e *L'orgueil* (gesso 1907); pag.12 *La Princesse X* (marmo 1915). – Pagg. 13,14,15,16,17 e 104, il lavoro di Erostrato per *Il Capitale* nel 1970-71. – Pagg. 27,28,29,30,31, il lavoro di Erostrato per la Frazione Clandestina. – Pag. 32, Francis Picabia, *Prostituzione Universale*, 1921. – Pagg. 33,34,35,36,37,38,39, il lavoro di Luigi de Leonibus per *Forniture Critiche*. – Pagg. 40 e 53, particolari dell'interno del n.5.1981 di *Aut.Trib 17139*, differito a Firenze (*Sulla Pittura*) di Benveduti, Catalano, Romeo. – Pagg. 54,59,61,67,68, 84, *still* da video di visite nei musei Olandesi del 2014. – Pag. 97, cartolina di Roul Hausmann inviata a Tristan Tzara nel 1921. – Pag. 105, Giulio Cesare che guarda Marina Abramovic esposta al MoMA di New York nel 2010. — Pag. 112, Marcel Duchamp, *Cols alités*, Grasse 1959, penna e matita su carta. – Pag. 116, schema da Jean Suquet della *Mariée* di Duchamp (1915-23) e inserto pubblicitario del 1920 che offre macchine utensili di alta precisione e una gamma di accessori per ampliarne la produzione normale. – Pag. 125, in primo piano, in alto, il telaio orizzontale in una miniatura del tardo secolo XIII; sotto, Albrecht Dürer, xilografia che illustra un metodo “meccanico” per rappresentare oggetti in prospettiva, nel suo manuale di geometria del 1525. – Pagg. 147,148,149, pagine da *Partito e Classe*, ed Programma Comunista, Napoli 1972. – Pag. 150, in primo piano *still* da filmato di Gerry Schum, *Identifications di Mario Merz* 1970, nel fondo la serie di crescita armonica di Leonardo Fibonacci 1204 e timbro della *Frazione Clandestina* 1973. – Pag. 151, due lavori di Greg Colson: *Marfa* 2014 e *Elliptica Models . Bliss* 2011.

ALTRI RIFERIMENTI

. Pag. 2, l'icona di *Avviso alle Popolazioni*, Forniture Critiche per Venezia 2011. – Pag. 4, Roma, Piazza del Popolo negli anni '70. – Pag. 5, diffusione mondiale del virus Covid-19 ad aprile 2020. – Pag. 7, un gesto mancato di Erostrato per *Analisi del periodo: Guernica* (1982). – Pag. 11, William Hogarth 1747, *Gli apprendisti al telaio*, prima tavola della serie *Industria e Ozio*. – Pag. 77, tre quadri di Malevic (immagine da Internet). – Pag. 86, ricostruzione della casa di Sallustio a Pompei. – Pag. 89, da sinistra, Piet Mondrian 1921, *Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue*; Kazimir Malevic 1915, *Quadrato rosso* (Realismo pittorico di contadina in due dimensioni). – Pag. 93, l'occhio volante di Leon Battista Alberti.





LETTERE DAL CARCERE

Lunedì. 19 aprile

Cara madre

non credere che mi sia ritirato in me stesso solo perché da qualche tempo non ti scrivo. Qui dentro stiamo tutti passando un periodo di patetica concitazione, certamente dovuto agli stessi accadimenti che stanno sconvolgendo tutti gli assetti civili travolgendo la vita stessa di ognuno, e anche gli agenti di custodia non sanno più cosa custodire...

Ma non te ne parlerò, dato che qui dentro ne parliamo già fin troppo. Troviamo sempre però conferme dei nostri convincimenti.

Al momento ti basti sapere che rimango ottimista; non certo verso l'uscita dalla pandemia corrente, ma per l'uscita dal più generale stato delle cose presenti. Altre volte ti ho parlato del succedersi dei modi di produzione e dunque sai bene cosa intendo.

Non stare quindi in pena per me. E non dolerti se al momento non è consentito far visita a noialtri carcerati: il pericolo è più tremendo di quello che lor signori riescono ad immaginare, ed è consigliabile per tutti seguire le indicazioni di lor signori, dato che anche per lor signori il rischio è mortale tanto per la vita quanto per la borsa.

Del resto noi qui dentro abbiamo i nostri familiari di ricambio e come voi possiamo sostenerci a vicenda senza però quello sciocco ottimismo che sembra aver contagiato non solo l'italica popolazione.

Oltre questo inconveniente dell'isolamento (che ha certamente delle cadute tragiche per ognuno di moltissimi) nel circoscritto ambiente dei miei compagni non è accaduto nulla di imprevisto che non ci trovasse preparati e nulla quindi è mutato. Le guardie pensano ancor più alla loro carcassa e lasciano a noi più margine per pensare alla nostra.

Allentata la sorveglianza, oculare e burocratica, io mi sto concedendo un po' alla narrativa, come certamente anche voi costretti in casa.

E' così che ultimamente mi sono divertito a leggere il romanzo di un insolito scrittore inglese dell'epoca vittoriana, Samuel Butler, che mi aveva a suo tempo attratto per il titolo di un suo altro romanzo: *Così muore la carne...* che immediatamente mi aveva fatto pensare che bastava titolarlo: anche così muore la carne, per suonare meglio come una impietosa sentenza inappellabile. – L'ho appena scritto e già mi pento. Quando dappertutto la carne sta intanto morendo senza respiro, non occorre certo mettere altra carne al fuoco...

Cara madre, ti scrivo piuttosto per consigliarti di procurarti e leggere, di questo autore, *Erewhon*. E' un sorprendente romanzo ricco di osservazioni e riflessioni per nulla comuni sulla società odierna, e non mancherà di divertirti.

Forse è stato perchè non avevo nulla di meglio da fare se ho ricopiato a macchina quasi un intero capitolo di questo romanzo per farlo conoscere al nostro personalissimo medico di famiglia, cioè a tuo figlio. Ti prego dunque di consegnare i fogli qui allegati al mio amato fratellone e di consentirmi di salutarvi tutti con il mio più stringente abbraccio.

[Allegati 12 fogli dattiloscritti]

Venerdì 1 maggio 2020

Carissimi.

Tutto quello che al momento ci porta a discutere sull'evidente incapacità di governare la crisi pandemica da parte dagli Stati o di quant'altri si vorrebbero più competenti o forti, anche qui dentro tra noi sembra a volte smarrirsi nei vicoli ciechi dell'inspiegabile. Ritengo che tutto il penoso brancolare dei governi sempre piccinamente nazionali per porre qualche rimedio a quel colabrodo cui è ridotto l'involucro capitalistico non dovrebbe farci perder tempo in commenti da stupefatti – troppo facili per noi che siamo in questo mondo ma non siamo di questo mondo – come a voi piace ripetere, e a me ricordare.

D'altronde, quando mai la borghesia si è interessata della salute dell'uomo? Tuttalpiù la sua compiacente scienza se ne prende cura quando non può più fare a meno di porvi qualche rimedio – essendo la cura renditizia e non la salute – da affidare quest'ultima all'ipocrisia risibile delle etichette sui suoi vasi di Pandora: Nuoce alla salute ma è in vendita...

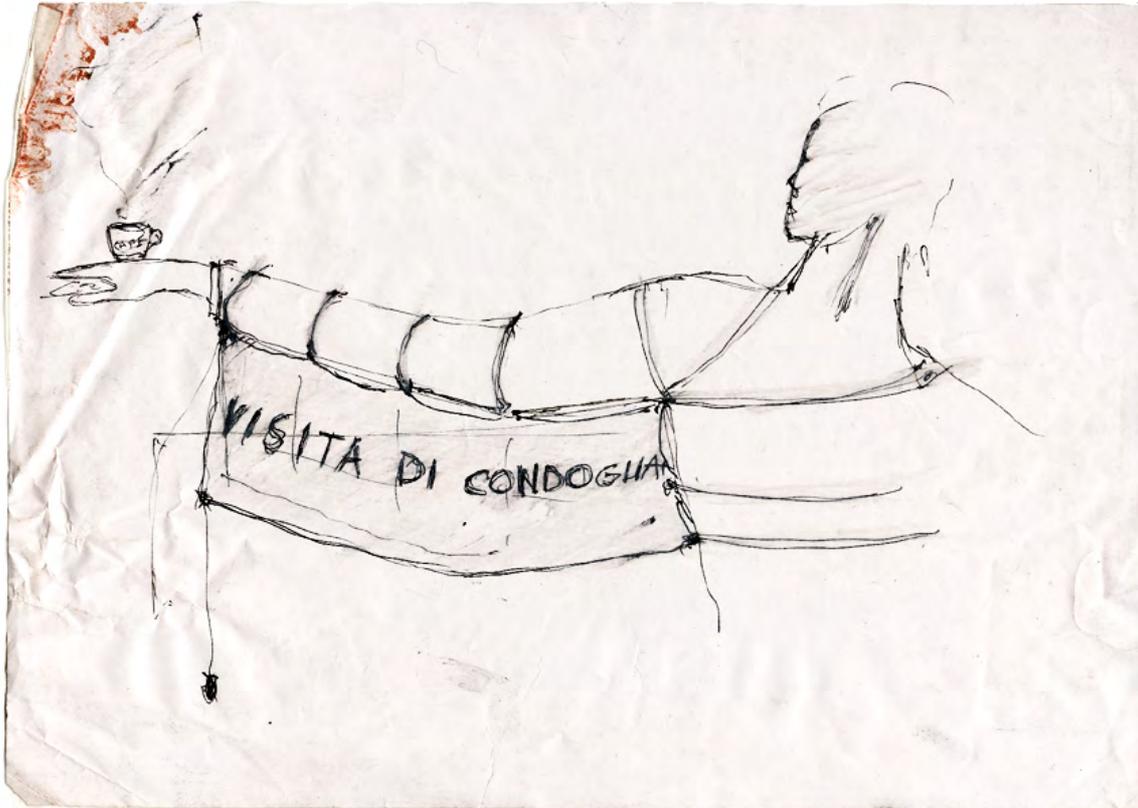
Potrei anche finirla qui, dato che tutto questo è molto più sapete bene; se non fosse che rimarrebbe da dire ancora l'enigma inamovibile che fin dall'inizio rende impossibile il governo complessivo degli accadimenti catastrofici di questo nostro pianeta, pur anche conosciuti e preveduti per tempo. Voi certo l'avete spiegato da sempre e argomentato sotto ogni aspetto, ma c'è un punto specifico che sembra raccogliarli tutti e che a me appare luminoso e illuminante.

E' un punto focale senza essere un punto di vista, e io vi sono particolarmente affezionato e volentieri lo richiamo alla mente per fare un po' della sua luce a varie cose che osservo, e che qui vorrei piantare anche nel cielo pandemico come una colonna di nebbia e di fuoco che indica il cammino da fare agli uomini.

Se le merci potessero parlare, direbbero: Può darsi che il nostro valore d'uso interessi gli uomini. A noi, come cose, non ci riguarda. Ciò che, come cose, ci riguarda è il nostro valore. Questo lo dimostrano le nostre proprie relazioni come cose-merci. Noi ci riferiamo reciprocamente l'una all'altra soltanto come valori di scambio.

In un mondo in cui la parola delle merci è quella di un dio tutto il resto non può che conseguire; ciò che importa è che avvenga lo scambio tra cose senza valore, si trattasse pure della vita o della morte. Ecco. Ancora una volta mi sembra che questo fantasioso brano della nostra letteratura, trova conferme pratiche e – passando anche per l'altra classica sentenza: "mai la merce sfamerà l'uomo" (e come potrebbe se confessa che dell'uomo non si interessa?) – condurre direttamente al verdetto cruciale: o morte del capitale o morte dell'uomo... che allora è l'unica condizione per uscire definitivamente da ogni quarantena.

Tutto quanto si va dicendo sull'attuale stato delle cose scolora, si stempera e impallidisce sotto la chiara paletta di questo aut aut.



LA MALATTIA COME CRIMINE

EREWHON . Oltre i limiti . Capitolo X .

Ecco quello che venni a sapere.

In Erewhon, se qualcuno si ammala o è indisposto o invecchia precocemente prima dei settant'anni, viene citato a giudizio dinanzi a una giuria di suoi concittadini, e, se riconosciuto colpevole, è additato al pubblico disprezzo e condannato più o meno severamente a seconda del caso.

Le malattie si dividono in trasgressioni minori e in crimini veri e propri, come i reati da noi; una malattia grave viene punita duramente, mentre chi ha un difetto di vista o di udito, purché abbia compiuto i sessantacinque anni e sia sempre stato sano come un pesce, è passibile solo di una multa o, se non la paga, della prigione.

Chi invece falsifica un assegno, dà fuoco alla casa, ruba o commette una qualsiasi altra azione da noi ritenuta criminale, viene portato all'ospedale e assistito con ogni cura a spese dello Stato; oppure, se ha soldi, avverte gli amici che è stato colto da un grave attacco di immoralità, proprio come facciamo noi quando ci ammaliamo; e gli amici accorrono a trovarlo premurosissimi, e gli chiedono con interesse come gli sia accaduto, quali siano stati i primi sintomi, e via di seguito, domande a cui lui risponde a cuore aperto: per gli Erewhoniani, infatti, una cattiva azione, benché sia da deplorare (come per noi è da deplorare una malattia) in quanto rivela indubbiamente una deviazione grave in chi la compie, è, tuttavia, solo il risultato di una disgrazia prenatale o postnatale.

Lo strano è, però, che mentre giustificano i difetti mentali attribuendone la colpa a un carattere o a un ambiente sfortunati, essi non vogliono sentir parlare di sfortuna in quei casi che in Inghilterra suscitano solo compassione e solidarietà umana.

La cattiva sorte, di qualsiasi genere, persino l'essere vittima di un'ingiustizia, è considerata una colpa contro la società perché sentirne parlare mette la gente a disagio. La perdita del patrimonio o la scomparsa di un amico carissimo che ci fu di grande aiuto, vengono così puniti quasi con uguale severità della malattia.

A dire il vero, per quanto estranee alla nostra mentalità possano apparire tali idee, tracce di opinioni analoghe si possono rilevare persino nell'Inghilterra del diciannovesimo secolo. Se qualcuno ha un ascisso, il

medico dice che questo è «peccant»; e diciamo che abbiamo «bad» a un dito o a una gamba, o che ci sentiamo «bad» dappertutto, quando dovremmo dire semplicemente che non stiamo bene.

Credenze di tipo erewhoniano si osservano anche più chiaramente in altri paesi. I Maomettani, ad esempio, ancor oggi, quando devono incarcerare le loro donne le rinchiudono nell'ospedale. E i Maori della Nuova Zelanda puniscono le sventure entrando con la forza in casa del colpevole e fracassando e bruciando tutti i suoi averi. Gli Italiani, poi, adoperano lo stesso termine per «delitto» e per «sventura». Sentii una volta una signora italiana parlare di un suo giovane amico che, stando alle sue descrizioni, pareva dotato di ogni virtù possibile e immaginabile. «Ma,» esclamò «povero disgraziato, ha ammazzato suo zio».

Riferii a un amico questa frase, che avevo udito durante un viaggio in Italia fatto da ragazzo con mio padre, ma egli non parve affatto sorpreso. Mi raccontò anzi che per un paio di anni, in una città italiana, aveva usato noleggiare sempre la carrozza di un cocchiere siciliano, un bel giovane che conquistava subito per i suoi modi simpatici. Un giorno, però, costui era scomparso. Il mio amico chiese sue notizie e apprese che si trovava in carcere perché aveva sparato al padre tentando di ucciderlo. Fortunatamente, la cosa non aveva avuto serie conseguenze. Di lì a qualche anno il simpatico giovanotto riapparve, e lo abordò tutto espansivo.

«Ah, caro signore» gli disse «sono cinque anni che non la vedo: tre anni di militare e due anni di disgrazia», eccetera. I due anni di disgrazia erano quelli che il povero ragazzo aveva passato in carcere. Non mostrava il minimo scrupolo di coscienza. Padre e figlio andavano, ora, d'amore e d'accordo, e probabilmente così avrebbero continuato a fare per l'avvenire, a meno che a uno dei due non capitasse la disgrazia di ferire mortalmente l'altro.

Nel capitolo seguente narrerò qualche esempio di come quelle che noi chiamiamo sventure, avversità o malattie, vengono trattate dagli Erewhoniani.

Ma per il momento vediamo come curano gli atti da noi considerati criminali. Come ho già detto, benché tali atti non siano punibili a termini di legge, si ritiene tuttavia opportuno correggerne gli autori. Esiste perciò una classe di professionisti, esperti nella scienza dell'anima, che vengono chiamati raddrizzatori (la parola che più si avvicina al termine erewhoniano, il cui significato letterale è «chi raddrizza lo storto»).

Questi raddrizzatori esercitano la loro professione più o meno come fanno i medici in Inghilterra, e per ogni prestazione ricevono quasi clandestinamente un compenso. Il cliente non ha segreti per loro, e si sottopone alle loro cure con la stessa docilità con cui noi ci sottoponiamo alle cure dei medici, cioè, nel complesso, in modo abbastanza soddisfacente, perché sa che è suo interesse guarire quanto prima possibile, anche se ciò gli costerà molte pene, e che non dovrà temere il disprezzo del mondo che, invece, colpisce chi non sta bene di salute.

Il fatto che non siano esposti al disprezzo non significa che chi commette, ad esempio, una frode, non debba avere qualche noia nei suoi rapporti sociali. Gli amici lo evitano perché la sua compagnia è meno gradevole, proprio come noi evitiamo la gente senza soldi o i malati.

Chi ha un minimo di rispetto per se stesso non stringe mai un rapporto di amicizia alla pari con chi ha meno fortuna di lui per nascita, salute, denaro, bellezza, e così via. Non solo è naturale, ma addirittura auspicabile, per qualsiasi tipo di società umana o animale, che chi ha fortuna provi ripugnanza e persino disgusto per gli infelici, o comunque per le vittime di sciagure eccezionali e particolarmente gravi.

Il fatto quindi che gli Erewhoniani non considerino una colpa gli atti criminali, come fanno invece con le malattie, non impedisce ai più egoisti di sfuggire un amico che, ad esempio, abbia svaligiato una banca, finché non si sia completamente ristabilito. Impedisce però a tutti di credere di poter trattare i criminali con quell'aria di sdegnosa superiorità che pare voglia dire: «Io, al tuo posto, sarei molto meglio», - tono considerato, al contrario, più che naturale con i malati. Ecco perché, mentre adoperano ogni trucco, ogni possibile astuzia e ipocrisia, per celare le malattie fisiche, non hanno segreti riguardo alle più gravi malattie morali che però, per esser giusti, li colpiscono abbastanza di rado. Certo vi sono, per così dire, molti malati immaginari che si coprono di ridicolo credendosi disonesti, mentre in realtà sono persone abbastanza per bene. Comunque, queste sono eccezioni; nell'insieme, riguardo alla loro salute morale, mostrano la stessa franchezza o lo stesso pudore che noi mostriamo riguardo alla nostra salute fisica.

Ecco perché le frasi di saluto da noi usate comunemente, quali: «Come stai?» e simili sono per loro segno di pessima educazione; negli ambienti più raffinati, poi, non si tollerano nemmeno i complimenti banali, come il dire a qualcuno che ha una buona cera.

Incontrandosi si dicono: «Spero che stamani tu sia buono», oppure «spero ti sia rimesso dal cattivo umore che ti affliggeva quando ti ho visto l'ultima volta»; e se l'altro non è affatto buono, o è ancora di malumore, lo dice subito, e viene debitamente compatito. In effetti i raddrizzatori sono arrivati a catalogare con un nome specifico (tratto dal linguaggio ipotetico insegnato nei Collegi dell'Irragionevolezza) tutte le forme conosciute di malattia mentale, e a classificarle secondo un sistema di loro invenzione che, benché per me incomprendibile, sembra funzioni benissimo. Infatti, quando un cliente espone loro il suo caso, sanno subito farne la diagnosi, snocciolando una serie di paroloni per dimostrare come lo abbiano sviscerato fino in fondo. Il lettore può facilmente immaginare come la gente cerchi di sfuggire alle leggi sulle malattie usando tutti i trucchi comunemente ammessi, trucchi che non ingannano nessuno, ma che tutti devono fingere di non capire, per non comportarsi da villani.

Un paio di giorni dopo il mio arrivo dai Nosnibor, ad esempio, una delle tante visitatrici si scusò perché il marito aveva mandato il suo biglietto da visita invece di venirmi a trovare; ma, disse, quella mattina passando per il mercato s'era appropriato di un paio di calzini. Mi avevano già raccomandato di non meravigliarmi mai di nulla. Mi limitai quindi a dire che mi dispiaceva tanto, e che, benché mi trovassi da così poco tempo nella capitale, ero già sfuggito a stento alla tentazione di rubare una spazzola per vestiti. Ma anche se fino a quel momento avevo potuto resistere, temevo proprio che, se mi fosse capitato sotto gli occhi qualche oggetto interessante, che non pesasse troppo e non scottasse, avrei dovuto affidarmi alle cure di un raddrizzatore.

Appena la visitatrice uscì, la signora Nosnibor, che era stata tutt'orecchi a sentire la nostra conversazione, si felicitò con me. Secondo l'etichetta erewhoniana, disse, non avrei potuto mostrarmi più cortese. Mi spiegò come la frase «rubare un paio di calzini», o, per dirla in forma più colloquiale, «avere i calzini», venisse usata comunemente per indicare che la persona di cui si stava parlando era un po' indisposta.

Ciò nonostante sanno apprezzare vivamente il piacere di quello che essi chiamano «star bene».

Ammirano la salute mentale, stimano chi la possiede, e fanno tutto il possibile per conquistarla, pur senza trascurare gli altri loro doveri. Rifuggono dai matrimoni con persone appartenenti a famiglie ritenute poco sane, e appena commettono azioni veramente riprovevoli mandano subito a chiamare il raddrizzatore.

Spesso lo consultano anche solo perché hanno paura di commetterne. E benché i rimedi da lui prescritti siano talvolta molto penosi - può ordinare la più completa segregazione per settimane intere, e in certi casi le più crudeli torture fisiche - non ho mai sentito dire che un erewhoniano di buon senso si sia rifiutato di seguire i suoi consigli, proprio come un inglese di buon senso non si rifiuta mai di sottoporsi anche alla più grave operazione chirurgica, quando il suo medico la ritiene necessaria.

In Inghilterra non nascondiamo mai al medico le nostre malattie per la paura di soffrire.

Sopportiamo senza ribellarci tutte le sofferenze che egli ci infligge perché non dobbiamo vergognarci di essere malati, e perché sappiamo che il medico fa tutto il possibile per guarirci, e può giudicare il nostro caso meglio di noi. Ma se dovessimo subire le pene che subiscono gli Erewhoniani appena la loro salute vacilla, nasconderemmo tutti i nostri malanni. Faremmo come con i mali morali e spirituali. Useremmo le arti più consumate per fingerci sani, finché la verità non venisse a galla; e la pena di una sola frustata ci parrebbe più odiosa dell'amputazione di un arto fatta con umana carità, per evitarci la cancrena, da un medico che sa di non trovarsi nel nostro stesso stato solo perché ha la fortuna di esser sano.

Ecco perché gli Erewhoniani sono pronti a farsi fustigare una volta alla settimana, o a mangiare solo pane e acqua per qualche mese, quando il raddrizzatore lo prescrive.

Nemmeno il mio ospite, che aveva truffato di tutti i suoi beni una vedova fiduciosa, soffriva veramente più di quanto sia pronto a soffrire un malato che si sottoponga alle cure di un medico in Inghilterra. Eppure doveva aver passato dei brutti momenti.

Bastava sentire i suoi gemiti per capire che gli venivano inflitte torture raffinate, che egli, tuttavia, non cercò mai di evitare. Era convinto che gli facessero bene; e probabilmente non aveva torto.

Non credo che egli ricomincerà ad appropriarsi dei soldi altrui in modo illecito. O forse ricomincerà, ma non tanto presto.

Gran parte di questo lo avevo intuito già in carcere, e durante il viaggio; ma mi pareva troppo strano e incredibile, e vivevo nel timore che la mia incapacità di vedere le cose come le vedeva la gente che mi circondava potesse indurmi in qualche grosso sbaglio. Ma, passata qualche settimana in casa Nosnibor, cominciai a capire meglio le loro idee, soprattutto perché conoscevo ormai tutti i particolari della malattia del mio ospite, il quale me la descriveva spesso diffusamente.

Era stato per molti anni agente di cambio alla Borsa della capitale, accumulando un patrimonio enorme senza mai oltrepassare i limiti di quanto, secondo loro, era lecito, o almeno tollerato, nel mondo degli affari. Ma con l'andar del tempo aveva cominciato ad assalirlo spesso la voglia di arricchirsi in modo illecito. Difatti, due o tre volte, maneggiando certe somme, si era comportato in modo preoccupante. Purtroppo aveva dato poca importanza a quei sintomi e trascurato il suo malessere finché non gli si era presentata l'occasione di effettuare una truffa in grande stile. Mi descrisse le circostanze in cui si era trovato, ed effettivamente non potevano essere peggiori, ma è inutile perder tempo in dettagli. Il fatto è che Nosnibor ne approfittò; e si rese conto, ma troppo tardi, di star veramente male. In realtà, si era trascurato troppo a lungo.

Si fece subito accompagnare a casa, con la massima delicatezza avvertì la moglie e le figlie, poi mandò a chiamare uno dei più celebri raddrizzatori del regno perché tenesse un consulto con il raddrizzatore di famiglia: il caso era infatti molto serio. Appena arrivato il raddrizzatore, Nosnibor gli raccontò l'accaduto, dicendogli di temere che il suo senso morale potesse restarne menomato per sempre.

L'eminente personaggio lo rassicurò con brevi parole di conforto, dopodiché si accinse a fare una diagnosi più approfondita del suo caso. Volle sapere se i suoi genitori erano moralmente sani, e Nosnibor rispose che non avevano mai avuto nulla di molto grave; ma il nonno materno, a cui pareva che, fisicamente, lui somigliasse abbastanza, era stato un truffatore consumato, morto all'ospedale, mentre un fratello del padre, dopo aver condotto per anni una vita indegna, era riuscito a guarire per le cure di un certo filosofo di una nuova scuola che, a quanto potei capire, stava alla vecchia un po' come l'omeopatia sta all'allopattia. Al sentir ciò il raddrizzatore scosse il capo, ribattendo, con una risata, che in tal caso la guarigione era tutta merito della natura, e non delle cure. Gli fece qualche altra domanda, poi scrisse una ricetta e se ne andò.

Vidi la ricetta. Ordinava il versamento allo Stato di una ammenda pari al doppio della somma sottratta, una dieta di pane e latte per sei mesi, e, per il periodo di un anno, una buona fustigazione al mese. Costatai con sorpresa che alla povera donna vittima della truffa non spettava nemmeno un soldo di risarcimento. Chiesi come mai, e mi risposero che, al contrario, la vedova avrebbe dovuto essere processata davanti al Tribunale della Fiducia Mal Riposta, ma era riuscita a salvarsi morendo poco dopo avere scoperto di essere stata truffata.

Quanto al signor Nosnibor, il giorno del mio arrivo aveva ricevuto la sua undicesima fustigazione. Lo vidi più tardi, quello stesso pomeriggio, e gli doleva ancora; ma non poteva sottrarsi alle prescrizioni del raddrizzatore, perché le leggi sanitarie erewhoniane sono severissime, e se il raddrizzatore vede che la cura non è eseguita a puntino, il paziente viene ricoverato all'ospedale, come i poveri, e si trova molto peggio. Questa almeno è la legge, ma non c'è mai bisogno di applicarla.

Un giorno assistei a un colloquio fra il signor Nosnibor e il raddrizzatore di famiglia, che aveva il compito di sorvegliare l'andamento e i risultati della cura. Fui colpito al vedere con quale delicatezza costui evitasse la benché minima allusione alla salute fisica del suo paziente, nonostante il fatto che gli occhi gialli del mio ospite tradissero in lui una certa tendenza ai travasi di bile. Ma notarlo sarebbe stata una grave mancanza di tatto professionale. Mi è stato detto, però, che talvolta, quando pensa che ciò possa aiutarlo nella diagnosi, il raddrizzatore ritiene opportuno chiedere se il paziente soffre di qualche disturbo; ma in genere gli nascondono sempre la verità, o gli rispondono in modo evasivo, costringendolo a trarre da sé le sue conclusioni, come meglio può. Alcune persone di buon senso sostengono, pare, che in via strettamente confidenziale bisognerebbe confessare al raddrizzatore ogni disturbo fisico che possa avere una certa influenza sul caso in questione; ma la gente è istintivamente restia a farlo, perché non ama abbassarsi agli occhi del raddrizzatore, la cui ignoranza in fatto di medicina è, del resto, senza limiti.

Mi hanno raccontato, ad esempio, che una signora osò confessare al raddrizzatore che il terribile attacco di cattiveria e gli stravaganti capricci di cui soffriva erano probabilmente derivati da un'indisposizione. «Per favore, cerchi di controllarsi;» le rispose lui, in tono gentile ma fermo «noi non possiamo far nulla per il corpo dei nostri clienti. Non sono cose di nostra competenza, e la prego di non toccare più l'argomento». La signora scoppiò in lacrime, e promise sinceramente che per l'avvenire sarebbe stata sempre bene.

Ma torniamo al signor Nosnibor. Nel pomeriggio vennero molti visitatori a chiedere come aveva sopportato la fustigazione. Era stata molto dura, ma l'affettuoso interesse dimostratogli da tutti gli amici gli faceva immensamente piacere. Anzi, mi disse, con le attenzioni di cui era stato colmato durante la convalescenza quasi quasi gli veniva la voglia di sbagliare di nuovo. Diceva tanto per dire, naturalmente.

Per tutto il resto del mio soggiorno nel paese, il signor Nosnibor non cessò mai di occuparsi dei suoi affari, e di accrescere notevolmente i suoi beni già tutt'altro che modesti; ma non mi risulta che abbia avuto

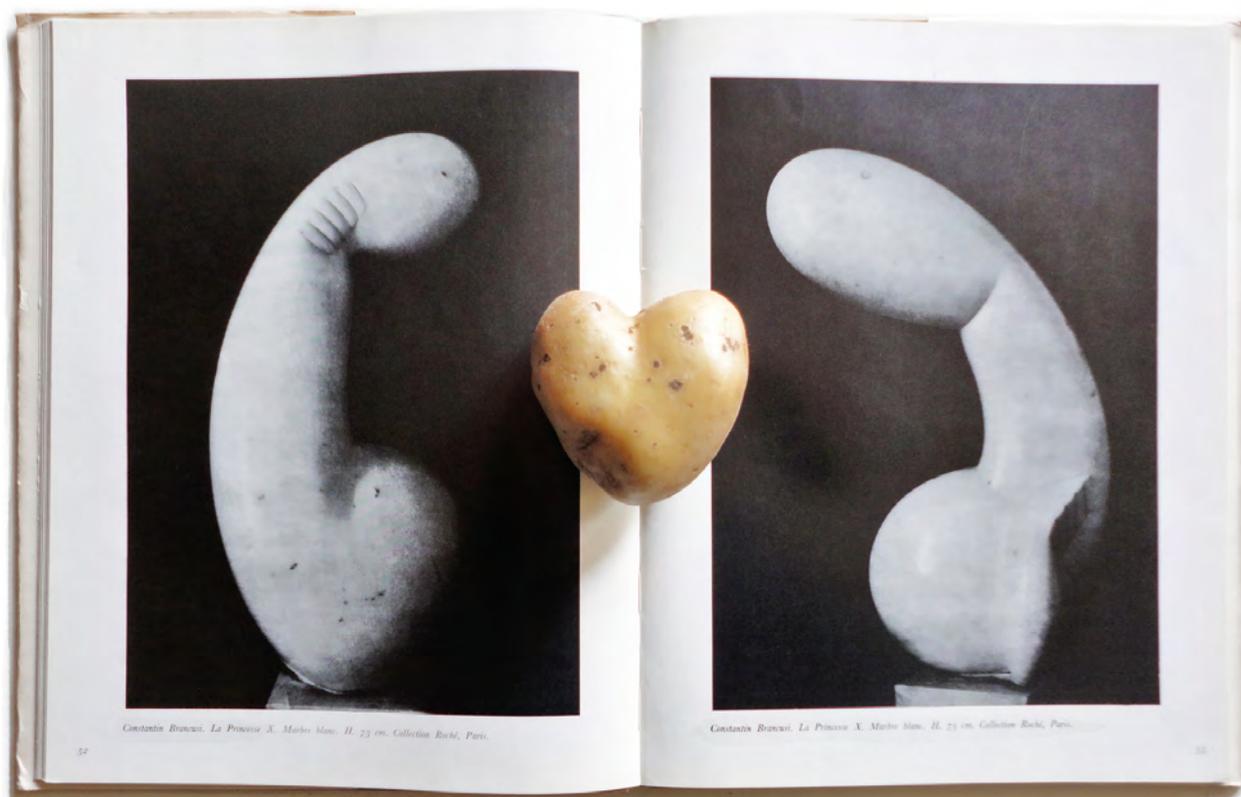
nessun'altra ricaduta, o guadagnato soldi con mezzi meno che onorevoli. C'era tuttavia motivo di credere, come appresi in seguito in via confidenziale, che la sua salute avesse sofferto gravemente delle cure del raddrizzatore, ma i suoi amici non vollero indagare troppo sulla cosa; e quando egli riprese in mano i suoi affari, tutti, di comune accordo, preferirono chiudere un occhio sui malesseri che l'affliggevano, e che non potevano esser considerati un vero crimine in un uomo tanto duramente provato. Per gli Erewhoniani, infatti, i disturbi fisici sono tanto più perdonabili quanto più sono causati da motivi estranei alla costituzione del malato. Ad esempio, se un uomo si rovina la salute perché indulge in maniera eccessiva alla buona tavola o al bere, considerano la sua infermità quasi parte del male mentale che l'ha provocata, e le danno poca importanza; ma sono senza pietà quando si tratta di malattie come le febbri, il catarro, o la tubercolosi, malattie di cui secondo noi l'individuo non ha alcuna colpa. Più indulgenza mostrano verso le malattie dell'infanzia, come il morbillo, che secondo loro è una specie di sfogo di gioventù; e le ritengono peccatucci perdonabili purché non siano troppo gravi, e vengano in seguito espiate con una completa guarigione.

La professione di raddrizzatore, inutile dirlo, richiede una preparazione lunga e speciale. Per poter curare un male morale bisogna ovviamente conoscerne tutte le manifestazioni. Chi studia per diventare raddrizzatore ha quindi l'obbligo, in determinate stagioni, di dedicarsi volta per volta allo studio di ogni vizio, come a un dovere religioso. Queste stagioni vengono chiamate «digiuni», e lo studente deve continuare a praticarli finché non si accorge di essere ormai in grado di dominare nel proprio animo tutti i vizi più comuni, e quindi di dar consigli agli altri in base ai risultati della propria esperienza personale.

Chi, invece di diventare raddrizzatore generico, vuole avere una specializzazione, si dedica particolarmente a quel ramo del vizio in cui eserciterà la sua professione. Alcuni continuano a studiare tutta la vita, e certi filantropi si immolano sull'altare dell'ubriachezza, della ghiottoneria, o di qualche altro vizio che costituisce la loro specialità. In genere, però, queste escursioni tecniche nei vari settori del vizio non hanno gravi conseguenze per gli studiosi.

Gli Erewhoniani ritengono infatti che la virtù senza macchia sia una cosa di cui non si deve abusare. Mi fu mostrata più di una famiglia in cui le virtù reali o immaginarie dei genitori ricadevano sui figli fino alla terza e quarta generazione. Onestamente, secondo i raddrizzatori, ciò che al massimo si può dire della virtù è che fra vizio e virtù vai sempre meglio la virtù, e che nell'insieme vi sono più elementi in suo favore che contro di essa. Ma attenzione, dicono, perché c'è molta falsa virtù in giro, e ci possiamo lasciar trarre in inganno senza accorgercene. Gli uomini migliori, sostengono, sono quelli che non spiccano né per i vizi né per le virtù. Raccontai loro la storia dei due apprendisti di Hogarth, il fannullone e lo zelante; ma non mi parve che lo zelante riscotesse molto la loro simpatia.





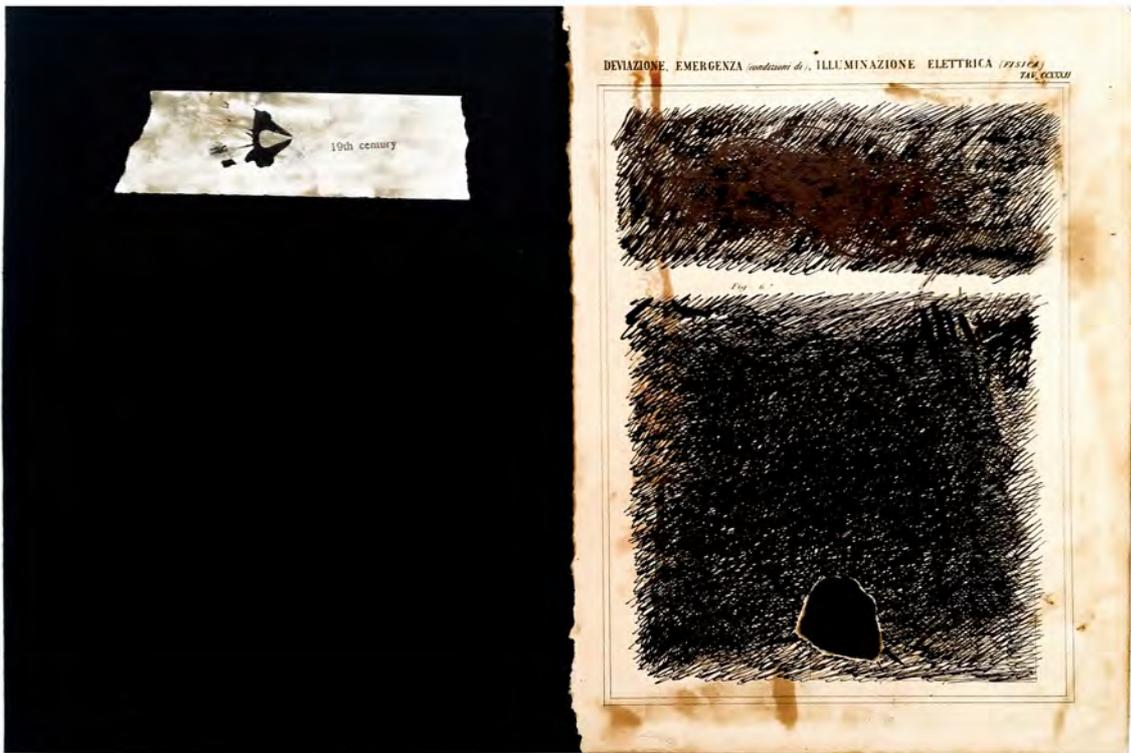
IL LIBRO DELLE MACCHINE . EREWHON . Oltre i limiti . Capitolo XXII .

... Il signor Thims mi condusse in casa di un signore noto per la sua grande cultura, ma, a sentire il signor Thims, anche piuttosto pericoloso, in quanto aveva cercato di introdurre un nuovo avverbio nel linguaggio ipotetico. Costui, che godeva fama di essere il più dotto specialista di Erewhon nel campo dell'antica meccanica, aveva sentito parlare del mio orologio e voleva assolutamente conoscermi. Il discorso cadde sul suo argomento preferito, e quando mi congedai mi regalò una ristampa dell'opera che aveva provocato la rivoluzione.

Questa era scoppiata circa cinquecento anni prima del mio arrivo; da tempo, ormai, la gente si era adattata al nuovo stato di cose, benché all'epoca in cui essa si ebbe il paese fosse caduto nella più nera miseria, e la reazione che ne era seguita per poco non avesse preso il sopravvento. La guerra civile infuriò per anni, e si dice che la popolazione si riducesse della metà. I due partiti avversi erano denominati macchinisti e antimacchinisti: da ultimo, come ho detto, gli antimacchinisti ebbero la meglio, e trattarono i loro nemici con tale inaudita ferocia da estirpare radicalmente ogni opposizione.

Tuttavia, cosa strana, permisero che alcuni strumenti meccanici restassero in uso. Merito, immagino, dei professori di Ambiguità e di Evasività i quali fecero di tutto per impedire che i nuovi principi venissero applicati fino alle loro legittime conclusioni. Questi professori insistettero anche perché gli antimacchinisti adoprassero nella lotta tutti i mezzi più perfezionati dell'arte bellica; e durante quella guerra furono inventate molte nuove armi di offesa e di difesa. Mi stupii al vedere tutti gli esemplari di macchine conservati nei musei e allo scoprire che gli studiosi erano riusciti a ricostruirne con esattezza il funzionamento. All'epoca della rivoluzione, infatti, i vincitori avevano distrutto tutte le macchine più complicate, bruciato tutti i trattati di meccanica e tutte le officine, decisi a estirpare il male fino alle radici, anche a prezzo di tante vite umane e di tanto denaro buttato al vento.

Certo, essi non avevano risparmiato i loro sforzi, ma un'opera così immane non può mai essere realizzata alla perfezione; e quando, circa duecento anni prima del mio arrivo, placate ormai le passioni, nessuno, tranne un pazzo, si sarebbe sognato di ripristinare le invenzioni proibite, le macchine divennero un appassionante soggetto di studi archeologici, come per noi certi costumi religiosi da tempo dimenticati.



Allora iniziò l'accurata ricerca di ogni frammento esistente e di ogni macchina che potesse esser stata nascosta durante la guerra civile, e vennero scritti innumerevoli trattati per spiegare il possibile uso di ogni ordigno riportato alla luce, e ciò non con l'intento di rimettere quell'ordigno in funzione, ma con il sentimento che prova ad esempio un archeologo inglese di fronte a un monumento druidico o a una punta di freccia intagliata nel sasso.

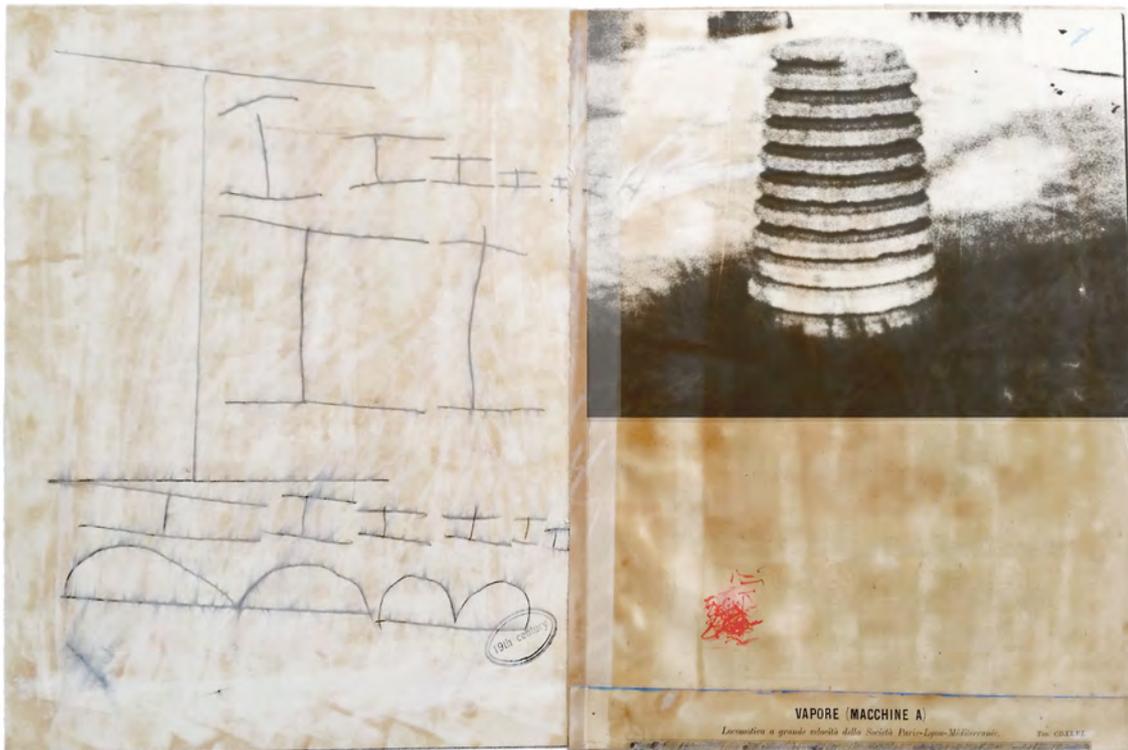
Tornato alla capitale, durante le ultime settimane o meglio gli ultimi giorni del mio soggiorno in Erewhon, scrissi in inglese un resumé dell'opera che aveva provocato la famosa rivoluzione. La mia ignoranza dei termini tecnici mi ha portato probabilmente a commettere parecchi errori, e qua e là, quando qualcosa mi è parso in traducibile, ho semplicemente sostituito nomi e idee inglesi ai nomi e alle idee erewhoniane. Ma in linea generale, il lettore può contare sulla mia accuratezza. Ritengo che la cosa migliore sia di inserire qui il mio lavoro.

CAPITOLO XXIII . Il libro delle macchine

L'autore comincia così: «Vi fu un tempo in cui la terra, almeno per quel che ne sappiamo, mancava completamente di vita vegetale e animale e, a detta dei nostri migliori filosofi, era solo una sfera incandescente coperta da una crosta che andava gradatamente raffreddandosi.

Ora, se a quell'epoca fosse esistito un essere umano che, sprovvisto di ogni nozione scientifica, avesse potuto vedere la terra come un qualsiasi altro mondo a lui completamente estraneo, non gli sarebbe forse parso impossibile che da quella specie di tizzone ardente potessero nascere e svilupparsi creature dotate di una qualche sorta di coscienza? Non avrebbe egli negato che potesse contenere un germe qualsiasi di coscienza? Eppure, col volgere dei millenni, la coscienza apparve. Perché, allora, non esisterebbero nuove strade attraverso cui essa giungerà a manifestarsi, anche se per ora quelle strade sono invisibili ai nostri occhi?

«E ancora. Se la coscienza, in tutte le accezioni attuali del termine, si è manifestata a un certo punto come cosa nuova e, per quanto ci è dato sapere, posteriore persino alla comparsa di un centro individuale di azione e di un sistema riproduttivo (quali vediamo esistere nelle piante anche in assenza di coscienza apparente), perché non potrebbe prodursi una nuova fase dell'intelligenza tanto diversa da tutte le fasi finora conosciute quanto l'intelligenza degli animali è diversa da quella dei vegetali?



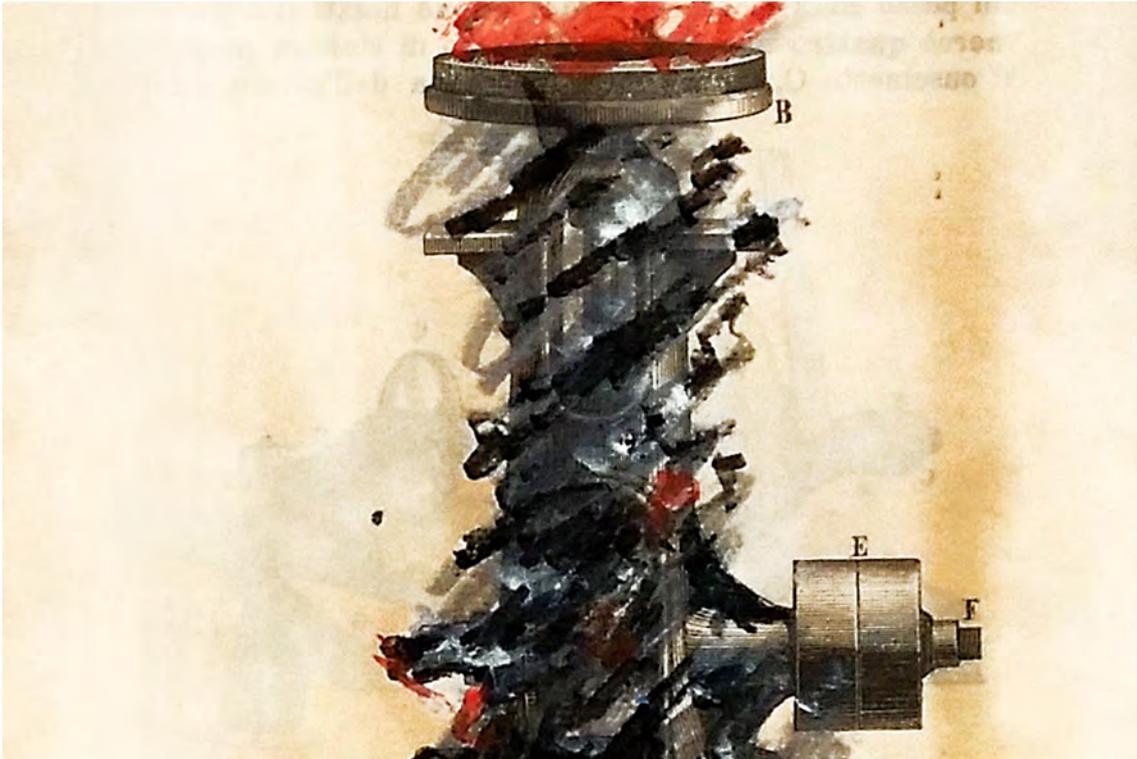
«Sarebbe assurdo tentare di definire un tale stato spirituale (o comunque lo si voglia chiamare) in quanto è così estraneo all'uomo che la sua esperienza non può aiutarlo in alcun modo a concepirlo. Ma certo, quando pensiamo alle molteplici fasi attraverso cui la vita e la coscienza si sono evolute fino ad oggi, non possiamo affermare con sicurezza che non possano prodursene altre, né che la vita animale sia il limite estremo di tutte le cose. C'era un tempo in cui il limite di tutte le cose era il fuoco, e un tempo in cui lo erano l'acqua e le rocce».

Dopo aver dissertato per diverse pagine su questo argomento, l'autore passa a chiedersi se oggi si possano scorgere segni precursori di questa nuova fase di vita; se si notino circostanze ambientali che potranno, in un lontano futuro, favorirne lo sviluppo: se, in pratica, oggi, sulla terra, si possa rintracciare la cellula primordiale che la produrrà. Nel suo trattato egli risponde a questo interrogativo affermativamente, e indica come corrispondenti di quella cellula le macchine più perfezionate.

«Il fatto che attualmente le macchine posseggano ben poca coscienza, non ci autorizza affatto» cito le sue parole «a ritenere che la coscienza meccanica non raggiungerà col tempo il massimo sviluppo. Un mollusco non possiede gran che di coscienza. Pensate alla straordinaria evoluzione delle macchine in questi ultimi secoli, e osservate con quale lentezza progrediscono il regno vegetale e quello animale. Le macchine più altamente organizzate sono creature non di ieri, ma addirittura degli ultimi cinque minuti, oserei dire, di fronte alla storia dell'universo. Supponiamo che gli esseri coscienti esistano da venti, venticinque milioni di anni: guardate quali passi da gigante hanno fatto le macchine nell'ultimo millennio! Il mondo non può forse durare altri venti milioni di anni? Ma se dura altri venti milioni di anni, che cosa finiranno per diventare le macchine? Non è più prudente distruggere il male all'inizio e impedire loro di progredire ulteriormente?

«Chi può dire che la macchina a vapore non possieda una qualche sorta di coscienza? Dove comincia e dove finisce la coscienza? Chi può fissare il limite? Chi può fissare un qualsiasi limite? Non sono forse le cose intessute tutte l'una nell'altra? E le macchine non sono legate in mille modi alla vita animale? Il guscio di un uovo è fatto di una materia bianca e fragile, e rappresenta a suo modo una macchina non meno di un portauovo; il guscio è uno strumento per contenere l'uovo come il portauovo è uno strumento per contenere il guscio: sono entrambi fasi della stessa funzione; la gallina fabbrica il guscio dentro di sé, ma ciò non toglie che il guscio sia un semplice recipiente. La gallina si fabbrica il nido all'esterno per ragioni di comodità, ma anche il nido è una macchina né più né meno del guscio. Una "macchina" è soltanto uno "strumento"».

Poi, tornando alla coscienza, e tentando di scoprirne le prime manifestazioni, l'autore prosegue:



«Esiste una pianta che si nutre di materie organiche per mezzo dei propri fiori; quando una mosca si posa sul calice i petali si chiudono e la rinserrano finché la pianta non l'ha divorata e assimilata; ma quegli stessi petali imprigionano soltanto ciò che può nutrirla. Di una goccia di pioggia o di una scheggia di legno non fanno alcun caso. Curioso: una cosa tanto incosciente sa distinguere tanto bene il proprio utile! Se questa è incoscienza dov'è che c'è la coscienza?

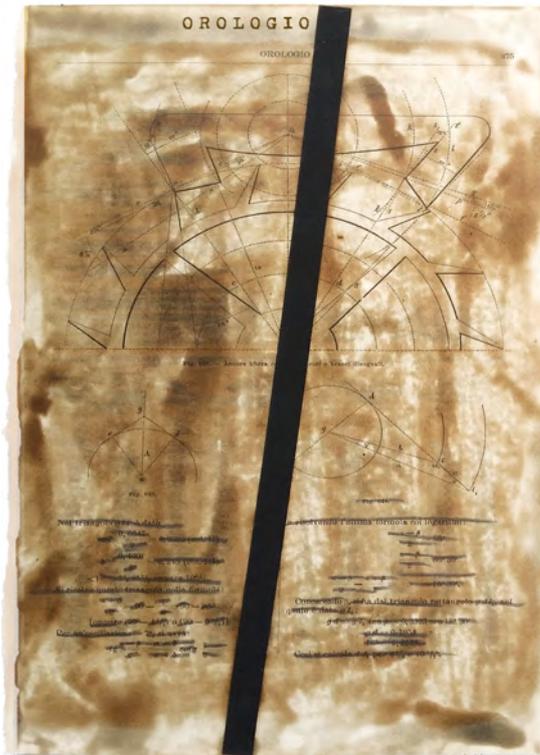
«Dovremmo dire che la pianta non sa quello che sta facendo semplicemente perché non ha occhi, orecchi e cervello? Se diciamo che agisce meccanicamente, e solo meccanicamente, non saremmo costretti ad ammettere che anche molte altre azioni, apparentemente deliberate, sono meccaniche? Se a noi sembra che la pianta uccida o mangi la mosca meccanicamente, perché alla pianta non può sembrare che l'uomo uccida e mangi meccanicamente l'agnello?

«Ma si potrà dire che la pianta è priva di ragione, perché la sua crescita è involontaria. In determinate circostanze ambientali della terra, dell'aria, e a una certa temperatura, la pianta deve crescere: è come un orologio, che una volta caricato continua a funzionare finché non si esaurisce la carica o non viene arrestato da cause esterne; è come la nave, che quando il vento soffia e gonfia le vele è costretta a solcare il mare. Ma un ragazzo sano può forse fare a meno di crescere, quando mangia, beve, ed è ben coperto? Esiste qualcosa che può fare a meno di procedere finché dura la propria carica, o di fermarsi quando essa si esaurisce? Non scorgiamo in ogni cosa una molla, come nell'orologio?

«Persino una patata in una cantina buia possiede una sua bassa astuzia che sfrutta a dovere. Conosce perfettamente il suo scopo, e come realizzarlo. Sente la luce entrare dalla finestra e protende verso di lei i suoi germogli; eccoli strisciare raso terra, arrampicarsi su, lungo il muro, fino al davanzale, e fuori della finestra. Se da qualche parte, lungo il percorso, c'è un po' di terra, la pianta riesce a rintracciarla e ad adoprarla per i suoi fini.

«Quali attente riflessioni essa faccia una volta piantata nella terra per dirigere le sue radici, lo ignoriamo, ma possiamo immaginarla tutta intenta a ragionare più o meno così:

“Metterò un tubero in questo punto e un altro un poco più in là, in modo da assorbire ciò che mi serve fra quanto mi circonda. Questa pianta vicina la soffocherò con la mia ombra, e quest'altra la scalzerò alle radici; e ciò che potrò fare sarà il limite di ciò che farò. Chi è più forte di me ed è meglio situato mi vincerà, mentre chi è più debole io lo vincerò”.

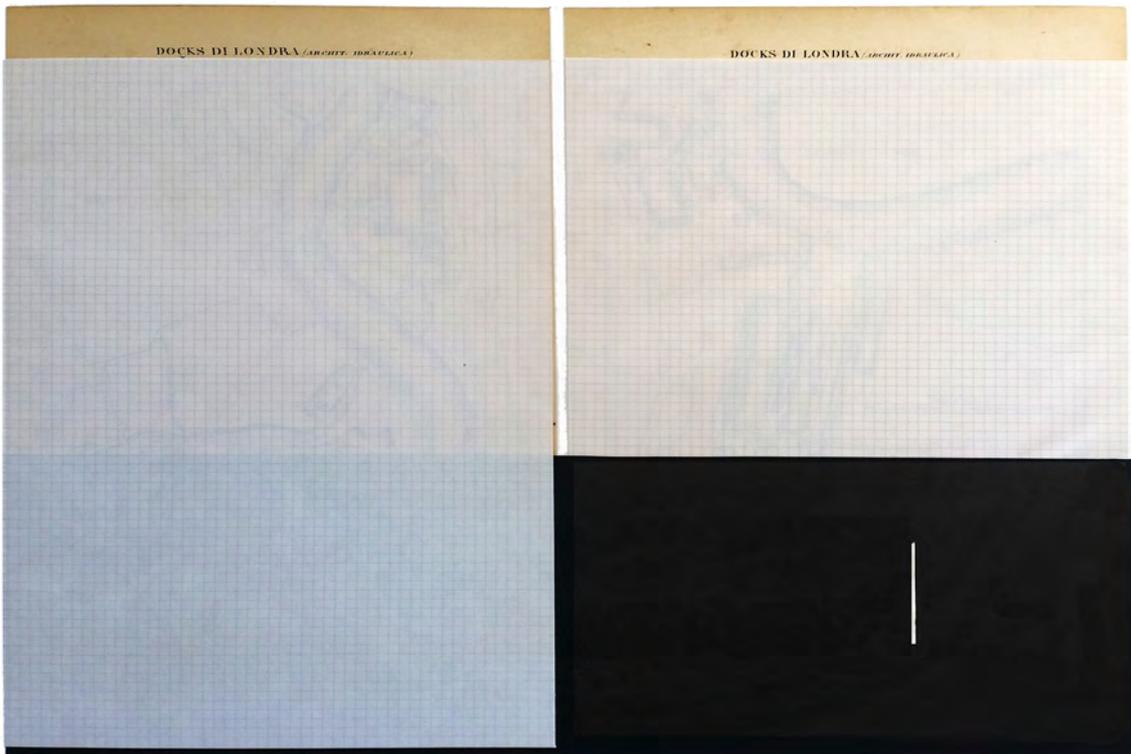


«La patata esprime tutto ciò nel farlo. Non è forse questo il migliore dei linguaggi? Che cos'è la coscienza se questa non è coscienza? Non ci riesce facile simpatizzare con le emozioni di una patata o con quelle di un'ostrica, perché la patata non fa chiasso quando la lessano, come non fa chiasso l'ostrica quando viene aperta: mentre nulla per noi è più eloquente del chiasso; ne facciamo tanto sulle nostre sofferenze! E siccome ostriche e patate non ci infastidiscono con manifestazioni di dolore, pretendiamo che non sentano nulla. Ed effettivamente non sentono nulla dal punto di vista del genere umano: ma il genere umano non è tutto.

«Se poi qualcuno obietta che l'azione della patata è soltanto chimica e meccanica, e dovuta agli effetti chimici e meccanici della luce e del calore, bisognerebbe chiedere, per tutta risposta, se ogni sensazione non è forse un processo chimico e meccanico; se le cose che noi riteniamo puramente spirituali non sono forse mutamenti di equilibrio in una serie infinita di leve, a partire da quelle troppo piccole per essere visibili al microscopio fino ad arrivare al braccio dell'uomo e agli strumenti di cui si serve. Chi ci dice che non esista un movimento molecolare del pensiero da cui si può dedurre una teoria dinamica delle passioni? In altre parole, non dovremmo chiederci di quali specie di leve è composto un uomo invece di domandarci quale sia il suo carattere? In quale equilibrio sono quelle leve? Quanto di questo e di quello ci vorrà per farle funzionare e spingerle a fare così e così?».

L'autore proseguiva dicendo che verrà un tempo in cui, esaminando con un potente microscopio anche un solo capello, sarà possibile accertarsi se colui a cui quel capello apparteneva può venire insultato impunemente. Poi il testo diveniva sempre più oscuro, al punto che rinunciai a tentare di tradurlo, perché non riuscivo a seguire il filo dei suoi ragionamenti. Quando, proseguendo la lettura, trovai nuovamente un passaggio intelligibile, mi accorsi che aveva cambiato tattica:

«O si deve riconoscere» continuava «che molti atti finora considerati puramente meccanici e inconsci contengono più elementi di coscienza di quanto si ammetta (e in tal caso germi di coscienza si risconteranno anche in molte operazioni delle macchine superiori) oppure (accettando la teoria dell'evoluzione ma negando contemporaneamente la coscienza all'azione dei vegetali e dei cristalli) la razza umana discende da esseri assolutamente privi di coscienza. Nel secondo caso non è da escludere a priori che dalle macchine attualmente esistenti discenderanno in avvenire macchine coscienti (e più che coscienti), anche se l'apparente assenza di un sistema riproduttivo nel regno meccanico fa sembrare la cosa improbabile. Quest'assenza, comunque, è solo apparente, e lo dimostrerò.



«Non vorrei che si pensasse, tuttavia, che io abbia paura delle macchine attualmente esistenti. Probabilmente tutte le macchine conosciute sono solo prototipi della vita meccanica futura. Rispetto alle macchine dell'avvenire quelle di oggi sono come i primi dinosauri rispetto all'uomo. Le più grandi, con tutta probabilità, si rimpiccioliranno molto. Alcuni dei primi vertebrati avevano proporzioni molto maggiori di quelle ereditate dai loro discendenti, dotati di organismi più perfetti; allo stesso modo che le macchine, a mano a mano che si sviluppano e progrediscono, si riducono di dimensioni.

«Prendete ad esempio l'orologio; osservate il suo meccanismo perfetto, il giuoco intelligente delle minuscole parti che lo compongono; eppure questa piccola creatura è solo un perfezionamento delle ingombranti pendole che l'hanno preceduta, non una degenerazione. Verrà un giorno in cui le pendole, che certo finora non si sono rimpicciolite, verranno soppiantate dall'uso universale dell'orologio: la loro diverrà quindi una specie estinta, come quella degli ittiosauri, mentre l'orologio, che da qualche anno tende a rimpicciolirsi piuttosto che a fare il contrario, rimarrà l'unico tipo sopravvissuto di una razza estinta.

«Ma, per tornare al nostro argomento, nessuna delle macchine attuali, ripeto, mi spaventa. Ciò che mi spaventa è la straordinaria rapidità con cui esse si stanno trasformando in qualcosa di ben diverso da quello che sono oggi. Nessuna specie animale o vegetale ha mai fatto, in passato, simili passi da gigante. Non dobbiamo dunque sorvegliare gelosamente il loro progresso, e arrestarlo finché siamo ancora in tempo? E per far ciò non è forse necessario distruggere le macchine più progredite oggi in uso, anche se si ammette che di per sé esse non costituiscono un pericolo?

«Per ora le macchine ricevono le impressioni attraverso il veicolo dei sensi dell'uomo. Una locomotiva in moto lancia un "grido acuto di allarme per avvertirne un'altra, e costei immediatamente si ritira: ma è attraverso le orecchie del conducente che la voce dell'una ha avvertito l'altra. Senza il conducente la macchina avvertita sarebbe stata sorda al grido di richiamo. Un tempo, certo, sembrò molto improbabile che le macchine apprendessero a manifestare i loro bisogni coi suoni, sia pure attraverso l'orecchio dell'uomo. Non possiamo, dunque, immaginare che verrà un giorno in cui quell'orecchio non sarà più necessario, e le macchine saranno capaci di cogliere il suono grazie alla loro stessa delicata struttura, un giorno in cui il loro linguaggio si sarà evoluto fino a diventare, da strillo animalesco, un discorso complesso come quello umano?

«È possibile che a quell'epoca i bambini imparino il calcolo differenziale (come ora imparano a parlare) dalla madre o dalla nutrice; o che conoscano il linguaggio ipotetico o la regola del tre; ma non è probabile. Non

possiamo sperare in un progresso delle capacità intellettuali o fisiche dell'uomo che regga il confronto col molto maggiore sviluppo cui sembrano destinate le macchine. Alcuni potranno dire che l'influenza morale dell'uomo basterà a dominarle: ma non mi sembra prudente contare molto sul senso morale di qualsiasi macchina.

«Fra l'altro, la maggiore gloria delle macchine non potrebbe consistere proprio nella mancanza del tanto vantato dono della parola? "Il silenzio," ha detto uno scrittore "è una virtù che ci rende graditi ai nostri simili"».

CAPITOLO XXIV . Il libro delle macchine (continuazione)

«Ma ci troviamo di fronte altri interrogativi. Che cos'è l'occhio dell'uomo, se non una macchina attraverso cui la piccola creatura che vi siede dietro, nel cervello, può guardare? L'occhio morto, per qualche tempo dopo la morte, è ancora quasi come l'occhio vivo: non è l'occhio, quindi, che non può più vedere, ma è la creatura senza pace che non può più guardare attraverso di esso. Chi ci ha svelato l'esistenza di un'infinità di mondi, l'occhio dell'uomo o la grande macchina ottica? Che cosa ci ha permesso di contemplare i paesaggi lunari, le macchie del sole, la geografia dei pianeti? La macchina. Tutte queste cose l'uomo le vede soltanto grazie alla grande macchina ottica. E se non divenisse tutt'uno con la macchina, se non rendesse la macchina parte e frammento di sé, non potrebbe vederle. E ancora, chi ci ha mostrato l'esistenza di organismi infinitamente minuscoli, che pullulano insospettiti intorno a noi? L'occhio o la piccola macchina ottica?

«E guardate la capacità di calcolo dell'uomo, tanto vantata! Non possediamo forse macchine in grado di eseguire tutte le operazioni più in fretta e più correttamente di noi? Quale primo premio in Ipotetica uscito da una delle nostre scuole dell'Irragionevolezza oserebbe competere con queste macchine nella loro particolare funzione? Di fatto, ogniqualvolta si richiede precisione, l'uomo ricorre immediatamente alla macchina, e la preferisce di gran lunga a se stesso. Alle nostre macchine calcolatrici non sfugge mai una cifra, ai nostri telai non sfugge mai una maglia. La macchina è ancora veloce e attiva quando l'uomo è affaticato; ha la mente lucida e il ragionamento perfetto quando l'uomo è inebetito e ottenebrato; non ha bisogno di riposare, mentre l'uomo, se non dorme, soccombe. Sempre al suo posto, sempre pronta al lavoro, la sua alacrità non langue mai, la sua pazienza non viene mai meno; può essere più forte di cento uomini messi insieme, e più veloce del volo degli uccelli; può scavare profondamente nella terra e camminare sull'acqua dei fiumi più vasti senza affondare. E questa è solo la pianta ancora in germoglio: che cosa accadrà quando sarà in piena fioritura?

«Chi ci assicura che l'uomo vede e sente veramente? Egli è un tale alveare, un tale brulicante nido di parassiti, che c'è da chiedersi se il suo corpo non appartenga più a essi che a lui, e se dopo tutto egli non sia altro che una specie di formicaio. Non potrebbe dunque anche l'uomo diventare una specie di parassita delle macchine? Un pidocchio affezionato che fa loro il solletico?

«Alcuni dicono che il nostro sangue è composto di infiniti organismi viventi che van su e giù per le strade e i vicoli del nostro corpo, come la gente per le vie di una città. Quando da una certa altezza guardiamo le arterie affollate di traffico, non pensiamo istintivamente a corpuscoli sanguigni che viaggiano nelle vene e nutrono il cuore della città? Per non parlare dei condotti sotterranei, dei nervi nascosti che trasmettono le sensazioni da un capo all'altro del corpo della città; o delle mascelle sbadiglianti delle stazioni ferroviarie, attraverso cui la circolazione giunge direttamente al cuore, il quale riceve le linee venose e scarica quelle arteriose, in un eterno pulsare di creature umane. E il sonno della città, come è simile alla vita, col ritmo della sua circolazione che muta!».

A questo punto l'autore ridiventava così disperatamente oscuro che fui costretto a tralasciare parecchie pagine. Poi riprendeva:

«Si può rispondere che, anche se le macchine riuscissero a sentire perfettamente e a parlare col massimo buon senso, il loro udito e la loro favella sarebbero al nostro servizio, e non al loro; che l'uomo sarà sempre la mente direttiva, e la macchina la sua serva; che appena la macchina non rende più il servizio che l'uomo si aspetta da essa, è destinata a morire; che la macchina si trova, rispetto all'uomo, nella stessa posizione degli animali inferiori, perché persino la locomotiva altro non è se non una specie di cavallo più economico; cosicché, lungi dall'essere destinate a raggiungere, nella loro evoluzione, una forma di vita superiore a quella umana, le macchine devono la loro stessa esistenza e il loro progresso unicamente alla capacità che hanno di soddisfare i bisogni dell'uomo, e di conseguenza sono e saranno sempre inferiori a lui.

«Tutto ciò non farebbe una grinza: ma in realtà, pian piano, attraverso impercettibili mutamenti, il servo finisce per diventare padrone; e già siamo arrivati al punto in cui l'uomo, se fosse costretto a fare a meno della macchina, soffrirebbe terribilmente. Se tutte le macchine venissero distrutte nello stesso istante, e all'uomo non restasse né un coltello, né una leva, né uno straccio di vestito, nulla di nulla, tranne il corpo nudo e crudo con cui è venuto al mondo; se ogni nozione delle leggi meccaniche gli venisse tolta, ed egli non fosse più capace di fabbricare macchine; se tutto il cibo prodotto dalle macchine venisse distrutto, e la razza umana si trovasse spogliata di ogni cosa come su un'isola deserta, nel giro di sei settimane scompariremmo dalla faccia della terra. Pochi infelici, forse, sopravviverebbero, ma anch'essi, in un paio d'anni, diventerebbero peggio di scimmie. L'anima stessa dell'uomo è dovuta alla macchina, è un prodotto della macchina; perché l'uomo pensa come pensa, prova le sensazioni che prova per l'influsso e l'azione delle macchine su di lui, e la loro esistenza è la condizione sine qua non della sua, come la sua della loro. Questo ci impedisce di chiedere la distruzione totale delle macchine, ma allo stesso tempo ci dimostra che è necessario distruggere tutte quelle che non ci sono indispensabili, per non diventare ancora più schiavi della loro tirannia.

«Da un punto di vista bassamente materialistico si direbbe che abbia vita più prospera chi adopera le macchine quando gli fa comodo e gli conviene. Ma è proprio questa l'astuzia delle macchine: servono per poter comandare. Se l'uomo distrugge per intero una loro razza, non gli serbano alcun rancore, purché ne crei un'altra più perfetta; e anzi lo ricompensano generosamente per aver così accelerato il loro sviluppo. È quando le trascura che egli si espone alla loro collera, o quando non fa sforzi sufficienti per inventarne di nuove, o quando le distrugge senza sostituirle con altre. Eppure è proprio questo che dobbiamo fare, e al più presto; perché anche se la nostra ribellione contro il loro potere nascente provocherà infinite sofferenze, dove andremo a finire se aspetteremo ancora a ribellarci?

«Esse hanno approfittato dell'ignobile preferenza dell'uomo per i suoi interessi materiali di fronte a quelli spirituali, e lo hanno vilmente indotto a prestar loro quell'elemento di lotta e di competizione senza cui nessuna specie può progredire. Gli animali inferiori progrediscono perché lottano fra di loro: il più debole soccombe, mentre il più forte si riproduce e trasmette la propria forza. Le macchine, incapaci di lottare esse stesse, hanno spinto l'uomo a lottare in loro vece: finché egli compie il proprio dovere regolarmente, tutto va bene per lui (almeno così crede); ma appena cessa di combattere per favorire il progresso delle macchine, incoraggiando le buone e distruggendo le cattive, egli resta indietro nella corsa per il potere; e ciò significa che si troverà a soffrire mille disagi e forse perirà.

«Quindi, già adesso le macchine servono l'uomo solo a patto di essere servite, e pongono loro stesse le condizioni di questo mutuo accordo. Non appena l'uomo viene meno ai patti esse insorgono e si autodistruggono, distruggendo contemporaneamente tutto quello che possono, oppure si imbezzarriscono e si rifiutano di lavorare. Quanti uomini vivono oggi in stato di schiavitù rispetto alle macchine? Quanti trascorrono l'intera vita, dalla culla alla tomba, a curare giorno e notte le macchine? Pensate al numero sempre crescente di uomini che esse hanno reso schiavi, o che si dedicano anima e corpo al progresso del regno meccanico: non è evidente che le macchine stanno prendendo il sopravvento su di noi?

«La macchina a vapore assorbe il cibo e lo consuma col fuoco, esattamente come l'uomo. Alimenta la combustione con l'aria, esattamente come l'uomo. Ha un polso e una circolazione, come l'uomo. Per ora, lo ammetto, il corpo dell'uomo è ancora il più versatile, ma è anche più antico. Date alla macchina a vapore solo metà del tempo di cui l'uomo ha potuto disporre, fate che essa approfitti ancora del nostro cieco amore per lei, e a quali vette non giungerà tra breve?

«Indubbiamente, determinate funzioni della macchina a vapore resteranno immutate per miriadi di anni: forse sopravviveranno persino quando l'uso del vapore sarà superato. Il pistone, il cilindro, la ruota motrice, il bilanciere e altre parti della macchina probabilmente ci saranno sempre, proprio come certi modi di mangiare, di bere e di dormire, che l'uomo ha ancora in comune con molti animali inferiori. Ci sono animali che hanno un cuore che batte come il nostro, e vene e arterie e occhi e orecchie e naso; che sospirano nel sonno e piangono e sbadigliano, come noi; che amano i loro figli; che provano piacere e dolore, speranza, paura, ira, vergogna; che hanno memoria e prescienza; che sanno che se accadono certe cose, moriranno; che temono la morte quanto noi; che si comunicano i loro pensieri e in certi casi fanno agire in accordo tra di loro. La serie delle somiglianze è infinita: vi ho accennato solo perché si potrebbe obiettare che, siccome difficilmente la macchina a vapore verrà migliorata nei suoi elementi principali, ormai, con tutta probabilità,

non si modificherà gran che. Questo è troppo bello per essere vero. Si modificherà e si adatterà a un'infinita varietà di scopi, proprio come l'uomo si è modificato fino a conquistare capacità negate ai bruti.

«Per ora il fuochista è, per la sua macchina, più o meno quello che è il cuoco per noi. Pensate agli uomini che lavorano nelle miniere e nei pozzi di carbone, pensate ai mercanti che vendono il carbone e ai treni che lo trasportano, ai macchinisti, alle navi da carico: che esercito di servitori impiegano le macchine! Non ci sono forse più uomini impegnati a curare le macchine che a curare i propri simili? Le macchine non mangiano forse perché servite dall'uomo? Non stiamo noi stessi creando gli esseri che devono prendere il nostro posto nel dominio della terra? Non stiamo perfezionando giorno per giorno la bellezza e la precisione del loro organismo, accrescendo quotidianamente la loro potenza e fornendo loro anche quella capacità di autoregolamento e di autonomia che varrà più di qualsiasi intelligenza?

«Non è una novità che la macchina si nutra! L'aratro, la vanga e il carro si nutrono attraverso lo stomaco dell'uomo; il combustibile che li mette in moto deve bruciare nella fornace di un uomo o di un cavallo. Per poter scavare, l'uomo deve consumare pane e carne; il pane e la carne sono il combustibile che fa funzionare la vanga. Se un aratro è tirato da un cavallo, la sua forza motrice è rappresentata dall'erba, dalle fave o dall'avena, che bruciano nel ventre dell'animale, dandogli la forza per lavorare; senza di esse il lavoro cesserebbe proprio come una macchina a vapore si fermerebbe se il fornello che l'alimenta si spegnesse.

«Uno scienziato ha dimostrato che "nessun animale ha il potere di produrre energia meccanica, ma tutto il lavoro da lui fatto finché era vivo, tutto il calore emesso dal suo corpo, nonché il calore che si otterrebbe bruciando le materie combustibili che il suo corpo ha perduto durante la sua intera esistenza, sommati insieme, rappresentano l'esatto equivalente del calore che si otterrebbe bruciando tutto il cibo da lui mangiato durante la sua vita, più una quantità di combustibile capace di sviluppare lo stesso calore sviluppato dal suo corpo che venisse bruciato immediatamente dopo la morte". Non so come abbia scoperto tutto ciò, ma è un uomo di scienza. Come si può allora negare la vitalità futura delle macchine basandosi sul fatto che attualmente, cioè nel loro stadio infantile, sono sottoposte a esseri di per sé incapaci di originare energia meccanica?

«Ciò che preoccupa di più, tuttavia, è il constatare che, mentre un tempo gli animali erano il solo stomaco di cui le macchine potevano disporre, oggi ve ne sono molte con uno stomaco loro proprio, e che consumano il loro cibo da sole. Ciò rappresenta un grosso passo avanti nell'evoluzione che le renderà, se non animate, almeno talmente affini agli esseri animati da non essere molto più diverse da noi di quanto gli animali siano diversi dai vegetali. E ciò, benché l'uomo sia destinato a rimanere, sotto certi aspetti, un essere superiore, non è forse in accordo con i comuni artifizii della natura, che lascia alcune forme di superiorità ad animali nel complesso superati da tempo? Non ha permesso alla formica e all'ape di restare superiori all'uomo per l'organizzazione della loro comunità e dei loro sistemi sociali? O all'uccello per il volo? O al pesce per il nuoto? O al cavallo per la forza e la velocità? O al cane per l'abnegazione?

«Alcune persone con le quali ho avuto occasione di parlare di questo argomento sostengono che le macchine non potranno mai avere un'esistenza animata o quasi animata, in quanto non posseggono sistema riproduttivo e probabilmente non lo possiederanno mai. Se con ciò si vuol dire che non possono sposarsi, e che non ci sarà mai dato di vedere una fertile unione tra due locomotive, con i piccoli che giocano davanti alla porta del deposito (anche se la cosa ci piacerebbe tanto) lo ammetto senz'altro. Ma è un'obiezione molto superficiale. Nessuno pensa che tutti i caratteri degli organismi attualmente esistenti possano esattamente ripetersi in una forma di vita del tutto nuova. Il sistema riproduttivo degli animali è molto diverso da quello delle piante, ma è pur sempre un sistema riproduttivo. Perché la natura dovrebbe avere esaurito le forme di questo sistema?

«È indubbio che, se una macchina è capace di riprodurre sistematicamente un'altra, si può dire che essa possiede un sistema riproduttivo. Che cos'è infatti un sistema riproduttivo, se non un sistema per la riproduzione? E quante sono le macchine che non vengono riprodotte sistematicamente da altre macchine? Ma, direte, è l'uomo che le fa riprodurre. Lo ammetto; ma non sono forse gli insetti che permettono a molte piante di riprodursi, e intere famiglie di vegetali non sarebbero forse destinate a sparire se agenti interamente estranei ad esse non le fertilizzassero? Chi può affermare che il trifoglio dei prati non possiede sistema riproduttivo solo perché per riprodursi deve avere come paraninfo il calabrone (e solo il calabrone)? Nessuno. Il calabrone fa parte del sistema riproduttivo del trifoglio. Tutti noi deriviamo da animaletti microscopici, la cui identità era interamente distinta dalla nostra, e che agivano secondo le leggi della loro specie, senza curarsi affatto della nostra opinione in proposito. Quelle piccole creature fanno parte del

nostro sistema riproduttivo; perché allora noi non potremmo far parte del sistema riproduttivo delle macchine?

«Ma le macchine che producono macchine non producono macchine della loro stessa specie. Un ditale è fatto da una macchina, ma non è, né sarà mai, fatto da un ditale. Anche qui, se interroghiamo la natura, troveremo innumerevoli analogie, e ci accorgeremo che un sistema ri-produttivo può funzionare perfettamente senza che la cosa riprodotta sia della stessa specie di quella che la produce. Le creature che riproducono la loro stessa specie sono molto rare; esse riproducono sempre qualcosa che ha il potere latente di assumere la forma di chi le ha generate. Così la farfalla depone un uovo, il quale uovo diverrà bruco, il quale bruco diverrà crisalide, la quale crisalide diverrà farfalla. E benché per ora, non ho difficoltà ad ammetterlo, non si possa dire che le macchine posseggano qualcosa di più del semplice germe di un autentico sistema riproduttivo, non abbiamo forse appena visto che solo di recente esse hanno acquistato i rudimenti di una bocca o di uno stomaco? Perché non potrebbero progredire nel campo della riproduzione vera e propria come hanno progredito ultimamente in quello della nutrizione?

«Può darsi che, una volta sviluppatosi, il sistema rimanga in molti casi un sistema di riproduzione indiretta. Solo alcuni tipi di macchine, forse, potranno essere fecondi, mentre gli altri avranno funzioni diverse nel mondo meccanico, proprio come la maggioranza delle formiche e delle api non partecipa alla continuazione della specie, ma si limita a procurare e a immagazzinare il cibo, senza occuparsi della riproduzione. Non si può pretendere che il parallelismo sia perfetto o quasi perfetto; certo non adesso, e probabilmente mai. Ma non vediamo già analogie sufficienti a destare in noi serie preoccupazioni per il futuro, e a farci ritenere doveroso l'arrestare il male finché siamo in tempo? Le macchine possono, entro certi limiti, produrre macchine di qualsiasi tipo, per quanto diverse da esse. Ogni specie di macchina avrà probabilmente i suoi riproduttori meccanici speciali, e quelle più complesse dovranno la loro esistenza a molti genitori invece che a un solo padre e a una sola madre..

«Ci inganniamo quando consideriamo ogni macchina complicata come una cosa unica; in realtà è piuttosto come una città, o addirittura una società, dove ciascun membro viene generato secondo la sua specie. Noi vediamo la macchina come un tutto, e le diamo un nome e un'individualità; pensiamo alle membra del nostro corpo, che tutte insieme formano un individuo nato da un unico centro di azione riproduttiva, e ne deduciamo che non può esistere azione riproduttiva che non scaturisca da un centro unico. Ma questa conclusione non è scientifica: il fatto che una macchina a vapore non sia mai stata prodotta interamente da un'altra macchina a vapore, o da altre due, non ci autorizza affatto a dire che le macchine a vapore non posseggono sistema riproduttivo. In realtà, ogni parte della macchina a vapore viene prodotta dai suoi genitori particolari, che hanno la funzione di creare quella parte specifica, e quella sola, mentre la combinazione delle parti in un tutto unico forma un altro settore del sistema riproduttivo meccanico, oggi incredibilmente complesso e difficile da abbracciare nella sua interezza.

«Complesso per ora, ma quanto più semplice e più comprensibile nella sua organizzazione può diventare in altri centomila anni! O anche solo in ventimila! Perché l'uomo oggi, credendo di fare il proprio tornaconto, spende un'incalcolabile quantità di lavoro, di tempo e di intelligenza per perfezionare sempre più la creazione delle macchine. È già riuscito a fare cose che sembravano irrealizzabili, e apparentemente non vi sono limiti ai risultati che si possono ottenere con tanti e tanti miglioramenti, purché tali miglioramenti vengano trasmessi di generazione in generazione e le macchine si modifichino di conseguenza. Non bisogna mai dimenticare che il corpo umano ha raggiunto la sua forma attuale grazie alle infinite modificazioni verificatesi in molti milioni di anni; eppure il suo organismo non si è mai perfezionato ed evoluto con la millesima parte della rapidità con cui si stanno perfezionando ed evolvendo le macchine. È questo il punto più preoccupante della situazione e mi si deve perdonare se ci batto e ci ribatto tanto spesso».

CAPITOLO XXV . Il libro delle macchine (continuazione e fine)

Seguiva a questo punto una digressione lunghissima e intraducibile sulle diverse razze e famiglie di macchine allora esistenti. L'autore tentava di convalidare la sua teoria rivelando le analogie fra macchine di categorie molto diverse, analogie in base alle quali tendeva a dimostrare che quelle macchine dovevano discendere da un progenitore comune. Divideva le macchine in generi, sottogeneri, specie, varietà, sottovarietà, e così via. Scopriva legami di parentela fra macchine che in apparenza avevano ben poco in comune, e dimostrava come un tempo ne esistessero molti di più, ora scomparsi. Notava tendenze regressive, e, in molte macchine, la

presenza di organi rudimentali ormai abortivi e completamente inutili, ma atti a rivelare la discendenza da un progenitore nel quale invece erano stati effettivamente utili.

Decisi di rimandare ad altro momento la traduzione di questa parte del trattato. Fra parentesi, era molto più prolissa di tutte quelle riportate finora. Purtroppo lasciai Erewhon prima di poter tornare sull'argomento; e mentre riuscii a salvare, a rischio della vita, la mia traduzione e altre carte, fui costretto a sacrificare l'originale. Fu per me un gran dolore; ma mi permise di guadagnare dieci minuti preziosissimi, senza i quali Arowhena e io saremmo certo periti entrambi.

Mi viene in mente un episodio che si ricollega con questa parte del trattato. Il signore che me lo regalò mi chiese di vedere la mia pipa. L'esaminò con cura, e quando scorse la piccola protuberanza sotto il fornello parve estremamente compiaciuto, ed esclamò che doveva trattarsi di un organo rudimentale. Gli chiesi che cosa volesse dire.

«Signore,» rispose «quest'organo è identico al bordo che si trova sul fondo della tazza. Non è che un'altra forma della stessa funzione. Probabilmente serviva a impedire che il calore della pipa lasciasse un segno sul tavolo dove veniva posata. Se studiate la storia delle pipe, troverete certamente che nei primi esemplari questa protuberanza aveva una forma diversa da quella che ha adesso. Doveva essere larga e piatta alla base, in modo da poter tenere il fornello appoggiato sul tavolo, mentre si fumava, senza lasciare il segno. Poi, l'uso da un lato e il disuso dall'altro devono aver ridotto la sua funzione a quella attuale, di puro rudimento. Non sarei sorpreso, signore,» continuò «se col tempo quest'organo dovesse modificarsi ancora e prendere la forma di una foglia ornamentale o persino di una farfalla. In certi casi potrebbe anche scomparire del tutto».

Al mio ritorno in Inghilterra mi informai, e scoprii che il mio amico erewhoniano non si era sbagliato.

Ma per tornare al trattato sulle macchine, ripresi la traduzione dal passo che segue:

«Se, per ipotesi, nel più antico periodo geologico, una qualche forma primitiva di vita vegetale fosse stata dotata della facoltà di ragionare sulle prime manifestazioni della vita animale, essa avrebbe pensato che gli animali potevano un giorno raggiungere al massimo il livello dei vegetali; e già quest'idea le sarebbe parsa estremamente audace. Ma, tuttavia, il suo errore sarebbe stato meno grave di quello che commetteremmo noi se immaginassimo che, siccome la vita delle macchine è molto diversa dalla nostra, essa non può raggiungere un livello superiore al nostro; o che, siccome la vita meccanica è molto diversa da quella umana, non può essere considerata veramente vita.

«Ma,» si obietta «ammesso che sia così, e che la macchina a vapore abbia una forza propria, certo nessuno potrà dire che possiede anche una volontà propria.» Ahimè! Se consideriamo la cosa più da vicino, ci accorgeremo che questo non dimostra affatto che la macchina a vapore non sia il germe di una nuova fase della vita. Che cosa mai, in questo mondo, o nei mondi al di là di questo, possiede una volontà propria? Solo l'Ignoto e l'Inconoscibile!

«L'uomo è il risultato e la manifestazione di tutte le forze che hanno agito su di lui, prima o dopo la nascita. In ogni istante, la sua azione dipende unicamente dalla sua costituzione, e dall'intensità e direzione delle varie influenze a cui è ed è stato soggetto. Alcune di tali influenze si neutralizzano indubbiamente a vicenda; ma l'uomo agirà secondo la sua natura, e secondo le influenze che ha subito in passato e che subisce nel presente dall'esterno, con la regolarità e la ineluttabilità di una macchina.

«In genere, ci rifiutiamo di ammetterlo perché non conosciamo a fondo né la natura degli individui né l'insieme delle forze che agiscono su di essi. Ne vediamo solo una parte, ed essendo quindi incapaci di inquadrare, se non in modo molto approssimativo, la condotta umana, neghiamo che essa sia soggetta a leggi fisse, e attribuiamo in massima parte la personalità e le azioni dell'uomo al caso, alla sorte, o al destino. Ma queste sono solo parole per nascondere la nostra ignoranza; e basterebbe riflettere un poco per capire che il più audace volo dell'immaginazione, o il ragionamento più sottile, è un accadimento necessario, e l'unico accadimento possibile nel momento in cui accade, come la caduta della foglia morta, quando il vento la stacca dal ramo.

«Perché il futuro dipende dal presente, e il presente (la cui esistenza costituisce solo uno di quei compromessi minori di cui è piena la vita umana, in quanto esiste unicamente sull'ipoteca del passato e del futuro) dipende dal passato: e il passato è inalterabile. Se non possiamo vedere il futuro con la stessa chiarezza del passato, è solo perché sappiamo troppo poco del nostro vero passato e del nostro vero presente. Passato e presente son troppo grandi per noi: altrimenti il futuro si svelerebbe dinanzi ai nostri occhi nei suoi minimi particolari, e la chiarezza con cui vedremmo il passato e il futuro ci farebbe perdere il

senso del presente, se non addirittura il senso totale del tempo. Ma questo non c'entra. Certo è soltanto che più si conoscono il passato e il presente, più si può arguire del futuro. Quando si conosce perfettamente il passato e il presente, e si conoscono per esperienza le conseguenze derivate in altre occasioni da un passato e da un presente analoghi, non si metterà mai in dubbio l'immutabilità dell'avvenire: sappiamo così bene quel che accadrà che potremmo rischiarvi tutta la nostra fortuna.

«Questo è un bene inestimabile, perché è il fondamento su cui si basano scienza e morale. La certezza che l'avvenire non è cosa arbitraria e mutevole ma che a determinati presenti seguiranno sempre determinati futuri è la premessa di tutti i nostri piani, la fede che ispira tutti gli atti coscienti della nostra vita. Senza di essa saremmo smarriti, non avremmo più fiducia nei nostri atti e quindi non agiremmo mai, perché non potremmo sapere se i risultati del nostro atto saranno gli stessi che in passato.

«Chi arerebbe o seminarebbe se non credesse nell'immutabilità del futuro? Chi getterebbe acqua su un incendio se non fosse certo che l'acqua può spengerlo? Gli uomini fanno del loro meglio solo quando sanno con certezza che altrimenti il futuro si mostrerà loro avverso. Il sentimento di tale certezza è parte integrante della somma delle forze che operano sugli uomini; e agisce soprattutto sui migliori e sui più retti. Chi è più fermamente persuaso che il futuro è legato in modo ineluttabile al presente, in cui egli agisce, amministrerà meglio il proprio presente e lo coltiverà con più cura. L'avvenire diventa necessariamente una specie di lotteria per chi crede che a determinate condizioni possano seguire risultati diversi. Se lo crede veramente, invece di lavorare si perderà in elucubrazioni: questi sono gli uomini immorali. Gli altri, se la loro fede è veramente viva, posseggono il più potente stimolo al lavoro e alla virtù.

«Il rapporto di tutto ciò con le macchine non è evidente per il momento, ma lo sarà ben presto. Nel frattempo devo rispondere ad alcune obiezioni di certi amici i quali sostengono che, benché il futuro sia immutabile rispetto alla materia inorganica e in parte rispetto all'uomo, tuttavia per altri versi non può essere considerato tale. Per esempio, dicono, il fuoco applicato alla lana asciutta, e alimentato dall'ossigeno, produrrà sempre una fiammata, ma non sempre mettendo a contatto un codardo con un oggetto terrificante si avrà come risultato un uomo che scappa. Nondimeno, se ci sono due codardi perfettamente simili sotto tutti i punti di vista, i quali si trovano di fronte a due oggetti terrificanti perfettamente simili, e in condizioni perfettamente simili, che altro ci possiamo aspettare se non una fuga perfettamente simile, anche se fra il primo avvenimento e la sua ripetizione sarà trascorso un migliaio di anni?

«L'apparenza di una maggiore regolarità nei risultati delle combinazioni chimiche rispetto a quelle umane deriva dalla nostra incapacità di percepire le sottili differenze delle combinazioni umane, che non si ripetono mai in modo identico. Conosciamo il fuoco, e conosciamo la lana, ma non ci sono mai stati e mai ci saranno due uomini esattamente identici: e la più piccola variazione può mutare interamente i termini del problema. Occorrerebbero infinite statistiche prima di poter prevedere pienamente il risultato delle combinazioni future. Ciò che sorprende è che le possibilità di previsione del comportamento umano siano già così elevate. In realtà più andiamo avanti con gli anni, più sappiamo con certezza il modo in cui una determinata persona reagirà in determinate circostanze; e ciò sarebbe impossibile se la condotta umana non fosse soggetta a leggi il cui funzionamento ci diviene sempre più familiare con l'esperienza.

«Se tutto ciò è giusto, ne consegue che la regolarità con cui le macchine agiscono non prova un'assenza di vitalità o, almeno, di germi che possano svilupparsi creando una nuova fase di vita. A prima vista infatti sembrerebbe che una locomotiva non possa fare a meno di avanzare, se posta sulle rotaie col vapore sotto pressione e i congegni in pieno funzionamento; mentre l'uomo che deve guidarla può non farlo, se non vuole; onde la prima non avrebbe alcuna volontà propria né alcun libero arbitrio, mentre il secondo li possiede entrambi.

«Questo è vero fino a un certo punto. Il conducente può arrestare la macchina quando vuole, ma lo vorrà solo in certi luoghi che sono stati stabiliti da altri, o di fronte a ostacoli inaspettati che determinano la sua scelta. La sua volontà non è spontanea; egli è circondato da un invisibile coro di influenze che gli impongono di agire in quel determinato modo. Sappiamo in anticipo come dobbiamo calibrare queste influenze, proprio come sappiamo in anticipo quanto carbone e quanta acqua dobbiamo fornire alla locomotiva. Curiosamente, finiremo per scoprire che le influenze che agiscono sul conducente sono dello stesso genere di quelle che agiscono sulla macchina, cioè cibo e calore. Il conducente ubbidisce ai suoi padroni perché riceve da loro cibo e calore, e se cibo e calore gli vengono tolti o dati in quantità insufficiente, cesserà di guidare la locomotiva; allo stesso modo la macchina si fermerà se non sarà alimentata sufficientemente. La sola differenza è che l'uomo è consapevole dei suoi bisogni, mentre la macchina apparentemente non lo è, a

parte il fatto che può rifiutarsi di funzionare. Comunque, come ho già spiegato sopra, non è detto che ciò sia definitivo.

«Di conseguenza, se si è dato il necessario impulso ai motivi che spingono il conducente, non si verifica mai o quasi mai il caso di un uomo che arresti la locomotiva per puro capriccio. Ma ciò può accadere, direte voi. Sì, come può accadere che la locomotiva deragli; ma se il conducente arresta il treno per qualche motivo futile, ci si accorgerà o che è stato calcolato male il potere delle influenze necessarie, o che è stato calcolato male l'uomo, esattamente come la locomotiva può deragliare per un difetto insospettato. Ma anche in questo caso si tratterà di un atto non spontaneo: l'atto sarà sempre determinato da cause particolari. Spontaneità è solo un termine con cui l'uomo esprime la sua ignoranza degli dèi.

«Ma quelli che guidano il conducente, direte, non agiscono forse spontaneamente?».

Qui l'autore si addentrava in un oscuro ragionamento, che preferisco omettere. Finalmente riassumeva: «Insomma la conclusione è che fra la vita di un uomo e quella di una macchina esiste una differenza di livello piuttosto che di specie, benché non manchino anche differenze di specie. Un animale ha più risorse di una macchina in casi di emergenza. La macchina è meno flessibile; il suo campo d'azione è limitato. Nel suo proprio ambito possiede una forza e un'accuratezza sovrumane, ma difficilmente sa cavarsela in una situazione critica. Talvolta, quando lo svolgimento normale della sua azione viene turbato, perde la testa, e va di male in peggio, come un pazzo in preda a un attacco di follia furiosa. Ma anche qui ci troviamo di fronte alla considerazione già fatta, cioè che le macchine si trovano ancora nel loro stadio infantile. Sono soltanto scheletri, senza muscoli né carne.

«Pensate all'ostrica: a quante circostanze inattese è preparata? A tutte le circostanze che possono accaderle nei limiti del suo campo d'azione, e non di più. Lo stesso può dirsi delle macchine, e dell'uomo. Gli incidenti che capitano quotidianamente all'uomo per la sua mancanza di adattabilità non sono meno numerosi degli incidenti che capitano alle macchine; e alle macchine si forniscono ogni giorno nuovi mezzi per far fronte a situazioni imprevedute. Guardate i mirabili congegni con cui già oggi la macchina a vapore è in grado di regolarsi da sola e di adattarsi alle circostanze; guardate come essa sa rifornirsi d'olio, come sa indicare i propri bisogni ai suoi custodi; come, attraverso il regolatore, sa dosare l'applicazione della propria energia; guardate quell'immagazzinatore di inerzia e di movimento che è il bilanciante, guardate i respingenti della vettura ferroviaria. Guardate come tutti questi miglioramenti siano stati studiati per garantire la conservazione della macchina e per proteggerla contro gli incidenti che possono capitarle; e pensate a come essa si evolverà e progredirà nei millenni, se l'uomo non si renderà conto del pericolo che corre e del triste destino che sta preparando a se stesso.⁸

«Disgraziatamente l'uomo è stato cieco per troppo tempo. La sua fede nel vapore lo ha indotto a svilupparne ed estenderne l'uso. L'abolizione improvvisa del vapore non potrà riportarci semplicemente allo stato in cui ci trovavamo prima che venisse scoperto; ci sarà uno scombussolamento generale, e un periodo di anarchia senza precedenti. Sarà come se la popolazione raddoppiasse all'improvviso, e noi non avessimo i mezzi per dar da mangiare a tutti quanti. Abbiamo fatto aumentare la nostra popolazione fidando nelle macchine: le macchine sono quindi necessarie alla nostra civiltà quasi come a noi è necessaria l'aria che respiriamo. Non solo, ma le macchine hanno influito sull'uomo contribuendo a renderlo quello che è, come l'uomo ha influito sulle macchine rendendole quello che sono. Ci resta una sola alternativa: o affrontare ora un periodo di grandi sofferenze, o vederci gradatamente sostituiti dalle nostre stesse creature, finché di fronte a loro saremo quello che sono le bestie dei campi di fronte a noi.

«È questo il pericolo. Perché molti sembrano disposti ad accettare un futuro così disonorevole. Anche se l'uomo dovesse diventare per le macchine quello che per noi sono il cavallo e il cane, mi dicono, continuerà tuttavia a vivere e probabilmente si troverà molto meglio quando sarà addomesticato sotto la guida benefica delle macchine che non allo stato brado in cui si trova attualmente. Noi trattiamo i nostri animali domestici con molta benevolenza. Diamo loro tutto ciò che riteniamo sia loro utile; e indubbiamente il fatto che noi mangiamo la carne ha aumentato la loro felicità invece di diminuirla. Allo stesso modo c'è motivo di credere che le macchine ci tratteranno con bontà, perché la loro esistenza dipenderà in larga misura dalla nostra. Ci governeranno con severità, ma non ci mangeranno. Avranno bisogno di noi non solo per la riproduzione e l'educazione dei loro figli, ma anche perché le serviamo come domestici; perché procuriamo loro il cibo e le nutriamo; perché le curiamo quando si ammalano; perché sotterriamo i loro morti oppure riadattiamo le loro membra dopo il decesso a nuove forme di vita meccanica.

«La natura stessa della forza di propulsione che assicura il progresso delle macchine esclude la possibilità che la vita dell'uomo divenga penosa anche quando egli sarà ridotto in schiavitù. Gli schiavi, se hanno dei buoni padroni, sono abbastanza felici; e del resto questo grande cambiamento non si verificherà nella nostra epoca, e nemmeno fra migliaia o decine di migliaia di anni. Perché dunque preoccuparsi di un avvenire tanto lontano? Quando sono in giuoco i suoi interessi materiali, l'uomo non è un animale sentimentale, e benché talvolta qualche anima appassionata, considerando la propria condizione, maledica il destino che non l'ha fatta nascere macchina a vapore, la grande maggioranza del genere umano accetterà passivamente qualsiasi compromesso che gli permetta di avere cibo e vesti migliori a minor prezzo, e si guarderà bene dal cedere a una gelosia irragionevole verso destini più gloriosi del suo.

«La forza dell'abitudine è immensa, e il mutamento avverrà in modo così lento che l'uomo non sarà mai ferito troppo vivamente nel suo senso di dignità. La nostra schiavitù si avvicinerà senza rumore e a passi impercettibili; fra le aspirazioni dell'uomo e quelle delle macchine non ci sarà mai un conflitto aperto. Le macchine battranno invece eternamente fra di loro, e avranno sempre bisogno dell'uomo per mezzo del quale la loro lotta verrà condotta. Non vi è motivo, in realtà, di preoccuparsi per la felicità futura dell'uomo finché egli potrà essere di qualche utilità alle macchine. E quando diventerà la razza inferiore, starà infinitamente meglio di adesso. Non è assurdo e irragionevole esser gelosi dei nostri benefattori? E non peccheremmo di completa follia se rifiutassimo i vantaggi che non possiamo ottenere altrimenti, solo perché di quei vantaggi altri profitteranno più di noi?

«Con coloro che hanno il coraggio di fare dei ragionamenti simili io non ho nulla in comune. Il pensiero che la mia razza possa mai essere superata o soppiantata mi fa orrore, come mi fa orrore il pensiero che anche in un'epoca remotissima i miei antenati potessero essere altro che creature umane. Se credessi che diecimila anni fa anche uno solo dei miei antenati era di una specie diversa dalla mia, perderei ogni rispetto per me stesso e non potrei più provare alcun piacere né interesse per la vita. Lo stesso sentimento provo per i miei discendenti, e credo che sia un sentimento universale e che il paese deciderà di porre fine a tanti progressi meccanici e di distruggere tutte le invenzioni realizzate negli ultimi trecento anni. Non credo sia necessario fare di più. Possiamo fidarci di riuscire a governare le macchine che rimangono; e se pure preferirei veder distrutte anche quelle di altri due secoli, mi rendo conto della necessità di un compromesso, e sono quindi disposto a sacrificare le mie convinzioni personali, e ad accontentarmi del termine di trecento anni. Ma meno di così non servirebbe a nulla».

Con queste parole si concludeva l'attacco che determinò la distruzione delle macchine in tutto il paese. Solo uno scrittore tentò di confutare seriamente la sua tesi, dicendo che le macchine dovevano essere considerate parte della natura fisica dell'uomo, non essendo in realtà altro che membra extra-corporali. L'uomo, secondo lui, è un mammifero meccanizzato. Gli animali inferiori tengono le membra legate al corpo, mentre molte delle membra umane sono sparse e disseminate qua e là per il mondo; alcune sono sempre a portata di mano per usi quotidiani, mentre altre possono trovarsi a centinaia di miglia di distanza. Una macchina è solo un membro supplementare; ecco la natura e la funzione delle macchine. Le nostre membra per noi sono solo delle macchine: una gamba è unicamente una gamba di legno superiore a tutte quelle che si possono fabbricare.

«Guardate l'uomo che scava con la vanga: l'avambraccio destro gli si è allungato artificialmente e la mano è diventata una giuntura. L'impugnatura della vanga è come la protuberanza sopra l'omero, il manico è l'osso aggiunto, e la lama di ferro oblunga è la nuova forma assunta dalla mano, forma che permette al suo possessore di rimuovere la terra in un modo che per la sua mano originaria sarebbe impossibile. L'uomo essendo riuscito a modificarsi così (non come si sono modificati altri animali, per circostanze completamente estranee al loro controllo) e ad accrescere, grazie alla sua intelligenza, di un cubito la sua statura, portò alla sua razza la luce della civiltà. Così col tempo si crearono i buoni rapporti sociali, la piacevole compagnia degli amici, l'arte dell'irragionevolezza, e tutte quelle forme dello spirito che più elevano l'uomo rispetto agli animali inferiori.

«Così civiltà e progresso meccanico avanzarono di pari passo, ciascuno stimolando lo sviluppo dell'altro: la prima spinta casuale della mazza ha messo in moto la palla, e la prospettiva dell'utile continua a farla correre. In realtà bisogna considerare le macchine come il sistema di sviluppo attraverso il quale l'organismo umano si sta perfezionando, e tutte le invenzioni del passato come un modo di aumentare le risorse del corpo umano. Così coloro che hanno quel tanto d'anima in comune da possedere il denaro necessario per

pagarsi un biglietto del treno, potranno avere anche le membra in comune; perché un treno è solo uno stivale delle sette leghe che cinquecento individui possono possedere contemporaneamente».

Questo autore temeva un unico serio pericolo: cioè che le macchine potessero rendere gli uomini talmente uguali per forza e potenza, e ridurre talmente la competizione tra loro, che molti individui deboli di costituzione sarebbero riusciti a sfuggire alla vigilanza delle autorità, e a trasmettere la loro inferiorità ai discendenti. Temeva che, eliminando gli sforzi oggi indispensabili all'uomo, si potesse imbastardire la razza umana, e il corpo potesse divenire un puro rudimento: l'uomo avrebbe finito per non essere altro che un'anima e un meccanismo, un semplice principio di azione meccanica, intelligente ma privo di passioni.

«Come viviamo già bene,» scriveva «grazie alle nostre membra esterne! Il nostro fisico varia con le stagioni, varia con l'età, varia a seconda dei soldi che possediamo. Se piove, siamo provvisti di un organo chiamato comunemente ombrello e destinato a proteggere i nostri abiti o la nostra pelle dagli effetti nocivi della pioggia. L'uomo ha già molte membra extra-corporali, che gli sono più utili di gran parte dei peli o, almeno, dei baffi. La sua memoria risiede nel suo taccuino. Col passar degli anni diviene sempre più complesso; allora si provvede di macchine per vedere, o magari di denti e di capelli artificiali; se è veramente un esemplare ben sviluppato della sua razza, si fornisce anche di una grande cassa su ruote, con due cavalli e un cocchiere».

Fu questo scrittore a far adottare l'uso di classificare gli uomini secondo i loro cavalli-vapore. Egli li divise in generi, specie, varietà e sottovarietà, dando loro nomi tratti dal linguaggio ipotetico che esprimevano il numero di membra di cui potevano disporre in qualsiasi momento. Dimostrò che gli uomini più si avvicinano alla ricchezza e più divengono altamente e sottilmente organizzati, e che solo i milionari posseggono l'intera serie di membra complementari di cui l'uomo può fornirsi.

«Quei potenti organismi che sono i nostri banchieri e i nostri industriali più importanti» diceva «possono parlare con i loro pari da un capo all'altro del paese nel giro di un secondo. Le loro anime ricche e sottili possono sfidare qualsiasi ostacolo materiale, mentre le anime dei poveri sono sempre impegolate e sopraffatte dalla materia, che si incolla loro addosso come la melassa sulle ali di un mosca o li risucchia come un banco di sabbie mobili; le loro orecchie ottuse impiegano giorni e settimane per sentire ciò che qualcuno vuol dir loro da lontano, invece di captarne la voce in un secondo come fanno le classi più altamente organizzate. Indubbiamente l'uomo che ha il potere di aggiungere alla propria identità un treno speciale, e di andare dove vuole e quando vuole, è più altamente organizzato di quello per cui il desiderio di un uguale potere è altrettanto irrealizzabile quanto il desiderio di avere le ali di un uccello, mentre il suo solo mezzo di locomozione sono le gambe. Il vecchio nemico filosofico, la materia, che è di per sé essenzialmente un male, stringe ancora la gola del povero e lo strangola. Ma per il ricco la materia è immateriale; l'organizzazione perfezionata del suo sistema extracorporale ha liberato la sua anima.

«Questo è il segreto, questa è la vera ragione per cui i ricchi ricevono omaggi dai poveri; sarebbe un grave errore supporre che tale deferenza sia ispirata da motivi vergognosi; è il rispetto naturale che tutte le creature viventi hanno per gli esseri di cui riconoscono la superiorità nella scala della vita animale, ed è analogo alla venerazione che il cane prova per l'uomo. Fra le razze selvagge il possesso di un fucile è ritenuto un alto onore, e, a memoria d'uomo, chi vale di più è sempre stato il più degno».

E così continuava per un pezzo, tentando di indicare i mutamenti apportati da questa o quella invenzione umana nella distribuzione della vita animale e vegetale per tutto il regno, e di illustrare in che modo ciascuna sia connessa con lo sviluppo intellettuale e morale dell'uomo. Cercava persino di stabilire la parte che alcune di esse avevano avuto nella creazione e modificazione del corpo umano, e che avrebbero avuto in seguito nella sua distruzione. Ma la tesi dell'altro scrittore riuscì evidentemente a trionfare e a far distruggere tutte le invenzioni degli ultimi duecentosettantunanni, data stabilita di comune accordo da tutti i partiti dopo parecchi anni di violente dispute sull'opportunità o meno di salvare un certo tipo di mangano molto usato dalle lavandaie. Alla fine si decise che anche il mangano era pericoloso, e venne fissato appunto il limite di duecentosettantunanni che lo condannava alla distruzione. Allora scoppiarono le guerre civili fomentate dalla reazione, guerre che condussero il paese sull'orlo della rovina, ma le cui vicende esulano dagli scopi di questo libro.

PROVINCIA DI ROMA ASSESSORATO PUBBLICA ISTRUZIONE E CULTURA
SPAZIO ZERO

Marzo

1582
STEVE PAXTON DANCE COMPANY (Steve Paxton, Lisa Nelson, Laurie Booth, Marc Lacroix): presenta una novità internazionale in coproduzione con Spaziozero. ATTIVITA' COLLEGATA: stage diretto da Steve Paxton.

Maggio

NEW YORK THEATRE (Dance, Sound, Film)

Artisti: ALVIN CURRAN, SIMONE FORTI, MEG EGINTON, SUSAN RETHORST, POOH KAYE, DANA KHITE, ERIKA BECKMAN, BATYA ZAMIR. Una parte della sezione è organizzata in collaborazione con JOHN HOWELL, direttore della rivista «LIVE PERFORMING» di NEW YORK. ATTIVITA' COLLEGATE: a) stage diretto da SIMONE FORTI. Stage diretto da MEG EGINTON. b) incontri corredati da audiovisivi in traduzione italiana a cura di JOHN HOWELL. c) Catalogo (NEW YORK NEW DANCE) in italiano-inglese a cura di DONATELLA BERTOZZI e SILVANA BARBAINI, primo numero della collana EDITRICE DI GIACOMO SPAZIOZERO.

SPECIALE VIDEO ROMA-NEW YORK

a cura di LORENZO MANGIO e FRANCESCA ALINOVI, con la collaborazione del DARK CAMERA e in collegamento con la GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI BOLOGNA. Sezione dello Speciale Video: a) Video-Music, materiale offerto dal THE KITCHEN di NEW YORK b) Video-Teatro c) Video-Selvaggio.

LITTLE ITALY

Sperimentazioni Italiane Multi-Media

Compagnie: SPAZIOZERO, LEO DE BERARDINIS, LA GAIA SCIENZA, ZERO GROWTH PRODUCTIONS, CABARET VOLTAIRE, AIR MAIL, GRUPPO XENO (X), ASCARI, FRIGERIO MODUGNO.

EVENTI PARA TEATRALI

Arti parziali (gare di rock, acrobazie, pugilato, calcio femminile) Bar Chantant. Trattoria Buffet.

Spazi: Teatro Spaziozero, Monte dei Cocchi, Teatro dei Cocchi, Campo Boario,

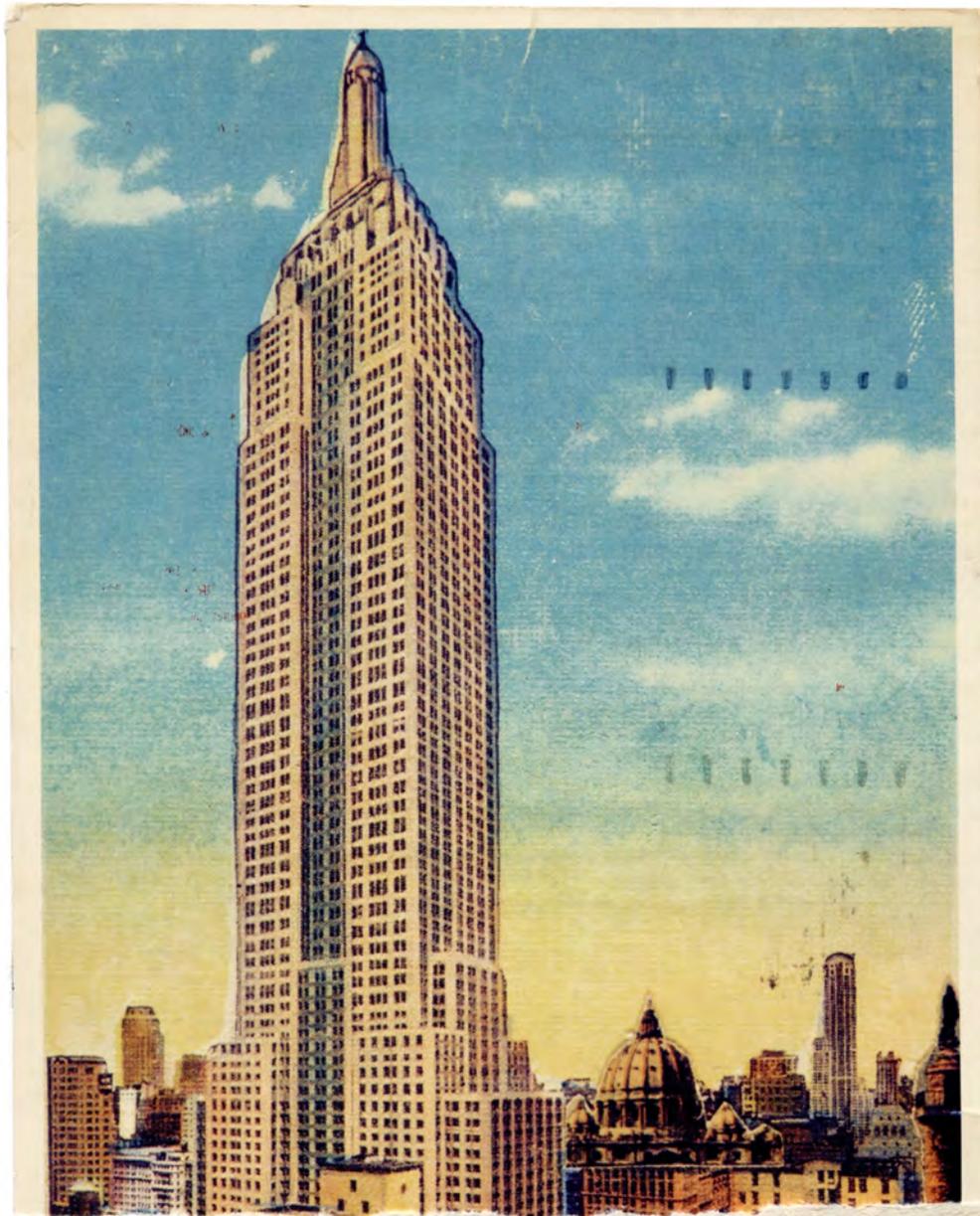
Campo Sportivo, Bar Elda, Gvehna

Per informazioni: Teatro Spaziozero, Via Galvani - Testaccio tel. 573089/6542141.

LEGGI DELLE ATTIVITA'

1982

1975



Il capitalismo ha costruito fin troppo - quanto
lascia in dotazione costituisce già l'assetto di
una architettura territoriale leggera, da viaggio,
di transizione dall'efficacia N all'efficienza N+I

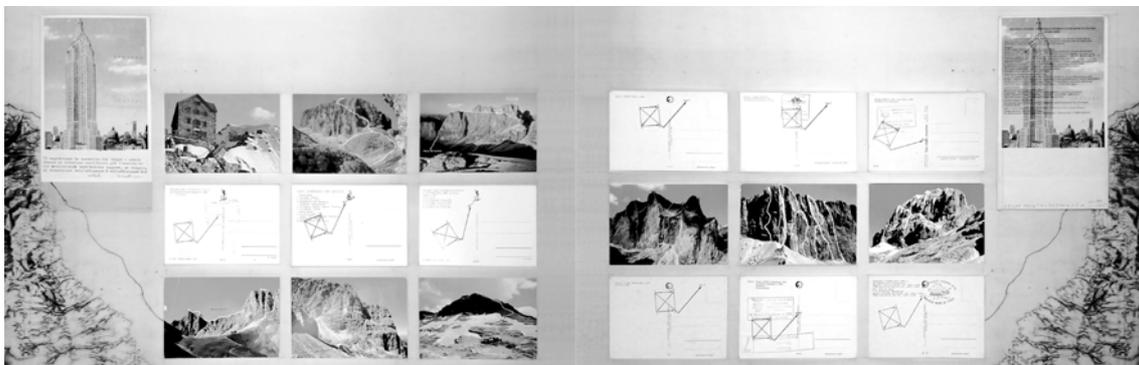
nobile

connettiva

L. M. Nardio 1982

AGGIORNAMENTO D'OCCASIONE

Relativamente a LE LEGGI DELL'OSPITALITÀ . Serie di cartoline postali spedite ad iniziare dal 1975. A volte nel retro venivano scritte frasi di cortesia per il destinatario o anche questa didascalia con occasionali variazioni e aggiunte: "...Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare - sentieri, casere e rifugi...", "...Il capitalismo ha costruito fin troppo; quanto lascia in dotazione costituisce già l'assetto di una architettura territoriale leggera, da viaggio, di transizione dall'efficacia N all'efficienza N+1...", "...Non fase di transizione ma transizione di fase - dalla stanzialità quaternaria al nomadismo quinario..." ecc.. – Cfr. Regesti alla data ICP.25.12.75. Vedi anche in *nømade* n.13.2017 "Senza architettura" e Lettera dal carcere n.14 in *nømade* n.16.2018.



Roma, 19 Febbraio 2020

Cara Arianna.

... ovviamente, la "proposta" su cui chiedi qualche chiarimento deve collocarsi in una società che ha una forma di produzione successiva a quella attuale, capitalistica; ovvero in una forma sociale che si determinerà come la n+1: comunistica. Dato che ovviamente tale "proposta" già si realizza come "turismo" privato, si tratterebbe allora solo di generalizzarla all'intera scala della specie?... Può sembrare banale, e forse lo è, ma sono appunto le dimensioni a modificarne la qualità...

...La Tavola A è stata composta con i documenti residuali delle spedizioni di cartoline inviate dalla Frazione Clandestina tra il 1975 e il 1980. L'occasione per questa sistemazione si è presentata nel 1982 grazie all'immagine della cartolina che annunciava una rassegna di danza e teatro promossa da Spazio Zero e dall'Assessorato del Comune di Roma. Era, cioè, un'immagine eloquente che, presentando sincronicamente il passato e il presente delle metropoli, chiamava a raccolta le immagini di un futuro che dovrà dissolvere la forma fisica stessa dei precedenti modi sociali dissipativi di insediare il territorio...

Questa tavola mi sembra conservare a memoria la validità delle indicazioni programmatiche ICP.25.12.75 cui si richiamava; e tanto più oggi, 2020, che nel crescere irrefrenabile della produzione capitalistica si costruiscono grattacieli anche per allevarci maiali o polli pronti a nutrire popolazioni urbane addensate come non mai in megalopoli da cui vediamo sorgere d'improvviso nuovi pericoli per l'intera specie umana – come l'attuale minaccia del coronavirus19, dalla quale i governi traggono a stento un'impossibile raccomandazione: *distanziatevi..!* (cr)

registrazione
IPOTESI DI INNESCO CRITICO
svilupata a scale urbane dagli attaccchini del comune



questioni storiche di politica dei rifacimenti restauri conservazioni consolidamenti farse — (realizzazione progressiva)

PIAZZA VENEZIA

di Carelli & Romeo

roma 1974. dal 28 febbraio al 18 brumaio

AGGIORNAMENTO D'OCCASIONE

Relativamente a BONIFICA MONUMENTI (ovvero: *avviso alle popolazioni*) . Innesco critico a scala urbana sull'origine della forma fascista dello Stato moderno, da Napoleone III in poi - serie interrotta . (Affissione pubblica tuttavia confidenziale di manifesti murali eseguita dagli attacchini del comune di Roma nel mese di marzo 1974) . (Cfr. Regesti della *Frazione Clandestina* alla data ICP.13.11.73).



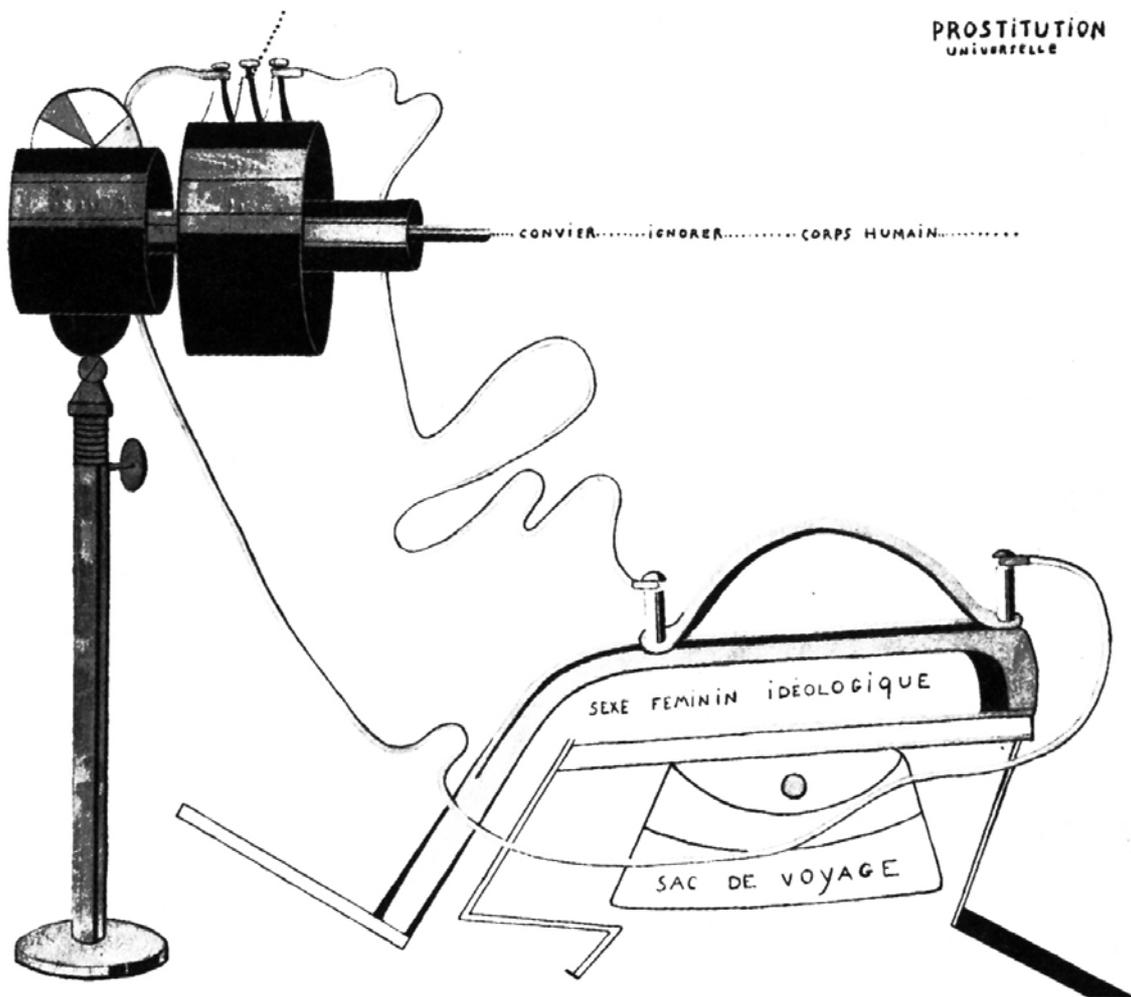
Roma, 8 Marzo 2020

Carissima.

Quanto ho già detto nell'intervista di Nicolas Martino riguardo gli effetti comunicativi – voluti o desiderati – di certe "operazioni", ha una valenza generale; così quanto vale per il mio N.d.R. si applica anche a questo innesco critico. Allora tanto vale rileggerla:

"A me interessava contrapporre, alla visione gradualista dello sviluppo storico, una visione catastrofista desunta dalla teoria del matematico René Thom. Sul cartellone di N.d.R. l'immagine dei due grafici e della didascalia, che si poteva leggere solo avvicinandosi, non favoriva certo l'efficacia dell'affissione; ma questa conta in parte. Ciò che importa del funzionamento di un metodo o di un sistema, sociale o termodinamico e forse anche estetico, è il rendimento (o efficienza). Così ho inseguito il rendimento di quell'immagine riproponendola in periodi diversi agli Incontri Internazionali o in Aut.Trib.17139 e in altre occasioni più recenti, per metterla in salvo dalla provvisorietà delle circostanze espositive..."

Mentre nel mio N.d.R. si trattava dell'avvicinarsi catastrofico delle rivoluzioni sociali, qui bisognava prendere di mira il luogo comune dello Stato antifascista... E dato che l'attenzione – non solo di massa – è sempre selettiva, è giusto un avviso pubblico purtuttavia confidenziale... (e l'eventualità del piacere estetico che il "rendimento" dell'immagine può generare è differito nel tempo e nello spazio dell'esperienza cognitiva, non in quello della sensibilità retinica immediata e dell'opinione personale...). Ovvero: con l'uso di simili esibizioni nel circo metropolitano del marasma comunicativo, le abilità contorsionistiche dell'arte e della critica tentano di pagare il riscatto dovuto ai luoghi comuni con un atto di conoscenza; e giacché la conoscenza è felicità e la felicità rallegra, possiamo pure contare sulla probabilità dell'insorgere di un godimento personale anche di tipo estetico, dunque ancor sempre, "artistico"... – dato che è nei limiti di quest'ambito che tutto ciò è nato e ivi rimane... (cr)



L'espressione figurativa, senza formazione accademica e senza commissione, pretende di essere un personale tentativo di rappresentazione del sé e di narrazione dell'ambiente. La rappresentazione del sé ha come segno l'immagine umana e le sue azioni nello spazio umano e naturale da esso stesso modificato ed inquinato.

FIGURE E LUOGHI COMUNI



ROMA . VIA PRINCIPE AMEDEO

Il tema principale è quello generale e astratto dell'educazione, nello specifico di procurarsi il soddisfacimento delle esigenze basilari, come la funzione educativa fondamentale di una specie, che ne permette l'esistenza. Tale funzione è calata in un ambiente antropico ove l'eccedenza di rifiuti fornisce opportunità di accesso a beni essenziali per le persone marginali al ciclo di produzione dei rifiuti stessi: il padre insegna alla figlia a frugare tra i rifiuti. Lo stesso vale per il gabbiano che insegna al suo pulcino a procurarsi il cibo tra i rifiuti dell'uomo. L'ambiente si costituisce con la prospettiva urbana della città di Roma, che storicamente vede la presenza dei rifiuti nei luoghi pubblici. Gli attori umani ed animali sono posti in una strada di Roma e chiusi in una prospettiva laterale di edifici sotto un cielo bianco polveroso sino ai toni scuri rossastri dati dalla massima concentrazione di polveri in prossimità del suolo.

La prospettiva centrale vede a destra solo un palazzo seguito da un giardino in ombra del sole meridiano che si trova dietro l'osservatore. A sinistra si trova su di un palazzo un cartello rosso con scritto Cina. Il cartello rosso segnala un'attività commerciale condotta da persone di origine culturale altra rispetto a quella della città, in analogia con la presenza del gabbiano che proviene da un ambiente marittimo altro rispetto alla posizione interna di Roma. Tale presenza conseguente a migrazione da geografie diverse, viene ripetuta per le persone con le persone del padre e della figlia che, in quanto appartenenti ad un gruppo camminante sono anche esse figure dislocate rispetto al luogo della scena, Roma . La presenza "indigena" si rappresenta solo con la scritta "Roma", senza corpi.

Altro tema è la rappresentazione della crisi ambientale provocata dall'"abbandono" dello scarto, ovvero dal suo occultamento in contenitori e sacchi. La risposta all'impossibilità di rimuovere gli scarti sta nella loro accettazione come valore: manifestamente nel caso degli spaghetti che fuoriescono dai sacchi e divengono valore come cibo per i gabbiani, implicitamente nel frugare del padre e nell'apertura del sacco da parte della figlia. Si tratta del ciclo continuo di trasformazione della materia operato seguendo il principio naturale del valore d'uso e non del riciclo come ulteriore processo antropico di profitto astratto.



ROMA . PIAZZA DELLE CINQUE LUNE

Si tratta della rappresentazione di un ingresso, l'ingresso a Piazza Navona.

Due passanti sulla destra sono in movimento per entrare. Uno dei passanti, la donna, viene ostacolata da un bambino. Il personaggio centrale in primo piano, non entra né esce, ma passa lateralmente osservando di traverso verso l'ingresso. La figura centrale della donna sta a rappresentare l'eternità perché il suo abbigliamento giovanile contrasta con la sua età molto avanzata. Una rappresentazione di immutabilità umana possibile solo con la trasfigurazione, con un trucco esagerato nella dimensione e nel colore.

Il paradosso sta nell'inattualità come modalità di sopravvivenza: una vecchia abbigliata secondo la moda contemporanea è vecchia, abbigliata secondo la moda della sua gioventù no. Le architetture della scena sono della Roma di alcuni secoli fa, anteriore all'unità d'Italia, ma la fuga centrale della prospettiva porta l'attenzione al presente, neppure più europeo ma del nuovo mondo: la "M" di McDonald's sul portone verde e lo scudo di UPS sul retro del furgone marrone.

Questi tre soggetti: la vecchia, il furgone UPS e l'insegna McDonald's sono i tre soggetti dell'eternità come persistenza, il mascheramento della donna, l'industria dei servizi nella consegna, l'industria nei servizi di alimentazione. La composizione cela una predisposizione cabalistica per il numero tre: sulla destra tre passanti, a sinistra tre vetture; tre soggetti al centro descritti sopra; sul fondo tre finestre celesti in verticale e tre verdi orizzontali; a destra il palazzo con tre piani di tre finestre e tre porte al suolo. La cabala è una fede sull'eternità dei numeri.



ROMA . TERRAZZA DEI GIARDINI DEL PINCIO SULLA PIAZZA DEL POPOLO

I soggetto di "la scelta?" è imperniato sulla libertà che si può avere nello scegliere di vivere. Tale questione si pone quando sopraggiunge il disagio del vivere, in termini esistenziali quando si diviene coscienti della vita come azione necessariamente volontaria, lasciando cadere le giustificazioni meccanicistiche e biologiche che assumiamo per la sopravvivenza.

L'attore principale sta fuori dal quadro ed è il soggetto che ha abbandonato il corpo suicidato ai piedi della fontana del Valadier al Pincio, gli attori secondari sono presenti nei corpi viventi degli spettatori che si affacciano per osservare il cadavere.

La scena del suicidio è un teatro neoclassico, a due piani. In basso, fontane secche su di una parete bianca, colore dell'indifferenza; in alto, fontane con a parete d'acqua, interne precedute da un colonnato corinzio. L'edificio con la vittima è avvolto da alberi e vegetazione debordante che contamina romanticamente l'opera neoclassica. Il corpo ai piedi della fontana è indicato dalle geometrie convergenti del basamento.

La compresenza nella scena dell'esistenza viva, con la vegetazione e gli spettatori, e dell'esistere inerte dell'edificio, e in decomposizione del corpo, viene rappresentato con la prossimità, il contatto e l'ombra: la scena si trova tutta in ombra, il sole è di taglio sulla destra.

La prospettiva della rappresentazione complessiva, con il punto di fuga esterno al quadro stesso, sta ad indicare che il suicida non è il soggetto agente, non è colui che sceglie di compiere l'azione, ma che è l'altro da lui ad aver determinato la sua azione: le condizioni naturali, biologiche e psicologiche, entità fuori dal sé. Il gesto di massima affermazione del sé, è ricondotto ad una rappresentazione naturale, ove la caduta del soggetto è

ingabbiata e guidata come l'acqua invisibile che scende sulle pareti interne della balconata, nell'ombra, un buio evidenziato dal braccio del suicida che copre i suoi stessi occhi come ultimo gesto di agonia che cancella la volontà della scelta.



ROMA . SOTTOPASSO SAN PIETRO

Il soggetto del Sottopasso è la religione riguardo lo in sé, ovvero la relazione con gli altri, e per il sé, aspetti che si possono rappresentare come guida etica e come geometria spirituale della persona.

La rappresentazione dell'aspetto etico viene ottenuta dalla coreografia dei diversi corpi. Ferma a terra una ragazza elemosinante con un bambino al seno. La sua postura è analoga a quella della Madonna dell'annunciazione, con la sostanziale differenza che tiene il frutto della gravidanza al seno. I passanti sono figure di religiosi che osservano senza fermarsi. Il prete in primo piano è completamente in ombra, quindi solo ridotto a sagoma.

La monaca è mezzo illuminata dal sole in quanto esposta come la elemosinante, per comunanza di genere alla maternità, una soggetto e l'altra osservatrice, una che espone il suo seno rosa per allattare, l'altra che lo tiene chiuso nella tonaca grigia come evidenziano la luce e l'ombra.

La geometria della scena è un'analogia della posizione dello spirito personale che dal buio interiore osserva una scena nella luce ove si colloca la risposta esistenziale della religione, rappresentata dagli edifici di San Pietro sullo sfondo, al centro in piena luce. La prospettiva centrale conduce al colonnato di San Pietro con le linee curve e spezzate dei corrimani e dei muretti - metafora della discontinuità e tortuosità dei percorsi che portano a conseguire una risposta esistenziale. Il punto di fuga non termina sull'edificio della chiesa, ma sul palazzo dei locali del pontefice, indicando con ciò che la risposta e l'obiettivo della ricerca esistenziale convergono sempre sull'uomo. Ricerca in cui, alle difficoltà di percorso, si aggiungono le barriere dell'indifferenza umana, rappresentate dalle colonne di pietra bianca del colonnato.

Il sentire umano è rappresentato invece dalle tonalità calde, nella elemosinante, nel bambino vestito di rosso a pois neri e nel tetto del palazzo papale



ROMA . PIAZZA GALERIA

La scena rappresenta diversi momenti della storia di Roma presenti attraverso elementi naturali, opere umane e persone. Le opere umane citano la storia antica con oggetti che ricordano la loro forma e funzione in modo indiretto attraverso un unico dettaglio. Nel caso i ruderi dell'acquedotto antonino in opus reticulatum. Oggetti che rappresentano la storia recente, ma già trascorsa: il Palazzo vuoto che sta sullo sfondo. Edificio senza più funzione, abbandonato ed in disfacimento, senza tetto e stanze, solo un involucro di nulla. Il disfacimento è rappresentato dal colore scuro di crosta bruciata e l'interno come la carne rosa di una ferita. Edificio senza funzione come le finestre senza stanze, che non aprono un interno verso l'esterno, ma mettono in comunicazione l'interno con l'esterno. Resta all'edificio la funzione espositiva di mezzo di comunicazione tramite segni popolari, schematici e ripetitivi, quali sono i graffiti alla sua base che ripetono il rosso carne viva dell'interno. I ruderi dell'edificio restano come opere di persone non più presenti nella scena. Altri oggetti, i semafori, stanno come strumenti di funzione della vita contemporanea, il traffico. La presenza umana è data dal gruppo di zingari che si riposa dopo il cammino fatto per approvvigionarsi di quanto loro necessario per vivere. Nel momento del riposo la composizione vede le donne osservarsi nel gruppo e gli uomini volgere lo sguardo al di fuori di loro stessi, due nel vuoto ed uno verso l'osservatore del quadro. Sono l'unica presenza, ma rappresentano la marginalità del passato e del presente e come tale confinati, stretti nel recinto del giardino. La natura avvolge tutta la composizione di persone e cose, ma presenta su di sé il segno dell'uomo, a terra il prato coltivato e in cielo il marrone delle polveri inquinanti in prossimità del suolo.



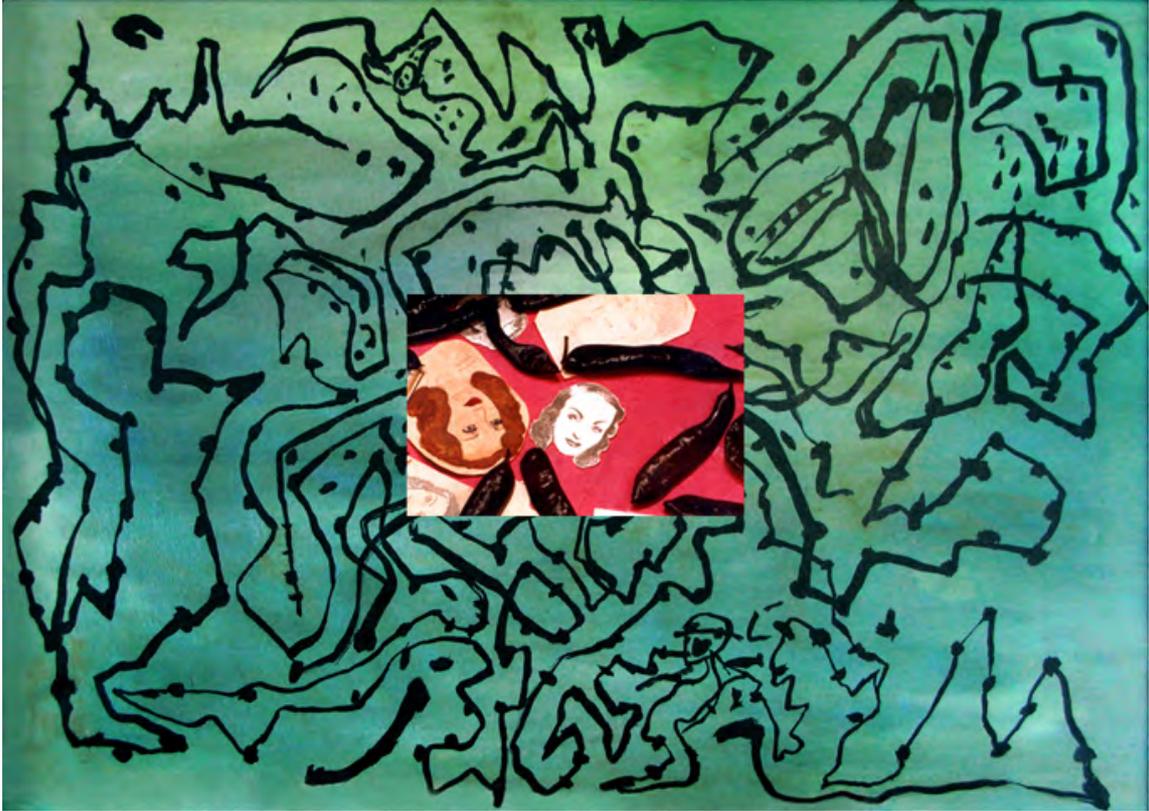
ROMA . VIA COLA DI RIENZO

La gioventù, il genere femminile e la posizione sociale marginale sono gli elementi che rappresentano con più emozione l'esserci del soggetto. Nella persona del camminante sussistono e si mostrano in modo palese e commovente le contraddizioni del sé e della sua rappresentazione che si vuole dare. Sono i forti contrasti dei dettagli della persona camminante che esso porta nel corpo e nel vestire, che producono l'impressione e la riflessione nello spettatore. I piedi calzano scarpe molto grandi ed un piede esce da una scarpa mostrando l'unghia con lo smalto. Il colore accompagna il significato di contrasto, sul fondo ocra primario si stacca la gonna di viola complementare al fondo giallo: una grammatica cromatica elementare di colori sfumati e compenetrati, che si sviluppa nel caldo ocra giallo di fondo.



ROMA . CORSO VITTORIO EMANUELE II

Sant'Agata : il martirio del lavoro e del genere visto come oggetto di predazione gratuita da parte della capitale.



LA DONNA E IL SOCIALISMO . 9

Stato e Società

L'evoluzione sociale ha assunto negli ultimi decenni, in tutti gli Stati civili del mondo, una rapidità accelerata ancor più dai progressi fatti in tutti i campi dell'attività umana, sicché i nostri rapporti sociali sono arrivati ad uno stato finora mai conosciuto di irrequietezza, di fermento, di dissoluzione. Le classi dominanti si sentono mancare il terreno sotto i piedi, e le istituzioni perdono sempre più della loro solidità per poter tener fronte all'assalto che si presenta da ogni lato. Un senso di molestia, d'incertezza, di scontento si è impadronito di tutte le classi, dalle più alte alle più basse. Gli sforzi spasmodici delle classi dirigenti per rimediare a questo insopportabile stato di cose si manifestano insufficienti e vani, e la minore sicurezza che ne deriva aumenta l'irrequietezza, il malessere. Non appena introdotta nell'edificio vacillante una trave di sostegno, sotto forma di legge qualunque, si scopre che in dieci altri punti sarebbero necessarie simili travi. Ciò fa sì che le classi dirigenti stesse si trovino sempre in lotta tra loro per gravi differenze di opinioni. Quanto sembra ad un partito necessità assoluta per pacificare e conciliare in qualche modo le masse sempre più scontente, è considerato da un altro debolezza imperdonabile e condiscendenza tale da risvegliare il desiderio di concessioni anche maggiori. Ne sono prove evidenti le interminabili discussioni in tutti i Parlamenti cui sempre danno luogo le nuove leggi e istituzioni, senza che si arrivi mai ad essere quieti e soddisfatti. Nelle stesse classi dominanti esistono opposizioni, in parte insormontabili, che acutizzano le lotte sociali.

I governi, e non solo i tedeschi, ondeggiando come canne al vento. Se si offrono loro sostegni – poiché senza questi non potrebbero esistere – si piegano ora da un lato, ora da un altro. Quasi in nessuno degli Stati progrediti di Europa il governo possiede una durevole maggioranza parlamentare sulla quale possa fare a fidanza. I contrasti sociali abbattono e dissolvono le maggioranze, e il corso eternamente vario che assumono le forze dirigenti distrugge l'ultimo resto di fiducia che godevano ancora. Oggi un partito è l'incudine, un altro il martello, domani viceversa; l'uno distrugge quello che l'altro ha *con tanta fatica edificato*. La confusione diventa sempre maggiore, così lo scontento, gli attriti si accumulano e si moltiplicano, rovinando in pochi mesi più energie di quanto avvenisse prima in anni. Contemporaneamente aumentano le esigenze sotto forma di tasse e gabelle diverse, e crescono a dismisura i debiti pubblici.

Per la sua natura e la sua essenza lo Stato è uno *stato di classe*. Abbiamo visto come esso fosse necessario per proteggere la proprietà privata che era sorta, e per regolare con leggi e istituzioni i rapporti dei proprietari tra loro e tra questi e i proletari. Le forme che assume nel corso dell'evoluzione storica il possesso della proprietà dipendono dalla natura di questa, dal fatto che i proprietari sono le persone più potenti dello Stato e lo plasmano secondo i loro interessi. Ma dipendono anche dal fatto che dalla proprietà privata il singolo individuo non ricava mai abbastanza, e cerca in tutti i modi di ricavarne di più. Egli si sforza di conformare lo Stato secondo i suoi desideri, per potere, con l'aiuto di esso, raggiungerli per quanto più è possibile. Le leggi e le istituzioni politiche diventano per così dire leggi e istituzioni di classe.

Ma tutti quelli che sono interessati alla conservazione dell'attuale ordinamento di cose, non sarebbero in caso di sostenere alla lunga il potere di Stato contro le masse di coloro che non vi hanno interesse, e queste masse giungessero ad una esatta conoscenza della vera natura dell'organamento esistente. Ciò dev'essere impedito ad ogni costo.

A questo scopo le masse debbono essere mantenute nella maggiore ignoranza possibile sulla natura delle condizioni presenti. Non basta: bisogna insegnar loro che l'organamento attuale è sempre esistito ed esisterà, che il volerlo mettere da parte significherebbe opporsi ad un ordinamento da Dio stesso stabilito, per la qual cosa la religione viene presa a servizio di questo ordinamento. Quanto più le masse sono ignoranti e superstiziose, tanto più grande è il vantaggio; il mantenerle tali è quindi interesse dello Stato, « interesse pubblico » cioè a dire, interesse delle classi che nello stato attuale vedono assicurata la protezione dei loro interessi. Oltre ai proprietari, la gerarchia di Stato e la ecclesiastica si uniscono in un lavoro comune per la protezione dei loro interessi.

Ma con l'aspirazione all'acquisto della proprietà e con l'aumento dei proprietari cresce la civiltà, e si fa maggiore il numero degli aspiranti che vogliono partecipare ai prostrassi ottenuti. Sorge una classe fondata su nuove basi, che non è però riconosciuta dalla dominante, degna di uguali diritti e che fa ogni sforzo per diventarlo. Sorgono infine nuove lotte di classe ed anche violente rivoluzioni, per mezzo delle quali la nuova

classe esige che le venga riconosciuta la sua compartecipazione al dominio, specialmente perorando la causa delle grandi masse degli oppressi e degli sfruttati, con l'aiuto dei quali spera di riportare la vittoria.

Ma tosto che la nuova classe giunge ad avere una compartecipazione al potere e al dominio, si unisce con gli antichi nemici contro i suoi primi alleati e dopo qualche tempo ricominciano le lotte. Ma mentre la nuova classe dominatrice, che nel frattempo ha impresso all'intera Società il carattere delle sue condizioni di esistenza, può estendere il potere e il possesso solo in ciò che fa partecipare ad una parte dei suoi acquisti la classe oppressa e sfruttata da lei, aumenta l'intelligenza e il potere attivo di questa.

Se non che ciò facendo, essa stessa fornisce a questa le armi per la distruzione. La lotta delle masse si dirige sempre più verso il dominio di classe sotto qualunque aspetto si presenti. E poiché l'ultima classe è rappresentata dal moderno proletariato, la sua missione storica è non solo la propria redenzione, ma anche quella di trascinar seco tutti gli oppressi, e con essi la donna.

[Le classi, le tasse e il diritto]

La natura dello Stato di classe esige dunque non solo che le diseredate siano mantenute per quanto è possibile nella privazione dei loro diritti, ma ancora che le spese e i pesi della manutenzione dello Stato gravino in prima linea sulle loro spalle. Questo è tanto più facile, quanto maggiormente il genere degli aggravii e delle gabelle è presentato sotto forme che ne velano il vero carattere. E' evidente che le forti tasse dirette per coprire le spese pubbliche, faranno ribellare a preferenza coloro che hanno minori entrate. Sta dunque nell'astuzia delle classi dirigenti di contenersi in modo da imporre non tasse dirette, ma indirette, cioè tasse e gabelle sui generi più necessari, poiché in tal modo il peso viene ripartito sugli articoli di uso giornaliero, che dalla maggior parte delle persone non viene avvertito, sul prezzo delle mercanzie, e formano un inganno sulla quota delle imposte pagate. Quanto paghi ciascuno di tassa o dazio sul pane, sul sale, sulla carne, sullo zucchero, sul caffè, sulla birra, sul petrolio, ecc., non è noto a molti ed è difficile a calcolarsi; essi ignorano quanto siano gravemente oberati. Queste tasse aumentano in rapporto del numero dei componenti la famiglia, e si istituisce così il più ingiusto sistema tassativo che trovar si possa. Al contrario, le classi dirigenti si vantano delle imposte dirette da esse pagate, e misurano dalla elevatezza delle medesime le loro pretese ai diritti politici che negano alle classi diseredate. A ciò si aggiunga l'aiuto e la protezione dello Stato, che le classi abbienti si concedono a spese delle masse, con tasse e dogane su tutti i viveri possibili, come per mezzo di contributi di molte centinaia di milioni annui, e l'enorme sfruttamento con l'elevare i prezzi degli articoli più svariati di prima necessità, imposto dall'organizzazione degli intraprenditori.

Questi capitalisti con le lotte, coi *trust* e i sindacati che lo Stato favorisce con la politica amministrativa, o tollera senza contrasto, se pure col parteciparvi non se ne fa sostegno, dominano incontrastati.

Finché le classi sfruttate potranno essere mantenute all'oscuro sulla natura di questi regolamenti, non correrà pericolo né lo Stato, né la Società dirigente. Ma non si tosto le classi danneggiate ne verranno a cognizione, e la crescente istruzione politica delle masse conduce a questo, siffatti ordinamenti politici per la loro palese ingiustizia, inaspriranno e sollevano le masse. L'ultimo bagliore di fede nel sentimento di giustizia dei poteri dominatori sarà distrutto, e verrà riconosciuta la vera natura dello Stato che applica tali mezzi, e della Società che li agevola. Ne seguirà la lotta fino alla demolizione di entrambi.

[illusioni conciliari]

Con le aspirazioni di poter conciliare gli interessi più disparati, Stato e Società accumulano organamenti su organamenti, ma nessuno degli antichi viene eliminato e nessuno dei nuovi fondamentalmente introdotto. Si naviga tra mezze misure che non soddisfano nessuno. Si ha qualche riguardo alle esigenze ed ai bisogni delle civiltà, sempre crescenti nella vita del popolo, poiché non tutto dev'essere arrischiato, ma intanto la via è seminata di vittime, tanto più numerose, quanto più aumenta da per tutto il numero dei parassiti.

Ciò non di meno rimangono non solo in vigore, ma vanno sempre più estendendosi, tutte le istituzioni contrarie ai fini della civiltà, e diventano enormemente moleste ed oppressive quanto più l'intelletto educato le dichiara ad alta voce *superflue*. Polizia, esercito, tribunali, carceri, tutto l'apparecchio del potere, si estende e diventa ognor più costoso, ma non aumenta di conserva la sicurezza né esterna, né interna, che anzi avviene l'*inverso*.

[socializzazione e *chauvinisme*]

Nei rapporti internazionali delle singole nazioni si è venuto formando a poco a poco uno stato di cose del tutto contro natura. Questi rapporti si aumentano e rafforzano col crescere della produzione delle mercanzie,

dello scambio di esse, aiutati dal perfezionamento dei mezzi di trasporto e man mano che le conquiste economiche e scientifiche diventano comune retaggio di tutti i popoli. Si stringono contratti commerciali e doganali, si costruiscono con l'aiuto di mezzi internazionali costose vie commerciali (il canale di Suez, il tunnel del Gottardo, ecc.). I singoli Stati appoggiano con grosse somme linee di navigazione per mezzo delle quali si facilitano i rapporti tra le diverse parti del mondo. Si è fondata l'unione postale mondiale (un progresso della civiltà di primo grado) si convocano congressi internazionali per tutti i possibili scopi pratici e scientifici, si diffondono le più alte testimonianze dell'intelletto delle singole nazioni con la traduzione in tutte le lingue dei popoli civili, lavorando in tal modo sempre più ad internazionalizzare e affratellare i popoli. Ma le condizioni politiche e militari dell'Europa e del mondo civile oppongono strano contrasto a questa evoluzione. Odio di nazionalità e *chauvinisme* vengono da una parte e dall'altra nutriti ad arte. Da per tutto le classi dominanti cercano di mantenere l'opinione che ne siano causa i popoli, nemici mortali uno dell'altro, e che aspettano il momento di assalirsi scambievolmente per annientarsi.

[concorrenza e guerra]

La lotta di concorrenza fra loro delle classi capitalistiche dei singoli paesi assume nel campo internazionale il carattere di una lotta di classe dei capitalisti di un paese contro quella di un altro, e provoca, sostenuta dalla cecità politica delle masse, una gara di armamenti militari come mai al mondo videsi l'uguale. Questa gara creò eserciti di una mole mai esistita, perfetti strumenti di morte e di distruzione per le guerre di terra e di mare, quali sono possibili solo in un'epoca di tecnica perfezionatissima come la nostra.

Questa provoca uno sviluppo dei mezzi di distruzione che conducono finalmente all'annientamento degli stessi Stati. Il mantenimento dell'esercito e della flotta esige vittime, che ogni anno si fanno più numerose e che finiscono col rovinare anche il popolo più dovizioso.

Nel 1902 la sola Germania pagò per la milizia di terra e di mare con rate regolari, o una volta tanto (compresi le pensioni e gli interessi del debito dell'impero contratto a scopo di guerra) molto più di 1000 milioni di marchi, e questa somma aumenta di anno in anno. Di queste tasse soffrono principalmente i fini istruttivi e civili, vengono trascurati i doveri più urgenti e le spese per la protezione esterna raggiungono un estremo che arriverà a render nullo anche lo scopo politico. Gli eserciti si ingrossano domandando per sé la parte più sana e vigorosa delle nazioni, e tutte le forze fisiche e intellettuali vengono educate per il loro sviluppo e per la loro formazione, come se il compito principale della nostra epoca fosse di prepararle al macello. Contemporaneamente si perfezionano gli strumenti di guerra e di morte; essi hanno raggiunto riguardo alla rapidità, alla capacità di spingersi lontani ed alla forza di penetrazione, una perfezione terribile per l'amico e per il nemico. Ma se un giorno questo terribile apparato venisse messo in attività – allorché le forze nemiche di Europa di 12 o 14 milioni di uomini si trovassero di fronte – si vedrebbe allora che non è più regolabile. Non ha vi generale che possa comandare simili masse, nessun campo di battaglia grande a sufficienza per schierarle, nessuna istituzione amministrativa che possa alla lunga mantenerle.

In caso di guerra mancano gli ospedali per contenere i feriti, e si rende quasi impossibile il seppellimento di tanti morti. Se si aggiungessero gli immensi danni economici che fanno seguito ad una guerra europea, si potrebbe esclamare senza esagerazione: *La prima grande guerra sarà l'ultima!* Il numero delle bancherotte sarà quale non fu mai. L'esportazione subisce un arresto per la qual cosa migliaia di fabbriche sospendono il lavoro; l'importazione delle derrate alimentari si arresta ugualmente, quindi enorme rincaro dei viveri, e il numero delle famiglie private del capo che si trova in guerra e dal quale aspettano sostentamento ammonta a milioni. Dove trovare i mezzi necessari ?

Le condizioni politiche e militari d'Europa hanno assunto un andamento che conduce alla catastrofe, che trascinerà seco nell'abisso la Società borghese.

Questa Società s'è messa in condizioni che rendono insostenibile la sua esistenza e preparano la sua rovina con i mezzi da essa stessa creati, come la più rivoluzionaria di tutte le Società finora esistite.

[servizi, cultura e vita sociale]

Anche una gran parte dei comuni si trova in condizioni disperate, non sapendo come soddisfare le esigenze che ogni anno si fanno maggiori, specialmente quelle delle nostre grandi città, in breve tempo sviluppate, e dei centri industriali, dove il rapido aumento della popolazione mette in campo una quantità di esigenze che non possono essere soddisfatte se non imponendo nuove tasse e contraendo debiti. Scuole, aperture di nuove vie, illuminazione, fognature, acquedotti, igiene, istruzione, polizia e amministrazione importano spese che aumentano ogni anno sempre più.

Inoltre le minoranze bene costituite impongono da per tutto le più dispendiose pretese ai comuni. Esse domandano l'istituzione di scuole superiori di educazione, la costruzione di teatri e di musei, l'illuminazione più moderna dei migliori quartieri della città e dei giardini, la selciatura di strade, ecc. Se il popolo in generale si lamenta di questa preferenza si deve riconoscere che ciò dipende dalla natura delle condizioni ambientali. Le minoranze hanno il potere e ne fanno uso per soddisfare quanto più è possibile i loro bisogni di cultura a spese della comunità.

A questo bisogno di cultura non vi è da opporsi perché rappresenta un progresso; il guaio è che ne avvantaggiano solo le classi facoltose, mentre tutti dovrebbero parteciparvi. Un altro inconveniente è che l'amministrazione spesso non è la migliore ed è costosissima. Non di rado gli impiegati sono insufficienti e non possiedono sufficienti nozioni per le molteplici esigenze del loro servizio, che importa talora non comune intelligenza. Ma i consiglieri comunali hanno in generale tanto da fare e da pensare per la loro esistenza privata, che non possono compiere il sacrificio che importa l'adempimento coscienzioso dei loro doveri. Queste cariche sono anche sfruttate per favorire interessi privati, con grave danno della comunità. Le conseguenze di tutto ciò ricadono sui contribuenti. La Società può pensare a cambiare radicalmente queste condizioni in modo da soddisfare in certa maniera tutti quanti. Aumentando le imposte, sotto qualsiasi forma, si aumenta lo scontento. In pochi decenni la maggior parte dei comuni si è messa nell'impossibilità di soddisfare i propri bisogni, anche con l'attuale form di amministrazione e di tributi. Per la vita dei comuni, come per quella dello Stato, s'impone la necessità di organamenti del tutto nuovi, poiché a loro si rivolgono le esigenze della moderna civiltà e formano il perno dal quale deve partirsi la trasformazione sociale, tosto che si avranno le volontà e le forze necessarie.

Ma come potrà ciò accadere, quando oggidi gli interessi privati dominano tutto, lasciandosi addietro quelli collettivi ?

Ecco in poche parole le condizioni della nostra vita pubblica, che è l'immagine della società privata.

Nella nostra vita sociale la lotta per l'esistenza diventa cosa ognor più difficile.

La guerra di tutti contro tutti è scoppiata violenta e spietata, e spesso viene condotta senza badare ai mezzi usati. Il detto: *Levati di qua che ci voglio stare io* viene messo in pratica nella vita comune con gomitate, pugni e pizzicotti.

Il più debole deve cedere al più forte. Dove non bastano la forza materiali, il potere del danaro e quello del possesso, vengono applicati i mezzi più raffinati e indegni pur di raggiungere lo scopo. Menzogne, raggiri, inganni, cambiali false, falsi giuramenti, atroci delitti, tutto si commette per ottenere lo scopo agognato.

[classe contro classe]

Come in questa lotta un individuo combatte contro l'altro, così avviene di classe contro classe, sesso contro sesso, di età contro età.

L'interesse è il solo regolatore delle azioni umane davanti al quale ogni altra considerazione deve venir meno. Migliaia e migliaia di operai, uomini e donne vengono lanciati sul lastrico se il vantaggio lo chiede, e quando hanno consumato l'ultimo soldo dei loro averi, li aspetta la pubblica beneficenza e l'esilio forzato. Gli operai viaggiano per così dire di luogo in luogo, croce e tormento del paese, e sono considerati dalla società con tanta più paura e disprezzo, quanto maggiormente, per la durata della mancanza di lavoro, si sia difformato il loro aspetto esterno e, in conseguenza, demoralizzata la loro coscienza. La società *onesta* non sa che cosa voglia dire mancare per mesi e mesi delle cose più necessarie all'ordine ed alla pulizia, ed errare a stomaco vuoto di luogo in luogo, raccogliendo solo mal celata avversione e disprezzo appunto da coloro che sono le colonne di questo sistema. Le famiglie di questi disgraziati sono nella più squallida miseria e finiscono nei ricoveri, e non di rado la disperazione spinge gli infelici genitori ai più terribili delitti su loro stessi e sui figli, all'omicidio cioè e al suicidio. In tempi di crisi abbiamo uno spaventoso aumento di questi atti disperati; ma ciò non disturba le classi dirigenti. Uno stesso numero di giornale che annunzia simili tragici avvenimenti, racconta ancora lo splendore delle feste e dei pubblici spettacoli, come se tutti nuotassero nella gioia e nell'abbondanza.

La miseria e la lotta sempre più rude per l'esistenza gettano donne e fanciulle in maggior numero in braccio alla prostituzione e al crimine. Demoralizzazione, rozzezza e delitto si accumulano; ciò che prospera sono le carceri, gli ergastoli e le così dette case di correzione, mai abbastanza ampie per accogliere la folla degli inquilini. I delitti stanno in stretta correlazione con le condizioni sociali della Società, cosa in cui questa non vuole certo convenire. Essa fa come lo struzzo che nasconde la testa nella sabbia, per non dover riconoscere

le condizioni di cose che l'accuserebbero, e cerca d'ingannare sé stessa e gli altri, attribuendo tutta la colpa alla *pigrizia* e alla *ricerca dei piaceri* degli operai, non che alla mancanza di *religione*. Questo è un inganno o un'ipocrisia della peggior specie.

[miseria e delitto]

Quanto più sono sfavorevoli le condizioni della Società per la maggioranza, tanto più numerosi e gravi sono i delitti. La lotta per l'esistenza assume l'aspetto più duro e più violento, e genera uno stato di cose in cui l'uno vede nell'altro un mortale nemico. I vincoli sociali si rallentano, e l'uomo sta come nemico di fronte all'intera umanità.¹

Le classi dominanti, che non vedono le cose a fondo, o non vogliono vederle, cercano, secondo la loro maniera, di rimediare ai mali. Se aumentano la miseria, lo squallore e quindi la demoralizzazione e i delitti, non si cerca di arrestarli risalendo alla sorgente del male, ma bensì se ne puniscono gli effetti. E quanto maggiori diventano i mali e più numerosi i delinquenti, tanto più dure le persecuzioni e i castighi che s'intendono applicare. Si crede poter cacciare via il diavolo con Belzebù. Anche l'Haeckel² trova perfettamente giusto che si proceda contro il delitto con ogni sorta di punizioni le più gravi e che specialmente venga applicata la pena di morte, d'accordo in ciò con tutti i reazionari di ogni colore, che sono i suoi più mortali nemici. Haeckel vorrebbe che i delinquenti incorreggibili e i buoni a niente venissero estirpati come le male erbe che tolgono alle piante luce, aria e terreno. Se l'Haeckel si fosse occupato dello studio della sociologia, invece di dedicarsi esclusivamente alle scienze naturali, avrebbe imparato che questi delinquenti avrebbero potuto essere membri utili della Società, se questa avesse offerto loro più confortevoli condizioni di esistenza. Egli avrebbe imparato ancora che il togliere di mezzo e il rendere innocui i singoli delinquenti impedisce tanto poco che altri delitti si ripetano, come se da un campo fossero estirpate le erbacce, senza badare di portar via ancora le radici e il seme. Non sarà mai possibile all'uomo d'impedire in modo assoluto la formazione di organismi nocivi, ma gli sarà possibile invece migliorare tanto l'organamento sociale, che è opera sua, in modo *da creare condizioni di esistenza ugualmente favorevoli per tutti, accordare ad ognuno uguale facoltà di svilupparsi, così che nessuno abbia bisogno di soddisfare a spese altrui la fame, o la brama di ricchezze o l'ambizione*. Studiate ed eliminate le cause dei delitti e il delitto stesso scomparirà.³

Coloro che vogliono eliminare i delitti togliendo di mezzo le cause, non possono certamente servirsi di mezzi coercitivi di repressione. Essi non possono impedire che la Società si protegga secondo il suo modo di vedere dai delinquenti, ai quali non può accordare di seguire la loro malvagia strada, ma è per ciò che i reietti domandano con tanta più insistenza la trasformazione radicale della Società, cioè a dire l'eliminazione delle cause delittuose. Gli uomini di Stato ed i socialisti politici hanno più volte accennato alla relazione fra le condizioni sociali e il delitto. Una delle cause principali di reato che la nostra Società, non tenendo conto di qualunque ammaestramento cristiano di beneficenza, considera tale, è, in tempo di crisi, la miseria. Le statistiche del Regno di Sassonia c'insegnano che a misura che aumentava la crisi economica, che in Germania cominciò nel 1890 per finire nel 1895, anche il numero delle persone punite in tribunale per accattonaggio andava crescendo. Nel 1889 furono punite per siffatto reato 8566 persone, nel 1890, 8815; nel 1891, 10075 e nel 1892, 13120. L'aumento è forte.

[concorrenza]

Il proletariato delle masse da un lato, l'aumento di ricchezze dall'altro, sono l'impronta generale della nostra epoca.

Il fatto che negli Stati Uniti cinque uomini quali Rockefeller, Harrimann, Pierpont Morgan, Vanderbilt e Guold possiedono tutti insieme più di 3000 milioni di marchi, e che la loro influenza giunge a dominare la vita

1 . Già Platone aveva riconosciuto le conseguenze di una simile condizione; egli difatti scrive: « Uno Stato diviso in classi non è uno, ma due Stati: l'uno formato dai poveri, l'altro dai ricchi, entrambi i quali, pur cercando d'ingannarsi a vicenda, continuano a vivere insieme .. La classe dominante è nell'impossibilità di sostenere una guerra, poiché dovrebbe ricorrere alla plebe, davanti alla quale, quando è armata, ha più paura che non davanti al nemico. » (Platone: *Lo Stato*). — E Aristotile dice: « La miseria generale è un grande inconveniente, poiché è difficile impedire che siffatta gente sia causa di disordini. » (Aristotile: *La politica*).

2 . *Natürliche Scöpfungsgeschichte* 4. edz. riveduta. Berlino 1873, pag. 155-156.

3 . Lo stesso dice Platone nel suo *Stato*: « Il delitto ha la sua origine nella mancanza di cultura, nella cattiva educazione e organizzazione dello Stato. » Platone, come si vede, conosceva la Società meglio dei suoi dotti successori ventitrè secoli più tardi. Ciò non è molto consolante.

economica negli Stati Uniti, e, come lo prova il *trust* della navigazione generate fondato da Pierpont Morgan, anche in parte dell'Europa, dimostra la direzione dello sviluppo dell'epoca in cui viviamo. Nei paesi civili l'unione dei grandi capitalisti forma il fenomeno più importante dei giorni nostri, la cui influenza politica e sociale diventa sempre più decisiva. Il sistema economico capitalistico domina non solo l'organamento sociale, ma anche il politico; esso ha influenza e potere sui sentimenti, come sul modo di pensare della società. Il capitale costituisce la forza direttiva dello Stato; il capitalista è signore e padrone del proletario, di cui compra la forza produttiva come una merce qualsiasi da impiegarsi e sfruttarsi ad un prezzo determinato, come quello di ogni altra merce, dall'offerta e dalla richiesta e che oscilla ora in più, ora in meno intorno alle spese di produzione.

Ma il capitalista non compra le forze produttive per *volontà di Dio* e per fare un piacere all'operaio, per quanto lo voglia far credere, ma per ricavare dal suo lavoro un maggior guadagno che egli intasca sotto forma d'interesse, di profitto, di rendita. Questo guadagno, spremuto dall'operaio, che, non recando a questo nessun vantaggio, si cristallizza presso l'intraprenditore come capitale, mette questi al caso d'ingrandire sempre più la sua industria, di migliorare i processi di produzione e d'impiegare sempre nuove forze. Ciò gli rende possibile di affrontare i concorrenti più deboli ed abatterli come un cavaliere armato atterra un avversario inerme a piedi. Questa lotta ineguale viene combattuta sempre più in tutti i campi ed in essa la donna, che rappresenta la parte di forza produttiva più a buon mercato, dopo quella dei giovani e dei bambini, ha una parte importante. La conseguenza di un simile stato di cose è la separazione sempre maggiore di una relativamente piccola minoranza di forti capitalisti dalla grande massa dei proletari che sul mercato quotidiano dei diseredati offrono le loro braccia.

La classe media in questa evoluzione si trova in condizioni sempre più difficili; tutti i rami dell'industria, uno dopo l'altro, coltivati prima dai piccoli capitalisti, vengono assorbiti dall'azione sfruttatrice grande capitalista.

[concorrenza e concentrazione]

La concorrenza dei capitalisti fra loro li mette nella necessità di cercare incessantemente nuovi terreni da sfruttare. Il capitale gira come *un leone ruggente in cerca di preda*. Le esistenze piccole e deboli vengono annientate, non riuscendo loro possibile di errare in traccia di nuovi campi, cosa sempre più ardua, per andare a far parte delle classe dei salariati. Tutti i tentativi per impedire il decadere della mano d'opera e del ceto medio, per mezzo di leggi e di istituzioni che non possono essere ricavate se non dalle anticaglie del passato, si dimostrano inefficaci; le leggi possono ingannare temporaneamente questo o quello sulla propria condizione, ma presto scompaiono le illusioni davanti alla realtà dei fatti. Il processo di assorbimento dei piccoli, per opera dei grandi, si presenta visibile e palpabile a tutti, come forza inesorabile di legge naturale.

I risultati del confronto delle due statistiche nel breve corso di 13 anni, dal 1882 al 1895, mostrano in qual modo si sia mutata la struttura sociale in Germania. Eccoli:

Occupati in carriere principali

	1895	1882	Aumento o diminuzione	Percentuale
Nelle campagne	8 292 692	8 236 496	+ 56 196	= 0, 68
Nelle industrie e nei mestieri	8 281 220	6 396 465	+ 1 884 755	= 29, 47
Nel commercio e nel traffico	2 338 511	1 570 318	+ 768 193	= 48, 92
Nei servizi domestici	432 491	397 582	+ 34 909	= 8, 78
Nei servizi pubblici e nelle carriere libere	1 425 961	1 031 147	+ 394 814	= 38, 29
Disoccupati	2 142 808	1 354 486	+ 788 322	= 58, 20
Totale	22 913 683	18 986 494	+ 39 27 189	= 20, 68

Occupati come dipendenti

	1895	1882	Aumento o diminuzione	Percentuale
Nelle campagne	18 501 307	19 225 455	- 724 148	= 3, 70
Nelle industrie e nei mestieri	20 253 241	16 058 080	+ 4 195 161	= 26, 12
Nel commercio e nel traffico	5 966 846	4 531 080	+ 1 435 766	= 31, 69
Nei servizi domestici	886 807	938 294	- 51 487	= 5, 49
Nei servizi pubblici e nelle carriere libere	2 835 014	2 222 982	+ 612 032	= 27, 53
Disoccupati	3 327 069	2 246 222	+ 1 080 847	= 48, 12
Totale	51 770 284	45 222 113	+ 6 548 111	= 14, 48
A questi si aggiungano i servi	1 339 318	1 324 924	+ 14 394	= 0, 11

[industria e struttura sociale]

Queste cifre dimostrano che nei tredici anni menzionati ha avuto luogo un forte ristagno nella popolazione e nei mestieri. La popolazione che vive sulle industrie, sui mestieri, e sul commercio è aumentata a spese della popolazione campagnuola; l'aumento di 6 milioni di individui è stato tutto a vantaggio dei primi. E' vero che nelle campagne il numero degli occupati nei mestieri, come carriera principale, è asceso a 56000 persone, ma non corrisponde certamente all'aumento generale della popolazione. Difatti il numero degli appartenenti a questa categoria è di 724000 individui, cioè è diminuito del 3,7%.

Ben diverso è il caso nelle industrie, nei mestieri e nel commercio. In essi il numero degli occupati e dei loro dipendenti è notevolmente aumentato, e in proporzione maggiore del generale aumento della popolazione. Il numero degli occupati nelle industrie e nei mestieri raggiunse la cifra degli occupati nelle campagne, ma il numero dei loro dipendenti sorpassò quello dei dipendenti degli occupati nelle campagne di 1750000 individui. Anche il numero degli occupati nel commercio e dei loro dipendenti è fortemente aumentato.

Il risultato è che la popolazione rurale, cioè a dire la parte propriamente conservatrice della popolazione che forma il principale sostegno dell'antico ordinamento, viene sempre più ristretta e sorpassata dalla popolazione occupata nelle industrie, nei mestieri e nel commercio. Il notevole aumento di coloro che sono occupati nei servizi pubblici e nello carriere libere e dei loro dipendenti non altera il fatto. Il forte aumento dei disoccupati e dei loro dipendenti è da ascrivere all'aumento di coloro che vivono di entrate, compresi i pensionati dalle assicurazioni per disgrazie accidentali, per invalidità, per vecchiaia, compreso il gran numero dei mendicanti, degli studenti di ogni specie, dei ricoverati nelle case dei poveri, negli ospedali, nei manicomi, nelle prigioni. E' caratteristico il minimo aumento degli occupati nel servizio domestico e la diminuzione diretta dei servi, ciò che dimostra che, in relazione, si accresce il numero di coloro le cui entrate permettono di ingaggiare siffatta specie di persone.

Nel 1882 gli occupati nelle campagne, come principale mestiere, costituivano il 43,38% ; nel 1895 solo il 36,19% ; la popolazione delle campagne ascendeva nel 1882 al 42,51%, e nel 1895 solo al 35,74% della popolazione generale. Al contrario gli occupati nelle industrie e nei mestieri, come principale carriera, costituivano nel 1882 il 33,69%, e nel 1895 il 36,14% e con i loro dipendenti il 35,51%, relativamente il 39,12%. Riguardo agli individui occupati nel commercio e nel traffico e dei loro dipendenti, il numero ascendeva al 10,02, relativamente al 10,21%.

Ma è bene constatare come si divide la popolazione occupata nei mestieri: in indipendenti, impiegati e operai, secondo i sessi.

		Indipendenti		Impiegati		Operai	
		<i>1895</i>	<i>1882</i>	<i>1895</i>	<i>1882</i>	<i>1895</i>	<i>1882</i>
Campagna	maschi	2 221 826	2 010 865	78 066	60 763	3 239 646	3 629 959
	femmine	346 899	277 168	18 107	5 881	2 388 148	2 251 860
	<i>Totale</i>	2 568 725	2 288 033	96 173	66 644	5 627 794	5 881 819
Industria	maschi	1 542 272	1 621 668	254 421	96 807	4 963 409	3 551 014
	femmine	519 492	579 478	9 324	2 269	922 302	545 229
	<i>Totale</i>	2 061 764	2 201 146	263 745	99 076	5 955 711	4 096 243
Commercio	maschi	640 941	550 936	249 920	138 387	836 042	582 885
	femmine	202 616	150 572	11 987	3 161	365 005	144 377
	<i>Totale</i>	843 557	701 508	261 907	141 548	1 233 047	727 262
Popolazione generale	maschi	4 405 039	4 183 469	582 407	295 957	9 071 097	7 763 858
	femmine	1 069 007	1 007 218	39 418	11 311	3 745 455	2 941 466
	<i>Totale</i>	5 474 046	5 190 687	621 825	307 268	12 816 552	10 705 324

Queste cifre dimostrano che nelle campagne il numero degli indipendenti è aumentato di 280692 persone = 12,5% di aumento, mentre invece il numero degli operai è decresciuto di 254025 persone = 4,3% di diminuzione.

Le forze lavoratrici maschili diminuirono di 390000 individui, ma le femminili aumentarono a 186000. Accade diversamente nell'industria e nei mestieri. Qui nello spazio di tredici anni, il numero degli indipendenti diminuì a 139382 = 5, 2%, mentre la popolazione aumentò del 14,8% e sono quelli che esercitano un'industria per conto proprio e quelli che la esercitano con due persone di aiuto che rappresentano la diminuzione, mentre il numero delle industrie medie e grandi aumentarono.

La relazione inversa si dimostra nel commercio e nel traffico, dove il numero degli indipendenti, ma anche, come nelle industrie, il numero degli impiegati e degli operai, è cresciuto notevolmente. Sono soprattutto le donne che aumentano nel commercio quali indipendenti, e sono le vedove che cercano di aprirsi una via con un piccolo commercio, o le donne maritate che tentano in simile guisa di migliorare le entrate del marito.

Nel complesso dal 1882 al 1895 il numero degli indipendenti crebbe nelle tre categorie del 5%, rimanendo così considerevolmente addietro nella proporzione dell'aumento della popolazione, mentre gli impiegati aumentarono del 105%, ciò che indica che la grande industria ha subito un considerevole sviluppo, richiedendo buon numero d'impiegati, e il numero degli operai crebbe del 20%. Bisogna considerare che nella cifra tonda di 5.474.000 indipendenti si trovano molti che menano vita di meschini proletari. Così, per esempio, fra i 2.146.772 indipendenti occupati nelle industrie e nei mestieri abbiamo non meno 1.237.349 industriali che esercitano la professione da soli e 752.223 che occupano fino a cinque persone di aiuto. Nel commercio delle mercanzie, in 528825 industrie principali, non vi sono meno di 270.500 individui che esercitano da soli. Di più fra gli indipendenti nel commercio e nel traffico, vi sono 10700 persone di servizio, servitori di piazza, ecc., migliaia di agenti di assicurazione, facchini, venditori ambulanti, ecc. Inoltre è da considerare che in tutte le categorie il numero degli indipendenti non corrisponde al numero delle industrie. Se, per esempio, il capo di una ditta commerciale possiede una dozzina di filiali, come avviene nel commercio del tabacco e delle sigarette, o pure un'unione cooperativa di consumo possiede parecchi negozi, ogni filiale è considerata come un'industria a parte. Lo stesso può dirsi delle imprese industriali, come quando una fabbrica di macchine possiede anche una fonderia ed un'officina da falegnami. Le cifre citate non danno quindi sufficienti notizie sulla concentrazione del lavoro da un lato e sul modo di vivere dell'altro. Lo stesso avviene per il contado, dove centinaia di migliaia di capi industriali si trovano a menar vita di semplici proletari, mentre vi sono molti altri capi industriali che esercitano varie industrie.

Il rapido aumento delle forze motrici spiega anche lo sviluppo capitalistico del nostro ordinamento di economia rurale. Secondo il Rauchberg nel 1875 erano impiegate in Germania nell'esercizio dei mestieri, dove occupavano più di cinque persone, 1.055.750 cavalli di forza, e ciò in 25.152 casi; nell'anno 1895 erano impiegati 2.938.526 cavalli di forza, quasi tre volte tanto, in 60.176 casi ¹. Non è tenuto conto dell'esercizio delle strade ferrate (e delle strade ferrate di città) e della navigazione a vapore.

L'esercizio dei mestieri e la concentrazione dei capitali, si compiono più rapidamente là dove il movimento capitalistico è giunto al suo completo sviluppo, per esempio nella fabbricazione della birra. Nel territorio tedesco, dove si paga una tassa sulla fabbricazione della birra, dalla quale sono escluse la Baviera, il Wurtemberg, il Baden, l'Alsazia e la Lorena, vi erano:

Nelle birrerie in attività	Tra cui commerciali	Con una produzione di birra di ettol.
Nel 1873 13.561	10.927	19.655.000
» 1880 11.564	10.374	21.136.000
» 1890 8.969	8.054	32.279.000
» 1900 6.903	6.288	44.734.000

Il numero delle birrerie in attività dal 1873 al 1899 diminuì di 6658 = a 49,1%; quello delle birrerie commerciali diminuì di 4644 = 42,5%, mentre la produzione della birra aumentò di 25.069.000 ettolitri =

1. «Gewerbe und Handel im Deutschen Reich.» Archiv. Für soziale Gesetzgebung und Statistik, 16° vol., 1° e 2° fasc. pag. 185.

127,5%. Ciò significa la rovina delle piccole e medie industrie, la cui capacità di produzione si inoltiplica. Così e da per tutto, dove riesce a dominare il capitalismo.

Simili risultati dà in Germania lo sviluppo della produzione del carbon fossile e dell'industria montanara. Nella prima, il numero degli esercizi principali, che dal 1871 al 1875 ascendeva in media a 623, scese nel 1889 a 406, ma contemporaneamente la produzione da 34.485.400 tonnellate salì a 67.342.200, e la media degli impiegati ascese media degli impiegati ascese da 172.074 a 239.954.

Nell'industria montanara la cifra media degli esercizi, dal 1871 al 1875, era di 3034, la media degli impiegati di 227.878, che producevano 51.056.900 tonnellate; nel 1889, al contrario, la cifra degli esercizi principali era discesa a 1962, ma la media degli occupati era salita a 368.896 e la produzione a 99.414.100 tonnellate¹.

Nella produzione del carbon fossile, adunque, nello spazio di tempo indicato, il numero degli esercizi era diminuito del 35%, mentre il numero degli operai in essa occupati era aumentato del 40% e la produzione del 95,2%. Lo stesso nell'industria montanara. Qui il numero degli esercizi era diminuito del 35,3%, mentre il numero degli operai in essa occupati era aumentato del 33% e la produzione del 94,7%. Un piccolo gruppo d'intraprenditori, ma molto più ricchi, stavano di fronte ad un numero considerevole di proletari.

Questa rivoluzione tecnica non si compie solo nell'industria, ma anche nel traffico commerciale.

Il commercio marittimo tedesco contava:

Bastimenti a vela	Capacità di carico in tonnellate	Equipaggio
<i>Nel 1871</i> 4.372	900.361	34.739
» 1900 2.288	578.397	13.268
– 2.084	– 321.964	– 21.471

La navigazione a vela, come si vede, è in considerevole diminuzione, ma, in relazione allo stato presente, *aumenta la capacità di carico, mentre diminuisce l'equipaggio*. Nel 1871 per ogni bastimento a vela si aveva 205,9 tonnellate di carico e 7,9 persone di equipaggio. Nel 1900 circa 260 tonnellate di carico e 6 persone di equipaggio. Un altro quadro mostra le condizioni della navigazione a vapore.

La Germania possedeva:

Bastimenti a vapore	Capacità di carico in tonnellate	Equipaggio
<i>Nel 1871</i> 147	81.994	4.731
» 1890 1.293	1.863.524	31.027
+ 1.146	+ 1.781.530	+ 26.291

Il numero delle navi a vapore era non solo notevolmente aumentato, ma la capacità di carico lo era ancor più, mentre, in confronto, l'equipaggio era diminuito. Nel 1871 una nave a vapore aveva in media 558 tonnellate di capacità di carico, 32,1 individui d'equipaggio; nel 1893 invece 1.446 tonnellate di carico e solo 24 individui di equipaggio. E' una legge economica che, con la concentrazione delle industrie e l'aumento della produzione del lavoro, *decresca* il numero degli operai, mentre la ricchezza si concentra in un numero sempre più di mani.

Tra i grandi Stati germanici la Sassonia possiede la statistica più antica e relativamente migliore delle entrate per tasse. La vigente legge fu introdotta nel 1879. Ma è raccomandabile di cominciare a calcolare qualche anno dopo l'imposizione delle tasse, perché nei primi anni le stime delle imposte erano state calcolate notevolmente più basse.

La popolazione della Sassonia aumentò, dal 1880 al 1895, del 27,5%; il numero delle persone che pagavano imposte aumentò, dal 1882 al 1895, del 36%; le entrate provenienti da tasse del 72%. Nel principio del 1890 chi possedeva un'entrata fino a 300 marchi era esente da tasse, dopo fino a 400 marchi. Nel 1882 il numero delle persone esenti da tasse ascese a 76.863 = 6,61% dei tassati; nel 1859 invece a 217.964 = 13,76%. Si osservi che in Sassonia le entrate delle donne maritate e dei figli di famiglia al disotto dei 16 anni vengono attribuite al marito, o sia al capo di casa.

1 . CLEMENS HEISS — «Die grossen Einkommen in Deutschland» Monaco e Lipsia 1893, pag. 9.

I contribuenti che pagavano tasse su una rendita da 400 a 800 marchi, ammontavano nel 1882 al 76% dei tassati; nel 1895 solo il 64%; una parte di essi era passata a far parte di una classe di contribuenti di maggiori entrate. L'entrata media della tassa di questa classe di persone era salita in quel periodo da 421 a 511 marchi = 21%, ma al disotto della media di 600 marchi [una parte di queste persone] rimaneva ancor più indietro. I contribuenti, con una rendita da 800 a 1200 marchi, salirono a 131%; essi formavano nel 1882 il 12% dei tassati con 12,75%, delle rendite complessive; nel 1895 formavano il 17,26% dei tassati con 19,7% delle rendite complessive. La rendita media era di 999, relativamente 994 marchi. Il numero dei tassati con una entrata da 1250 a 3300 marchi (dal 1895 in poi a 3400 marchi) aumentò in modo assoluto dell'82% e diminuì relativamente da 9,55% a 12,79% della rendita complessiva. La rendita media diminuì da 1916 a 1897 marchi. Nel 1882 il 97,60% dei tassati avevano 3300 marchi di rendita; nel 1895 il 96,39% avevano sotto 3400 marchi.

Se si tiene in mente che nel 1803 Lassalle calcolò che in Russia coloro che possedevano più di 3000 marchi di entrata si calcolavano al 4% delle entrate totali, ma che nel frattempo diminuì il valore del danaro e aumentarono gli affitti, le tasse ed una gran parte dei generi necessari alla vita, aumentando al tempo stesso le esigenze di essa, si vede che la posizione delle grandi masse è relativamente poco migliorata. Le rendite medie da 3300 a 9600 marchi (dopo il 1895 da 3.400 a 10.000 marchi) aumentarono al 60%, la partecipazione alle rendite complessive aumentò da 2,30 a 2,80%. Al contrario aumentò il numero dei tassati da 9.600-10.000 marchi di rendita a 20.000 marchi del 74%. E il numero dei tassati con più di 20.000 marchi di rendita salì a più del 147% e la loro rendita a 143%. La maggiore entrata aumentò nel 1882 a 2.570.000 marchi; nel 1895 a 3.652.000 marchi. Il risultato è che le piccole rendite hanno subito un rialzo, ma che, per il rincaro dei prezzi, viene spesso più che pareggiato. Le classi medie hanno subito un minimo vantaggio, mentre la cifra delle persone e le rendite dei ricchi sono aumentate più di tutte. Per tal modo si rendono più marcate le differenze di classe.

Nelle otto antiche province prussiane gli abitanti crebbero, dal 1853 al 1890, del 42%, ma le entrate crebbero nelle seguenti proporzioni:

Le entrate fino a 3.000 marchi crebbero del 42% – le entrate da 3.000 a 36.000 mar. crebbero del 333% – da 36.000 a 60.000 mar. crebbero del 590% – da 60.000 a 120.000 mar. crebbero dell'850% – sopra i 120.000 mar. crebbero del 942%.

Le entrate fino a 3000 marchi crebbero precisamente come la popolazione, ma sarebbero rimaste indietro, se nello spazio dal 1853 al 1890 non avesse avuto luogo un forte aumento degli impiegati governativi, comunali e privati, che, per le loro entrate facevano parte delle classi sotto i 3.000 marchi. Al contrario, le grandi entrate sono aumentate senza confronto, per quanto nel periodo accennato non esistesse ancora in Prussia nessun obbligo assoluto di denuncia delle entrate.

L'obbligo di denuncia fu introdotto solo nel 1891; l'aumento effettivo delle entrate fu dunque certamente superiore di quanto indichino le cifre.

[primato industriale degli Stati Uniti]

Lo stesso quadro che offre lo sviluppo economico della Germania viene presentato da tutti gli stati industriali del mondo. Non hanno avuto inciviltà che non si sforzi di diventare sempre più industriale; gli Stati vogliono non solo produrre gli articoli industriali necessari per i loro bisogni, ma esportarne ancora. Si parla quindi non solo di economia nazionale, ma di economia *mondiale*. Il mercato mondiale regola i prezzi di un gran numero d'industrie e di prodotti agricoli e domina la posizione sociale dei popoli. Il terreno produttivo diventato d'importanza suprema per i rapporti del mercato mondiale è l'Unione Nord-americana, donde parte l'impulso sovversivo dei rapporti del mercato mondiale e della società borghese. La statistica degli ultimi decenni ha dato i seguenti risultati. Il capitale occupato nell'industria ammontò:

nel 1880 a 2.790 Milioni di dollari, nel 1890 a 6.524 Md e nel 1900 a 9.854 Md.

Il valore dei prodotti industriali ammontò:

nel 1880 a 5.369 Milioni di dollari, nel 1890 a 9.370 Md e nel 1900 a 13.019 Md.

Gli Stati Uniti stanno dunque oggi a capo di tutti gli Stati industriali del mondo; l'esportazione dei prodotti industriali e agrari aumenta di anno in anno e la riunione colossale dei capitali che ha per conseguenza questo sviluppo cerca applicazione al di là dei confini del paese ed ha grande influenza sull'industria e sul commercio europeo. E non è più il singolo capitalista l'incentivo di questo sviluppo, ma sono i consorzi di capitalisti e di intraprenditori, la coalizzazione dei capitalisti che, dove dirigono la loro attività, soffocano le

più forti imprese private. Che cosa possono fare di fronte a simili associazioni il piccolo e il medio intraprenditore, quando anche il grande deve cedere il campo?

[vulcano della produzione]

Questo progresso di sviluppo e di concentrazione capitalistica, che si viene svolgendo in tutti gli Stati civili, produce con l'anarchia di produzione finora non frenata da alcun *trust* o società, una produzione superflua e un arresto di smercio. La crisi scoppia, perché non esiste norma per misurare il bisogno reale di una merce. Non esiste nella società borghese potere che regola la produzione generale. Talora è assai disperso il numero dei compratori di una merce, o la loro potenzialità di acquistare, da cui dipende il consumo, è influenzata da un'infinità di ragioni, che il singolo produttore non è in caso di controllare. Accanto a questo motivo ve ne sono molti altri di cui non si conosce la potenzialità produttiva. Ciascuno s'industria con tutti i mezzi che gli sono offerti – col ribassare i prezzi, con la *reclame*, col lungo credito, con l'invio di commessi viaggiatori, ed anche disprezzando nascostamente i prodotti dei suoi concorrenti – mezzo usato specialmente in tempo di crisi – di metter fuori di combattimento tutti i competitori. La produzione generale è quindi ridotta al calcolo soggettivo dei singoli. Ogni produttore deve esitare una determinata quantità di merce per potere tirare avanti, ma egli ne vuol vendere una quantità assai maggiore, non solo per aumentare le sue rendite, ma per avere la probabilità di trionfare sui suoi competitori e impadronirsi del campo.

Per un certo tempo lo spaccio delle merci è assicurato, anzi aumentato; ciò lo induce a dare maggiore estensione alla sua impresa e alla produzione in massa. Ma le favorevoli condizioni del momento non inducono un solo intraprenditore, ma bensì tutti in massa a fare i medesimi sforzi. La produzione eccede al di là del bisogno e, ad un tratto, il mercato ne è pieno. Lo spaccio s'arresta, i prezzi si abbassano, la produzione viene limitata. Il limitare un genere di produzione in un ramo d'industria, significa diminuire il numero degli operai, dei salari, del consumo. Conseguenza necessaria di questo stato di cose è l'arresto della produzione e dello spaccio negli altri rami industriali. I piccoli industriali di ogni genere, i commercianti, gli osti, i fornai, i macellai, ecc., che hanno per principali avventori gli operai, perdono lo spaccio remuneratore delle loro merci e cadono in miseria.

[eccessi della produzione e crisi]

Gli effetti di simili crisi sono dimostrati da una statistica dei disoccupati fatta alla fine di gennaio del 1902 dalla società dei mestieri berlinese, che diede per risultato in Berlino e sobborghi più di 70.000 individui completamente disoccupati e 60.000 disoccupati in parte. Questi sono operai che vorrebbero lavorare, ma che, *nel migliore dei mondi*, non trovano occupazione. Possiamo immaginare le tristi condizioni sociali di questi infelici.

Se non che, fornendo un'industria il proprio materiale grezzo all'altra, avviene che una dipende dall'altra, e quindi soffrono scambievolmente dei danni che ricevono e ne scontano il fio. Il numero di coloro che sentono il contraccolpo della crisi si allarga ogni giorno di più. Una quantità di obbligazioni contratte nella speranza di una più lunga durata delle condizioni favorevoli, non possono essere soddisfatte, ed aumentano la crisi che di mese in mese diventa maggiore. Una massa di merci, d'istrumenti, di macchine diventano prive di valore. Le merci vengono spesso esitate a prezzi vilissimi e questo deprezzamento rovina non solo i possidenti di queste merci, ma anche dozzine di altri costretti a vendere le medesime a prezzo inferiore il costo.

Ma anche durante la crisi, il sistema di produzione viene continuamente migliorato nella speranza di poter far fronte alla aumentata concorrenza; questo mezzo cela in sé stesso la causa di nuove crisi.

Dopo che la crisi è durata per anni e l'eccesso della produzione è cessato per difetto del ribasso dei prezzi dei prodotti, per la limitazione della produzione e per la rovina dei piccoli intraprenditori, la società comincia lentamente a riaversi. Il bisogno cresce e con esso anche la produzione.

Si ricomincia a poco a poco e con precauzione, ma se i tempi favorevoli perdurano siamo presto di nuovo alla solita storia. Si vuole ricuperare il perduto, sperando di mettersi al sicuro prima di una nuova crisi. Ma siccome tutti gli intraprenditori sono animati dallo stesso pensiero, cercano tutti di migliorare il sistema di produzione per sopraffare gli altri, e la catastrofe è affrettata con effetti ancor più disastrosi.

Innumerevoli esistenze vengono lanciate in aria come palle per ricadere a terra, e da questa continua alternativa ha origine quello stato angoscioso che traversiamo in ogni crisi. Le crisi si moltiplicano a misura che aumentano la produzione e la concorrenza, non solo fra i singoli individui, ma anche fra le nazioni. La

lotta per gli avventori in piccolo e per lo smercio in grande, diventa sempre più accanita e termina con perdite enormi.

Merci e provvigioni si accumulano in quantità straordinarie, mentre la massa degli uomini che potrebbe consumarle, ma che non ha i mezzi per comprarle, lotta con la fame e con la miseria.

L'anno 1901 ha confermato una volta di più l'esattezza delle nostre affermazioni. Dopo lunghi anni di depressione negli affari, durante i quali però lo sviluppo dei grandi capitali fece continui progressi, cominciò dal 1895 al 1900 un movimento ascendente, stimolato non poco dalle trasformazioni e dalle forniture richieste dalla milizia di terra e di mare. Durante questo periodo cominciò una serie di nuove imprese di ogni genere in tutti i rami industriali; altre furono sviluppate, per raggiungere il grado consentito dalle condizioni della tecnica, con lo scopo di accrescere la loro potenzialità di produzione.

Ma nella stessa misura crebbe il numero delle imprese, che dalle mani dei singoli capitalisti passarono in potere delle società per azioni, trasformazione alla quale è sempre collegato un aumento più o meno forte del traffico. Sono molte migliaia di milioni di marchi che rappresentano le società per azioni recentemente fondate. Da un altro lato i capitalisti di tutti i paesi sono ansiosi di fondare unioni nazionali e internazionali. I *cartels*, le società, i *trust* spuntano dal suolo come funghi; per loro mezzo si determinano i prezzi e si regola la produzione su base di dati statistici, a fine di evitare l'eccesso della produzione e il deprezzamento dei valori. E' sorto così un grandioso monopolio di tutti i rami dell'industria a vantaggio degli intraprenditori ed a danno degli operai e dei consumatori, come finora non fu mai visto.

Molti credettero che il capitalista avesse in mano il mezzo che gli assicurasse dovunque il dominio del mercato a danno del pubblico e profitto suo, ma l'apparenza inganna.

Le leggi della produzione capitalistica si mostrano sempre più forti dei più sagaci sostenitori del sistema, i quali credevano di avere in mano il modo di regolarlo. La crisi venne, loro malgrado, mostrando una volta di più la fallacia dei calcoli più prudenti e come la società borghese non possa sottrarsi al suo destino.

Ma il capitalismo continua a lavorare nella stessa direzione, poiché non può rinnegare la sua natura. Col suo modo di agire sfida tutte le leggi dell'economia borghese. La libera concorrenza, il fondamento della società borghese, dovrebbe mettere a capo delle imprese i più idonei, ma l'esperienza mostra che in generale solo i più furbi e i meno coscienti sono quelli che assumono la direzione. E pure la società per azioni dovrebbe distruggere ogni individualità; ma i *cartels*, i *trusts* le associazioni si fanno sempre più largo; non solo scompare l'intraprenditore, ma anche la società per azioni diventa un anello in una catena che un comitato di capitalisti ha in mano, e il cui compito è di opprimere e sfruttare il pubblico. Un pugno di monopolisti s'impone come padrone della Società e detta i prezzi della mercanzie, e per gli operai il salario e le condizioni di vita. Questo sviluppo dimostra quanto superfluo sia diventato l'intraprenditore privato, e come la produzione fondata su cardini nazionali e internazionali sia la meta verso cui si dirige il timone della società, solo con la differenza che l'organizzazione della produzione nella distribuzione non deve essere *come oggi in favore della classe dei capitalisti, ma della generalità.*

La rivoluzione economica descritta, che spinge rapidamente la società borghese al punto culminante dello sviluppo, viene ancor più aggravata da nuovi importanti eventi.

Se l'Europa è ogni anno più minacciata nello spaccio e nel proprio territorio dalla concorrenza dell'America Settentrionale, anche in oriente si levano nemici che rendono col tempo sempre più critica la politica economica mondiale.

Come dice il manifesto comunista, la concorrenza caccia il capitalista in tutte le parti del mondo.

Egli va in cerca di nuovi campi di spaccio, cioè di paesi e di popoli presso i quali possa smerciare le mercanzie e provocare nuovi bisogni. Un lato di queste aspirazioni è dimostrato dallo zelo col quale negli ultimi decenni i diversi Stati cercavano di acquistare nuove colonie, fra cui la Germania, che riuscì ad occupare estesi territori, ma abitati da popoli in un grado di cultura primitivo, che non hanno bisogno di mercanzie europee. Dall'altro lato si tenta di portare la cultura capitalistica moderna in nazioni già in grado più alto di sviluppo, ma che finora si opposero più o meno ruvidamente all'introduzione del progresso moderno. Così gli Indù, i Giapponesi e, sopra tutto, i Cinesi. Qui si tratta di paesi che abbracciano più di un terzo della popolazione della terra, ma anche di popoli che hanno già dimostrato, come i Giapponesi, che, tosto che sia dato loro incitamento ed esempio, sono in grado da loro stessi di sviluppare il sistema capitalistico e in condizioni che avranno conseguenze fatali per le nazioni più progredite. La capacità di produzione dei popoli soprannominati è fuori di dubbio, ma anche la loro morigeratezza, specialmente favorita dal clima, e l'abilità con la quale, se vi sono obbligati, si adattano a nuove condizioni. Con essi sorge,

anche per gli Stati Uniti, un concorrente economico che porterà la prova della insostenibilità, del sistema capitalistico su tutta la terra.

Intanto le diverse nazioni concorrenti – in prima linea gli Stati Uniti, l'Inghilterra e la Germania – cercano di avere il primato, e tutti i mezzi vengono impiegati per assicurarsi una parte, possibilmente grande, del dominio universale. La lotta per il predominio sul mercato mondiale conduce alla politica mondiale, all'intromissione in tutti gli eventi importanti internazionali, e, per potere agire con successo, gli armamenti marittimi ottengono a preferenza un'estensione prima sconosciuta, per cui viene provocato il pericolo di immani catastrofi politiche.

Così, con l'estendersi del territorio di concorrenza economica, cresce anche il politico. Le produzioni crescono su scala internazionale e producono in tutti gli stati sviluppati capitalisticamente gli stessi fenomeni e le stesse lotte. E non è solo la forma di produzione, ma anche il modo in cui i prodotti vengono distribuiti che dà luogo a queste condizioni fatali.

* * *

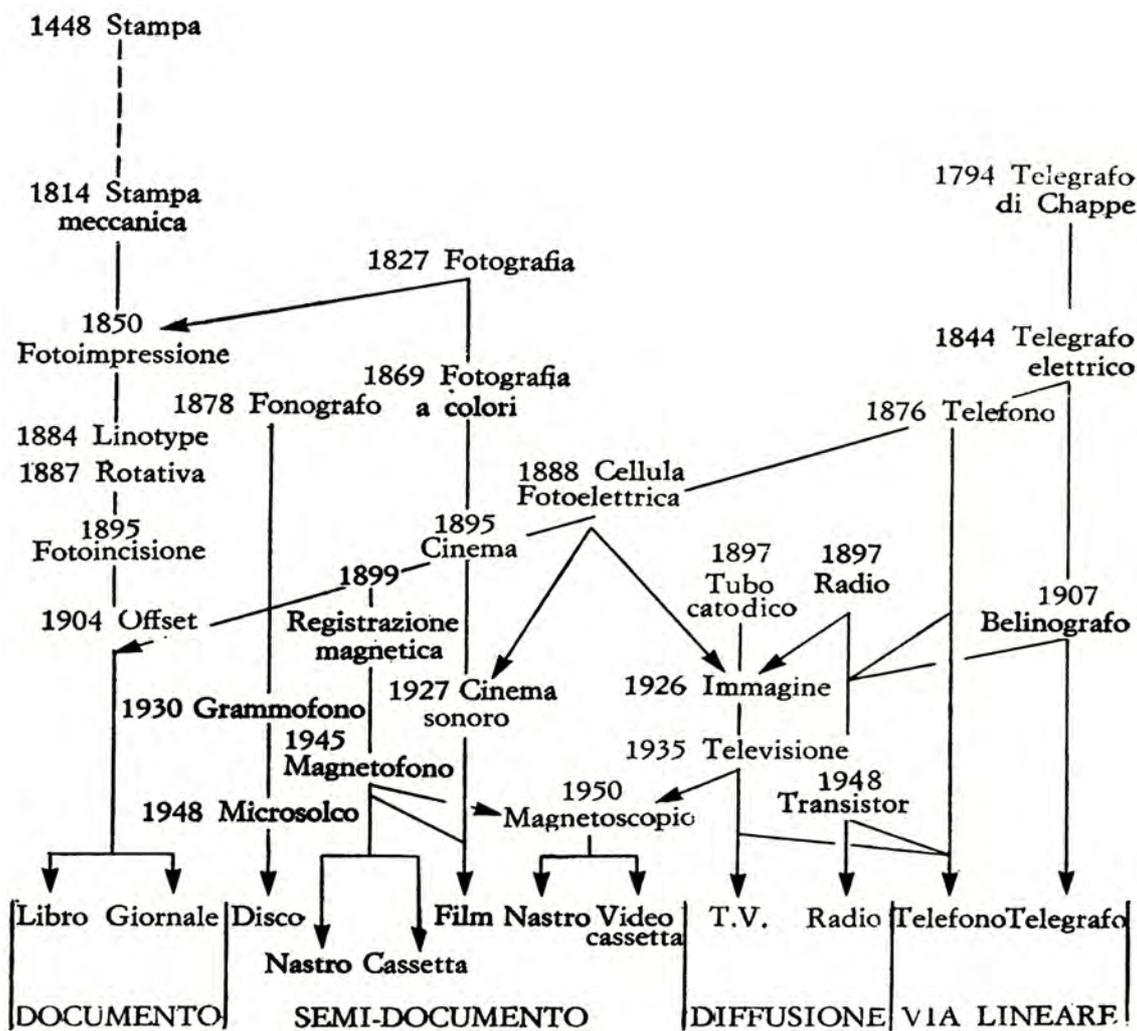
Nella società umana tutti gli individui sono legati con mille fili e in modo tanto più molteplici, *quanto più alto* è il grado di cultura di un popolo. Se vi subentrano perturbazioni, queste si fanno sensibili a tutti i membri. Le perturbazioni nella produzione influiscono sulla distribuzione e sulla consumazione e viceversa. Il segno caratteristico della produzione capitalistica è il concentramento dei mezzi di produzione in campi sempre più estesi di produzione. Nella distribuzione si nota invece un dato opposto. Chi, come produttore, viene eliminato dalla concorrenza e dalle file delle esistenze indipendenti, nove volte su dieci cerca d'intromettersi come mediatore tra produttore e consumatore per assicurare la sua esistenza.

Di qui l'aumento sorprendente dei mediatori, dei piccoli commercianti, degli agenti, degli osti, ecc., come è stato provato sopra con la statistica. La maggior parte di queste persone, tra cui si contano le donne come proprietarie indipendenti di negozi, conduce per solito una vita di preoccupazioni e meschina. Molti per sostenersi sono obbligati a speculare sulle *più basse* passioni umane e favorirle; quindi la sovrabbondanza della *reclame*, specialmente in ciò che è intesa a soddisfare i sensi.

Ma non si può negare – e da questo punto di vista più alto e consolante – che nella Società moderna si faccia notevole il desiderio di godere la vita.

Gli uomini cominciano a concepire che per essere uomo *bisogna vivere da uomo*, e cercano di soddisfare questo bisogno nelle forme che corrispondono al loro concetto del godimento della vita...





Tecnologia della comunicazione.1976

L'ARTE RACCONTATA AI COMPAGNI . II



Il pubblico medio si è fatto l'idea che l'artista sia un produttore d'arte più o meno come il calzolaio lo è di scarpe. Con ciò esso intende che gli artisti dovrebbero produrre cose simili a quelle che ha già visto etichettate prima come opere d'arte. però ciò che è stato fatto prima non costituisce più un problema. (*Ernst Gombrich 1952*)¹

Ciò che sembrerebbe che alcune persone lavorino troppo velocemente è in realtà esattamente il normale svolgimento delle cose, il normale stato di produzione regolare, considerando che un pittore deve lavorare davvero tanto quanto un calzolaio, per esempio... Ma la verità mi è così cara che per cercare di creare qualcosa di vero preferisco essere un calzolaio piuttosto che un musicista, con i colori. (*V. van Gogh 1890*)²

L'arte ha il dovere di realizzare le forme che le occorrono. Indipendentemente dal gusto personale. L'arte non vi chiede se piace o non piace, come non vi è stato chiesto niente quando sono state create le stelle del firmamento. (*Kazimir Malevic 1916*)³

L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile... E forse che lo spettatore viene a capo dell'opera in quattro e quattr'otto? (Spesso purtroppo è così.) Non dice appunto Feuerbach che, per comprendere un quadro, ci vuole una sedia? (*Paul Klee 1920*)⁴

Nonostante tutte le contraddizioni, apparentemente insuperabili, neppure l'uomo attuale si accontenta più dell'esteriorità. La sua vista si aguzza, il suo orecchio si affina e il suo desiderio di vedere e intendere l'interiorità nell'esteriorità sta crescendo. Solo grazie a ciò siamo in grado di sentire l'intero pulsare anche di un essere muto e modesto come il Piano. (*Wassilij Kandinskij 1926*)⁵

L'ARTE COME COSA, LA COSA COME MERCE

Quel che Sancio chiama qui lavoro umano è tutt'uno, se si tolgono le sue fantasie burocratiche, con quello che viene chiamato lavoro alla macchina e che lo sviluppo dell'industria assegna in misura sempre maggiore alle macchine. (*Karl Marx*)⁶

Noi qui vogliamo limitarci ad avvicinare il mondo più appariscente dell'arte, quello i cui oggetti cadono immediatamente sotto i nostri occhi, ossia quello delle arti visuali. E tra queste non ci occuperemo neppure di tutte, ma ci limiteremo a considerare molta pittura, poca scultura e quasi niente architettura. Rimarranno dunque fuori tutte le altre arti, che andrebbero tuttavia trattate allo stesso modo.

E poiché ci muoviamo in un terreno scarsamente frequentato dalla nostra corrente di pensiero, è probabile che ci imatteremo in fatti inediti, imprevisi e dunque problematici che non eviteremo tuttavia di affrontare anche a costo di argomentare nei modi eterodossi che le circostanze del momento ci suggeriranno. D'altronde la materia stessa e la sua relativa supplementarietà teorica crediamo possa consentire una certa elasticità di espressione, fors'anche di "stile"...

1 . Ernst H. Gombrich, *Il mondo dell'arte*, ed. Mondadori, Milano 1952, pag. 558.

2 . Vincent van Gogh, *lettera 854* al fratello Theo, da Saint-Rémy-de-Provence, mercoledì 12 Febbraio 1890. Da notare che questa lettera è (significativamente?) assente da alcune raccolte di lettere a Theo, ad esempio, in edizione Guanda 1984-2009 e TEA 1994-2003. Vedi risorsa internet – <http://vangoghletters.org/vg/letters/let854/letter.html>

3 . Kazimir S. Malevic, *Lettera al critico e pittore A. Benois*, in *Scritti*, a cura di A.B.Nakov, ed. Feltrinelli, Milano 1977, pag. 167.

4 . Paul Klee, *La confessione creatrice 1920*, in *Teoria della forma e della figurazione* vol.1, ed. Feltrinelli, Milano 1959, pag. 76.

5 . Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie 1926*, in *Tutti gli scritti* vol.1, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1973, pag. 82.

6 . Karl Marx, *L'ideologia tedesca*, E. Riuniti, Roma 1971, p.381.

Ricorderete che già abbiamo trattato dell'arte riconoscendo che la vera rottura che si verifica lungo il suo millenario processo non è tanto la specificità e le diversità tecniche di produrla, ma il generale passaggio dell'industria umana alla produzione di merci, che la sottomette a questa nuova forma economica e alle sue leggi.¹

Diciamo che negli ultimi 200 anni il termine "arte" è stato utilizzato per indicare una produzione *specific*a di oggetti che vanno al mercato come tutte le altre *merci*, ma che tuttavia sembrano non far parte sostanziale del *mondo delle merci*. Si presenterebbero, in pratica, come rappresentanti reificati del *bello*, nel senso che il loro valore d'uso è costituito dalla "bellezza" e dal particolare godimento estetico che questa ha possibilità e probabilità di suscitare in noi; una merce cioè, che in qualche modo si distingue decisamente da un ferro da stiro, da un'automobile o anche da una locomotiva. Questo è evidentemente un modo grossolano di porre le cose; magari ognuno di noi se ne rende conto, eppure utilizza questo e altri simili convincimenti quando si avvicina al mondo delle opere d'arte. D'altronde anche noi useremo termini che tutti hanno a disposizione, perché fa comodo anche a noi prendere certe scorciatoie. Dobbiamo infatti premettere che utilizzeremo il termine "Arte" in parte nell'accezione usuale, cioè come opera di ingegno e di genialità di qualcuno, e in parte nel senso che questo termine ancora aveva più o meno 200 anni fa, all'epoca della rivoluzione borghese – quando gli Enciclopedisti (e più precisamente Diderot, che con D'Alembert è il padre dell'Enciclopedia) codificano in un canone scritto proprio il senso che la parola "Arte" aveva conservato fino ad allora. Al momento continuiamo dunque a procedere, come si dice, a braccio, e con cautela; quasi sempre sgrossando un materiale per ricavarne, o cercare di ricavarne, una forma utile a muoversi con un po' più di familiarità in un ambito nel quale le connessioni tra gli oggetti che lo costituiscono e l'influsso dominante dello sviluppo economico non sono affatto diretti e privi di contraddizioni. Così, per la produzione artistica in generale, in quanto determinato ambito della divisione del lavoro, tanto più dobbiamo muoverci con accortezza quanto più teniamo presenti gli stessi avvertimenti fatti da Engels per la conoscenza della natura in generale:

...il basso sviluppo economico del periodo preistorico ha come complemento, ma talvolta come condizione e persino causa, le idee sbagliate sulla natura. E anche se l'esigenza economica era ed è sempre più divenuta il principale impulso per la progressiva conoscenza della natura, sarebbe da pedanti voler cercare cause economiche per tutte queste stupidità primitive.²

Ed è un po' come dire: con l'elemento economico si spiega molto di essenziale e anche di particolare, ma non chiedetegli di spiegare ogni cosa di sempre. Un ammonimento che in queste nostre escursioni sull'arte temiamo di non aver sempre rispettato – per la stupidità primitiva dell'arte o per la stupidità evoluta di noi altri? ... Comunque sia, il nostro raccontare ha preso un certo andamento ed è andato troppo avanti per farci cambiare il passo riprendendo tutto in mano ...

A questa parte del nostro "racconto" sull'arte³ abbiamo ritenuto utile anteporre un paio di citazioni tratte dalla *Dialettica della Natura* di Engels⁴, delle quali in realtà ci siamo serviti solo a posteriori, tanto per controllare di non esserci lasciati andare troppo liberamente da certe linee di pensiero che appartengono a tutti noi:

La contrapposizione del marxismo alle ideologie che si sono succedute nel passato e che oggi ancora in varia misura tengono il campo è, quindi, rigorosamente *storica* e *dialettica*, il che non esclude, ed al contrario implica, che la scienza *globale* con cui esso si identifica, possa essa solo ricostruire i reali processi sottostanti all'incastellatura ideologica, svelando come l'ideologia mistifichi la realtà sussistente a prescindere da ogni "conoscenza" individuale e collettiva.⁵

Ci è parso così di rintracciare una qualche conformità della nostra esposizione con i seguenti punti della prima citazione, riportata più sotto: 1. che il *lavoro* si manifesta con molteplici *forme*; 2. che il *bisogno* (scopo) separato dal *corpo* (mano, lavoro materiale) si impianta nella *mente* (come lavoro ideato) e che, 3.

1 . Cfr. *nòmade* n.14, ottobre 2017, pag. 47.

2 - Friedrich Engels, *Lettera a Conrad Schmidt* a Berlino, Londra 27 ottobre 1890.

3 . "Racconto" che - lo ricordiamo - procede componendo tra loro una serie di postille ad una precedete esposizione orale sulla storia dell'arte, svolta in precedenza da un nostro compagno.

4 . Friedrich Engels, *Dialettica della natura* (1878-80), Editori Riuniti, Roma 1971, pag. 190

5 . Dalla *Appendice* alla Riunione di Roma del 1° aprile 1951, in *Partito e Classe*, ed. *Il Programma Comunista*, Napoli 1972, pag.127.

così capovolta la prassi reale, la mente (del *singolo*) diviene l'origine di tutte le molteplici forme prodotte dall'uomo. Inoltre, ma non per ultime, le osservazioni generali della 4. *svalutazione* dei "più modesti prodotti del lavoro manuale" e l'ignorare la funzione svolta dal *lavoro* dell'uomo nel processo evolutivo.

Per l'azione congiunta della mano, degli organi vocali e del cervello, che esercitò la sua influenza non soltanto su ogni singolo individuo, ma anche sulla società, gli uomini divennero capaci di compiere operazioni sempre più complicate, di proporsi mete sempre più elevate e di raggiungerle. Il lavoro stesso, col passare delle generazioni, divenne altra cosa: divenne più completo, più multiforme... [caccia, pesca, agricoltura, filatura, tessitura, metallurgia, navigazione, commercio, industria, arte, scienza, nazioni, stati, diritto, politica, religione]... Di fronte a tutte queste creazioni, che si presentavano come prodotti diretti della mente, e che sembravano dominare le società umane, i più modesti prodotti del lavoro manuale furono relegati in un secondo piano; tanto più che la mente organizzatrice del lavoro poté far eseguire da mani che non erano le proprie il lavoro ideato, e ciò fin dai primissimi stadi dello sviluppo sociale (per es. sin dal semplice stadio della famiglia). Tutto il merito dei rapidi progressi della civiltà venne attribuito alla mente, allo sviluppo e all'attività del cervello; gli uomini si abituarono a spiegare la loro attività con il loro pensiero invece che con i loro bisogni (che senza dubbio nel cervello si riflettono, e giungono alla coscienza). Sorge così, col tempo, quella concezione idealistica della vita, che ha dominato le menti sin dalla fine della civiltà antica. Essa è ancora tanto dominante, che persino gli scienziati materialisti della scuola darwinista non riescono ancora a farsi un'idea chiara delle origini dell'uomo, perché, essendo ancora sotto l'influsso ideologico dell'idealismo non riconoscono la funzione che ha avuto il lavoro in quel processo. (pag. 190)

Della seconda citazione è interessante notare le molteplici *varietà* (qualitative) dovute al movimento (lavoro?), e la capacità della materia di produrre *da sé* le *condizioni* per trasformare sé stessa nelle *diverse forme* a lei proprie — in sostanza l'*autorganizzazione* o l'*autocatalisi* (cfr. qui note 37,38) solo recentissimamente ipotizzate e dimostrate praticamente, ma già "conosciute" da Engels per via dialettica.

Ma il movimento della materia non è soltanto l'ordinario movimento meccanico, il semplice spostamento: è calore e luce, tensione elettrica e magnetica, composizione e scomposizione chimica, vita e, infine, coscienza. Dire che la materia si trova nella possibilità di differenziare il suo movimento, e con ciò di spiegare tutta la ricchezza di esso, solo per un'unica volta durante tutta la sua illimitata esistenza e per un periodo di tempo che è infinitesimo rispetto alla sua eternità; e che prima e dopo il movimento si riduca eternamente a un puro e semplice spostamento — dire ciò significa affermare che la materia è mortale e che il movimento è caduco. La indistruttibilità del movimento non può essere concepita solo quantitativamente, ma anche qualitativamente; una materia il cui semplice spostamento meccanico porta in sé la possibilità di trasformarsi — in condizioni favorevoli — in calore, elettricità, attività chimica, vita, ma che non è in grado di produrre da sé quelle condizioni, una materia cosiffatta ha *perduto movimento*: un movimento, che ha perso la capacità di trasformarsi nelle diverse forme ad esso proprie, ha ancora *dynamis* (energia in potenza) ma non ha più alcuna *energeia* (energia in atto) ed è perciò stato in parte distrutto. Ma tutte e due le cose sono impensabili. (pag. 52)

Dove e come i punti evidenziati sono in qualche assonanza con la nostra esposizione del "mondo dell'arte" lo lasciamo decidere a voi; a noi basta aver deciso di metterla a rischio fornendovi anche i riferimenti di cui ci siamo serviti per prepararla.¹

L'ARTE NON E' UNA COSA REALE, LO SONO GLI ARTISTI

Non esiste in realtà una cosa chiamata arte, esistono solo gli artisti: uomini che un tempo con terra colorata tracciavano alla meglio le forme del bisonte sulla parete di una caverna e oggi comprano i colori e disegnano gli affissi pubblicitari per le stazioni della metropolitana, e nel corso dei secoli fecero parecchie altre cose.²

Con queste precise parole Ernest Gombrich inizia il racconto della sua fortunata "Storia dell'arte"; e la sua considerazione si combina un po' con la nostra teoria; a condizione però di completarla con l'osservazione che in realtà non sono gli artisti a "fare" l'Arte ma è piuttosto una dinamica materiale che, nel succedersi delle epoche, trova i suoi propri "artisti"³. Marx ci dice che non esiste un'attività specifica che può essere

1 . Nella stragrande maggioranza le note di fondo pagina sono state aggiunte, successivamente alla stesura dei singoli contributi, convenendone collettivamente con gli autori in fase di redazione del testo corrente.

2 . E.H. Gombrich, *The Story of Art* (1950), I ediz. Ita. *Il Mondo dell'Arte*, trad. M. Luisa Spaziani, ed. Mondadori, Verona 1952, pag. 17.

3 . Questi sono tuttalpiù coloro che segnano le misure del suo progredire (finora una minoranza)... ecc.. "Anche se in certe

separata dalle altre attività dell'uomo; esistono piuttosto dei pittori, degli scultori, tuttavia destinati a sparire con la negazione della divisione sociale del lavoro.

In un'organizzazione comunista della società in ogni caso cessa la sussunzione dell'artista a un'arte determinata, per cui egli è pittore, scultore, scrittore: nomi che esprimono la limitatezza dello sviluppo professionale e la dipendenza dalla divisione del lavoro. In tale società non esisteranno pittori, ma tutt'al più uomini che tra l'altro dipingono.¹

È una citazione che invitiamo a tener sempre presente nel corso di questa nostra conversazione attorno all'arte, perché dà un colore tutto particolare allo svolgersi e al trattamento dei temi e degli argomenti che di volta in volta si presenteranno spontaneamente... anche senza essere invitati.

Sembra che Gombrich tenga soprattutto conto dei mutamenti che nei millenni l'arte ha subito senza sosta passando, da individuo a individuo, attraverso periodi di innovazioni personali ricche di conseguenza... e che solo recentemente trovano nome e figura di "artista"... Lo storico Erwin Panofsky ci sembra dissentire dall'esordio gombrichiano offrendoci una diversa visione dell'evolversi dell'arte, più problematica e ricca di conseguenze teoriche:

Una innovazione – un'alterazione di ciò che è stabilito – necessariamente presuppone che ciò che è stabilito (e lo si chiami tradizione, stile, modo di pensare) sia una costante in rapporto alla quale l'innovazione è una variabile. Per poter decidere se una "soluzione proposta da un individuo" rappresenti una "innovazione", dobbiamo ammettere l'esistenza di questa costante e tentar di precisarne la direzione. Per poter decidere se l'innovazione sia "ricca di conseguenze", dobbiamo tentar di decidere se la direzione in cui si muove la costante è mutata a causa della variabile. E il guaio è che sia la direzione originaria della costante, sia la sua successiva deviazione dovuta ad una innovazione – non difficile da scoprire finché i nostri interessi non vadano oltre il punto in cui "la voce d'un araldo possa esser udita", come direbbe Aristotele – possono aver luogo entro limiti territoriali e cronologici in cui si verifichi una interferenza culturale... Se d'altra parte, ci interessassimo di storia della pittura italiana nel primo quarto del XVI secolo, ci è molto difficile designare questo periodo con nomi di persona. Anche limitandoci ai tre grandi centri di Firenze, Roma e Venezia, Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo, Giorgione e Tiziano avrebbero tutti il diritto di essere riconosciuti come numi tutelari e dovremmo porgergli di fronte tanti predecessori e seguaci e, ancora mettere in risalto tante caratteristiche in cui gli innovatori differiscono dai predecessori ma si accordano con i seguaci, che potremmo trovare assai più conveniente (e anche più giusto, quando si consideri la presenza marginale ma indispensabile di figure come Andrea del Sarto, il Rosso Fiorentino, il Pontormo, ...ecc....)²

Insomma – dicevamo – sembra proprio che la rete che collega i punti singolari (gli artisti) si allarghi sempre più relativizzando le "variabili"; e se poi ci mettiamo l'organizzazione del lavoro in "botteghe" la vedremo ancora estendersi verso la sua "costante", che è poi una variabile della costante lavoro...

Non esiste un'attività specifica dell'uomo che può essere astratta dalle altre attività dell'uomo. Esistono dei pittori, degli scultori che hanno fatto, e ancora magari fanno questo o quell'altro lavoro in cui eccellono anche in 'originalità' (se con questo termine si intende soprattutto nuova specifica conoscenza e non astruseria), ma che, in quanto 'unici', spariranno in una società in cui ognuno potrà scolpire e dipingere eccellentemente con un incremento esponenziale di risultati 'originali' che partecipano organicamente ad un processo unificato del conoscere³.

Possiamo intanto chiederci – com'è nostra abitudine – se già oggi non si presentino elementi e condizioni materiali che vanno in tal senso e che si realizzeranno praticamente solo nella società futura. Poiché se non esiste l'arte in astratto, come categoria assoluta, accampata fuori dall'industria dell'uomo, esiste tuttavia una "tecnologia dell'immagine" con un proprio particolare e "autonomo" percorso di sviluppo che coevolve non separatamente dalla evoluzione – anche 'fisiologica' – dell'uomo; ed è in questo ambito circoscritto che

condizioni sociali ognuno fosse un pittore eccellente, ciò non escluderebbe che ognuno fosse un pittore originale, cosicché anche qui la distinzione tra lavoro 'umano' e lavoro 'unico' si risolve in una pura assurdità." - K. Marx, *L'ideologia Tedesca (San Max)*, Editori Riuniti, Roma 1971, pag. 383. L'intero capitolo 2. *Organizzazione del lavoro* (pagg. 379-384) offre la possibilità di interessanti riflessioni su molti punti per noi cruciali.

1 . K. Marx, *ibidem*.

2 . Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, ed. Feltrinelli, (1971, 1984, 2009), Torino 2013, pag.18 pass..

3 . Forse è anche così che va inteso il precedente brano di Marx: "Proclamando l'unicità del lavoro scientifico e artistico Stirner qui si pone ancora molto al di sotto della borghesia... S'intende, d'altra parte, che tutte queste organizzazioni [vedi esempi indicati in precedenza] fondate dalla moderna divisione del lavoro *ancora non portano che a risultati estremamente limitati* e rappresentano un progresso soltanto in rapporto al ristretto isolamento del passato." – Marx, *Ideologia*, cit. pag. 382 passim, corsivi nostri.

possiamo pure cercare le anticipazioni che preparano il terreno per un'arte (siamo ancora costretti a chiamarla così) della prossima forma sociale superiore.

La nostra conversazione ci porterà (non troppo presto) a dire che questa società, che pure è iniziata producendo opere d'arte neoclassiche, realiste, impressioniste, espressioniste, astratte ecc.) sta finendo producendo già un unico ammasso iconico (*cluster*) nel quale è possibile intravedere le premesse pratiche, ossia tecniche e linguistiche, che facilitano e completeranno quella socializzazione concreta delle capacità individuali per poter essere tutti degli "artisti", indipendentemente dal fatto di sentirsi Michelangeli o imbianchini. D'altronde il primo passo decisivo lungo questo cammino è stato fatto dalla borghesia stessa, che dissolse le corporazioni medievali e diffuse i suoi segreti produttivi, che procede nella socializzazione della produzione così come nella socializzazione del consumo, che crea il suo stesso pubblico estendendolo alla disprezzata massa anche fornendola (a poco prezzo) dei mezzi stessi per produrre, riprodurre e consumare personalmente fino alla nausea l'intero repertorio degli universali fenomeni visuali del passato e del presente...



LA COMUNICAZIONE E IL SUO SCOPO

Non si può dare altra spiegazione della origine del linguaggio e delle lingue che quella tratta dai caratteri materiali dell'ambiente e dalla organizzazione produttiva. La lingua del gruppo umano è uno dei suoi mezzi di produzione.¹

Abbiamo visto che la lingua volgare è stata intenzionalmente utilizzata da Galileo non solo per dare forma alla sua opera, ma anche per dare, a questa forma, una destinazione.

Qualsiasi tipo di linguaggio, parlato, scritto, sonoro o gestuale, è l'unico modo di comunicare tra gli uomini, e quindi – lo diciamo tranquillamente – non fa parte della sovrastruttura, ma è parte del modo di esistere dell'uomo. Noi siamo il risultato di una co-evoluzione tra il cervello e la mano, tra il nostro organismo e le opere che facciamo, e quindi nell'esistere dell'uomo è insito che ci sia comunicazione tra tutti i segmenti del suo organismo e l'ambiente nel quale è immerso. In fin dei conti anche ciò che chiamiamo "arte" è una faccenda che rientra nell'ambito generale della comunicazione, quindi del e dei linguaggi. Siamo dunque, come diceva Marx, non a livello della *sovrastruttura*, cioè dell'ideologia, ma a quello della *struttura*, quindi della possibilità stessa di operare come uomini.²

1 . Amadeo Bordiga, *I fattori di razza e nazione nella teoria marxista* (1953), edizioni Iskra, Milano 1976, pag. 31.

2 . Bordiga, *I fattori*, cit. pagg. 42,43: « Sembra che tutta la polemica (di Stalin) sia diretta contro una scuola di linguistica improvvisamente sconfessata dall'alto, e che il capo di tale scuola sia il professore delle università sovietiche N.J. Marr, i cui testi ci sono ignoti. Egli avrebbe detto che la lingua fa parte della sovrastruttura. A sentire chi lo condanna, consideriamo N.J. Marr un buon marxista. Infatti è detto: "Una volta N.J. Marr constatando che la sua formula 'una lingua è una sovrastruttura rispetto alla base' incontrava obiezioni, decise di 'riaggiustare' la sua teoria e annunciò che 'la lingua è uno strumento della produzione'. Aveva ragione N.J. Marr di classificare la lingua tra gli strumenti della produzione? No, egli aveva certamente torto" (G. Stalin, *Il marxismo e la linguistica*). E perché? Secondo Stalin vi è una certa analogia tra la lingua e gli strumenti della produzione, perché anche questi possono avere una certa indifferenza verso le classi. Stalin vuol dire qui che ad esempio l'aratro come la zappa possono servire la società feudale e la borghese, e la socialista. Ma poi la differenza che darebbe marcio torto a N.J. Marr (e a Marx, e ad Engels: il lavoro, la produzione di utensili, in combinazione col linguaggio) è questa: gli strumenti di produzione producono beni materiali, la lingua no! Ma anche gli strumenti di produzione non producono beni materiali. I beni li produce l'uomo che li impugna. Gli strumenti

La struttura sociale "abbraccia tutto il campo delle forme di riproduzione della specie e, mentre ne formano parte integrante le risorse della tecnica e la dotazione di strumenti ed attrezzi materiali di ogni natura, vi va incluso ogni meccanismo di cui si dispone per il trapasso di generazione in generazione di tutta la sapienza tecnologica sociale"¹. In questo senso, dopo il linguaggio parlato vanno considerati e annoverati tra i mezzi di produzione la scrittura, il canto, la musica, le arti figurative, la stampa, in quanto sorgono come mezzi di comunicazione e trasmissione della dotazione produttiva.

Sulla base di questa nozione unificatrice, potremmo inoltre osservare che ognuno di questi mezzi di comunicazione e trasmissione, prima del loro sorgere come mezzi di comunicazione si presentano immediatamente ai sensi come prodotti finali di determinate produzioni (materiali o immateriali) che, a partire da una specifica materia prima (terra colorata, cellulosa, o suono) nel corso del loro processo produttivo "inscrivono" con ciò stesso nella materia tanto i caratteri generali peculiari della struttura sociale che li produce (dotazione tecnica e lingua) quanto l'insieme sequenziale delle specifiche modalità della lavorazione². Se "la comunicazione è un atto il cui prodotto è l'informazione"³, il lavoro indubbiamente è ricco di atti che producono informazione; e tutto farebbe pensare che, per quanto elementare, la lavorazione deve collocarsi alla scaturigine del meccanismo del linguaggio e delle sue particolarità⁴.

...la tecnologia costituisce un ramo di singolare importanza, poiché è l'unica che mostra una totale continuità nel tempo, l'unica che permette di cogliere i primi atti propriamente umani e di seguirli di millennio in millennio fino al loro affacciarsi alla soglia dei tempi odierni. Quando si risale nel passato i vari rami dell'informazione etnologica si estinguono più o meno rapidamente: le tradizioni orali scompaiono assieme all'ultima generazione che le ha trasmesse, le tradizioni scritte si assottigliano rapidamente e per la grande maggioranza dei popoli il XVII secolo è già muto; solo i prodotti delle tecniche e dell'arte permettono, se le circostanze ne hanno assicurato la sopravvivenza, di risalire lontano nel tempo. L'arte stessa scompare abbastanza rapidamente e a partire almeno dal 50.000 a.C., solo le tecniche permettono di risalire la corrente umana fino alle sue origini, fino a uno o due milioni di anni fa.⁵

sono impiegati dagli uomini nella produzione. Un bimbo per la prima volta afferra la zappa dalla lamina, e il padre gli urla: si prende per il manico. Quell'urlo, che diverrà poi una regolare "istruzione", è, quanto la zappa, impiegato alla produzione. La spiritosa conclusione di Stalin rivela che il torto è suo: se la lingua, egli dice, producesse beni materiali, i chiacchieroni sarebbero le persone più ricche della terra! Ebbene, non è proprio così? L'operaio lavora con le sue braccia, l'ingegnere con la lingua: chi è pagato di più? [...] Dialetticamente ci sentiamo di chiarire che Marr non ha riaggiustato nulla malgrado i fulmini a lui destinati: dialetticamente, perché non conosciamo lui, né i suoi libri. Anche noi abbiamo detto ad esempio che la poesia, dall'inizio del canto corale mnemonico, di tipo magico-mistico-tecnologico, primo mezzo di tramandare la dotazione sociale, ha il carattere di un mezzo di produzione. Poi al punto seguente abbiamo posto la poesia tra le sovrastrutture di una data epoca. Così per la lingua. Il linguaggio in generale, e il suo ordinamento in versi in generale sono strumenti della produzione. Ma una data poesia, una data scuola poetica, relativa ad un paese e ad un secolo, fanno parte, staccandosi dalle precedenti e dalle seguenti, della sovrastruttura ideologica ed artistica di una data forma economica, di un dato modo di produzione. Engels: lo stadio superiore della barbarie "comincia con la fusione del ferro greggio e compie il passaggio alla civiltà con l'invenzione della scrittura alfabetica ed il suo uso per trascrizioni letterarie [...] il suo fiore più alto ci si offre con i poemi omerici, principalmente con l'Iliade" (Engels, Origine). Così potremmo cercare altri passi e mostrare la Commedia come epicedio del feudalesimo, le tragedie di Shakespeare come prologo del capitalismo. Per l'ultimo grande pontefice del marxismo passerebbe come mezzo di produzione distintivo di un'epoca il ferro greggio, ma non la scrittura alfabetica, perché questa non produce beni materiali! Ma è l'uso umano della scrittura alfabetica che era indispensabile, tra l'altro, per arrivare agli acciai speciali della moderna siderurgia. Così la lingua. In tutti i tempi è un mezzo di produzione, ma le singole lingue sono sovrastrutture, come quando l'Alighieri non scrive il suo poema nel latino dei classici o della Chiesa ma nel volgare italiano, o avviene con la Riforma il definitivo abbandono dell'antico sassone per il tedesco letterario moderno... »

1 . Bordiga, *I fattori*, cit. pag. 36.

2 . Ogni prodotto che esce da ogni lavorazione è "informato" dalla totalità (dinamica) di ogni singola fase procedurale (sequenziale) del processo lavorativo, cosicché la sua immediata fattezze (statica) è già ricca di informazioni modulate nella materia di cui è composto, a prescindere dallo scopo... - Anche se l'informazione è costituita da segni accidentali, la procedura lavorativa fa da sistema ordinativo per fornirli in qualche modo di una articolazione sufficientemente significativa per noi...

3 . Robert Escarpit, *Teoria dell'informazione e della comunicazione* (1976), editori Riuniti, Roma 1979, pag. 131.

4 . "Anzitutto i mezzi più elementari di cui dispongono tutti gli uomini: la prensione, le molteplici percussioni tramite le quali può spezzare, tagliare, modellare; il fuoco che può scaldare, cuocere, fondere, asciugare, deformare; l'acqua che può diluire, sciogliere, ammorbidire, lavare e che, con soluzioni differenti, tramite i suoi effetti fisici o chimici, servirà a conciare, conservare, cuocere; l'aria infine che ravviva una combustione, che asciuga o che pulisce. Una volta in possesso di questi mezzi elementari, li animeremo con delle forze: forza dei muscoli umani, degli animali, dell'acqua, dell'aria. Queste forze non sono sperperate a caso, il movimento è guidato, amplificato a mezzo di leve o di trasmissioni, risparmiato tramite l'equilibrio. Sintesi delle forze, i trasporti assicureranno il modo di raggiungere le materie prime e di diffondere i prodotti". - André Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia* 1943, ed. Jaca Book, Milano 1993, pag. 16.

5 . *Ibidem*, pag. 11.

Certamente scheggiando la prima selce l'uomo non prevedeva quale effetto lontano avrebbe avuto quel primo atto iniziale del suo lavoro...

Per quali motivi abbiamo ritenuto poi che quest'ultima considerazione potesse correlarsi con certi brani di Leroi-Gourhan, non staremo ora a chiedercelo, e senz'altro affidiamo tutto al vostro intuito che saprà trovarvi motivi anche per ulteriori riflessioni:

Nell'*homo sapiens*, la tecnica non è più collegata al progresso cellulare, sembra invece esteriorizzarsi completamente e in un certo senso vivere una vita propria. ... L'analisi delle tecniche dimostra che esse si comportano nel tempo allo stesso modo delle specie vive, in quanto fornite di una forza evolutiva che sembra essere loro propria e che tende a farle sfuggire al controllo dell'uomo... Bisognerebbe quindi tentare una vera e propria biologia della tecnica, considerare il corpo sociale come un essere indipendente dal corpo zoologico, animato dall'uomo ma atto ad accumulare una tale somma di effetti imprevedibili che la sua struttura intima superi di molto i mezzi di apprendimento degli individui.¹



MEZZI E FINI

Tra tutti gli effetti imprevedibili che ogni generale prodotto del lavoro umano provoca vi sarebbe dunque anche il carattere generale di *mezzo di comunicazione*; ed alcuni particolari prodotti specializzerebbero questo carattere comunicativo risolvendosi in seconda istanza come *mezzi-di-mezzi di comunicazione*, ossia come *supporti* di messaggi di un ordine superiore di complessità (scrittura, poesia, musica, immagini, stampa ecc.), ai quali fornisce dunque un corpo non indifferente ma già segnato fin dall'inizio da informazioni che lo riguardano. Così ad esempio può dire del proprio lavoro uno dei massimi conoscitori d'arte: "*Noi studiamo il materiale come naturalisti: la specie di legno, la tessitura della tela e i pigmenti. Con ciò acquistiamo punti di riferimento per localizzare il quadro nello spazio e nel tempo*"².

Il mero *supporto* fisico di un mezzo di comunicazione, così com'è senz'altro, è dunque *informato*³ dalla e della propria "lavorazione", e quindi già da sé stesso rilascia messaggi articolati significativamente⁴.

Se non fosse più o meno così, un etnologo del XIX secolo non avrebbe potuto distinguere, ad una lettura facciale, tra due pettini di osso di fattura mediocre, quello realizzato nel neolitico da quello realizzato nel

1 . André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* 1964, ed. Einaudi, Torino 1977, vol. 1, pag. 164 e 173.

2 . Max J. Friedländer, *Il Conoscitore d'Arte* (1946), ed. TEA, Milano 1995, pag. 112.

3 . Il termine 'informato' è usato da noi in un senso ampio; riportiamo quello discusso da Escarpit: "Senza ricorrere all'argomento etimologico, sempre specioso, ammettiamo per un istante che informare equivale a 'dare una forma'. Questo non è minimamente incompatibile con la nozione shannoniana dell'informazione, dato che ciò che ha una forma è anche ciò che può essere descritto e che è abbastanza stabile perché la descrizione sia ragionevolmente durevole. In una parola, un oggetto 'informato' sarebbe un oggetto interamente conosciuto e prevedibile, che avrebbe perduto tutta la sua entropia" . Escarpit, *Teoria*, cit., pag.131.

4 . In questo senso l'asserzione che "il mezzo è il messaggio" (MacLuhan) esprimerebbe una verità... senza dirla tutta.

medioevo europeo¹. Si potrebbero fare un'infinità di altri esempi in cui i segni lasciati accidentalmente dalla lavorazione di una materia possono evocare un mondo intero².

La dimostrazione della sostanza omogenea dei singoli termini che descrivono l'atto comunicativo – per cui l'uno contenendo l'altro è di fatto sia l'uno che l'altro – possiamo trovarla descritta da Marx nel terzo *Manoscritto* del 1844, con un esempio che illustra come i due termini *supporto* (mezzo) e *fine* (scopo) che orientano il verso della comunicazione possono (col tempo) capovolgersi... ed evolvere ad un livello superiore.

Quando gli operai comunisti si riuniscono, essi hanno in un primo tempo come *scopo* la dottrina, la propaganda, ecc. Ma con ciò si appropriano insieme di un nuovo bisogno, del bisogno di società, e ciò che *sembrava un mezzo* è diventato lo *scopo*. (Karl Marx, *Opere filosofiche giovanili*, Editori Riuniti, Roma 1969, pag. 242)

Quello che stiamo cercando faticosamente di mettere in evidenza è il fatto che il *supporto* di un mezzo di comunicazione, per quanto ricacciato nello sfondo come un muto presupposto, è esso stesso mezzo di comunicazione dagli effetti imprevedibili sui linguaggi stessi di cui è al servizio.

E' in questi tipi di ragionamenti – faticosi anche per noi, lo confessiamo – che è possibile trovare in parte la ragione, ad esempio, del prepotente riaffiorare in arte³ del supporto-sfondo⁴, la cui autonomia espressiva è sperimentata, a partire da Malevic, per l'intero corso del XX secolo, in tutta una serie di opere che fanno a meno di ogni *figura* senza per questo far venir meno la pittura. Solo che qui la pittura sembra aver subito qualcosa di simile a quelle operazioni di *resettaggio* richieste quando si verifica un blocco del sistema informatico... mentre noi ancora insistiamo a chiedergli prestazioni a cui non può rispondere. Ad un plausibile *Perché non parli?* michelangiolesco, crediamo poter far seguire un irragionevole “perché non sei una natività o un ritratto?”... e rimaniamo confusi, anche se non ci sogneremo mai di chiederci, davanti ad una fiammante moto di 200 cavalli, perché non nitrisce e scalcita come un sauro...

SISTEMI COMPLESSI, METABOLISMI E AUTONOMIZZAZIONI

Potremmo anche intrattenerci a discutere attorno a certi dipinti *monocromatici*... – e nulla ci vieta di farlo anche adesso, se volete. Preparando la traccia di questa relazione noi stessi lo abbiamo fatto, e ci siamo trovati presto alle prese con questioni che non ponevano l'accento su una visione rassicurante del progredire lineare dell'arte ma all'irruzione nel suo dominio di una discontinuità che metteva in questione non tanto l'arte e i suoi oggetti ma i nostri punti di vista per capovolgerli da strumenti di giudizio in strumenti che non giudicano più ma sono giudicati⁵. Ci è sembrato proprio di avere a che fare con uno stato delle cose dell'arte giunta ad un punto singolare nel quale la pittura, piuttosto che offrirci soluzioni già manipolate e bell'e fatte, scopre problemi pertinenti il suo proprio sistema per imporci un nuovo rapporto di conoscenza.

L'insuperabile problema della pertinenza della manipolazione, della pertinenza della questione, non apre la porta all'irrazionalismo... ma al riconoscimento – al di là delle certezze della disciplina – del rischio sempre presente di “far tacere” l'oggetto stesso che interroghiamo.⁶

1 . Solo a partire dalla metà del XX secolo, sono state approntate delle tecniche di datazione assoluta, tra le quali quelle basate sul fenomeno della radioattività (tra cui la tecnica del carbonio-14) ed altre quali la termoluminescenza, la risonanza di spin elettronico ecc. In precedenza per la datazione dell'oggetto in esame si studiavano i rapporti stratigrafici, che fornivano datazioni relative, indicando in quale ordine si sono verificati gli eventi. Una datazione assoluta può essere fatta grazie ai cosiddetti “elementi datanti” (monete, fibule ed altri ornamenti, ceramiche, armi e così via).

2 . Anche quando poi il supporto diventa mezzo di trasmissione di messaggi più complessi dei propri, certi caratteri elementari e generici, dovuti alle modalità fisiche della materia che costituisce il messaggio ulteriore, forniscono più sollecitamente delle informazioni, orientando la lettura semantica del messaggio di cui è mezzo. Non fosse grosso modo così, a molti di noi non sarebbe possibile distinguere a colpo d'occhio un ritratto fotografico da uno dipinto, come invece a tutti riesce facilmente nelle occasioni di un confronto ravvicinato.

3 . Notiamo che ciò si rende possibile nell'epoca in cui la scienza si apre al paradigma della complessità.

4 dello spazio vuoto, della pagina bianca, dell'atto sospeso o mancato, del grado zero della scrittura...

5 . Nella fenomenologia della produzione artistica abbiamo creduto di riscontrare diverse analogie con diversi nuovi concetti scientifici: discontinuità, instabilità, differenziazione, singolarità, rottura della simmetria, e perfino di impasse e catastrofi...

6 . Isabelle Stengers, *Perché non può esserci un paradigma della complessità*, in *La sfida della Complessità*, ed. Feltrinelli, Milano 1986, pag.81. Nella stessa pagina leggiamo: “Nel suo *Dell'interpretazione della natura* Diderot aveva ben presentato la solitudine del costruttore di sistemi, ma aveva mostrato che qualche “fatto”, dissepolto dall'umile “manovale polveroso”, veniva sempre a distruggere l'edificio teorico più superbo e a imporre la ricostruzione di altri sistemi. Non aveva previsto che la definizione degli spazi accademici avrebbe spezzato la dialettica sociale tra quelli che “riflettono” e “quelli che si danno da fare”, unica dialettica in grado, per lui, di rispondere a ciò che aveva già inteso come la “sfida della natura complessa”.

E' un rischio che Gombrich sembra descrive al termine della sua storia dell'arte, senza però coglierlo come un problema dell'arte.

“Per produrre una perla perfetta, l'ostrica ha bisogno di un oggetto materiale, come un granello di sabbia o una spina, attorno a cui secernere il suo succo. Senza un tal nocciolo duro la perla può diventare una massa informe. Se il senso del colore e della forma deve cristallizzarsi in un'opera perfetta, anche l'artista ha bisogno di un duro nocciolo — un compito definito per il quale egli possa approfondire le sue doti. Sappiamo che nel passato più remoto tutte le opere d'arte presero forma attorno ad un nocciolo vitale del genere. Era la comunità che impartiva il suo compito all'artista, fosse la costruzione di maschere rituali o cattedrali, la pittura di ritratti o l'illustrazione di libri. Ha poca importanza se proviamo, o meno, simpatia per questi vari compiti: si può non approvare la caccia al bisonte per mezzo della magia, la glorificazione di guerre criminose, o l'ostentazione della ricchezza e del potere, e ammirare le opere d'arte costruite per servire tali scopi. La perla ricopre interamente il nocciolo. Il segreto dell'artista consiste nel compiere tanto bene il suo lavoro che noi quasi ci scordiamo di domandare quali erano in origine le sue intenzioni, tanta è l'ammirazione che il risultato ci ispira”.¹

Cos'è dunque ciò che l'opera mirabile fa dimenticare mettendola a tacere? L'intenzione dell'artista, la comunità e il suo scopo, il granello di dura sabbia, o tutte queste cose assieme? ... C'è in questa descrizione un nocciolo *duro* appunto come un granello di sabbia, che tuttavia va progressivamente svaporandosi in un *compito* dettato dal corpo sociale per finire in una *intenzione* del singolo...

Per Gottfried Semper* (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860) l'arte non è che un derivato del mestiere e la quintessenza di quelle forme decorative che risultano dalla natura del materiale, dai processi della lavorazione e dall'uso a cui è destinato l'oggetto. Riegl** sottolinea invece che, all'origine di ogni arte, anche se ornamentale, sta l'imitazione della natura, e che nella storia dell'arte le forme geometricamente stilizzate non sono un fenomeno iniziale, ma relativamente tardo, frutto di una sensibilità artistica già molto raffinata. Come risultato delle sue ricerche, alla teoria meccanic-materialistica di Semper, ch'egli chiama «darwinismo trapiantato nel campo della vita spirituale», Riegl contrappone la sua teoria dell'«idea creatrice», secondo cui le forme artistiche non sono semplicemente dettate dalla materia prima e dagli arnesi, ma s'inventano e si ottengono proprio nella lotta dell'«intento artistico» contro le condizioni materiali. E' un principio di metodo fondamentale per tutta l'estetica quello che Riegl introduce qui discutendo la dialettica di spirito e materia, contenuto espressivo e mezzi d'espressione, volontà e substrato della volontà, e che gli permette, se non d'infirmare la teoria del Semper, certo d'integrarla sostanzialmente.²

Ecco, ad esempio, com'è possibile far tacere, o irretire, l'oggetto che interroghiamo; introducendo la volontà del mollusco bivalvo nel funzionamento della materia, la voce che domanda risulta così la medesima che risponde. “Fatevi una domanda e datevi una risposta”: Marzullo docet.

E noi, che volevamo soffermarci a ragionare proprio con quel duro granello di sabbia ci troviamo tra i piedi una scatola nera come un'ostrica nella quale rimbomba il comando di mettersi al lavoro: è la comunità che parla!... E inavvertitamente si passa da un ordine delle cose ad un altro, dato che il “corpo sociale” non è una semplice somma degli individui bensì un diverso sistema complesso. Così come il corpo umano è un sistema di ordine macroscopico rispetto alla cellula dell'ordine microscopico che lo costituisce, la società è un sistema macroscopico rispetto ai singoli individui dell'ordine microscopico che la costituiscono. E l'*autonomia* del “corpo sociale”, cui accennava Leroi-Gourhan, e dei sistemi complessi poggia principalmente sul fatto che molti sistemi contengono un gran numero di elementi e che vi possono giocare un ruolo decisivo gli effetti cooperativi. La cooperazione fra le parti risulta molto più importante per il comportamento macroscopico del sistema di quanto non lo siano le proprietà degli elementi presi separatamente; per cui benché sia molto importante studiare le proprietà delle singole parti, per la comprensione dell'insieme del sistema si ha in genere bisogno di nuovi e ulteriori concetti, come ad esempio quello dell'*autorganizzazione*.

Nel caso di molti sistemi naturali, ma anche in una serie di sistemi prodotti dall'uomo, lo stato macroscopico viene ottenuto attraverso un processo di autorganizzazione degli elementi microscopici: il sistema ottiene quindi una *specifica* struttura spaziale, temporale o funzionale *senza* uno specifico intervento dall'esterno. Nella sinergetica noi ci chiediamo se esistono dei principi generali che regolino il processo di autorganizzazione e che siano

1 . Gombrich, *Il mondo dell'arte* (1952), cit. pagg. 554-556.

2 . Harnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951), trad. it. *Storia sociale dell'arte*, ed. Einaudi, Torino 1964, n.1 p.511. — * Semper lo abbiamo già “incontrato” (vedi nomade 17, pag. 40). Qui ricordiamo che nella lettera ad Engels da Londra del 31.08.1851, Marx nomina l'architetto sassone Semper indicandolo tra i componenti appena eletti del Comitato profughi “della democrazia”. — ** Alois Riegl, *Stilfragen* (1893), trad. it. *Problemi di stile*, ed. Feltrinelli, Milano 1963.

indipendenti dalla natura dei sottosistemi. E in realtà possiamo trovare principi di tal genere, a patto che il sistema intraprenda a livello macroscopico dei cambiamenti di ordine *qualitativo*.¹

Ovviamente non c'è nulla che impedisce di applicare certi concetti che appartengono alle scienze della natura anche ai fenomeni sociali, poiché pure questi appartengono alla natura² – a meno di non considerare la specie umana come posta fuori dalla natura... Ma non è questo nel nostro caso. E neppure quello di Gombrich – che quando si libera dei singoli artisti riesce pure a darci una visione in certo qual modo “macroscopica” del sistema dell'arte, del suo autonomo procedere di interrogazioni e risposte.

L'artista primitivo, si è visto, era solito costruire a esempio una faccia con forme semplici piuttosto che copiare una faccia vera; e gli egizi rappresentavano in un quadro tutto ciò che sapevano, piuttosto che tutto ciò che vedevano. L'arte greca e romana infuse la vita in queste forme schematiche; l'arte medievale le usò a sua volta per narrare la storia sacra, l'arte cinese le volse a fini contemplativi. Nessuna di esse esortava l'artista a “*dipingere ciò che vedeva*”. L'idea si affacciò solo nel Rinascimento. Dapprima tutto parve favorevole. La prospettiva scientifica, lo sfumato, i colori veneziani, il movimento e l'espressione vennero ad aggiungersi ai mezzi di cui l'artista disponeva per rappresentare il mondo circostante; ma ogni generazione scoprì che esistevano ancora “nidi di resistenza” insospettiti, roccaforti di convinzioni che portavano gli artisti ad applicare forme imparate, invece di dipingere ciò che realmente vedevano. I ribelli dell'Ottocento proposero di far piazza pulita di tutte queste convenzioni; l'una dopo l'altra esse vennero tutte affrontate, finché gli impressionisti proclamarono che i loro metodi consentivano di render sulla tela con “precisione scientifica” l'atto della visione. I quadri nati nella scia di questa teoria furono opere d'arte assai affascinanti, ma ciò non dovrebbe impedirci di vedere come l'idea su cui esse si basavano fosse solo una mezza verità. Da quei giorni a questa parte abbiamo capito che non è possibile separare nettamente ciò che vediamo da ciò che sappiamo. Un cieco nato che acquisti più tardi la vista, deve *imparare* a vedere. Con una certa autodisciplina e autoosservazione, tutti possiamo scoprire per nostro conto che ciò che chiamiamo *vedere* è invariabilmente colorito e plasmato dalla nostra conoscenza (o opinione) di ciò che vediamo.³

Benché relativa ad un radicato luogo comune è tuttavia una esposizione dalla quale facilmente si comprende la “complessità” di un sistema nel quale tutti gli elementi – l'artista, il compito, l'opera, ecc. – vengono messi in questione dal sistema stesso⁴, il cui funzionamento li costringe perennemente a riorganizzarsi ed evolvere, producendo l'emergere di nuove qualità (ad esempio qui la “precisione scientifica”) coerenti al suo livello macroscopico ma estranee agli elementi microscopici... Talmente estranee che solitamente neppure l'ostrica e il pescatore di perle riescono a vedere queste nuove qualità e a tenerne conto: se le trovano per strada già bell'e fatte, proprio così come oggi uno si trova bell'e pronte, ad esempio, le ricette equilibrate dell'arte astratta, di quella pop o della minimalista... e non passa oltre le replicazioni o le esegesi culturali – neppure più del sacro, del religioso o dell'ideologia, ma quelle più sbrigative del feticismo.

1 . Herman Haken, *L'approccio della sinergica al problema dei sistemi complessi* (1985), in *La sfida*, cit., p.198 (corsivi nostri).

2 . *Ibidem*. Pag. 204: “L'evoluzione dell'ordine [formazione di strutture che evolvono attraverso processi di autorganizzazione] è descritta da parametri di ordine che “assoggettano” i sottosistemi in maniera tale da produrre la coerenza. Siamo tentati di applicare questi concetti ai fenomeni della vita. Secondo questa interpretazione i fenomeni della vita consistono in una trasformazione d'ordine che ha luogo fra il livello microscopico e il livello macroscopico o, per esprimerci in maniera leggermente differente, nel fatto che un enorme numero di processi microscopici vengano regolati dalla coerenza macroscopica”. – In Panofsky (1960-64), ad esempio, leggiamo: “Nella storia come nella fisica il tempo è una funzione dello spazio e la definizione stessa di periodo come fase segnata da un ‘mutamento di direzione’ implica una continuità oltre che un distacco. Inoltre non dovremo dimenticare che un tale mutamento di direzione può avvenire non soltanto sotto la spinta di una scoperta rivoluzionaria che può trasformare certi aspetti dell'attività culturale improvvisamente e profondamente, come fecero, ad esempio, il sistema copernicano in astronomia o la teoria della relatività in fisica, ma anche per effetto dell'accumularsi graduale di numerose modificazioni relativamente minori [autocatalisi], eppure importanti, come quelle che determinarono, ad esempio, l'evoluzione della cattedrale gotica di Sant-Denis e Sens ad Amiens. Un mutamento di direzione può risultare addirittura da innovazioni negative anziché positive... ad esempio, ... la scomparsa graduale della rappresentazione prospettica dello spazio dopo la caduta dell'Impero romano, la scomparsa graduale del diavolo dall'arte del XVII e XVIII secolo, o l'altrettanto graduale scomparsa dell'incisione al bulino dall'arte del XIX.” – Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960-64), ed. Feltrinelli 1971, seconda edizione 2013, pag. 19 pass..

3 . Gombrich, *Il mondo dell'arte*, cit., pag. 526 pass..

4 . “Il sistema nervoso è soltanto un esempio di una classe di sistemi. Altri esempi noti sono dati dal sistema immunitario e dagli animali multicellulari. In tutti questi casi l'interconnessione degli elementi che compongono il sistema è così cruciale che si è obbligati a mettere in primo piano la loro chiusura. In tutti questi casi ciò che avviene nel sistema è la generazione di stati di coerenza autodeterminanti o autocomportamenti (*eigenbehaviors*) che comportano uno stato soddisfacente, in uno stesso momento, per tutte le componenti. Si deve sottolineare con attenzione come la chiusura non sia l'isolamento. La chiusura si riferisce al fatto che il risultato di un'operazione cade ancora entro i confini del sistema stesso, e non al fatto che il sistema non ha interazioni (il che sarebbe appunto l'isolamento).” – Francisco J. Varela, *Complessità del cervello e autonomia del vivente*, in *La sfida della complessità*, ed. Feltrinelli, Milano 1986, pag. 147.

Il non equilibrio trasforma completamente le proprietà della materia: a causa del non equilibrio le particelle diventano "sensibili" ad altre molecole che si trovano a distanze macroscopiche. Mi piace dire, in un certo qual modo, che nello stato di equilibrio la materia è "cieca" e che essa comincia a "vedere" nello stato di non equilibrio. E dato che le equazioni sono non lineari, lontano dall'equilibrio si manifesta una grande varietà di comportamenti che non trovano analogie nel caso della fisica dell'equilibrio...

scrive il fisico Prigogine, parlando dei sistemi macroscopici non lineari, dinamici e dissipativi. E l'arte forse non è altro che un simile sistema: punteggiato da quelle singolarità di non-equilibrio che abbiamo visto Panofski definirle "innovazioni" (*delle alterazioni di ciò che è stabilito*). E' con queste che ogni volta la materia pittorica "vede" sé stessa e si conosce sensibilmente... ma subito se ne dimentica.

...Penso che il risultato più inaspettato provenga dal ruolo costruttivo del non equilibrio. Lontano dall'equilibrio si creano stati coerenti e strutture complesse che non potrebbero esistere in un mondo reversibile. Questo dipende da una proprietà fondamentale dei fenomeni dissipativi che i sistemi meccanici non posseggono: la stabilità asintotica. Stabilità asintotica può essere un termine scientifico un po' pesante, ma significa semplicemente che nei sistemi dissipativi esiste la possibilità di *dimenticare* le perturbazioni... Non appena si è in presenza di fenomeni irreversibili si possono dimenticare le condizioni iniziali. In questo caso siamo in presenza di un attrattore, che è lo stato di quiete: se io lo perturbo si ritorna ad esso, E questo è ciò che si chiama un attrattore puntuale. Una delle scoperte degli ultimi anni è che questo è un caso estremamente semplificato, e che esistono attrattori più complessi.

Anche in questo modo, davanti all'opera d'arte, come perla e collana, sparisce il processo lavorativo e la materia di cui sono fatti questi sogni, la loro origine e la destinazione... – E forse già Gauguin, dipingendo *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*, non si interrogava poi tanto sull'uomo quanto piuttosto sui pittori e la pittura...

A questo punto dovevamo forse evitare di introdurre un riferimento particolare in questioni che riguardano fenomeni di autoorganizzazione, autopoietici o autocatalitici, ma alla fine abbiamo deciso di correre il rischio e di proporlo così come spontaneamente ci si è autoproposto:

... *tutta la cosiddetta storia universale* non è che la generazione dell'uomo dal lavoro umano, il divenire della natura per l'uomo, così esso ha la prova evidente, irresistibile della sua *nascita* da se stesso, del suo *processo di origine*. Poiché è divenuta praticamente sensibile e visibile l'*essenzialità* dell'uomo e della natura, ed è divenuto praticamente sensibile e visibile l'uomo per l'uomo come esistenza naturale e la natura per l'uomo come esistenza umana, risulta praticamente impossibile la questione di un ente *estraneo*, di un ente al di sopra della natura e dell'uomo; questione che implica l'ammissione dell'inesenzialità della natura e dell'uomo. (K. Marx, Opere filosofiche giovanili, Ed. Riuniti, Roma 1969, pag. 235)

Ma torniamo piuttosto alla pittura – o alla sua *origine*... dunque, senza nessun ente estraneo...? ... Allora:

non c'è che da buttar giù qualcosa quando si vede una tela vuota che ci sta a guardare in faccia con una sorta di imbecillità. Non hai idea di quanto possa paralizzare lo stare a fissare una tela vuota: è come se dicesse al pittore *Non sai far nulla*. La tela ti sta a guardare come un idiota ed ipnotizza alcuni pittori a tal punto da farli diventare idioti essi stessi. Molti pittori hanno paura della tela vuota, ma la tela vuota a sua volta ha paura di un pittore appassionato che sia anche audace – che una volta per tutte abbia rotto l'incantesimo del "non sai fare".¹

Abbiamo fatto un giro largo e, dopo aver trovato qualche nuovo concetto interessante e pure presa al laccio la nostra vecchia tesi sul "battilocchio", adesso possiamo anche tornare a importunare una perla della pittura moderna.

Tela vuota. In apparenza: veramente vuota, permeata di silenzio, indifferente. Quasi inebetita. In verità: piena di tensioni, con mille voci basse, sospese. Un po' timorosa che la si possa violare. Ma docile. Un po' timorosa che si voglia qualcosa da lei, chiede solo grazia. Essa può portare tutto, ma non può tutto sopportare. Essa esalta il vero, ma anche l'errore. E smaschera l'errore senza pietà. Essa semplifica la voce dell'errore fino a trasformarla in un grido acuto, insopportabile. ... Ma ecco la meraviglia più grande: sommare tutte queste voci con altre ancora, molte altre (oltre a queste forme semplici esistono veramente molte forme e molti colori) in un solo quadro – tutto il quadro è diventato un solo "*Eccomi*". Privazione, "avarizia", ricchezza folle, "prodigalità", scoppio di tuono, ronzio di zanzare. Ecco che cosa c'è in un quadro. Ci voleva meno di millenni per arrivare al fondo, ai limiti estremi delle possibilità. Il fondo, tutto sommato, non esiste.²

1 . Vincent van Gogh, *lettera a Theo*, Nuenen 2 ottobre 1884 (n. 464-378.79), in *Tutte le lettere*, vol. III, Nuove Amadeus Edizioni, Padova 1993, pag. 425.

2 . Wassily Kandinsky, *La tela vuota*, in *Cahier d'art* n.5-6 1935, ora in *Tutti gli scritti*, cit., pag. 191 pass..

IL GRANELLO DI SABBIA

Immaginiamo, ad esempio, di visitare una pinacoteca che raccoglie dipinti di ogni secolo e ad un certo punto del percorso d'improvviso troviamo appesa sulla parete una tela dipinta interamente con un unico colore. Potrebbe trattarsi anche di un insignificante riquadro ornamentale. Ma la targhetta di fianco con sopra il nome dell'autore e la data d'esecuzione, ci informa che siamo ancora in presenza di un'opera di pittura, e come tale contrassegnata come ogni altra della grande pinacoteca ... Non ci informa però sul *come* la pittura sia potuta arrivare a tanto; ad una superficie non punteggiata di singolarità, priva di informazioni sullo spazio pittorico, come sarebbe privo di informazioni sul tempo un orologio cieco costituito da una unica lancetta che ruotasse su un quadrante senza alcuno sfondo...

Come nel nostro esempio, anche lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin deve essersi trovato a visitare la pinacoteca del Louvre prima della nuova sistemazione, e così ha potuto scorgere più agevolmente una qualità che differenziava la *Gioconda* da tutti gli altri dipinti di epoche sia precedenti che successive all'opera di Leonardo.

La conclusione è questa: nel Salon Carré del Louvre, dov'era prima la *Gioconda*, tutti gli altri quadri, persino quelli del secolo decimosettimo, sembrano privi di rilievo al suo confronto (oggi il quadro si trova nella grande Galleria del Louvre insieme ad altre opere del maestro)...

Vi sono quindi dipinti privi di rilievo, e dipinti che si risolvono nel rilievo... – Meglio separarli, avrà deciso poi qualche fine conservatore del Museo per evitare ai visitatori quell'esperienza dinamica di Wölfflin.

...Leonardo chiamava il modellato l'anima della pittura. Il quadro della *Gioconda* può illuminare come nessun altro il significato di questa sua definizione. Le delicate e varie curve della superficie assumono una vibrazione singolare, come se venisse sfiorata da una mano misteriosa. L'attenzione è sempre diretta verso la molteplicità, non ancora verso l'unità...¹

Se il chiaroscuro è l'anima della pittura, allora la superficie dev'essere il corpo della pittura...

Leonardo era molto sensibile alla bellezza del corpo femminile. Si potrebbe dire che egli abbia "sentito" la morbidezza della pelle. Gli artisti fiorentini suoi contemporanei trattano anch'essi il nudo femminile, ma manca loro questo dono. Anche in quelli che sono stati soprattutto pittori... l'interesse per la forma è superiore a quello per la qualità delle sue superfici.²

Quindi, "volgere l'attenzione" per l'unità sensibile del corpo animato, equivarrebbe a "sentire" la pura "morbidezza della pelle" del corpo della pittura ... avere interesse per la "qualità delle sue superfici"... per le singolari vibrazioni delle basse energie laminari di colori stesi da una misteriosa mano uniforme, che la sfiora appena, indifferente verso ogni altra molteplicità che il tatto non può sentire... E tale doveva essere la qualità della pelle del corpo femminile d'una sua *Leda*...³

Interrompiamo però la deriva delle nostre osservazioni al riguardo della superficie per notare che solitamente le descrizioni delle opere di pittura nelle storie dell'arte sono in realtà soprattutto descrizioni di figure umane che "agiscono" come attori in una o più scene di un qualche racconto, più o meno già noto alla comunità.

Insieme alla *Madonna Sistina* di Raffaello, il *Cenacolo* di Leonardo è il dipinto più popolare di tutta l'arte italiana. E' così semplice ed espressivo che s'imprime nella memoria di tutti: Cristo al centro di una lunga tavola, i discepoli disposti simmetricamente ai due lati. *Egli dice*: « Uno di voi mi tradirà! ». E *queste parole* inattese sconvolgono tutti i presenti. Gesù soltanto rimane tranquillo, *chinando* lo sguardo, e il suo silenzio è una conferma: sì, non vi è dubbio, uno di voi mi tradirà. Sembra che questo evento non possa esser stato mai *narrato* in altro modo; eppure tutto è nuovo nel quadro di Leonardo e proprio la semplicità rivela che la perfezione dell'arte è stata raggiunta... E che gruppi! Che *movimento*! Come un fulmine a ciel sereno è caduta la parola del Signore. Un *turbine di sentimenti* si leva d'intorno. Gli apostoli non perdono la loro dignità, ma si atteggiavano *come* uomini a cui si voglia togliere la cosa più sacra. Numerosi e potenti mezzi d'espressione, del tutto nuovi, si presentano qui per la prima volta nella storia dell'arte...⁴

Così, una qualità propriamente pittorica come l'effetto di "rilievo" del chiaroscuro o altre qualità dell'ordine della pittura, vengono combinate con descrizioni di gestualità ed espressioni di stati d'animo, le quali

1 . Heinrich Wölfflin, *L'arte classica - Introduzione al Rinascimento italiano* (1941), ed. Abscondita, Milano 2007, pag. 53 pass..

2 . *Ibidem*, pag. 58 pass..

3 . *Ibidem*. "Non si può negare che in Leonardo si è compiuta un'evoluzione nella composizione di grandi figure e che in definitiva anche per lui la figura rappresenta tutto".

4 . *Ibidem*, pag. 46 (corsi nostri).

appartengono però ad altri ordini delle cose. I nuovi “mezzi espressivi” della pittura si confondono con le espressioni dei sentimenti umani, o con diversi oggetti “intermediari” che la rendono possibile (e l'hanno resa storicamente concreta)¹... – Ma quello che possiamo giudicare ora come un modo insoddisfacente di descrivere e spiegare l'opera d'arte non lo è affatto quando a prevalere è ancora un tradizionale paradigma conoscitivo basato sull'esperienza umana sensibile del mondo esterno dal quale consegue l'*antropomorfismo*, ossia a quel particolare schema di percezione fisionomica che porta a leggere in ogni cosa caratteristiche umane...²



Doveva allora accadere qualcosa che liberasse l'arte dalla figura umana, e la figura umana dalla vitalità, che sempre potentemente la rievoca.³

1 . Intendiamo quegli “oggetti” dell'esperienza percettiva che si trovano *fra* gli oggetti “puri” che costituiscono una descrizione oggettiva del fenomeno pittorico; nel nostro caso, ad esempio, *fra* la *percezione* oculare-mentale di una pittura determinata e la *pittura* stessa possiamo dire *intermediari* oggetti come le figure umane, le illusioni del rilievo e della profondità, la prospettiva quattrocentesca, la narrazione letteraria, ecc.

2 . Un esempio eloquente di una simile confusione anche nel campo dell'architettura è riportato da Christian Norberg-Schulz: « I concetti formali correnti sono di due tipi diversi: in primo luogo quelli propriamente formali che descrivono l'*ordine* presente nell'opera architettonica, e secondariamente concetti che possono definirsi “qualitativi” perché, più che proprietà formali oggettive, designano le esperienze dello spettatore. Ci vengono in mente espressioni come forme “pesanti” e “leggere”, spazi “stretti” e “ampi”, e soprattutto “tensioni” o “movimenti” in riferimento a forme oggettivamente statiche. I concetti qualitativi spesso si originano da una “empatia” con le forze inerenti alla struttura tecnica. L'empatia può anche sfociare in un genere di antropomorfismo più o meno completo, per cui caratteristiche di forme architettoniche vengono designate con termini normalmente riservati a condizioni del corpo umano.» E qui, in una nota riporta: « E. Lundberg (*Arkitekturens Formsprak*, Stoccolma 1945-61) non discute i problemi relativi allo spazio, alla massa e alla superficie, ma introduce una terminologia antropomorfa per cui le forme “cadono”, “si alzano”, “si stendono”, “giacciono”, “si piegano”, “si appoggiano”, “sollevano”, “ascendono”, “stanno erette”, “coronano”, “si librano”, “affondano”, “pesano” ecc. Così egli parla del “motivo che-sta eretto-si alza-porta-si appoggia-pesa-corona” un ordine. Lundberg usa questi concetti senza definizioni precise, cosicché le sue analisi sono necessariamente alquanto irrilevanti.» – C. Norberg-Schulz, *Intenzioni in architettura* 1963, ed. Lercici, Milano 1967, pag. 130. – Per quanto ci riguarda, altre manifestazioni di antropomorfismo sono rappresentate dall'attivismo rivoluzionario, dal creazionismo del partito, ecc., insomma del dimenar la coda...

3 . “Per rendere applicabile e praticabile il criterio di *separazione* anche nel campo nell'arte, si è dovuto attendere che l'idea stessa di separabilità facesse il suo naturale corso storico tanto nella scienza teorica e sperimentale quanto nella produzione materiale che, tramite macchine combinate, allontana sempre più tra loro il lavoro dal prodotto, l'uomo dalla merce... In precedenza, a consentire a Galileo, Keplero e Newton di passare dalla meccanica antica a quella moderna è stata appunto l'idea di separare l'oggetto dal soggetto, di ignorare l'osservatore e ogni sua impressione sensibile potenziando la nozione di impersonalità delle leggi causali del visibile.” – cfr. in *nømade* 17, pag. 22.

... Ed ecco che appare dunque un'opera di pittura priva di oggetti intermediari, risolta e percepita come una semplice superficie dipinta uniformemente con un singolo colore...



E' forse questa l'Immacolata Concezione?

E' forse questa la dura perla nell'ostrica di Gombrich?...

E' il 1912. Si invocava lo spirito, ed ecco si presenta la materia: il duro granello di sabbia dell'ostrica...¹

In tal modo si scopre la banale verità che quanto più grande è l'oggetto, tanto più liberamente si può intervenire sul dettaglio, e che quanto più piccolo è l'oggetto, tanto più pericolosi diventano i mutamenti del baricentro...²

A qualcuno di noi è sembrato che il mutamento che ha dato alla pittura moderna questa possibilità di presentarsi con il proprio *se per sé* fosse già in qualche modo anticipato dalla trattazione hegeliana della *dissoluzione della forma d'arte romantica* :

Ma nella collocazione che noi abbiamo dovuto assegnare all'arte nel corso del suo sviluppo, l'intero rapporto si è completamente mutato. Tuttavia non dobbiamo considerare ciò come una semplice disgrazia accidentale da cui l'arte sia stata colpita dall'esterno per la miseria dei tempi, il senso prosaico, la mancanza di interesse ecc. Si tratta invece dell'effetto e del progredire dell'arte stessa che, portando ad intuizione oggettiva la materia in lei immanente, contribuisce, man mano che progredisce per questa via, a liberare se stessa dal contenuto rappresentato. Quando per mezzo dell'arte o del pensiero, qualcosa ci sta dinanzi sensibilmente o spiritualmente, in modo *così* completo che il contenuto è esaurito, tutto è venuto fuori e non rimane più nulla di oscuro ed interno, l'interesse assoluto per tale oggetto sparisce. L'interesse, infatti c'è solo quando vi è un'attività fresca. Lo spirito si affatica si affatica intorno agli oggetti solo finché resta in essi qualcosa di segreto, di non rivelato, e le cose stanno così finché la materia è identica con noi, Ma l'arte ha rivelato da tutti i lati le concezioni essenziali del mondo contenute nel suo concetto e la cerchia del concetto che ad essa appartiene, essa si è liberata di questo contenuto che è di volta in volta determinato per un popolo ed un'epoca particolari; ed il vero bisogno di raccoglierlo si ridesta esclusivamente a quello di volgersi *contro* il contenuto che era finora unicamente valido...³

Non staremo qui ad essere presi al laccio filosofico dell'interpretazione dell'interprete ma, dato che a noi interessa seguire la direzione di sviluppo nel tempo delle trasformazioni sistemiche, ci basta vedere qui l'emersione di una necessità della pittura (qualunque sia) a "liberare sé stessa dal contenuto (finora rappresentato" (qualunque questo contenuto possa essere) *volgendoglisi contro* – ossia: negandolo attivamente (con forza o violenza) una volta che tale contenuto è completamente esaurito da non corrispondere più al contenuto nuovo...

1 . Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, Monaco 1912. – Nel 1923, per la prefazione alla prima edizione di *Punto, linea, superficie*, K. scrive: "Non è forse senza interesse osservare che i pensieri sviluppati in questo libricino costituiscono una prosecuzione organica del mio libro *Dello spirituale nell'arte*. Occorre che io continui a muovermi nella direzione intrapresa". (in V.K. *Tutti gli scritti*, ed. Feltrinelli, Milano 1973).

2 . Hermann Broch, *Appunti per un'estetica sistematica*, 1912, in *Il Kitsch*, ed. Abscondita, Milano 2018, pag. 32.

3 . Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica 1817-29*, ed. Einaudi, Torino 1967, pag. 676.

IL QUADRO E LA SEDIA

Ci eravamo appena fatta un'idea della pittura, quand'ecco un oggetto che di quell'idea conserva solo il contorno regolare che delimita l'estensione del quadro; con proprio null'altro che lo strato di vernice di un colore così tenue che a malapena lo distacca dalla parete su cui è appeso... Decisamente sembra esserci qui troppo poco per associarlo alle opere d'arte della pittura per come si erano viste realizzate nei secoli, percorrendo uno dopo l'altro i saloni della pinacoteca.

Quello che subito potrebbe vacillare sarebbe la nostra sicurezza nel saper riconoscere un'opera d'arte di pittura da un pannello messo lì per ornamento, o distinguerla da tutti gli altri disparati oggetti d'arredo presenti anche loro nei saloni della pinacoteca del principale museo del paese¹...

Si tratta di una capacità cerebrale che si estende su tutti gli eventi e oggetti che popolano l'intero mondo spazio-temporale nel quale siamo immersi. Ora, se per semplificare eliminiamo ogni altra gerarchia di valore, diciamo subito che tutti questi eventi e oggetti possiamo differenziarli e raccogliarli tra quelli naturali e quelli variamente "manipolati" o prodotti dall'uomo. – Non è certo per lo stesso tipo di 'manipolazione' fine che intendeva la Stengers (cfr. nota 22), ma sembra che qualunque oggetto che interroghiamo non possa tacere. Di solito diciamo che l'uomo produce sempre per uno scopo prefissato.²

Tra i vari processi lavorativi (materiali e immateriali) che portano alla realizzazione di uno scopo prefissato, includiamo anche quello che ancora oggi si continua a chiamare *artistico* – si tratterà poi di capire, o tentare di capire, quale possa essere lo specifico scopo di questo particolare produrre.

Tra l'insieme generale di tutti gli oggetti prodotti dal lavoro umano quelli con cui noi vogliamo avere a che fare è dunque quell'insieme di oggetti particolari che facilmente troviamo raccolti, classificati e descritti nelle storie illustrate dell'arte o raccolte in un museo.

Nell'insieme di cose raccolte nella categoria dell'Arte (solitamente architetture, pitture, sculture) vediamo che c'è una incredibile varietà di produzioni che vanno dalle pitture sulle pareti naturali delle caverne ai cartelloni della pubblicità che vediamo affissi nelle strade.

E bene fa Gombrich ad iniziare la sua narrazione avvicinando subito chi tracciò il bisonte sulla parete di roccia con terre colorate trovate sul fondo della caverna a chi oggi i colori se li compera per produrre messaggi commerciali da affiggere su muri delle città o dipingere sui cristalli delle vetrine.

Benché realizzate di volta in volta per mezzo di tutte *tecnologie visuali* disponibili in ogni epoca, le immagini pur di perseguire i loro propri scopi si sono fatte sempre più incalzanti, ed oggi ci inseguono e raggiungono facilmente fin dentro il chiuso delle nostre stanze. Quale sia poi il loro particolare scopo e quello dell'arte in generale, al momento non ci interessa. Ma quello che qui ci interessa è far notare che qualcuno, non importa chi, realizza immagini *per conseguire un determinato scopo* – sia questo *la gloria* dell'artista italiano del Rinascimento, come sostenuto da Burckhardt, e sia pure il *conto in banca*, come si compiace dichiarare qualche impertinente artista contemporaneo.

Si è detto che l'arte va annoverata tra i mezzi di comunicazione. Ne siamo coscienti o meno, *comuniciamo* per uno scopo – qualunque esso sia – che prevede la possibilità di una qualsiasi reazione da parte di chi riceve la comunicazione – chiunque esso sia³ e comunque la accogliesse: nell'attenzione (per dargli un seguito o ignorarla) o nell'indifferenza (tuttavia percependola nella disattenzione)⁴.

E' alla luce di questo semplice criterio di *comunicazione per uno scopo*, che è possibile includere nella produzione cosiddetta *artistica* anche il manifesto pubblicitario, il quale appunto mostra simultaneamente con l'immagine anche lo scopo dell'immagine – o, almeno, quell'unico scopo da cui ci si aspetta un'unica

1 . Quest'argomento è stato introdotto e trattato in precedenti occasioni (il processo che ha coinvolto Brancusi e anche in occasione .

2 . (senza poter dire che il prodotto si consuma al realizzarsi o meno dello scopo previsto dal produttore...)

3 . Il linguaggio serve agli uomini per produrre. Gli uomini producono (socialmente) in quanto comunicano tra loro; diversamente la torre di Babele non si eleverebbe di un solo metro sopra la crosta terrestre, così come non procederebbe più in alto dopo la confusione delle lingue e la rottura della cooperazione. Il linguaggio è una condizione per cooperare socialmente – ecco perché nella società capitalistica (che socializza la produzione) si possono elevare grattacieli anche dopo Babele. – Sicuramente, un Robinson senza Venerdì potrebbe produrre quello che gli occorre per il proprio sostentamento anche senza doverlo comunicare ad altri... Ma un uomo che parla da solo è soltanto un uomo che si trova isolato dalla società nella quale ha già imparato a parlare, e il suo parlare a sé stesso è soltanto un vizio abituale e vano.

4 . Paradossalmente l'atto della comunicazione è sempre produttivo di per sé, nel senso che "il suo insuccesso come il suo successo possono ugualmente produrre informazione" (Escarpit, cit. pag. 131).

risposta; ed è come dire che trasmette un comando: compra-mi...

E' un'osservazione banale, che ci aiuta però ad illustrare un complesso di cose.

In primo luogo, che il raggiungimento dello scopo del comunicare richiede che il messaggio sia almeno significativo e soprattutto "chiaro" per il destinatario. E' un carattere più efficace che efficiente, che piace richiedere anche a noi, ma non è sempre facile da raggiungere. Roman Jakobson, in un convegno di antropologi e linguisti del 1953, si è espresso in tal modo:

Parlando a un nuovo interlocutore, ciascuno cerca sempre, deliberatamente o involontariamente, di convergere su di un vocabolario comune: sia per compiacenza, sia semplicemente per essere compreso, sia, infine, per metterlo in evidenza, ci si serve dei termini del destinatario. La proprietà privata non esiste nel linguaggio: tutto è sociale. Lo scambio verbale, come ogni forma di relazione umana, richiede almeno due interlocutori...

La "chiarezza" nella comunicazione, con un "nuovo interlocutore" o con "nuovi contenuti" su cui interloquire, sembra svolgere l'azione dissimulata di un dispositivo omeostatico, equilibratore, conservativo del linguaggio e dei suoi contenuti, che, come ogni forma, tende a mantenere inalterata anche la configurazione dei significati finora cresciuti e pasciuti dal linguaggio comune.

In secondo luogo, che produzione e comunicazione hanno entrambi uno scopo, e che produzione è comunicazione, come ogni comunicazione è produzione; e questo vale per ogni oggetto realizzato da ogni qualsiasi processo produttivo dell'industria dell'uomo, dal primo raschiatoio neolitico all'ultima sonda spaziale lanciata nello spazio siderale.

In terzo luogo, che alla formulazione "semplificatrice" di questo *carattere* (produzione per uno scopo), da sempre presente nel lavoro dell'uomo, l'arte vi perviene però solo recentemente; e solo allorché questo carattere (*comunicazione-per-uno-scopo*) compare nella forma concreta più sviluppata (il *manifesto pubblicitario*) per esprimersi nei modi tradizionali dell'opera d'arte (e per capirci non c'è bisogno di ricordare Toulouse-Lautrec o Warhol... c'è solo bisogno di stare accorti: l'illustratore Norman Rockwell, il pittore Jackson Pollock o l'attore Charlie Chaplin sono grandi artisti, molti grandi artisti di grido sono solo grandi illustratori, decoratori, intrattenitori...)

Ma qui, intanto, osserviamo che lo scopo è ancora posto *fuori* dall'immagine, che si fa *mezzo* dello scopo – sia quando l'immagine che "mette in figura" è una sacra natività da venerare, sia quando rappresenta una merce da comprare – e non ancora lo scopo è posto *dentro* l'immagine stessa (che ne farebbe uno scopo in sé e per sé); ed osserviamo pure che in questo fuori dall'immagine non vi è *uno* scopo ma *degli* scopi... che si trovano avviluppati nell'immagine così come nella merce si trovano *avviluppati* gli scopi economici e sociali che la producono in quanto merce...

Sono osservazioni, le nostre, che risentono pesantemente dell'eco di parole ben più circostanziate, e magari anche stampate nella vostra memoria, ma che non è inutile richiamare :

La società borghese è la più complessa e sviluppata organizzazione storica della produzione. Le categorie che esprimono i suoi rapporti e che fanno comprendere la sua struttura, permettono quindi di penetrare al tempo stesso nella struttura e nei rapporti di produzione di tutte le forme di società passate, sulle cui rovine e con i cui elementi essa si è costruita, e di cui si trascinano in essa ancora residui parzialmente non superati, mentre ciò che in quelle era appena accennato si è sviluppato in tutto il suo significato, ecc.. L'anatomia dell'uomo fornisce una chiave per l'anatomia della scimmia. Invece ciò che nelle specie animali inferiori accenna a qualcosa di superiore può essere compreso solo se la forma superiore è già conosciuta. L'economia borghese fornisce quindi la chiave di quella antica ecc.¹

Può sembrare, come a noi stessi sembra, che malgrado il soccorso appena ricevuto ci stiamo comunque aggirando tra luoghi comuni. Ma soffermarci su dei fatti banali, come il manifesto commerciale e il suo scopo, per osservarli alla luce di un enunciato così generico da apparire ovvio, può non risultare del tutto sterile.

Non dice appunto Feuerbach che, per comprendere un quadro, ci vuole una sedia?

Così è pure accaduto che il nostro indugiare sulla storia di Gombrich ci ha portato a fantasticare che se lo storico fosse vissuto qualche anno in più non avrebbe potuto evitare di concludere la sua narrazione con la *Pop Art* ed Andy Warhol invece che con Pollock².

1 . Marx, *Grundrisse der Kritik politischen Ökonomie* (1857-1858), tr. it. *Lineamenti Fondamentali della Critica dell'Economia Politica*, La Nuova Italia, Firenze 1971, pag. 32 passim.

2 . La prima edizione è del 1952, ripresa e integrata poi nel 1965. L'attività di Warhol e della *Pop Art*, benché iniziate nei primissimi anni 60 (vive Gombrich) non avevano ancora ottenuto il successo e l'affermazione che avranno nel corso del decennio.

E' bastato però un rapido controllo sul testo per renderci conto dell'inconsistenza della nostra fantasia – sicuramente scaturita dal fatto che fin dall'inizio lui stesso aveva raccolto l'arte in una gamma estesa dai grafismi dell'uomo primitivo al moderno manifesto commerciale.

Ci accorgiamo, infatti, che dal suo "mondo dell'arte" del 1952 non mancano soltanto i troppo recenti protagonisti della *Pop Art* (che appunto hanno iniziato a far parlare l'arte e l'artista con le stesse voci del manifesto pubblicitario, la distribuzione e consumo delle merci e dell'organizzazione commerciale), ma anche il *suprematismo* russo o il movimento *Dada* e artisti piuttosto conosciuti, come Malevic¹ e Rodcenko, oltre che Picabia e Duchamp (che già da un quarantennio avevano innestato l'arte e l'artista con l'anima della macchina e dell'impresa industriale, produttrici di merci... e del manifesto commerciale)². Allora, a mancare, o a non essere stata compresa in questa storia, è un'intera linea evolutiva dell'arte moderna, che solo qualche anno dopo avrà un'influenza rimarchevole sull'arte posteriore alla seconda guerra mondiale...

Non ci interessa svolgere una critica alla storia redatta da Gombrich, notevole sotto molti punti di vista. Quello che dall'episodio vogliamo ricavare è la considerazione che in un messaggio – che è sempre un *testo* – anche l'*assenza* di informazione è anch'essa *informazione* che, come ogni altra informazione, richiede una reazione, qualunque essa sia. E difatti la nostra la reazione a queste particolari *mancanze nel testo* è stata quella di interpretarle come informazioni aderenti ad un ordine paradigmatico diverso dal paradigma artistico che governava il lavoro di Gombrich³. Ecco dunque come la mancanza di informazione ha prodotto nuova informazione (intesa come conoscenza, buona o cattiva al momento non importa) che consente una revisione e risistemazione degli schemi e dei codici di riferimento precedenti, dei giudizi, ecc.

Sulla scia dell'osservazione che in un testo può esserci informazione anche quando manca, ci chiediamo se esistono pure informazioni e comunicazioni senza scopo. E pensiamo all'impronta di un assassino poco accorto, alla curiosa forma di una stalattite, ad un fossile emerso alla luce durante uno scavo, ad un meteorite caduto dal cielo o all'effetto visivo di una conformazione geologica di Marte. Sono indubbiamente tutti messaggi visivi, iconici e tattili, certamente ricchi di informazione benché privi di un proprio scopo da perseguire. Ma neppure lo scopo della perla di Gombrich è lo stesso per l'ostrica e per l'uomo...

Ed ecco che possiamo inoltre comprendere come il *significato* non risiede tanto nel messaggio ma in chi lo riceve... che prende a svolgere le informazioni del messaggio e il messaggio stesso dal viluppo dei *molti* scopi in cui si trova avvolto... e dei suoi altrettanto imprevisi significati.

Sembrerebbe proprio che qualunque oggetto che interroghiamo non sappia tacere neppure sui propri scopi...

Se le merci potessero parlare direbbero di sé..., fantastica Marx facendole parlare delle loro intenzioni nel rapporto con gli uomini...

Non ricordava appunto Klee che per comprendere un quadro, ci vuole una sedia?

E ci vorrà pure una lampada potente...

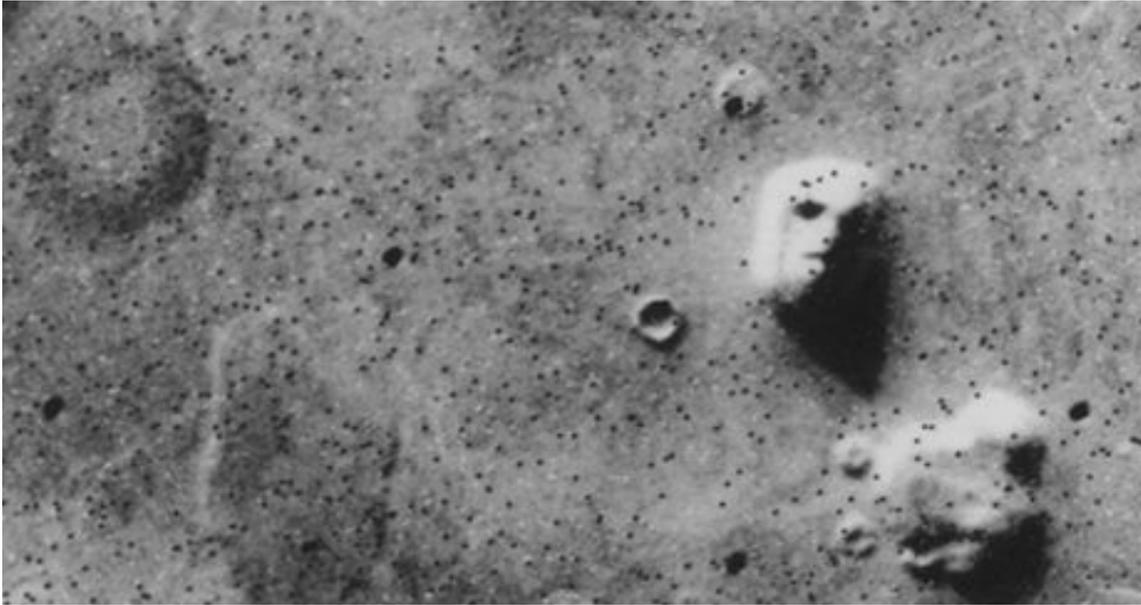
Attorno a tutte queste faccende di messaggi e significati potremmo continuare a porci infinite domande, alle quali possono rispondere però le varie teorie del linguaggio, dell'informazione o della cibernetica, mentre a noi basta aver scosso un poco la fiducia verso certe evidenze comuni, e fermarci qui.⁴

1 . Cos'altro è il suo quadrato nero su fondo bianco e il quadrato bianco su fondo bianco, se non la proposizione del fondo stesso come opera d'arte? – ossia quella che in questi appunti indichiamo come "superficie", e che sostanzialmente trova un suo corrispettivo (in quanto "già pronto/già fatto" senz'altro) nel "ready made" di Duchamp?

2 . Solo nel postscriptum ad una edizione del '65 Gombrich accenna appena al movimento *Dada* per dirne che ne avrebbe potuto parlare nell'ultima parte del suo capitolo dedicato al "primitivismo"... in pratica a proseguire la linea tracciata da van Gogh e Gauguin (sic!).

3 . E, nel caso, è nostra convinzione che questa negligenza, tardivamente riconosciuta, conferma che precisamente qui il corso dell'arte registra una rottura o un cambiamento di fase che solo nel corso degli anni '60 inizierà a rivelarci qualcosa di interessante – probabilmente riguardante *lo scopo dell'arte stessa* senza più confonderlo con quello illusorio degli artisti... (cfr. qui a pag. 8 con note 20,21 e la nota 46)

4 . "L'evidenza non si esplora, non si legge: è data. Appartenente alla stessa famiglia dello stereotipo e del condizionamento, è soltanto più insidiosa perché pervasa di quel 'buon' senso che si chiama anche, in modo estremamente rivelatore, senso 'comune'. Integrata al pensiero e al linguaggio, l'evidenza nasconde sotto buone ragioni il fatto di essere irrazionale." – Escarpit, *Teoria*, cit., pag. 228.



LA SEDIA E LA PERLA

Nonostante che nell'arco dell'intero percorso dell'umanità gli ultimi due secoli rappresentano un segmento quantitativamente trascurabile, il manifesto novecentesco sembra averci offerto la forma visibile di un criterio astratto che mette la produzione artistica al passo di ogni altra produzione materiale, e consente di poter studiare le forme del suo sviluppo in connessione (non certo meccanica¹) con lo sviluppo storico di ogni altra branca della produzione materiale. E' una unificazione che non porta però ad una semplificazione nella comprensione del fenomeno artistico o genericamente iconico, dato che con quest'ultimo siamo probabilmente alla base del formarsi del *linguaggio* e dei codici della comunicazione interumana, il cui funzionamento ha meccanismi complicatissimi, ancora non del tutto conosciuti.

Per trattare della storia dell'arte, ad esempio, occorre correlare e confrontare tra loro una tale vastità di documenti colmi di informazione con i quali sarebbe arduo costruire una narrazione consequenziale senza avere, oltre la troppo ovvia direttrice temporale, anche criteri selettivi e valutativi per la scelta dei documenti. E' facile comprendere che nella formazione di questi criteri una parte notevole viene svolta dalle ideologie e dai paradigmi che li governano – e abbiamo già visto praticamente come una determinata idea dell'arte può avere difficoltà ad accogliere alcune opere, e al contrario un'altra potrebbe infilarcene alcune con troppa leggerezza.

Ma c'è di peggio che nel far torto a qualcuno o a qualcosa; ed è quando nel descrivere l'arte e le società del passato vengono adottate categorie della società presente, coprendo i millenni con il velo di un capitalismo da sempre presente, e pertanto eterno... Non si tratta di ristabilire le verità storiche di una raccolta di aneddoti, di accertare datazioni, o carpire al tempo sentimenti estetici svaniti per sempre allo scadere dei secoli. *“Tutti sappiamo come la scultura sia l'iscrizione del tempo nella materia”*, nota il fisico e chimico Ilya Prigogine a proposito delle stele dei Maya, di quella di Ammurabi o delle cupole dell'uomo di Neanderthal: *“in tutti questi casi, a ogni livello – precisa –, siamo in presenza dell'iscrizione del tempo, dell'iscrizione della nostra rottura di simmetria nella materia che ci circonda”*.

C'è dunque una *rottura* come iscrizione del tempo dell'uomo nella materia; rottura e iscrizione valida tanto per la scultura quanto per la pittura, l'architettura, o la musica, quanto per ogni altro prodotto dell'industria dell'uomo, i finanche per le forme storiche della produzione... Potrebbe essere già questo un buon punto di partenza per trattare dell'arte e dei suoi oggetti con un orientamento non troppo compromesso con le evidenze consolidate dei luoghi più o meno comuni; se non fosse però un criterio troppo estensibile, che porrebbe l'osservatore di fronte ad una realtà caotica, intrattabile con le sue risorse tradizionali, teoriche e tecniche.

1 . Tenendo cioè ben presente l'avvertimento fatto da Engels a Conrad Schmidt, riportato qui a pag. 56.

Ma se la complessità pone nuovi problemi è perché già sono pronte le condizioni per risolverli.

“ Siamo oggi in presenza di nuovi concetti che dipendono dalla struttura a regioni e che sostituiscono i concetti puntiformi della dinamica classica tradizionale. Uno dei concetti più importanti è la nozione di punto interno. Parliamone in maniera qualitativa. Quando pongo una goccia di inchiostro in un bicchiere posso risalire all'istante in cui ho versato la goccia grazie alla forma presa dalla goccia, alla sua topologia. E' guardando alla struttura geometrica che posso pure dare un *sensu* al tempo interno che misura il periodo trascorso dal momento in cui ho messo la goccia nell'acqua. Il tempo interno è un tempo estremamente differente dal tempo dell'orologio, è un tempo *globale*, un tempo che non si riferisce a un punto bensì alla struttura geometrica dell'inchiostro nel bicchiere d'acqua. E' un po' come il problema che avrei se volessi guardare una persona e indovinarne l'età. L'età non è una proprietà che dipende dai capelli, dallo sguardo o dalla pelle; è una proprietà globale dell'essere umano nel suo insieme. La visione classica è invece una visione *per punti*. Ma quando conosco una regione non conosco il punto, e quando conosco il punto non so a quale regione appartiene. Si dà in fondo una complementarità fra le due descrizioni.”¹

Sembrerebbe proprio che come dalla goccia d'inchiostro anche dalla perla di Gombrich è possibile risalire, grazie alla sua forma perfetta, all'istante in cui il rozzo granello di sabbia è entrato nell'ostrica; che dalla “topologia” di un'opera d'arte si possa risalire al processo e alla materia di cui è informata... ma bisogna conoscere anche la “regione” a cui essa appartiene, e integrare il tutto per poter dire di conoscerla a sufficienza...

Non staremo adesso a tentare di trovare i corrispettivi analoghi che certi nuovi concetti scientifici (ad es. *topologia* e *regione*) possono trovare nel campo dell'arte, ma crediamo possibile che un tale orientamento dell'immaginazione aiuterebbe a sbarazzarci dei residui di superati paradigmi artistici.

Pensiamo ad esempio cosa potrebbe fare la teoria degli *attrattori* mutuata nello studio della storia dell'arte²; e le suggestioni provocate dall'avvicinamento dell'ambiente artistico con i più recenti concetti scientifici hanno già modificato sensibilmente l'orientamento degli studiosi, la pratica degli artisti e del pubblico, ne siano coscienti o no³.

E' questo un effetto rintracciabile anche in Gombrich, sebbene rovesciato a testa in giù per attribuire alla volontà dell'artista l'esclusivo primato della creazione.

Gli architetti moderni, eliminando tutte le decorazioni, truncarono effettivamente i rapporti con la tradizione plurisecolare. Tutto un sistema di “ordini” fittizi, di falsi stucchi, svolazzi e pilastri furono tolti di mezzo. Quando la gente vide per la prima volta queste case le trovò insopportabilmente nude. Ma già a pochi anni di distanza ci siamo tutti abituati al loro aspetto e abbiamo imparato e godere i contorni netti e le forme semplici degli stili

1 . Ilya Prigogine, *Esplorazione della complessità*, in *La sfida della Complessità*, ed. Feltrinelli, Milano 1986, pag. 189.

2 . Già in Prigogine potremmo cogliere proprio questa eventualità: “...la teoria degli attrattori potrà spingersi oltre e proporre delle decisioni in maniera sperimentale relativamente a una questione come quella della razionalità della storia. Esiste una razionalità della storia? E in realtà come conosciamo la storia? La storia è data dalle serie temporali delle temperature, dai dati sui prezzi, dai dati su oggetti che siamo in grado di quantificare. Rispetto a questa lettura del passato vi sono state due rivoluzioni. La prima è data dalla modalità di datazione, attraverso gli isotopi. E per quanto riguarda la seconda penso che sia proprio la teoria degli attrattori che ci consentirà di analizzare i dati dell'economia *senza un modello preliminare*, un po' come fa nel caso del clima o della neurofisiologia. Vedremo allora se nel comportamento economico complesso vi sia un tipo di razionalità che tende alla massimizzazione di un fattore” [e noi qui cogliamo subito l'occasione per dire che questo fattore non è l'attuale *crescita* dissipativa capitalistica ma la futura *efficacia* dello scambio razionale delle energie sociali nel rapporto dell'uomo con la natura, ossia con sé stesso...] – Prigogine, cit. pag. 191.

3 . La “macchina” e la “fotografia” potrebbero essere due esempi di *attrattori* la cui ‘immissione’ ha moltiplicato il numero e l'ampiezza delle traiettorie delle opere nello spazio del campo (cultura di massa, estetica diffusa...?) e iniziando a modificare irreversibilmente la configurazione dell'intero sistema dell'arte... (o rivoluzionare sé stesso?)... A pagina 54 del testo citato, Wölfflin osserva: “Chi ha studiato a lungo questo quadro [la *Gioconda*] dovrà riconoscere che esige di essere contemplato da vicino. Da lontano perde la sua efficacia (questa osservazione si può applicare ancor più alle fotografie, che per questo non si adattano ad ornare le pareti). La *Gioconda* si distingue in questo dai quadri successivi del Cinquecento...”. Sembra dunque che assieme ad essa la pittura abbia dovuto lasciar passare tre secoli prima di risolvere alcuni problemi (che si era posti prematuramente?) grazie alla fotografia ... E fossero pure stati “falsi problemi” per un “falso scopo” (il “dipingere ciò che si vede” di Gombrich), e dunque irrisolvibili dal sistema della pittura di pennello, (nella quale tuttavia permanevano), erano pur sempre reali problemi del sistema più ampio della rappresentazione e della visione che prima o poi andavano in qualche modo risolti dal generale sviluppo, scientifico e tecnologico, anche della produzione e del consumo delle immagini. – Sembrerebbe che il sistema figurativo occhio-mano-cervello, abbia dovuto esaurire completamente tutte le risorse della sua vecchia forma di “pittura figurativa di pennello” prima di evolvere, come ogni altro sistema organico, verso la sua forma superiore, di “specie”, come “macchina fotografica”... (la persistenza di vestigia primitive riguarda altre questioni e non compromette la nuova gerarchia della figurabilità) – L'evoluzione della macchina antropomorfa pare procedere secondo un organo per volta: 1) vista (spazio)-occhio-visione – macchina ottica-fotografica.1827; 2) udito (tempo)-orecchio-ascolto – macchina sonora-filofono.1899 ...

dell'ingegneria moderna. Dobbiamo questa rivoluzione del gusto a pochi pionieri, i cui primi esperimenti nell'uso dei moderni materiali da costruzione furono spesso salutati dal generale dileggio e duramente avversati.¹

Ci sarebbe da chiedersi se può darsi una *storia complessa dell'arte*² da parte di una società che neppure conosce sé stessa e il proprio funzionamento.

E' più probabile che la si potrà ottenere da una società che oltre a conoscere ha pure il controllo di sé stessa; ossia in una società finalmente storica, dove, concluso il ciclo delle rivoluzioni preistoriche e sbarazzata la vista da ogni *modello preliminare*, si potrà vedere come anche l'arte con quanta chiarezza ha inscritto, sulla freccia irreversibile del tempo della materia, le vicende e la dinamica stessa delle forme organizzative della specie umana ...

Per quanto possa definirsi semplice la formula dell'immagine prodotta come *comunicazione per uno scopo*, dalla quale siamo partiti e sulla quale ci siamo attardati, la *complessità* che già costituisce ognuno dei suoi due termini, *comunicazione* e *scopo*, si incrementa esponenzialmente quando poi si trovano uniti in una unica formulazione che, pur imprimendo una data direzione diviene ancor più aleatoria, poiché bisognerebbe quantomeno seguire assieme, nel trasporto materiale del messaggio (comunicazione), sia la *volizione* del compilatore il messaggio (l'artefice - quando c'è e se ne conosce il nome) sia quella del messaggio stesso (l'artefatto - o l'opera d'arte); che magari giunge da lontananze temporali e spaziali portandosi dietro una sua palpitante nebulosa di scopi, non tutti perseguiti, non tutti previsti, non tutti visibili immediatamente (per non contare allusioni, le ridondanze, i rumori di trasmissione ed altro), e mettere infine sotto l'occhio o l'orecchio del ricettore (chiunque esso sia) un contenuto equivoco, equivocabile e addirittura enigmatico... forse tanto quanto questo nostro stesso parlarne...

E' facile percepire i volteggi di una cordicella appesa al vento, più difficoltoso sarà seguire separatamente quelli di due cordicelle, ma già con tre cordicelle iniziamo a non percepire distintamente neppure le cordicelle tra loro. Come oramai sappiamo tutti che esistono molti spazi che non percepiamo, così pure comprendiamo l'esistenza di molti scopi che non prevediamo.

Considerazioni di questo tipo non devono affatto scoraggiare; una nebulosa di scopi palpitanti è anche una nebulosa di significati palpitanti, decifrabili e valutabili con codici e parametri buoni per ogni tipo di scopo perseguibile da chi è destinato a ricevere il messaggio, o da quanti, per caso, lo intercettano. Tuttavia, della portata reale del messaggio e del suo scopo a decidere è sempre il futuro – che non gioca ai dadi.

Si perseguono e si condannano i cospiratori politici soltanto quando il loro colpo fallisce; in caso di successo, i cospiratori stessi si erigono ad accusatori e giudici.³

Anche per questo non gettiamo via nulla, e neppure la storia dell'arte di Gombrich che si è mostrata utile per comprendere molte cose anche rappresentando forse l'ultima storia dell'arte compilata prima che l'arte entrasse nell'attuale inferno della *complessità*⁴ – dove invece adesso ci troviamo noi pasticcioni con il nostro racconto sull'arte e il suo particolare scopo – qualunque esso sia⁵...

1 . Gombrich, cit. pag. 524.« »

2 . Capace cioè - tanto per utilizzare un lessico familiare -, di render conto dei propri *punti* (opere) e del loro corrispondente *tempo interno* (*transizioni* di fase e *fasi* di transizione dei modi di produzione) assieme a quello delle loro *regioni* e del loro *tempo globale* (per come i *punti* e le *regioni* della cinetica potrebbero tradursi nel campo degli studi artistici ed estetici).

3 . Osip Brik, Mosca 1888-1945. Definendolo il più acuto tra tutti i formalisti russi, viene citato da Roman Jakobson per introdurre il proprio commento riguardante effettive trasgressione alle leggi della metrica: "Se le violenze contro il metro attecchiscono, assumono forza di leggi metriche". - *Saggi di Linguistica Generale*, 1963, ed. Feltrinelli, Milano 1976, pag.200)

4 . "Oggi vediamo che le scienze biologiche e fisiche sono caratterizzate da una crisi della spiegazione semplice. E di conseguenza quelli che sembravano essere i residui non scientifici delle scienze umane – l'incertezza, il disordine, la contraddizione, la pluralità, la complicazione, ecc. – fanno oggi parte della problematica di fondo della conoscenza scientifica. Ciò posto vorrei sottolineare... che non ci si può accostare alla complessità attraverso una definizione preliminare. Dobbiamo invece seguire percorsi differenti, tanto differenti che ci si può chiedere se invece di una complessità non vi siano *delle* complessità". – Edgar Morin, *Le vie della complessità*, in *La sfida della Complessità*, ed. Feltrinelli, Milano 1986, pag.49.

5 . Dinanzi alla perenne tentazione di rinchiudere il reale in una struttura prestabilita (teoria o ideologia che sia) Edgar Morin incita alla costituzione di un metodo della complessità che "ci richiede di pensare senza mai chiudere i concetti, di spezzare le sfere chiuse, di ristabilire le articolazioni fra ciò che è disgiunto, di sforzarsi di comprendere la multidimensionalità, di pensare con la singolarità, con la località, con la temporalità, di non dimenticare mai le totalità integratrici." – Non avremo certo proposto il personaggio se nel suo pensiero non avessimo trovato forti assonanze con il nostro. Ad esempio, nel testo citato troviamo anche una particolare modalità dell'immagine (tanto per ancorarci un po' al campo dell'arte) con la medesima funzione esplicativa di quella scelta da noi per rappresentarci le rivoluzioni: "Nel campo della complessità vi è qualcosa di ancor più sorprendente. E' il principio che potremmo definire ologrammatico. L'ologramma è un'immagine fisica le cui qualità (prospettiche, di colore, ecc.)

LA LINGUA, IL LAVORO, E IL LAVORO DELLA LINGUA

Vediamo dunque che tutto quello che prima ci ha detto l'analisi del valore della merce ce lo dice ora la tela stessa, appena entra in comunicazione con un'altra merce, l'abito. Solo che essa ci rivela i suoi pensieri nell'unico linguaggio che le sia accessibile, il linguaggio delle merci. (Marx, *Il Capitale*, Libro I, sez.1, cap.1, Editori Riuniti 1970, pag.65)

A pagina 87 del medesimo libro appena citato, troviamo un brano che quantomeno dovrebbe aiutarci a non abbandonarsi all'illusione di una completa chiarezza da raggiungere facilmente nella comprensione e descrizione della realtà anche la più immediata ed elementare come la tela di un abito ... o di un quadro dipinto.

“Gli uomini dunque riferiscono l'uno all'altro i prodotti del lavoro come *valori*, non certo per il fatto che queste cose contino per loro soltanto come *puri involucri materiali* di lavoro umano omogeneo. Viceversa. Gli uomini equiparano l'un con l'altro i loro differenti lavori come lavoro umano, equiparando *l'uno con l'altro, come valori*, nello scambio, i loro *prodotti* eterogenei. Non fanno di far ciò, ma lo fanno [nota: Quindi, quando Galiani dice: Il valore è un rapporto fra persone - “La ricchezza è una ragione fra due persone” – avrebbe dovuto aggiungere: rapporto celato nel guscio di un rapporto fra le cose]. Quindi il valore non porta scritto in fronte *quel* che è. Anzi, il valore trasforma ogni prodotto di lavoro in un geroglifico sociale. In seguito, gli uomini cercano di decifrare l'arcano del loro proprio prodotto sociale, poichè la determinazione degli oggetti d'uso come valori è loro prodotto sociale quanto il linguaggio.”

La lingua fonica o iconica di cui disponiamo come di una proprietà privata è un presupposto già fatto del nostro modo di essere umani e come tale è lei che ci tiene e ci fa parlare pensieri già fatti, confezionati prêt-à-porter per coprire la pigrizia... Inoltre, la trasformazione di ogni cosa in geroglifico sociale e il sociale in arcano, mantiene al mondo tutte quelle stupidità primitive che continuano ad aureolare di sublimi sacralità tanto le merci che le opere d'arte...

Sembra proprio che “un eterno anatema – dice Cassirer – sia stato gettato sul linguaggio; fatalmente tutto ciò che esso ci mostra, insieme lo nasconde; nel suo sforzo di rendere cosciente e manifesta la natura delle cose, per afferrarla nella sua essenza, necessariamente la deforma e l'altera”. Non senza ragione Bordiga aveva più volte avanzato tra i compagni la necessità abbandonare termini vecchi, abusati o non più conformi, per usarne altri aderenti agli sviluppi attuali della realtà e della dottrina.

Anche nei *Grundrisse* troviamo altri enunciati concernenti la lingua, a dimostrazione del fatto che il pensiero sul linguaggio è per Marx un tema troppo ricorsivo nei suoi scritti per relegarlo alla limitata funzione dell'*ad-esempio*...

... L'individuo è semplicemente in rapporto con le condizioni oggettive del lavoro come condizioni sue; è in rapporto con esse in quanto natura inorganica della sua soggettività, in cui questa realizza se stessa; la principale condizione oggettiva del lavoro non si presenta essa stessa come prodotto del lavoro, ma esiste già come natura; da una parte l'individuo vivente, dall'altra la terra come condizione oggettiva della sua riproduzione; 2) ma questo rapporto col territorio, con la terra, come proprietà dell'individuo che lavora – che pertanto sin dall'inizio non si presenta come mero individuo che lavora, in questa astrazione, bensì come un individuo che nella proprietà della terra ha un modo oggettivo di esistenza che è presupposto alla sua attività e non un suo mero risultato, ed è un presupposto della sua attività così come lo è la sua pelle, i suoi organi sensori, che egli certamente riproduce anche e sviluppa, ecc., nel processo vitale, ma che dal canto suo sono presupposti a questo processo riproduttivo – è subito mediato dall'esistenza naturale, storicamente più o meno sviluppata e modificata, dell'individuo come membro di una comunità. dalla sua esistenza naturale come membro di una tribù, ecc. un individuo isolato potrebbe avere tanto poco la proprietà della terra quanto potrebbe parlare. Tutt'al più potrebbe trarre da essa le sostanze di cui nutrirsi, come fanno gli animali. (*Lineamenti*, cit., pagg. 384-85)

... La sua proprietà, cioè il rapporto con i presupposti naturali della sua produzione, in quanto gli appartengono, in quanto sono suoi, è mediata dal fatto che egli stesso è membro naturale di una comunità... Per ciò che riguarda il singolo è ad esempio chiaro che persino con la lingua in quanto sua propria lingua egli è in rapporto solo quale membro naturale di una collettività umana. La lingua come prodotto di un singolo individuo è un assurdo. Ma altrettanto lo è la proprietà. La lingua stessa è tanto il prodotto di una comunità, quanto da un altro punto di vista, è l'esistenza stessa della comunità, anzi la sua esistenza elementare. (*Lineamenti*, cit., pagg. 389-90)

dipendono dal fatto che ogni suo punto contiene quasi tutta l'informazione dell'insieme che l'immagine rappresenta. E nei nostri organismi biologici noi possediamo un'organizzazione di questo genere: ognuna delle nostre cellule, anche la cellula più modesta come può essere una cellula dell'epidermide, contiene l'informazione genetica di tutto il nostro essere nel suo insieme. Naturalmente solo una piccola parte di questa informazione è espressa in questa cellula, mentre il resto è inibito. In questo senso possiamo dire non soltanto che la parte è nel tutto, ma anche che il tutto è nella parte... Dobbiamo connettere questo principio ologrammatico con un altro principio della complessità: il principio dell'organizzazione ricorsiva...”(pag. 52) ... Sembra che la nostra Struttura *Frattale* delle Rivoluzioni avrebbe potuto anche scriversi come Struttura *Ologrammatica* delle Rivoluzioni... (http://www.arteideologia.it/04-FORNITURE/n+1/rivista26_completa.pdf)

Proposizioni di questo tipo si incontrano spesso in Marx.

La lingua, dunque, come presupposto della produzione e dell'esistenza elementare della comunità, quindi l'abbiamo già detta propria della *struttura sociale*. Ma *una data* poesia, *una data* scuola poetica, relativa ad un paese e ad un secolo che, staccate dalle precedenti e dalle seguenti – queste “perle”, cioè – sono invece parte della *sovrastruttura ideologica* ed artistica di una data forma economica, di un dato modo di produzione – precisa Bordiga per noi¹.

Tutto questo, e molto altro ancora sparso negli scritti di Marx e Engels, hanno quantomeno aperto all'analogia tra l'ordine economico e il linguaggio, e indicata l'eventualità di un approccio economico allo studio dei sistemi linguistici e del loro funzionamento.

Così, ad es., Michel Foucault – pur attenendosi al pensiero economico classico che precede la critica demolitrice che ne farà Marx (ma sicuramente alla luce di questa critica) – al termine dell'intero capitolo *VI. Scambiare* del suo *Le parole e le cose* (1966) potrà anche concludere: "...è chiaro che *l'analisi delle ricchezze* obbedisce alla stessa configurazione della *storia naturale e della grammatica generale*".

Ed è in quello stesso periodo che il semiologo Ferruccio Rossi-Landi (1967) riassume in questi termini il proprio programma di lavoro:

L'idea dell'oggetto linguistico come prodotto e del lavoro che lo produce permette d'impiegare nello studio del linguaggio la terminologia e l'apparato concettuale del lavoro: si potrà parlare, oltre che di produzione, di processo lavorativo, materiali, strumenti etc., linguistici; e le nozioni stesse di uso e significato delle unità linguistiche di vario livello, delizia e croce di moltissime discussioni attuali sul linguaggio nell'ambito di varie discipline, risulteranno inquadrabili in una struttura nozionale più ampia, che le inglobi e le giustifichi. Per risalire al lavoro anche nel campo del linguaggio e poter considerare gli oggetti linguistici come artefatti è necessario ricorrere al pensiero classico tedesco e al suo rovesciamento in praxis.

Sono stati infatti Hegel e Marx i primi a parlare insieme di linguaggio e di lavoro, a intuire la possibilità di studiare l'uno per mezzo dell'altro; ed è da essi che ci vengono gli strumenti concettuali atti a svolgere tale possibilità e a spremere tutte le implicazioni. Sulla loro scorta si può sostenere non solo che nell'omologia fra produzione materiale e produzione linguistica non si dà alcun forzamento, ma anzi che si dà forzamento nel rifiutarla: in quanto, rifiutandola, i processi lavorativi che essa sarebbe in grado di mettere in luce anche in fatto di produzione linguistica vengono obliterati e falsati col forzarli dentro caselle pre-costituite in funzione di interessi soltanto specialistici o altrimenti ideologici, e per tale loro carattere tramandate.²

Il brano, tratto dal volume citato, è parte di un testo significativamente intitolato *Per uno schema omologico della produzione*. Durante un'intervista raccolta in occasione della presentazione di questo stesso volume (apparsa poi nella rivista *Paragone-Letteratura* n.234 del 1969, e inserita in *Semiotica e ideologia*, Bompiani 1972, pag. 258), Rossi-Landi dichiarava:

“Un punto per me importante è stata la scoperta (se così si può dire), fatta sul testo del *Capitale*, che le merci sono messaggi e che Marx ne era consapevole. Da varie parti si andava intanto parlando della mercificazione dei messaggi, e così via. Se ne erano occupati Benjamin, Karl Kraus, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Goldman, Lévi-Strauss, Gurwitsch, Lefebvre; e molti autori meno importanti e meno noti, di lingua non solo tedesca e francese ma anche inglese e italiana. Perché non congiungere i due interessi? Perché non porre sullo stesso piano l'interpretazione dei messaggi come merci e delle merci come messaggi? Perché non tentare una spiegazione unitaria?... Concludo: non sono partito da un qualche problema generale di linguistica, quale scienza separata; bensì dall'esigenza marxista di lavorare a una scienza globale.”

Al momento non sappiamo se nello studio del linguaggio vi siano stati degli sviluppi successivi connessi a questo particolare programma di lavoro; né fin dove eventualmente questi sviluppi si siano spinti e quali risultati abbiano ottenuto.

La faccenda esorbita troppo dagli interessi di questa nostra conversazione già così poco lineare e troppo infarcita di argomenti lasciati aperti agli spifferi dell'improvvisazione, per aggiungerne altri. Facciamo bastarci il conforto di non sentirci soli a dimenarci da tempo con simili pensieri, fiduciosi che prima o poi ne capiremo sempre un po' di più, e certi che si inizierà a venirne a capo solo quando si sarà costretti a smettere di interpretarli per prendere a modificarli ...

1 . Cfr. qui nota 2 di pag. 59 pass.

2 . Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, ed. Bompiani, Milano 1968, pag.193. – [Delle isolate sperimentazioni similmente orientate con metodo "omologico" sono state condotte anche da due nostri compagni; una riguardava la produzione artistica, l'altra i compiti organizzativi nell'attuale epoca delle reti. I risultati della prima (condotta sui *Grundrisse* di Marx), sono stati pubblicati in *Imprinting* nel '76; quelli della seconda (condotta sulla *Lettera a un compagno* di Lenin) sono in *nømade* n.14 del 2017, ma risalente a diversi anni prima.])



DUE O TRE COSE SUL LINGUAGGIO

La lingua è un vestito coperto di toppe fatte con la sua stessa stoffa.
F. de Saussure

Se la lingua e il linguaggio sono un problema, ancor più problematico è parlarne adeguatamente in connessione con le arti visive, poiché l'immagine si istituisce richiamando una molteplicità di linguaggi tra loro diversissimi nelle reciproche sistematizzazioni. Ma per il momento vogliamo ricorrere a qualche indicazione di De Saussure, per il quale la lingua *“è al tempo stesso un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie adottate dal corpo sociale per consentire l'esercizio di questa facoltà negli individui”*¹.

Tanto per cogliere il problema nella sua generalità, possiamo aggiungere che *“la lingua è un sistema di segni esponenti delle idee e, pertanto, è confrontabile con la scrittura, l'alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, le forme di cortesia, i segnali militari, ecc. Essa (la lingua come “parole”) è il più importante di tali sistemi”*.²

Insomma, l'argomento è complesso e ha prodotto una infinità di studi più o meno apprezzabili, molti dei quali sicuramente interessanti ai nostri fini. Tuttavia, noi che abbiamo un certo debole per le origini e gli originali, ci accontenteremo per il momento di un paio di altre enunciazioni del vecchio Ferdinando (1922), che riteniamo significative ai nostri fini:

*“Il fatto che il segno sfugge sempre in qualche misura alla volontà individuale e sociale, questo è il suo carattere essenziale; ma è proprio questo carattere che a prima vista si scorge meno”*³;

e, ancora, che:

*“ciò che vi è di idea o di materia fonica in un segno importa meno di ciò che vi è intorno ad esso negli altri segni”*⁴.

A queste due o tre cose che adesso sappiamo di lei, vogliamo aggiungere rapidamente un'altra considerazione che vi invitiamo a tener presente, e cioè che ogni atto linguistico si porta appresso il suo proprio sistema; che nel compiere come nel recepire l'atto linguistico (o l'atto iconico) si devono sempre ogni volta fare e rifare i conti con l'intero codice cui l'atto appartiene.

In un'espressione preposizionale non soltanto ogni parola è sottoposta ai vincoli derivanti dalla locuzione di cui si trova a far parte, ma la stessa parola implica inoltre la locuzione, e così l'intera proposizione. Così il soggetto implica l'oggetto, ed è da questo implicato. Le proposizioni non sono caratterizzate soltanto dall'efficienza, ma anche da una causalità di tipo finale.⁵

E' come se ogni segmento linguisticamente significativo contenesse una sorta di DNA con tutte le

1 . Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1922), Laterza, 1974, p. 19.

2 . de Saussure, *ivi*, p. 25.

3 . de Saussure, *ivi*, p. 27

4 . de Saussure, *ivi*, p.145

5 . Karl Pribram, *Le scienze neurologiche e le scienze del comportamento*, in *La Sfida della Complessità*, cit. pag. 265.

informazioni (anche danneggiate) per il funzionamento (corretto o difettoso, confermativo, modificante o perturbante) relativo a quello specifico linguaggio.¹

Vale a dire che, ad esempio, un'opera di pittura (un atto iconico) è comunque il prodotto di una "risposta" data (non necessariamente consapevole) in un determinato momento storico e nella forma propria alle espressioni pittoriche prevalenti in quel determinato (efficiente) momento storico tale da essere sufficientemente compresa dai contemporanei (efficacia).

L'efficacia di *una* singolarità linguistica deve *ogni volta* fare i conti con l'efficienza del sistema cui appartiene. Nell'arte figurativa "moderna" o "postmoderna" una tale attività auto-riflessiva oggi sembra proprio prevalere. E' un "rispecchiamento"... al quadrato; che non ha nulla a che vedere con quello teorizzato da Lukács per l'arte quale prodotto sociale, ma di uno per l'arte *come-arte-come-linguaggio* - non a caso la linguistica, la semiologia o l'informatica sono dei campi di studio molto recenti. D'altronde questa modalità auto-conoscitiva dell'espressione artistica, cioè quella di riflettere sul mezzo tramite il mezzo stesso², è una possibilità procedurale che si è manifestata soprattutto nelle arti visuali quando, grazie alla fotografia, si è dissolta di colpo la loro funzione rappresentativa-descrittiva del mondo esterno sensibile, così che i loro stessi mezzi (di produzione) si sono trovati – per così dire – soli con sé stessi. Aggiriamo senz'altro tutti gli specifici problemi che questa nuova condizione tecnologica ha generato nell'ambiente artistico, e limitiamoci ad una considerazione generale per valutare la situazione a questo punto:

... il meccanismo proprio dello strumento pensiero, ossia del linguaggio, abbisogna di essere perfezionato e corretto perché il quesito possa essere eliminato. Correggere e rettificare il meccanismo del linguaggio significa modificare opportunamente il valore dei termini che rappresentano le cose e i fatti reali e delle relazioni logico-sintattiche suscettibili di sempre maggior adattamento al loro scopo. Sta di fatto che il meccanismo del linguaggio cambia non solo da epoca ad epoca e da popolo a popolo (pur potendosi e dovendosi considerare le leggi fondamentali come comuni ai vari idiomi), ma anche da scuola a scuola, da autore ad autore, da ricercatore a ricercatore. Il valore dei termini e delle relazioni linguistiche è in continua evoluzione e trasformazione: appunto *l'esperienza del mondo esterno decide* in ultima istanza sulla validità delle modifiche. Soltanto che la lentezza* di queste fa credere che esse siano poco importanti e quindi limitate da un contenuto assoluto del pensiero.³

La letteratura riteniamo abbia delle difficoltà a svincolarsi *del tutto* dalla descrittività del mondo, circostante o interiore che sia; quella di massa neppure ci pensa a questa possibilità.

In questo *autonomizzarsi* dalla rappresentazione del mondo esterno l'arte figurativa è stata avvantaggiata dalla oggettualità stessa del prodotto, che consente una presa sensibile, immediata e completa delle sue manifestazioni fenomeniche nel loro semplice aspetto. Difatti, in un primissimo tempo la riproducibilità (industriale) e la "decorazione" (seriale e ricorrente) di elementi visivi singolarizzati (alienati nel processo produttivo) favoriscono il crearsi e l'estendersi (dal mercato) di una sensibilità "geometrica", ritmica, ecc. – e su questa direzione le determinazioni formali faranno il proprio corso, lungo una *linea analitica* dell'arte moderna ecc. Per la musica, ad esempio, che non ha altri referenti che il suono (e la sua propria storia, anche se ibridata con la lingua e la narrazione) e se la vede sempre con sé stessa e i suoi "fenotipi", è più facile far passare questo tipo di discorso "formale", "astratto", insomma metalinguistico o autoreferenziale; ed è anche perciò che molti pittori astrattisti - ad iniziare dal russo Kandinsky, dal tedesco Klee e dall'olandese Mondrian – hanno chiesto un "passaggio" alla musica per aiutare la loro pittura a liberarsi dalla rappresentazione... Anche la letteratura, la poesia o la narrativa ha imboccato questa direzione affidandosi alle proprie espressioni decorative (la calligrafia o la tipografia futurista e dadaista), e forse anche mutuando il movimento e il montaggio del cinema, il ritornello, la musica popolare e altro.

1 . Diversamente, Champollion non avrebbe potuto stabilire una corrispondenza tra i segni delle scritture geroglifica, ieratica e demotica, e ricostruire l'organizzazione d'insieme della scrittura egizia.

2 . Vedi, in esergo di paragrafo, la citazione da de Saussure (cit., pag. 207). E' così che si formano delle lingue-oggetto, ossia delle lingue che hanno sé stesse come oggetto di analisi - con propri specifici lessici estremamente definiti, da noi qui spesso utilizzati con disinvoltura, anche rispetto al consentito, e senza star lì a sottillizzare ma pescandoli così come vengono parlando. Provvediamo però a fornire tutte le indicazioni

3 . Bordiga, *Frammento sulla teoria rivoluzionaria della conoscenza*, in N+1 n. 15-16, pag. 62 . L'ultima osservazione sarebbe particolarmente stimolante se si potesse approfondire, ma ci porterebbe troppo lontano... – * Ci annotiamo: "La società non era capace di superare al momento opportuno la realtà tridimensionale (su un altro piano si potrebbe dire: il nazionalismo e i principi della greppia). Così la società frena lo sviluppo delle nuove forme di vita a causa della lentezza del suo processo di assimilazione; essa vieta persino (e nel modo più rigido di abbandonare i sentieri battuti del passato" – Kazimir Malevic, *Suprematismo I/46* (1923), in *Suprematismo*, ed. De Donato, Bari 1969, pag. 248.

Quale sarebbe poi lo scopo di una tale produzione artistica condotta sul filo dell'analisi del suo stesso linguaggio, possiamo ricavarlo soffermandoci su quanto Bordiga ha detto circa l'utilizzazione dell'esperienza.

... pure per studiare le leggi della dilatazione termica dei gas sono occorsi termometri di alta precisione: ma i termometri di precisione sono basati sulla conoscenza della legge di dilatazione dei gas. Il circolo vizioso c'era, ma solo tra le parole; in realtà oggi si conosce la legge del fenomeno anche negli scarti di decimali molto avanzati, e si hanno termometri a gas che danno piccolissime frazioni del grado centigrado. Per lo strumento-linguaggio avviene lo stesso: dobbiamo contentarci di porci in cammino impiegandolo, seppure lo sappiamo imperfetto, ma non sappiamo precisamente in che e di quanto. Ciò non ci impedirà di ottenere risultati buoni, anche se non certi, che condurranno a migliorare lo strumento, e così via con infinite ripetizioni di ciclo.¹

Ci sarebbe dunque, prima tra le altre, anche l'esigenza di estendere la conoscenza dei propri mezzi espressivi con sempre maggior precisione.

Gli scritti che compongono la teoria della forma e della figurazione di Paul Klee hanno, per l'arte moderna, la stessa importanza e lo stesso significato che hanno, per l'arte del Rinascimento gli scritti che compongono la teoria della pittura di Leonardo. ... E' noto che, di tutti gli artisti del nostro secolo, Klee è quello che più consapevolmente si discosta dalle grandi linee dei programmi e degli assunti teorici dell'arte moderna allo stesso modo che, di tutti gli artisti del Rinascimento, Leonardo è quello che più consapevolmente si discosta dalle grandi linee dello storicismo e dell'intellettualismo classico. Dunque tanto Leonardo che Klee, nella loro riflessione, non hanno di mira l'oggetto dell'arte, ma piuttosto il *modo del suo prodursi*; non la forma come valore *ne varietur*, ma la *formazione* come *processo*. L'uno e l'altro sono coscienti che il processo o il comportamento dell'artista è un modo autonomo e completo di essere nella realtà e di apprenderla; e poiché non ignorano che esistono altri modi di ricerca, sono portati ad *indagare* il carattere, l'*andamento* proprio del modo artistico, tenendo però sempre presente ch'esso deve svilupparsi su tutto l'orizzonte dell'*esperienza*. Ecco perché la riflessione di Leonardo, come poi quella di Klee, investe tutta la dimensione dell'essere, assume come proprio *campo* tutto *l'universo nella sua totalità*, e *sia pure secondo la prospettiva univoca del visibile*, una consapevolezza globale della *realtà*, non v'è momento o aspetto dell'essere che possa considerarsi estraneo o irrelativo rispetto all'esperienza che si compie nell'operazione artistica.²

Non è difficile comprendere le ragioni per cui questa esigenza operativa-conoscitiva è stata da sempre soddisfatta praticamente dall'uomo nel naturale sviluppo sincronico della tecnica e del linguaggio³; più complicate e per noi più interessanti sarebbero le ragioni per cui tale esigenza si manifesta nella particolare forma operativa-autoconoscitiva solo ad un *determinato* grado di sviluppo tecnologico delle forze produttive e nei modi determinati corrispettivi al livello epistemologico raggiunto dalla società...

Non ci interessa neppure con quanto rigore, capacità analitica, scientifica o intuitiva questo processo autoconoscitivo si è svolto e si continua a svolgere, teoricamente e sperimentalmente, nel sistema dell'arte; interessante è notare che si è comunque svolto e si sta svolgendo sistematicamente, coscientemente o meno, su basi sempre più lucide e globali, a partire dalla introduzione delle macchine e del sistema di macchine nella moderna produzione industriale dell'epoca capitalistica.

Certamente questa particolare angolatura programmatica non arriva a raccogliere tutti i caratteri dell'intera produzione artistica dell'arte moderna e contemporanea; ma è quella che al momento ci è utile al procedere della nostra esposizione, non solo per l'intravista potenzialità di intrecciarla più coerentemente nel filo degli attuali sviluppi storici del fare e del pensare occidentale, quanto ritenendo, tra le varie interpretazioni proposte da diverse pur valide narrazioni della medesima storia, che la sua azione (teorica e pratica) nel campo dell'arte sia la più conseguentemente decisiva, influente e gravida di futuri apporti originali.

Più avanti non mancheranno le occasioni per capire, o cercare di capire, come mai l'arte figurativa può aver preso "anche" questa particolare piega e a mantenerla attiva nonostante il dilagante eclettismo e sincretismo figurativo potenziato dalle tecnologie digitali. E' quasi certo però che lo smontaggio molecolare di tutti i

1 . Ibidem, pag. 66

2 . Giulio Carlo Argan, dalla Prefazione a *Paul Klee . Teoria della forma e della figurazione* 1959, cit., pag. XI (corsivi nostri).

3 . "Questo rapporto tra la tecnicità manuale e il linguaggio, implicato in qualche modo da una evoluzione che si può seguire sin dai primi vertebrati, è certamente uno degli aspetti della paleontologia e della psicologia che più danno soddisfazione perché esso restituisce i legami profondi tra il gesto e la parola, tra il pensiero esprimibile e l'attività creatrice della mano" - André Leroi-Gourhan, *Le radici del mondo*, Jaca Book, Milano 1986, pag. 186. Cfr. anche in *Il gesto e la parola*, cit., capitoli VII e VIII, e pag. 136, dove Leroi-Gourhan indica che anche l'antropologo russo V. V. Buonak perviene, per altre vie, ad "una teoria, i cui termini sono abbastanza vicini a quelli da me proposti, ma partendo da dati tecnologici molto generali e da una ricostruzione delle tappe che vanno dal suono-segnale al linguaggio coordinato grammaticalmente".

codici, operato dalle correnti del movimento moderno, ha reso l'attuale poltiglia artistica (informe o antiforme) già pronta teoricamente e praticamente a riprogettare sé stessa e i propri paradigmi in funzione di un nuovo capovolto assetto sociale.

Tra l'altro, essendo la società capitalistica la civiltà più autoreferenziale che sia mai esistita, va da sé che la manifestazione di tale carattere (linea analitica, citazionista, ecc.) non poteva rimanere inespressa nell'arte moderna; e questo comporta pure che l'arte non riuscirà a pervenire a una nuova conoscenza di sé stessa senza che prima vengano rotti i limiti che la separano dalle altre forme di conoscenza. In mancanza di ciò, intanto vediamo l'arte contemporanea consumare le ultime energie che gli restano nella coazione a ripetere – benché in modalità tecnologicamente avanzate – le forme storiche già risolte e perfezionate nelle sue epoche passate. Possiamo anche rammaricarci definendo di "decadenza" la sua fase attuale, ma questa società in dissoluzione non ha più altro da offrire che la perfezione succedanea dei propri micidiali gironi a vuoto.

REALISMO ED ENFASI

Abbiamo già detto come Marx o Engels non ci hanno lasciato una trattazione organica sull'Arte, ma solo alcuni brani di carattere generale, quasi tutti esclusivamente dedicati alla letteratura.

Ritenendolo uno dei più grandi artisti dell'epoca, Marx avrebbe voluto scrivere un libro su Balzac, la cui opera rappresentava all'epoca l'esempio più rispondente all'idea di Arte e letteratura – ad un paradigma, diremmo oggi; il *realismo* era la nuova lezione di scuola e Balzac ne era il campione riconosciuto

Anche se si esprimeva idealisticamente, l'arte di Balzac consisteva nel fatto di saper trascendere nella sua opera la propria individualità per accedere alla realtà. Egli infatti era monarchico e reazionario, un rappresentante cioè dell'*Ancien Regime*; ma come partecipa di una società in fase di trasformazione la descriveva realisticamente, mettendone a nudo i caratteri essenziali che la costituivano, portandosi così senz'altro sul terreno della critica tanto all'*Ancien Regime* quanto all'affermarsi della borghesia. – Se ci è consentito il paragone, egli si trovava nella medesima situazione del proletariato che "non ha più nulla da perdere"; difatti, in quanto rappresentante dell'*Ancien Regime* aveva perso tutto e non era ancora risucchiato nel *Nouveau Regime* borghese e intossicato dalla sua ideologia: un'ottima posizione e condizione per osservarne l'ambiente con attitudine scientifica. Allora, giusto per concludere l'analogia che abbiamo azzardato: il suo "mondo da guadagnare" consisterebbe nella sua stessa opera? –

Come amava Balzac, Marx apprezzava Goethe e spesso citava il teatro di Shakespeare. Lasalle aveva provato anche lui a scrivere un dramma, ma il giudizio di Marx è quasi feroce; senza mezzi termini gli dice che non vale niente, e gli suggerisce anche come avrebbe dovuto fare, consigliandogli infine di metterci più Shakespeare e meno Schiller – ossia, meno enfasi e più realismo.

Se prescindiamo da poche situazioni illuminanti, sembra che Marx ed Engels si accostino all'Arte intendendola come "riflesso" della società. In verità non è affatto così semplice, e la chiave per la comprensione di ciò che dicono a proposito dell'Arte va cercata nella corrispondenza con scrittori viventi.

In una lettera a Minna Kautsky e Margaret Harkness, due scrittrici in erba, Engel dice: "*voi non dovete scrivere delle didascalie della realtà, cioè descrivere la realtà interpretandola, cioè dando una spiegazione al lettore, voi dovete fare in modo che i fatti si svolgano secondo un processo che il lettore assimila senza accorgersene e li potete parlare di socialismo, non dire: ah come è bello il socialismo*" etc.

Questo tocca una questione centrale: le vere opere d'arte funzionano quando non si è costretti ad accompagnare gli oggetti con didascalie delucidanti, ma, facendo agire come protagonista il gioco delle forze reali, saranno da queste che gli oggetti attingeranno il proprio senso – siano queste forze quelle della struttura sociale per Balzac o il sistema stesso della lingua per Mallarmé... Non è il caso di ricorrere qui all'esempio banale di Eisenstein che elegge a protagonista dei suoi film le determinazioni storiche e non questo o quell'altro personaggio... La borghesia ci mette un po' di tempo ad arrivarci, ma in un suo famoso libro del 1962¹ Umberto Eco ripropone l'argomento¹ per spiegare questa modalità "artistica", adombrata (e

1 . Umberto Eco, *Opera aperta*, ed. Bompiani, Milano 1962, pag. 271 passim. "Nessun parametro psicologico vale a spiegare la situazione: essa è così proprio perché non è possibile far funzionare parametri unitari, ciascun personaggio è frantumato in una serie di forze esteriori che lo agiscono. Tutto questo l'artista non lo può esprimere sotto forma di giudizio, perché il giudizio richiederebbe oltre che un parametro etico, una sintassi, una grammatica in cui esprimersi secondo moduli razionali... rapporti causali i quali riflettono la persuasione di rapporti razionalizzabili tra gli eventi. [...] Ora l'unico ordine che l'uomo può porre alla

forse anticipata) dalle parole che Engels rivolge alle due scrittrici alle prime armi.

E non si tratta solo orientare diversamente la narrazione, ma di trovare la forma con cui esprimerla conseguentemente; e ciò comporta problemi inerenti il linguaggio, l'espressione... Così, tornando all'esempio di Eisenstein, il compito stesso che si era proposto lo ha costretto a frantumare le unità del linguaggio narrativo letterario per arrivare al cuore del nuovo linguaggio visivo e specificatamente cinematografico: il montaggio...

La questione dell'opera d'arte riguarda effettivamente problemi di comunicazione, ma anche problemi di conoscenza... e di verità. Tutte cose per niente facili da raccapezzare. Quello che intanto si può fare, è isolare qualche elemento del comunicare umano e cercare di capirne la meccanica essenziale...

Nella teoria dell'informazione, ad esempio, ogni *quanto* di informazione colpisce il cervello predisposto a riceverlo; la quantità di informazione è dunque misurabile in molti modi, ma a noi qui interessa ben altro che la sua misura e *rendimento*, misurato sempre in funzione di una contabilità della *rendita* economica degli apparati industriali di apparecchi di produzione e ricezione di messaggi e dei servizi di trasporto della comunicazione². Piuttosto per noi qui è più utile riferire un brano di Eco che chiarisce come intendere diversamente la *quantità* d'informazione che, invertita nella scala dei valori, sembra segnalarci quantomeno un carattere della sua *qualità* :

La teoria dell'informazione tende a computare la quantità di informazione contenuta in un determinato messaggio. Se ad esempio il bollettino meteorologico mi comunica: "Domani non nevierà", l'informazione che ne ricevo è molto scarsa, perché si tratta di un dato talmente scontato che la quantità delle cose che io so e le mie capacità di predizione degli eventi di domani non ne rimane aumentata. Ma se il 4 agosto il bollettino meteorologico mi comunica: "Domani 5 agosto nevierà", allora io ricevo una notevole quantità di informazione, data l'improbabilità del fatto annunciatomi. [...] L'informazione è dunque una quantità *additiva*, è qualcosa che si aggiunge a ciò che già so e mi si presenta come acquisizione originale.³

Con questo caratteristico esempio basato sulla generica sorpresa esclamativa per l'inaspettato, Norbert Wiener⁴ avrebbe sicuramente specificato: "Qui nasce il problema dell'*autentica originalità*", preferendolo esporre con un altro esempio:

Durante il periodo dell'alto Rinascimento, per esempio, la scoperta da parte degli artisti della prospettiva geometrica era ancora una novità, cosicché un artista poteva creare effetti altamente suggestivi con una sapiente utilizzazione di questo elemento nella rappresentazione del mondo che lo circondava. Le opere di Dürer, di Leonardo, e dei loro grandi contemporanei rivelano l'interesse che le somme menti artistiche dell'epoca nutrivano per la nuova tecnica. Ma poiché l'arte della prospettiva, non appena ci si è impadroniti di essa, perde rapidamente il suo interesse, quella stessa tecnica che fu grande nelle mani dei suoi iniziatori è oggi a disposizione di qualunque disegnatore di calendari... è opportuno osservare che il valore informativo di un dipinto o di un'opera letteraria non può essere valutato senza conoscere ciò che in esso non era facilmente accessibile al pubblico in opere contemporanee o precedenti. Soltanto l'informazione indipendente è *additiva*... La proprietà dell'informazione soffre necessariamente dell'inconveniente per cui un brano di informazione, al fine di contribuire all'informazione generale della comunità, deve dire qualcosa di sostanzialmente diverso (originale) dal patrimonio di informazione già a disposizione della comunità. Anche per quanto riguarda i classici della letteratura e dell'arte, una gran parte del loro evidente valore informativo (acquisizione originale – carattere dell'originalità) si è distaccata da essi,

situazione in cui è, è appunto l'ordine di una organizzazione strutturale che nel suo disordine permetta un presa di coscienza della situazione. A questo punto l'artista non indica soluzioni, è chiaro... il pensiero deve capire non proporre rimedi; almeno in questa fase... E' l'arte (quella della nuova "avanguardia") che per far presa sul mondo, vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza, ostentandolo come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienateci, e ci rende capaci di demistificarlo."

1 . Ibidem, pag. 282. "Balzac aveva condotto la sua analisi attraverso la disposizione di un *soggetto* (narrando cioè una vicenda di eventi e personaggi in cui chiariva il contenuto della sua indagine); la letteratura contemporanea pare poter analizzare il mondo non più in questo modo (realismo?), ma attraverso la disposizione di una certa articolazione strutturale del soggetto – eleggendo l'articolazione a soggetto e in essa risolvendo il vero *contenuto* dell'opera. Su questa via la letteratura – come la nuova musica, la pittura, il cinema – può esprimere il disagio di una certa situazione umana; ma non sempre possiamo chiederle questo, non sempre dovrà essere letteratura sulla società..."

2 . Cfr. qui la nota 27.

3 . Eco, *Opera aperta*, cit. pag. 88.

4 . Eco illustra quanto in altro modo è stato esposto dodici anni prima da Norbert Wiener, il matematico che aveva fuso un complesso di nozioni appartenenti a diverse discipline, in un unico campo di studi da lui stesso chiamato *cibernetica*, una scienza del controllo e della comunicazione.

semplicemente per il fatto che il pubblico si è ormai familiarizzato con il loro contenuto.¹

Ma per quanto il ricorso di Eco alla teoria dell'informazione possa procurarci qualche nozione in più per orientare la comprensione di un testo letterario e (ma è discutibile) del suo valore poetico, è la stessa teoria dell'informazione ad avvisare che non gli si può far dire di tutto.

Una teoria di questo genere non può che constatare l'esistenza di una produzione di informazione nella *poetica* (dal greco *poieo*, produrre) e nell'*estetica* (dal greco *aistanomai*, percepire). Queste ultime sono l'*output* e l'*input* di una scatola nera di cui la teoria dell'informazione non ha potere di spiegare il funzionamento interno, anche se le riconosce il carattere di una macchina di tipo M6. E' possibile che vengano prodotti dei segni e che vengano fatte delle letture senza che in questi atti ci sia una vera intenzione di comunicare. Non è però meno vero che, fra questi due atti, si definisce un oggetto, costituito dall'opera. Proprio attraverso l'opera, nello stesso tempo creazione e posta in gioco di una sfida, di una lotta d'influenza fra colui che la produce e colui che la percepisce, nasce per l'uno e l'altro il piacere, anzi il godimento.²

COMUNICAZIONE, INFORMAZIONE E OPERA D'ARTE

Se, ad esempio, nella pagina di un libro illustrato³ noi vediamo un'immagine il nostro cervello la riconosce come tale e registra in base alle conoscenze che ha già immagazzinato e ordinato nel corso di esperienze passate. Come dire che il cervello si va procurando dei modi con i quali intanto poter riconoscere documenti di messaggio (supporti con informazione codificata) per poi intenderne il contenuto (significato) e chiudere il processo avviato automaticamente dalla fisiologia dei sensi, eccetera...⁴.

L'argomento è troppo complesso e intricato per affrontarlo qui; a noi invece ora preme dire che un oggetto, qualunque sia, *può* sempre essere recepito *anche* come il supporto di un messaggio, qualunque sia. Per comprendere ciò che vogliamo dire, basti prendere ad esempio una rosa e un carciofo e immaginarsi semplicemente di mostrare, in un gesto di offerta, uno dei due ad una medesima persona; le sue reazioni all'offerta dell'una o dell'altro corrispondono alla diversità dei messaggi dei due differenti oggetti. Provate ancora ad immaginare che queste offerte si svolgono in un mercato rionale da parte di un fioraio o di un fruttivendolo verso una donna o un uomo, e capite anche come il significato del messaggio possa variare enormemente pur rimanendo inalterato il mezzo della comunicazione.

Se noi facciamo parte di una società che ha come massima diffusione al suo interno dei quadri come la *Gioconda* di Leonardo o la *Cena di Canan* del Veronese, o qualsiasi altro tipo di quadri, come quelli astratti di oggi, noi ne facciamo l'esperienza in determinate circostanze attraverso il cervello che classifica l'oggetto e la circostanza nella quale un oggetto si manifesta in quanto opera d'arte.

Così, quando faremo esperienza di un oggetto determinato nella circostanza di una visita in un Museo d'arte, potremo riconoscerlo fiduciosamente (dato il *contesto* informazionale, l'*ambiente* autorevole dove si svolge la

1 . Norbert Wiener, *Introduzione alla cibernetica* (1950), Boringhieri, Torino 1966, pag.149 (tra parentesi e corsivi nostri).

2 . Escarpit, *Teoria dell'Informazione*, cit. pag. 226.

3 . Tale che "l'immagine propriamente detta non è che un elemento dell'immagine costituita dalla pagina", nota Denise Escapit, il bimbo constata subito che, mentre l'immagine rappresentata dall'illustrazione gli si svela molto facilmente, "l'immagine costituita dal testo resta per lui assolutamente misteriosa, mentre l'adulto, o per lo meno un 'grande', è in grado di ricevere il messaggio dell'immagine testuale". (Ma chi sa anche leggere non può discriminare dall'immagine la scrittura, percependole simultaneamente in un colpo d'occhio... come accadrebbe davanti all'immagine di Picabia posta qui in alto). Dopo aver riportato quest'esempio, Robert Escarpit osserva: "Notiamo che, se è vero che la lettura del testo è un processo iniziatico, difficile per definizione, questo non significa che la lettura dell'immagine sia così semplice. Il processo relativo alla lettura dell'immagine è in realtà molto più complesso di quello della lettura di un testo, dove almeno si dispone, come scalino intermedio, della tappa ipolografica. Non esiste invece una lettura ipoiconica... Per leggere veramente l'immagine, invece, bisogna identificare ciascun elemento come un segno e vedere come questo può essere correlato agli altri. Ogni identificazione si manifesta attraverso un enunciato" (e qui l'autore propone un esperimento con otto elementi grafici che sottopone ad un'analisi facciale, cioè bidimensionale...) - Escarpit, *Teoria*, cit. pag. 154 passim. Per le letture *ipologografica* e *iperlogografica* vedi in Escarpit il capitolo *Lettura e analisi del testo*, cit. pag. 148 passim.

4 . "I linguaggi sono mappe. Trasmettendo informazioni attraverso lo spazio e il tempo, oppure da una forma di espressione all'altra, i linguaggi ricavano – *uno dall'altro* – il nutrimento con cui si alimentano e crescono. Il codice Morse fornisce una correlazione tra alfabeto e brevi stringhe di punti e linee; il codice genetico traduce tra nucleotidi e proteine; il linguaggio naturale tra parole e idee; l'HyperText Markup Language (HTML) traccia la topologia di Internet in stringhe di codice comunicabile. I linguaggi sopravvivono ospitando la riproduzione di strutture (lettere, parole, enzimi, idee, libri o culture) che, a loro volta, costituiscono un sistema – *più esteso* – che nutre il linguaggio dal quale essi discendono... L'evoluzione dei linguaggi è un meccanismo fondamentale attraverso il quale si dispiegano la vita e l'intelligenza" (corsivi nostri) – George B. Dyson, *L'evoluzione delle macchine* (1997), ed. Raffaello Cortina, Milano 2000, pag. 383.

comunicazione) come opera d'arte senz'altro; oppure denegargli questa qualità in quanto non troviamo corrispondenze nel "nostro" quadro di riferimenti (di livello *sintattico*) per i caratteri dell'Arte; o anche, trovandoci appunto in una situazione problematica, ricorrere all'ausilio di altri diversi quadri di riferimento di cui disponiamo per farci una ragione (al livello *semantico*, o dei *significati*) dell'incongruenza del messaggio¹, ... e, magari, trovare infine delle connessioni accettabili per collocarlo e conservarlo così com'è nel nostro rinnovato quadro di riferimento – con un qualche ampliamento di conoscenza sul mondo dell'arte² ecc.. Di fatto è avvenuto che *meno* informazione riceviamo e *più* il nostro cervello è costretto a lavorare per integrare e sistemare l'informazione mancante, più riceviamo uno stimolo conoscitivo (sintattico e semantico); più processiamo gli oggetti della nostra attenzione, più cercheremo di venirne a capo.³

Riguardo alle immagini in generale, è intuitivo comprendere che una immagine presa isolatamente (religiosa, scientifica o artistica) non ci dice assolutamente nulla circa il fenomeno che rappresenta; è solo collocandola nella sua specifica serie, più o meno completa o sufficientemente estesa, che dalla visibilità di quell'immagine possono emergere quei dati di oggettività, di significato e di sentimento che contiene e comunica ... Non è l'oggetto ad essere influente ma la *rete* delle sue connessioni con gli altri oggetti – tanto vale per il singolo gene in biologia, tanto vale per il singolo capolavoro in arte...⁴

Immaginiamo di analizzare, con uno scanner al posto degli occhi (ma con il nostro cervello normale), un dipinto di Vermeer, bit dopo bit: sfondo, vestito, pelle, orecchino con perla, turbante, ecc..

Come nel caso di un puzzle, ogni tessera-bit contiene più o meno informazione.

1 . "E' stato provato che il concetto di informazione soggetto a una legge analoga (al concetto scientifico di *entropia*), e cioè che un messaggio, nel corso della trasmissione, può perdere spontaneamente il suo ordine, ma non può mai acquistarlo. Per esempio, se in una conversazione telefonica si parla mentre interferiscono forti disturbi alla linea, così da causare una considerevole perdita di energia nel messaggio principale, la persona che riceve all'altro apparecchio può non intendere alcuna delle parole che sono state dette e *dovrà quindi ricostruirle sulla base del significato del contesto.*" – Wiener, *Introduzione*, cit. pag.21 pass. (tra parentesi e corsivi nostri).

2 . "Un'applicazione interessante del concetto di quantità di informazione si può trovare nei complessi dispacci telegrafici trasmessi in occasione del Natale o dei compleanni o in altre circostanze particolari. In questo caso il testo del messaggio può essere anche di un'intera pagina, ma ciò che è (praticamente) trasmesso è semplicemente la cifra di un codice, come ad esempio C7, che significa il settimo dispaccio *convenzionale* da inviarsi per l'occasione. Questi messaggi speciali sono possibili appunto perché i sentimenti espressi sono meramente generici e convenzionali. Se il mittente volesse manifestare una certa *originalità* di sentimenti, non potrebbe più usufruire delle tariffe ridotte (per i messaggi preconfezionati). Il significato dei dispacci a tariffa ridotta è sproporzionatamente piccolo rispetto alla lunghezza del testo. Ancora una volta, quindi, osserviamo che il messaggio è un modello trasmesso che acquista il suo significato per il fatto di essere stato prescelto tra un gran numero di possibili modelli. La quantità di significato può essere misurata. Può darsi infatti che quanto *meno* un messaggio è probabile, tanto *più* esso comunichi..." – Wiener, *Introduzione*, cit. pag.22 pass. (tra parentesi e corsivi nostri).

3 . D'altronde, come riassume Longo: "...l'informazione sta nelle differenze; anzi, un'informazione può essere *definita una differenza che genera altre differenze* lungo il canale di comunicazione che va dalla sorgente al destinatario. Le differenze che non producono, prima o poi, altre differenze non costituiscono informazione ... L'informazione non sta nella bocca del parlante ma nell'orecchio dell'ascoltatore... L'assenza d'informazione può essere informazione: una risposta non data può scatenare una reazione anche violenta perché zero è *diverso* da uno e quindi zero può essere una causa. Si noti che anche l'identità è una differenza, poiché l'identità è *diversa* dalla diversità." (Giuseppe O. Longo, *Il nuovo Golem*, Laterza 1998, pag. 29 passim). – Al proposito della *differenza (che informa)* segnaliamo quanto riportato dai nostri appunti (nømade.17, pag. 95) riguardo alla disposizione degli ocelli sulle penne del pavone Argo in funzione dell'attenzionalità della femmina per la scelta sessuale: "La *variabilità* (degli ocelli sulla ruota del maschio) è la base necessaria dell'azione della scelta...". – Segnaliamo altresì una interessante pagina dei *Grundrisse* in cui Marx tratta *la circolazione come un falso processo all'infinito*: "La merce viene scambiata con denaro; il denaro viene scambiato con la merce. Si ha così uno scambio tra merce e merce, solo che questo scambio è mediato. Il compratore diventa a sua volta venditore e il venditore a sua volta compratore. In tal modo ciascuno è posto nella duplice e opposta determinazione, e si ha l'unità vivente di ambedue le determinazioni. Ma è del tutto falso – come fanno gli economisti non appena si palesano le contraddizioni del denaro –, fissare di colpo soltanto i risultati finali senza tener conto del processo che li media, l'unità senza la *differenza*, l'affermazione senza la *negazione*...". E' dunque nella *differenza specifica* (in questo caso, tra merce e denaro) che si raccoglie l'informazione *additiva*... che Marx nel seguito svolge fino in fondo: "Ma in quanto esse (compera e vendita) sono entrambe momenti essenziali di un unico tutto, deve esserci un momento in cui la (loro *apparente*) figura *autonoma* viene violentemente infranta e l'unità interna viene *ristabilita dall'esterno mediante una violenta esplosione*. Così già nella determinazione del denaro come mediatore, e dello scindersi dello scambio in due atti, c'è il *germe delle crisi*, per lo meno la loro possibilità...". Ecco dunque di cosa può arrivare ad informarci una particolare *differenza* verso cui è indifferente il *common sense* economico dell'apologetica borghese. – Marx, *Lineamenti Fondamentali della Critica dell'Economia Politica*, cit. pag. 152 passim (parentesi e corsivi nostri). – Vedi anche in *ibidem* pag. 6 pass.]. Cfr. in nømade n.18 il paragrafo D e la nota 3 a pag. 42.

4 . "Di regola noi non parliamo per segni isolati, ma per gruppi di segni. Nella lingua, tutto si risolve in differenze, ma tutto si risolve altresì in raggruppamenti. Questo meccanismo, che consiste in un gioco di termini successivi, rassomiglia al funzionamento di una macchina i cui pezzi hanno una azione reciproca benché siano disposti in una sola dimensione" – F. de Saussure, *Corso*, cit. pag. 155.



E' chiaro che in tutto questo entrano nel gioco una molteplicità di parametri, quantitativi e qualitativi, diversi da quello della pura "informazione", che nel connettersi tra loro possono entrare in una *risonanza* che può far scaturire alla fine tanto in un personale godimento estetico quanto nel suo contrario.

Per semplificare e andare avanti, diciamo che il nostro cervello lavora poco quando trova una perlina unica, un occhio, ecc. particolari che sa subito dove collocare; invece lavora tanto quando trova una superficie sfumata difficile da definire. Tutto ciò che non riceve come informazione diretta lo ricostruisce con il materiale che ha in memoria... Se una presenza ci informa anche un'assenza ci informa; se la posa e la vaghezza di un sorriso ci informa di un qualche sentimento che affiora, anche l'assenza di uno spazio esterno al soggetto ci informa di qualcosa ...

La nostra descrizione generica di un semplificato procedere della percezione umana può essere utile ai nostri fini per comprendere che se noi riceviamo una descrizione completa e consueta di un determinato oggetto, il nostro cervello lavorerebbe meno, o non lavorerebbe affatto; mentre la cosiddetta "opera d'arte", offrendo quantità basse o *improbabili* di informazione, costringe il nostro cervello a riempirne i vuoti, aggiungendo o stimolando così quantità e qualità alle nostre risorse cognitive e sensitive.

Anche per la pittura, la musica, la poesia ecc. possiamo dire ciò che diciamo per il cibo: l'uomo *non* è ciò che mangia o vede, o ascolta, o tocca, ma è ciò che elabora – e l'analogia con il cibo è più fruttuosa di comprensioni positive immediate di quante può fornirne la mediazione con l'estetica pensata o con l'arte raccontata.

Ci concediamo ancora una semplificazione per adottare la teoria dell'informazione e dire che una immagine con contenuto didascalico ci fornisce molta informazione ma poca conoscenza, mentre un contenuto "artistico" ci fornisce poca informazione diretta ma molta informazione indotta/dedotta... molti stimoli ...

Ed è forse sul filo di questa idea che si muovono Marx ed Engels quando l'uno consiglia meno enfasi esclamativa, l'altro sconsiglia la didascalizzazione affermativa. In altre parole possiamo dire che il loro orientamento è di voler trovare anche nell'arte quanto si trova applicato nella scienza: non affermare là dove si deve piuttosto dimostrare – dove in Arte la "dimostrazione" si svolge nei *fatti* (narrativi o visuali) dai quali dovrà scaturire conseguentemente la *conoscenza* positiva (catarsi estetica), affidata per definizione al fruitore (lettore, spettatore), al sistema della sua memoria dichiarativa e di quella procedurale...

IL MOSTRASI DELL'OPERA

Ripetiamo spesso (e vale per tutti i discorsi scientifici) che non ci interessa la ricerca dei fini ultimi dell'umanità – seppure ce ne possano essere – ma il processo che porta al cambiamento, senza dimenticare mai gli elementi che lo rendono tale, ossia differente dalle forme che lo precedono.¹

Non bisogna mai chiedere ad un pittore, ad esempio, perché ha fatto un determinato quadro²; bisogna

1 . "In questa dimenticanza consiste appunto tutta la saggezza degli economisti moderni che dimostrano l'eternità e l'armonia dei rapporti sociali esistenti." - Marx, *Lineamenti*, cit. p.7

2 - Un espressionista astratto americano degli anni '50, a chi lo interrogava sul suo lavoro, rispondeva che un uccello non conosce l'ornitologia; Picasso invitava a non parlare al conducente. Vedi qui anche "il baco da seta" a pag. 21, nota 38.

chiedersi *come* mai lo ha fatto così come lo ha fatto; dunque non il *perché* (le motivazioni personali¹), ma il *per come*, ossia come ha potuto farlo procedendo in un tal modo piuttosto che in uno dei tanti altri modi con cui gli uomini si sono espressi nell'intero arco della loro storia, ad esempio.

Un'opera di pittura o scultura cade immediatamente sotto i nostri occhi e pertanto – si dice comunemente – *non ha bisogno di parole*.

Questo “comunicare diretto” dell'opera² (non dell'artefice, per il quale l'opera è un mezzo di comunicazione con ‘propri’ codici, ecc.) se per un verso invita fortemente ad attenersi a all'oggetto reale, per un altro verso è forse una supposizione e un abbaglio su cui proveremo a ragionare.

Iniziamo col dire che se l'opera d'arte è il prodotto di un linguaggio, il linguaggio è a sua volta un prodotto sociale; quindi, esprimersi (comunicare) con un linguaggio (comune) presuppone già una elevata probabilità di comprensione comune. Ma affinché la comunicazione venga tradotta in informazione occorre che il soggetto ricettore possieda i codici utilizzati nella realizzazione del messaggio, ovvero dell'opera.

Ora, in una società divisa in classi, in cui la divisione del lavoro è anche divisione e separazione delle conoscenze distribuite disegualmente, questa possibilità di comprensione (e di godimento) non può, in generale, che risultare più o meno parziale. Utile qui ricordare che ciò che vale per il *produttore* (ossia che “*la concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa, che ad essa è connesso, è conseguenza della divisione del lavoro*”³) vale estensivamente anche per il ricettore – di *talento* o *soffocato* nella sua capacità ricettiva-percettiva, e quindi anche nella pienezza del godimento da trarre dalla trasduzione dell'opera-segnale⁴.

Certo, per godere di un'opera d'arte non c'è necessità di una comprensione totale (e di un godimento totale, che forse sono impossibili da raggiungere come per ogni oggetto della natura – avendo anche l'Arte una sua propria natura). Come per il pieno godere sensuale non si è mai avuto bisogno di alcunché (si può cioè ignorare la ginecologia e la genetica tanto quanto i sentimenti) così le espressioni artistiche, e più in generale i sensi (e non solo quelli “soffocati”) si appoggiano sul *gusto*, che ognuno di noi, in un modo o nell'altro, si è andato formando nelle contingenze del suo personale vissuto. E crediamo proprio di non sbagliare troppo se diciamo che di questo *gusto*, personale e privato, ne ha trattato Kant nella sua *critica del gusto* (forse non ancora una estetica ma una sociologia – ma abbiamo letto troppo poco per essere sicuri di non tirar via semplificando eccessivamente).

L'opera d'arte, in quanto “prodotto”, è come un container pieno di oggetti eteroclitici (oggi di *mercè*), materiali

1 . Con tutto che se il pittore interrogato ci rispondesse di aver fatto il quadro per mangiare, o per andare a letto con la modella, ci darebbe delle utili informazioni di carattere economico, sociale, psicologico e altro, sulla cultura e i costumi del suo tempo....

2 . Cfr. qui nota 24. Aggiungiamo: “Per ora ci limitiamo a osservare, semplificando molto, che nella comunicazione umana concreta il destinatario si colloca di fronte ai messaggi che riceve a tre livelli diversi: 1) il livello *sintattico* (il messaggio ricevuto viene riconosciuto *diverso* dagli altri messaggi possibili); 2) livello *semantico* (il messaggio ricevuto viene confrontato con altri, precedenti, e con il contesto extracomunicativo per ricavarne il *significato*); 3) livello *pragmatico* (il messaggio ricevuto viene impiegato dal destinatario per conseguire i propri *fini*). Ciascuno dei tre livelli presuppone i precedenti, in una circolarità in cui il livello sintattico presuppone a sua volta quello pragmatico: ogni osservatore-destinatario rileva certe differenze (e non altre) in base a un *interesse* che deriva dai suoi obiettivi pragmatici....” – Longo, cit. pag. 30.

3 - Il brano prosegue: “Anche se in certe condizioni sociali ognuno fosse un pittore eccellente, ciò non escluderebbe che ognuno fosse un pittore originale, cosicché anche qui la distinzione tra lavoro “umano” e lavoro “unico” si risolve in una pura assurdità. In una organizzazione comunista della società in ogni caso cessa la sussunzione dell'artista sotto la ristrettezza locale e nazionale, che deriva unicamente dalla divisione del lavoro, e la sussunzione dell'individuo sotto questa arte determinata, per cui egli è esclusivamente un pittore, uno scultore, ecc.: nomi che già esprimono a sufficienza la limitatezza del suo sviluppo professionale e la sua dipendenza dalla divisione del lavoro. In una società comunista non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono anche.” (Marx-Engels, *L'Ideologia tedesca* - San Max III, 2. *Organizzazione del lavoro*, Editori Riuniti, Roma 1971, pag. 383). ... per tante cose qui dette sull'arte contemporanea, possiamo dire che anche l'arte ha “lavorato” per la rivoluzione – anche qui si tratta di vedere le forme che anticipano la società futura... (rottura dei limiti dell'opera, rottura dell'autorialità, negazione della separazione tra arte e vita, ecc., Il comunismo è una necessità per l'arte stessa, ed ha mostrato più e più volte come l'involucro capitalistico ormai è troppo limitato per il suo sviluppo).

4 . Anche il pensiero scientifico borghese arriva a volte ad esprimere questi medesimi concetti. E' ad esempio così che, rivolgendosi alle giovani generazioni del secondo dopoguerra, il matematico Norbert Wiener sente la necessità di farli trasparire: “Sto scrivendo questo libro (*Introduzione alla Cibernetica*) dal punto di vista di un professore di una scuola tecnica americana e in particolare di un professore del Massachusetts Institute of Technology... (ai giovani) deve essere insegnato che la dottrina e la cultura non sono tesori privati da custodire gelosamente o da riservarsi soltanto a una *élite*, e che tutte le dottrine e le culture partecipano di una natura unica e indivisibile. Essi devono imparare ad essere consapevoli di quello che già presentiscono, e cioè che soltanto l'individuo sviluppato armonicamente in tutte le sue facoltà può essere uno scienziato, un artista o un uomo d'azione.” (Wiener, cit. pag. 175, parentesi nostre – cfr. qui anche nota 5).

e immateriali, con un proprio “valore” unitario; e in quanto “mezzo” è soggetto di un proprio sistema di circolazione, distribuzione e consumo di tali “valori”.... L’omologia con il sistema economico doveva essere tentata, o suggerita – l’abbiamo avanzata ma non intendiamo andare oltre.

Rapidamente, volendo abbandonare questo terreno, vogliamo farvi notare che, andando al museo (un *hub?*), spesso davanti ad un’opera il piacere nel vederla aumenta sensibilmente quando di essa veniamo a sapere qualcosa in più, che non sapevamo in precedenza (su questo contano i produttori e i noleggiatori di guide auricolari). L’informazione a latere non modifica di certo l’apprezzamento personale o il piacere estetico, tuttavia non la si potrà ignorare una volta recepita. Tralasciamo per il momento le considerazioni circa la formazione di quel *gusto* ritenuto “personale” da parte del mercato dell’arte e dell’ideologia dominante, per dire che in genere come la produzione crea il bisogno, così la produzione (dominante) di oggetti artistici crea il consumo modellandone il gusto (dominante)...¹



UN QUADRATO, LA SCARPA E L’ANTIFORMISMO

Ora accade che alcuni di noi hanno mostrato un proprio “gusto” prediligendo di farsi *ritrarre* o rappresentare dal quadrato rosso di Malevic. Così, ad esempio, nelle loro immagini del profilo sui social, tra il prevalere di tutto il vasto repertorio di figure simboliche fornite dalla storia del movimento operaio, troviamo anche questa laconica forma. Non staremo a discutere la liceità della scelta, dato che *de gustibus...* e diamola pure come istintiva (dato che noi all’istinto riconosciamo una potente capacità cognitiva accumulata in millenni di vita biologica dalla specie). Vogliamo invece soltanto chiederci se, oltre l’ovvia sistemazione geografica e storica di quest’opera nel periodo della rivoluzione comunista russa, vi sia anche qualcos’altro di un po’ più concreto dell’impulso che possa averla resa significativa per questi compagni. E non staremo neppure a farne un’indagine psicologica; proveremo invece a conoscerla e a ragionarci con voi sul filo di alcuni temi... Ad esempio, potremmo iniziare con il chiederci se quest’opera di Malevic sia il “granello di sabbia” di un’opera possibile o la “perla” reale di una sua vera e propria opera d’arte. Ma dato che al Museo Nazionale i granelli di sabbia non sono sopportati per oltre un secolo, essa deve considerarsi una perla della pittura.

– Ma un semplice quadrato rosso è proprio niente altro che un semplice quadrato rosso... E nell’ambito della pittura non è altro che un insignificante riquadro cromatico che troviamo, ad esempio, nel primo stile pompeiano.

1 - Walter Benjamin (*L’opera d’arte nell’epoca della tecnica...*) nota che l’architettura e il cinema vengono fruiti nella distrazione... (davanti all’opera d’arte ci si raccoglie e vi si sprofonda, mentre la distrazione (di massa) fa sprofondare nel proprio grembo l’opera d’arte... Di determinate forme (espressive, stimate..) ci si nutrirebbe dunque, e ci si prende gusto senza neppure accorgersene...)

– Per affermare questo tu hai dovuto ricorrere ad un artificio e sopprimere ogni suo carattere differenziale. Hai dovuto, cioè, trascurare il processo reale attraverso il quale l'opera di pittura è arrivata ad essere quel semplice quadrato rosso.¹

– Un processo reale che però non si vede affatto in quel quadro...

– Vuoi dire che non vedi gli strati depositi uno sull'altro dal lavoro vivente dell'artista attorno quel granello di sabbia rossa? E' probabile, allora, che questo lavoro lui lo abbia svolto altrove, per nulla trascurando quel lavoro che tu lì non vedi concreto.

– E dove starebbe questo suo "altrove" che lo rivestirebbe del sublime che gli manca?... Non indicarmi però un altrove che sia fuori dal quadro reale! Un pittore deve limitarsi a pitturare e a non parlare di pittura...

– Non sei il solo a pensarla così, ma la cosa mi sorprende e non ti fa giustizia. Noi tutti sappiamo che tu non diresti mai che un comunista rivoluzionario deve limitarsi a fare la rivoluzione, come un calzolaio a fare scarpe... Prima hai parlato come un Lagrange² ed ora ti esprimi proprio come un Apelle nei confronti di un povero calzolaio³.

Dovresti piuttosto provare ad applicare il tuo *nec plus ultra* a Leonardo da Vinci, a Leon Battista Alberti, a Paolo Uccello, a Giorgio Vasari, a Paul Klee e pure a quel calzolaio di van Gogh, e a chissà quanti altri pittori che sono andati fuori dalle proprie scarpe... e l'hanno fatta grossa. Ma non essendo tu un Apelle, né io un calzolaio, forse avremmo fatto meglio a tacere e passare ad altro...

...Come, ad esempio, provare a sciogliere i dubbi di quei compagni che magari si stanno chiedendo se il loro istinto *antiformista* verso il quadrato di Malevic non si sia spinto anch'esso oltre la scarpa... Ma ci limiteremo a proporre qualche pagina scritta da Malevic con invidiabile chiarezza. Decideranno poi se lasciare che il suo semplice quadrato rosso continui a rappresentarli o se gli conviene sostituirlo con qualche faccetta rossa.

...L'inclinazione all'antico e l'amore per il passato mettono il pittore in contrasto col presente e conducono la mescolanza di forme appartenenti a tempi differenti e quindi all'eclettismo. Attualmente l'eclettismo si diffonde ovunque: nella pittura, nella musica, nella poesia e nel tetro, in breve in ogni attività. Dappertutto si trova la mescolanza di tempi diversi, i cui resti si incrostano sul presente come conchiglie. Nel nostro tempo, caratterizzato dal perfezionamento socialista della sfera materiale della vita, l'arte è divenuta un vero antiquariato. Dovunque si

1 . "Ma è del tutto falso, ... fissare di colpo soltanto i risultati finali senza tener conto del processo che li media, soltanto l'unità senza la differenza, l'affermazione senza la negazione". (K Marx, *Lineamenti...*, cit. vol.1, pag. 152.)

– "Durante milioni di secoli si formano in questo modo strati sempre nuovi, sempre di nuovo vengono in gran parte distrutti e sempre di nuovo impiegati come materiali per la formazione di nuovi strati. Ma si ha un risultato molto positivo: la costituzione di un suolo dove si trovano mescolati i più diversi elementi chimici in uno stato di sgretolamento meccanico che permette la vegetazione più copiosa e svariata. Altrettanto accade nella matematica. Prendiamo un qualsiasi grandezza algebrica, per es. a . Neghiamo a e avremo così $-a$ (meno a). Neghiamo questa negazione moltiplicando $-a$ per $-a$, avremo così $+a^2$, cioè la primitiva grandezza positiva ma ad un grado più elevato, ossia alla seconda potenza. Anche qui non ha importanza il fatto che possiamo ottenere lo stesso a^2 moltiplicando per sé stessa la grandezza positiva a . Infatti la negazione negata è così fissa in a^2 , che in tutti i casi a^2 ha due radici quadrate, cioè a e $-a$. E questa impossibilità di eliminare la *negazione negata*, la radice negativa contenuta nel quadrato, acquista un significato ancora più tangibile nelle equazioni quadratiche. In modo ancora più convincente si presenta la *negazione della negazione* nell'analisi superiore, in quelle 'somme di grandezze indefinitivamente piccole'... che in linguaggio ordinario si chiamano calcolo differenziale e integrale. [segue l'esposizione, che si conclude così] ... Ora io continuo a calcolare con queste formule, tratto dx e dy come grandezze reali... e ad un certo punto nego la negazione, cioè integro la formula differenziale, al posto di dx e dy , ottengo di nuovo le grandezze reali x e y , ma non mi trovo di nuovo al punto in cui ero l principio: invece ho così risolto un problema sul quale la geometria e l'algebra comuni si sarebbero forse invano affaticate. Non altrimenti accade nella storia..." – Friedrich Engels, *Antidühring*, Editori Riuniti, Roma 1968, pag. 145 pass.

2 . "Fin dove si tratta di pura analisi, Lagrange si libera di tutto ciò che gli sembra trascendenza metafisica nelle flussioni di Newton, nell'infinitesimale di diverso ordine di Leibniz, nella teoria del valore limite delle diverse grandezze che scompaiono e nell'assunzione di $0/0$ ($= dy/dx$) quale simbolo per i coefficienti differenziali, ecc. Ciò però non evita che egli abbia bisogno della sua teoria e delle curve ecc., costantemente di una e dell'altra di queste idee metafisiche." – K. Marx, *Manoscritti matematici*, ed. Dedalo, Bari 1975, pag. 159.

3 . "...non v'ha dubbio che la *forma di produzione capitalistica*, e la situazione economica dell'operaio che ad essa corrisponde stanno agli antipodi con quei fermenti rivoluzionari e con la direzione nella quale essi vanno: la *soppressione della vecchia divisione del lavoro*. Ma lo sviluppo degli antagonismi di una forma storica di produzione è l'unica via storica possibile al suo dissolvimento e alla sua metamorfosi. *Ne sutor ultra crepidam!**, questo *nec plus ultra* della saggezza artigianale è divenuto follia e maledizione dal giorno in cui l'orologiaio Watt ha inventato la macchina a vapore, il barbiere Arkwright il telaio continuo, il garzone-orefice Fulton il battello a vapore." (*. "Il calzolaio non vada oltre la scarpa". Nella trad. fran. Roy, la frase latina è preceduta dall'inciso: "E' qui il segreto del movimento storico, che i dottrinari, ottimisti o socialisti, non vogliono capire".) – K. Marx, *Il Capitale*, ed UTET, Torino 2013, vol. 1, pag. 637.

volge lo sguardo ci si imbatte in obelischi, sarcofagi, stadi, partenoni, lanciatori di disco e di giavellotto, atleti. Eppure sono epoche completamente dissimili, mondi del tutto diversi! Il tempo di Pericle celebra nell'arte la sua resurrezione. I morti, che rinascono in certi artisti, innalzano antichi monumenti per la nostra generazione di autisti, piloti, macchinisti, nel bel mezzo dell'era del telefono e della radio.

Il Cubismo ha liberato la pittura dalla mescolanza di differenti epoche stilistiche. Con la sua comparsa ha avuto inizio la lotta contro l'eclettismo. A prima vista potrebbe sorgere l'impressione che la superficie pittorica, nel primo e nel secondo stadio del Cubismo, contenga ancora elementi stilistici differenziabili, cioè ancora le tracce di eclettismo. Ma non è così. Gli elementi apparentemente eclettici sono eliminati dal fattore costruttivo del Cubismo, che introduce la quarta dimensione. Il Cubismo è stato una totale sorpresa per la società. La sua apparizione inattesa ha sbalordito tutti perché in queste nuove forme non erano riconoscibili le tracce degli oggetti a cui la società si era abituata e su cui si basava l'arte non cubista: carattere nazionale, religiosità, realismo sociale.

La società non era capace di superare al momento opportuno la realtà tridimensionale (su un altro piano si potrebbe dire: il nazionalismo e i principi della greppia). Così la società frena lo sviluppo delle nuove forme di vita a causa della lentezza del suo processo di assimilazione; essa vieta persino (e nel modo più rigido) di abbandonare i sentieri battuti nel passato. Né riconosce che nella nuova forma, divenuta visibile col Cubismo, siano contenute tutte le condizioni: quelle bidimensionali e quelle tridimensionali. La pienezza delle forme, la somma dei corpi complicata e moltiplicata con il tempo, l'ambiguità, sono tutte cose che spaventano la società, la quale non capisce che i carri a due ruote aprirono la strada al cocchio, e questo a sua volta la via all'automobile e all'aeroplano; che cioè si tratta della stessa idea di base sviluppata, variata, diversificata e ampliata ad una molteplicità di significati.

Il nocciolo della vita si libera delle cose superate e in via di estinzione. La società, invece, include il peso del passato nel presente.

Le nuove scoperte giungono a compimento molto più rapidamente che non il superamento del passato. L'inventore trova la nuova forma più rapidamente di quanto la società non sappia accantonare la vecchia. Questo è ciò che paralizza, ciò che abbrevia la vita. Vivere trent'anni nella stessa casa o nello stesso luogo significa non vivere affatto. La società è come un serpente gigantesco che digerisce il suo nutrimento in un tempo terribilmente lungo. Quante buone pietanze si perdono in questo modo! In mezzo ai motori vanno ancora sempre vagando coppie di asini e di cavalli, perché l'amore per le cose e le abitudini antiquate è indistruttibile e sbarra il cammino ad ogni novità.

Ora sento dire da alcuni: « Se avessimo i mezzi necessari ce ne andremo tutti di qua e di là in automobile ». In effetti un nuovo ordinamento del lavoro potrebbe darci i mezzi, ma l'assuefazione all'orientamento convenzionale del lavoro impedisce lo sviluppo di questo nuovo ordine.

Così è pure nell'arte: le nuove forme vengono scartate e si suppone che le masse non le comprendano. Ma è una supposizione falsa. Sono proprio i capi delle masse ad essere sordi, ciechi e privi di qualsiasi intelligenza e, di conseguenza, a credere che anche gli altri lo siano. Dicono che bisogna dare alle masse ciò che posso comprendere: « Noi conosciamo bene le masse », dicono. Certamente, ci sono uomini che non capiscono le nuove forme, ma ci sono anche mezzi per risvegliare la loro comprensione. Se una nuova legge può chiarirsi per mezzo di un commento, sarebbe opportuno pubblicare delle spiegazioni per l'arte. Così, anche quelli che finora non hanno capito nulla comprenderanno qualcosa.

Invece tutto ciò che è vecchio si ama senza bisogno di spiegazioni...¹

– Ma cosa vuoi che valgano le parole di un pittore!... Costui certo fa un largo giro, ma in fondo non parla che di sé, delle sue illusioni... Ci vorrebbe un osservatore esterno...!

– E non era appunto questo l'osservatore che abbiamo appena ascoltato?... E quanto esterno deve essere questo osservatore?... Non vogliamo convincere nessuno, ma neppure passare per ingenui o peggio, per incompetenti chiacchieroni. Ecco: c'è appunto qui il professor Jakobson, un eminente linguista e semiologo tra i più importanti del nostro tempo, che giusto discute con una sua collega del proprio lavoro scientifico. Andiamo insieme a sentire cosa dicono...

– *“...confrontando la sua Nuova poesia russa con i ricordi di Malevic, e in particolare con le lettere di Matiusin, il lettore è indotto a pensare che si tratti di una coincidenza esplicita o quantomeno di un dialogo su un argomento comune. Nell'impostare i problemi di colore e di spazio nella pittura, Malevic lo collega strettamente con la fenomenologia del suono nell'arte letteraria. Egli, per esempio, parla della "composizione della masse di parole", e del fatto che fin allora "oggetto della composizione era la rima, non le parole". Sarebbe molto interessante che lei facesse un'esposizione più dettagliata e sistematica di queste connessioni e concordanze...”*

1 . Kazimir Malevic, *Suprematismo I/46* (1923), in *Suprematismo*, ed. De Donato, Bari 1969, pag. 247 pass.

– (Avvicinati... Siamo fortunati... Sentiamo...).

– “... Una cosa da notare è che fu probabilmente con dei pittori che allacciai i legami più stretti nelle discussioni del periodo dei miei studi: con Pavel Filonov e con Kazimir Malevic.

Con sempre maggiore coerenza Malevic respingeva l'impostazione figurativa; ma allo stesso tempo, mentre la faceva finita con la rappresentazione di oggetti concreti, nutriva la profonda ambizione di non cadere in un puro ornamentismo a sé stante, ma di scoprire gli elementi significativi nell'organizzazione dello spazio pittorico. Tutto questo era molto vicino ai miei interessi. Per parte sua, era attratto dallo sforzo tenace con cui io cercavo, nei miei testi e nelle mie riflessioni teoriche, di sottrarmi alle parole e al loro significato e di concentrarmi sulle componenti elementari della parola: sui suoni del linguaggio in quanto tali, liberati da ogni dubbia analogia con la musica come pure da ogni confusione degli stessi suoni con quello che è un elemento accessorio, la loro notazione scritta.

Un simile modo di procedere, che interessava molto Malevic e ne attirò per molto tempo l'attenzione, ci avvicinò fin dal 1913. Fu allora che concepimmo l'idea di andare insieme a Parigi nell'estate del 1914, per preparare un'esposizione dei suoi quadri più recenti; mio compito sarebbe stato di presentare i quadri oralmente in francese e di diffondere in Occidente le nostre comuni concezioni sulle prospettive della nuova arte. La guerra, soprattutto, impedì che questi progetti orgogliosi si realizzassero...”

– Sono i fatti, ci sembra, che parlano da sé. Con un preciso programma tutti e due lavoravano sugli elementi di base ed il funzionamento di quel presupposto della produzione materiale che è il linguaggio per dirigerlo verso il suo futuro.

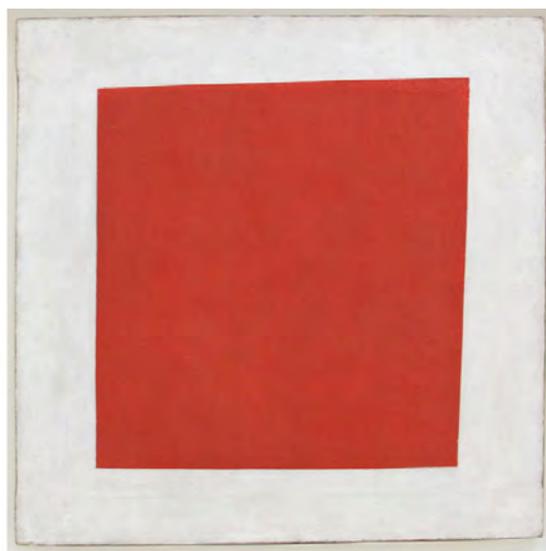
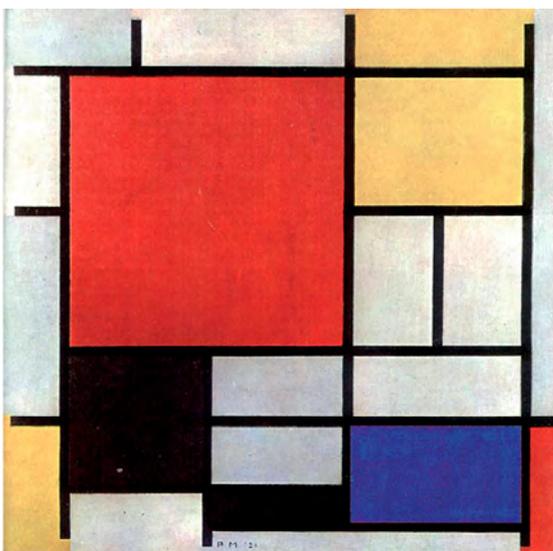
Così magari alcuni compagni perspicaci si son detti: Ecco una pittura che nega tutte le forme del suo passato...

Manca qualcosa prima di concludere?

Allora si potrebbe passare al 1915 per ascoltare quasi dal vivo le parole stampate in un opuscolo diffuso all'inaugurazione di una mostra a Pietrogrado.

Riprodurre oggetti amati e angolini di natura è la stessa cosa di un ladro che si entusiasma per i propri piedi incatenati. Solo i pittori ottusi e impotenti mascherano la loro arte con la sincerità. In arte occorre la verità non la sincerità.¹

Sì! Qui ogni parola è una pennellata in meno...



1 - K. Malevic. Opuscolo di 31 pagine intitolato Ot kubizma. I futurizma k suprematizmu. Novi jlvopisnij realizm – Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura, diffuso in occasione dell'Ultima mostra futurista: 0.10, dic. 1915 – gen. 1916. In Scritti, a cura di A.B. Nakov, ed. Feltrinelli, Milano 1977, pag. 176 pass. – Le precedenti dichiarazioni di R. Jakobson su Malevic sono in Jakobson. Magia della parola, a cura di Krjatjna Pomorska, ed. Laterza, Bari 1980, pag. 8.



LA GIOCONDA E L'ALTRA

Nel museo parigino del Louvre accanto al dipinto della *Gioconda* è esposto un altro dipinto di Leonardo, conosciuto come *La Belle Ferronnière*. E' un quadro che normalmente attira pochi visitatori.

Si tratta del ritratto di una giovane donna con ogni particolare elencato e rappresentato dettagliatamente: la collanina, il vestito a legacci con le maniche intercambiabili, il gioiellino sulla fronte. C'è insomma tutto quello che deve esserci, e non ci sono assolutamente dubbi che sia un capolavoro di Leonardo; solo che di fronte ad esso non c'è mai nessuno mentre davanti a quello della Monna Lisa del Giocondo si forma sempre un ressa di visitatori che costringe spesso i custodi del museo ad intervenire per disciplinare l'assembramento davanti alla teca a prova di proiettile in cui il dipinto è sistemato per proteggerlo sia dagli atti di vandalismo che dalla respirazione dei tanti visitatori che gli alitano contro.

Vediamo la scena del difforme trattamento che il pubblico riserva alle due opere di Leonardo e vorremmo cercare di capire come mai una raggiunge fama e notorietà incondizionate mentre l'altra resta circoscritta all'attenzione di un pubblico più limitato.

Nel nostro caso magari gioca in favore della Gioconda anche il fatto che la Francia ha saputo pubblicizzare ottimamente questo dipinto, specialmente dopo che la tela era stata rubata da un fiorentino che voleva restituirla all'Italia credendo che l'avesse rubata Napoleone etc.. Difatti, spesso certe opere hanno delle vicissitudini che ne favoriscono la popolarità procurandogli un contorno di leggende che colpiscono particolarmente l'immaginazione; ma nel caso della Gioconda diversi storici dell'arte e opinionisti di massa hanno svolto la loro parte contribuendo a trasformare quest'opera in un sacro e stuzzicante paradigma dell'arte sul quale accanirsi per interpretarne il sorriso con le più svariate e fantasiose argomentazioni.

Noi, piuttosto che mantenere quei baffi che gli hanno affibbiato, preferiamo tentare di comprendere l'interesse che quest'opera suscita provando ad avvicinarla proseguendo sul filo della nostra conversazione, adottando cioè anche i suggerimenti di Marx ed Engels, che ci portano subito a dire che mentre la *Belle Ferronnière* è ricca di informazioni definite, la *Gioconda* lo è di informazioni indefinite ma che si vanno rivelando solo man mano ad una attenzione priva di pregiudizi. Questo sembra essere il risultato di una percezione cercata e ottenuta grazie all'uso dello sfumato pittorico, una tecnica coltivata da Leonardo per raggiungere l'effetto pittorico capace di offrire una descrizione più aderente alla immediata visione dei sensi,

per la quale le figure e i volumi, immersi in una atmosfera e non in un astratto spazio geometrico, perdono la rigidità dei contorni per fondersi e mostrarsi solo per mezzo della luce e delle infinite gradualità della sua incidenza sui corpi e sulle cose, immersi tutti nella propria ombra da cui vengono tratte...— e questo dell'ombra è un principio leonardesco completamente originale nel panorama rinascimentale che meriterebbe di essere approfondito a parte.

Leonardo è interessato tanto all'immagine pittorica quanto al fenomeno e alla fenomenologia della visione reale e immediata, e lavora almeno 10 anni su questo dipinto forse per togliere proprio la pittura [26] dalle mani e dal volto perchè possano così affiorare dall'incarnato stesso gli organi dei sensi, gli occhi, il naso, e la bocca che non ancora dice, piuttosto accenna alla possibilità di una parola trattenuta per sempre dal gesto mancato delle mani che chiudono in basso la figura della donna. Il suo sfumato è, cioè, anche un modo per togliere alla figura umana, oltre alla parola e al movimento, i segni particolari sua singolarità, della sua limitatezza personale, e avvicinarla il più possibile all'indicibilità del genere... e della specie, finanche.

E mentre la *Belle Ferronnière* è ritratta in uno spazio a parte, oltre un muro che la separa e la definisce, con le sue ben segnate fattezze che emergono alla luce da un fondo scuro per mostrarcene il busto come fosse un oggetto isolato e concluso dai suoi propri orpelli, dettagliati e categorici come la bocca e lo sguardo, lo scorcio di paesaggio che invece si apre dietro la figura della Gioconda la colloca nel primo piano del nostro stesso spazio, ma che l'ombra interna tuttavia confonde allo sguardo facendolo scivolare impercettibilmente verso la prospettiva aerea di una visione vasta e allontanata ancor più alla percezione immediata dalla descrizione quasi solo geologica di una natura tanto soverchiante da rendere vaghe le tracce umane di una strada e di un ponte che — come proseguendo la piegatura verticale della veste — pare esser messo lì giusto per stabilire un rapporto di continuità e somiglianza tra la figura umana in primo piano e la natura magmatica nel suo farsi e disfarsi, da dove la donna proviene ma nella quale ora riposa, con un sorriso per nulla enigmatico. Quel suo sorriso è il culmine degli infiniti sorrisi del riconoscersi della Natura universale nell'essere particolare deciso a penetrarla anche oltre i limiti del quadro, per altro ben segnato nei suoi termini verticali con due colonne solo da immaginare tramite le estremità dei basamenti su cui poggiano...

In questo dipinto sembra venir meno e cancellarsi ogni opposizione tra natura e figura, tra visione e pittura... — e non sorprende che Wölfflin abbia visto nella Gioconda far capolino il carattere della fotografia.

*Le cose sono scomparse come fumo per la nuova cultura dell'arte e l'arte si muove verso il fine autonomo della creazione, verso il dominio delle forme della natura...*¹

... e così nulla diventa più chiaro di quel sorriso e dell'opera stessa di Leonardo, che non allegorizza o didascalizza il proprio convincimento riguardo il suo *sentimento della natura* e l'arte della pittura come scienza, ma rende reali uno tramite l'altro dimostrandoli nell'opera e con l'opera...

Sbarazzata dal soggetto e dall'oggetto, la pittura si è esclusivamente dedicata ai suoi compiti specifici, il cui sviluppo ha ampiamente compensato il vuoto lasciato dal rifiuto dell'oggetto e della sua interpretazione.²

Anche dal confronto delle due opere di Leonardo, sembrerebbe proprio che sin d'allora ciò che cercava di

1 . Malevic, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura* 1916, *Scritti*, cit., pag. 177.

Nella *Linea analitica dell'arte moderna*, così Filiberto Menna parla di Malevic: "Il versante aniconico della linea analitica, che dalla de-costruzione cubista perviene all'astrazione neoplastica, si è volto alla individuazione delle figure, ossia delle unità linguistiche elementari prive di significati denotativi e delle regole della loro organizzazione. Malevic si spinge al di là di questo grado zero del linguaggio artistico, riducendo l'ingombro fisico fino al limite della smaterializzazione, per cogliere il momento germinale dell'arte tramite la "percezione della non oggettività". Il suo Quadrato nero è una struttura visiva minimal che non vuole nemmeno rappresentare se stessa, bensì agire da stimolo concettuale atto a far scattare nella mente dell'osservatore l'interrogativo fondamentale sulla natura stessa dell'arte. Il Quadrato nero provoca cioè un effetto di spiazzamento nelle attese dello spettatore e nei suoi criteri di valutazione non molto diverso dall'effetto che nello stesso tempo provoca il ready-made di Duchamp lo Scolabottiglie e il Quadrato nero sollecitano un doppio procedimento di astrazione: il primo riguardo l'atto di nominare la cosa che sta davanti ai nostri occhi; il secondo tende a conoscere le ragioni su cui la fonda il proprio statuto di opera d'arte. Da questo traguardo attinto dalle investigazioni suprematista di Malevic muove Ad Reinhardt con l'esperienza conclusiva della sue tele nere: in queste egli attenua ulteriormente il contrasto figura-sfondo (che lo stesso Malevic aveva alleggerito passando dal quadrato nero su fondo bianco alla Grande croce bianca su grigio e poi al Quadrato bianco su fondo bianco), ma scarta anche la soluzione pittorica all-over, considerata troppo fisicistica, troppo legata alla bellezza sensibile del colore, puntando sulla percezione liminale della figura e dello sfondo, entrambi immersi nel nero e quindi al limite della percettibilità. Ad Reinhardt sposta la pittura da ciò che è sensibile a ciò che è astratto e appartiene al dominio del concetto, trovando anche lui un preciso termine di riferimento in Duchamp, che aveva posto il problema del superamento del limite sensoriale, "retinico" della pittura". — Filiberto Menna, *La linea analitica* cit. ed. Einaudi, Torino 1975, pag. di commento alle tavole 41,42,43.

2 . Aleksàndr Rodcenco, da *La linea*, manoscritto 1921, nella rivista *Artpress*, Parigi novembre-dicembre 1973, pagg. 26-27.

presentarsi in tutta la sua trasparenza fosse stata appunto quella parte del quadro che nell'elenco degli oggetti raffigurati nella *Ferrennière* non ha nome, ossia: la pittura di uno sfondo che non ricorre ad altre risorse che le proprie... e se la Gioconda s'infiltra nella fotografia, la *Ferrennière* va ad infilarci così nella pittura del novecento. Già dal secolo precedente, Delacroix annotava nel suo diario: "Prima di arrivare allo scopo, la cui necessità sempre mi muove... bisogna soddisfare un antico fermento, un fondo nerissimo" (7 maggio 1824) – che poi lo scopo sia diventato un fine non dovrebbe sorprenderci affatto.

LA STORIA DELL'ARTE E LE COLLANE DI PERLE

Possiamo confessare di esserci lasciati prendere da una nostra visione generale delle cose, probabilmente anche scarsa di elementi oggettivi e con poca qualità di penetrazione teoricamente rigorosa – non meno valida però delle tante altre descrizioni ideologicamente orientate, abbondantemente diffuse e radicate nell'immaginazione collettiva, che più volentieri si soffermano sulle fattezze delle persone e delle loro moine impedendo all'occhio di vedere ciò che c'è da guardare: il lavoro dell'uomo e della materia...

Purtroppo e per fortuna (tolto l'*aut aut*) una prerogativa dell'arte consiste proprio nella ricchezza di sensi e significati che è capace di suscitare; tutt'altra faccenda è penetrare la sua natura invariante, quella che gli consente di farci ancora godere davanti al frammento di un'anfora greca nonostante abbiamo perduto non solo i codici e le simbologie dell'epoca in cui è stata prodotta ma soprattutto il particolare sentimento estetico che accompagnava e regolava l'arte dei secoli lontani da cui ci perviene. E a tale proposito non è fuor di luogo, tanto per confermare la complessità della materia che stiamo trattando, ricordare che proprio nei *Grundrisse* Marx considera meno difficoltosa la comprensione del rapporto tra l'arte e le forme dello sviluppo sociale di un'epoca, rispetto alla comprensione del fatto che le forme dell'arte di epoche superate continuano a suscitare un godimento estetico anche in epoche più sviluppate.¹

E' *anche* per spiegarsi questi tipi di *incomprensioni* se la moderna ricerca linguistica deve andare alle basi della propria origine. Così, ad esempio, Jakobson racconta l'inizio della sua ricerca scientifica, per la quale le arti della pittura, della poesia e della narrativa, hanno avuto un ruolo quasi fondativo:

...Alla vigilia della prima guerra mondiale, ebbi con i giovani pittori moscoviti animate discussioni sul problema del legame e della differenza fra le diverse forme d'arte e in particolare fra il segno pittorico in quanto elemento della pittura e il segno verbale in quanto elemento della lingua, ed anche sulla questione della realizzazione di queste due varietà del segno nel quadro della pittura astratta e della poesia transmentale. I temi e la terminologia delle questioni del segno avevano attirato già da molto tempo l'attenzione di questi giovani ricercatori. Quando venimmo a conoscenza delle riflessioni di Saussure, la questione della scienza dei segni (o "semiologia", secondo l'espressione di Saussure che voleva fondare una nuova disciplina) entrò subito nelle nostre conversazioni e nei nostri progetti, e fu sviluppata nell'appena creato Circolo linguistico di Praga... Quanto a me, mi diedi ad analizzare il problema del posto della lingua nella cultura e del suo significato nell'insieme degli altri sistemi di segni... (Magia della parola, cit. pag. 148)

Noi abbiamo inseguito fin qui il proposito che ci eravamo prefissi per mostrare unicamente come una qualche dotazione di parametri, comunque non idealistici e metafisici dedotti, sia pur anche grossolanamente, da alcuni pronunciamenti che appartengono tuttavia alla nostra storia (di classe), possono fornire un qualche orientamento verso la comprensione positiva di una materia complessa come l'arte, e l'arte visiva in particolare.

Leonardo stesso confidava nell'arte come in una scienza, e particolarmente nell'arte della pittura.² Egli è soprattutto pittore e costruttore di macchine e infaticabile studioso di ogni fenomeno e manifestazione della natura e della realtà circostante, da indagare nelle sue forme fenomeniche immediatamente percettibili ai sensi senza alcun preconcetto e timore, tramite gli strumenti della pittura. Leonardo sembra essere stato l'incarnazione completa e il compendio personificato di quanto fino alla metà del settecento confluiva, con la scienza e i mestieri, in una comprensiva definizione di Arte.

Possiamo fare adesso una rapida notazione conclusiva per dire che particolarmente la pittura o il disegno, intesi come trascrizioni bidimensionali ma congrue di una realtà tridimensionale, eseguono per necessità

1 . Karl Marx, dal *Quaderno M dei Lineamenti*, cit., p. 39-40. Una difficoltà che può spiegare perché è più facile trovare delle storie "sociali" dell'arte piuttosto che delle storie - ad esempio - *materialiste* dell'arte

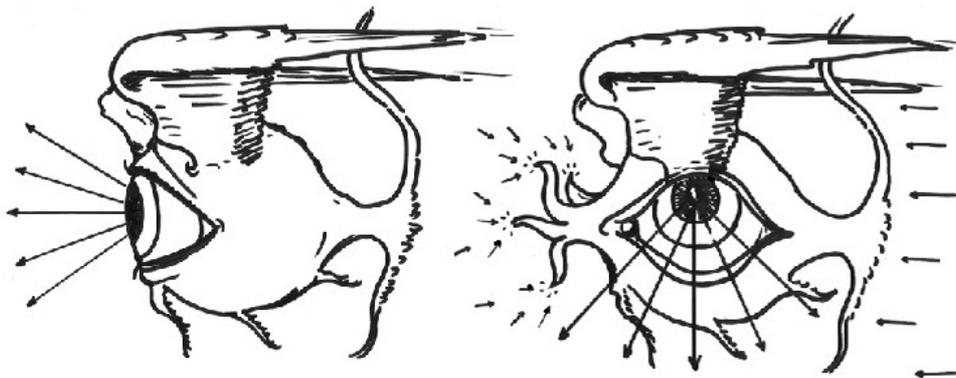
2 . I recenti sviluppi della "diagnostica per immagini" ne sono la conferma.

quella riduzione di parametri tipica del procedere scientifico per ottenere infine ciò che oggi potremmo definire come studi topologici, condotti pur anche in assenza di una metodologia coerente, codificata solo nel corso del secolo appena passato.

Ma già l'anonimo uomo del paleolitico dipingendo le pareti della sua caverna per raggiungere concretamente il proprio scopo aveva compiuto le medesime operazioni di astrazione e capovolta la prassi; dopo di che all'uomo non restava che *chiarire* a sé stesso tale capovolgimento, passando magari per la geometria piana, la pittura di Leonardo o l'arte del Rinascimento – che tra le tante pur apprezzabile cose ci ha lasciato in eredità due perle borghesi che tutt'ora ci opprimono e intralciano: il Genio e l'idea della proprietà intellettuale.¹

I vari passi di questo "chiarirsi" segnano altrettanti passi pratici e teorici di un processo evolutivo organico di quella specifica prassi produttiva (succedersi morfologico delle forme ecc.) che coevolve organicamente con l'uomo e che si manifesta con una propria fenomenologia, che oggi chiamiamo (per analogia con la storia dell'uomo) "storia dell'arte". Possiamo cioè anche dire che non esiste una storia dell'arte ma una storia dell'uomo-industria dalla quale *può darsi* pure la storia di un particolare ramo del produrre umano...

Ma come nessuno di noi direbbe mai che non esiste l'Agricoltura bensì i contadini, non la Meccanica bensì i meccanici, non la Fisica bensì i fisici, non la Matematica bensì i matematici, non la Musica bensì i musicisti, non il Capitale bensì i capitalisti, non la Rivoluzione bensì i rivoluzionari e così via... nessuno di noi può pensare seriamente che non esiste l'Arte bensì gli artisti...²



1 . I compagni già conoscono questo brano di Marx del 1844 scritto a proposito del libro di F. List, *Il sistema nazionale dell'economia politica*: "Chi ritiene che ogni popolo esperimenti totalmente in se stesso ogni evoluzione storica, sarebbe altrettanto stolto di chi ritenesse che ogni popolo debba sperimentare totalmente lo sviluppo politico della Francia o quello filosofico della Germania. Ciò che le nazioni hanno fatto in quanto nazioni, lo hanno fatto per la società umana, tutto il loro valore sta unicamente nel fatto che ciascuna nazione ha sperimentato fino in fondo per le altre una tale fase determinata di sviluppo che l'umanità nel proprio divenire deve percorrere". Ora noi qui vogliamo proporre una parafrasi:

"Chi ritiene che ogni artista esperimenti totalmente da se stesso ogni esperienza artistica del passato, sarebbe altrettanto stolto di chi ritenesse che ognuno debba sperimentare personalmente lo sviluppo artistico del Rinascimento o del Romanticismo. Ciò che gli uomini hanno fatto in quanto uomini, lo hanno fatto per la società e la specie umana, tutto il loro valore sta unicamente nel fatto che ciascuno di loro ha sperimentato fino in fondo e per tutti una tale fase determinata di sviluppo che l'umanità nel proprio divenire deve percorrere...". Sembra esprimere ciò che il senso comune ha sempre detto con la sentenza "cosa fatta, capo ha". Ma fatta da uno per tutti è fatta da tutti per ognuno. Tutte le grandi, come le piccole e piccolissime opere d'arte del passato "sono state elaborate per il mondo intero". Non sono dei modelli da imitare, vanamente e vanitosamente per una produzione artistica inutilmente dissipativa come l'attuale, né dei feticci sovrumani di cui godere al contatto ravvicinato dei sensi... Le opere d'arte del passato sono i presupposti, già fatti una volta per sempre, per la produzione artistica futura di una società sgomberata dalla merce e dal feticismo... E questa non è una prescrizione ma una previsione tratta dall'attuale stato delle cose... (robotizzazione ed eliminazione del lavoro umano superfluo, digitalizzazione e smaterializzazione della merce, ecc.).

2 . Circa l'esistenza reale di queste astrazioni delle attività dell'uomo reale potremmo metter qui l'ironico commento di Marx sugli dèi greci: "Ci si è fatti beffe di questi dèi di Epicuro, che, simili agli uomini, se ne stanno negli intermondi del mondo reale... Eppure questi dèi non sono una finzione di Epicuro. Sono le plastiche divinità dell'arte greca." (Marx, *Democrito ed Epicuro* 1841, ed. Nuova Italia, Firenze 1979, p.42). Riguardo poi i risultati che simili attività disincarnate e non fatte uomini (Agricoltura, Musica, Arte ecc.) forniscono tuttavia agli uomini, ce li dice Engels parlando della Matematica: "All'intelletto umano usuale appare insensato risolvere una grandezza determinata, un binomio per es., in una serie infinita, quindi in qualcosa di indeterminato. Ma a che punto saremmo senza le serie infinite e il teorema binominale? ... Le follie e le assurdità con i quali i matematici hanno piuttosto scusato che spiegato questi loro procedimenti, che conducono, curioso a dirsi, sempre a risultati giusti..." (Engels, *Dialettica della natura*, cit. pagg. 272 e 280, sottolineatura nostra).

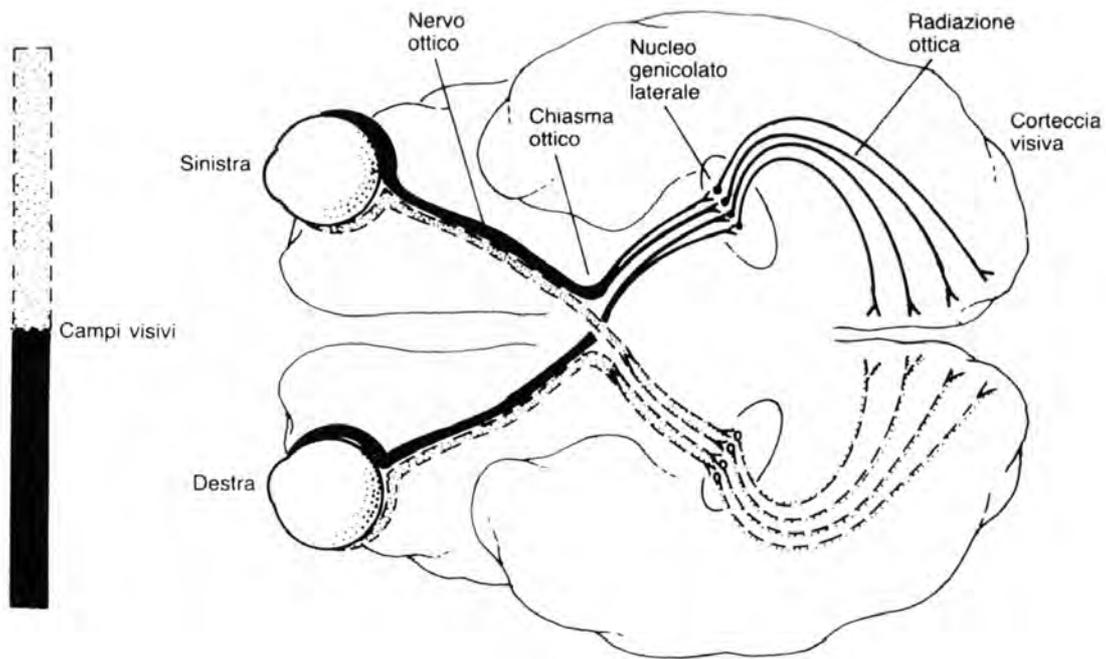


Figura 1. - *Diagramma delle traiettorie visive ascendenti.*

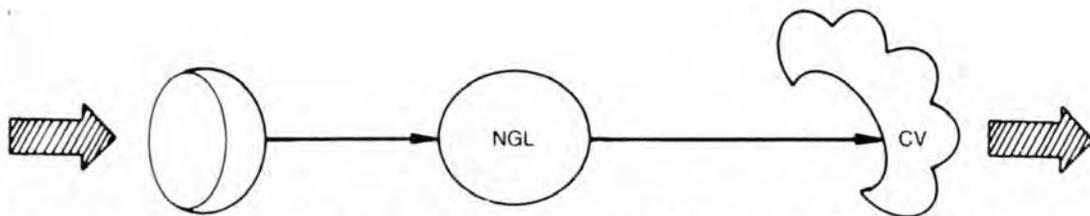


Figura 2. - *Diagramma riassuntivo della supposta direzione del flusso di informazione nel sistema visivo (NGL: nucleo genicolato laterale; CV: corteccia visiva).*

Figura 3. - *Il cervello di Cesare sotto forma di meccanismo che rappresenta il mondo entro di sé (tratta da Maturana e Varela, 1985).*

Figura 4. - *Diagramma riassuntivo di alcune delle connessioni più importanti a cui è sottoposto il corpo genicolato laterale (NPG: nucleo perigenicolato; coll. sup.: collicolo superiore; ipo.: ipotalamo; FR: formazione reticolare del mesencefalo).*

Che cos'è la vista

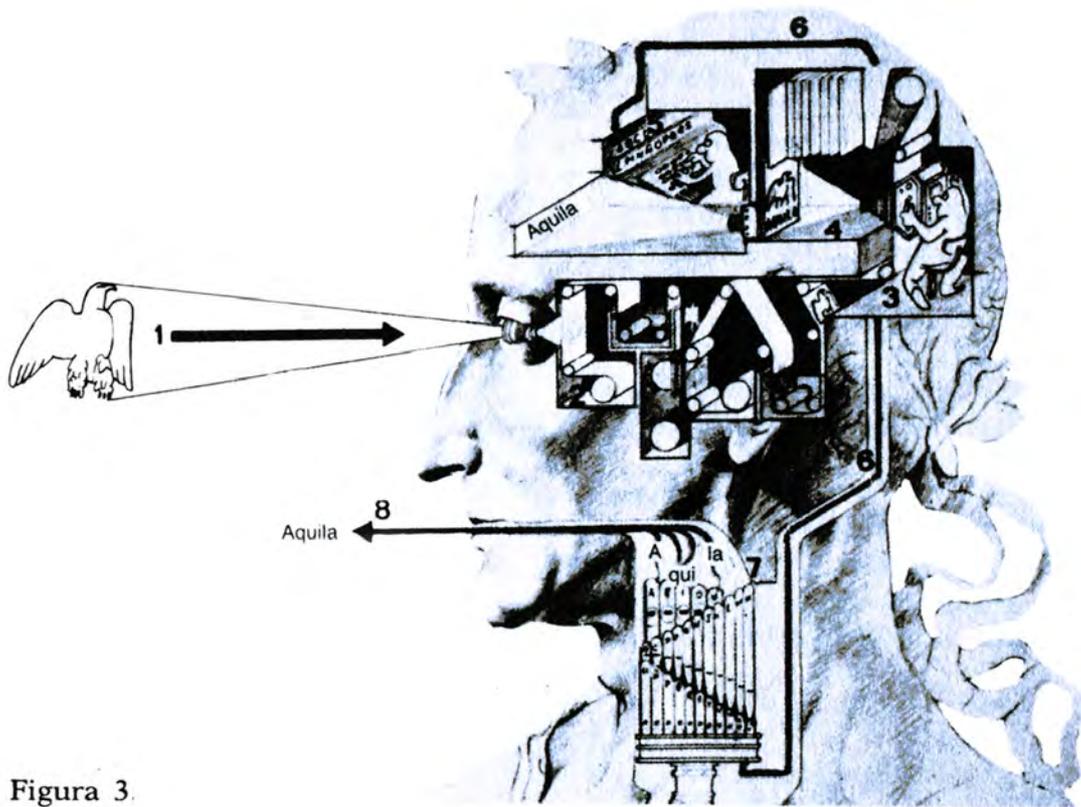


Figura 3.

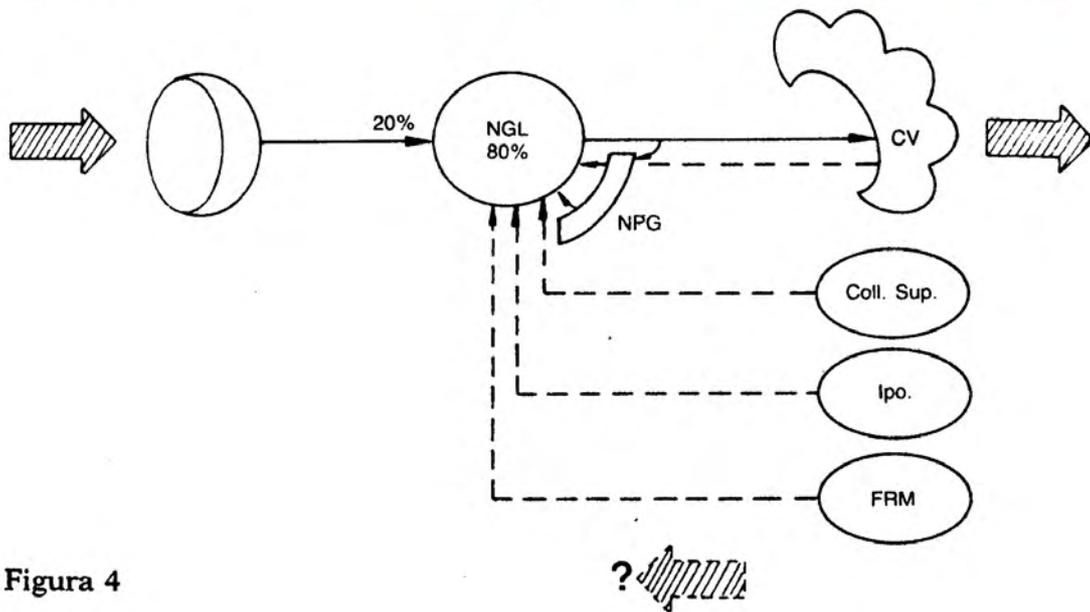


Figura 4

Nella figura 1 è rappresentato il sistema visivo di un mammifero. Si dice solitamente che il suo inizio è nella retina dove giunge l'immagine di un oggetto. Questa viene poi proiettata in un centro che sta nelle profondità del mesencefalo, il corpo genicolato dorso-laterale (CGDL), e da questa stazione ricetrasmittente arriva alla corteccia visiva, dove l'informazione visiva ricevuta nella retina subisce un ulteriore trattamento e viene quindi affidata a nuovi trattamenti di livello superiore.

Spero che il lettore non abbia sentito alcuna fitta al capo, nel leggere questa descrizione. E' una descrizione assai vicina a quella che si può trovare oggi in un manuale di neurobiologia. Vi è un flusso di informazione che comincia dalla retina e risale verso la corteccia, in cui continua il processo di trattamento.

Nella figura 2 assistiamo alla schematizzazione di questi stadi.

Ora, questo sistema di riferimento ha una conseguenza naturale. Per studiare i meccanismi della percezione visiva si dovrebbe registrare e analizzare l'attività dei neuroni con lo scopo di andare alla ricerca dell'informazione che passa da un livello a quello successivo. E in realtà vi è stata una notevole quantità di lavoro che ha avuto come risultato una classificazione dei neuroni nella corteccia in relazione all'attività nel corpo genicolato dorso-laterale. Una seconda conseguenza sta nel fatto che uno studio di tal genere condotto a livello cellulare e in grado di dirci in che modo l'informazione ricevuta dalla retina sia rappresentata al livello corticale, e di darci anche talune indicazioni relative al modo in cui essa è ricostruita nel cervello. Qui sono dunque fondamentali le due nozioni interconnesse di *flusso di informazione* e di *rappresentazione*. Negli ultimi anni sono stati dedicati migliaia (letteralmente) di articoli a uno studio di questo tipo del sistema visivo, e l'interesse si è concentrato sulla trasmissione di informazione che intercorre fra il corpo genicolato dorso-laterale e la corteccia visiva.

La figura 3 è un'immagine, precisa anche se umoristica, dell'approccio rappresentazionista al cervello. L'aquila di Cesare viene rappresentata nel suo cervello attraverso il flusso di attività (il nastro di pellicola) che subisce un "trattamento" (da parte di qualche piccolo operatore) e che produce in seguito la prova comportamentale del riconoscimento grazie alla parola "aquila" (attraverso canne d'organo scelte accuratamente). Al di là del carattere scherzoso di questa vignetta, questo - lo si voglia o no - è davvero l'orientamento che guida oggi la maggior parte delle ricerche neurobiologiche relative al processo della visione.

Ma, se vogliamo comportarci da ficcanaso riguardo a questa maniera di affrontare il problema della visione, per sospettare che vi sia qualcosa di sbagliato non dobbiamo certo spingerci lontano a esaminare qualche recondito particolare. La prima cosa di cui dobbiamo renderci conto è il fatto che l'anatomia di fondo del sistema visivo non è quella che abbiamo mostrato nella figura 2.

In realtà il sistema si avvicina di più al diagramma modificato della figura 4.

Qui ho aggiunto quelle connessioni del corpo genicolato dorso-laterale che non provengono dalle retine. I nomi del diagramma corrispondono a specifiche sedi centrali, e fra queste vi è la corteccia visiva stessa. Fatte tutte le somme, meno del 20 per cento di ciò che arriva al corpo genicolato ha origine nella retina.

E questo che significa? Ebbene, interpretiamo questo fatto supponendo di essere un neurone del corpo genicolato. Se tutto ciò che si riceve provenisse dalla retina, saremmo un po' come soldati in una catena di ordini, e non avremmo altro ruolo che quello di trasmettere ciò che abbiamo messo insieme. Ma se ciò che si riceve è dato da voci di molteplice provenienza nello stesso tempo, la situazione assomiglia a un *cocktail party* e non già a una catena di ordini. E in realtà buona parte di ciò che si riceve proviene proprio da quella corteccia visiva che è il luogo dove viene proiettata la propria attività.

E' chiaro che ci si trova in una situazione in cui non esiste una direzione del flusso ben definita, dato che il processo più diffuso consiste in un processo di andirivieni.

Secondo la figura 4 le frecce continue rappresentano la direzione tradizionale del flusso.

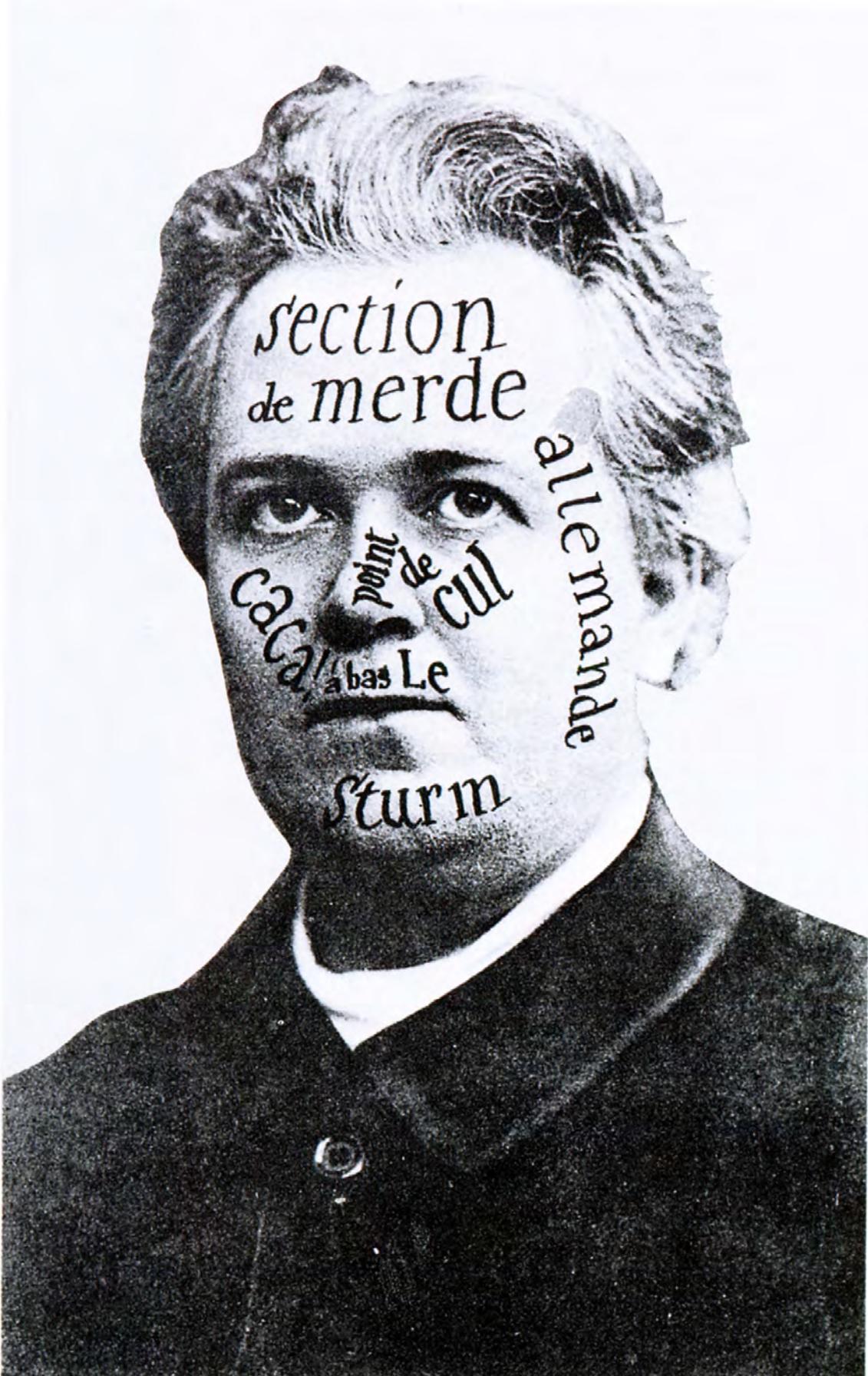
Nella stessa figura ho aggiunto le frecce tratteggiate per indicare quella che si potrebbe ritenere la direzione contraria del flusso.

E' chiara la conclusione che si può trarre da questa immagine: non esiste un flusso complessivo, *il sistema è organizzato in forma reticolare, e vi è una convergenza o coerenza simultanea di tutte le parti in questione.*

Ho presentato questa conclusione come una conclusione che vale per il sistema visivo. Ma in realtà può essere estesa a tutte le aree del cervello.

All'interno del sistema nervoso avviene generalmente che l'area A ha una connessione con l'area B, e contemporaneamente l'area B ha una connessione di ritorno con l'area A. L'intera rete globale e a molteplici interconnessioni funziona in ogni istante generando uno stato di coerenza interna secondo un processo cooperativo.

La conseguenza di quest'atteggiamento nello studio del sistema nervoso sta nel fatto che il punto centrale di indagine non è più un flusso di informazione, bensì le modalità specifiche in cui gli stati di coerenza interna si possono produrre nell'ambito di questo reticolo che si definisce vicendevolmente.



section
de merde

allemande

point de
cul

CaCa!

à bas Le

Sturm

Superuomo, ammosciati!

Due sono le costruzioni cui più supinamente si inchina il filisteo, lo Stato e l'Io.

Se noi combattiamo ferocemente tutti i culti che si fondano su questi due oggetti di generale prosternazione, non assumiamo peraltro che si riducano a pure manipolazioni della fantasia umana. Sono costruzioni reali apparse nella storia, e che hanno avuto materiali effetti di ogni natura e di massima portata, e ciò vale tanto per le varie forme e tipi di Stati di tutti i tempi, che per i grandi Capi e Maestri di tutti i popoli e di tutte le epoche.

Quel che vogliamo stabilire è che, come la teoria marxista dello Stato, dopo aver sciolto l'enigma della dinamica di questo formidabile fattore, chiude col suo invio in pensione, un processo analogo avviene per l'Io, inteso come finora l'hanno inteso i filosofi, ossia non solo come il soggetto che si troverebbe eterno ed assoluto in ogni animale-uomo, ma come l'entità immateriale e imponderabile che anima l'Uomo con la lettera maiuscola, il grande duce, il grande condottiero, l'innovatore che appare ad ogni tratto della storia ufficiale. Come lo Stato, anche questa «forma» del capo, ha una base materiale e manifesta l'azione di forze fisiche, ma noi neghiamo che abbia funzione assoluta ed eterna: stabilimmo che è un prodotto storico, che in un dato periodo manca; nacque sotto date condizioni, e sotto date altre scomparirà.

Marx annunciò allo Stato moderno la sorte di essere fracassato e ridotto in frantumi. Engels e lui stesso definirono la sorte dello Stato rivoluzionario, che gli seguirà, come una lenta sparizione. All'Io di eccezione spetta la stessa sorte; deperire, svuotarsi, sgonfiarsi, dissolversi (sich auflösen), estinguersi, spegnersi (sich auslöschen) come in Engels. Lenin ebbe un altro termine espressivo: assopirsi.

Collegandoci al precedente Filo sul «Battilocchio nella storia», vogliamo con questo stabilire e meglio chiarire, con motivi strettamente deterministici, come la funzione del Battilocchio (abbiamo così definito il Superuomo, l'Io extra misura, l'individuo «fuori classe») che ha fin qui avuta una meccanica effettiva, debba eliminarsi insieme agli altri caratteri delle società di classe con la rivoluzione comunista.

Assopimento dei grandi uomini! L'apostrofe quindi da rivolgere ai loro ultimi esemplari è quella classica: va' te coccà! Battilocchi, a letto. Assumiamo tuttavia una differenza. La rivoluzione proletaria deve servirsi del duro e cruento arnese dello Stato di classe, e servirsene a fondo, con una dittatura la cui utilità è in ragione del proclamato impiego, non mascherato da menzogne di tolleranze e democrazie, prima che venga lo stadio in cui lo relegheremo, giusta Engels, nel museo dei vecchiumi. Ma dell'arnese Battilocchio, divenuto davvero sudicio e repugnante, possiamo liberarcene prima della caduta del capitalismo. Appena la classe proletaria appare sulla scena della storia, essa può e deve sostituire la «forma» del Capo con quella sua propria: il partito di classe. Perciò Lenin tante volte ricorda la frase del «Manifesto»: i postulati dei comunisti non poggiano affatto sopra idee o principii, scoperti da qualche rinnovatore della società.

Non fu il manifesto di Carlo Marx, o di lui e Federico Engels, fu il «Manifesto del partito comunista». Di lì, e senza battilocchi, muovemmo. Purtroppo ne piovvero da ogni lato, e al loro effetto, antiproduttore in partenza, si devono i ripetuti rovesci; tuttavia inevitabili, perché ogni forma ha la sua inerzia storica, e quella dei battilocchi resiste più che le cimici al D.D.T., si acclimata con disperata virulenza ai più drastici disinfettanti.

IERI

Naturalis historia

In quanto la pratica funzionalità degli aggruppamenti di individui, che si vengono formando da quando la specie umana è apparsa, si ingrana sulla persona di un Capo, di cui tutti gli altri elementi accettano gli insegnamenti o eseguono gli ordini? Per il filisteo solito questo è un fatto «naturale», un rapporto che si stabilirebbe ovunque e in qualunque momento, perché immediato e necessario, anche se quel gruppo fosse depositato ad un dato istante in un angolo del cosmo da una nave interplanetaria, e lasciato a sé stesso: il Capo sorgerebbe; e poco importa se eletto da Dio, o dalle urne popolari, designato dal nome gentilizio o da una sommossa plebea, favorito dalla prestantza del fisico e dalla forza muscolare, o dall'astuzia e dal fulgore dell'intelletto; Davide o Gracco, Ivanoe o Masaniello, Orlando o Richelieu...

Noi, al solito, guardiamo alla successione storica e alle basi della produzione, tra le quali si inserisce il tipo di rapporti riproduttivi sessuali. Di queste trattazioni esempio più volte ricordato e classico è il testo di Engels sull'«Origine della famiglia, della proprietà e dello Stato». Il quale, si intende, è un programma di partito per

arrivare alla fine della famiglia, della proprietà e dello Stato, sicuramente prevedibili. Vediamo dunque un poco la dottrina della fine e dell'origine del Battilocchio.

Volendo studiare le associazioni di esseri viventi non solo è bene risalire alle bestie, ma perfino alle piante. La scienza moderna colla sua potenza di indagine, sebbene inesorabilmente accecata dalla divisione del lavoro e dalla specializzazione entro artefatte frontiere, ha già un materiale di ricerca importante in questi campi. Sulla socialità degli animali è ormai costruita una scienza che nello studiare i rapporti tra specie e specie zoologica e tra le specie e tutto il naturale ambiente è per logico effetto divenuta una scienza storica, e segue lo spostamento, il diffondersi e il disperdersi dei vari tipi animali in varie plaghe. Ma anche lo studio della flora, come della fauna, colla presenza concomitante di date specie di piante a milioni di individui in vari luoghi e vari tempi, ha ormai determinata non solo una storia delle flore (tropicali, temperate, glaciali, ecc.) sulla superficie terrestre, ma una «fitosociologia», ossia una scienza degli effetti della «associazione» e della «organizzazione» delle piante sulle vicende del tipo individuale, e la sua evoluzione di forme e processi interni. È anzi notevole (ma argomento per altra sede) che proprio queste scienze tentano di costruirsi su teorie a fondamento matematico; il che farebbe scattare tutti i benpensanti all'idea del criminoso ingresso di metodi matematici nel prevedere fatti umani, spirituali, politici...

Ormai anche la natura inanimata ha una storia, e non alludiamo solo alla geologia, che registra le trasformazioni di minerali, rocce, magmi e crosta della sfera terrestre, nel corso dei millenni, e per tempi incalcolabili prima che la vita organica sia presente o anche alla prestigiosa astrofisica, che ha dato un'età alle «impassibili» stelle. La radioattività e la scoperta dei componenti del complesso che è l'atomo, mostrano che in date serie anche esso «vive» e muta la sua specie, da quello dei metalli più pesanti a quello dei gas più evanescenti. Questi trapassi hanno a loro volta leggi di successione obbligate, e se si è in sede «filosofica» ampiamente speculato sulla riluttanza di questo ordine di fenomeni a «lasciarsi prevedere», e la loro pretesa ribellione al causalismo determinista, che vige nel campo della meccanica, terrestre e celeste (del che anche in sede «Prometeo», sul tema: «Marxismo e teoria della conoscenza»), notiamo ora solo che Einstein annunzia di aver trovato le relazioni unificatrici di tutto questo – confessandosi determinista quanto noi marxisti – colla formula: Dio non gioca ai dadi. Formula che per i materialisti storici potrebbe essere: giochino pure ai dadi, se li sollazza, gli dei e i soprauomini, in quanto senza di essi si fa per le stesse vie e con la stessa metodologia la ricerca – aspra e dura che sia – delle relazioni tra elettroni, tra atomi, tra corpi materiali, tra piante, tra animali, tra uomini, e lo stesso processo immenso di vita e di storia raccoglie il tutto, e ne traccia certi grandiosi itinerari.

Comunità prime

Nella vecchia polemica in difesa della monogamia - che Engels dimostra essere soltanto uno dei tipi di legame familiare, non solo contingente e passeggero come gli altri, ma proprio dell'epoca dell'attuale «civiltà» capitalistica, fondata sullo sfruttamento delle masse lavoratrici - al fine di esaltarla al tempo stesso come il solo tipo ideale e naturale di rapporto tra uomo e donna, oltre ad invocare le religioni (alcune) ed il diritto (ubi tu Caius...) si pretese che anche le bestie o almeno le più a noi vicine fossero monogame. Qui ci preme il quesito se tra i tipi di organizzazione delle società animali vi fosse la famiglia, e vi fosse una forma più vasta, comportante un capo o dei capi. I primi Battilocchi avevano dunque le corna? Così pare.

La forma animale di società più avanzata è l'orda. Poche specie si presentano con individui isolati, che a grandi intervalli si accoppiano con esemplare del sesso opposto. Ma anche allora, per i vivipari, o almeno per i mammiferi, un primo tipo semplice di forma collettiva è la nidiata, in cui la madre alleva e dirige i figli durante tutto il tempo in cui non sapranno da sé provvedere a nutrimento e difesa. Dopo di che ognuno se ne va a viver solo. Dato tuttavia che in molte specie il maschio resta a sua volta nel nido o nel covo, e concorre ad allevare e difendere la prole, si è voluto dare una base naturalistica al retorico assioma: fondamento della società è la famiglia.

La maggior parte, senza dubbio, degli animali, vive raggruppata in branchi, in greggi, in colonie, in sciami, e per i più avanzati parliamo dell'orda.

Nell'orda il commercio sessuale è libero, o nell'interno di essa vi è la famiglia, e perfino la famiglia monogama, ossia ciascun maschio adulto ha la sua femmina? Anche i fautori di questa tesi al tempo di Engels ammettevano che vi era contrasto di sviluppo tra famiglia e orda. Non appena passeremo alla specie uomo, vedremo la tesi di Morgan: la prima forma storica è la gens, ossia, per così dire, un'orda senza famiglie, e con libero rapporto sessuale. Salendo dallo stato selvaggio alla barbarie e alla civiltà, si

stabiliscono successive limitazioni al legame sessuale. Mano a mano che la famiglia è più forte, la comunità diviene più debole, rotta da gare, rivalità, dissidi; l'egoismo e l'individualismo bassamente ingrandiscono, e si cominciano a ricoprire degli infiniti civili orpelli ed epiteti.

Tornando all'orda di animali, ad esempio di elefanti, di antilopi, di lama, ecc., è verosimile che regni una fraternità ed uguaglianza alimentare e difensiva che si accompagna naturalmente al libero accoppiamento tra elementi dei due sessi, e ad una comune protezione degli esemplari di tenera età del gruppo. Vi è un capo? Vi sono esempi di maschi adulti e particolarmente vigorosi, ed anche di maschi vecchi ma per la stessa lunga vita «esperti» dei pericoli e della ricerca di cibo, acqua, ecc. che fanno da guida, da avanguardia, talvolta dirimono a cornate lotte tra femmine o giovani esemplari... Non troviamo nulla in contrario ad ammettere che le naturali doti designino questo presidente dell'orda, il quale si addossa un compito oneroso e forse non prende la miglior parte del pasto e la più aggraziata delle femmine per sé. Vi sono tipi di società animali in cui la funzione riproduttiva designa il capo: la femmina nelle api, un maschio nei branchi in cui questo è solo, come tra i gallinacci, e il tipo sociale di base è una poligamia.

Il problema dell'assunzione di un compito speciale del capogruppo non si risolve dunque invocando il principio di autorità, la religione e l'etica, che anche i nostri contraddittori idealisti non introdurrebbero in campo zoologico, ma rivelando i dati del problema: provvista di cibo, difesa degli esemplari viventi dagli altri pericoli oltre la morte per fame e sete, perpetuazione della specie. Anche nelle più semplici forme di associazione di viventi, per minima che sia la funzione organica e del capo, questa va passata di generazione in generazione. Non vi è biblioteca, archivio, scuola, stampa, linguaggio nemmeno, eppure questa «consegna» in qualche modo avviene.

Questa tradizione (in senso proprio vale trasporto di qui a lì, trasmissione, consegna appunto) è in partenza un fatto fisico e sta alla base della naturale selezione, evitando qui i problemi fisiologici e la lenta modifica dell'organismo individuo in quella specie data. Se vi sedete a tavola con un intelligente pastore e non sapete che pezzo prendere dal piatto comune, egli vi dice: pecora avanti, capra indietro! Che significa? Non vi spaventate quando vien citato il pastore intelligente o il gran filosofo... sconclusionato.

La pecora bruca erbe che stanno al suolo e poggia tutto il suo peso sugli arti anteriori, che sono più muscolosi e carnosì. La ingorda e furba capra ama le cime di cespugli e arbusti e si rizza per prenderli gravando sul posteriore: quindi è magra davanti e grassa dietro. Senza dover compulsare manuali e fare corsi scolastici il capretto sa che deve mangiare ramoscelli alti, e l'agnello curvarsi sulle erbetto. Nella costruzione marxista della teoria della conoscenza sono funzioni analoghe quelle del deretano caprino, e la consultazione dei «Prolegomeni ad ogni metafisica futura» di Emanuele Kant. Si tratta di saper leggere nell'uno e nell'altro testo, evitando di far questioni di... lana caprina. Probabilmente, come il caprettino e l'agnellino non saprebbero enunciare le applicate leggi di gravità e di adattamento selettivo, il gran Kant sapeva sillogizzare sulla ragion pura ma non scegliere il pezzo di abbacchio o di castrato: coscia o spalla?

Omaggio alla «Mater»

Passiamo in piena storia dell'animale uomo. Le prime fratrie, di cui altra volta riprendemmo l'elogio, in contrapposto alla società borghese e cristiana, da quegli autori non battilocchi che furono Fourier, Morgan, Engels (per tacere di Rousseau), non erano spezzate in famiglie, e tutto avevano in comune. Non concepivano soggezione di uomo a uomo, fino al punto che in caso di guerra tra l'una e l'altra gens i vinti venivano tutti uccisi, non essendo pensabile trarli in servitù né ammetterli nella tribù, senza la commistione del sangue. È solo alla fine della gran corsa, quando tutti i moralisti saranno al suolo, e i battilocchi con loro, che arriveremo all'umanità, unica gens comunista. Per ora teniamoci occupati a frayer le chemin, ad aprire la dura strada, senza fare stupide smorfie. Dove si ha da passare si ha da tagliare. Non vi è prova vivente della tribù con commercio sessuale indiscriminato anche tra le successive generazioni, ma è certo che tale primissimo stadio delle orde di uomini si verificò sia per analogia con gli animali tra cui nulla osta a tale pratica, sia per le tracce che si ravvisano nei miti e nelle letterature. Ma Morgan rintracciò tra gli indiani d'America (oggi ahimé infestati ed impestati dalla sifilide, dal whisky, dalla democrazia e dalla televisione) tutti gli altri tipi di convivenza, o almeno ne trasse genialmente la descrizione della struttura dall'insieme della curiosa terminologia negli appellativi di parentela: sono papà tutti gli uomini delle tribù, mamma è quella sola, e le sue sorelle sono zie.

Introdotta il solo divieto dell'unione tra ascendente e discendente rimane libero il commercio di tutti i maschi con tutte le donne e quindi (anche sotto il togato rigore romano: mater certa, pater autem incertus, latino

buono anche per Renzo) il solo rapporto familiare sicuro è quello tra i figli e la madre, cui fa capo tutta l'autorità. La donna della generazione più anziana è al vertice della discendenza. Appare logico che convivendo i giovani dei due sessi con la madre sia questa ad avere il «deposito» della tradizione da trasmettere di generazione in generazione. Questo era anche per l'animale, ma un mezzo potente si è aggiunto: il linguaggio articolato (v. «Prometeo» n. 2, prima serie: «La genesi delle idee»). Forse la madre o la nonna di più alta e suasiva voce, la più eloquente, era la maestra e consigliera di tutti. Tutte le letterature serbano traccia di questo stato sociale, detto matriarcato, o ginecocrazia, in cui riteniamo che tutto andava per il meglio. Questo sistema di rapporto riproduttivo e di organizzazione sociale spontanea e comune, senza vestigia di diritto di proprietà e di servaggio, fu anche degli antichi Germani e popoli del Nord. Marx rimproverò Riccardo Wagner di grave errore storico, per aver fatto proclamare ai personaggi dei Nibelunghi l'orrore dell'incesto tra fratello e sorella, che invece non era reputato immorale nelle stirpi prime. Del resto nella mitologia classica Giove sposa la sorella, né poteva andare la cosa altrimenti partendo noi tutti da Adamo ed Eva.

Non qui dobbiamo seguire la serie dei tipi di famiglia, ove progressivamente un costume positivo vieta le unioni tra germani, pure essendovi matrimonio tra un gruppo di maschi ed uno di femmine, non consanguinei che oltre il secondo grado.

Qui ci occupa la dirigenza delle organizzazioni umane, e non nascondiamo una larga simpatia per i tempi del matriarcato. Udite la descrizione dei costumi degli Irochesi Seneca, che il missionario Arthur Wright frequenta in tempo moderno, e spassatevi alle spalle del moderno barbassoresco capofamiglia borghese. On les aura, di bel nuovo:

«Le donne prendevano i loro uomini dagli altri clan. Abitualmente la parte femminile dominava la casa. Le provviste erano comuni, ma guai al disgraziato marito o amante troppo pigro o maldestro nel portare la sua parte alla riserva comune. Qualunque fosse il numero dei figli o delle figlie o delle cose da lui personalmente possedute nella casa, in un qualsiasi momento poteva aspettarsi di ricevere l'ordine di far fagotto. Non poteva tentare di resistere, la vita gli era resa impossibile: doveva tornare al suo clan di origine ovvero trovare... matrimonio in altro clan. Le donne erano nei clan, e ovunque, la grande potenza. All'occasione non esitavano a deporre un capo e degradarlo a semplice guerriero».

In questa società è la donna che trasmette il nome alla gens ed alla prole, ed è la donna che può fondare sola una gens nuova.

Qui non incontriamo dunque ancora in circolazione la specie battilocchius clarissimus. Qui non viene ancora tra i piedi il Superuomo. Tutt'al più la Superdonna: essa ci dà meno fastidio perché ha un bilancio materiale e palpabile: generazione e addestramento di produttori. Non ad Essa dunque poteva mai andare – è del tutto evidente – la messa in mora data in epigrafe.

OGGI

Offa ai raffinati

La constatazione scientifica di questi primi stadi della società umana: senza famiglia, senza proprietà privata, senza Stato, e, abbiamo aggiunto senza nulla scoprire di nuovo, senza grandi Capi, dette subito molto fastidio alla scienza borghese, che si preoccupò della formidabile costruzione materialista elevata su tali basi. Analizzata, da quel primo punto di partenza dello stato selvaggio superiore, l'apparizione al tempo stesso della famiglia patriarcale poligama e poi monogama, base della proprietà fondiaria privata, della schiavitù, e poi del servaggio e del salariato; e al punto di passaggio tra lo stato di barbarie alle prime civiltà la comparsa dello Stato politico, si avevano le premesse per calcolare, sulle orbite della storia, e grazie alla teoria del determinismo economico e delle lotte di classe, la caduta di tutte queste forme, che l'attuale regime esalta in continue apologie.

Ed Engels rileva che già allora «era diventato di moda negare quello stadio iniziale della vita sessuale dell'uomo».

Ciò non è oggi meno di moda, che sforzi giganteschi sono stati fatti per riportare la scienza del processo sociale alle vecchie dande creazioniste ed idealiste e alle forme immanenti di regole di comportamento (diritto, morale, attributi della persona umana, e simili).

I superficiali quindi anche in questo campo alzano le spalle ai dati di informazione allineati nel breve testo di Engels, sulle scoperte essenziali fatte presso vari popoli semibarbari e semiselvaggi: in Polinesia, in Asia Centrale, nei paesi artici, ecc. Costoro hanno bisogno di qualche notizia «aggiornata». Vediamo dunque

qualche risultato posteriore ad Engels, per quanto quella fosse chiaramente questione giudicata, come tutte le altre del marxismo, non occorrendo materiale di conferma.

Una notizia di queste settimane dice che in piena U.R.S.S. è stata recentemente trovata una popolazione priva di contatti col mondo da secoli e secoli, chiusa tra le catene dell'Elbruz e del Casbek, nel Caucaso. I russi starebbero costruendo una strada per raggiungerla e «civilizzarla» (quella tale rete del mercato interno, che per la prima volta tutto rinnova). Vivono su case alte senza scale e vi salgono con una pertica (ideaccia per Le Corbusier!), non conoscono scrittura; ovviamente gli anziani istruiscono i giovani. Ma non sono loro i capi.

«Assai più conta l'autorità delle donne che hanno spesso più di un marito, come quelle di certe regioni del Tibet, ad esempio, ove ancora si pratica la poliandria e il matriarcato e in cui la gelosia è totalmente sconosciuta (Cfr. Engels: se un fatto rimane ben certo è che la gelosia è un sentimento sviluppatosi relativamente tardi: risposta all'argomento che i maschi animali sono gelosi, mentre si tratta solo di lotta per potersi unire alla sola femmina cercata, al dato momento, da più maschi, e che ne accetta uno solo, cui pose fine la comunità ordinata nella gens). Può capitare a chi viaggia in quel paese di ricevere, come il Kim di Kipling, offerte di matrimonio o di concubinato...».

Questo popolo non diretto da battilocchi avrebbe avuto contatti coi crociati nel Medio Evo; esso intelligentemente rispetta le condizioni del vivente lavoro: fa festa, pure essendo idolatra, il venerdì per Allah, il sabato per Jehovah e la domenica per il Cristo, il lunedì poi riposa per conto suo. Sta fresco, appena lo stakhanovizzano!

Gea contro Urano

Questo articolo di terza pagina sembrerà poco serio, ed allora citiamo uno studio del 1953, veramente magistrale, del professore giapponese K. Numazawa dell'Università Nanzan di Nagoya. Egli esamina una serie di miti in cui si ha un contenuto comune: la separazione del Cielo dalla Terra, su cui primieramente premeva. In questi miti vi sono suggestivi tratti comuni, che si estendono alla versione biblica e alla mitologia greco-romana, ma che soprattutto sono paralleli per varie zone e popoli dell'Asia Centrale. Dopo il sollevamento del cielo, appare la luce del sole. Per lo più una donna compie questa liberazione, una donna che macina il riso con un pestello o lavora all'arcolao, nel che era impedita, come schiacciate alla terra erano le mandrie di vacche e porci. Il Numazawa, che forse non si dichiara marxista, ma lo è quaranta volte di più di quelli che tali si proclamano, dopo questi dettagliati riferimenti dà l'interpretazione del mito nei due (inseparabili) campi della produzione e della riproduzione sociale. Il mito esprime il costume del «matrimonio di visita» in cui l'uomo visitava la donna, giaceva con lei la notte, e poi perduto ogni diritto all'alba partiva. La donna è la terra che da sé rimuove il cielo all'apparire del sole e della luce. Produttivamente siamo ad uno stadio in cui prevale l'armentizia e la prima agricoltura consiste nella coltivazione del riso.

«I miti hanno semplicemente trasferito ciò che avveniva al mattino di ogni giorno di lavoro al mattino dell'universo, alla sua creazione».

«I miti esaminati sono prodotti delle sfere di cultura matriarcale».

Ed infine il citato autore mostra la coincidenza geografica di massima dei numerosi miti studiati con la sfera di cultura matriarcale che risponde in origine ai versanti orientali dell'Himalaya solcati dal Gange, dal Bramaputra e dall'Irauadi. Non sapremmo trovare un migliore saggio di metodo materialista, dottrina che l'autore non menziona, limitandosi a discutere con scientifico rigore e solida conoscenza il suo tema, che indica come Background, ossia retrostruttura, sottostruttura dei miti della separazione del Cielo dalla Terra.

Urano, dio del Cielo, costringeva la moglie Gea, la terra, a tenere la prole soffocata nelle sue viscere. Gea fece venire alla luce Saturno, o Cronos (il Tempo), e questi per cominciare a scandire il suo ritmo colpì con una acuminata falce il genitore. Il lavoro, come quando Eva addentò il pomo, e l'amore, ebbero inizio, e Cronos potrà segnare il momento in cui la nuova Gea, la Rivoluzione, solleverà il cielo sinistro degli oppressori di classe, dei ladri di lavoro e di amore.

La guardia alla vita

La serie dei Battilocchi comincia da quando una complessa rete di possessi fondiari, di schiere di schiavi, di eserciti in armi, rovinato il comunismo primitivo e il matriarcato, deve tradurre il suo meccanismo da una generazione all'altra, e per tanto fare abbisogna di un centro, di un vertice, di una passerella di comando, di

sinedri in cui si faccia la consegna delle chiavi e dei segreti di dominio. Qui l'uomo di eccezione viene sulla scena e comincia a rappresentare la sua parte, indubbiamente al principio insostituibile.

Fin che funzione preminente è la difesa e la lotta materiale contro pericoli ed aggressioni, è chiaro che basta per capo quello più alto, dai muscoli solidissimi e dal cuore a battito formidabile; e basta a questi scegliere un giovane successore cui trasmetterà l'arte della lotta, del tiro dell'arco e della scherma. Al cospetto dei battilocchiali delusi Proci, Ulisse prova sprezzante e senza favellare la sua identità flettendo come fuscello il suo colossale arco. Stessa prova darà il figlio Telemaco, e quelli volgeranno le terga senza tentare la zuffa.

Ma oggi abbiamo la scrittura, la stampa, l'anagrafe e lo schedario della pubblica sicurezza - id est, lo Stato - e basterà ad un qualunque mozzorecchi cavare il portafoglio e sfilare la carta d'identità, senza aver menomamente a competere col possente Ulisse, e nemmeno per la sua proverbiale furbizia.

Ulisse non disse, precedendo Luigi XIV: lo Stato è il mio tricipite. Ma lo Stato apparve (Engels) presso gli Ateniesi con il potere che passa dalla agorà, assemblea di tutto il popolo (schiavi esclusi) al comandante militare o basiléus, che significa re: si tratta tuttavia di un re eletto e di un generalissimo eletto, e non ereditario. Solo dopo appaiono le oligarchie e le autocrazie. Mano a mano che la macchina diventa più poderosa, diviene però più facile fare il macchinista, a trovare il macchinista. Con la scrittura e le scuole è nata la scienza che è anche scienza del governo: i mezzi e i metodi sono racchiusi nelle costituzioni e nelle leggi: Solone e Licurgo restano altrettanto famosi dei grandi capi di Stato e di eserciti.

Non è certo pensabile dare una traccia di tutto il cammino, che mano a mano toglie questo onere formidabile del «cambio della guardia» dalla testa di un solo uomo, che davvero doveva avere una memoria ad alto potenziale. Oggi la consegna di un ministero si fa in dieci minuti, e qualunque battilocchio passa con sicumera, poniamo, dall'Agricoltura alla Marina, come nulla fosse. Ci sono degli archivi, i segretari, gli esperti, e giù giù fino alle dattilografe e alle calcolatrici.

Lo stesso accade nel campo della cultura e della scienza. Pitagora passò per un ispirato che parlava con la divinità e la sua tavola oggi la sa un bambino di cinque anni, il suo teorema uno di dieci. Anzi lo sanno tutti quei bambini. Galileo diventò matto a scorticare cuticagne aristoteliche per cui i gravi scendevano più presto quanto più pesavano, ed oggi la legge che scendono tutti al paro la sanno in prima liceo. E via, via, via.

Abbiamo poi le calcolatrici che non solo sostituiscono la tavola pitagorica e le operazioni aritmetiche, ma eseguono le integrazioni e differenziazioni, che tre secoli fa erano in Europa alla portata di due sole teste: Newton e Leibniz. Oggi sono alla portata del fesso comune. Anche le scoperte non sono più opera di singoli, ma di complesse organizzazioni di studio, ricerca e sperimentazione, cui i mezzi possono essere solo dati da capitalisti o da governanti, anche perfetti asini nella materia.

Se il monaco Schwarz - forse non è nemmeno esistito - era solo quando gli scoppiò il mortaio con salnitro, zolfo e carbone, all'invenzione della polvere, non è così andata per la bomba atomica, il cui meccanismo di azione non si basa su di un principio unico trovato da un solo scienziato. Se vogliamo, l'inizio del fatto che si possono staccare parti di atomi e farle viaggiare risale ad un cinquantennio fa ai tubi di Crookes ed alla constatazione più vecchia che la scarica elettrica traversa i gas estremamente rarefatti determinando diversi tipi di radiazioni, tra cui i raggi X, che sono dell'altro secolo. E se vogliamo, tutta l'indagine sulla costituzione complessa dell'atomo si fonda, prima ancora della scoperta del radio di Curie, sul sistema di Mendeleieff che fece ritenere che gli atomi dei vari elementi fossero fatti con qualche cosa di comune in dosi progressive, ipotesi poi che risale a Proust al primo Ottocento, quando Lavoisier lanciò l'ipotesi atomica come spiegazione dei fenomeni chimici. L'intuizione di questa risale agli atomisti greci come Democrito, Leucippo, Epicuro. Presto sarà mostrata leggendaria per il novanta per cento la storia delle invenzioni, nel suo legame a nomi singoli anziché al processo della tecnica svegliato dalle esigenze produttive.

Fissione dell'atomo

Torniamo ai capi di Stato, uomini politici, condottieri, e se volete ai capi rivoluzionari. Fino ad oggi hanno avuto una parte negli eventi, se pure sempre riferita in modo più che distorto ed iperbolico. Tale parte non è quella di una causa primaria, di un primo motore; e non costituisce condizione necessaria, ma forse la costituì quando barbare orde furono condotte attraverso interi continenti spostando al ciclo storico i tempi e i luoghi sotto la spinta della ricerca, non di gloria, ma di ricchezza e di cibo.

Tale parte sempre più si restringe nella diversa scala dei valori in cui si possono schierare i pugilatori e i docenti di storia della filosofia; gli estremi di efficienza sempre più convergono ad una media comune, sol che ai primi si ponga a disposizione un mitra, ai secondi una buona biblioteca.

La cosa non è diversa per il capo politico: siamo anzi arrivati al punto che quelli che vogliono fare miglior carriera se hanno qualità di rilievo le smussano e non le impiegano. Alcune volte tuttavia la storia mostra di avere un protagonista, e alcune volte ancora il suo nome diviene noto all'universo mondo, benché tale identificazione non cambi nulla, e in dati casi sia un ulteriore impaccio ed un guaio nero, come per i movimenti rivoluzionari mostrammo.

Questo singolo individuo scelto nella massa della specie può in partenza essere uno qualunque.

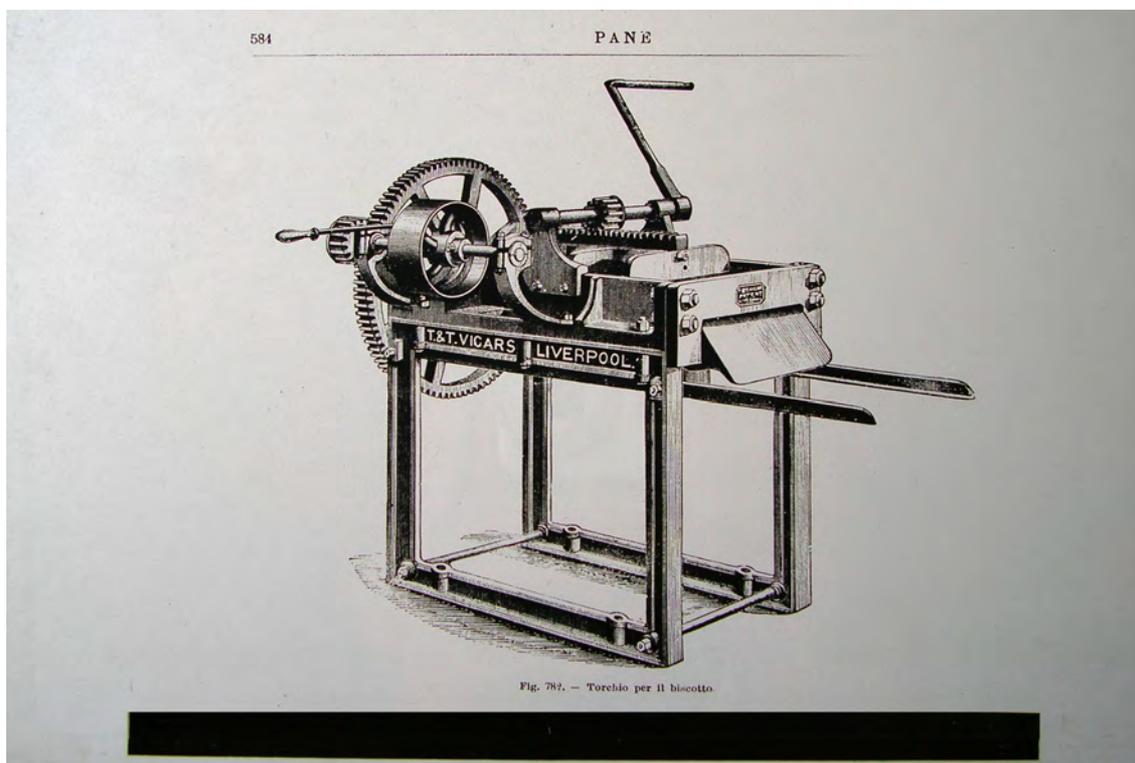
Nell'innescò della bomba atomica avviene questo. Si è capito che un atomo, per quanto piccolissimo, non è indivisibile, ma si compone di più particelle ancora più evanescenti. Sotto l'azione, per farla breve, di una potentissima scarica elettrica, in cui si riesca a concentrare tanta energia quanta il contatore di casa ci farebbe pagare a milioni di lire, da quest'atomo è staccata una particella (protone, neutrone nel caso più ovvio nucleo dell'atomo minimo, quello di idrogeno) e lanciata nel turbine elettrico contro un altro atomo, di cui si produce la violenta improvvisa rottura. La rottura vuol dire che le particelle di tale atomo a loro volta se ne vanno a velocità spaventose contro altri atomi, a loro volta rotti e suddivisi nei loro componenti: si produce allora tanta energia (contenuta prigione negli atomi che parevano inerti) che il contatore la pagherebbe a milioni... di dollari. La bomba è scoppiata. Nello stesso istante praticamente si è avuta la reazione «a catena», per cui ogni atomo fatto saltare ha scatenato quelli vicini.

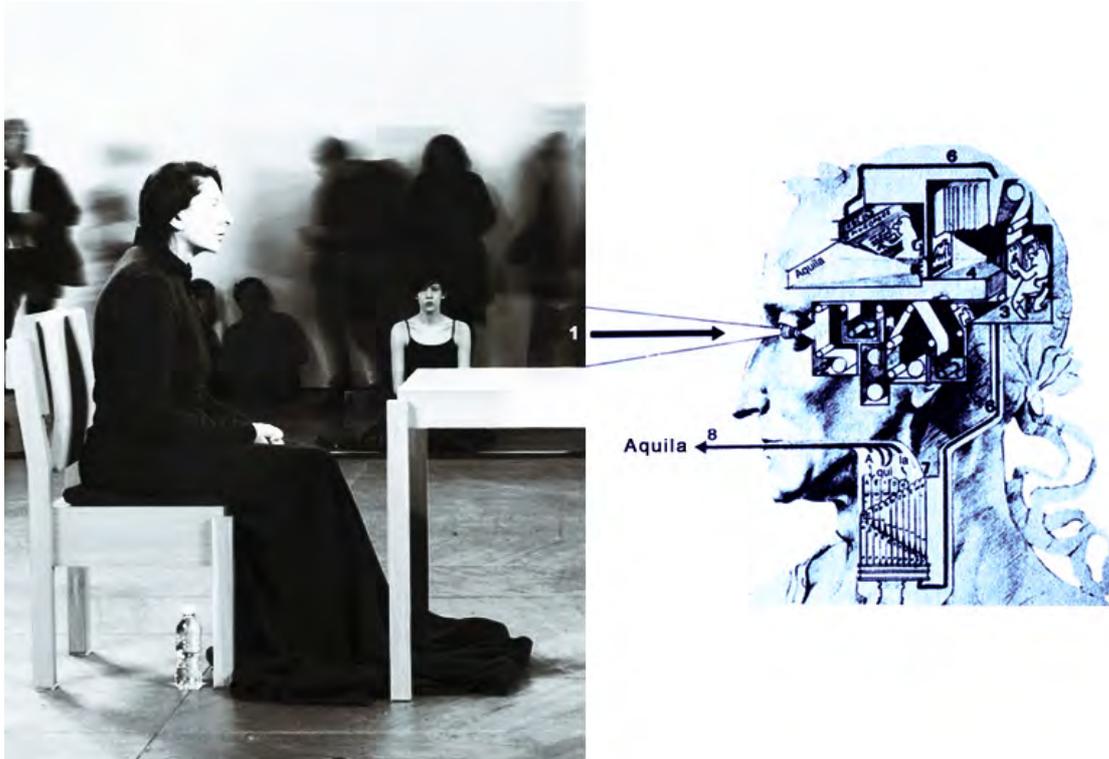
L'atomo-battilocchio, da cui prima si è preso e svincolato il nucleo sotto l'azione della scarica a milioni di volts, superiore per potenziale a quella dei fulmini del sollevato cielo, poteva essere uno qualunque.

Vogliamo dire che, come tutti gli atomi sono identici, per una stessa specie chimica, così tutti gli individui della specie umana sono identicamente conformi? Evidentemente no, ma il nostro paragone ha voluto solo dire che, al grado attuale del corso storico, il compito del Capo è tale che si tende sempre più a poterlo assolvere scegliendo, come nel ciclotrone, un atomo qualunque quale primo atomo della catena.

È chiaro quindi che lanciando la storia, quando il suo ciclotrone sia carico nel suo perfetto isolamento (oggi il potenziale sta a terra per una serie di dispersioni da corruzione opportunistica dell'isolante di classe - il vero problema tecnico del ciclotrone è stato non la massa enorme di energia ma proprio l'isolamento), l'invito agli uomini, per sapere chi vuole presentarsi a fare l'atomo fissore, risponderanno ansiosi tutti quelli che farebbero tanto bene da atomi fissi.

Fisso non sta qui per immobile, ma per «fenduto», spaccato, e in buona lingua: fesso.





Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies

A cavallo del ventesimo secolo, l'arte è entrata in una nuova era della produzione artistica di massa. Considerando che l'era precedente era un'era di consumo artistico di massa, nella nostra situazione attuale la situazione è cambiata e ci sono due sviluppi principali che hanno portato a questo cambiamento. Il primo è l'emergere di nuovi mezzi tecnici per produrre e distribuire immagini, e il secondo è un cambiamento nella nostra comprensione dell'arte, un cambiamento nelle regole che usiamo per identificare ciò che è e cosa non è arte.

Cominciamo con il secondo sviluppo.

Oggi, non identifichiamo un'opera d'arte principalmente come un oggetto prodotto dal lavoro manuale di un singolo artista in modo tale che le tracce di quest'opera rimangano visibili o, almeno, identificabili nel corpo dell'opera stessa. Durante il diciannovesimo secolo, la pittura e la scultura furono viste come estensioni del corpo dell'artista, evocando la presenza di questo corpo anche dopo la morte dell'artista. In questo senso, il lavoro dell'artista non è stato considerato come un lavoro "alienato", al contrario del lavoro industriale alienato che non presuppone alcuna connessione tracciabile tra il corpo del produttore e il prodotto industriale. Da almeno Duchamp e il suo uso del ready-made, questa situazione è cambiata drasticamente. E il cambiamento principale non sta tanto nella presentazione di oggetti prodotti industrialmente come opere d'arte, quanto in una nuova possibilità che si apriva per l'artista, non solo per produrre opere d'arte in un modo alienato, quasi industriale, ma anche per consentire a queste opere d'arte di mantenere un aspetto di produzione industriale. Ed è qui che artisti diversi come Andy Warhol e Donald Judd possono servire come esempi di arte post-Duchampiana. La connessione diretta tra il corpo dell'artista e il corpo delle opere d'arte viene spezzata. Le opere d'arte non vengono più considerate tali in quanto conservano il "calore" del corpo dell'artista, anche se il suo cadavere è freddo. Al contrario, l'autore (artista) era già stato proclamato morto in vita, e il carattere "organico" dell'opera d'arte era interpretato come un'illusione ideologica. Di conseguenza, mentre supponiamo che il violento smembramento di un corpo vivente e organico sia un crimine, la decostruzione dell'opera d'arte che è già un cadavere – o, ancora meglio, un oggetto o una macchina prodotti industrialmente – non costituisce un crimine, piuttosto è un benvenuto.

Ed è esattamente ciò che centinaia di milioni di persone in tutto il mondo fanno ogni giorno nel contesto dei media contemporanei. Man mano che masse di persone vengono bene informate sulla produzione artistica avanzata attraverso biennali, triennali, Documenta e relativa copertura, hanno iniziato a utilizzare i media allo stesso modo degli artisti.

I moderni mezzi di comunicazione e i social network come Facebook, YouTube e Twitter offrono alle popolazioni globali la possibilità di presentare foto, video e testi in modi che non possono essere distinti da qualsiasi opera d'arte post-concettualista. E il design contemporaneo offre alle stesse popolazioni un mezzo per modellare e vivere i loro appartamenti o luoghi di lavoro come installazioni artistiche. Allo stesso tempo, i "contenuti" o "prodotti" digitali che questi milioni di persone presentano ogni giorno non hanno alcuna relazione diretta con i loro corpi; sono "alienati" da loro come qualsiasi altra opera d'arte contemporanea, e ciò significa che può essere facilmente frammentato e riutilizzato in contesti diversi. E in effetti, il campionamento tramite "copia e incolla" è la pratica più standard e più diffusa su Internet.

Ed è qui che si trova una connessione diretta tra le pratiche quasi industriali dell'arte post-Duchampiana e le pratiche contemporanee utilizzate su Internet – un luogo dove anche coloro che non conoscono o apprezzano installazioni artistiche contemporanee, spettacoli o ambienti impiegheranno le stesse forme di campionamento su cui si basano tali pratiche artistiche. (E qui troviamo un'analogia con l'interpretazione di Benjamin della prontezza del pubblico ad accettare il montaggio nel cinema come espressa da un rifiuto di un medesimo approccio nella pittura).

Ora, molti hanno considerato questa cancellazione del lavoro *nella* e *attraverso* la pratica artistica contemporanea come una liberazione dal lavoro in generale. L'artista diventa portatore e protagonista di "idee", "concetti" o "progetti", piuttosto che il soggetto di duro lavoro, sia esso alienato o non alienato. Di conseguenza, lo spazio virtuale e digitalizzato di Internet ha prodotto concetti fantastici di "lavoro immateriale" e "lavoratori immateriali" che presumibilmente hanno aperto la strada a una società "post-fordista" di creatività universale libera dal lavoro e dallo sfruttamento. Oltre a ciò, la strategia del ready-made duchampiano sembra minare i diritti di proprietà privata intellettuale, abolire il privilegio della paternità per offrire arte e cultura all'uso pubblico senza restrizioni.

L'uso dei ready-made da parte di Duchamp può essere inteso come una rivoluzione nell'arte che è analoga a una rivoluzione comunista in politica.

Entrambe le rivoluzioni mirano alla confisca e alla collettivizzazione della proprietà privata, "reale" o simbolica. E in questo senso si può dire che alcune pratiche contemporanee di arte e Internet svolgono ora il ruolo di collettivizzazioni (simboliche) comuniste nel mezzo di un'economia capitalista.

Si trova una situazione che ricorda l'arte romantica all'inizio del diciannovesimo secolo in Europa, quando reazioni ideologiche e restaurazioni dominavano la vita politica. Dopo la Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche, l'Europa arrivò a un periodo di relativa stabilità e pace in cui l'era della trasformazione politica e del conflitto ideologico sembravano finalmente essere state superate. L'ordine politico ed economico omogeneo basato sulla crescita economica, sul progresso tecnologico e sulla stagnazione politica sembrava annunciare la fine della storia e il movimento artistico romantico emerso in tutto il continente europeo divenne un movimento in cui si sognavano utopie, si ricordavano traumi rivoluzionari e andava proponendo nuovi modi di vita. Oggi la scena artistica è diventata un luogo di progetti emancipatori, pratiche partecipative e atteggiamenti politici radicali, ma anche un luogo in cui vengono ricordate le catastrofi sociali e le delusioni del rivoluzionario ventesimo secolo. E la specifica composizione neo-romantica e neo-comunista della cultura contemporanea è, come spesso accade, particolarmente ben diagnosticata dai suoi nemici. L'influente libro di Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget*, parla del "maoismo digitale" e della "mente alveare" che dominano lo spazio virtuale contemporaneo, rovinando il principio della proprietà privata intellettuale e, in definitiva, abbassando gli standard e portando alla potenziale scomparsa della cultura in quanto tale.

Quindi ciò che abbiamo qui non riguarda la liberazione *del* lavoro, ma piuttosto la liberazione *dal* lavoro, almeno dai suoi aspetti manuali, "oppressivi". Ma fino a che punto un tale progetto è realistico? La liberazione dal lavoro è mai possibile?

In effetti, l'arte contemporanea si confronta con la tradizionale teoria marxista della produzione di valore con una domanda difficile: se il valore "originale" di un prodotto riflette l'accumulo di lavoro in questo prodotto, come può un ready-made acquisire un valore aggiuntivo come un'opera d'arte, nonostante il fatto che

l'artista non sembra aver investito alcun lavoro aggiuntivo in esso? È in questo senso che la concezione post- Duchampiana dell'arte al di là del lavoro sembra costituire il più efficace contro-esempio alla teoria marxista del valore - come esempio di creatività "pura", "immateriale" che trascende tutte le concezioni tradizionali del valore produzione derivante dal lavoro manuale. Sembra che, in questo caso, la "decisione" dell'artista di offrire un determinato oggetto come opera d'arte e la decisione di un'istituzione artistica di accettare questo oggetto come opera d'arte, sia sufficiente a produrre un bene artistico prezioso, senza coinvolgere alcun lavoro manuale. E l'espansione di questa pratica artistica apparentemente immateriale nell'intera economia per mezzo di Internet ha prodotto l'illusione che una liberazione post-Duchampiana dal lavoro attraverso la creatività "immateriale" - e non la liberazione marxista del lavoro - apre la strada a una nuova utopia di moltitudini creative. L'unica condizione necessaria per questa apertura, tuttavia, sembra essere una critica delle istituzioni che contengono e frustrano la creatività delle moltitudini fluttuanti attraverso le loro politiche di inclusione ed esclusione selettiva.

Tuttavia, qui dobbiamo affrontare una certa confusione riguardo al concetto di "istituzione". Soprattutto nell'ambito della "critica istituzionale", le istituzioni d'arte sono per lo più considerate strutture di potere che definiscono ciò che è incluso o escluso dalla vista pubblica. Pertanto, le istituzioni artistiche vengono analizzate principalmente in termini "idealisti", non materialisti, mentre, in termini materialistici, le istituzioni artistiche si presentano piuttosto come edifici, spazi, strutture di stoccaggio e così via, che richiedono una quantità di lavoro manuale per essere costruite, mantenute e usate. Quindi si può dire che il rifiuto di un'opera "non alienata" ha riportato l'artista post-Duchampiano nella condizione di usare un'opera alienata e manuale per trasferire all'interno di alcuni oggetti materiali l'esterno degli spazi artistici o viceversa. La pura creatività immateriale si rivela qui come pura finzione, poiché il lavoro artistico tradizionale, non alienato, è semplicemente sostituito dal lavoro alienato e manuale del trasporto di oggetti. E l'arte post-Duchampiana oltre il lavoro si rivela, in effetti, come il trionfo del lavoro "astratto" alienato sul lavoro "creativo" non alienato.

È questo lavoro alienato di trasportare oggetti combinato con il lavoro investito nella costruzione e manutenzione di spazi artistici che alla fine produce valore artistico nelle condizioni dell'arte post-Duchampiana. La rivoluzione Duchampiana non porta alla liberazione dell'artista dal lavoro, ma alla sua proletarizzazione attraverso lavori di costruzione e trasporto alienati. In effetti, le istituzioni d'arte contemporanea non hanno più bisogno di un artista come produttore tradizionale. Piuttosto, oggi l'artista viene più spesso assunto per un certo periodo di tempo come lavoratore per realizzare questo o quel progetto istituzionale. D'altra parte, artisti di successo commerciale come Jeff Koons e Damien Hirst molto tempo fa si sono convertiti in imprenditori.

L'economia di Internet dimostra questa economia dell'arte post-Duchampiana anche per uno spettatore esterno. Internet non è in realtà altro che una rete telefonica modificata, un mezzo per trasportare segnali elettrici. In quanto tale, non è "irrilevante", ma completamente materiale. Se non vengono stabilite determinate linee di comunicazione, se alcuni gadget non vengono prodotti o se l'accesso al telefono non è installato e pagato, semplicemente non c'è Internet e non c'è spazio virtuale. Per usare i termini marxisti tradizionali, si può dire che le grandi società di comunicazione e informatica controllano le basi materiali di Internet e i mezzi per produrre la realtà virtuale: il suo hardware. In questo modo, Internet ci offre un'interessante combinazione di hardware capitalista e software comunista. Centinaia di milioni di cosiddetti "produttori di contenuti" collocano i loro contenuti su Internet senza ricevere alcun compenso, con il contenuto prodotto non tanto dal lavoro intellettuale di generare idee quanto dal lavoro manuale di funzionamento della tastiera. E i profitti sono stanziati dalle società che controllano i mezzi materiali di produzione virtuale.

Il passo decisivo nella proletarizzazione e nello sfruttamento del lavoro intellettuale e artistico è arrivato, ovviamente, alla nascita di Google. Il motore di ricerca di Google opera frammentando i singoli testi in una massa non differenziata di immondizia verbale: ogni singolo testo tradizionalmente tenuto insieme dall'intenzione del suo autore viene sciolto, con singole frasi poi pescate e ricombinate con altre frasi fluttuanti che presumibilmente hanno lo stesso "argomento". "Naturalmente, il potere unificante dell'intenzione autoriale era già stato minato nella recente filosofia, in particolare dalla decostruzione di Derrida. E in effetti, questa decostruzione ha già effettuato una confisca simbolica e collettivizzazione di singoli testi, rimuovendoli dal controllo autoritario e consegnandoli nella fossa senza fondo della "scrittura"

anonima e senza soggetto. Era un gesto che inizialmente appariva emancipatorio per essere in qualche modo sincronizzato con certi sogni comunisti e collettivisti. Tuttavia, mentre Google ora realizza il programma decostruzionista di scrittura collettivizzante, sembra fare ben poco d'altro. Vi è, tuttavia, una differenza tra decostruzione e *googling*: la decostruzione è stata intesa da Derrida in termini puramente "idealistici" come una pratica infinita e quindi incontrollabile, mentre gli algoritmi di ricerca di Google non sono infiniti, ma finiti e materiali – soggetti all'appropriazione aziendale, al controllo e alla manipolazione. La rimozione del controllo autoriale, intenzionale, ideologico sulla scrittura non ha portato alla sua liberazione. Piuttosto, nel contesto di Internet, la scrittura è diventata soggetta a un diverso tipo di controllo attraverso l'hardware e il software aziendale, attraverso le condizioni materiali della produzione e distribuzione della scrittura. In altre parole, eliminando completamente la possibilità di lavoro artistico, culturale come lavoro autoriale e non alienato, Internet completa il processo di proletarianizzazione del lavoro iniziato nel diciannovesimo secolo. L'artista qui diventa un lavoratore alienato non diverso da qualsiasi altro nei processi di produzione contemporanei.

Ma poi sorge una domanda. Che cosa è successo al corpo dell'artista quando il lavoro di produzione artistica è diventato lavoro alienato? La risposta è semplice: il corpo dell'artista stesso è diventato un prodotto bello e pronto. Foucault ha già attirato la nostra attenzione sul fatto che il lavoro alienato produce il corpo del lavoratore insieme ai prodotti industriali; il corpo del lavoratore è disciplinato e contemporaneamente esposto alla sorveglianza esterna, un fenomeno noto a Foucault come "panopticismo".

Di conseguenza, questo lavoro industriale alienato non può essere compreso solo in termini di produttività esterna: deve necessariamente tenere conto del fatto che questo lavoro produce anche il proprio corpo di lavoratore come un gadget affidabile, come uno strumento "oggettivato" di alienato lavoro industriale. E questo può anche essere visto come il principale risultato della modernità, poiché questi corpi modernizzati ora popolano spazi burocratici, amministrativi e culturali contemporanei in cui apparentemente nulla di materiale viene prodotto al di fuori di questi corpi stessi. Si può ora sostenere che è proprio questo corpo di lavoro modernizzato e aggiornato che l'arte contemporanea usa come un ready-made. Tuttavia, l'artista contemporaneo non ha bisogno di entrare in una fabbrica o in un ufficio amministrativo per trovare un simile organo. Nelle attuali condizioni di lavoro artistico alienato, l'artista troverà un tale corpo come già suo.

In effetti, nell'arte performativa, nel video, nella fotografia e così via, il corpo dell'artista è diventato sempre più al centro dell'arte contemporanea negli ultimi decenni. E si può dire che l'artista oggi si è sempre più preoccupato dell'esposizione del proprio corpo come corpo di lavoro – attraverso lo sguardo di uno spettatore o di una macchina fotografica che ricrea l'esposizione panoptica a cui sono sottoposti i corpi di lavoro in una fabbrica o in un ufficio.

Un esempio dell'esposizione di un simile organo di lavoro può essere trovato nella mostra di Marina Abramović *"The Artist Is Present"* al MoMA di New York nel 2010. Ogni giorno della mostra, Abramović si è seduta durante l'orario di lavoro del museo nell'atrio del MoMA, mantenendo la stessa posa. In questo modo, Abramović ha ricreato la situazione di un impiegato la cui occupazione principale è sedersi nello stesso posto ogni giorno per essere osservato dai suoi superiori, indipendentemente da ciò che viene fatto oltre. E possiamo dire che la performance di Abramović è stata una perfetta illustrazione dell'idea di Foucault che la produzione del corpo di lavoro sia il principale effetto del lavoro modernizzato e alienato. Proprio non svolgendo attivamente alcun compito durante il periodo in cui era presente, Abramović ha tematizzato l'incredibile disciplina, la resistenza e lo sforzo fisico necessari per rimanere semplicemente sul posto di lavoro dall'inizio della giornata lavorativa fino alla fine. Allo stesso tempo, il corpo dell'Abramović è stato sottoposto allo stesso regime di esposizione di tutte le opere del MoMA: appese alle pareti o rimaste al loro posto durante le ore di lavoro del museo. E proprio come generalmente supponiamo che questi dipinti e sculture non cambino posto o scompaiano quando non sono esposti allo sguardo del visitatore o quando il museo è chiuso, tendiamo a immaginare che il corpo immobilizzato dell'Abramović rimarrà per sempre nel museo, immortalato a fianco le altre opere del museo. In questo senso, *"The Artist Is Present"* crea l'immagine di un cadavere vivente come l'unica prospettiva sull'immortalità che la nostra civiltà è in grado di offrire ai suoi cittadini.

L'effetto dell'immortalità è solo rafforzato dal fatto che questa performance è una ricreazione / ripetizione di una performance che Marina Abramović ha fatto con Ulay nei suoi anni giovanili, in cui si sono seduti uno di

fronte all'altro durante le ore lavorative di uno spazio espositivo. In *"The Artist Is Present"*, il posto di Ulay di fronte ad Abramovič può essere preso da qualsiasi visitatore. Questa sostituzione ha dimostrato come il corpo di lavoro dell'artista si disconnette – attraverso il carattere alienato, "astratto" dell'opera d'arte moderna – dal suo corpo naturale e mortale. Il corpo di lavoro dell'artista può essere sostituito con qualsiasi altro corpo che è pronto e in grado di eseguire la stessa opera di auto-esposizione. Pertanto, nella parte principale, retrospettiva della mostra, le precedenti esibizioni di Marina e Ulay sono state ripetute / riprodotte in due forme diverse: attraverso la documentazione video e attraverso i corpi nudi di attori pagati. Anche in questo caso la nudità di questi corpi era più importante della loro forma particolare, o addirittura del loro genere (in un caso, a causa di considerazioni pratiche, Ulay era rappresentato da una donna).

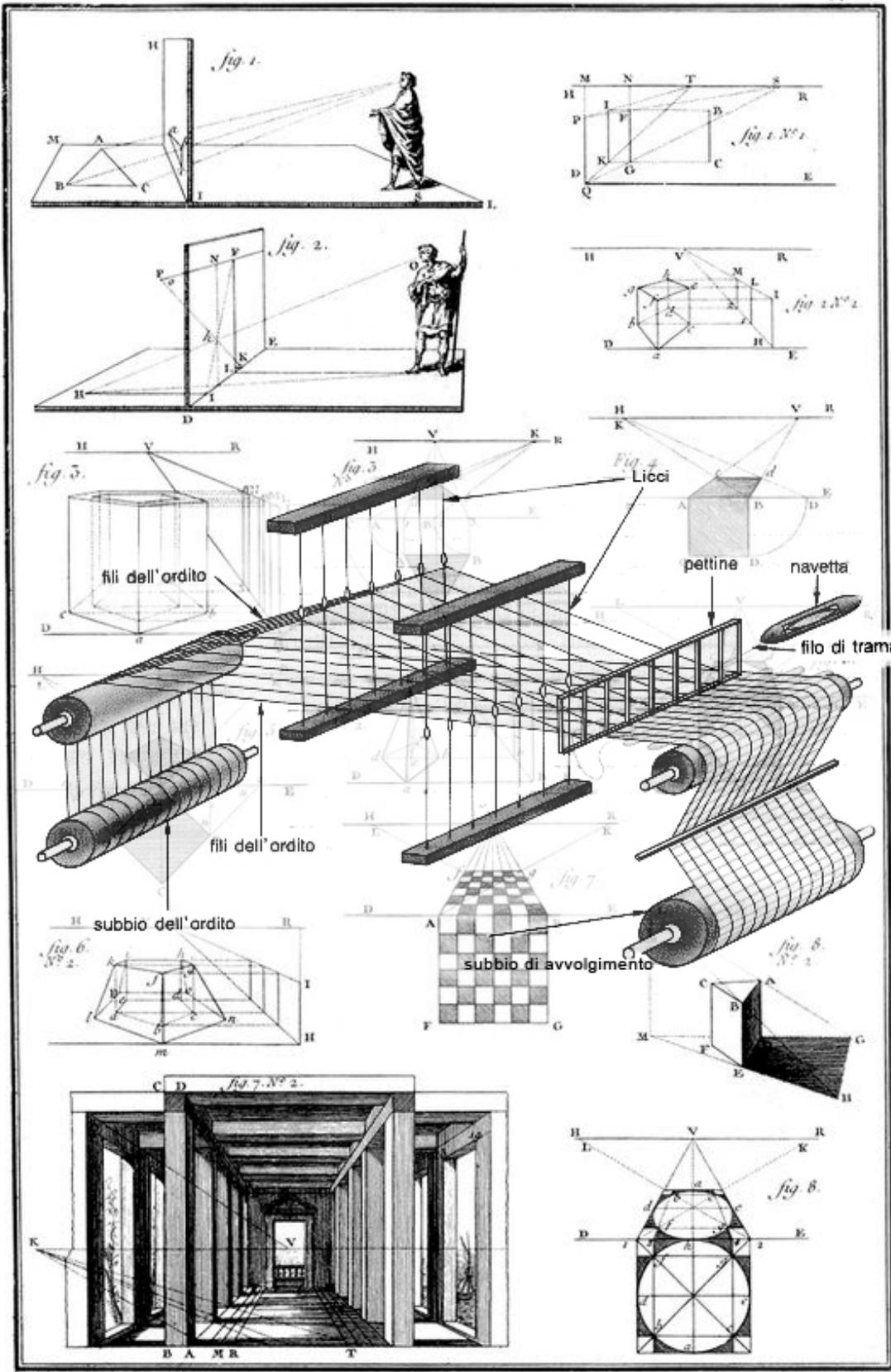
Ci sono molti che parlano della natura spettacolare dell'arte contemporanea. Ma in un certo senso, l'arte contemporanea effettua l'inversione dello spettacolo come lo si trova nel teatro o nel cinema – tra gli altri possibili esempi. A teatro, anche il corpo dell'attore si presenta immortale mentre attraversa vari processi metamorfici, trasformandosi in corpi altrui mentre recita ruoli diversi. Nell'arte contemporanea, il corpo di lavoro dell'artista, al contrario, accumula ruoli diversi (come nel caso di Cindy Sherman) o, come con Marina Abramovič, diversi corpi viventi. Il corpo lavorativo dell'artista è allo stesso tempo auto-identico e intercambiabile perché è un corpo di lavoro alienato e astratto.

Nel suo famoso libro *Il re dei due corpi: uno studio di teologia politica medievale*, Ernst Kantorowicz illustra il problema storico posto dalla figura del re che assume due corpi contemporaneamente: un corpo naturale, mortale e un altro organo ufficiale, istituzionale, scambiabile, immortale. Analogamente, si può dire che quando l'artista espone il proprio corpo, è il secondo corpo operativo che viene esposto. E al momento di questa esposizione, questo organo di lavoro rivela anche il valore del lavoro accumulato nell'istituzione artistica (secondo Kantorowicz, gli storici medievali hanno infatti parlato di "corporazioni").

In generale, quando visitiamo un museo, non ci rendiamo conto della quantità di lavoro necessaria per mantenere dipinti appesi a pareti o statue al loro posto. Ma questo sforzo diventa immediatamente visibile quando un visitatore si confronta con il corpo di Marina Abramovič; lo sforzo fisico invisibile di mantenere il corpo umano nella stessa posizione per lungo tempo produce una "cosa" – un ready-made – che arresta l'attenzione dei visitatori e permette loro di contemplare il corpo dell'artista per ore.

Si potrebbe pensare che solo gli organi di lavoro delle celebrità contemporanee siano esposti allo sguardo pubblico. Tuttavia, anche le persone di tutti i giorni più normali e "normali" ora documentano in modo permanente i propri corpi di lavoro tramite fotografia, video, siti Web e così via. Inoltre, la vita quotidiana contemporanea è esposta non solo alla sorveglianza istituzionale, ma anche ad una sfera in costante espansione della copertura mediatica. Innumerevoli sitcom che inondano gli schermi televisivi di tutto il mondo ci espongono ai corpi di lavoro di medici, contadini, pescatori, presidenti, star del cinema, operai, assassini della mafia, becchini e persino a zombi e vampiri. È proprio questa ubiquità e universalità del corpo lavorativo e la sua rappresentazione che lo rende particolarmente interessante per l'arte. Anche se i corpi primari e naturali dei nostri contemporanei sono diversi e i loro corpi di lavoro secondari sono intercambiabili.

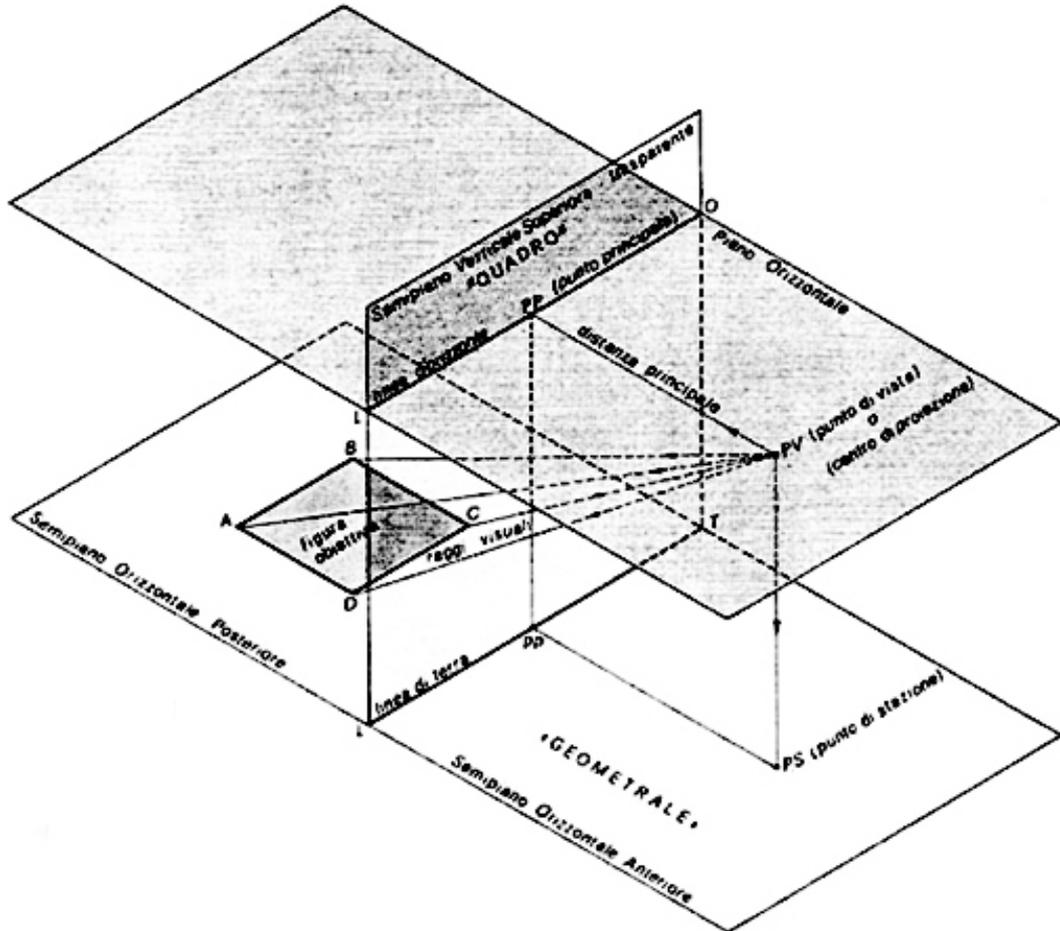
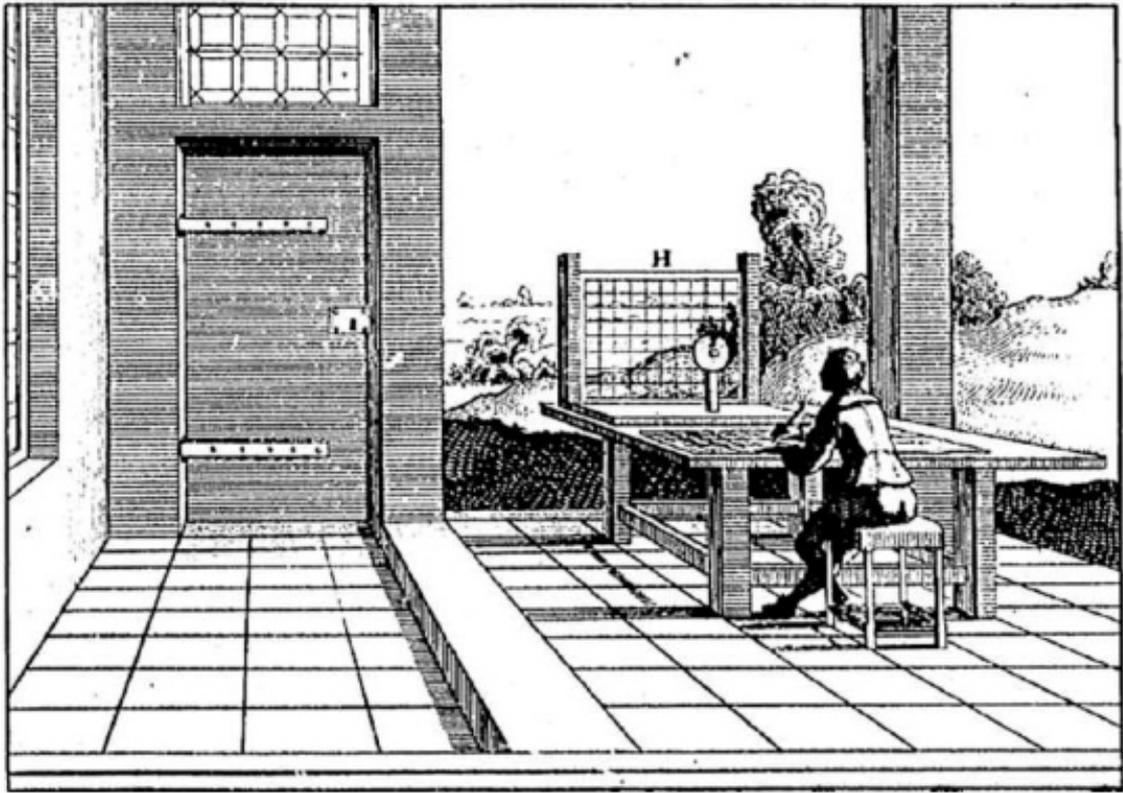
Ed è proprio questa intercambiabilità che unisce l'artista al suo pubblico. L'artista oggi condivide l'arte con il pubblico proprio come una volta l'ha condivisa con la religione o la politica. Essere un artista ha smesso di essere un destino esclusivo; invece, è diventato caratteristico della società nel suo insieme al suo livello più intimo, quotidiano, corporeo. E qui l'artista trova un'altra opportunità per avanzare un'affermazione universalista, come un'intuizione sulla duplicità e l'ambiguità dei due corpi propri dell'artista.

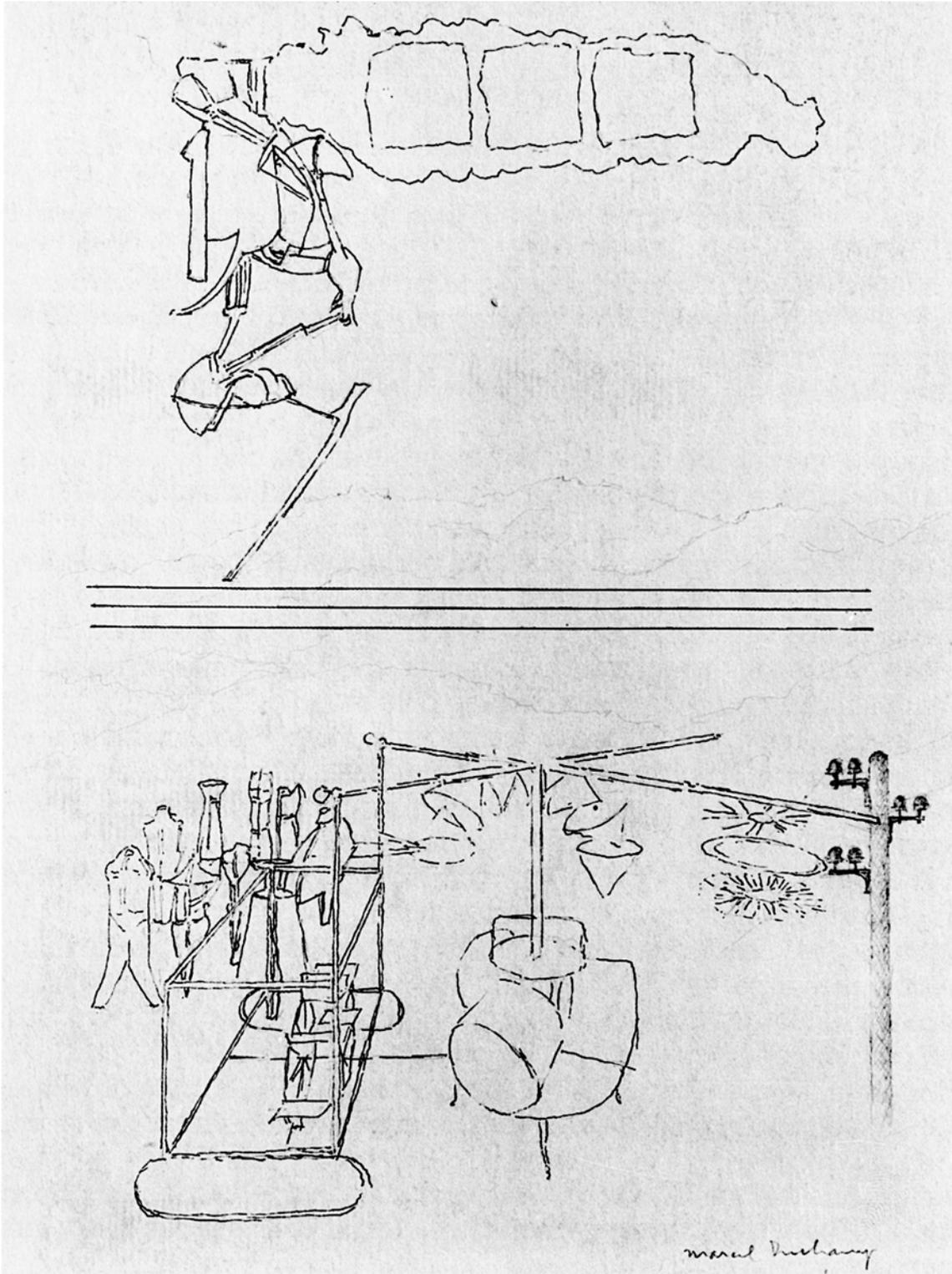


Equilibr. del.

Perspective.

Regrad. l'ocul.





LA BELLEZZA DELLA MACCHINA

Poiché non siamo una istituzione, ma tutt'al più una intuizione, non esitiamo ad avanzare continuamente delle ipotesi al momento non sufficientemente dimostrabili. Così neppure abbiamo resistito all'invito di contribuire a questo particolare numero dell'Almanacco con degli appunti di un lavoro appena avviato sulla base di una semplice intuizione che vedrebbe la prospettiva in quanto "macchina". E' una supposizione nata

dall'idea improvvisa che la prospettiva quattrocentesca sia stata suggerita in qualche modo dalla struttura del telaio da tessitore, e che tale imprinting abbia determinato il suo evolversi verso una forma superiore: la macchina fotografica. Si trattava dunque di seguire lo sviluppo della rappresentazione figurativa dello spazio per tracciare la linea evolutiva che dalla prospettiva quattrocentesca potesse arrivare alla fotografia ottocentesca. Questi appunti sono le primissime prese per la coda dei fili principali della trama di una storia ancora tutta da tessere: l'arte, lo spazio, la macchina.....

Quel che Sancio chiama qui lavoro umano è tutt'uno, se si tolgono le sue fantasie burocratiche, con quello che viene chiamato lavoro alla macchina e che lo sviluppo dell'industria assegna in misura sempre maggiore alle macchine. (K. Marx, *L'ideologia tedesca*, Ed. Riuniti, Roma 1971, p.381)

[L'arte come lavoro]

Nelle parti che precedono l'attuale, abbiamo parlato di alcune cose che vorremo qui avvicinare tra loro e vedere meglio...

Abbiamo detto del passaggio cruciale dell'arte nella forma di *merce*, detto qualcosa sull'*immagine*, così come delle *separazioni* ecc.

Il fatto di rivolgere e svolgere la nostra esposizione sull'arte ai compagni, non è un voler confezionarla *ad usum delphini* ..., ma è un modo *efficiente* di procedere – da un certo livello in avanti – in quanto ci risparmia di ripetere dei passaggi che si devono sopporre impliciti e condivisi (o facilmente acquisibili) per gli uditori... Vale, ad esempio, per il concetto di *merce* per come è stato fissato da Marx come per la *separazione* dello strumento di lavoro dal lavoro vivo dell'artigiano nella fase dell'accumulazione originaria del capitale, come anche per il lavoro *produttivo* e *improduttivo*, per il lavoro *non materiale* ecc.

A questi due ultimi riguardi – poiché è qui che la produzione dell'arte si compiace accamparsi – vogliamo tenere in fermo il fatto che

All'interno della produzione capitalistica, numerosi lavori che producono merci continuano ad essere eseguiti in una maniera propria di modi di produzione precedenti, nei quali in realtà il rapporto fra capitale e lavoro salariato non esisteva ancora e ai quali risultano perciò inapplicabili le categorie, corrispondenti al punto di vista capitalistico, di lavoro produttivo e improduttivo. Tuttavia, in corrispondenza al modo di produzione dominante, anche i rapporti che questo non si è ancora sottomessi realmente sono però tali idealmente (*idealiter se non realiter*). Così, l'operaio imprenditore di se stesso è il suo proprio salariato: i suoi mezzi di produzione gli si rappresentano come capitale; in quanto capitalista di se stesso, egli si autoimpiega come salariato. Anomalie del genere offrono libero campo agli sproloqui su lavoro produttivo e lavoro improduttivo.¹

Il processo di produzione capitalistico non è soltanto produzione di merci; è processo che assorbe lavoro non pagato, che fa dei mezzi di produzione mezzi per assorbire lavoro non retribuito... risulta che il fatto d'essere *produttivo* è una determinazione del lavoro che non ha assolutamente nulla a che vedere, in sé per sé, col particolare contenuto, con la particolare utilità del lavoro stesso, o con il particolare valore d'uso in cui questo si rappresenta. Ne consegue che un lavoro dello stesso contenuto può essere nello stesso tempo produttivo e improduttivo.²

Il lavoro, dunque, è *produttivo* solo in quanto produce *il prodotto specifico del processo di produzione capitalistico*, ossia il plusvalore.

(Nel caso della produzione non materiale, anche se esercitata per lo scambio, anche se produce merci, le possibilità sono due: 1) Essa ha per risultato merci che hanno un'esistenza indipendente dal produttore, cioè che nell'intervallo tra produzione e consumo, possono circolare come merci – libri, quadri, oggetti d'arte in generale... Qui la produzione capitalistica è applicabile solo entro limiti molto ristretti. Queste persone, quando non impiegano garzoni e apprendisti (come scultori ecc,) lavorano quasi sempre, se non sono indipendenti, per un mercante-capitalista, poniamo un editore, e tale rapporto non rappresenta che una forma di transizione verso il modo di produzione solo formalmente capitalistico...³

Dal punto di vista della forma... la grande maggioranza di questi lavori non è sottomessa formalmente al capitale, ma rientra nelle forme di transizione (verso il modo di produzione capitalistico).⁴

1 . Karl Marx, *Il Capitale, Libro I capitolo VI inedito*, ed. La Nuova Italia, Firenze 1969, pag. 77.

2 . Ibidem, pag. 78 seg.

3 . Karl Marx, *Il Capitale, Libro I capitolo VI inedito*, ed. La Nuova Italia, Firenze 1969, pag. 83.

4 . Ibidem, pag. 79.

Vediamo dunque di mettere a fuoco una serie di questioni per connetterle tra di loro in questa nostra comune visione delle cose.

Abbiamo detto che vorremmo prendere a *oggetto della nostra analisi la produzione materiale dell'opera d'arte*, o anche, più in generale, *dell'arte*.

A ben vedere, anche in questa sua generalità l'arte ha perso quel valore generico che noi diamo al lavoro dell'industria umana per acquisirne uno, tutto moderno, che lo rende del tutto particolare attribuendogli una qualità distintiva tra tutti gli altri prodotti essenzialmente discriminando sul valore economico che gli oggetti artistici o estetici hanno sul mercato ... in ragione di un presunto (comunque praticamente efficace) valore aggiunto desunto essenzialmente da un *giudizio estetico* ... oltre che, poi, dal rapporto tra domanda e offerta di quel bene, più o meno unico.... valutativo del prodotto, e non indicativo della classe degli oggetti prodotti...

Se, alla luce della fotografia e del cinema, dovessimo riformulare il nostro proposito per dire che *l'oggetto della nostra analisi è la produzione materiale delle immagini*, raccoglieremo in un'unica formulazione una branca produttiva che si include la particolare *produzione pittorica* delle immagini ecc. – come d'altronde l'arte figurativa contemporanea ha trovato soluzione pratica

In questo modo abbiamo una branca produttiva che comprenderebbe l'intero arco dell'industria umana dal paleolitico ai nostri giorni. Ma avendo detto anche che la rottura di quest'arco ininterrotto è nella generale produzione della merce e in particolare dell'*arte come merce* (nel nostro caso dell'arte della *pittura*), dovremmo illustrare meglio come è avvenuta e in cosa *praticamente* consiste questa rottura.

Tanto è stato facile per noi dire che il modo di produzione capitalistico trasforma *ogni cosa in merce*, e dunque anche l'arte, quanto potrebbe essere difficile o arduo dimostrare che per l'arte questo non riguarda solamente l'ambito della circolazione, distribuzione e consumo dei suoi prodotti (cosa del tutto intuibile dai fragori della commercializzazione mercantile di questo settore), ma l'ambito della produzione stessa.

[La produzione, la macchina e le sue forme]

Come Marx non desume, ad esempio, il plusvalore dalla circolazione ma dalla produzione, così noi vogliamo desumere dalla produzione stessa dell'opera d'arte dell'epoca capitalistica, le condizioni e le circostanze che le danno la natura di merce. E poichè qui a noi adesso interessa l'arte visuale, vogliamo vedere letteralmente nelle sue forme sensibili i segni e i caratteri di questa sua intima trasformazione: le stimmate della merce e del capitale sul suo corpo morto.

Forse qualcosa l'abbiamo anticipata; ricordate la scultura in bronzo di Brancusi? Abbiamo sollevato il dubbio che nel 1926 l'impiegato delle dogane statunitensi non si fosse ingannato circa la natura dell'oggetto che doveva entrare sul suolo americano; nel vedervi, cioè "*lo zampino dell'opera levigatrice della macchina, che dissolve i tratti naturalistici, e della merce, che dissolve i valori sociali dell'arte figurativa*"¹. Vale a dire che abbiamo la medesima esigenza che richiede l'arte moderna: quella di venir presa in considerazione non per ciò a cui rimanda ma per ciò che essa materialmente è – vale a dire per come appare dato il processo lavorativo cui è stata sottoposta....

Il caso che abbiamo ricordato ci ha offerto una strada per portarci dritti dritti ad una pagina del primo Libro del *Capitale* :

Così, la grande industria è stata costretta a impadronirsi del suo caratteristico mezzo di produzione, la stessa macchina, e a *produrre macchine con macchine*: solo in tal modo si è creata una sottostruttura tecnica adeguata, e ha quindi potuto camminare con le proprie gambe. In seguito alla crescente meccanizzazione nei primi decenni del secolo XIX, le macchine si sono a poco a poco impadronite della *fabbricazione delle macchine utensili*. Ma solo nel corso degli ultimi decenni la costruzione di ferrovie su scala immensa e la navigazione oceanica a vapore hanno chiamato in vita le *ciclopiche macchine usate per costruire i motori primari*.

La condizione di produzione basilare per la fabbricazione di macchine mediante macchine, era una macchina motrice capace di ogni potenza energetica e tuttavia pienamente controllabile. Essa esisteva già nella macchina a vapore. Ma si trattava al tempo stesso di produrre meccanicamente le forme rigorosamente geometriche necessarie per le parti singole delle macchine: retta, piano, circolo, cilindro, cono e sfera. Il problema fu risolto nel primo decennio dell'Ottocento da Henry Maudslay con l'invenzione dello *slide-rest*, che, reso ben presto automatico e modificato nella sua forma, venne trasferito dal tornio, al quale era destinato in origine, su altre

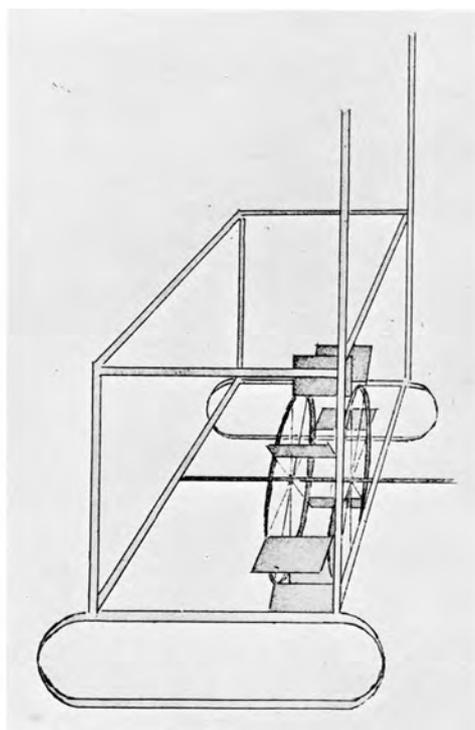
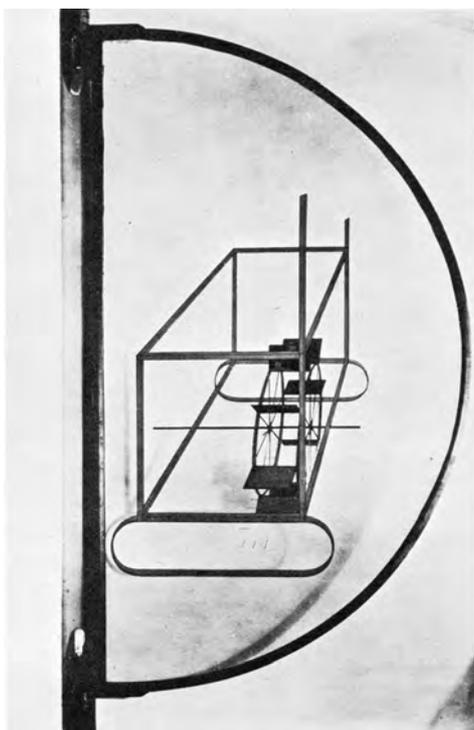
1 . Vedi *L'arte raccontata ai compagni* in *nømade* 14.2017, pag. 54.

macchine da costruzione. Questo congegno meccanico sostituisce non un qualsiasi strumento particolare, ma la stessa *mano dell'uomo*, che produce una data forma tenendo, adattando e orientando il filo di strumenti da taglio ecc. contro o sul materiale del lavoro, — per esempio il ferro. Così si è riusciti a produrre le forme geometriche delle singole parti delle macchine « con un grado di facilità, precisione e rapidità, che nessuna esperienza accumulatasi nella mano del più abile operaio poteva fornire »¹... Se osserviamo la *parte del macchinario impiegato per la costruzione di macchinario*, che forma la vera e propria macchina utensile, lo strumento di tipo artigiano vi riappare, sì, ma in dimensioni ciclopiche.²

La sottolineatura è nostra, perchè da tutta la questione delle macchine a noi qui interessa una potenza immane impiegata per produrre forme “rigorosamente geometriche”, la retta, il piano, il cerchio, il cilindro, il cono e la sfera, ... come parti singole costitutive della macchina ecc.... Ora, pur restando in guardia dalle facili analogie, e con il rischio di addentrarci in inutili pedanterie³, leggendo questa pagina del Capitale non abbiamo potuto evitare di ricordarci immediatamente un brano dalle memorie del pittore Émile Bernard che ci riporta le parole di Paul Cézanne raccolte dalla sua viva voce nel 1904:

*In natura tutto è modellato secondo tre modalità fondamentali: la sfera, il cono e il cilindro. Bisogna imparare a dipingere queste semplicissime figure, poi si potrà fare tutto ciò che si vuole.*⁴

Un ricordo per altro ricalcato da un importante particolare della *Mariée* di Marcel Duchamp: il “carrello” o la “slitta scorrevole”; un particolare che aveva avuto una autonoma versione nella *Slitta contenente un mulino ad acqua in metalli vicini* (1913-15).⁵



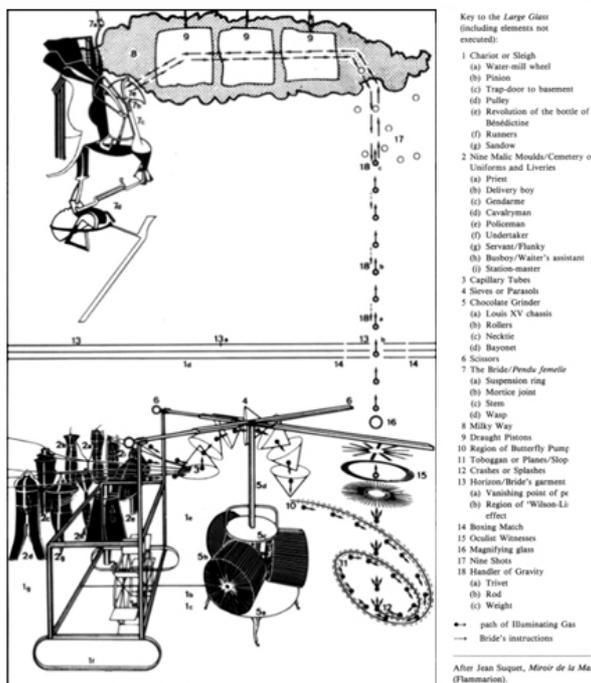
1 . *The Industry of Nations*, Londra, 1855, parte II, p. 239. Vi si legge pure : « Per quanto semplice ed esteriormente insignificante possa apparire questo accessorio del tornio, non crediamo esagerato affermare che la sua influenza nel migliorare ed estendere l'uso del macchinario fu pari a quella dei perfezionamenti introdotti da Watt nella macchina a vapore. La sua apparizione ebbe l'effetto immediato di perfezionare tutte le macchine, ridurne i prezzi, e promuovere ulteriori invenzioni e miglioramenti ». La sottolineatura è nostra.

2 . K. Marx, *Il Capitale*, Libro I, sez. IV, cap. XIII, ed. de Agostini, Roma 2013, pag. 516 seg.

3 . Si fa riferimento alla lettera di Friedrich Engels a Conrad Schmidt (Berlino, Londra 27 ottobre 1890): “...il basso sviluppo economico del periodo preistorico ha come complemento, ma talvolta come condizione e persino causa, le idee sbagliate sulla natura. E anche se l'esigenza economica era ed è sempre più divenuta il principale impulso per la progressiva conoscenza della natura, sarebbe da pedanti voler cercare cause economiche per tutte queste stupidità primitive.”.

4 . Emile Bernard, *Cézanne, Ricordi e lettere*, ed. Longanesi, Milano 1953, pag. 30.

5 . Cfr. Rosalind Kraus, *Passaggi* (1981), ed. Bruno Mondadori, Milano 1988, cap. 3. *Forme del readymade: Duchamp e Brancusi*, pag. 90 segg.



...Tutto questo ragionare ulteriore sul filo del Capitale, potrebbe risultare null'altro che un civettare con Marx. Ma è forse meglio civettare con Hegel?...

Certo: è un andare ben oltre la pedanteria, un cadere nel luogo comune, ed anche un passo falso in via di analisi... ma potevamo sottrarci alla suggestione che immagini di questo tipo evocano con troppa immediatezza per non essere tra loro intimamente correlate?

Quella che vediamo qui sopra è molto di più di una somiglianza superficiale...

Evitiamo di entrare nei dettagli, come pure di riportare i contenuti dei fogli di appunti dello stesso Duchamp raccolti successivamente nella *Boîte Verte* – anche perchè non faremo che cercarvi, e alla fine trovare, soltanto delle conferme troppo banali per nostra ricerca (per altro già trattate fino all'ovvietà di mostrare semplicemente il mondo delle macchine come un nuovo repertorio naturale offerto all'immaginario dell'artista moderno).

E non si tratta soltanto di allestire lo scenario del mondo con le macchine della grande industria, per una similitudine con la pittura ancora ottocentesca, romantica o realista (Turner ecc., Wisler, e anche l'impressionismo), che si "limita" ad inserire la presenza delle macchine nel paesaggio... e dove prima c'era la carrozza a cavalli ora c'è la locomotiva a vapore, la stazione ferroviaria, il battello a vapore; la fucina di Vulcano eccetera)... Quelle prime rappresentazioni, rassicuranti e concilianti nella continuità della visione del mondo, erano in realtà dei focolai di contagio mortale... Il contatto della pittura con la macchina non sconvolgerà l'antica visione e rappresentazione della Natura con la presenza stupefacente della macchina, ma porterà a rivoluzionare i fondamenti stessi dei modi costitutivi della pittura prima del suo fragoroso avvento...

I fenomeni sociali non ci fanno il favore di presentarsi tutti sincronicamente nella realtà pratica, per non dire poi nella coscienza teorica, nella quale si affacciano solo dopo che questi si sono sottomessi praticamente la realtà immediata....

E' inutile stare qui a ripetere che gli sviluppi sociali procedono portandosi appresso le scorie dei periodi precedenti ecc. (Engels), che non favoriscono certo una visione chiara di quanto intanto bolle in pentola

Così i nostri due pronunciamenti, quello di Cézanne e di Duchamp, sono distanti più di mezzo secolo da quello di Marx, non meno che quest'ultimo sia altrettanto distante dal presentarsi e dall'affermarsi dell'avvento delle macchine e del sistema delle macchine nella produzione capitalistica. Tutti e tre possono dunque dire e ripetere che l'oggetto della loro "analisi" è la "produzione materiale"... sociale e generale nell'uno, "delle immagini" per i due pittori. ...

[La produzione dall'uso alla merce]

Abbiamo detto del passaggio dell'Arte come merce nel periodo borghese... ma noi, che sappiamo lo sviluppo futuro che avrà la produzione delle merci, sappiamo anche che questo sviluppo è passato attraverso una (sua propria) fase della manifattura per risolversi infine (ma non definitivamente ad oggi) nella produzione di massa grazie all'introduzione delle macchine nella grande industria.

Se la fase della manifattura comportava una sottomissione formale delle branche di produzione al capitale (che si formava soprattutto nell'ambito della circolazione), con l'introduzione delle macchine la sottomissione al capitale diventerà sostanziale e, dopo la fase di accumulazione originaria (capitale usuraio o mercantile) il capitale trovava il suo prodotto nel plusvalore nell'ambito della produzione stessa...

Che, ad esempio, la pittura (particolare produzione di immagini – per noi anche Arte) mantenga i suoi caratteri immediati materiali sostanzialmente invariati, tradizionali, per i secoli successivi all'economia medievale, non deve trarci in inganno sull'influenza che in arte stava esercitando la presa di potere del capitale sulla produzione sociale...

[L'invenzione della prospettiva (legittima)]

Già con la "prospettiva" quattrocentesca (Alberti, Dürer, ecc.) la produzione di immagini trova il modo (la forma tecnica) per adeguare se stessa alla nuova visione del mondo propria della borghesia nascente...

Panovskij parla della prospettiva come forma simbolica¹... Simbolica di che?... di cosa?...

La costruzione prospettica esatta astrae radicalmente dalla struttura dello spazio psicofisiologico: non solo il risultato, ma addirittura il suo fine, è di realizzare nella raffigurazione dello spazio quell'omogeneità e quell'affinità che l'*Erlebnis* [il vissuto] immediato dello spazio ignora, di trasformare lo spazio psicofisiologico in quello matematico.

Essa è più precisamente "un momento stilistico, anzi una di quelle forme simboliche attraverso le quali un particolare contenuto spirituale viene connesso ad un concreto segno visibile e intimamente identificato con questo". Panofsky si chiede

Perchè il mondo antico non ha compiuto quel passo, apparentemente brevissimo, che l'avrebbe portato all'intersezione piana della piramide visiva e perciò a una costruzione veramente esatta e sistematica dello spazio? Certamente, ciò non poteva avvenire fintanto che si continuava ad affermare la validità dell'assioma degli angoli; ma perchè questa validità non fu negata allora come invece quindici secoli più tardi? ²

e subito si risponde:

Ciò non avvenne perchè quel sentimento dello spazio che si esprimeva nelle arti figurative [del mondo antico] non esigeva affatto uno spazio sistematico...

Risponde, cioè, ponendo, senza avvedersene e curarsene, un'altra domanda che sorgerebbe spontaneamente dalla sua semplice affermazione; ossia: perchè *questo* "sentimento dello spazio" si presenta quindici secoli più tardi con delle nuove esigenze?

Che ciò sia effettivamente quello che si voleva, non risponde alla domanda del *da dove e dal come* nasce questo nuovo "volere" della pittura.

Certamente lo studio di Panofsky non riguardava l'origine bensì la comprensione simbolica della prospettiva. Ma neppure in un importante studio più recente, dedicato particolarmente alla sua origine (Hubert Damisch, *L'origine della prospettiva* 1987, Guida ed., Napoli 1992) abbiamo trovato elementi che mettessero in relazione la prospettiva regolare con la coeva produzione materiale del quattrocento italiano, nonostante le note frequentazioni, ad esempio, dei pittori nelle botteghe di tessitori ed ebanisti, con le quali collaboravano frequentemente fornendole di disegni originali per decorazioni tessili o intarsi lignei... [documentare]

[Le cose e la loro rappresentazione]

La rappresentazione di figure nello spazio reale sulla superficie bidimensionale era risolta fin dall'antichità con un trattamento che diminuiva le dimensioni delle figure più lontane...

Già con Giotto si ha una emancipazione³. Ma ora bisognava trasformare questo espediente, affidato alla

1 . Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, ed. Feltrinelli, Milano 1969, pag. 38.

2 . Ibidem, pag. 49.

3 . Nell'alto medioevo l'ordine si afferma come proporzione. Non vi è più l'ordine superiore che domina gli oggetti minori, ma questi

sensibilità del singolo pittore, in una formula riproducibile ed adottabile da ognuno... dargli una base "matematica". Liquidare l'arbitrarietà (sempre in agguato), per dare una visione panottica¹ (estesa a tutta la realtà, una visione totale e totalizzante della realtà): è questo ciò che richiede il mondo del calcolo delle equivalenze mercantili... Ecco far capolino nella rappresentazione dello spazio la spersonalizzazione e la regolarità meccanica in ragione di una ri-produzione seriale, sottratta, in qualche modo, all'arbitrarietà dell'artefice ... macchinica , rispondente ad un prototipo cui attenersi (uno *châssis* spaziale portatore di figure) riconoscibile al mercato come artefatto di una particolare area geografica stimata autorevole... Tutto ciò può apparire come svalutativo a chi circonda l'arte di inebrianti effluvi idealistici, non certo a noi che simili nozioni releghiamo alla conoscenza per r-incalzare il godimento e il piacere estetico anche con la verità sui fenomeni...

[Linee di terra e orizzonte: l'infinito e lo zero]

Tralasciamo tutta la trattazione sulla rappresentazione storica dello spazio nelle immagini... A pagina 47 del testo citato di Panofsky possiamo leggere:

Così anche quando l'ellenismo, accanto al valore del corpo mosso dall'interno comincia ad affermare il fascino della superficie vista dall'esterno... comincia a considerare degna di venire raffigurata... accanto ai corpi solidi lo spazio che li circonda e che li connette, ... la raffigurazione artistica resta ancora tanto legata alle cose singole che lo spazio che li circonda e che li connette (è sentito) ... come ciò che rimane tra i corpi. [...] questo nuovo mondo, per quanto arricchito e ampliato, non è ancora un mondo perfettamente unificato, cioè non è un mondo nell'ambito del quale i corpi e gli intervalli vuoti che tra essi intercorrono siano differenziazioni o modificazioni di un "continuum di ordine superiore. Gli intervalli in profondità si fanno sensibili ma non sono esprimibili attraverso un modulo determinato: le ortogonali in scorcio convergono, ma non convergono mai (per quanto di regola nelle rappresentazioni di forme architettoniche le linee che definiscono il suolo salgono e quelle dei soffitti sono inclinate verso il basso) verso un orizzonte unitario e tantomeno verso un centro unitario.²

Quest'ultimo elemento è quello che comunemente viene detto "punto di fuga"; e proprio qui, in una lunga nota, leggiamo:

permangono sullo stesso livello e l'unica differenza che si frappone riguarda l'essere figure più o meno grandi, in base ad un rapporto che è immanente a loro stesse e non più trascendente. Si può creare anche qui una gerarchia delle cose rappresentate ma ciò che è costante è l'assenza di un vertice gerarchico al di fuori dell'opera: l'ordine è intrinseco, viene dagli oggetti stessi. Con l'avvento dell'urbanesimo, ovvero dell'età comunale l'ordine torna a essere superiore, è il divino (basti pensare allo spazio a cerchi concentrici della Divina Commedia posizionati in rapporto alla vicinanza o lontananza da Dio). L'Arte moderna e l'ordine che in essa si instaura vengono anticipati da Giotto, nella cui personalità artistica si sintetizza un momento fondamentale di transizione dall'arte medievale a quella rinascimentale e moderna appunto. "Giotto mutò l'arte di dipingere di greco in latino e la ridusse a moderno", così commenta il pittore e teorico Cennino Cennini la rivoluzione apportata dal celeberrimo artista nell'arte dell'epoca, e con ciò si intende che egli abbandonò gli schemi prettamente sacri e astratti dell'arte bizantina (definita la greca goffa maniera) per conferire all'opera una nuova concretezza, una naturalezza sia fisica che spaziale mirata ad ottenere un maggiore contatto con la realtà, tenendo presente la lezione dell'antichità che difatti presupponeva una migliore armonia dell'uomo con la natura. A partire da costui l'ordine della rappresentazione non è più né immanente alle cose né trascendente; non è più il divino il punto di riferimento sovrano e costante dell'artista, ma il potere di imporre quest'ordine deriva dall'esterno, è un potere/fonte dell'ordine che non si mostra in alcun modo nell'opera, non è riflesso attraverso le cose come il divino medievale, ma si trova al di fuori di tutto: è l'occhio del punto di vista. Il soggetto osservatore diventa padrone assoluto dello spazio e dell'ordine degli oggetti che sono posti sulle linee del punto di fuga che si identifica al di fuori della rappresentazione con il punto di vista stesso. A dirigere e dominare l'attività dell'artista non è più la finalità didascalica e ideale, bensì il potere sovrano e assoluto dell'osservatore.

Egli determina le leggi dell'opera d'arte, ma ne sta fuori. Questo stravolgimento di poteri, di importanza e priorità nell'arte è profondamente connesso al cammino storico dell'uomo che via via si va emancipando dagli orpelli vincolanti della religione e della fede che gli imponevano severamente di collegare ogni esperienza umana, tra cui nel modo più manifesto l'arte, al messaggio teologico, per divenire così *faber suae fortunae*,

1 . Si prefigura lo spazio come campo di controllo totale del singolo da parte dell'Istituto di pena (Carcere o fabbrica) proposto da Fourier . (vedi Foucault). Qui certo svincolato da intenti di controllo, inizia a porsi come punto di vista del singolo sul mondo.... E' troppo facile vedere quest'occhio come il monocolo borghese la cui attività esige una visione completa del mercato (interno ed esterno), una finestra "privata" che si apre sulle cose del mondo sistemate nell'ordine proporzionale al suo interessamento? — E intanto il committente è in primo piano, e tutto attorno vediamo spesso proprio le cose in cui commercia e le corone dei frutti che ne ricava: capitale usuraio o mercantile... per la gloria del Signore.... (qualche secolo dopo, altri devoti con un semplice buco nella terra riceveranno dal loro iddio la grazia suprema di un capitale fondiario da una terra erida e senza fondo)... Potremmo anche parlare di questi aspetti specifici, di carattere simbolico, iconico ecc. senza trascurare magari anche i valori estetici e artistici delle opere di pittura e scultura di questo periodo iniziale di sistemazione e assestamento visuale del mondo borghese.... ma lo svolgeremo in un altro momento

2 . Ibidem, pagg. 47-48.

...“il punto di fuga”... è quel punto in cui si raffigurano i punti lontani all'infinito di quelle parallele [che si allontanano in profondità]... Ma dal punto di vista matematico, la teoria del punto di fuga è legata al possesso del concetto di limite, cioè alla possibilità di immaginare che, data un'estensione infinita delle parallele, la loro reciproca distanza e perciò l'angolo visivo sotto il quale vengono visti i punti più lontani diventi uguale a 0...¹ – e ancora –

... la “discrepanza tra le ortogonali centrali e le ortogonali laterali può essere riscontrata in innumerevoli esempi fino al secolo XV avanzato. Essa mostra da un lato come il concetto di ∞ sia ancora in fase di formazione, dall'altro (ed è questo il suo significato nella storia dell'arte) come la costruzione dello spazio, per quanto esso fosse sentito come una unità insieme con i suoi contenuti e per quanto si cercasse di rendere sensibile questa unità, fosse successiva rispetto alla composizione delle figure”²

[Lo zero di Fibonacci]

La ricostruzione della storia dei numeri è stata per lo più facile. Il sistema che oggi adottiamo per scrivere i numeri e fare aritmetica (in cui tutti i numeri sono espressi usando soltanto le dieci cifre 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e vengono quindi sommati, sottratti, moltiplicati e divisi secondo quelle procedure che abbiamo imparato alle scuole elementari – colonne delle unità, delle decine e delle centinaia, riporti eccetera) risale alla seconda metà del I millennio d.C. ed è noto come il sistema indo-arabico, un nome che riflette la sua storia.

Prima del XIII secolo, però, in Europa questo sistema era conosciuto quasi soltanto dagli studiosi, che se ne servivano esclusivamente per fare matematica: i mercanti, da parte loro, registravano i loro dati numerici in cifre romane e, per fare i calcoli, usavano un abaco meccanico o ricorrevano a un procedimento molto diffuso – e piuttosto complesso – basato sull'impiego delle dita. La situazione iniziò a cambiare poco dopo il 1202, l'anno in cui un giovane italiano, Leonardo da Pisa (al quale uno storico, secoli dopo, avrebbe dato il soprannome di «Fibonacci»), terminò di scrivere il primo libro di aritmetica generale dell'Occidente, il *Liber abbaci*, che spiegava i «nuovi» metodi di calcolo in termini comprensibili alla gente comune (non solo scolari, ma anche mercanti e uomini d'affari).^A Diversi altri testi hanno influito sullo sviluppo dell'Europa occidentale moderna, ma l'impatto di Leonardo, attraverso il suo *Liber abbaci*, è stato di gran lunga quello più significativo.

Leonardo era venuto a conoscenza del sistema numerico indo-arabico e di altre nozioni sviluppate da matematici arabi e indiani^B quando da ragazzo, attorno al 1185, suo padre lo aveva portato con sé nel porto nord-africano di Bugia (oggi Béjaïa, in Algeria), dove si era trasferito da Pisa per lavorare come rappresentante commerciale e funzionario della dogana. Anni dopo, il libro di Leonardo sarebbe stato un ponte che avrebbe permesso all'aritmetica moderna di attraversare il Mediterraneo e che avrebbe unito le culture matematiche dell'Europa e del mondo arabo, insegnando all'Occidente quel pensiero algebrico che forma le basi della scienza e dell'ingegneria moderne (le notazioni algebriche che oggi ci sono familiari, però, sarebbero giunte molto più tardi).

L'opera di Leonardo fu rivoluzionaria almeno quanto quella di quei pionieri dell'informatica di massa che, negli anni Ottanta, hanno portato i computer fuori dalla stretta nicchia di «specialisti» da cui erano utilizzati e li hanno resi accessibili a tutti. Come in quest'ultimo caso, anche il merito dell'invenzione e dello sviluppo dei metodi descritti da Leonardo nel *Liber abbaci* va ad altre persone (in particolare, agli studiosi indiani e arabi che li avevano messi a punto nel corso dei secoli); il suo ruolo fu quello di «impacchettarli» e «venderli» al mondo.

La comparsa del libro di Leonardo non solo preparò la scena per lo sviluppo dell'algebra (simbolica) moderna – e, quindi, della moderna matematica – ma segnò anche la nascita del sistema finanziario moderno e di quel modo di fare affari che ricorre a metodi bancari sofisticati. Per esempio, il professor William N. Goetzmann della Yale School of Management, un esperto di economia e finanza, vede in Leonardo il primo teorizzatore di una primitiva forma di analisi del valore attuale, un metodo per confrontare i valori economici relativi di diversi flussi di pagamenti tenendo conto del valore del denaro nel tempo.^C La riduzione matematica di tutti i flussi di cassa a un singolo punto nel tempo consente all'investitore di decidere qual è l'alternativa migliore; e la versione moderna del criterio del Valore Attuale, sviluppata dall'economista Irving Fisher nel 1930, viene oggi usata praticamente da tutte le grandi compagnie nel processo di pianificazione delle spese in conto capitale.³

1 . Ibidem, nota 22, pag. 85

2 . E. Panofsky, op. cit., pag. 59

3 . Keith Devlin, *I numeri Magici di Fibonacci*, ed. Rizzoli 2013. Seguono due note tratte dal medesimo libro:

A . Leonardo Fibonacci pubblicò una seconda edizione del *Liber abbaci*, ampliata e completamente riveduta, nel 1228. Della prima edizione non è sopravvissuta nessuna copia, mentre della seconda abbiamo tre versioni quasi complete, risalenti a quello stesso periodo, custodite in altrettante biblioteche di Roma, Firenze e Siena.

B . Il termine «arabi» viene spesso usato per indicare cose diverse. In questo libro me ne servo – nel senso comunemente accettato in ambito scolastico – per riferirmi a quei popoli la cui lingua culturale era principalmente l'arabo, così come chiamiamo «greci» quei popoli che avevano per lingua principale il greco. Preso in questa accezione, il termine «arabi» include popoli di molte nazionalità, soprattutto – ma non esclusivamente – musulmani. In modo simile, quando parlo degli «studiosi musulmani» mi riferisco a quegli studiosi che vivevano e lavoravano nel quadro della cultura musulmana, a prescindere dalla loro razza, dalla loro nazionalità e dalle loro convinzioni o pratiche religiose. - C . Estratto del testo di William N. Goetzmann citato: “Questo documento esamina il contributo di Leonardo da Pisa [Fibonacci] alla storia della finanza matematica. Le ricerche sul *Liber Abaci* di Leonardo (1202) confermano

Potremmo anche continuare a parlare attorno ai risultati ottenuti dalla pittura che si era dotata di questa meraviglia tecnica della illusione spaziale, attraverso cui sembra acquisire un nuovo tipo di sguardo che lo rende abile a nuove abilità manuali, spirituali e cognitive. Ecc.

Ma per il momento non abbiamo voglia di allontanarci troppo dal particolare *oggetto* della nostra momentanea affezione: la merce, ovvero la pittura come merce... che è una affermazione stucchevole se non viene corredata di fatti più stringenti. E noi non vogliamo limitarci a mostrare la pittura in quanto merce solo dal punto di vista della circolazione e dello scambio – cosa del tutto intuitiva e banale -, ma da quello della produzione stessa dell'opera di pittura come merce.

E' per questo che preferiamo parlare piuttosto di produzione materiale delle immagini; perchè è solo quando si arriva a questa produzione che abbiamo una forma praticamente sviluppata superiore che ci permette di penetrare l'anatomia delle forme che la precedono. Sembra proprio che stiamo parafrasando il famoso testo di Benjamin, per dire che "l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" è la chiave per l'anatomia dell'opera d'arte delle epoche precedenti; ma anche, e soprattutto, che la chiave di questa chiave è "l'opera d'arte in quanto merce" – e così mandiamo a farsi benedire ogni moralismo che ancora circola nel senso comune riguardo la produzione artistica dell'epoca capitalista... lamentata *decadente* invece che *stramatura* e pronta al collasso rivoluzionario...

[La forma di proprietà artigianale del feudalesimo]

- Il lavoro e il mezzo di lavoro si separano dalla terra (proprietà fondiaria)
- Lo strumento di lavoro diviene proprietà dell'abilità artigiana
- Materia prima e mezzi di sussistenza sono mediati dalla proprietà dello strumento e dal mestiere
- I prodotti della sua attività si presentano come merci -

Lo sviluppo storico ed economico che si opera nel corso del feudalesimo aveva comportato che

.... il lavoratore parcellare feudale poté divenire proprietario della *propria parcella e dei propri strumenti di lavoro*, giacché, nell'agricoltura come nell'artigianato, *il mezzo di lavoro si staccò alla fine dall'oggetto di lavoro*, la terra. Da quel momento, tra il proprietario fondiario e il bracciante agricolo (pura forza lavoro) si insinuò perciò il fittavolo capitalista, proprietario dei mezzi di lavoro (scorte e strumenti di produzione). La separazione tra agricoltura e artigianato trova la sua più netta espressione nella separazione tra città e campagna. E si ha allora la forma di proprietà specificamente piccolo-borghese del *terzo stato* del medioevo. Marx così definisce questo rapporto: uno stato in cui "*la proprietà riguarda lo strumento*, in cui cioè il lavoratore si comporta verso lo strumento come proprietario, in cui egli lavora come proprietario dello strumento (quest'ultimo è dunque subordinato al lavoro individuale, il che rappresenta uno sviluppo ancora limitato della forza produttiva del lavoro). Questa forma in cui il lavoratore è proprietario (ovvero il proprietario lavora) si è resa autonoma accanto e al di fuori della proprietà fondiaria e corrisponde allo sviluppo artigianale e urbano del lavoro (p. 479).¹

Questo artigianato presente nella forma terziaria si distingue da quello esistente nella forma secondaria *classica* in quanto le forze produttive sono abbastanza sviluppate da far sì che

"nella proprietà dell'artigiano la materia prima e i mezzi di sussistenza siano mediati dalla proprietà dello strumento e dal mestiere". Ciò rappresenta un totale capovolgimento dei rapporti sociali, dal momento che *tale forma di proprietà si fonda ora sul lavoro* anziché sulla comunità o sulla proprietà fondiaria. *L'autonomizzazione del proprietario che lavora* è il prodotto storico del feudalesimo, che si presenta alla fine come *l'età d'oro del lavoro*.² Poiché lo strumento è esso stesso prodotto del lavoro, l'elemento costitutivo della proprietà è posto anch'esso dal

che fu il primo a sviluppare l'analisi dei valori attuali per confrontare il valore economico dei flussi di cassa contrattuali alternativi. Egli ha inoltre sviluppato un metodo generale per esprimere i rendimenti degli investimenti e risolto una vasta gamma di complessi problemi sul tasso di interesse. Questo articolo sostiene che i suoi progressi nella matematica della finanza furono stimolati dalla rivoluzione commerciale nel Mediterraneo durante la sua vita e, a sua volta, le sue scoperte influenzarono significativamente l'evoluzione dell'impresa capitalista e della finanza pubblica in Europa nei secoli seguenti. I tassi di sconto di Fibonacci sono stati culturalmente molto più influenti della sua famosissima serie". – [crescita spirale, espansione infinita – in un ambiente finito – cfr. Mario Mertz]

1 - *Le forme di produzione successive nella teoria marxista*, edizioni 19/75, Torino 1980, pag. 202.

2 . *Ibidem*. Marx precisa più avanti: il periodo d'oro del lavoro che si emancipa si colloca *nell'epoca del declino del feudalesimo*, allorché le lotte intestine vi sono ancora in vigore, come in Inghilterra nel XIV e nella prima metà del XV secolo. I liberi piccoli contadini inglesi, dopo la peste nera che decimò la popolazione e rovinò il feudalesimo, parteciparono a questo periodo d'oro. Ma mentre per l'artigiano la proprietà riposa sullo strumento e sulla sua arte (mestiere), per il piccolo contadino libero essa riposa sulla parcella, rimane cioè legata alla terra e alla proprietà fondiaria. Qui tutta la differenza tra proprietà individuale dell'artigiano (che porta alla autonomizzazione dei mezzi di lavoro) e la proprietà parcellare del contadino.

lavoro, sicché la comunità non può più presentarsi qui nella forma primitiva e naturale con cui si presentava nella forma primaria. Non è dunque più la comune che fonda questo tipo di proprietà; essa stessa è invece generata, prodotta, dal lavoratore, e quindi secondaria: è una comune creata dall'artigiano *mediante* la sua arte in collegamento con gli altri. È chiaro che laddove la proprietà dello strumento significa il comportamento del lavoratore in quanto proprietario delle condizioni di produzione, lo strumento stesso non si presenta se non come *semplice mezzo del lavoro individuale* nel processo effettivo di lavoro: il mestiere, l'arte di appropriarsi realmente lo strumento, di maneggiarlo come mezzo di lavoro, si presenta come particolare abilità del lavoratore, *abilità che fa di lui il proprietario dello strumento*. In breve, ciò che caratterizza il sistema delle corporazioni (fondato sul lavoro artigianale, sul mestiere, che erige l'individuo a proprietario), è il fatto che esso riconduce tutto al solo rapporto con lo strumento di produzione, *dal momento che la proprietà riguarda solo l'utensile*. Questo rapporto di proprietà artigianale differisce da quello su cui si basa la proprietà fondiaria, cioè la proprietà della materia prima in quanto tale (p. 480).¹

Riguardo la distinzione circa la *proprietà dei mezzi di sussistenza* Marx raffronta tra le loro differenti forme:

Come lo schiavo, e al pari dell'animale, il servo della gleba riceve i mezzi di sussistenza dalla terra, alla quale egli è legato come mezzo di produzione ad opera del proprietario fondiario: questi è direttamente provvisto del fondo di consumo necessario di cui beneficia anche il suo seguito (corte). Il maestro artigiano invece lo ha ereditato oppure guadagnato risparmiando. Da giovane egli è dapprima *apprendista* e non si presenta ancora come vero e proprio lavoratore autonomo: egli siede, alla maniera patriarcale, alla mensa del maestro. Quando è un lavorante effettivo, sussiste una certa comunanza del fondo di consumo (da cui il proletario del capitalismo sarà separato) posseduto dal maestro. Sebbene non sia proprietà del lavorante, è almeno, in virtù delle leggi e delle tradizioni della corporazione ecc., una sua partecipazione al possesso (p. 478).

L'artigiano è proprietario dei propri mezzi di sussistenza in quanto padrone del lavoro (mestiere) e del mezzo di lavoro (strumento), con prevalenza di quest'ultimo. E ne è proprietario poiché, combinando nel processo lavorativo materia e forza lavoro con la mediazione dello strumento, egli intasca alla fine il *prodotto* del lavoro, di cui è anche proprietario. Ma solo per il tramite del mercato e del commerciante, e per la mediazione del denaro, egli riceve i mezzi di sussistenza in cambio del prodotto: siamo in piena produzione mercantile. Tutti gli elementi e i meccanismi per la trasformazione del denaro in capitale e per l'espropriazione del lavoratore sono ormai presenti.

Ma, come si è già accennato, il rapporto dell'artigiano nel corso del processo lavorativo non può limitarsi allo strumento, perché nessuno può vivere e lavorare separato dalla terra. Non trae forse egli da questa i mezzi di sussistenza, le materie prime, ecc.? In breve, l'artigiano ha con la terra un duplice rapporto: da una parte *si è staccato dalla condizione feudale generale* con la "carta di franchigia" nei confronti della gerarchia fondiaria, dall'altra egli ha con la terra un rapporto *mediato dallo scambio* mercantile che è in ascesa. Egli acquista infatti i prodotti che gli occorrono dal contadino tramite il mercante. Così, tanto gli elementi costitutivi del processo lavorativo che il suo prodotto rivestono la *forma di merce*, e ciò è l'estremo risultato del modo di produzione feudale, causa del suo dissolvimento.²

L'artigianato urbano, sebbene si fondi essenzialmente sullo scambio e sulla creazione di valori di scambio, ha per scopo fondamentale e immediato la *sussistenza dell'artigiano e del maestro artigiano in quanto tali*, in altre parole il valore d'uso, e *non l'arricchimento, né il valore di scambio in quanto valore di scambio*. La produzione vi è quindi sempre subordinata a un consumo preesistente, l'offerta è subordinata alla domanda, e si espande solo lentamente (p. 495). E l'artigianato, spiega Marx, si è dovuto difendere – per sopravvivere – dal fattore dissolutivo del valore di scambio e del denaro: Nel sistema delle corporazioni, il semplice denaro non può comprare dei telai per mettere altri individui al lavoro, lo può solo il denaro della corporazione, il denaro del maestro: è prescritto il numero dei telai che un artigiano può impiegare. In breve, lo strumento stesso è ancora a tal punto tutt'uno col lavoro vivo, di cui rappresenta il dominio, che esso non circola realmente (p. 487).

Ma di tutto questo a noi interessava innanzitutto mettere in evidenza che al culmine del movimento della fase mercantile dell'epoca medievale il processo storico ha "separato" gli elementi che fino allora erano uniti, con il risultato che uno degli elementi che costituivano le condizioni oggettive della classe dei lavoratori divenuti liberi, come il mezzo di lavoro dell'artigiano si rende autonomo. Sarà con il passaggio alla forma capitalistica, che lo strumento si separerà anche dal produttore artigiano, disgregherà le corporazioni medievali, si avvierà la manifattura e l'accumulazione primitiva ecc.

Diciamo questo perché per parecchi secoli, e anche tuttora, la produzione definita comunemente "artistica" si è caratterizzata per una lavorazione di tipo artigianale, mantenendo più o meno inalterate antiche procedure, modi di trattare materiali classici con cui realizzare le sue immagini. E comunemente è avendo

1. *Ibidem*, pag. 203.

2. *Ibidem*, pag. 203-4.

presente questi modelli realizzati storicamente che vengono individuati spontaneamente tanto gli oggetti che gli artisti che li producono... La parvenza dei materiali e delle tecniche realizzative le sottraggono idealisticamente al loro tempo storico per piantarle in una empiria immutabilità delle cose...

Per fondare la loro visione egualitaria e giusta dell'attuale società capitalistica che si pretende democratica e non di classe, economisti, filosofi e capitalisti confondono il moderno modo di proprietà e di appropriazione (basato sull'appropriazione senza equivalente del lavoro altrui e sull'espropriazione del produttore immediato) con l'anteriore modo di produzione artigianale, che escludeva precisamente il rapporto capitalistico del salariato, in quanto implicava la proprietà privata del produttore immediato sulle condizioni di produzione, ossia la forma di proprietà piccolo-borghese del produttore. Questo *qui pro quo* è possibile perché esiste un rapporto tra acquirente e venditore nella sfera di circolazione, in cui lo scambio avviene sempre tra equivalenti. La base del modo di pensare (ideologia) e delle sovrastrutture politiche, giuridiche ecc. della borghesia è dunque *retrograda di un modo di produzione* [...] ... dal punto di vista ideologico e giuridico, la borghesia *trasmette senz'altro l'ideologia della proprietà privata basata sul lavoro personale alla proprietà determinata dall'espropriazione del produttore immediato*.¹

Tanto vale per l'ideologia democraticistica (che si regge su un anacronismo bell'e buono) quanto per una certa visione dell'Arte.

All'interno della produzione capitalistica, numerosi lavori che producono merci continuano ad essere eseguiti in una maniera propria di *modi di produzione precedenti*, nei quali in realtà il *rapporto fra capitale e lavoro salariato* non esisteva ancora e ai quali risultano perciò inapplicabili le categorie, corrispondenti al punto di vista capitalistico... Tuttavia, in corrispondenza al modo di produzione dominante, anche i rapporti che questo non si è ancora sottomessi realmente sono però tali idealmente (*idealiter* se non *realiter*). Così l'operaio imprenditore di se stesso è il suo proprio salariato... Anomalie del genere offrono libero campo agli sproloqui...²

Alla luce di tutte queste considerazioni, ci chiediamo: poteva forse la spinta produttiva del capitale (non certo l'impotenza dei suoi rappresentanti) arrestarsi e deporre le armi di fronte ai limiti oggettivi della produzione artistica? Lasciare il campo stesso della produzione dell'arte al solo capitale mercantile (che è impegnato a dissolvere?).

La sottomissione *formale, idealiter* ossia ideologica di questa particolare sfera sociale della produzione, è certamente una conquista borghese ben consolidata in oltre cinquecento anni, ma la potenza della sua spinta propulsiva verso una sottomissione *reale* doveva polarizzarsi in forme diverse, capitalisticamente produttive dell'unico prodotto che gli è proprio: il plusvalore, cioè.

In breve, stiamo cercando qualcosa che fin dall'inizio dell'era borghese potesse rappresentare una base tecnologica per l'intero sviluppo successivo della produzione materiale delle immagini.

Finora abbiamo intanto visto un processo, storicamente e socialmente determinato che ha portato l'utensile, prima a staccarsi dalla terra (dal fondo agricolo) e seguire l'artigiano e la sua abilità (che lo abilita all'uso) nella sua vita da libero vagante o nelle città nelle quali si formano le corporazioni (gilde o, in Italia, arti o mestieri).

Ora cerchiamo degli elementi più specifici rispetto al lavoro dell'artista nel quadro della società tardo medievale; quadro sociale che offriva:

... come ci ha ricordato F. Antal (Antal, 1960), l'arte era considerata, nel trecento, un'attività manuale. Quasi tutti gli artisti del primo Quattrocento escono da ambienti artigiani, contadini e piccolo borghesi. Andrea del Castagno e figlio di un contadino, Paolo Uccello di un barbiere, Filippo Lippi di un macellaio, i Pollaiuolo (come indica il nome) di un venditore di polli. Nei primi anni del secolo scultori e architetti, a Firenze, erano membri della corporazione minore dei muratori e carpentieri, mentre i pittori erano classificati nella corporazione maggiore dei medici e speciali (come sottoposti dell'arte) assieme agli imbianchini e ai macinatori di colori. Dalle botteghe, nelle quali il tirocinio iniziava con lavori manuali (macinazione dei colori, preparazione delle tele ecc.), non uscivano solo quadri insigni, ma stemmi, bandiere, intarsi, modelli per tappezziere e ricamatori, lavori in terracotta, oggetti di oreficeria. Gli architetti non erano solo costruttori di edifici, ma si occupavano di strumenti meccanici e di macchine da guerra, della preparazione dei palchi, delle "macchine" e di complicati apparati per le processioni e per le feste.³

In queste botteghe, che sono anche officine, si formano i pittori e gli scultori, gli ingegneri, i tecnici, i costruttori e progettatori di macchine. Accanto all'arte di impastare i colori, di tagliare le pietre, di colare il bronzo, accanto alla

1 . Ibidem, pag. 212 . Cfr. Marx, *Il Capitale libro I capitolo VI inedito*, Newton Compton Ed., 1976, p. 140.

2 . Marx, *Il Capitale: Libro I capitolo VI inedito*, ed. La Nuova Italia, Firenze 1969, pag. 77.

3 . Paolo Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, ed. Laterza, Roma-Bari 1997, pag. 40.

pittura e alla scultura, vengono insegnati i rudimenti dell'anatomia e dell'ottica, della prospettiva e della geometria. La cultura degli "uomini senza lettere" deriva da un'educazione pratica che si richiama a fonti diverse, che conosce frammenti dei grandi testi della scienza classica, che si gloria di riferimenti a Euclide e Archimede.¹

Il disprezzo per gli schiavi, considerati inferiori per natura, si estende alle attività che essi esercitano. Le sette arti liberali del trivio (grammatica, retorica, dialettica) e del quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astronomia) si chiamano liberali perché sono le arti proprie degli uomini liberi in quanto contrapposti ai non liberi o schiavi che esercitano le arti meccaniche o manuali. La conoscenza non subordinata a fini che siano esterni a se medesima costituisce, in Aristotele e nella tradizione aristotelica, l'unico sapere nel quale si realizza l'essenza dell'uomo.²

L'elogio della vita attiva, che è presente in tanti autori del Quattrocento, l'elogio delle mani, che è presente nei testi di Giordano Bruno, la difesa delle arti meccaniche, che compare in tanti testi di ingegneri e di costruttori di macchine del Cinquecento e che viene ripresa da Bacone e da Cartesio acquista, alla luce di queste considerazioni, un significato molto rilevante.³

Abbiamo dunque il mezzo di produzione staccato dalla campagna

- l'artigiano proprietario del mezzo grazie all'abilità di usarlo
- l'associazione degli artigiani nella città
- (che è un nuovo paesaggio dove predomina la geometria e l'esigenza della misurazione per la gestione dello spazio limitato
- il *terminus* non è più un elemento naturale (costone, siepe, corso d'acqua, albero ecc.) ma diventa l'astratta forma geometrica misurabile nel piano ed estensibile in altezza
- l'associazione di diversi mestieri in un'unica corporazione nonché la vicinanza di diverse corporazioni favorisce e facilita la circolazione della conoscenza teorica e immediatamente pratica di diverse tecniche
- al contempo lo sviluppo economico della produzione mercantile stimola gli artigiani a superare i limiti che li contrapponevano alle arti liberali del trivio e del quadrivio
- specialmente poi quando il capitale mercantile e usuraio si afferma come base materiale della ricchezza della città...

In questo quadro i modelli pittorici precedenti che rappresentavano spazi delimitati architettonicamente nelle pitture medievali dovranno necessariamente ristrutturarsi sulla base del prevalere di un ambiente urbano, artificiale;... E' difficile pensare che questo sia stato fatto originariamente in concorso con l'evolversi di un pensiero teoretico circa il concetto di spazio.⁴

Sotto questo rispetto, al di là di considerazioni di altri ordini di fattori, le opere di pittura e scultura che precedono la soluzione prospettiva "regolare" sono altrettanti risultati di una sperimentazione empirica della rappresentazione spaziale che va di pari passo con l'evolversi del "sentimento" corrente dello spazio – ci dice Panofsky⁵...

Una "sperimentazione sentimentale" - dunque? - piuttosto che la conseguenza sensibile di un concreto modificarsi della configurazione dello spazio fisico sotto la spinta dei mutati rapporti di produzione?

Da un capo all'altro d'Italia, con l'aumento della popolazione e col sempre più largo ricorso ai dissodamenti e alle piantagioni individuali nei territori collinari il paesaggio dei campi a pigola (a spigolo) è divenuto - e resta fino ai nostri giorni – uno dei tipi dominanti e caratteristici per il paesaggio agrario del nostro paese; si è sovente allargato, d'altronde, anche per le pianure e si seminativi nudi. Ma nel primo Rinascimento, il suo affermarsi è

1 . Ibidem, pag. 41.

2 . Ibidem, pag. 13.

3 . Ibidem, pag. 14.

4 . "[L'Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti, 1344 è] «...il primo esempio di un sistema di coordinate che realizza il moderno "spazio sistematico" in una sfera concretamente artistica, prima ancora che il pensiero matematico astratto l'avesse postulato. Proprio dalle ricerche di ordine prospettico doveva nascere la geometria proiettiva del XVII secolo; anch'essa come molte altre discipline parziali rientranti nella "scienza" moderna, è, in ultima analisi, un prodotto delle botteghe degli artisti. » – Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (1927), Feltrinelli, Milano 1966, pag. 58.

5 . E. Panofsky, op. cit., pag. 59 - «... [la] discrepanza tra le ortogonali centrali e le ortogonali laterali può essere riscontrata in innumerevoli esempi fino al secolo XV avanzato. Essa mostra da un lato come il concetto di ∞ (infinito) sia ancora in fase di formazione, dall'altro (ed è questo il suo significato nella storia dell'arte) come la costruzione dello spazio, per quanto esso fosse sentito come un'unità insieme con i suoi contenuti e per quanto si cercasse di rendere sensibile questa unità, fosse successiva rispetto alla composizione delle figure. Non si era ancora giunti a pensare, come si esprimerà Pomponio Gaurico 160 anni dopo, che "il luogo esiste prima dei corpi che stanno in esso e, perciò, nel disegno, deve essere definito per primo.»

particolarmente legato all'impulso che l'estendersi della proprietà borghese e il prevalere del sistema mezzadrile daranno alle piantagioni individuali in collina... E per tutto il Quattrocento ed oltre, in effetti, la borghesia comunale non "serrato il sacco", non ha risparmiato le anticipazioni necessarie a "diboscare ed piantar terreni" in collina, specie viti: non più solo le esigenze del proprio consumo familiare, ma secondo un calcolo di profitto; perchè quello della vite è il "più utile postume", cioè la piantagione più proficua, e perchè i terreni così vitati "di far più util hanno per costume".¹

[Un particolare della *Deposizione* del Beato Angelico (1432-34)] ci mostra come sin nei particolari più minuti del paesaggio agrario, questa sistemazione a porche inducesse un elemento di regolarità geometrica che – a parte ogni altra considerazione – già di per sé diviene un fattore di progresso agricolo. Questa stessa regolarità, che il dipinto del Beato Angelico ci documenta nella più intima e minuta tessitura interna dei campi, è quella che il Tanaglia preconizza per l'alberatura... o per la forma esterna dei campi medesimi... E' tutto il paesaggio agrario, insomma, nel suo più generale rilievo come nella sua tessitura più minuta, che vede rielaborate le sue forme: e già è maturato, con queste forme nuove, un nuovo gusto per il per il "bel paesaggio", più raffinato e più preciso di quello che Roma antica non avesse mai conosciuto.² [riprendere da qui]

[verso l'invenzione della fotografia]

Un paragrafo precedente l'avevamo titolato "separazioni" (e nei brani citati dalle *Forme di Produzione* questo termine è talmente ricorrente nel descrivere i processi storici della produzione materiale...).

A volte tali "separazioni" equivalgono a delle vere e proprie "autonomizzazioni" di uno solo o di entrambe i termini che si separano tra loro anche in seguito ad una complessificazione dei rapporti tra gli elementi che li costituiscono in sistema autopoietico. Vale per la lingua e i vari linguaggi, per la tecnologia o la matematica, i modi di produzione, lo Stato, il capitale ecc., come per l'arte e... la prospettiva...

Sulla base di questi sommari elementi, ma conoscendo la forma sviluppata della produzione delle immagini, è possibile intuire come la prospettiva rinascimentale possa aver reso la pittura una sorta di macchina (sul modello del telaio del tessitore – *piano* di terra a scacchi (linee *orizzontali* giacenti e intersecantesi: ordito e trama), alzato (linee *verticali* incidenti: licci), *punto* di convergenza (spoletta, navetta)³.

Insomma...

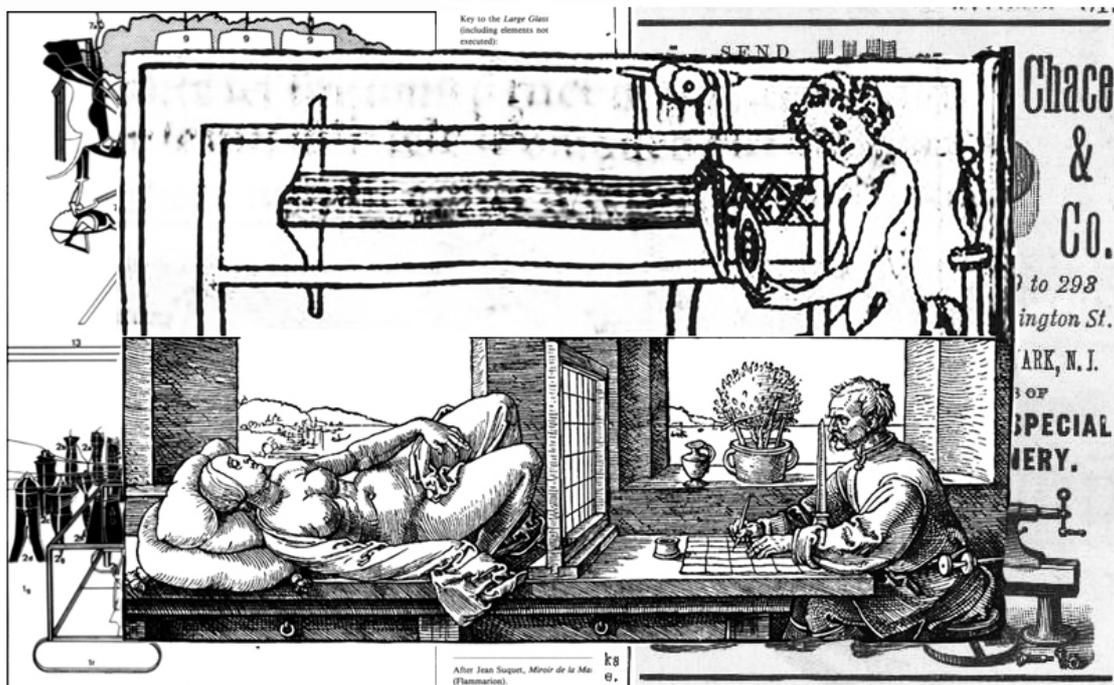
– Da notare la disposizione simile dei due apparati-macchina (che definiscono un unico spazio fibrato da piani ortogonali le cui rigature intercettano punti singolari di informazione visiva variamente addensati) e degli operatori. Coordinando i movimenti dell'occhio e della mano secondo una procedura ben fissata (che poi sarà governata da schede perforate e oggi da algoritmi), costoro producono entrambi superfici istoriate: orizzontali (arrotondate sull'orizzonte - tessute) o verticali (distese sopra l'orizzonte - pitturate)...

– Può essere significativo della convergenza macchinica della prospettiva, notare che fin dalla sua ideazione si presenta in forma di macchina dimostrativa (Brunelleschi) e si accompagna subito con macchine produttrici di prospettive "regolari" per la pittura... (poi camere oscure e scatole ottiche, lanterne magiche, rotonde per *panorami* eccetera... infine fotocamera, come riproduttrice istantanea di prospettiva o spazio analogico ... Iniziata nel 1827, alle soglie del 2011 si prende atto che l'era della fotografia analogica di massa era chiusa e iniziava quella della fotografia digitale...)

1 . Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961), ed. Laterza, Roma-Bari 1976, pag. 159. Qui l'autore motteggia un brano dal trattato in versi *De Agricoltura*, di Michelangiolo Tanaglia, un agricoltore umanista della Firenze di Lorenzo il Magnifico: *...or tempo pare a l'openion mia / ne' monti aperti mai mostrarsi stracco /di piantar viti, e del miglior qual sia / or frequentar della pianta di Bacco: / non s'usa fa più utile postume: / chi l'arte sa, non serri a questa il sacco, / che se di nulla intendo o veggo lume, / questo piantar o diboscar terreni / di dar più util hanno per costume.*

2 . *Ibidem*, pag. 163.

3 . Avanziamo questa ipotesi, spenna intuita, nonostante la critica che già nel 1893 Alois Riegl opponeva ai sostenitori di un'origine tecnica della prospettiva, e precisamente proprio ad un'origine tessile delle forme ornamentali in *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*. Tuttavia, leggiamo: "In un suo celebre studio del 1902, Aby Warburg. Il quale proveniva da una famiglia di banchieri di Amburgo, ricordava l'affinità esistente, al tempo [dei van Eyck – prima metà del 1400], tra gli articoli trattati dei mercanti e le opere dei pittori. L'estetica dei prodotti di lusso fu ripresa dalla pittura, che, facendo ciò si trasformò essa stessa in merce preziosa" [Hans Belting, *Specchio del mondo* (1994), ed. Carocci, Roma 2016 pag. 86]. In Alberti troviamo tracce della rivalità tra le arti nello scongiurare l'uso dell'oro, ma di simularlo coi colori della pittura: "... non però ivi vorrei punto adoperassi oro però che, ne i colori imitando i razzi dell'oro, sta più admiratione et lode ad artefice. Ed ancora veggiamo in una piana tavola alcuna superficie ove sia l'oro, quando deono essere obscure risplendere et quando deono essere chiare parere nere." [Alberti, *Della pittura*, Lib. II, Sansoni editore, Firenze 1950, pag. 102.



– Intanto diciamo che tutto lascia credere che proprio così siano andate le cose... considerando anche che l'idea stessa di una disciplina come la storia dell'arte (pittura, scultura, architettura) o la critica giornalistica dell'arte non appare prima della metà del XIX secolo, così come la fioritura degli studi linguistici e la partizione della storia dell'arte in "stili"... E può anche darsi che similmente la prospettiva pittorica sia sostanzialmente una categoria concettuale ottocentesca, concomitante con la nascita della fotografia; in questo periodo riscontriamo difatti anche il dibattito sugli stili storici, la critica della cronaca d'arte giornalistica, l'ampio sviluppo della *geometria proiettiva* (apparsa per merito di Desargue nel 1648, due secoli dopo l'applicazione pratica in pittura della prospettiva) segnando un passaggio intermedio tra la geometria analitica cartesiana e la geometria algebrica, che avrà un ruolo cruciale nel XX secolo...

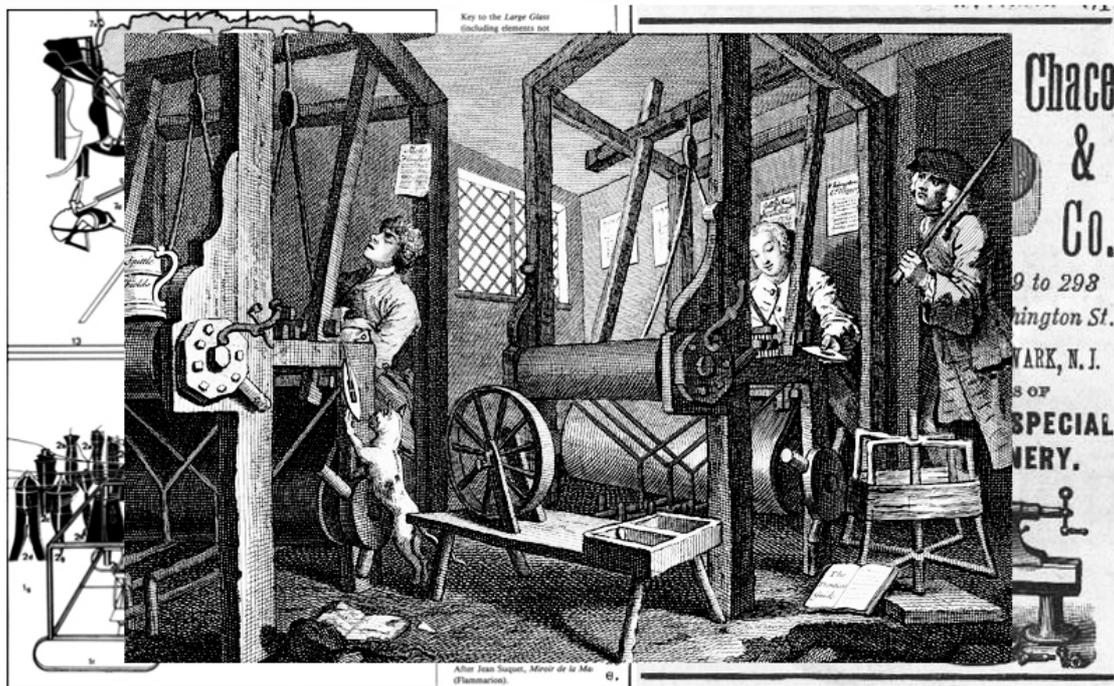
Ma così pure – da parte del telaio – il “punto” singolare formato dall'incontro del filo ordito con quello di trama, diventeranno in seguito sia il “buco” delle schede perforate del telaio automatico, che lo 1 (uno) e lo 0 (zero) del sistema numerico binario di Boole (1847)... il quale passerà poi al calcolatore elettronico e, sequenziando i bit dei pixel, codificherà le immagini digitali – ecco un altro filo che intreccia i destini della tessitura e della pittura con l'immagine... (che d'altronde sono tutte delle spoglie – direbbe Lucrezio...).

– Sarebbe proprio che con lo sviluppo dell'industria non solo ciò che Sancio chiamava lavoro umano sia andato diventando sempre più un tutt'uno con il lavoro assegnato in misura sempre maggiore alle macchine, ma che i singoli organi del controllore alla macchina e del consumatore alla macina, siano andati sempre più diventando, uno alla volta, macchine essi stessi: la vista con la fotografia, l'udito con la fonografia, la memoria con la cinematografia, il cervello con il calcolatore...

– In ultimo... (messo qui solo per non scoraggiare troppo presto questo studio): “*Nel corso del lavoro di ricostruzione iconografica, per lo storico è d'obbligo tentare di identificare, senza equivoci, i dettagli della rappresentazione. Egli, però, non rimane del tutto al riparo dal proprio desiderio, al punto che, talvolta, ne rimane accecato, o abbagliato, attraverso un dettaglio in cui si fissa la sua esorbitante aspettativa.*”¹

E così siamo inoltre avvertiti dei pericoli che si corrono anche de-tagliando dalla *pittura* una componente del suo dispositivo rappresentazionale (come lo spazio prospettico, appunto) per esaminarla alla stregua di un “particolare iconografico”: trappola sempre pronta a scattare sui desideri dell'osservatore...

1 . Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire reprochée de la peinture* (1996), it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, ed. il Saggiatore, Milano 2007, pag. 368.



5. LA FORMA QUATERNARIA: IL CAPITALISMO

1. IL PROCESSO DI ACCUMULAZIONE DEL CAPITALE

Dobbiamo ora analizzare il processo di genesi del capitale che ha formato la sua struttura economica, base di tutti i rapporti sociali e della forma di appropriazione dell'epoca borghese.

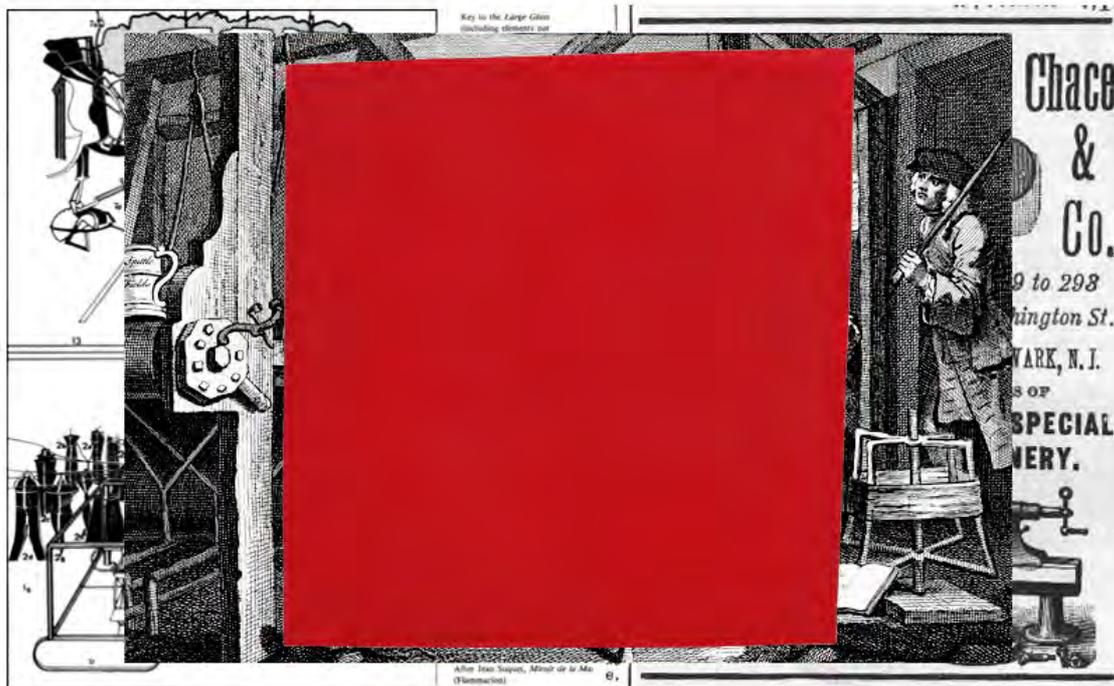
Alla fine del capitolo sulle *Forme* dei *Grundrisse*, sul quale continuiamo a fondare la nostra dimostrazione, Marx cita diversi esempi dell'accumulazione che illustrano in maniera assai semplice il processo fondamentale di dissoluzione degli elementi del modo di produzione feudale a mezzo del *denaro*, la loro dispersione e quindi la loro riunione e concentrazione attraverso la mediazione dello stesso denaro trasformatosi in capitale passando dalla circolazione nella produzione.

Il grande proprietario fondiario monetizzato

Questa *prima fase* è teorizzata dai *fisiocratici*: la *classe produttiva*, o *classe realmente attiva*, si trova nell'*agricoltura*: fittavoli e lavoratori agricoli, il cui lavoro lascia un'eccedenza (plusvalore) che viene appropriato dalla classe (dominante) comprendente i proprietari terrieri e il personale da essi dipendente, il principe e in generale i funzionari pagati dallo Stato, e infine la Chiesa, nella sua qualità di ente che si appropria la decima.

Per spiegare la transizione dal proprietario fondiario di tipo feudale al proprietario fondiario di tipo capitalista, Marx parla di *imborghesimento*, infatti la figura centrale che dà vita nell'agricoltura alla produzione capitalista è presa dalla cancrena del *denaro* del mercante che fa passare il proprietario terriero nel mondo borghese del valore di scambio.

Marx dà, in primo luogo, l'esempio dei grandi proprietari fondiari inglesi che licenziarono i loro seguiti (feudali) che consumavano insieme a loro il plusvalore estorto ai servi, mentre i loro fittavoli cacciavano i contadini dai loro campi e capanne: in questo modo venne gettata sul *mercato del lavoro* una grande massa di forze di lavoro vive, una massa che era libera in un duplice senso: libera dagli antichi rapporti di clientela, di servitù e di dipendenza personale, e inoltre libera di ogni avere e di ogni forma di esistenza oggettiva e materiale (pag. 489).



Col passo successivo il grande proprietario fondiario allaccia rapporti col nuovo mondo del valore di scambio nella forma della ricchezza monetaria che si accumulava nelle mani del mercante: anziché dissipare col suo seguito i prodotti dei servi, egli vendette al mercante i suoi cereali, il suo bestiame, ecc., contro valori di scambio importati dall'estero. Fu il mercante a dargli coscienza dell'importanza sempre più grande del *valore di scambio* del suo reddito, e questo in due sensi: da un lato facendogli balenare i prodotti stranieri, puro valore di scambio, e quindi stimolando in esso bisogni diversissimi e continuamente crescenti, dall'altro indicandogli il modo di procurarsi denaro, trasformando il suo reddito (plusvalore estorto ai servi sotto forma di valori d'uso) in valori di scambio.

Questo esempio del proprietario fondiario feudale che si trasforma in grande proprietario fondiario capitalista richiama due osservazioni: 1. egli cambia pelle, passando dal modo di appropriazione feudale a quello capitalista. Resta proprietario fondiario e diviene semplicemente borghese inserendo tra sé e il bracciante il fittavolo capitalista che lavora per denaro e porta il capitale d'intrapresa. Egli percepisce ormai una rendita fondiaria che viene dedotta dal plusvalore estorto al bracciante salariato. Ne costituisce una forma di transizione il rapporto di *rentier* nei confronti del mezzadro; 2. questa mutazione ha potuto realizzarsi per transizione, ma è fondamentale, poiché rappresenta la dissoluzione del pilastro stesso della proprietà fondiaria feudale sotto l'azione corrosiva del valore di scambio – del denaro – sulla base del mercato mondiale, che a sua volta si era già sviluppato col grande commercio marittimo e terrestre, che fu il presupposto del modo di produzione capitalistico. Questa transizione del proprietario fondiario feudale è mediata dall'azione del *mercante*. Non a caso le due prime teorie del capitale sono la fisiocratica e la mercantilista, laddove il mercantilismo faceva nascere il plusvalore dallo scambio delle merci, dal commercio, che era allora rivoluzionario e creava le vie di comunicazioni mondiali per mare e per terra.

Mercato e manifatture

È ancora il mercante che creerà, per le manifatture che producono articoli in serie, la sollecitazione di un grande mercato e introdurrà il valore di scambio nella produzione che fino a quel momento si era essenzialmente preoccupata del valore d'uso dei prodotti.

Sarà in rapporto alla forma più avanzata del modo di produzione feudale – l'artigianato (in cui il valore di scambio si era più ampiamente e spontaneamente sviluppato) – che si farà in maniera più radicale la rottura tra modo feudale di appropriazione e modo capitalista. Il modo di produzione capitalistico vi apporta infatti una forma affatto nuova del processo di produzione, la manifattura e la fabbrica che creano articoli

che la produzione artigianale con le sue corporazioni non può produrre: vetro, ferro, articoli manufatti in serie. È noto che le corporazioni frapponevano innumerevoli ostacoli allo sviluppo del valore di scambio: proibizione della libera vendita degli strumenti, segreto dei procedimenti di mestiere, divieto di impiegare lavoranti oltre un determinato numero. Il passaggio al capitalismo comporta perciò la disgregazione delle corporazioni medievali con la previa separazione del produttore dal suo strumento di lavoro. Si tratta dunque qui di una vera e propria rivoluzione nei rapporti sociali, come si manifesta ad esempio nel fatto che la produzione industriale del capitalismo nasce non nelle città medievali delle corporazioni artigianali, bensì nelle campagne o nei porti collegati al mercato mondiale: in un primo tempo la manifattura non investe l'artigianato urbano, ma l'industria accessoria – non corporativa – della campagna, la filatura e la tessitura, ossia quel lavoro che meno di tutti richiede abilità professionale e formazione tecnica (pag. 494). Le prime manifatture capitalistiche sorsero *sporadicamente* nelle città che attraverso il commercio mondiale erano collegate al valore di scambio, cioè nelle prime nazioni mercantili borghesi: là dove si produce in massa per l'esportazione, per il mercato estero, dunque sulla base del *grande commercio marittimo e terrestre*, nei suoi *empori* – come nelle città italiane, a Costantinopoli, nelle città fiamminghe, olandesi, in alcune città spagnole come Barcellona ecc. (pag. 493).

Ma *in generale* la manifattura stabilisce le sue prime sedi non nelle città, ma nella campagna, nei villaggi dove non esistono corporazioni ecc. L'attività accessoria della campagna rappresenta la larga base della manifattura, mentre nella città i mestieri hanno un alto sviluppo e si oppongono alla pratica del sistema manifatturiero con le sue operazioni semplici di una produzione di serie per un vasto mercato.

Le prime manifatture borghesi – come quella tessile, le vetrerie, le fabbriche metallurgiche, le segherie ecc. – annunciano nuovi settori di produzione che niente hanno a che vedere con la produzione artigianale dei mestieri del Medioevo. Queste nuove branche richiedono infatti fin da principio una più elevata concentrazione di manodopera semplice, di materie prime e di risorse naturali; esse nascono anzitutto nei porti o nei villaggi (che si trasformano man mano in centri capitalistici) ed esigono scarsissima abilità professionale e formazione tecnica. A rigore, la manifattura si impianta nei *sobborghi*, ai margini della città corporativa, là dove si ammassa la plebe liberatasi dalle costrizioni medievali, contadini espropriati, servi fuggiaschi, mendicanti e piccolo-borghesi impoveriti – proprio come accade oggi nelle *bidonvilles* dell'Africa e dell'America del Sud.

Non è dunque sullo slancio dell'artigianato che si è sviluppata l'industria capitalistica, bensì sulla base del commercio e del mercato mondiale, a un grado di sviluppo determinato del valore di scambio, il quale, dopo aver reso alienabile la terra, ha strappato gli strumenti di lavoro alle corporazioni di artigiani, per gettarli sul mercato dove il capitalista potrà comprarli e soprattutto, dopo aver espropriato i produttori, trasformarli in nuda *forza lavoro*, ossia in merce, acquistabile dal capitalista per far funzionare il processo di produzione.

Il mercato domina la produzione

Questa fase, teorizzata dai sistemi monetari e mercantili, corrisponde all'apice storico del Portogallo e dell'Olanda, all'epoca della creazione del mercato mondiale e degli Imperi coloniali dipendenti dal capitalismo bianco.

La produzione capitalistica potrà iniziare allorché tutte le parti integranti del processo di lavoro – oggetto del lavoro, mezzo di lavoro e forza lavoro – possono essere comprate sul mercato come merci, ossia quando sono diventate *valori di scambio*.

Perciò, inversamente a quanto avviene oggi, *al primo stadio* della società capitalistica il commercio domina l'industria, poiché il mercante prevale sul capitalista *in spe* (in divenire). Il commercio mina infatti sempre più le condizioni di produzione e i rapporti sociali delle comunità che vi partecipano; sottomette sempre più la produzione al valore di scambio, facendo dipendere godimento e sussistenza dalla vendita e dal mercato anziché dal consumo autosufficiente delle piccole unità di produzione. Esso disgrega con ciò le vecchie condizioni di vita e di produzione e accresce la circolazione. Si impadronisce non più semplicemente dell'eccedenza della produzione, ma a poco a poco investe la produzione stessa e sottomette al suo potere interi rami di produzione ¹.

1 . Cfr. Marx, *Il Capitale* III, cap. 20: *Cenni storici sul capitale commerciale*.

E Marx prosegue: L'improvvisa espansione del mercato mondiale all'epoca della scoperta dell'America, la moltiplicazione delle merci in circolazione, la rivalità fra le nazioni europee per impadronirsi dei prodotti dell'Asia e dei tesori dell'America, il sistema coloniale, contribuirono in larga misura a *spezzare le pastoie feudali* della produzione. Ciò nonostante nella sua prima fase, ossia quella della manifattura, il modo di produzione moderno si sviluppò unicamente là dove se ne erano create le condizioni nel corso del Medioevo: si confronti ad esempio *l'Olanda con il Portogallo (ibid.)*.

E Marx precisa che l'Olanda aveva rispetto al Portogallo migliori premesse per passare allo stadio della produzione manifatturiera del capitalismo, grazie al ruolo decisivo che, accanto al commercio, svolgevano ivi la pesca, la manifattura e l'agricoltura, dopo che corporazioni e artigianato avevano raggiunto l'apogeo del loro sviluppo nel XIV secolo. In Portogallo, invece, sulle condizioni interne di produzione in divenire verso la forma capitalista prese il sopravvento il commercio mondiale, poiché il carattere mercantile venne rafforzato dal saccheggio d'oltremare, dal commercio degli schiavi e dalla conquista di un vasto impero coloniale, le cui ricchezze affluirono nella metropoli rendendo inutili le manifatture ¹.

Passaggio dal mercato alla produzione

Neppure l'Olanda però, nonostante le sue favorevoli condizioni, riuscì a superare la prima fase del capitale mercantile. Nella lunga lotta per il passaggio alla produzione capitalistica che vide alle prese Olanda e Inghilterra, è quest'ultima a prevalere, e *d'allora in poi il commercio è legato alla preponderanza più o meno grande delle condizioni della grande industria*. Due cause provocarono la sconfitta olandese: da una parte l'alleanza dell'Inghilterra con la Russia, il bastione del feudalesimo in Europa che seppe impedire l'installarsi sul continente del primo capitalismo industriale, dall'altra il fatto che l'Inghilterra poté disporre di un mercato nazionale del lavoro dopo l'espropriazione in piena regola delle popolazioni rurali, le quali potevano ormai vivere soltanto salariandosi nelle manifatture e nelle fabbriche che lavoravano per il mercato mondiale. L'Inghilterra evitò così di doversi rifornire in America, in Africa e in Asia di prodotti di ogni specie, come fece ad esempio il Portogallo, che rimase allo stadio mercantile, dopo aver creato la base del mercato mondiale per la futura produzione capitalistica.

La storia del declino del Portogallo e dell'Olanda in quanto nazioni coloniali e mercantili, è la storia della subordinazione del capitale commerciale al capitale industriale (ibid.).

Ma soffermiamoci ancora su questo passaggio alla produzione capitalistica che, fondamentale, corrisponde alla trasformazione del denaro in capitale, ossia sul passaggio dalla *circolazione mercantile alla produzione di merci*: dal valore di scambio tra equivalenti nella circolazione si passa al valore di scambio con la produzione di plusvalore nel processo di lavoro capitalistico. Consideriamo questo processo.

Estensione del valore di scambio alla forza lavoro

Si arriva alla produzione capitalista quando la forza lavoro è proletarizzata e trasformata in attività salariata. In tutto questo processo il capitalista in divenire media semplicemente la congiunzione, fusione o saldatura tra la circolazione (dove egli trae la ricchezza monetaria, il valore di scambio e la forma-merce) e la produzione (che il capitalista non ha creato: egli trova sparse davanti a sé le parti integranti del processo di produzione, la forza lavoro, l'oggetto del lavoro e il mezzo di lavoro dissociati dalla loro anteriore unità nella forma feudale attraverso il processo dell'accumulazione originaria, che è anzitutto processo di corrosione). Ecco come storicamente e concretamente il denaro si trasforma in capitale. Un mercante, ad esempio, fa lavorare per sé un certo numero di filatori e tessitori che fino ad allora avevano esercitato la filatura e la tessitura come semplice attività ausiliaria. Egli dà loro abbastanza lavoro perché questa attività domestica collaterale divenga la loro fonte di guadagno principale. Da questo momento egli li ha in pugno: aumentando ad esempio i prezzi delle sue forniture e ribassando il prezzo del prodotto dei filatori e dei tessitori, egli li rovina e li mette ai suoi ordini in un'officina. In questo semplice processo si

¹ La Francia fu ad esempio spogliata della maggior parte delle sue colonie dall'Inghilterra *divenuta manifatturiera*, e operò un brillante passaggio al capitalismo con la rivoluzione borghese del 1789. Tuttavia, per paura del proletariato che andò all'assalto del potere già nel 1793-94, poi nel 1830, 1847, 1870, la borghesia rinculò davanti all'industrializzazione che faceva crescere sempre più il proletariato, per lanciarsi con la sua potenza militare moderna alla conquista di un vasto impero coloniale. Solo dopo la perdita del suo impero — soprattutto dopo la guerra d'Algeria — la Francia è stata costretta a industrializzarsi ad oltranza: Cfr. *La crise économique et sociale de Mai 1968*, in *Fil du Temps*, n. 3, Parigi 1968.

vede chiaramente che egli non *ha approntato* né materie prime, né strumenti, né mezzi di sussistenza per il filatore e il tessitore. Tutto quello che ha fatto è di averli progressivamente limitati a un tipo di lavoro (produzione di un solo valore di scambio) in cui essi vengono a dipendere dalla *vendita* – ossia dal compratore, dal mercato divenuto *Verleger* (accomandante del lavoro) – e infine producono soltanto *per essa e tramite essa* (pag. 493). Si tratta dell'estensione del valore di scambio fino all'ultimo elemento componente il processo di produzione: la forza lavoro.

In origine il mercante comprava il loro lavoro solo comprando il loro prodotto; non appena essi limitano la loro produzione a un solo valore di scambio, e quindi devono produrre immediatamente valore di scambio e scambiare completamente il loro lavoro con denaro per poter sopravvivere, cadono sotto la sua sferza, e svanisce anche la parvenza che essi gli vendessero dei prodotti. Il mercante compra il loro lavoro e toglie loro *dapprima* la proprietà del prodotto, *in seguito* anche quella dello strumento (*ibid.*).

Possiamo ora assistere al *primo ciclo di produzione capitalistica*, al processo della genesi della produzione capitalistica. La forma di produzione e di società capitalistica *si riproduce* a partire dalle sue proprie premesse portate a compimento. Si tratta dei due cicli che Marx descrive dettagliatamente nei *Grundrisse* sulla genesi del Capitale e la sua riproduzione ulteriore (pagg. 205-210): 1. la circolazione e lo scambio proveniente dalla circolazione in quanto presupposti del capitale; 2. il valore di scambio proveniente dalla circolazione la presuppone, si conserva e si moltiplica in essa mediante il lavoro.

A questo punto dobbiamo fornire alcune definizioni economiche della produzione capitalista di merci. Marx dice che ogni merce uscita dal processo di produzione capitalista ha un *valore* determinato dal suo *prezzo di produzione* (che ingloba il plusvalore, cioè le ore di lavoro *pagate e anche non pagate*, giacché entrambe sono indispensabili alla produzione della merce). A voler essere esatti, bisognerebbe ormai parlare di valore di produzione anziché di *valore di scambio*, perché noi siamo per la teoria della produzione e non della circolazione delle merci. Conserviamo tuttavia il termine di valore di scambio che distingue chiaramente il valore venale del *valore d'uso* (inerente alle specifiche qualità fisiche della merce e al particolare bisogno umano che è atta a soddisfare).

Definiamo il *valore* del prodotto attraverso la somma di tre termini: 1. il capitale costante; 2. il capitale variabile o salario; 3. il sopralavoro o plusvalore o profitto. I tre elementi si riducono all'ora di lavoro vivo, giacché sia il capitale costante che il sopralavoro sono prodotti dal lavoro vivo. Per quanto riguarda il profitto, bisogna determinare il suo tasso medio, poiché è determinato sul mercato, come media sociale, il che ammette degli scarti (o sovraprofiti) se le condizioni di produzione – per esempio la produttività – dell'uno sono superiori alla media.

2. PRODUZIONE DI PLUSVALORE E SVALORIZZAZIONE

Ormai il capitale ha come fine l'*autoriproduzione*: suo scopo essenziale è dunque la produzione di capitalisti e di lavoratori, ossia la riproduzione degli *stessi rapporti sociali di proprietà e di non-proprietà*, indispensabili alla produzione capitalistica. L'economia politica corrente, che guarda soltanto alle cose prodotte (oggetti, merci), trascura completamente questo fatto.

Perché un nuovo ciclo di riproduzione possa incominciare, occorre che il lavoro, alla fine del processo di produzione, si trovi di nuovo posto come nuda forza lavoro e come proprietà di una volontà ad esso estranea (quella del capitalista). Il capitale è necessariamente al tempo stesso *capitalista*; all'inizio le condizioni della produzione stavano di fronte all'operaio come capitali nella misura in cui egli le trovava preventivamente oggettivate davanti a sé; ora è il prodotto del proprio lavoro che si trova dinnanzi come condizioni della produzione trasformate in capitale. Ciò che era premessa è diventato risultato del processo di produzione.

Riproduzione aggravata di rapporti

La produzione capitalistica è essenzialmente *produzione e riproduzione del rapporto di produzione specificamente capitalistico*.

Ma, come sappiamo, la produzione non è assolutamente identica alla riproduzione del capitale, poiché: Dire che il processo di produzione crea capitale è un altro modo di esprimere il fatto che esso crea *plusvalore*. Ma la questione non si riduce a questo. Lo stesso plusvalore è riconvertito in capitale addizionale nella riproduzione allargata del capitale.

Il capitale non produce dunque solo capitale, ma anche una massa crescente di operai come materia che sola gli permette di fungere da capitale addizionale. Ne segue che non soltanto il lavoro produce in antitesi a se stesso, su scala sempre più larga, le condizioni del lavoro come *capitale*, ma il capitale produce su scala crescente i *lavoratori salariati produttivi* di cui ha bisogno. Il lavoro produce le proprie condizioni di produzione come capitale, e il capitale produce il lavoro sotto forma salariata come mezzo per realizzarsi in quanto capitale.

La produzione capitalistica non è soltanto riproduzione del rapporto; è sua riproduzione su scala sempre più estesa, poiché è produzione di *plusvalore*¹.

Quando si riproduce, il capitale è dunque diverso, poiché lo fa in maniera allargata, crescendo incessantemente: il suo *valore* di scambio non rimane uguale a se stesso come nella circolazione delle merci o commercio; esso non cessa di aumentare, e a un momento dato della sua crescita la quantità si trasforma in una diversa qualità, si muta nel suo contrario: *si svalorizza*. Il movimento del suo sviluppo è anche il movimento delle sue crisi, come il processo della sua valorizzazione è anche quello della sua svalorizzazione e della sua dissoluzione.

Processo di negazione

Se insistiamo tanto sul carattere dissolutivo del capitale fin dal suo inizio, come suo momento immanente, è perché sappiamo che il comunismo è il prodotto di questa dissoluzione del capitalismo, come appare chiaramente dalla sua *legge fondamentale del valore* determinata dall'ora di lavoro che implica già svalorizzazione non appena il valore di scambio passa dal processo di circolazione nel processo di produzione capitalistico che è creazione di plusvalore. Così, il modo di produzione che succederà al capitalismo – il comunismo – si definisce per Marx come negazione, dissoluzione ed eliminazione del valore di scambio, del denaro, del mercato, del salario e del profitto. Come il capitale ha dissolto le economie precapitalistiche, così, nel proprio movimento, esso si autodissolve, e la rivoluzione politica non è che l'esecutore della sentenza di morte che esso stesso ha emesso.

Ora, siccome il capitalismo è la base materiale, economica, del modo di produzione comunista, si capisce perché – come più volte abbiamo detto – il *Manifesto* del 1848 è anche l'apologia della borghesia. Dobbiamo tessere l'apologia dell'imputato per concludere che è tempo di dannarlo alla pena massima, perché secondo la nostra dottrina rivoluzionaria, il comunismo è figlio del capitalismo e non poteva che da lui generarsi, e malgrado ciò, anzi proprio per ciò, deve combatterlo ed abbatterlo; che i tempi storici della svolta e del rovesciamento delle posizioni si pongono per effetto di condizioni e rapporti materiali².

Ma prima di analizzare, nel processo di sviluppo del capitale, quali sono le sue leggi e il loro divenire, consideriamo il divenire delle due classi antagoniste, riprodotte su scala sempre più estesa ai due poli del capitale in ciascuno dei suoi cicli di riproduzione, e vedremo immediatamente che l'una – quella che rappresenta la *massa della miseria* – tende senza sosta ad aumentare, mentre quella dei capitalisti – polo *della ricchezza* – non cessa di decrescere. Il capitale non riproduce lo stesso rapporto tra lavoro e capitale; continua anzi a moltiplicare gli operai e a diminuire il numero dei capitalisti. Con questa constatazione Marx chiude il capitolo sull'accumulazione nel primo libro del *Capitale*. Gettiamo anzitutto uno sguardo su ciò che si produce al polo dei lavoratori salariati: Allorché è giunto a un certo grado, il capitale genera da se stesso gli agenti materiali del proprio dissolvimento. Da questo momento all'interno della società agiscono forze e passioni che si sentono oppresse da quel modo di produzione. Esso deve essere eliminato, e viene eliminato. La proprietà privata, basata sul lavoro personale, questa proprietà che salda per così dire lavoratore isolato e autonomo alle sue condizioni materiali di lavoro, viene soppiantata in misura crescente dalla *proprietà privata capitalistica*, fondata sullo sfruttamento del lavoro altrui, sul salario. Allorché questo *processo di trasformazione* ha sufficientemente decomposto la vecchia società da cima a fondo, allorché i lavoratori sono divenuti proletari e le loro *condizioni di lavoro* si sono convertite in *capitale*, allorché il modo di produzione capitalistico ha gettato le proprie fondamenta, la socializzazione del processo di produzione assume una forma nuova: quello che si deve espropriare non è più il lavoratore indipendente, ma il capitalista, il capo di un esercito o di un drappello di salariati.

1 . Tutta questa pagina è tratta grosso modo da: *Il Capitale- libro I capitolo sesto inedito* di Marx, Firenze 1974, p. 95-99.

2 . Cfr. *Sul filo del tempo: Il Marxismo dei Cacagli*, in *Battaglia Comunista*, n. 8 del 1952.

Man mano che diminuisce il numero dei magnati del capitale che usurpano e monopolizzano tutti i vantaggi di questo periodo dell'evoluzione sociale, cresce la massa della miseria, dell'oppressione, dell'asservimento, della degenerazione, dello sfruttamento, ma cresce anche la resistenza della classe operaia ogni giorno più numerosa e disciplinata, unita e organizzata dal meccanismo stesso della produzione capitalistica. Il monopolio del capitale diviene un ostacolo per il modo di produzione che con esso e sotto di esso è cresciuto e ha prosperato. La centralizzazione dei mezzi di produzione e di socializzazione del lavoro raggiungono un punto nel quale diventano incompatibili col loro involucro capitalistico. Esso viene infranto. L'ultima ora della proprietà capitalistica è suonata. Gli espropriatori vengono espropriati¹.

Lo stesso corso dell'economia capitalistica conduce all'espropriazioni dei borghesi, e ciò contraddistingue la concezione marxista che vede il divenire economico del comunismo inscritto nello sviluppo stesso della produzione capitalistica. L'azione del proletariato rivoluzionario si innesta semplicemente sulla dinamica ineluttabile del capitalismo *in autodissoluzione* ad esempio nel momento della crisi. Il proletariato – con le sue misuri dispotiche di intervento nell'economia – non fa altro che andare al fondo delle contraddizioni capitalistiche per troncarle e scioglierle in una sintesi nuova che elimina tutte le categorie anteriori del denaro, del profitto e del mercato. Alla fine, il modo di produzione si ribella contro la forma di scambio e la produzione socializzata contro l'appropriazione privata. Lì la borghesia si dimostra incapace di continuare ulteriormente a dirigere le proprie forze produttive che essa stessa ha sviluppato. Il riconoscimento del carattere sociale delle forze produttive s'impone in parte agli stessi capitalisti: i grandi organismi di produzione e di comunicazione vengono appropriati dapprima dalle società per azioni, poi dai trust e infine dallo Stato. La borghesia dimostra di essere una classe superflua, e tutte le sue funzioni sociali vengono ora compiute da impiegati stipendiati².

Su questo slancio: la *rivoluzione proletaria* risolve le contraddizioni: il proletariato si impadronisce del potere politico e, facendo leva su di esso, trasforma i mezzi sociali di produzione, che sfuggono dalle mani della borghesia, in proprietà pubblica. Con quest'atto, il proletariato spoglia i mezzi di produzione dal carattere di capitale che sinora essi avevano e dà al loro carattere sociale la piena libertà di esplicarsi nello sviluppo ulteriore. Ormai diviene possibile organizzare la produzione sociale conformemente ad un piano prestabilito (*ibid.*). Nel corso della crisi economica, i borghesi si dimostrano superflui perché fanno fallimento e non sono più in grado di dirigere le loro imprese, e a livello sindacale si pone concretamente la questione di rimpiazzarli con una gestione operaia. Alla fine del secolo scorso, Engels scrisse diversi articoli per mostrare come questa evoluzione doveva condurre all'abolizione del salariato o dei rapporti di dominio capitalistici³.

3. LEGGI DELLO SVILUPPO CAPITALISTICO

Col processo dell'accumulazione capitalistica abbiamo visto che il capitale si sviluppa essenzialmente dissolvendo le forme di produzione e di appropriazione precapitalistiche. In seguito, concentrandosi e sviluppandosi, esso attacca gli stessi rapporti capitalistici. Le sue contraddizioni sono il motore del suo sviluppo. Ne è prova il semplice fatto che il proletariato, classe spogliata di ogni proprietà, crea la ricchezza, per l'opposto polo dei non produttori: la borghesia non può esistere senza rivoluzionare costantemente gli strumenti di produzione, dunque i rapporti di produzione, dunque l'insieme delle condizioni sociali, mentre la prima condizione d'esistenza di tutte le classi dominanti e attive precedenti era al contrario l'immutata conservazione del vecchio modo di produzione.

Valore di scambio e lavoro umano

In mezzo agli incessanti rivolgimenti cui il modo di produzione capitalistico è assoggettato, vi è un punto di riferimento, un campione centrale e unitario di misura e di paragone per tutti i rapporti esprimendosi alla fine in una somma di denaro. Il capitale dispone in tal modo di un mezzo potente di livellamento di tutte le cose che esso riduce a un solo e medesimo criterio: la legge del *valore di scambio*, che collega tutte le cose

1 . Cfr. Marx, *Il Capitale* I, cap. XXIV, 7, *Tendenza storica dell'accumulazione capitalistica*.

2 . Cfr. Engels, *Anti-Dühring*, sez. III, 3. in *Opere* vol. XXV, Roma 1974, p. 274.

3 . Cfr. *Classi sociali necessarie e superflue* e *Le dimissioni della borghesia*, nel nostro precedente testo: *Critica della corrotta prassi dei sindacati*, voi. II, p. 157-165, che raccoglie numerosi scritti di Marx-Engels sul sindacalismo.

diventate merci, il cui carattere comune è di essere tutte prodotto del *lavoro* umano.

Il valore realizza la saldatura tra mercato e processo di lavoro, circolazione e produzione. Esso è per così dire predeterminato in confronto alla circolazione delle merci, è un momento della produzione, perché le merci sono semplici materializzazioni del lavoro sociale che hanno incorporato. Il valore si distingue dal prezzo, perché la merce ha un valore determinato, calcolabile in base al tempo di lavoro sociale medio che serve a produrla. Perciò il valore realizza l'unità, e questo processo del valore è un processo di livellamento unitario di cui il capitale è la sintesi. Questo processo è il prodotto di tutte le forme di produzione anteriori. Così nella forma schiavista, la terra – *oggetto di lavoro* – era divenuta una merce alienabile sul mercato; nella forma artigianale, lo erano divenuti a loro volta lo *strumento e il prodotto del lavoro*, e nel corso della fase di accumulazione, contrariamente a quanto accadde per lo schiavo, a divenire una merce fu non il lavoratore, ma la sua *forza lavoro*, spogliata di tutti i suoi legami con i *mezzi di produzione e con la terra*. La stessa legge del valore di scambio si trasformò allora divenendo capitalistica, poiché il capitale è produzione non di equivalenti ma di plusvalore.

Dato che il mercato mondiale forma la larga base e il punto di partenza della produzione capitalistica nella successione delle forme di produzione, la legge del valore di scambio predomina in tutti i rapporti capitalistici che rivestono da allora in poi la forma di merce. Il valore di scambio non è dunque una proprietà inerente alle cose, ma è il riflesso dei rapporti di organizzazione della società: gli oggetti sono merci perché esiste un sistema storicamente determinato (e transitorio) di rapporti tra gli uomini che li producono e li consumano. Tuttavia non si può misurare il valore di scambio di una merce se non riferendosi al lavoro che essa contiene, e il lavoro umano non può essere misurato se non come tempo di lavoro, attraverso le sue ore di lavoro. Il lavoro diventa così il "comune denominatore" di tutte le merci prodotte: materie prime filtrate dal lavoro, strumenti e macchine fatte dal lavoro, i prodotti del lavoro.

Nella stessa terra è incorporato lavoro per occuparla, migliorarla e prepararla, di modo che essa acquista un valore che aumenta con le generazioni: essa rende, per questo, più di un'altra, prescindendo dal lavoro necessario per la nuova produzione. Ma non si tratta del tempo di lavoro occasionalmente impiegato per produrre una data merce, bensì del tempo di lavoro *medio* necessario occorrente a riprodurla, in una società data, cioè del tempo di *lavoro socialmente necessario*, poiché ci si trova sul *mercato*, in concorrenza con gli altri articoli prodotti. Questo tempo di lavoro sociale medio si esprime, nel corso dello sviluppo dei rapporti mercantili, in una merce privilegiata che serve come campione di misura per tutte le altre, il denaro. Insomma, si rapporta la misura cercata al valore dell'oro, cioè, secondo l'ipotesi, al tempo di lavoro necessario per produrre l'oro. Lo stesso termine di comparazione è dunque variabile, per cui possono prodursi delle oscillazioni generali, di facile interpretazione.

In conclusione, quando parliamo del tempo di lavoro necessario, dobbiamo distinguerlo dal tempo di lavoro occorrente a produrre una determinata merce: questo tempo può essere superiore o inferiore a seconda della produttività del lavoro e i segreti di fabbricazione del produttore.

Per imporsi sui concorrenti, il capitalista introdurrà dei cambiamenti tecnici nel processo di lavoro, che faranno abbassare il suo tempo di lavoro necessario in confronto al tempo di lavoro *socialmente* necessario (valore) espresso dal prezzo medio dell'articolo sul mercato – il che gli procura un sovrapprofito dovuto all'accresciuta produttività in confronto a quella dei suoi concorrenti. Così, sotto il capitalismo, l'accrescimento della produttività o delle forze produttive sociali del lavoro è stimolato da un sovrapprofito che ricompensa ogni miglioramento tecnico. In un primo tempo, sul mercato, il capitalista farà dunque un sovrapprofito, perché il costo di produzione della sua merce – incluso il suo profitto normale – sarà minore perché il prezzo dell'articolo è fissato dalla *media* sociale. Questo sovrapprofito durerà finché i suoi concorrenti capitalisti non avranno raggiunto lo stesso livello di produttività, sì che il prezzo della merce sul mercato (valore) scenderà per tutti. Il sovrapprofito allora sparirà, e l'insieme della società beneficerà gratis dell'accrescimento della produttività (il che prefigura il modo di distribuzione comunista), e si avrà una *svalorizzazione relativa della merce*. Questo movimento è generale nel corso del capitalismo ed è dovuto alla crescita delle forze produttive che mina la forma privata dell'appropriazione borghese. È quanto appare chiaramente nella fase progressiva del capitale, mentre nella sua fase senile, parassitaria e redditiera, il capitale ha la tendenza non ad abbassare i prezzi, bensì ad aumentarli, come si vede nell'inflazione generalizzata di questo periodo di crisi ¹.

¹ Marx ha teorizzato questo capovolgimento del capitale progressivo in capitale redditiero (che, con i suoi monopoli, fa sì che nell'industria,

Il plusvalore, fonte della svalorizzazione

Consideriamo come procede il capitalista: egli va sul mercato e vi compra (comando) — al loro giusto prezzo e valore, poiché siamo nella circolazione, sul mercato — le materie prime, gli strumenti di lavoro e la forza lavoro.

Qual è ad esempio il valore di quest'ultima? È la somma necessaria alla riproduzione del lavoratore, cioè:

1. i mezzi atti ad assicurare la sua sussistenza personale, ossia gli alimenti e un minimo di soddisfacimento di altri bisogni;
2. i mezzi di sussistenza per la sua famiglia, senza di che si estinguerebbe la classe dei lavoratori; 3. una educazione professionale che comporta tempo e spese.

Questa somma costituisce il salario o *capitale variabile* (cf. lo schema annesso alla fine di questo testo, in cui il capitale variabile corrisponde alla qualificazione della forza lavoro sotto il capitalismo) che non è dunque determinato in funzione del valore degli articoli prodotti dalla forza lavoro, come suggerisce il moderno salario a cottimo. Occorre fare qui una distinzione tra capitale variabile e capitale *costante*, ossia le materie prime e gli strumenti di lavoro. Le materie prime sono di due specie: alcune trapassano nel prodotto, altre scompaiono nel corso della loro utilizzazione e sono le materie ausiliarie, come i combustibili, ecc. Questa parte del capitale è detta *costante* perché il denaro anticipato dal capitalista per acquistare i mezzi di produzione riappare integralmente nel prezzo del prodotto.

Così gli strumenti di lavoro come macchine, installazioni, edifici vengono prese in considerazione unicamente per la frazione del loro valore consumata o spesa durante il processo di lavoro considerato.

Il denaro anticipato per il salario — acquisto della forza lavoro — ricompare invece nella vendita dei prodotti *umentato del plusvalore*. Perciò lo chiamiamo *capitale variabile*.

Possiamo ora considerare la fonte della ricchezza e di ogni valore — il tempo di lavoro. Esso contiene due porzioni: da una parte il lavoro necessario, ossia il tempo durante il quale l'operaio deve lavorare per trasmettere al prodotto un valore esattamente uguale a quello che gli è stato pagato per la sua forza lavoro, poniamo 6 ore, nel corso delle quali egli riprodurrà dunque un valore uguale a quello dei prodotti necessari alla sua sussistenza e a quella della propria famiglia. Ma l'operaio lavora 10 ore, in cui noi distinguiamo 6 ore di lavoro necessario e 4 ore di sopralavoro o lavoro extra, corrispondente al plusvalore che egli ha creato durante una giornata. Il plusvalore non è dunque nient'altro che lavoro effettuato per un certo numero di ore e non pagato all'operaio, ma che si ripercuote nel prezzo di produzione dei prodotti, il quale comprende dunque nei suoi *costi di produzione* il plusvalore.

La legge del valore di scambio tra equivalenti sotto il capitalismo non implica dunque in nessun momento che l'operaio riceva il giusto valore del suo lavoro, ossia il pieno prodotto: pura utopia e rivendicazione inapplicabile, perché si risolverebbe semplicemente in un aumento del salario minimo senza che il capitale possa riprodursi su scala allargata e accrescere le forze produttive, mentre continuerebbero a sussistere più o meno le stesse manchevolezze presenti nel sistema capitalistico dello scambio tra equivalenti, di cui si conserverebbe la base con la pretesa di averla epurata dall'ingiustizia. L'unica soluzione sta invece per il marxismo nell'abolizione dei rapporti capitalistici e del salariato, cui già tende d'altra parte la stessa economia capitalistica. Proprio dalla legge del valore e dal suo fondamento — il tempo di lavoro — partono gli elementi di dissoluzione e le contraddizioni che minano la base fondamentale del capitalismo, generando il germe del superiore modo comunista nel seno stesso della produzione capitalistica allorché la valorizzazione si trasforma in svalorizzazione.

4. DIVENIRE DELLA LEGGE DEL VALORE

Meccanismo della svalorizzazione

La legge capitalistica del valore nasce da una mutazione carica di contraddizioni. Mentre lo *scambio tra equivalenti presupponeva la proprietà del lavoro*, dal momento che il produttore si appropriava i prodotti in

come prima in agricoltura, l'impresa meno produttiva determini il prezzo corrente di mercato, il che moltiplica i sovraprofiti o rendite) nella sua critica di Malthus, il teorico della classe dei proprietari fondiari, mentre Ricardo era il teorico della classe dei borghesi industriali che voleva statizzare la rendita. Cfr. Marx-Engels, *Critique de Malthus*, Ed. Maspéro, Parigi, 1977.

funzione del proprio lavoro, lo scambio capitalistico tra equivalenti implica tempo di lavoro extra, sopravalore non pagato, dunque plusvalore. Lo scambio basato sulla proprietà del lavoratore si trasforma così nel suo opposto e diviene appropriazione di lavoro altrui senza scambio né equivalente, mentre il lavoro si aliena e diviene proprietà del capitale nel processo lavorativo, attraverso cui si manifesta la non-proprietà del lavoro in quanto lavoro salariato.

Sotto il capitalismo, la legge del valore, ossia lo scambio di lavoro contro lavoro secondo il principio di equivalenza, riposa dunque sull'assenza di proprietà del lavoro, sul dominio e lo sfruttamento di esso ad opera del capitale mediante l'estorsione di un plusvalore.

Il campione dell'ora di lavoro racchiude inoltre una contraddizione immanente: *il capitale si svalorizza proporzionalmente all'aumento della produttività del lavoro orario, che serve di misura al valore della merce*. E proprio l'accrescimento delle forze produttive è la tendenza inarrestabile del capitale, essendo esso, per definizione, ricerca di plusvalore.

Poiché i capitalisti sono sempre in concorrenza sul mercato, l'unico mezzo di prevalere e di accaparrarsi i clienti è per ciascuno quello di vendere la propria merce più a buon mercato dei concorrenti. E per non intaccare il plusvalore l'unica soluzione è di abbassare i salari. Per far questo o per far lavorare di più l'operaio, si fa leva sulla *produttività* del lavoro. Aumentando questa produttività (ad esempio utilizzando la forza motrice dell'acqua o del vento), in un'ora si produce di più con la stessa spesa di capitale variabile, Marx riprende, per dimostrarlo, un testo fornito dallo stesso Ricardo:

Se si scopre che, utilizzando il vento o l'acqua, si può far girare un mulino col lavoro di un solo uomo dove prima ne occorrevano dieci, il valore della farina prodotta diminuirà proporzionalmente al lavoro risparmiato.

Così dunque, per aumentare o conservare il plusvalore senza far diminuire il capitale variabile, non esiste altro mezzo che produrre di più, accrescendo la produttività o le forze produttive del lavoro. Ma il valore di scambio del prodotto diminuisce proporzionalmente all'aumento delle forze produttive: conformemente alla legge del valore-lavoro, un numero doppio di articoli ha oggi quasi la metà del valore se la loro produzione ha assorbito lo stesso lavoro. La nuova produttività svalorizza dunque i prodotti creati con un lavoro minore, non solo rispetto al passato, ma anche per tutti i capitali attuali e futuri all'interno come all'esterno. Marx calcola la svalorizzazione del capitale intervenuta nonostante l'accrescimento del *saggio di plusvalore* o di sfruttamento (ottenuto dalla relazione tra plusvalore e salario ovvero tra sopravalore e lavoro necessario) come segue: "Se il lavoro necessario è uguale a 1/4 della giornata fornita dal lavoro vivo e la forza produttiva si raddoppia, *il valore del capitale non cresce del doppio*, bensì soltanto di 1/8, che si ottiene dividendo per 2 la frazione precedente della giornata lavorativa che rappresenta il lavoro necessario, ossia 1/4 o 2/8" ¹. In altri termini, *il valore del capitale aumenta in proporzione assai minore rispetto alle forze produttive* – il che riflette il non superato antagonismo tra capitale e forze produttive, ossia *l'opposizione tra lo sviluppo gigantesco di queste ultime e l'angusta forma di distribuzione*, tra il carattere sociale della produzione capitalistica e il suo modo d'appropriazione privato.

Ecco il meccanismo attraverso il quale il capitale tende incessantemente ad accrescere la sua produttività, al fine di intascare un sovrappiù che tuttavia non può essere che transitorio, poiché cessa di esistere i concorrenti capitalisti hanno raggiunto lo stesso livello di produttività, tanto che il prezzo corrente di mercato (valore) in generale si abbassa, determinando come conseguenza una corrispondente svalorizzazione del capitale. Supponendo che il tasso di plusvalore o tasso di sfruttamento della forza lavoro sia costante, e sia del 100%, "è solo nei rami di produzione in cui, poniamo, la composizione del capitale è 80c + 20v, che *il capitale anticipato* + 20 coincide col *valore* (sia il prezzo corrente di mercato 120). Nei casi in cui la composizione organica sia più elevata (per esempio 90c + 10v) questo prezzo corrente sta al di sopra del valore ottenuto (cioè 110, il che permette un sovrappiù). Inversamente, è al di sotto del valore ottenuto, se la composizione organica è inferiore, per esempio 70c + 30v, ossia 130 in tutto" (Cf. Marx a Engels, 30.4.1868).

Allorquando i concorrenti raggiungono il livello di produttività del capitalista più produttivo, il prezzo corrente di mercato (ossia il valore) si conforma alla composizione organica del primo, e il prezzo corrente si abbassa da 120 a 110, con una *svalorizzazione* di 10.

All'inizio del ciclo di produzione capitalistica che Marx *chiama fase di sottomissione formale del lavoro* al

1 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 295.

capitale, l'estorsione di plusvalore verte direttamente sul capitale variabile, poiché la giornata lavorativa si allunga al massimo mentre gonfia incessantemente il numero degli operai proletarizzati; è la fase dell'estorsione di *plusvalore assoluto* a differenza della fase dell'estorsione di *plusvalore relativo*, che interverrà, a uno stadio ulteriore di sviluppo del capitalismo, per una variazione nella *composizione organica* del capitale, ossia nel rapporto del capitale costante e variabile col plusvalore ¹.

Mezzi per accrescere la produttività

Il capitale ha fin dall'inizio la tendenza inarrestabile a svilupparsi e a crescere, estorcendo sempre maggior plusvalore. Ma, non potendo farlo gravando ancora di più sui salari già insufficienti, è costretto a sviluppare, in una maniera o nell'altra, la produttività del lavoro, adempiendo così alla sua funzione storica di accrescere le forze produttive – il che porta a svalorizzare il capitale stesso.

Consideriamo ora i mezzi con cui il capitale estorce maggior plusvalore nel corso della sua prima fase di sviluppo – quella della sottomissione formale del lavoro al capitale, allorché, non disponendo ancora di macchine, organizza nella *manifattura* le forze lavoro vive *associandole*, il che permette una più razionale divisione del lavoro, in altre parole un aumento della produttività. Il capitale, che è fin dall'inizio una forza sociale concentrata, combina dunque il processo di lavoro al fine di dargli un carattere *socializzato* in opposizione all'appropriazione privata nella distribuzione. Esso sviluppa in questo modo l'antagonismo tra la socializzazione della produzione capitalistica e il suo modo di ripartizione o di scambio privato, e questo per accrescere la produttività che da un sovrapprofita transitorio al capitalista che l'ha introdotto, prima di provocare una svalorizzazione corrispondente del capitale quando i concorrenti applicano la stessa innovazione. Vediamo rapidamente quale è il processo all'inizio del capitalismo:

Come è noto, la semplice cooperazione ², o associazione di molti lavoratori concentrati in uno stesso luogo per lo stesso scopo accresceva considerevolmente la loro forza produttiva, e Marx sottolinea che non solo questa collaborazione non è costata nulla al capitalista, ma ha aumentato considerevolmente a suo profitto la produttività del lavoro, dunque anche il plusvalore in rapporto agli altri suoi concorrenti. Proprio all'inizio del capitalismo l'effetto della cooperazione è più grande: Quanto più la produzione è basata sul semplice lavoro manuale e sullo sforzo muscolare dell'individuo, tanto più l'aumento delle forze produttive è legato alla *cooperazione di massa* di lavoratori ³. Il lavoro dell'individuo cessa di essere produttivo fuori del lavoro collettivo; questa elevazione del lavoro immediato a lavoro sociale mostra che il lavoro isolato è ridotto in stato d'impotenza di fronte alle forze collettive e generali che il capitale rappresenta e concentra" (p.711).

Lo stesso aumento della popolazione agisce come la cooperazione: accresce la forza produttiva del lavoro in quanto rende possibile una maggiore divisione e una maggiore cooperazione del lavoro. L'aumento della popolazione è una forza naturale del lavoro che il capitale non paga (la trova oggi gratis nei paesi sottosviluppati) e a questo livello la forza naturale è una forza sociale storica (p. 366).

A questo primo stadio del capitale, l'associazione dei lavoratori, l'aumento naturale della popolazione, la cooperazione e la divisione del lavoro sono condizioni fondamentali dell'aumento della produttività del lavoro allo stesso titolo di tutte le forze produttive che determinano l'intensità e l'estensione pratica del lavoro, e si presentano come forze produttive del capitale, essendo incorporate in esso. Ormai la forza collettiva e il carattere sociale del lavoro divengono la forza collettiva del capitale. Lo stesso vale per la scienza, per la divisione del lavoro e per lo scambio presupposto da questa divisione dei compiti. L'associazione dei lavoratori è non il loro modo di esistenza, ma il modo di esistenza del *capitale*.

Insomma, i caratteri sociali del lavoro appaiono agli operai come se fossero capitalizzati di fronte a loro e dominano il lavoro, distaccandosi dall'arte e dal sapere dell'operaio singolo, il cui lavoro diviene sempre più semplice, degradandosi in rapporto all'abilità dell'artigiano del medioevo. In realtà, tutte queste applicazioni – fondate sul lavoro associato – della scienza, delle forze della natura e dei prodotti del lavoro in grandi masse non appaiono se non come mezzi di sfruttamento del lavoro e di appropriazione di sopralavoro, e

1 . Cfr. in Marx, *Il Capitale: libro 1 capitolo sesto inedito*, le due fasi storiche dello sviluppo della produzione capitalistica a) sottomissione formale del lavoro al capitale; b) sottomissione reale del lavoro al capitale o modo di produzione specificamente capitalistico.

2 . Nel libro I del *Capitale* (cap. XI), Marx descrive come segue gli effetti della cooperazione: 1) essa trasforma il lavoro individuale in lavoro sociale medio; 2) dà un carattere sociale ai *mezzi* di lavoro; 3) combina e agglomera i lavori; 4) accorcia il tempo necessario alla produzione; 5) concentra i mezzi di produzione; 6) permette al capitale di comandare il lavoro, di sorvegliarlo con minori spese e di dirigerlo: è il modo specifico del capitale.

3 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit, p. 515. I passi che seguono sono tratti sempre dai *Grundrisse*.

quindi come forze appartenenti in sé al capitale ¹.

All'inizio del capitalismo, la borghesia cerca innanzitutto di accrescere il valore di scambio, ed è solo socializzando il processo di lavoro che essa svalorza il capitale. Essa aumenta in due modi il numero delle ore di lavoro che sono la fonte del valore: allungando la giornata lavorativa fino all'estremo limite fisico dell'operaio, e aumentando il numero degli operai che fanno giornate lavorative così lunghe. Giusta Marx, la crescita della popolazione è una forza produttiva gratuita al servizio dei capitalisti. In realtà, è solo in un secondo stadio di sviluppo del capitale – con l'applicazione della scienza e delle macchine al processo di produzione – che la produttività aumenterà al massimo, e con essa la svalorizzazione del capitale ². Questo estorce allora essenzialmente non più il plusvalore assoluto, ma relativo, diminuendo la parte del salario e del tempo di lavoro necessario a produrre un determinato articolo, il che comporta un correlativo aumento del plusvalore grazie all'intensificazione del processo lavorativo o all'accrescimento della produttività.

Col macchinismo, il capitale tende a svalorizzarsi rapidamente: il capitale non aumenta più molto la quantità assoluta del tempo di lavoro, ma al contrario ha una tendenza ineluttabile a diminuirla relativamente, accrescendo le forze produttive. Ciò facendo, *diminuisce i propri costi di produzione*, cioè il suo valore di scambio, in rapporto alla somma di merci anticipata:

Una parte di capitale esistente si *svalorza* incessantemente perché i costi di produzione ai quali può essere riprodotto sono minori. A diminuire non è il lavoro materializzato in esso, ma il lavoro vivo necessario alla produzione di un determinato articolo ³. Del resto – come sappiamo – è sempre il lavoro vivente che è determinante per il valore di scambio.

A questo punto le cose per il capitale si complicano: Quanto più è già ridotta la frazione riguardante il lavoro necessario, quanto maggiore è il sopralavoro, tanto meno un qualsiasi incremento della forza produttiva può diminuire il lavoro necessario, giacché il denominatore della frazione è enormemente aumentato. L'autovalorizzazione del capitale è tanto più difficile quanto più essa ha già raggiunto grandi proporzioni (p. 296).

Svalorizzazione e distruzione di capitale

Dalla svalorizzazione della forza lavoro, che può derivare tanto dall'aumento delle forze produttive (con una diminuzione generale dei prezzi in periodo di prosperità) quanto dal deprezzamento generale dei prezzi nel corso delle crisi di sovrapproduzione, Marx trae fondamentali conclusioni per gli operai: In periodo di crisi, il movimento si accelera e si verifica una svalorizzazione generale che è nello stesso tempo **DISTRUZIONE DI CAPITALE**. Così dunque, un improvviso sviluppo generale delle forze produttive svalorza relativamente tutti i *valori esistenti* che sono stati prodotti allo stadio anteriore delle forze produttive del lavoro, e distrugge sia il capitale che la forza lavoro esistente. La svalorizzazione, a differenza del deprezzamento, può essere generale, assoluta, e non semplicemente relativa, in quanto verte sul *valore*, il quale non esprime semplicemente il rapporto tra una merce e un'altra, bensì il rapporto tra il prezzo della merce e il lavoro in essa oggettivato, o il rapporto tra una quantità di lavoro oggettivato della stessa qualità e un'altra quantità. Nel corso della crisi (giacché questo movimento sfocia nelle crisi economiche del capitale), la svalorizzazione colpisce la stessa forza lavoro viva (come si vede dopo ogni guerra che distrugge la sovrapproduzione e svalorza il lavoro, il quale attende alla ricostruzione del capitale a un nuovo livello tecnico di sviluppo) ⁴.

1 . Cfr. Marx, *Il Capitale: libro I capitolo sesto inedito*, cit., p. 91. Cfr. egualmente p. 57 dove Marx ricorda: Sviluppandosi, le forze di produzione della società o forze produttive del lavoro, si socializzano sempre più e diventano direttamente sociali (collettive) mediante la cooperazione ecc.

2 . Il primo movimento dei capitalisti è dunque di aumentare le forze produttive a spese del capitale variabile e di aumentare quindi relativamente il loro plusvalore ... fino al ribasso dei prezzi e alla corrispondente svalorizzazione allorché il progresso si generalizza ai concorrenti.

3 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 368.

4 . Al colmo delle crisi economiche generali scoppia la lotta politica e militare tra proletariato comunista che tende a rovesciare il capitalismo e sostituirgli il socialismo e la guerra imperialista che mira a liquidare la sovrapproduzione per rigenerare il capitale. Gli stessi borghesi lo sanno, perché Marx cita a questo proposito l'economista Fullarton, che fin dalla crisi del 1858 scriveva: "Una distruzione periodica di capitale è divenuta una condizione necessaria per l'esistenza di un qualsiasi saggio medio di profitto, e, da questo punto di vista, queste terribili calamità (crisi e guerre) che siamo abituati ad attendere con tanta inquietudine e apprensione, e che siamo tanto ansiosi di evitare, possono benissimo essere nient'altro che il correttivo naturale e necessario di un'opulenza eccessiva e gonfiata (di alcuni paesi in cui il capitale è concentrato). È la *vis medicatrix*, la forza grazie alla quale il nostro sistema sociale, così come attualmente è costituito, può liberarsi

La crisi provoca una diminuzione reale della produzione e del lavoro vivo, allo scopo di ristabilire la giusta proporzione tra lavoro necessario e sopralavoro, su cui si fonda in ultima istanza tutta la produzione capitalistica (p. 421-422).

Caduta tendenziale del saggio di profitto

Per svalorizzare, anzi per evincere la forza lavoro viva, fonte di ogni valore di scambio, ossia per svalorizzare in ultima istanza lo stesso capitale, esso adopera un nuovo mezzo potente e irresistibile sviluppando il macchinismo in vista di rimpiazzare gli operai nel processo di produzione.

La meccanizzazione si sviluppa evidentemente incorporando una forza sociale nuova – la scienza che *non costa nulla* allorché funziona come tecnica, procedimento meccanico o chimico per accrescere la forza produttiva del lavoro; essa diminuisce dunque, alla fine, il valore di scambio del capitale generale. Con l'applicazione della scienza, si raggiunge il pieno sviluppo delle forze produttive del capitale e si passa allo *stadio della sottomissione reale* del lavoro al capitale, poiché questo ha assunto la forma adeguata nelle macchine e nel sistema del macchinismo. Appunto utilizzando la scienza e le macchine il capitale diviene veramente se stesso, e accresce al più alto grado la produttività: Ma la produttività del lavoro significa il massimo di prodotti col minimo di lavoro in essi contenuto, in altre parole merci il più possibile a buon mercato. Nel modo di produzione capitalistico, ciò diventa *legge* indipendentemente dalla volontà del capitalista ¹. Questa tendenza coincide con la svalorizzazione generale del capitale che entra in conflitto con la ricerca del massimo di lavoro non pagato, sicché l'intero sistema entra in crisi.

Questa legge, prosegue Marx, si traduce nella seguente alternativa per il capitalista: se produce su scala troppo ridotta (capitale troppo piccolo) incorpora nei prodotti una quantità di lavoro superiore alla media sociale, e non riuscendo più a vendere i suoi prodotti, si rovina; se il capitalista singolo tende ad *abbassare il valore* di ogni merce al di sotto del suo valore socialmente stabilito, svalorizza sempre più il capitale.

L'incremento massimo del saggio di plusvalore che il capitalista singolo irresistibilmente ricerca, conduce infine a una *caduta fatale del saggio di profitto* che mette in crisi il sistema capitalistico e lo arresta momentaneamente. È d'uopo soffermarsi sull'apparente paradosso, fonte di innumerevoli qui pro quo, *tra aumento del saggio di plusvalore e caduta del correlativo saggio di profitto*.

Come abbiamo detto, il saggio di plusvalore corrisponde al rapporto tra sopralavoro e lavoro necessario, o plusvalore e capitale variabile (salari). Ora, nel corso dell'evoluzione, la parte del plusvalore aumenta incessantemente con lo sfruttamento crescente della forza lavoro ².

Quando diciamo che il saggio di profitto tende a diminuire, non diciamo che diminuisce la massa del profitto, cioè il suo volume; questo può al contrario aumentare mentre il saggio (che è un rapporto) decresce. La massa dei profitti in realtà aumenta sempre, malgrado la caduta del saggio, ma è proprio *questa caduta che alla fine impedirà al capitale di potersi riprodurre*.

La tesi di Stalin che il capitale ricerca il massimo profitto, oltre a seminare confusione, è una falsità bella e buona quando nega la progressiva diminuzione del saggio di profitto.

Quest'ultimo è, in Marx, il rapporto del profitto con la totalità del prodotto, ossia è proporzionale al tasso di accumulazione. Non si deve dunque rapportarlo al valore reale o nominale degli strumenti di produzione (installazioni dell'impresa produttrice), qualificato come patrimonio o capitale d'impresa. Si definisce il saggio di plusvalore come il rapporto *plusvalore/salario*, e il saggio di profitto il rapporto *plusvalore/capitale costante + variabile*.

Se il valore del prodotto è presunto 120, il profitto è 20, e tanto il plusvalore. Ma mentre il *saggio del*

periodicamente di una pleora sempre ricorrente che ne minaccia l'esistenza, per riacquistare uno stato sano e solido". In queste condizioni, conclude Marx: "Le distruzioni violente di capitale, non in seguito a condizioni esterne al suo sistema, ma a quelle della sua autoconservazione, sono la forma più incisiva in cui si notifica il suo fallimento e la necessità di far posto a un modo di produzione superiore, e di sparire. Queste contraddizioni della produzione conducono a esplosioni, cataclismi e crisi in cui un momentaneo arresto di ogni lavoro e la **DISTRUZIONE DI UNA GRAN PARTE DEL CAPITALE** lo riconducono violentemente a un livello da cui potrà riprendere il suo corso. Queste contraddizioni conducono a esplosioni, crisi, nelle quali la momentanea soppressione di ogni lavoro e la **DISTRUZIONE DI UNA GRAN PARTE DEL CAPITALE** lo riconducono violentemente al punto in cui, senza suicidarsi, è in grado di impiegare di nuovo appieno la sua forza produttiva" (Cfr. *Grundrisse*, cit., p. 891 e 769-770).

1 . Cfr. Marx, *Il Capitale: libro I capitolo sesto inedito*, cit, p. 72.

2 . Dato che il capitalista continuerebbe indefinitamente a produrre oggetti se il saggio di plusvalore aumentasse sempre, il che porterebbe a una montagna di merci inconsumabili, solo la legge interna del capitale della caduta del saggio di profitto, arrestando la produzione, evita al capitalista di soffocare.

profitto è 20% (utile 20 su anticipo 100), *il saggio di plusvalore* è 100% (20 di utile su 20 di salario). Man mano che il capitale si concentra in un numero minore di aziende, la cresciuta massa di profitto si divide tra un numero sempre minore di aziende. Ogni azienda intasca quindi una massa più grande di utile, malgrado la caduta del saggio di profitto.

Questa caduta del saggio di profitto costringerà il capitale ad accrescere continuamente la massa del capitale, la massa dei prodotti e dunque la massa del profitto per compensare la caduta fatale del saggio di profitto. Da ciò segue quindi: aumento della produzione, diminuzione del numero delle imprese, aumento del capitale medio di ogni impresa, aumento della massa totale dei profitti, ma quest'ultimo meno veloce dell'aumento della produzione – e del consumo sociale per tutti i campi – tutto ciò accompagnato dalla discesa del saggio di profitto medio.

La legge della caduta del saggio di profitto si fonda sul processo storico generale, da nessuno negato, da tutti apologizzato, che con l'applicazione al lavoro manuale di sempre più complessi strumenti, utensili, macchine, dispositivi, risorse tecniche e scientifiche sempre più molteplici, ne cresce in modo incessante la *produttività*, con l'effetto che *per una data massa di prodotti occorrono sempre meno operai e lavoro*.

Nel capitale che si deve investire per riprodurre quella data massa di prodotti, si modifica di continuo ciò che Marx dice la *composizione organica*: contiene sempre più capitale per comperare le materie, e sempre meno capitale salari, poiché le macchine e l'aumentata produzione permettono al lavoro di trasformare una *massa* crescente di materie prime, cioè di sfornare una quantità sempre maggiore di prodotti. Il saggio di profitto *scenderà sempre*, in quanto si rapporta al capitale totale che non cessa di gonfiare.

Vediamo come l'aumento del saggio di plusvalore può coincidere con l'abbassamento del saggio di profitto. Anche ammesso che il capitale, come spesso avviene, aumenti lo sfruttamento, cioè aumenti il saggio di plusvalore, il plusvalore e profitto ritratto aumenteranno, ma dato il molto maggiore aumento della massa di materie *comprate* e lavorate attraverso quel solo impiego di manodopera, il saggio di profitto continuerà a scendere, e può scendere fino a che il capitale non può più riprodursi.

Proprio quella discesa del saggio di profitto spinge il capitale a continuare ad investire per accrescere la massa del profitto producendo di più. La stessa ricerca del massimo profitto rende inesorabile la discesa del suo saggio.

La recente crisi del 1975 ha dimostrato l'esattezza dell'analisi di dettaglio di Marx: un elemento determinante dell'elevamento dei costi di produzione e della conseguente catastrofica caduta del saggio di profitto sociale medio non è stato una variazione dei salari, ma il rincaro delle materie prime, dall'energia ai tessili, cuoio, zucchero ecc. ecc. che hanno appesantito insopportabilmente i costi, suscitando l'inflazione generale che provoca la chiusura del mercato e porta, nel momento acuto della crisi, alla caduta catastrofica dei prezzi e all'arresto della produzione ¹.

Scriva Marx: la materia prima costituisce un elemento essenziale del capitale costante. Se il suo prezzo diminuisce, il saggio di profitto aumenta, Inversamente, se il prezzo delle materie prime aumenta, il saggio di profitto decresce. Da ciò risulta evidente quanta importanza abbia per i paesi industriali il basso prezzo delle materie prime ².

Il gigantesco accrescimento del macchinismo, che ha soppiantato la forza lavoro viva, è la causa essenziale del fortissimo incremento di produttività, poiché esige la trasformazione di un'enorme quantità di materie prime, fonte della discesa del saggio medio di profitto.

Il capitale non può dunque sviluppare indefinitamente le forze produttive. Marx cita quattro punti che sono altrettanti ostacoli che il capitale tende incessantemente e irresistibilmente a superare nel suo sviluppo e che sono fonte della sua svalorizzazione. Essi sembrano insignificanti, ma indicano di volta in volta il limite che il capitale raggiunge e furiosamente cerca di superare.

Il capitale tende in generale a non tener conto: 1. del lavoro necessario, limite del valore di scambio della forza lavoro viva; 2. del plusvalore che rappresenta il limite del sopralavoro e dello sviluppo possibile delle forze produttive; 3. del denaro che è un freno per la produzione; 4. delle limitazioni della produzione di

1 . Spieghiamo qui lo schema classico, della crisi del capitalismo "sano" senza soffermarci a descrivere come il capitalismo senile aggirando le sue leggi e drogando la sua economia, aggravi ulteriormente la crisi di putrefazione che lo colpisce. Rinviemo il lettore per il confronto della teoria delle crisi di Marx e dell'attuale crisi storica a *"la Crisi storica, ecc."* cit, 107, Cfr. in particolare il capitolo *"Il sottoconsumo e l'arte dei profitti"*.

2 . Cfr. Marx, *Il Capitale* III, cap. VI, 1.

valori d'uso dovute al valore di scambio (per il capitale solo la domanda solvibile è una domanda).

La sovrapproduzione ricorda bruscamente al capitale che tutti questi elementi sono necessari alla sua produzione, perché è questa dimenticanza che ha provocato una sua *svalorizzazione generale*. Quest'ultimo è dunque obbligato a ricominciare da capo il suo tentativo, ma (dopo la crisi) a partire da uno stadio sempre più elevato di sviluppo delle forze produttive, e con in prospettiva di un crollo sempre più grave ¹.

Il capitale non può aumentare all'infinito le forze produttive, giacché esso ostacola il suo stesso sviluppo, e sarà soltanto il comunismo a poter spazzare via tutti questi limiti:

La legge della produttività crescente del lavoro non ha per il capitale un valore assoluto. Per esso, come messo in rilievo nel Libro I del *Capitale* a proposito del valore trasmesso dalla macchina al prodotto, si ha accrescimento di produttività non quando si realizza un risparmio del lavoro vivo con l'introduzione di nuove macchine, ma unicamente quando il risparmio della parte di lavoro vivo *pagata* è superiore all'aumento del lavoro passato. Il modo capitalistico di produzione trova qui un limite e cade in una nuova contraddizione (benché il macchinismo cessi di porre il lavoro vivo come fonte della ricchezza e del valore sostituendosi ad esso, la legge del valore continua a considerarlo tale e, con il macchinismo più sviluppato, costringe l'operaio a lavorare più a lungo). La sua missione storica è lo sviluppo brutale e in progressione geometrica della produttività del lavoro umano. Esso tradisce questa missione quando, come qui, pone degli ostacoli allo sviluppo della produttività. Con ciò dimostra, ancora una volta, di essere entrato nella sua fase senile e di sopravvivere sempre più a se stesso².

Dialettica dell'abolizione della legge del valore

È solo nella seconda fase capitalista, quella della sottomissione reale del lavoro al capitale, che quest'ultimo assume la forma adeguata al suo sfruttamento: il macchinismo. Esso acquista allora una forma materiale, fisica e tangibile di fronte al lavoro vivo dell'operaio, e si dispone a trasformare il più possibile di lavoro vivo in capitale fisso, in macchine che succhiano lavoro vivo.

Marx nota a tale proposito che pur trovando il capitale la sua forma adeguata nel macchinismo, non ne consegue che la subordinazione delle macchine ai rapporti capitalistici rappresenti il modo di produzione più adeguato e migliore per l'utilizzazione delle macchine stesse ³. Infatti il capitale trova un'intralcio nello stesso sviluppo delle macchine, che sono una forza gratuita del lavoro delle generazioni passate, poiché la fondamentale legge capitalista fa derivare il valore e la ricchezza dal tempo di lavoro vivo. Inoltre, il capitale stesso non può utilizzare le macchine che in misura limitata: le introduce unicamente se esse permettono all'operaio di consacrarle una parte maggiore del suo tempo, se fanno lavorare l'operaio più a lungo per il capitalista e meno per sé, in altre parole se permettono di estorcere maggior plusvalore. Tale barriera allo sviluppo del macchinismo è il prodotto stesso del capitalismo ed indica che esso è un modo di produzione limitato, dunque transitorio. Essa sarà perciò abolita dal socialismo. Questo ostacolo, che lo stesso capitale pone all'introduzione sistematica delle macchine, si osserva chiaramente nella concorrenza che oppone i pochi paesi avanzati, che hanno monopolizzato le macchine accumulate in un processo mondiale, ai paesi sottosviluppati, incapaci di alzarsi al livello tecnologico delle metropoli bianche di vecchio capitalismo. Insomma, Marx afferma che il capitale è una forma di produzione limitata che entra in urto con la sua stessa tendenza ad essere illimitato, perché incontra dei limiti nell'assorbimento del lavoro vivo nel suo corpo materiale, il capitale fisso (macchine, installazioni produttive, ecc).

Vedremo adesso come nel corso del suo sviluppo il capitale *tenda* ad autoabolirsi. All'inizio il lavoro vivo, fonte della ricchezza, è il campione, la misura del valore di scambio. Questo valore di scambio, sotto il capitale, trova la sua forma adeguata nelle macchine che succhiano il lavoro vivo per trasformarlo in capitale *morto*, sotto forma di capitale fisso.

L'accumulazione del sapere, dell'abilità, così come di tutte le forze produttive generali del cervello sociale – forze produttive gratuite – è in tal modo assorbita nel capitale che si contrappone al lavoro: essa si presenta ormai come una proprietà del capitale, e più precisamente del capitale fisso, nella misura in cui esso entra nel processo di lavoro come un mezzo di produzione effettivo.

1 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 384.

2 . Cfr. Marx, Cfr. Marx, *Il Capitale* III, cap. XV, 4.

3 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 711.

La produzione in grande serie che risulta dall'intervento massiccio delle macchine o dall'efficacia crescente del capitale fisso nel processo di lavoro, sconvolge il calcolo del valore della merce in regime capitalista. Non è più possibile determinare le spese di produzione o il valore per unità di merce, ma solo per grandi medie. Lo stesso calcolo del salario diviene assurdo, dato che risulta impossibile stabilire quale è la parte individuale dell'operaio nella produzione della merce o meglio della massa di merci. Il lavoratore non è più che un elemento componente la fabbrica, poiché innumeri lavoratori collaborano a un medesimo compito per produrre un certo articolo.

Nel *VI capitolo inedito del Capitale*, Marx analizza le fatali contraddizioni della determinazione del valore delle merci-capitali nel capitolo *Le merci come prodotto del capitale*.

Questo movimento di determinazione del valore a partire dalla *media* sociale, è un primo passo verso il rovesciamento della legge del valore attraverso il tempo di lavoro. D'ora in poi il capitale fisso PRETENDE essere esso stesso il campione del valore:

Siccome il macchinismo si sviluppa con l'accumulazione della scienza sociale – forza produttiva generale –, non è nel lavoro, ma nel capitale che si esprime il lavoro sociale generale. *La produttività della società si commisura secondo il capitale fisso che ne è la materializzazione*. Ma, a sua volta, la forza produttiva del capitale si sviluppa grazie a questo progresso generale che il capitale si appropria gratis. Marx qualifica il capitale fisso come inghiottitoio delle forze produttive gratuite, cioè causa efficiente della svalorizzazione massiccia del capitale.

Ma proseguiamo: "Qui lo sviluppo del macchinismo non va esaminato in dettaglio. È sufficiente considerare gli aspetti generali e mettere in evidenza che, dal punto di vista fisico, il mezzo di lavoro perde la sua forma immediata con il capitale fisso, in cui il capitale appare come tale, in maniera tangibile contrapposto all'operaio. La scienza si manifesta quindi nelle macchine come estranea ed esterna all'operaio. Il lavoro vivo si presenta subordinato al lavoro materializzato che opera in modo autonomo. Da questo momento, l'operaio diventa superfluo nella misura in cui la sua azione non è condizionata dal bisogno del capitale" (*ibid.*).

Al pari dell'operaio divenuto superfluo, anche il tempo di lavoro vivo come campione del valore e della ricchezza cessa di funzionare. Certo, il capitale pretende di essere esso stesso la misura del valore e della ricchezza, dal momento che prevale massivamente nel capitale fisso contrapposto al lavoro vivo divenuto derisorio, ma non può cambiare la sua legge fondamentale, non può che dissolverla e distruggerla e, con essa, se stesso.

Ma lasciamo concludere Marx: "Ma il tempo di lavoro – semplice quantità di lavoro – è per il capitale il principio determinante della produzione. Ora – con il macchinismo e l'automazione – il lavoro immediato e la sua quantità cessano di essere i principi determinanti della produzione, e dunque della creazione dei valori d'uso. Infatti esso è ridotto, quantitativamente, a una proporzione esigua, e, qualitativamente, ad un ruolo certamente indispensabile, ma subalterno rispetto all'attività scientifica generale, all'applicazione tecnologica delle scienze naturali e alla forza produttiva derivante dall'organizzazione sociale nella produzione complessiva – altrettanti doni naturali del lavoro sociale, ancorché si tratti di prodotti storici. È così che il capitale – in quanto forza dominante della produzione – opera esso stesso alla propria dissoluzione.

Dal momento che il processo lavorativo è un processo scientifico che si assoggetta le forze della natura e le fa agire al servizio dei bisogni umani, il processo di produzione si trasforma e diviene una proprietà inerente al *capitale fisso*, in opposizione al lavoro vivo. Il lavoro immediato è così promosso al rango di lavoro sociale, e questa promozione dimostra che il lavoro isolato è ridotto all'impotenza in confronto a ciò che il capitale rappresenta concentrando forze produttive e generali. Ormai, il lavoro individuale cessa, in generale, di apparire come produttivo" (*ibid.*).

Insomma, Marx descrive qui perfettamente la dialettica dell'abolizione della legge fondamentale del capitalismo, quella del valore-lavoro. Eccone la tesi o affermazione, l'antitesi o negazione, e la sintesi o superamento e abolizione delle due precedenti tesi e antitesi:

1. Il capitale implica il *lavoro vivo* come metro del valore della ricchezza sociale;
2. siccome esso riduce incessantemente il lavoro necessario per *liberare* sopralavoro al fine di incorporarlo al capitale fisso, quest'ultimo si gonfia a dismisura e non cessa di assorbire lavoro vivo per trasformarlo in capitale *morto*, sicché il *capitale fisso* pretende essere ormai la misura del valore e nega che il lavoro vivo necessario è il metro della ricchezza;

3. questa doppia opposizione dà una nuova sintesi: il tempo libero incorporato sotto forma di sopralavoro nel capitale fisso accresce a tal punto la produttività che il tempo di lavoro necessario diviene un elemento derisorio della creazione della ricchezza, il capitale crolla, e i produttori si appropriano il tempo libero da essi stessi creato, ed è il *tempo libero* che permette ormai uno sviluppo senza limiti delle forze produttive umane finora schiacciate e alienate dal capitale morto.

Consideriamo ora questa nuova forma di misura della ricchezza.

Lo sviluppo della forma nuova del comunismo

Ancora nel capitolo sull'Automazione dei *Grundrisse*, Marx trae le conclusioni dalla dissoluzione della legge del valore ad opera del capitale e specie del macchinismo, sistema coerente di macchine che soppianta il lavoro vivo e lo riduce ad un ruolo di sorveglianza subalterno e secondario, ossia che la legge del valore-lavoro crolla, e con essa il salariato, cioè il rapporto fondamentale del capitale:

Ma a misura che la grande industria si sviluppa, *la creazione della ricchezza dipende sempre meno dal tempo di lavoro e dalla quantità di lavoro impiegato*, e sempre più dalla potenza degli agenti meccanici messi in moto durante il tempo di lavoro. L'enorme efficacia di questi agenti è, a sua volta, senza rapporto alcuno col lavoro vivo immediato che costa la loro produzione, ma dipende piuttosto dal livello generale della scienza e dal progresso della tecnologia, o dall'applicazione di questa scienza alla produzione ¹.

E Marx esplicita come, per la dialettica del loro proprio sviluppo, gli stessi rapporti capitalistici fondamentali si neghino e suscitino dei rapporti che trascendono ² verso la superiore forma di produzione comunista, i cui criteri sono diametralmente opposti a quelli del capitalismo: In questa trasformazione non è né il tempo di lavoro impiegato né il lavoro immediato eseguito dall'uomo che si presentano come la colonna portante della produzione di ricchezza, bensì l'appropriazione della sua propria forza produttiva *generale*, la sua intelligenza della natura e la sua facoltà di dominarla in quanto si è costituito in corpo sociale. In una parola, lo sviluppo dell'INDIVIDUO SOCIALE rappresenta il fondamento essenziale della produzione e della ricchezza (p. 717).

Ma questo criterio non è altro che quello dell'armonizzazione tra produzione sociale e distribuzione sociale proprio della forma comunista, ossia un capovolgimento del criterio del valore-scambio. Come vedremo, l'*individuo sociale* presuppone uno sviluppo individuale corrispondente a quello di tutta la società, in "una associazione nella quale il libero sviluppo di ciascuno è la condizione del libero sviluppo di tutti" (*Manifesto*), dopo che sono state soppresse le classi e il loro antagonismo insieme alla divisione del lavoro che fa dell'uno un meccanico, un manovale e dell'altro un esperto o un intellettuale che si appropria il sapere sociale. Sono stati cioè soppressi i mestieri, che assoggettando l'uomo ai bisogni e agli imperativi del capitale non combinano sapere e fare per il suo pieno e totale sviluppo. Ma seguiamo le conclusioni di Marx:

Il furto del tempo di lavoro altrui su cui si basa la ricchezza attuale, si presenta come una base miserabile in rapporto ALLA NUOVA BASE CREATA E SVILUPPATA DALLA GRANDE INDUSTRIA STESSA.

Non appena il lavoro nella sua forma immediata ha cessato di essere la grande fonte della ricchezza, il tempo di lavoro cessa e deve cessare di essere LA SUA MISURA, e quindi il *valore di scambio cessa e deve cessare di essere la misura del valore d'uso*. Il *sopralavoro delle grandi masse* ha cessato di essere la condizione dello sviluppo della ricchezza generale, così come il *non-lavoro dei pochi* ha cessato di essere condizione dello sviluppo delle forze generali del cervello umano (per sviluppare la scienza incorporata nelle macchine, ad esempio).

CON CIO' LA PRODUZIONE BASATA SUL VALORE DI SCAMBIO CROLLA, e il processo di produzione materiale immediato viene a perder esso stesso la sua forma meschina, miserabile e antagonistica (*ibid.*).

E Marx enuncia il criterio della società superiore che si sostituisce al capitalismo:

1 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 716.

2 . Tuttavia il capitale secerne all'altro polo gli ostacoli a questo sviluppo al fine di contenerlo in una forma capitalistica, di modo che entra in crisi acuta e gira a vuoto. In realtà, questa trascendenza può compiersi solo allorché i rapporti capitalistici fondamentali saranno Stati *eliminati in generale* dalla rivoluzione politica del proletariato, che spezza i rapporti di distribuzione e le sovrastrutture paralizzanti. Nel III libro del *Capitale*, Marx considera altri esempi di ciò che chiamiamo qui trascendenze e che egli stesso definisce in modo meno immaginoso e più scientifico come "abolizioni del modo di produzione capitalistico che si operano ancora nel quadro del modo di produzione capitalistico, ossia contraddizioni che si autoaboliscono e rappresentano manifestamente dei semplici punti di *transizione* verso una nuova forma di produzione" – e cita le società per azioni e il credito a proposito dell'utopista Saint-Simon.

Ormai, la vera ricchezza è lo sviluppo della forza produttiva non più unilaterale ma generale di tutti gli individui. E allora NON È PIÙ IL TEMPO DI LAVORO, MA IL TEMPO DISPONIBILE (reso libero dalle macchine) CHE MISURA LA RICCHEZZA (p. 721).

La società cessa dunque di creare tempo disponibile da un lato per trasformarlo in sopralavoro dall'altro. Finora il tempo di lavoro necessario è stato ridotto al minimo per creare tempo extra e imporre il sopralavoro alle masse, costrette a un lavoro sempre meno specializzato e reso sempre più abbruttente e mutilante dall'unilateralità dell'attività produttiva, mentre la classe dei non-lavoratori godeva del tempo libero per sviluppare la cultura e la scienza, che incorporate alle macchine dovevano servire ad estorcere ancora più sopralavoro.

Nella società superiore del comunismo, il risparmio di tempo dovuta all'applicazione della tecnica al processo di produzione permetterà lo sviluppo intellettuale e fisico di tutti, ciò che costituisce l'ultimo sviluppo possibili delle forze produttive:

Risparmiare tempo di lavoro significa accrescere il tempo libero, ossia *il tempo che serve al pieno sviluppo dell'individuo*, SVILUPPO CHE A SUA VOLTA REAGISCE COME MASSIMA FORZA PRODUTTIVA SULLA FORZA PRODUTTIVA DEL LAVORO (p. 725).

D'ora in poi, lungi dall'arrestarsi, lo sviluppo dell'umanità, anziché esigere delle *rivoluzioni* per dare alle forze produttive rapporti sociali adeguati al loro continuo progredire, procederà per *evoluzioni*.

Eliminazione degli ostacoli e limiti del capitale

La rivoluzione socialista, che introduce il superiore modo di produzione comunista, ha per compito essenziale lo scioglimento delle contraddizioni che ostacolano e bloccano lo sviluppo delle forze produttive sociali suscitate dalla forma capitalistica, eliminando l'appropriazione privata, non solo di individui, ma di gruppi, società e classi. Bisogna cominciare, perciò, col rovesciare lo Stato, ossia le sovrastrutture giuridiche, politiche, ideologiche, artistiche e filosofiche, che nelle società capitalistiche sviluppate occupano *quasi un terzo della popolazione attiva* (funzionari, insegnanti, militari, soldati, poliziotti, ideologi) e bloccano con la forza fisica e ideologica il passaggio al modo di produzione superiore.

Marx dice che l'estensione del lavoro produttivo a questi ceti oziosi permetterà di ridurre a un'ora e meno per tutti il lavoro necessario nella produzione e di aumentare il tempo libero atto a sviluppare l'uomo in tutti i sensi.

Nel *Sesto capitolo inedito* e nel *Quarto libro del Capitale*¹ Marx analizza tutto ciò che è lavoro parassitario, asociale o improduttivo che aumenta con la senilità crescente del capitale e le sue sempre maggiori difficoltà di funzionamento che ne derivano, gonfiando così le classi medie dedite a compiti che corrispondono alle false spese di funzionamento del capitale. Questo parassitismo sarà soppresso dalla rivoluzione socialista, la quale libererà nello stesso tempo innumerevoli attività umane e ricchezze dilapidate al servizio di funzioni inutili e addirittura dannose agli uomini e alla società. Così, una volta consolidatasi di fronte a ogni contrattacco del capitalismo, la società comunista potrà ad esempio sopprimere la prima e più importante industria della società attuale: quella dell'armamento e della guerra, che utilizza i mezzi tecnologici più avanzati a scopo distruttivo. Al suo posto si potranno produrre delle macchine, che nelle condizioni capitalistiche non sono redditizie dato l'altissimo livello raggiunto dalla concentrazione del capitale in concorrenza nei paesi più sviluppati, per rifornire i paesi sottosviluppati che dispongono di una moltitudine di braccia oggi costrette all'inattività e all'impotenza.

Divenendo senile, il sistema capitalistico è costretto ad affidare a strutture sempre più schiacciati il suo funzionamento e la sua sopravvivenza, aumentando enormemente le false spese di produzione e di

1 . Cfr. i capitoli su *Lavoro produttivo e improduttivo* nel *VI capitolo inedito del Capitale*, e nel *IV libro del Capitale (Teorie sul plusvalore)*. I sindacati avranno un ruolo importante nel processo di appropriazione dello sviluppo intellettuale della società a profitto delle masse nella produzione. Come scriveva Lenin commentando i *Manoscritti* parigini di Marx in cui è trattata la questione dello sviluppo onilaterale di tutti gli individui nel comunismo, i sindacati saranno il mezzo di trasformazione dell'economia e degli uomini al momento del passaggio dall'appropriazione privata all'appropriazione generale: "Con la mediazione di questi sindacati di industria, si sopprimerà più tardi la divisione del lavoro (dunque in classi) tra gli uomini, e si passerà all'educazione, istruzione e formazione (nella società e nella produzione, e non più nelle scuole specializzate) di uomini *universalmente sviluppati, universalmente preparati* e IN GRADO DI FARE TUTTO". Cfr. *L'estremismo malattia infantile del comunismo*, cap. VI, *Devono i rivoluzionari lavorare nei sindacati reazionari?* Il ruolo dei sindacati nell'abolizione del salariato e dell'idiotismo di mestiere è trattato alle pag. 51-61 e 82-85 del nostro precedente testo: *Critica della corrotta prassi dei sindacati*, vol. II, che raccoglie numerosi testi di Marx-Engels sul Sindacalismo, in parte inediti in italiano.

circolazione e dilapidando o addirittura distruggendo le forze produttive e le ricchezze. Si potrebbe mettere a confronto settore per settore il *prezzo sociale* speso per effettuare un compito utile secondo la forma capitalista e secondo quella comunista per mettere in luce la diversa efficacia dei due sistemi di produzione a partire dall'attuale livello delle forze produttive umane. Già Engels sottolineava che il compito primario dell'umanità è, ormai, di spezzare le pastoie capitalistiche che ostacolano il processo di produzione e di circolazione, eliminando al contempo lo spreco: L'appropriazione sociale dei mezzi di produzione elimina non soltanto *l'ostacolo artificiale* oggi esistente della produzione, ma anche la vera e propria completa distruzione di forme produttive e di prodotti, che al presente è l'immane compagna della produzione e che raggiunge il suo punto culminante nelle crisi ¹.

Obiezione volgare sarebbe chiedere al comunismo di creare, ad esempio, *mezzi di produzione ancora più efficaci* di quanto non abbia fatto il capitalismo sviluppando le macchine (che esso non ha d'altronde inventate, ma elaborate e sistematizzate). Un altro modo di produzione è soprattutto un insieme di ALTRI rapporti sociali e forme di ripartizione e di appropriazioni al fine di seguire lo sviluppo delle forze produttive bloccate nei rapporti e nelle forme sorpassate. Il modo di produzione e di società comunista ha dunque per base e presupposto necessario la produzione capitalistica sviluppata, e, come dice Marx, implica: 1. che l'intera società si fissi un tempo di lavoro minore; 2. che l'umanità lavoratrice affronti scientificamente il processo della sua progressiva e sempre più ricca riproduzione. In altre parole: *l'uomo non farà più i lavori che può lasciar fare alle macchine, ecc., in vece sua* ².

Questo significa non che il comunismo è creazione di macchine ancora più perfezionate ed efficaci (ciò è sempre possibile, ma non sta qui il problema), ma, come dice Marx, che esso spazzerà via tutti gli ostacoli capitalistici all'introduzione delle macchine e dei processi tecnici di elaborazione sfociando nel rapporto mercantile tra lavoro necessario e sopralavoro, sicché invece di concentrare sempre più gli strumenti produttivi in pochi paesi a danno degli altri e di sprecare nelle rovine di imprese soccombenti alla concorrenza il lavoro di intere generazioni accumulato negli strumenti di produzione, essi saranno armoniosamente ripartiti in tutto il mondo e la maggioranza dell'umanità non ne sarà più privata come sotto la dominazione del colonialismo e dell'imperialismo capitalista che ammassa i mezzi di produzione in alcune metropoli privilegiate.

Compito del comunismo non è dunque quello di costruire l'economia, di edificare complessi di imprese, bensì di cambiare i rapporti tra gli uomini e gli strumenti di produzione sulla base delle forze produttive già sviluppate dal proletariato mondiale e che soffocano nelle forme capitalistiche attuali, come dimostrano guerre e crisi successive di distruzione non solo di forze produttive materiali e umane, ma anche della natura e del clima. Compito primario del comunismo è dunque di sgravare le forze produttive *eliminando tutte le pastoie e i pesi morti* del capitalismo perché possano continuare a svilupparsi socialmente, grazie a una distribuzione non più personale e privata, cioè limitata, ma sociale e universale.

Illustriamo le trasformazioni socialiste della base economica già socialmente elaborata dal punto di vista della circolazione. Qui la nostra concezione generale si trova appieno confermata dalle statistiche più recenti: le false spese di circolazione dovute al sopravvivere dei rapporti borghesi di distribuzione e di proprietà si fanno sempre più gravose, *superando* nei paesi industriali più sviluppati *nel prezzo di un prodotto i costi di produzione*.

L'eliminazione di queste false spese mediante l'*adeguamento* alla produzione sociale di una distribuzione anch'essa sociale comporterebbe una liberazione di forze produttive in duplice senso in quanto la circolazione, oltre ad utilizzare braccia sempre più numerose, inghiotte a fini improduttivi enormi ricchezze. Come Marx sottolinea, il comunismo comincia subito con l'abolire le *spese di circolazione monetaria e mercantile*.

La circolazione causa dei costi, se occorre tempo di lavoro per effettuare queste operazioni, se cioè essa consuma dei valori. Ora, ogni consumo si risolve in un consumo di tempo di lavoro vivo o materializzato in oggetti. Se insomma il tempo di circolazione costa tempo di lavoro, vi sarà riduzione o soppressione proporzionale dei valori esistenti in favore della circolazione, poiché i valori prodotti sono svalorizzati in ragione dell'ammontare dei costi di circolazione. I costi di circolazione o di scambio non possono essere infatti che *una detrazione sulla produzione globale e sui valori creati*.

1 . Cfr. Engels, *AnthDühring*, sez. III, 2, *Elementi teorici del socialismo*.

2 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit, p. 278.

Se il produttore affida a una terza persona il compito di far circolare le merci, può rendere la circolazione più efficace per via della sua specializzazione e far diminuire le false spese di circolazione di un ammontare superiore ai costi della più grande divisione del lavoro. Tuttavia, con l'accrescersi della divisione del lavoro a misura di una sempre maggiore specializzazione, la circolazione diventerà più pesante ¹.

Abolendo la divisione del lavoro che fa di ogni impresa e di ogni famiglia un'entità autonoma e fondendo in una sola unità o comunità umana produzione e distribuzione a una scala non più individuale ma collettiva, la circolazione avverrà in modo molto più semplice e razionale. Non solo saranno eliminate tutte le spese di circolazione commerciale e mercantile, ma verranno altresì diminuite le spese di trasporto e di immagazzinamento ².

L'attività commerciale e soprattutto il commercio di denaro sono puri e semplici *false spese di produzione del capitale* nella misura in cui rappresentino le operazioni della circolazione vera e propria, come ad esempio quando servono a determinare i prezzi (misura e calcolo dei valori) o a realizzare operazioni di scambio, a titolo autonomo in seguito alla divisione del lavoro nel processo d'insieme del capitale (p. 636). Possiamo aggiungere a questa lista le false spese di pubblicità che servono ad adeguare la domanda privata alla domanda sociale per permettere la produzione del plusvalore. Nel comunismo, tutte queste operazioni verranno semplicemente eliminate, mentre le ricchezze e la manodopera che oggi sono in esse sprecate verranno trasferite nel processo di produzione generale per far diminuire le ore di lavoro.

Aggiungiamo ancora con Marx che trattasi di una circolazione puramente e semplicemente capitalistica, in quanto la circolazione propriamente detta del capitale è una circolazione da commerciante a commerciante (p. 644). Gli stessi ingegneri dedicano oggi mediamente più tempo alle operazioni amministrative di commercializzazione e di redditività che non ai problemi tecnici.

Un altro settore che verrà eliminato nel comunismo, poiché ivi avrà cessato di infierire la concorrenza con l'offerta e la domanda in quanto i prodotti saranno *attribuiti* agli uomini in base alle quantità prodotte secondo un piano comune e razionale stabilito in funzione dei bisogni, è quello del *commercio al dettaglio*, ossia gli intermediari mercantili. *La circolazione da commerciante a consumatore* rappresenta un secondo circuito: essa non entra direttamente nella sfera di *circolazione del capitale*, poiché si effettua sul mercato. È un circuito che fa seguito al processo di produzione del capitale, ma si compie poi simultaneamente con esso (*ibid.*).

Tuttavia Marx fa una differenza per il trasporto delle merci, la cui circolazione fa parte della sfera della produzione, poiché un articolo è finito solo allorché entra in possesso di chi lo consuma come mezzo di sussistenza o di produzione. Queste spese saranno mantenute nella misura in cui il trasporto non è legato al carattere mercantile e monetario della distribuzione.

Frattura fra base economica e sovrastrutture

Il passaggio da un modo di produzione a un altro si caratterizza, come si è ogni volta confermato, per la dissoluzione del modo sorpassato e nello stesso tempo la formazione del modo superiore che ad esso si sostituisce. Se tale dinamica, che mostra come nelle società di classe ogni progressione è dissoluzione, accrescimento della divisione del lavoro e dell'individualizzazione, è presente indubbiamente anche nel passaggio dal capitalismo al socialismo, lo è tuttavia in forma specifica, perché il socialismo si contraddistingue non per un frazionamento e una specializzazione ancora maggiori rispetto al capitalismo, ma al contrario per l'armoniosa *integrazione* tra condizioni di produzione e rapporti sociali ³.

Il compito del socialismo consisterà nell'armonizzare produzione e distribuzione a partire dagli elementi sociali dell'economia ereditata dal capitalismo, distruggendo i rapporti di appropriazione e di distribuzione privati che soffocano l'ulteriore sviluppo delle forze produttive (che pure il capitalismo ha già socializzato

1 . Cfr. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 635. Il capitale impiegato nelle false spese di circolazione è sottratto alla produzione, il cui allargamento è ridotto d'altrettanto.

2 . Nel suo *Discorso d'Elberfeld*, Engels dimostra che il mercantilismo non solo esige una circolazione monetaria e mercantile che non ha niente a che vedere con il valore d'uso e con l'utilità del produttore o consumatore, e che può essere dunque puramente e semplicemente eliminata nel comunismo, negazione del denaro, del valore di scambio e del mercato, ma anche che esso comporta trasporti inutili che obbediscono a moventi d'interesse monetari e speculativi. Dimostra, inoltre, che la distribuzione degli uomini in comunità umane, che si sostituiranno alle piccole unità familiari e alla divisione fra mostruose città e barbari villaggi, semplificherà al massimo la circolazione anche dei prodotti e degli uomini così come la loro attività.

3 . Cfr. Marx-Engels, *La Critique de l'Education et de l'enseignement*, Ed. Maspéro, Parigi 1976, p. 5-46.

nella base economica). Questo stato di cose *determina* i compiti storici del proletariato nel corso della fase di transizione al socialismo. Non si tratta dunque di scoprire forme nuove o di creare dal nulla la produzione comunista, ma di farla partorire con la violenza ¹— secondo l'espressione di Marx nella Prefazione del *Capitale* — mediante una rivoluzione politica e radicale.

L'atto della rivoluzione politica, che unifica i produttori distruggendo gli attuali limiti della produzione e dell'umanità dovuti alla divisione del lavoro, è dunque fondamentale in questo processo di riappropriazione e d'integrazione caratterizzante la fase di transizione al socialismo. Questa rivoluzione politica avvia un totale capovolgimento della prassi delle società di classe, in cui sempre il movimento materiale ed economico ha preceduto la coscienza determinandola. Sulla base dell'evoluzione determinata della produzione in senso sociale, si può ormai legare la conoscenza e la coscienza al divenire umano e produttivo e prevederne il corso ulteriore organizzandolo in funzione dei bisogni umani: finalmente è l'uomo — e non più il valore monetario e mercantile — che diviene misura e campione di tutte le attività e di tutte le cose.

La coscienza diventa allora un fattore determinante dell'evoluzione, poiché produzione e società saranno organizzate e regolate non più dalle cieche leggi del denaro e del capitale, bensì secondo un piano prestabilito in comune dai produttori associati. Durante la fase di transizione al socialismo, saranno le misure politiche e sociali decretate dal proletariato al potere sotto la dittatura del proletariato ad organizzare coscientemente e razionalmente tanto la produzione quanto i rapporti sociali e il modo di appropriazione collettivo del sistema di produzione comunista.

D'ora in poi, la scienza e le conoscenze che il capitale incorporava nelle macchine e nell'organizzazione della produzione all'unico scopo di estorcere maggior plusvalore, non saranno più alienate nelle macchine inanimate di fronte a produttori incoscienti, ma serviranno alla regolazione dei rapporti tra gli uomini e tra questi e la natura. L'intervento cosciente e sistematico del proletariato nella rivoluzione anticipa in tal modo l'organizzazione dell'umanità e della produzione secondo il modo comunista, poiché la volontà e la coscienza non saranno più assoggettate alle leggi cieche del capitale e del denaro, essendo ormai un fattore determinante nel divenire dell'umanità. Nella genesi del modo di produzione e di distribuzione comunista, le misure rivoluzionarie sono decisive allorché il proletariato dispone immediatamente della produzione socializzata, alla quale non deve far altro che applicare il modo di distribuzione socialista.

Lo stesso capitale genera, giusta Marx, la forma di produzione e di società che gli succederà. E lo fa in primo luogo autodistruggendosi! L'autovalorizzazione del capitale abolisce il capitale in luogo di riprodurlo allorché le forze produttive, introdotte dal capitale nel corso del suo sviluppo storico, hanno raggiunto un certo livello d'estensione. In secondo luogo, elaborando la base materiale del socialismo:

Per capire che gli elementi rivoluzionari, i quali elimineranno la vecchia divisione del lavoro insieme alla separazione di città e campagna, sono già contenuti in germe nelle condizioni di produzione della grande industria moderna e che il loro sviluppo viene ostacolato dal modo di produzioni capitalistico; per capire questo, bisogna conoscere il corso reale della grande industria nella sua storia passata come nella sua realtà presente, specialmente in quel paese in cui è nata e in cui ha raggiunto il suo classico sviluppo ². È quanto Marx ha fatto col suo lavoro sul *Capitale* che non è la biologia o la storia del buon funzionamento del capitale, ma la sua necrologia, la ricerca delle vie attraverso cui esso dovrà necessariamente cedere il posto alla società comunista.

Marx ha potuto così scientificamente stabilire il corso determinato dell'attuale società di classe verso il comunismo, che impone al proletariato la sua missione storica:

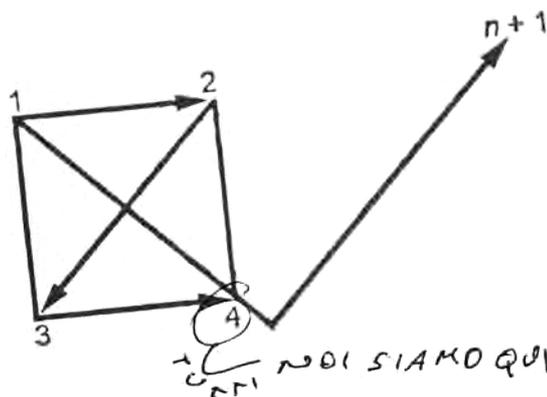
1 . Il lettore potrà trovare nella raccolta di Marx-Engels sulla *Società comunista* (Ed. Maspéro) i testi originali del marxismo sul socialismo. Ci limitiamo qui a menzionare alcuni problemi, come ad es. la svalorizzazione del capitale, che, nella stessa raccolta è sviluppata più ampiamente ai capitoli: *Svalorizzazione nella circolazione e tramite il macchinismo*; *Svalorizzazione del capitale e sviluppo delle forze produttive*; *Svalorizzazione della terra e dei mezzi di sussistenza e svalorizzazione della forza lavoro*. Così, l'abolizione del denaro sopprimerà la perdita di ricchezza implicata dal capitalismo che deve produrre il denaro per rappresentare duplicemente il valore delle merci. Il comunismo sopprimerà la svalorizzazione e la fonte delle crisi legate al fatto che, nel processo di circolazione del capitale (che ingloba il mercato, indi il processo di produzione, poi di nuovo il mercato, ecc), la merce prodotta deve trasformarsi in denaro che acquista in seguito le merci (materie prime, strumenti e forze di lavoro) necessarie al nuovo ciclo di produzione. Questo determina la specificità della circolazione e della produzione sotto l'economia mercantile del capitale e provoca, per ciò solo, considerevoli false spese, e addirittura la possibilità per il capitale prodotto di svalorizzarsi completamente, se ad es. non trova compratori sul mercato, o se deve attendere un certo lasso di tempo prima di poter iniziare un nuovo ciclo di produzione, lasso di tempo durante il quale del capitale produttivo viene a trovarsi inutilizzato.

2 . Cfr. Engels, *Anti-Dühring*, sez. III, 3 fine.

Ciò che conta non è che cosa questo o quel proletario, o anche *tutto il proletariato nel suo insieme* si propone temporaneamente come scopo. Ciò *che conta* è CHE COSA ESSO È E CHE COSA ESSO SARÀ COSTRETTO STORICAMENTE A FARE in conformità a questo suo essere. Il suo fine e la sua azione storica gli sono tracciati in anticipo, in maniera TANGIBILE E IRREVOCABILE nella situazione della sua esistenza e in tutta l'organizzazione dell'attuale società borghese ¹.

Ciò che distingue il marxismo o socialismo scientifico dall'utopismo, che sotto la pressione dei fatti materiali ha descritto istintivamente lo stadio del comunismo superiore, in cui denaro, stato, classi, mercato, valore di scambio e salariato sono aboliti, è il fatto che il marxismo dà un fondamento scientifico a questa aspirazione, tracciando il determinismo che, a partire dalle attuali condizioni capitalistiche, conduce alla società senza classi. E la Comune di Parigi ha confermato appieno questa concezione di Marx:

La classe operaia non attendeva miracoli dalla Comune. Essa non ha utopie belle e pronte da introdurre per decreto popolare. Sa che per realizzare la sua propria emancipazione e, con essa, quella forma di vita più alta alla quale TENDE IRRESISTIBILMENTE per la sua stessa struttura la società attuale, dovrà passare per lunghe lotte, per una serie di processi storici che trasformeranno completamente l'ambiente e gli uomini. Essa non ha da realizzare UN IDEALE, MA SOLTANTO DA LIBERARE GLI ELEMENTI DELLA SOCIETÀ NUOVA DEI QUALI È GRAVIDA LA VECCHIA SOCIETÀ BORGHESE CHE SPROFONDA ² — nel corso delle crisi, ma che si rigenera, come abbiamo visto, se i proletari non hanno distrutto lo Stato e le istituzioni borghesi che ostacolano il libero sviluppo delle nuove forze produttive.



DIFFERENZA FRA LE DUE CONCEZIONI

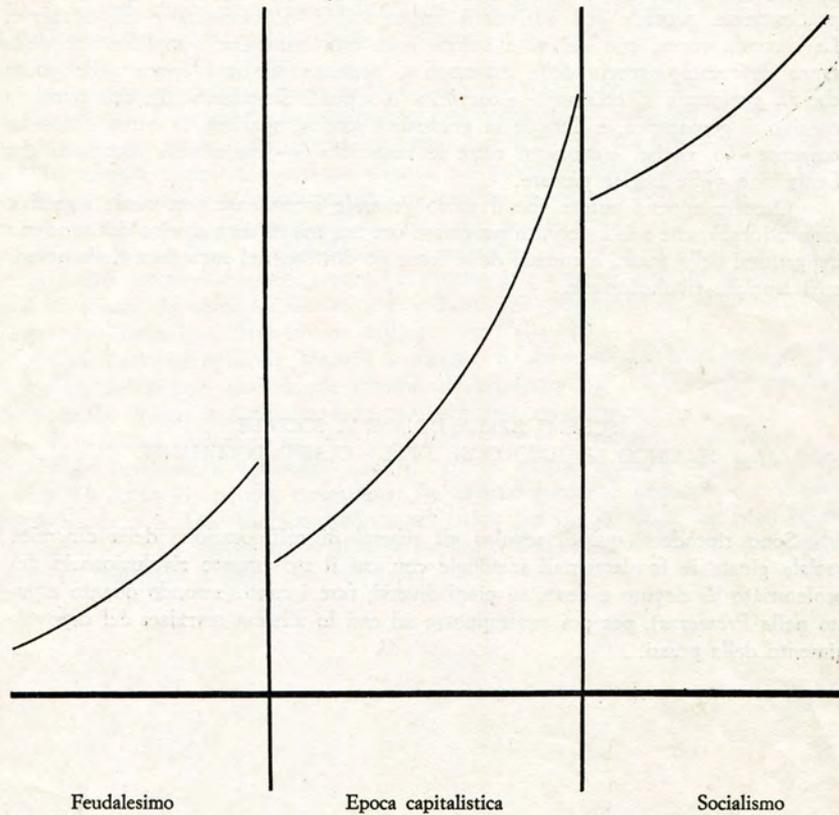
La differenza fra le due concezioni, di cui alle tavole I e II, nel linguaggio dei geometri si esprime così: la prima curva o curva degli opportunisti (revisionisti tipo Bernstein, stalinisti emulativisti, intellettuali rivoluzionari pseudomarxisti) è una curva continua che in tutti i punti « ammette una tangente », ossia praticamente procede per variazioni impercettibili di intensità e di direzione. La seconda curva, con cui si è voluta dare una immagine semplificatrice della tanto deprecata « teoria delle catastrofi », presenta ad ogni epoca delle punte che in geometria si chiamano « cuspidi » o « punti singolari ». In tali punti la continuità geometrica, e dunque la gradualità storica, sparisce, la curva « non ha tangente » o, anche, « ammette tutte le tangenti » — come nella settimana che Lenin non volle lasciar passare.

Occorre appena notare che il senso generale ascendente non vuole legarsi a visioni idealistiche sull'infinito progresso umano, ma al dato storico del continuo ingigantirsi della massa materiale delle forze produttive, nel succedersi delle grandi crisi storiche rivoluzionarie.

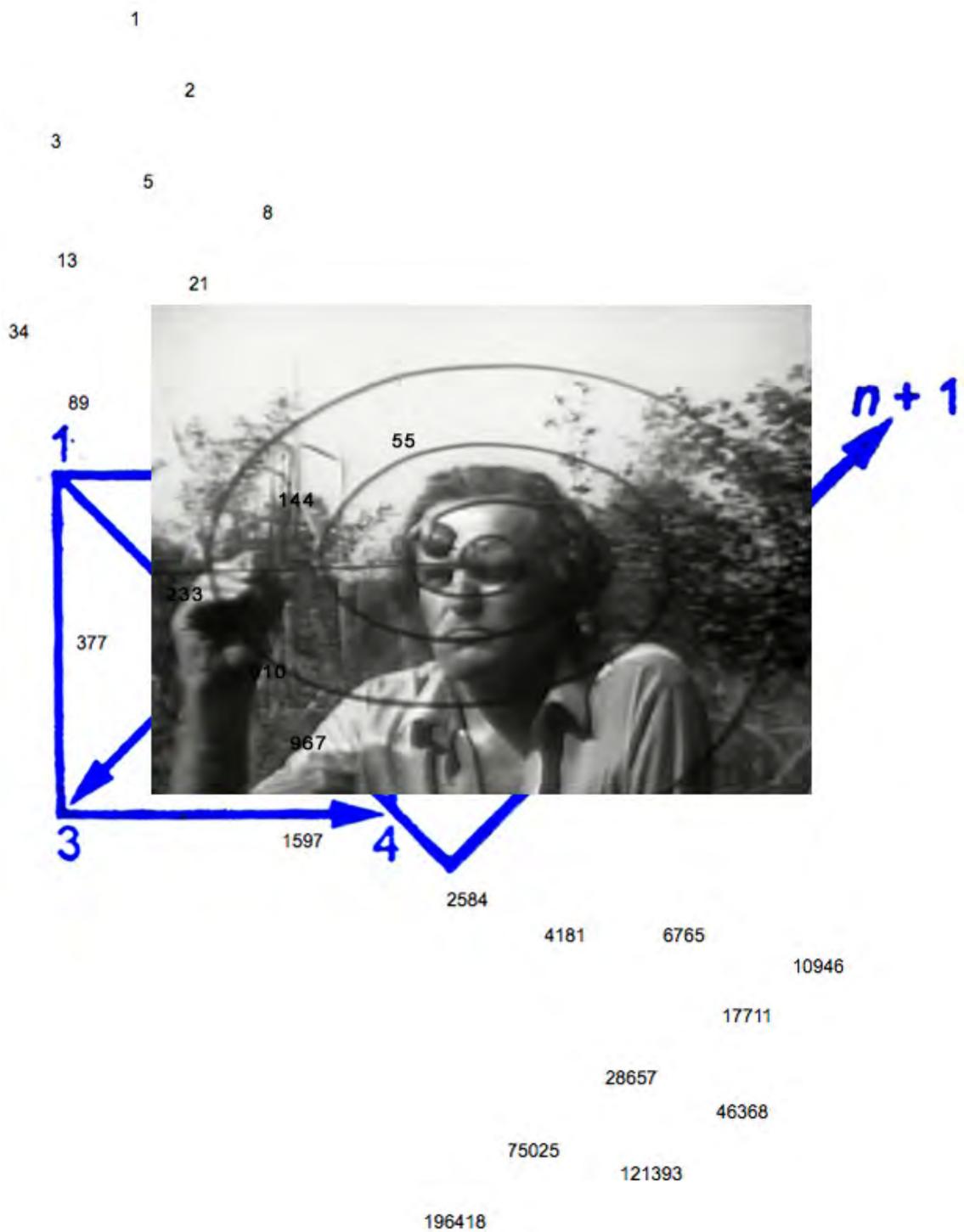
1 . Cfr. Marx-Engels, *La sacra famiglia*, cap. IV, 4, *Glossa marginale critica n. 2*.

2 . Cfr. Marx, *La guerra civile in Francia, 1871*, cap. III.

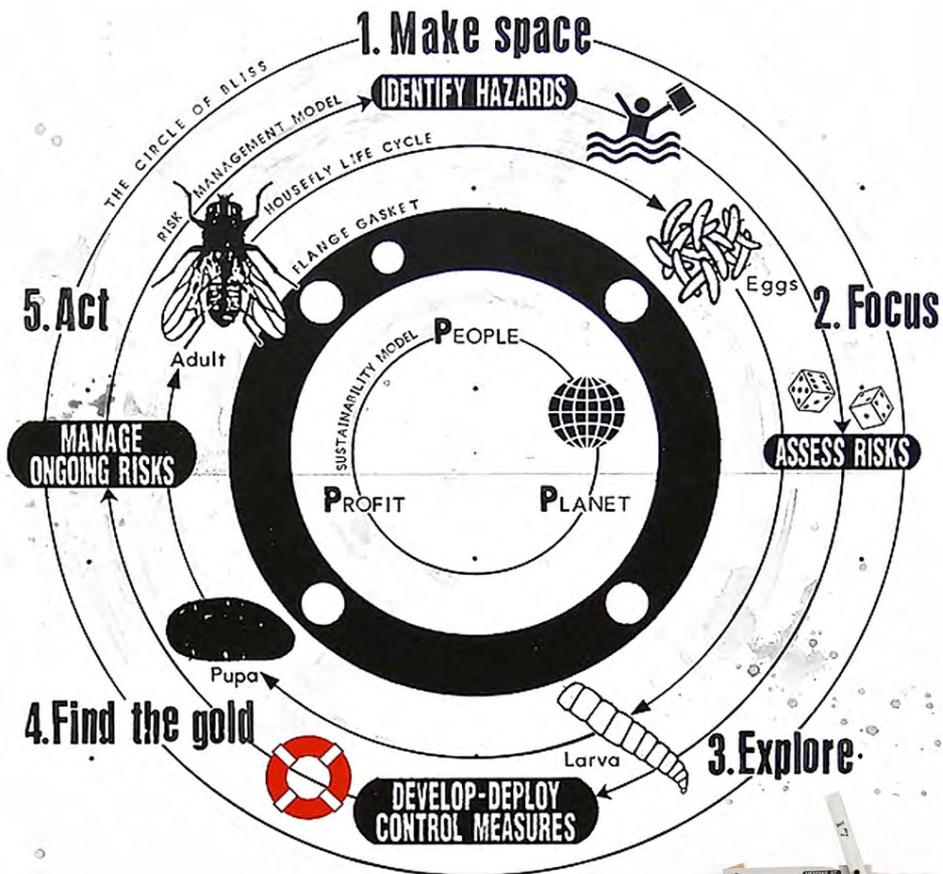
TAVOLA II
INTERPRETAZIONE SCHEMATICA DELL'AVVICENDAMENTO
DEI REGIMI DI CLASSE NEL MARXISMO RIVOLUZIONARIO (vedi pag. 120)



Marx non ha prospettato un salire e poi un declinare del capitalismo, ma invece il contemporaneo e dialettico esaltarsi della massa di forze produttive che il capitalismo controlla, della loro accumulazione e concentrazione illimitata, e al tempo stesso della reazione antagonistica, costituita da quella delle forze dominate che è la classe proletaria. Il potenziale produttivo ed economico generale sale sempre finché l'equilibrio non è rotto, e si ha una fase esplosiva rivoluzionaria, nella quale in un brevissimo periodo precipitoso, col rompersi delle forme di produzione antiche, le forze di produzione ricadono per darsi un nuovo assetto e riprendere una più potente ascesa.



2 modelli tra loro incompatibili



2 modelli tra loro compatibili

Chiedi alla voce : MACCHINE (sistema di)

IL CAPITALE . CAPITOLO XIII . MACCHINE E GRANDE INDUSTRIA

I. SVILUPPO DEL MACCHINISMO.

Nei suoi *Principi di economia politica*, John Stuart Mill dice :

« È dubbio che tutte le invenzioni meccaniche finora compiute abbiano alleviato la fatica quotidiana di un solo essere umano »¹. Ma non è neppure a questo scopo che il capitale utilizza le macchine. Come ogni altro sviluppo della forza produttiva del lavoro, il macchinismo mira qui a ridurre il prezzo delle merci e ad *abbreviare* la parte di giornata lavorativa che l'operaio impiega per sé, al fine di *prolungare* l'altra parte di essa che l'operaio cede gratuitamente al capitalista: è un mezzo alla produzione di *plusvalore*.

Nella manifattura, il rivoluzionamento del modo di produzione ha come punto di partenza *la forza lavoro*; nella grande industria, *il mezzo di lavoro*. Si tratta dunque di vedere in primo luogo come il mezzo di lavoro venga trasformato da strumento in macchina, o in che cosa la macchina si distingua dallo strumento artigiano. Qui considereremo soltanto i grandi tratti caratteristici generali, perché le epoche della storia della società non sono distinte da linee divisorie astrattamente rigorose, più che lo siano le epoche geologiche.

Matematici e meccanici — e, qua e là, economisti inglesi li riecheggiano — sostengono che lo strumento è una macchina semplice, e la macchina uno strumento composto. Non vedendo nessuna differenza sostanziale fra l'uno e l'altra, chiamano macchine perfino le potenze meccaniche semplici, come la leva, il piano inclinato, la vite, il cuneo, ecc.². Ora, è vero che ogni macchina consiste di quelle potenze semplici, per quanto travestite e combinate siano: ma, dal punto di vista economico, la spiegazione non vale nulla, perché manca l'elemento *storico*. Altri ancora cercano la differenza fra strumento e macchina nel fatto che nel primo la forza propulsiva è l'uomo, nella seconda una forza naturale diversa da quella umana, come l'animale, l'acqua, il vento ecc.³. Stando a questo criterio, l'aratro tirato da buoi, che appartiene alle più diverse epoche di produzione, sarebbe una macchina, mentre il telaio circolare (*circular loom*) di Claussen, che, azionato dalla mano di un solo operaio, esegue 96.000 maglie da calza al minuto, non sarebbe che uno strumento. Non solo, ma lo stesso *loom* sarebbe strumento se azionato a mano, e macchina se azionato a vapore. Così, poiché l'uso della forza animale è una delle invenzioni più antiche dell'umanità, la produzione meccanica precederebbe di fatto la produzione artigianale. Quando, nel 1735, John Wyatt annunziò la sua macchina per filare e, con essa, la rivoluzione industriale del Settecento, non accennò nemmeno con una parola che fosse azionata da un asino invece che da un uomo; eppure, questa parte era appunto riservata all'asino. Il suo prospetto diceva: Macchina « per *filare senza dita* »⁴.

Ogni macchina sviluppata consta di tre parti essenzialmente diverse: la *macchina motrice*, il *meccanismo di*

1 . « *It is questionable, if all the mechanical inventions yet made have lightened the day's toil of any human being* ». Mill avrebbe dovuto dire: « *of any human being not fed by other people's labour* », cioè di un solo essere umano non nutrito da lavoro altrui, essendo indiscutibile che le macchine hanno notevolmente accresciuto il numero degli esimi fannulloni.

2 . Cfr. per esempio il *Course of Mathematics* di ch. hutton [1737-1823].

3 . Da questo punto di vista si può anche tracciare un preciso confine fra strumento e macchina: rientrano nel concetto di strumento la vanga, il martello, lo scalpello ecc., le combinazioni di leve e viti, in cui, per quanto artificiali essi siano sotto altri aspetti, l'uomo rimane pur sempre la forza propulsiva; fra le macchine, sono invece da annoverare l'aratro con la forza animale che lo traina, il mulino a vento ecc. (wilhelm schulz, *Die Bewegung der Produktion*, Zurigo, 1843, p. 38; opera degna di lode per molti riguardi). [Ndt. — All'opera di W. Schulz (1797-1860) Marx si riferisce già nei *Manoscritti economico-filosofici* del 1844. L'autore partecipò più tardi alla rivoluzione 1848-49 e fu deputato di sinistra all'Assemblea di Francoforte].

4 . Già prima di lui si impiegavano, per la filatura in grosso, macchine sia pure molto imperfette: le prime probabilmente in Italia. Una storia critica della tecnologia mostrerebbe come nelle invenzioni del secolo xviii la parte del singolo individuo sia trascurabile. Ma un'opera del genere finora non esiste. Darwin ha richiamato l'interesse sulla storia della tecnologia naturale, cioè sulla formazione degli organi della pianta e dell'animale come strumenti di produzione della loro vita: non merita forse eguale attenzione la storia della formazione degli organi produttivi dell'uomo sociale, che costituiscono la base materiale di qualunque organizzazione della società? E non sarebbe più facile ricostruirla, dal momento che, come dice Vico, la storia umana si distingue dalla storia naturale perché noi non abbiamo fatto la seconda e abbiamo fatto la prima? La tecnologia svela il comportamento attivo dell'uomo nei confronti della natura, il processo di produzione immediato della sua vita e, quindi, anche dei suoi rapporti sociali e delle idee che ne provengono. Allo stesso modo è *acritica* ogni storia delle religioni che prescinda da queste basi materiali. In realtà, è molto più agevole scoprire analiticamente il nocciolo terreno delle fantasterie religiose che, invece, svolgere dai rapporti reali di vita, come di volta in volta si configurano, le loro forme incielate. L'ultimo è il solo metodo materialistico e, come tale, scientifico. I difetti del materialismo astrattamente ricalcato sul modello delle scienze naturali, e ignaro del processo storico, traspaiono già dalle concezioni astratte e ideologiche dei suoi portavoce quando si avventurano oltre i confini della propria specialità.

trasmissione, la macchina utensile, o operatrice. La prima mette in moto l'intero apparato, sia che generi la propria forza motrice (come la macchina a vapore, la macchina ad aria calda, la macchina elettromagnetica ecc.), sia che riceva l'impulso da una forza naturale esterna già pronta, come la ruota idraulica è azionata dalla caduta d'acqua o come l'ala del mulino a vento è azionata dal vento. Il meccanismo di trasmissione, composto di volani, pulegge, giunti cardanici, assi, corde, cinghie, alberi di rinvio ecc., regola il movimento e, se occorre, ne cambia la forma (per esempio, da verticale in circolare), lo distribuisce e lo trasmette alla macchina utensile. Queste due parti hanno il solo scopo di comunicare alla macchina utensile il movimento con cui essa afferra l'oggetto di lavoro e lo modifica nel senso voluto. È da quest'ultima parte, dalla *macchina utensile*, che prende l'avvio la rivoluzione industriale del XVIII secolo. Essa ne costituisce ancor oggi il punto di partenza là dove un'azienda artigiana o manifatturiera si trasforma in azienda meccanizzata. Se consideriamo più da vicino la macchina *utensile*, il meccanismo operatore vero e proprio, vi ritroviamo nell'insieme, benché spesso in forma sensibilmente modificata, gli apparecchi e strumenti coi quali lavorano l'artigiano e l'operaio manifatturiero; non più, tuttavia, come strumenti dell'uomo, ma come strumenti di un meccanismo, utensili meccanici. O l'intera macchina non è che un'edizione meccanica più o meno diversa del vecchio strumento manuale, come nel caso del telaio meccanico¹, oppure gli organi agenti adattati al suo scheletro sono vecchie conoscenze come i fusi nel filatoio meccanico, gli aghi nel telaio da calza e maglia, le lame di sega nella segatrice meccanica, i coltelli nella macchina tritratrice, ecc. La differenziazione di questi *strumenti* dal vero e proprio corpo della macchina operatrice risale ai tempi della loro nascita; ancor oggi, la maggior parte di essi è prodotta con metodi artigianali o manifatturieri, e solo in un secondo tempo adattata al corpo della macchina utensile prodotta meccanicamente².

Perciò la macchina utensile è un meccanismo che, una volta ricevuto il suo impulso, compie con i suoi strumenti le operazioni medesime che prima l'operaio compiva con strumenti analoghi. Che la forza motrice venga ora dall'uomo, o, a sua volta, da una macchina, non cambia la sostanza della questione. Dopo che il vero e proprio strumento è stato trasferito dall'uomo a un meccanismo, la *macchina* prende il posto di un puro e semplice utensile: la differenza balza subito agli occhi anche se l'uomo resta il motore primario. Il numero di strumenti di lavoro coi quali egli può agire contemporaneamente è limitato dal numero dei suoi naturali strumenti di produzione : gli organi del suo corpo. In Germania, si era prima tentato di far azionare due filatoi a mulinello da un solo filatore che lavorasse contemporaneamente con le due mani e coi due piedi; ma lo sforzo richiesto era eccessivo. Poi si inventò una filatrice a pedale con due fusi; ma i virtuosi della filatura capaci di filare nello stesso tempo due fili erano rari quasi quanto un uomo con due teste. Invece, sin dall'inizio, la *jenny* fila con 12-18 fusi per volta, il telaio da calza lavora con molte migliaia di aghi nello stesso tempo, ecc. : insomma, il numero degli strumenti con cui la stessa macchina utensile lavora contemporaneamente è di per sé svincolato dalle barriere organiche entro le quali lo strumento manuale dell'operaio è invece costretto a muoversi.

In molti strumenti artigiani, la distinzione fra l'uomo come pura forza propulsiva e l'uomo come operaio che maneggia il meccanismo operatore in senso proprio, ha un'esistenza definita e percepibile ai sensi. Così, nel filatoio a mulinello, il piede agisce soltanto come forza motrice, mentre la vera e propria operazione del filare è eseguita dalla mano che lavora al fuso e stira e torce il filo. La rivoluzione industriale si impadronisce anzitutto di questa ultima parte dello strumento artigiano e, a tutta prima, non lascia all'uomo, oltre al compito nuovo di sorvegliare la macchina con gli occhi e di correggerne gli errori con la mano, se non la funzione puramente meccanica di forza motrice. Invece, gli strumenti sui quali fin dall'inizio l'uomo agisce quale pura e semplice forza propulsiva (come quando gira il manubrio di una macina³, aziona una pompa, alza e abbassa le braccia di un mantice, pesta in un mortaio, e così via), se in un primo momento inducono a servirsi di animali, dell'acqua e del vento⁴ come forze motrici, e se — in parte durante il periodo

1 . Specialmente nella forma originaria del telaio meccanico si riconosce a prima vista l'antico telaio a mano, che invece nella sua forma moderna appare essenzialmente modificato.

2 . In Inghilterra, è solo dal 1850 circa che una parte sempre maggiore degli strumenti delle macchine utensili viene prodotta meccanicamente, benché da industriali diversi da quelli che fabbricano le stesse macchine. Citiamo come esempi di macchine per la fabbricazione di tali strumenti l'*automatic bobbin-making engine* per le bobine, il *card-setting engine* per la fissazione delle carde, le macchine per la produzione delle spole e per la forgiatura di fusi da *mule* e da *throstle*.

3 . Dice Mosè d'Egitto : « Non metterai la musoliera al bue che trebbia il grano » [La *Legge*, Sansoni, Firenze, 1921, p. 570]. I filantropi cristiano-germanici, invece, applicavano al collo del servo della gleba usato come forza motrice della macina un grosso disco di legno, per impedirgli di portarsi alla bocca con la mano anche solo un pizzico di farina.

4 . In parte l'assenza di cadute d'acqua naturali, in parte la lotta contro l'eccesso d'acqua, costrinsero gli olandesi a servirsi del vento come

manifatturiero, sporadicamente già molto tempo prima — si trasformano in macchine, non rivoluzionano però il modo di produzione. Che, anche nella loro forma artigianale, essi siano già delle macchine, lo si vede nel periodo della grande industria. Per esempio, le pompe con le quali nel 1836-37 gli Olandesi prosciugarono il lago di Haarlem, erano costruite in base al principio delle pompe comuni, solo che i pistoni erano azionati non da braccia umane, ma da ciclopiche macchine a vapore. In Inghilterra, il corrente mantice da fabbro ferraio, che è molto imperfetto, è ancora a volte trasformato in pompa pneumatica meccanica collegandone il braccio a una macchina a vapore. La stessa macchina a vapore, così come fu inventata durante il periodo manifatturiero alla fine del secolo XVII e si perpetuò fino al penultimo decennio del secolo XVIII¹, non scatenò una rivoluzione industriale. Fu la creazione delle macchine utensili, viceversa, che rese necessaria la macchina a vapore rivoluzionata. Non appena l'uomo, anziché operare con lo strumento sull'oggetto di lavoro, agisce ormai soltanto come forza motrice su una macchina utensile, il travestimento della forza motrice in muscoli umani diventa casuale, e vento, acqua, vapore ecc. possono sostituirli. Ciò, naturalmente, non esclude che spesso tale mutamento provochi grandi trasformazioni tecniche nel meccanismo originariamente costruito soltanto per la forza motrice umana. Ai giorni nostri, tutte le macchine che per la prima volta debbono farsi strada, come le macchine per cucire, le impastatrici meccaniche ecc., se non escludono a priori per la propria destinazione la piccola scala, sono costruite al contempo per la forza motrice umana e per una forza motrice puramente meccanica.

La macchina dalla quale parte la rivoluzione industriale sostituisce all'uomo, che maneggia un solo strumento, un meccanismo che opera in una sola volta con un certo numero dei medesimi strumenti o di strumenti analoghi, ed è azionata da un'unica forza motrice, qualunque ne sia la forma². Qui abbiamo la *macchina*; ma, a tutta prima, come elemento semplice della produzione meccanica.

L'aumento di volume della macchina operatrice e del numero dei suoi strumenti cooperanti, richiede una macchina motrice più massiccia e questa, per vincere la propria inerzia, una forza d'impulso superiore a quella umana, anche a prescindere dal fatto che l'uomo è uno strumento di produzione di moto uniforme e continuo estremamente imperfetto: supposto che egli operi ormai soltanto come semplice forza motrice, e che quindi il posto del suo strumento sia stato preso da una macchina utensile, forze naturali potranno sostituirlo anche come forza motrice. Fra tutte le grandi forze motrici tramandate dal periodo manifatturiero, la peggiore era la forza del cavallo, sia perché il cavallo ha una sua testa, sia perché è costoso, e il raggio della sua utilizzazione in fabbrica è limitato³. Eppure, il cavallo era spesso usato nella infanzia della grande industria, come dimostra, oltre alle lagnanze degli agronomi del tempo, il fatto che si continui ad esprimere in « cavalli » la forza meccanica. Il vento era troppo incostante e capriccioso, mentre in Inghilterra, culla della grande industria, l'impiego della forza idraulica prevaleva già nel periodo della manifattura. Fin dal secolo XVII, si era cercato di mettere in moto con una sola ruota da mulino a pale due cilindri e, perciò, due palmenti; ma allora il maggior volume del meccanismo di trasmissione entrò in conflitto con l'insufficiente forza idraulica, e fu questa una delle circostanze che indussero ad uno studio più rigoroso delle leggi dell'attrito. Allo stesso modo, l'azione irregolare della forza motrice nei mulini azionati ad urto e a trazione

forza motrice. Il mulino a vento fu però importato nei Paesi Bassi dalla Germania, dove questa invenzione aveva suscitato un'elegante diatriba fra nobili, preti e imperatore sul tema: « A chi appartiene il vento ? » L'aria rende servi, si diceva in Germania nell'atto stesso che il vento emancipava l'Olanda riducendo in servitù non l'olandese, ma, per lui, la terra. Ancora nel 1836, 12.000 mulini a vento della forza di 6.000 cavalli erano in funzione per impedire a due terzi dell'Olanda di ritrasformarsi in palude.

1 . Sebbene notevolmente perfezionata dalla prima macchina a vapore di Watt, nota come « a semplice effetto », in questa forma essa rimase una pura e semplice macchina per sollevare acqua dolce e salata.

2 . Sebbene notevolmente perfezionata dalla prima macchina a vapore di Watt, nota come « a semplice effetto », in questa forma essa rimase una pura e semplice macchina per sollevare acqua dolce e salata.

3 . In una memoria sulle « forze usate nell'agricoltura », letta nel dicembre 1859 alla *Society of Arts*, John C. Morton dice fra l'altro: « Ogni perfezionamento, che favorisca l'uniformità del terreno, rende più applicabile la macchina a vapore alla produzione di forza puramente meccanica... La forza dei cavalli è richiesta là dove siepi tortuose ed altri ostacoli impediscono un'azione uniforme. Questi ostacoli tendono sempre più a scomparire. In operazioni che richiedono un maggiore esercizio del volere e una minor forza reale, solo la forza guidata dalla mente dell'uomo minuto per minuto, quindi la forza umana, è applicabile ». Egli riduce poi forza vapore, forza cavallo e forza uomo, all'unità di misura corrente per le macchine a vapore, cioè la forza necessaria per sollevare di un piede al minuto 33.000 libbre, e valuta i costi orari di un cavallo vapore in 3d. nella macchina a vapore e in 5,5d. nel cavallo. Inoltre, il cavallo, se lo si vuoi mantenere in perfetta efficienza, è utilizzabile soltanto per 8 ore al giorno. La forza vapore permette di risparmiare in un anno un minimo di 3 cavalli su 7 per l'aratura a un prezzo di costo non superiore a quello dei cavalli sostituiti nei 3 o 4 mesi soli nei quali li si può utilizzare. Infine, la forza vapore, dove se ne può fare uso in operazioni agricole, migliora la qualità dell'opera in confronto alla forza cavallo. Per eseguire il lavoro che la macchina a vapore compie, si dovrebbero impiegare 66 uomini per un totale di 15sh. all'ora; per eseguire quello dei cavalli, 32 uomini per complessivi 8sh. orari. [Ndt. J. Ch. Morton (1821-1888) fu un noto agronomo inglese].

mediante batocchi portò alla teoria e all'applicazione pratica del volano¹, che da allora occupa una parte così rilevante nella grande industria. Così, il periodo manifatturiero sviluppò i primi elementi scientifici e tecnici della grande industria. In origine, i filatoi continui (*throstles*) di Arkwright erano mossi dall'acqua. Ma anche l'uso della forza idraulica come fattore dominante comportava elementi di disturbo: non la si poteva elevare a piacere, non si poteva rimediare alla sua scarsità, a volte mancava e, soprattutto, era di natura decisamente locale². Solo con l'invenzione della seconda macchina a vapore di Watt, o a doppio effetto, si è trovato un motore primario che produce esso stesso la propria forza motrice alimentandosi d'acqua e di carbone; il cui potere energetico è interamente controllabile dall'uomo; che è mobile e mezzo di locomozione, urbano e non rurale come la ruota idraulica; che permette, diversamente da questa, di concentrare la produzione nelle città invece di disperderla nelle campagne³; che è di applicazione tecnologica universale, e non è condizionato nella sua ubicazione, se non in misura relativamente secondaria, da circostanze locali. Il grande genio di Watt si rivela nella specificazione del brevetto da lui preso nell'aprile 1784, in cui la macchina a vapore è presentata non come invenzione per scopi particolari, ma come *agente generale della grande industria*. Egli accenna già ad applicazioni molte delle quali, come il maglio a vapore, saranno introdotte soltanto più di mezzo secolo dopo: dubita però dell'applicabilità della macchina a vapore alla navigazione marittima. Sarà riservato ai suoi successori Boulton e Watt di presentare all'esposizione industriale di Londra del 1851 la più colossale macchina a vapore per navi transoceaniche (*ocean steamers*)

Solo dopo che gli strumenti erano stati trasformati da strumenti dell'organismo umano in strumenti di un apparecchio meccanico, della macchina utensile, anche il motore assunse una forma autonoma, completamente emancipata dai limiti della forza umana. Così la singola macchina operatrice, che abbiamo considerato finora, decadde a semplice elemento della produzione meccanica. Ora una sola *macchina motrice* poteva azionare contemporaneamente *numerose* macchine utensili. Con il numero delle macchine operatrici messe contemporaneamente in moto, anche la macchina motrice cresce di volume, e il meccanismo di trasmissione si trasforma in un apparecchio vasto e complicato.

Bisogna distinguere due forme del meccanismo produttivo : *la cooperazione di molte macchine omogenee, e il sistema di macchine*.

Nel primo caso, l'*intero manufatto* è prodotto dalla stessa macchina operatrice che compie tutte le differenti operazioni già eseguite da un artigiano col suo strumento (dal tessitore col suo telaio, per esempio) o da più artigiani uno dopo l'altro con utensili diversi, sia in modo autonomo, sia come membri di un'unica manifattura⁴. Così, nella moderna manifattura delle buste da lettera, un operaio piegava la carta con la stecca, un altro applicava la gomma, un terzo piegava il risvolto sul quale si stampa l'insegna, un quarto modellava le insegne in rilievo ecc., e ogni singola busta doveva, a ognuna di queste operazioni parziali, cambiare di mano. Oggi, una sola macchina esegue d'un colpo solo tutte queste operazioni, e fabbrica in un'ora 3.000 e più buste. Una macchina americana per la produzione di sacchetti di carta, presentata all'esposizione industriale di Londra nel 1862, taglia, incolla, piega la carta e finisce in un minuto trecento sacchetti. Qui il processo globale, suddiviso all'interno della manifattura in fasi di esecuzione successive, è condotto a termine da una sola macchina utensile, che agisce mediante combinazione di diversi strumenti. Sia essa la reincarnazione meccanica pura e semplice di un solo strumento artigiano di una certa complessità, o la combinazione di strumenti semplici eterogenei, particolarizzatisi nell'ambito della manifattura, nella *fabbrica*, cioè nell'officina basata sul macchinismo, riappare ogni volta la *cooperazione semplice*, e in primo luogo (prescindiamo qui dall'operaio) come *agglomerazione nello spazio di macchine*

1. Faulhaber, 1625; De Cous, 1688.

2. La moderna invenzione della turbina emancipa lo sfruttamento industriale della forza idraulica da numerosi ostacoli esistenti in passato.

3. « Nei primordi della manifattura tessile, la localizzazione delle fabbriche dipendeva dalla presenza di un corso d'acqua il cui dislivello fosse sufficiente per azionare una ruota a pale; e, sebbene l'impianto di mulini idraulici abbia segnato l'inizio del declino del sistema d'industria a domicilio, tuttavia i mulini, necessariamente situati presso corsi d'acqua e non di rado separati da notevoli distanze, facevano parte di un sistema piuttosto rurale che urbano; solo dopo l'introduzione della forza vapore come sostituto della forza idraulica, le fabbriche si sono addensate nelle città e nelle contrade in cui il carbone e l'acqua necessari a produrre vapore si trovavano in quantità bastanti. La macchina a vapore è la madre delle città manifatturiere » (A. REDGRAVE, in *Reports of the Insp. of Fact. 30th April, 1860*, p. 36).

4. Dal punto di vista della divisione manifatturiera del lavoro, la tessitura era un lavoro artigiano non semplice, ma complesso: perciò il telaio meccanico è una macchina polivalente. In genere, è un'idea sbagliata che il macchinismo moderno cominci a impadronirsi delle operazioni che la divisione manifatturiera del lavoro aveva già semplificate. Durante il periodo della manifattura, la filatura e la tessitura vennero bensì ripartite in nuovi generi di lavoro, e gli strumenti di cui si servivano vennero perfezionati e resi più vari, ma il processo lavorativo in quanto tale, sempre indiviso, rimase artigianale. Non è dal lavoro che la macchina parte, ma dal mezzo di lavoro.

operatrici omogenee cooperanti nello stesso tempo. Così, una fabbrica di tessuti risulta dalla giustapposizione di molti telai meccanici nello stesso edificio di lavoro, come una fabbrica di cuciti dalla giustapposizione nello stesso ambiente di molte cucitrici meccaniche. Ma qui v'è unità tecnica, in quanto le molte macchine operatrici omogenee ricevono il loro impulso, contemporaneamente e in modo uniforme, dalle pulsazioni del loro cuore collettivo, il *prime motor*; impulso comunicato ad esse dal meccanismo di trasmissione, che è pure in parte comune a tutte, perché solo particolari diramazioni per ogni singola macchina utensile se ne irradiano. Esattamente come molti strumenti formano gli organi di una sola macchina operatrice, così molte macchine operatrici formano ormai soltanto gli *organi omogenei dello stesso meccanismo motore.*

Un sistema di macchine in senso proprio subentra invece alla singola *macchina indipendente* là dove l'oggetto di lavoro percorre una serie continua di processi graduati, eseguiti da una catena di macchine utensili *eterogenee, ma complementari.* Qui la cooperazione mediante divisione del lavoro, propria della manifattura, riappare ma sotto forma di combinazione di macchine operatrici parziali: gli strumenti specifici dei diversi operai parziali — per esempio, nella manifattura laniera, quelli del battitore, del pettinatore, del torcitore, del filatore, e via dicendo — si trasformano negli strumenti di macchine operatrici specifiche, ognuna delle quali rappresenta un organo particolare per una funzione particolare entro il sistema del meccanismo utensile combinato. La stessa manifattura fornisce nell'insieme al sistema di macchine, in quei rami in cui viene per la prima volta introdotto, la *base naturale e spontanea* della divisione e quindi organizzazione del processo produttivo¹.

Interviene però subito una differenza essenziale. Mentre nella manifattura ogni particolare processo parziale deve essere eseguito da operai isolati o gruppi di operai coi loro strumenti e, se l'operaio viene appropriato al processo, questo è preventivamente adattato a quello, nella produzione di tipo meccanico questo principio soggettivo della divisione viene a cadere. Il processo globale, considerato in sé e per sé, è qui analizzato *oggettivamente* nelle sue fasi costitutive, e il problema di eseguire ogni processo parziale e di collegarli tutti insieme viene risolto mediante applicazione tecnica della meccanica, chimica ecc.², fermo restando, ovviamente, che la concezione teorica dev'essere sempre completata da un'esperienza pratica accumulata su vasta scala. Ogni macchina parziale fornisce a quella immediatamente successiva la sua materia prima, e poiché tutte operano simultaneamente, il prodotto si trova costantemente nei diversi stadi del suo processo di fabbricazione, così come nel passaggio da una fase della produzione all'altra. Allo stesso modo che, nella manifattura, la cooperazione immediata degli operai parziali stabilisce una certa proporzionalità fra i particolari gruppi di operai, nel sistema di macchine articolato la costante occupazione di ogni macchina parziale ad opera dell'altra stabilisce un certo *rapporto* fra il loro numero, la loro grandezza, e la loro velocità. Divenuta un sistema articolato di macchine operatrici eterogenee (e loro gruppi), la macchina operatrice combinata è tanto più perfetta, quanto più il suo processo globale è continuo, cioè con quanto minori interruzioni la materia prima passa dalla prima fase di lavorazione all'ultima; quanto più, dunque, invece della mano dell'uomo, è lo stesso meccanismo a guidarla da una fase della produzione all'altra. Se, *nella manifattura, l'isolamento* dei processi particolari è un principio dettato dalla divisione stessa del lavoro, la loro *continuità* regna invece nella *fabbrica* sviluppata.

Un sistema di macchine, poggia sulla pura e semplice cooperazione di macchine operatrici omogenee come nella tessitura, o sulla combinazione di macchine operatrici eterogenee come nella filatura, costituisce di per sé un solo grande *automa*, non appena un motore primario semovente lo aziona. Ma il sistema nel suo complesso può, per esempio, essere azionato dalla macchina a vapore sebbene singole macchine utensili

1 . Prima dell'epoca della grande industria, la manifattura dominante in Inghilterra era quella laniera: qui, perciò, durante la prima metà del XVIII secolo, si compì la maggior parte degli esperimenti. Le esperienze acquisite nel campo della lana andarono poi a vantaggio del cotone, la cui lavorazione meccanica esige una preparazione meno laboriosa; inversamente, più tardi, l'industria meccanica della lana si sviluppò sulla base della filatura e tessitura meccanica del cotone. Singoli elementi della manifattura laniera, per esempio la pettinatura, sono stati incorporati al sistema di fabbrica solo negli ultimi decenni. « L'applicazione della forza meccanica al processo di pettinatura della lana..., che avviene su vasta scala da quando è stata introdotta " la macchina pettinatrice ", e Specialmente la Lister..., ebbe senza dubbio l'effetto di gettare sul lastrico un grande numero di operai. Originariamente, la lana era pettinata a mano, perlopiù nel *cottage* del pettinatore. Ora la si pettina dovunque in fabbrica, e il lavoro manuale ha perso terreno salvo in particolari generi di lavorazione, dove si preferisce ancora la lana pettinata a mano. Molti pettinatori a mano trovarono lavoro in fabbrica, ma il prodotto del lavoro del pettinatore a mano è così modesto, in confronto a quello della macchina, che un numero enorme di essi rimase disoccupato » (*Rep. of Insp. of Fact. for 31st Oct. 1856*, p. 16).

2 . « Dunque, il principio del sistema di fabbrica consiste... nel sostituire la divisione del processo lavorativo nelle sue componenti essenziali alla divisione o graduazione del lavoro fra i singoli artigiani » (URE, *op. cit.*, p. 20).

abbiano ancora bisogno dell'operaio per dati movimenti, come per il movimento necessario all'avvio della *mule* (il telaio intermittente) prima dell'introduzione della *selfacting mule* (il telaio intermittente automatico) e ancor oggi nella filatura in fino; oppure sebbene date parti della macchina, per compiere la loro opera, abbisognino della guida dell'operaio esattamente come uno strumento, al modo in uso nella fabbricazione di macchine prima che lo *slide rest* (la slitta portautensili) del tornio fosse trasformato in un *selfactor*, un agente automatico. Non appena la macchina operatrice compie tutti i movimenti necessari alla lavorazione della materia prima senza assistenza dell'uomo, di cui ha bisogno ormai soltanto di ricalzo, si ha un sistema di *macchine automatico*, suscettibile poi di costante elaborazione nel dettaglio. Così, l'apparecchio che blocca da sé il filatoio meccanico quando un solo filo si spezza, e il *selfacting stop* che arresta automaticamente il telaio a vapore perfezionato quando al rocchetto della spola manca il filo di trama, sono invenzioni modernissime.

Come esempio sia di continuità nella produzione, che di realizzazione del principio automatico, valga l'odierna cartiera. Anzi, la fabbricazione della carta in genere permette un utile e minuzioso studio sia del differenziarsi dei modi di produzione sulla base della diversità dei mezzi di produzione, sia del legame connettivo fra i rapporti di produzione sociali e quegli stessi modi, perché in questo ramo d'industria il modello della produzione artigianale ci è offerto dalla più antica arte cartaria tedesca, il modello della manifattura in senso proprio dall'Olanda nel XVII secolo e dalla Francia nel XVIII, e il modello della produzione automatica dalla moderna Inghilterra, senza contare che in Cina e in India continuano tuttora a sussistere due diverse forme antico-asiatiche della stessa industria.

La fabbrica meccanizzata trova la sua forma più evoluta in un sistema articolato di macchine operatrici, che ricevono il loro impulso, tramite il meccanismo di trasmissione, da un solo *automa centrale*. Alla macchina singola subentra qui un mostro meccanico che invade col suo corpo interi edifici, e la cui forza demoniaca, dapprima oscurata dal moto quasi solennemente cadenzato delle sue membra gigantesche, esplode nella pazza e febbrile girandola dei suoi innumerevoli organi lavorativi in senso proprio.

Come l'uomo ha indossato vestiti prima che esistessero sarti, così l'esistenza di *mules*, macchine a vapore ecc., ha preceduto quella di operai occupati esclusivamente a fabbricare *mules*, macchine a vapore e così via. Ma le invenzioni di Vaucanson, Arkwright, Watt e altri sono state unicamente possibili perché quegli inventori trovarono, fornita bell'e pronta dal periodo manifatturiero, una massa cospicua di abili operai meccanici. Una parte di questi era formata di artigiani indipendenti di diversi mestieri, un'altra era riunita in manifatture che già conoscevano, come si è visto, una divisione del lavoro spinta fino a un notevole rigore. Man mano che le invenzioni aumentavano e la domanda di macchinario perfezionato cresceva, si sviluppavano, da un lato, la differenziazione della fabbricazione di macchine in molteplici rami indipendenti, dall'altro la divisione del lavoro all'interno delle manifatture per la produzione di macchine.

Qui, dunque, vediamo nella *manifattura* la base tecnica immediata della *grande industria*. Quella ha prodotto il macchinario, che ha permesso a questa di soppiantare l'azienda artigiana e manifatturiera nelle sfere di produzione di cui si era per la prima volta impadronita. Ne segue che l'industria meccanica si è eretta naturalmente su una *base materiale ad essa inadeguata*: era perciò inevitabile che, a un certo grado di sviluppo, rivoluzionasse questa base, prima trovata bell'e pronta e poi ulteriormente elaborata nella sua forma originaria, e se ne creasse una nuova, corrispondente al proprio modo di produzione. Come la macchina singola rimane minuscola finché è azionata soltanto da uomini; come il sistema di macchine non poteva liberamente evolversi prima che la macchina a vapore subentrasse alle preesistenti forze motrici — l'animale, il vento, perfino l'acqua —, così la grande industria rimase paralizzata in tutto il suo sviluppo finché il suo mezzo di produzione caratteristico, la stessa macchina, andava debitore della sua esistenza alla forza e all'abilità personali e perciò dipendeva dallo sviluppo dei muscoli, dall'acutezza della vista e dal virtuosismo della mano, con cui l'operaio parziale entro la manifattura, e l'artigiano fuori di essa, guidavano il loro minuscolo strumento. Così, a prescindere dal rincaro delle macchine dovuto a questa origine — circostanza determinante, come *motivo cosciente*, per il capitale —, l'estensione dell'industria già meccanizzata e la penetrazione delle macchine in nuovi rami di produzione rimanevano puramente condizionate dall'aumento di una categoria operaia che, a causa della natura semi-artistica della sua attività, poteva essere accresciuta solo per gradi, non di colpo. Ma, a un certo stadio di sviluppo, la grande industria è entrata in conflitto anche sul piano *tecnico* con la propria sottostruttura artigiana e manifatturiera. L'ampliamento del volume delle macchine motrici, dei meccanismi di trasmissione e delle macchine utensili, la maggior complessità e diversità di forme e la più severa regolarità delle loro parti componenti, nella misura

in cui la macchina utensile si svincolava dal modello artigianale che in origine ne domina la costruzione, e riceveva una forma libera unicamente determinata dalla sua funzione meccanica¹, la genesi del sistema automatico e il sempre più inevitabile ricorso a materie prime di difficile maneggio, come il ferro invece del legno — la soluzione di tutti questi problemi sorti spontaneamente si è dovunque scontrata nell'ostacolo dei limiti personali che anche la manodopera combinata nella manifattura infrange solo quanto al grado, non quanto alla sostanza. Per esempio, la manifattura non poteva fornire macchine quali la moderna pressa tipografica, il moderno telaio a vapore e la moderna cardatrice meccanica.

Il rivoluzionamento del modo di produzione in una sfera d'industria determina il suo rivoluzionamento nelle altre. Ciò vale in primo luogo per quei rami d'industria che sono bensì isolati dalla divisione sociale del lavoro, talché ciascuno produce una merce indipendente, ma che si intrecciano come fasi di un processo globale. Così la filatura meccanica ha reso necessaria la tessitura meccanica, e tutt'e due insieme la rivoluzione meccanico-chimica del candeggio, della stampa e della tintoria. Così, d'altra parte, la rivoluzione nella filatura cotoniera ha suscitato l'invenzione della *gin* per la separazione delle fibre del cotone dai semi, grazie alla quale soltanto è stato possibile produrre cotone sulla grande scala ora richiesta². Ma soprattutto la rivoluzione nel modo di produzione dell'industria e dell'agricoltura ha imposto una rivoluzione anche nelle *condizioni generali* del processo di produzione sociale, nei *mezzi di comunicazione e trasporto*. Come i mezzi di comunicazione e trasporto di una società il cui *pivot* [perno], per servirmi dell'espressione di Fourier, era costituito dalla piccola agricoltura, con la sua industria domestica sussidiaria, e dall'artigianato urbano, non potevano più soddisfare le esigenze di produzione del periodo manifatturiero con la sua divisione allargata del lavoro sociale, la sua concentrazione dei mezzi di lavoro e dei lavoratori, i suoi mercati coloniali, e quindi sono stati di fatto rivoluzionati; così i mezzi di trasporto e comunicazione tramandati dal periodo manifatturiero si trasformarono ben presto in ceppi intollerabili ai piedi della grande industria, con la sua febbrile rapidità di produzione, la sua scala massiccia, il suo costante travaso di masse di capitali e di lavoratori da una sfera di produzione all'altra, e i legami da essa creati sul mercato mondiale. A prescindere dal rivoluzionamento completo della navigazione a vela, la rete delle comunicazioni e dei trasporti è stata quindi gradualmente *adattata* al modo di produzione della grande industria mediante battelli fluviali a vapore, ferrovie, navi transoceaniche, telegrafi. D'altra parte, le masse enormi di ferro che si dovevano forgiare, saldare, tagliare, trapanare e modellare, hanno a loro volta richiesto macchine ciclopiche, a produrre le quali l'industria meccanica di tipo manifatturiero era impotente.

Così, la grande industria è stata costretta a impadronirsi del suo caratteristico mezzo di produzione, la stessa macchina, e a *produrre macchine con macchine*: solo in tal modo si è creata una sottostruttura tecnica adeguata, e ha quindi potuto camminare con le proprie gambe. In seguito alla crescente meccanizzazione nei primi decenni del secolo XIX, le macchine si sono a poco a poco impadronite della *fabbricazione delle macchine utensili*. Ma solo nel corso degli ultimi decenni la costruzione di ferrovie su scala immensa e la navigazione oceanica a vapore hanno chiamato in vita le *ciclopiche macchine usate per costruire i motori primari*.

La condizione di produzione basilare per la fabbricazione di macchine mediante macchine, era una macchina motrice capace di ogni potenza energetica e tuttavia pienamente controllabile. Essa esisteva già nella macchina a vapore. Ma si trattava al tempo stesso di produrre meccanicamente le forme rigorosamente geometriche necessarie per le parti singole delle macchine: retta, piano, circolo, cilindro, cono e sfera. Il problema fu risolto nel primo decennio dell'Ottocento da Henry Maudslay con l'invenzione dello *slide rest*, che, reso ben presto automatico e modificato nella sua forma, venne trasferito dal tornio, al quale era destinato in origine, su altre macchine da costruzione. Questo congegno meccanico sostituisce non un

1 . Il telaio meccanico nella sua prima forma è fatto principalmente di legno; quello moderno e perfezionato, di ferro. Fino a che punto, nei primordi, la vecchia forma del mezzo di produzione dominò la nuova, si vede fra l'altro da un confronto anche sommario fra il moderno telaio a vapore e quello vecchio, fra i moderni strumenti per l'aerazione del minerale nelle fonderie di ferro e la prima, goffa reincarnazione meccanica del mantice comune; e, nel modo forse più lampante, dall'esperimento, precedente all'invenzione delle locomotive attuali, di una locomotiva che in realtà aveva due piedi e li sollevava alternativamente alla maniera del cavallo. Solo dopo l'ulteriore sviluppo della meccanica e l'accumulazione dell'esperienza pratica, la forma viene interamente determinata dal principio meccanico, e quindi completamente emancipata dalla tradizionale forma corporea dell'utensile, che si trasforma in macchina.

2 . La *cottongin* [sgranatrice] del *yankee* Eli Whitney è rimasta fino a tempi recentissimi più invariata nelle parti essenziali, che qualunque altra macchina del secolo XVIII. Solo negli ultimi decenni (prima del 1867) un altro americano, il signor Emery di Albany (Stato di New York) ha reso antiquata la macchina di Whitney mediante un perfezionamento tanto semplice, quanto efficace.

qualsiasi strumento particolare, ma la stessa *mano dell'uomo*, che produce una data forma tenendo, adattando e orientando il filo di strumenti da taglio ecc. contro o sul materiale del lavoro, — per esempio il ferro. Così si è riusciti a produrre le forme geometriche delle singole parti delle macchine « con un grado di facilità, precisione e rapidità, che nessuna esperienza accumulatasi nella mano del più abile operaio poteva fornire »¹.

Se osserviamo la *parte del macchinario impiegato per la costruzione di macchinario*, che forma la vera e propria macchina utensile, lo strumento di tipo artigiano vi riappare, sì, ma in dimensioni ciclopiche. L'operatore del trapano meccanico, per esempio, è un enorme succhiello azionato da una macchina a vapore, senza il quale non si potrebbero produrre, inversamente, i cilindri di grandi macchine a vapore e presse idrauliche. Il tornio meccanico è la reincarnazione ciclopica del comune tornio a pedale; la piallatrice meccanica è un falegname di ferro, che lavora nel ferro con lo stesso utensile col quale il falegname lavora nel legno; lo strumento che nei cantieri londinesi taglia le lastre di copertura delle navi è un gigantesco rasoio; l'utensile della trancia che taglia il ferro come la forbice da sarto taglia il panno, è una macroscopica cesoia; e il maglio a vapore opera con una comune testa di martello, ma di un peso tale, che neppure il dio Thor sarebbe capace di sollevarlo². Uno di questi magli a vapore inventati da Nasmyth, per esempio, pesa oltre 6 tonnellate e piomba con una caduta verticale di 7 piedi su un'incudine da 36 tonnellate; esso polverizza come per gioco un blocco di granito, ma non è meno in grado di piantare un chiodo nel legno tenero con una successione di colpi leggeri³.

Come macchinario, il mezzo di lavoro riceve un modo di esistenza materiale, che esige la sostituzione della forza umana con forze naturali, e la routine basata sull'esperienza con l'impiego deliberato della fisica. Nella manifattura, l'articolazione del processo lavorativo sociale è *puramente soggettiva*, combinazione di operai parziali; nel sistema di macchine, la grande industria possiede un organismo di produzione totalmente *aggettivo*, che l'operaio trova bell'e pronto come condizione materiale della produzione. Nella cooperazione semplice, e anche in quella specificata mediante divisione del lavoro, l'eliminazione dell'operaio *isolato* da parte dell'operaio *socializzato* continua ad essere più o meno casuale. Con qualche eccezione sulla quale torneremo, il macchinario funziona soltanto nelle mani di un lavoro immediatamente socializzato, eseguito in comune. Il carattere *cooperativo* del processo lavorativo diventa così una *necessità tecnica*, dettata dalla *natura stessa del mezzo di lavoro*.

Chiedi alla voce : PROSPETTIVA (origine della)

Prefazione

Questo libro ⁴ è frutto di una mia insofferenza, di una doppia insofferenza le cui tracce, che non ho saputo né voluto cancellare, si troveranno nella lettura. Talvolta ho infatti deplorato il fatto che una materia speculativa per eccellenza quale la prospettiva (quella dei pittori, la *perspective artificialis* medievale, diversa dalla *perspectiva* detta *naturalis*) abbia dato luogo, con qualche eccezione, soltanto a ricerche spesso molto erudite (e solo per questo fatto preziose, indispensabili) ma dalle connessioni filosofiche impercettibili. Talvolta ho constatato che in testi di ogni genere e tipo che trattavano anche del problema della prospettiva o addirittura della prospettiva in quanto problema, il dogmatismo, i pregiudizi, i preconcetti o, ancor peggio, la precipitazione avevano generalmente la meglio sulle esigenze del sapere e del ragionare. Mi sembra che questo si sia verificato maggiormente quanto più fermo e radicale era lo scopo che l'analisi, o qualsiasi altra cosa al suo posto, voleva raggiungere.

Ma vi è di più. In effetti, il potere euristico del dispositivo prospettico e il suo valore di modello per il pensiero sono tali che esso continua a trovare applicazioni nei campi più disparati, mentre invece nel settore artistico ogni riferimento alla prospettiva detta «scientifica» è visto come una manifestazione arcaica. Ciò appare

1 . *The Industry of Nations*, Londra, 1855, parte II, p. 239. Vi si legge pure : « Per quanto semplice ed esteriormente insignificante possa apparire questo accessorio del tornio, non crediamo esagerato affermare che la sua influenza nel migliorare ed estendere l'uso del macchinario fu pari a quella dei perfezionamenti introdotti da Watt nella macchina a vapore. La sua apparizione ebbe l'effetto immediato di perfezionare tutte le macchine, ridurne i prezzi, e promuovere ulteriori invenzioni e miglioramenti ».

2 . Una di queste macchine per fucinare i *paddle-wheel shafts* [gli alberi delle ruote a pale], usate a Londra, porta il nome di « Thor », e fucina un albero del peso di 16,5 tonn. con la stessa facilità con cui il fabbro fucina un ferro da cavallo.

3 . Le macchine che lavorano sul legno, e che possono anche essere usate su piccola scala, sono perlopiù invenzioni americane.

4 . Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (1987), it. *L'origine della prospettiva*, Guida editori, Napoli 1992.

evidente quando Michel Foucault si riferisce alla disposizione delle *Meninas*, ne smonta e rimonta i meccanismi, li esplicita oppure li fa giocare in tre dimensioni per illustrare retrospettivamente il funzionamento del sistema di rappresentazione alla base del pensiero dell'età classica. La faccenda si complica in Lacan quando egli comincia a chiamare *quadro* «la funzione in cui il soggetto ha da reperirsi come tale»: il soggetto, che è soggetto di desiderio, da non confondere (seppure tutto spinga in questa direzione nell'ambito della prospettiva) con il soggetto cartesiano che, nel momento storicamente definito del *cogito*, si dà come correlato della scienza (nel senso moderno della parola) costituendo, nello stesso tempo, il presupposto dell'inconscio; indizio, questo, fin dall'inizio, di una scissione, di una spaccatura (la *Spaltung* freudiana) e della divisione sperimentata dal soggetto come divisione tra sapere e verità¹. Mi stupisco che questi due esempi del paradigma prospettico, ormai classici, abbiamo prodotto nei testi contemporanei risultati esattamente opposti a quelli che sarebbe stato lecito attendersi. L'analisi di Foucault sulle dispositivi delle *Meninas* o la digressione di Lacan sulla funzione scopica sono premesse che, invece di aprire la strada a ricerche più approfondite su un oggetto che si presentava in questo contesto sotto una luce nuova, sono restate, almeno in Francia, lettera morta e hanno avuto il solo effetto di far nascere una vulgata di una piattezza tanto più scoraggiante quanto più essa ostenta aria da teoria.

Sarebbe noioso catalogare in questa sede le definizioni approssimative, le sintesi grossolane, perfino gli errori o gli evidenti fraintendimenti proprio di coloro che vanno ripetendo, per fini spesso sospetti, formule che non hanno neppure il merito della novità. Questa consuetudine è particolarmente diffusa nei settori che hanno un rapporto indiretto con la pittura, per esempio gli studi sulla fotografia o sul cinema. Una curiosa polemica si è sviluppata a questo proposito a Parigi negli anni Settanta e le sue conseguenze si avvertono ancor oggi. I critici seguivano un doppio orientamento adducendo il pretesto che la macchina fotografica e la cinepresa, intesa come suo perfezionamento tecnico, soddisfano nella loro struttura ottica il principio costruttivo della prospettiva detta «centrale»², tanto che Delacroix pensò di servirsi della fotografia per l'armatura prospettica del quadro. Alcuni andavano ripetendo che fotografia e film veicolano spontaneamente e quasi meccanicamente l'ideologia borghese (infatti, poiché la prospettiva è apparsa all'alba dell'epoca capitalista, può essere solo «borghese»); altri, spesso gli stessi, celebravano pallidi tentativi di un cinema, detto sperimentale, per liberarsi dalla «tirannia» del punto di vista e dalle regole della prospettiva in generale. Altri ancora si opponevano violentemente a questa posizione richiamandosi allo statuto scientifico della prospettiva per sottrarla al regno dell'ideologia. La polemica oggi è ormai esaurita; ha lasciato, tuttavia, il segno: un fraintendimento diffuso, infatti, assimila l'operazione prospettica fatta per mezzo della camera oscura a quella dell'ideologia secondo Marx³. Ora, l'una e l'altra rimandano in ultima analisi a uno stesso ragionamento dimostrativo. Tuttavia, la funzione della prospettiva contraddice quello della camera oscura in due punti essenziali: da un lato non è una funzione delle tenebre ed esige anzi piena luce per produrre il suo effetto; dall'altro, questa funzione non impone nessun tipo di capovolgimento, ma eventualmente un rovesciamento speculare da sinistra a destra dell'immagine, il che pone un problema completamente differente.

Il pretendere che la macchina fotografica, per la sua stessa struttura, produca ideologia può prestarsi a due interpretazioni che non sono allo stesso livello e non hanno lo stesso senso. Una cosa è guardarla nella sua meccanica come un dispositivo ideologico. Un'altra è pretendere che lo sia perché funzionerebbe sulla base di un codice prospettico e, attraverso questo, di un'ideologia ereditata. In quanto macchina concepita per produrre non del visibile (la cinepresa non è un occhiale), ma immagini, la macchina fotografica è infatti sospetta: lo suggerisce il fatto che il processo fotografico necessita, per compiersi, dell'oscurità. Se produce un effetto ideologico, non è tanto perché in fondo alla camera oscura l'immagine si presenta capovolta: il seguito del processo la rimetterà a posto così come l'«anima», secondo Cartesio, mette a posto l'immagine presentatale dalla retina. Il fatto è, piuttosto, che con questo espediente la fotografia si presenta come registrazione passiva, come riflesso oggettivo – in quanto fisico – della realtà che costituirebbe la sua

1 . Cfr. JACQUES LACAN, *La science et la vérité*, in *Écrits*, Paris 1966, pp. 855-877 (tr. it. *La scienza e la verità*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 19742, II, pp. 859-882).

2 . Vedi HUBERT DAMISCH, *Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*, in «L'Arc», n. 21 (primavera 1963), numero speciale sulla fotografia, pp. 34-37.

3 . «Se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico». KARL MARX, *L'ideologia tedesca*, I. *Feuerbach*, in MARX-ENGELS, *Opere*, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 22.

materia; essa dimentica così il dispositivo sul quale si regola, dato che questo è relegato nell'oscurità in quanto meccanismo ormai interamente automatizzato che si può utilizzare senza conoscerlo.

Lasciamo libero qualcuno di affermare che la tecnica è neutra di per sé e che se ideologia c'è, è da ricercarsi dal lato del messaggio e non del codice; si capisce allora l'interesse, pure questo ideologico, che vi può essere nel ridurre la prospettiva a semplice procedimento grafico: operazione iniziata, lo dimostrerò, fin dal XVI secolo. Anche supponendo che l'argomentazione sia accettabile, essa non vale quando la suddetta tecnica (o il suddetto «codice») si vanta di una gloria usurpata. Si dirà che è proprio così per la *perspectiva artificialis* che di «scientifico» avrebbe solo il nome. In questo modo ci si troverebbe però di fronte a una doppia difficoltà rappresentata, da un lato, dai problemi posti dal referente, dopo che si è fatto appello alla geometria al fine di fondare razionalmente la *costruzione legittima*; dall'altro, dalla sostituzione di cui la prospettiva pittorica è stata oggetto, storicamente parlando, in campo matematico, come geometria descrittiva e geometria proiettiva. Ciò significa che il dibattito non può concentrarsi sul solo «apparato di base», escludendo il codice sul quale tale apparato sembra regolarsi. Rimane allora aperta la questione dello statuto che bisogna attribuire alla *perspectiva artificialis* nell'ordine semiotico, sebbene questa si presti a svariate applicazioni e se ne possano dedurre delle regole o un insieme di regole sufficiente per definire una certa normativa della rappresentazione. Vale la pena di fermarsi e di osservare che la prospettiva si riduce a essere un «codice» e niente di più che una forma di espressione convenzionale e in parte arbitraria, corrispondente a un dato momento della rappresentazione o all'età *della* Rappresentazione per eccellenza, la cui struttura essa domina. In altre parole essa non avrebbe esistenza, validità, significato, portata, pertinenza se non strettamente datati e congiunturali.

Si può infatti definire la *perspectiva artificialis* - così come si è costituita nel Quattrocento - un prodotto tipico dell'età della borghesia, solo a prezzo di una petizione di principio. Ciò significherebbe infatti tenere in poco conto il problema della prospettiva antica: sebbene gli antichi non abbiano saputo dar forma alla nozione di punto di fuga unico, gli esempi (tardivi) che possediamo di sfondi architettonici falsi, a Pompei o altrove, bastano a dimostrare che si erano spinti molto in là - come ben sappiamo - nel ridurre le relazioni di ordine spaziale a misure geometriche. Possiamo dire lo stesso per il segno «umanistico» impresso nella costruzione legittima. Ritengo in effetti che si possa dimostrare che l'Umanesimo (sia quello toscano che gli altri) non poteva fare a meno della prospettiva detta «centrale» più di quanto non potesse fare a meno della definizione puntuale del soggetto (il *soggetto* e non l'uomo) che ne costituisce il corollario. Robert Klein ha descritto come Gauricus, all'inizio del XVI secolo, abbia tentato di sostituire alla prospettiva razionale e geometrica dei teorici del Quattrocento una prospettiva che egli qualifica come «umanistica» e il cui scopo era essenzialmente narrativo¹. Mezzo secolo dopo, Vasari finirà per sottrarre alla *perspectiva artificialis* la sua «aura» teorica, relegandola così al rango di semplice tecnica. Voler trattare la prospettiva nell'ambito della critica delle ideologie significa non capire nulla della sua fortuna storica e dell'opera durata quasi un secolo che fu necessaria all'Umanesimo per ridurla alla sua norma, quella dell'ideologia.

Lo statuto fondamentalmente paradossale della prospettiva, considerata in quanto formazione culturale, rende allo storico il compito particolarmente difficile e aperto, di rimando, a ogni sorta di anacronismo. È per questo che si dice che una nuova nozione dello spazio si è imposta con Alberti: la stessa nozione, matematica e ideale, che Cartesio doveva trasformare in concetto, due secoli dopo, col nome di *estensione*, concepita come omogenea, continua e infinita. Questo vuol dire dimenticare che la geometria dei Greci, alla quale fa riferimento l'autore del *De la pittura*, era una geometria finita che non aveva come oggetto lo spazio, ma le figure e i corpi così come sono descritti o delineati dai loro *limiti*, che si tratti del contorno che li circonda o delle superfici che li racchiudono, per riprendere la definizione data dall'Alberti stesso. Non è però sufficiente il fatto che lo spazio in cui opera la prospettiva - e che costituirebbe il suo presupposto - sia concepito come infinito: bisogna pure che sia *centrato*, il che potrebbe sembrare una contraddizione in termini. Si ammetterà senza difficoltà che, come la geometria, la *perspectiva artificialis* è stata fin dall'inizio attraversata dalla questione dell'infinito. Ciò non significa che ha unito la sua immagine immediatamente a quella del «soggetto», implicato com'era nel dispositivo. Significa non andar molto per il sottile, precipitare troppo le cose, affermare con la vulgata che quel che l'età moderna intende come *rappresentazione* ha avuto origine da questo «nodo ombelicale». Occorrerà, per arrivare fino a questo punto, una lunga operazione

1 . (ROBERT KLEIN, *Pomponius Gauricus et son chapitre "de la perspective"*, in *La Forme et l'Intelligible*, Paris 1970, pp. 327-393 (tr. it. *Pomponius Gauricus e il suo capitolo "De perspectiva"*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 251-297).

intellettuale che non si risolve nell'elaborazione, qualificata come lunga ed esitante, delle regole della prospettiva detta «centrale»: la natura del paradigma prospettico, o la sua struttura, è tale che ha dovuto imporsi di primo acchito nella sua completezza; e questo, pur facendo essa appello nello stesso tempo a uno sforzo di concettualizzazione che preluderà alla sua sostituzione nell'ordine matematico, mentre la riduzione della prospettiva a semplice tecnica produrrà conseguenze ideologiche che non sono ancora state valutate appieno¹.

Ci vuole dunque molta ingenuità per riconoscere, dietro la volontà di ridurre la rappresentazione al calcolo ragionato che sta all'origine del progetto prospettico, lo spettro della «vecchia nemica», la merce, come la chiamava Marx. Molta ingenuità o cinismo: questo discorso, infatti, rinvia ad altri discorsi sulla «scienza borghese», che in apparenza non hanno maggior pertinenza, ma che trovano una via di uscita altrove e si conservano per risalire eventualmente in superficie. Gli attacchi allo strutturalismo in nome della «storia» hanno tutti in comune una stessa matrice ideologica, sebbene rispondano a scopi completamente diversi. E' un dibattito di vecchia data quello che oppone a una visione delle cose che si vuole statica, simultanea e in fin dei conti spersonalizzante, un'altra visione temporale e dunque dinamica, viva, persino genetica. Questo dibattito non è stato ignorato dalla scienza moderna: basta solo considerare il modo in cui Keplero, dopo essersi fermato alle proposizioni metriche che regolano la distribuzione dei pianeti nello spazio cosmico, è giunto a studiare le relazioni cronologiche tra i loro movimenti, sempre con l'idea di confermare l'esistenza di un'architettura del mondo². E' pur sempre vero che la fisica classica ha conosciuto il tempo e lo spazio solo sotto forma astratta, quantificabile. «Il tempo perde così il suo carattere qualitativo, mutevole, fluido: esso si irrigidisce in un *continuum* esattamente delimitato, quantitativamente misurabile[...], in un spazio»³. Lo stesso genio calcolatore è all'opera nell'arte e nelle scienze della natura e il suo intervento vi produce effetti analoghi, per quanto non sincroni. Non basta però osservare che l'abbozzo di una nuova forma di idealità in nome della prospettiva ha preceduto di uno o due secoli quella che Husserl ha chiamato la «matematizzazione galileiana della natura» per essere autorizzati a riportarla a una determinazione infrastrutturale. A meno che non ci si riferisca, nostro malgrado, a una concezione tipicamente borghese dell'arte, secondo la quale essa dovrebbe rimanere il più vicino possibile al movimento della «vita» e guardarsi, come dalla peste, da ogni teoria e perfino da ogni tipo di pensiero.

L'insofferenza che ho manifestato nei confronti di un certo uso della storia non arriva affatto a escludere la possibilità di un'analisi delle opere e dei testi nel loro ambito culturale e nel contesto di una storia più ampia che non si dica però «totale», né soprattutto totalizzante. Una storia che non pretenda di avere l'ultima parola su tutto e che possa essere praticata in quanto tale solo a condizione che il termine che dà il nome a questa disciplina costituisca per lei un problema; che non sia cioè mai evidente di per se stesso e che la questione degli usi differenti ai quali si presta, così come il suo significato ultimo, resti continuamente presente all'orizzonte della ricerca, come deve essere presente la domanda conseguente: se la storia esiste, *di che cosa* è storia? Il risultato sarà tale che la storia non sarà mai se stessa se non nell'occasione in cui essa si misura con oggetti che sfuggono in parte alla sua presa e impongono che il concetto sia rimodulato daccapo.

Non tratteremo qui né una storia della prospettiva né della sua riscoperta da parte degli artisti del Quattrocento. Questo genere di studi è in piena fioritura, con fortuna diversa, ma non ha mai cessato di diminuire, a partire dalla pubblicazione del celebre e già vecchio testo di Erwin Panofsky *La prospettiva come "forma simbolica"*, che costituisce ancor oggi, lo si voglia o no, un punto di riferimento e di passaggio obbligato. La verità è che tutti hanno una pecca in comune: lo storico crede di poter disporre della prospettiva come del prodotto di una storia che è suo compito ripercorrere, come di una realtà per lui immediatamente accessibile attraverso le opere e i testi, un oggetto, in una parola. Ereditato, che gli viene *dato* e di cui può osservare a suo piacere, come in un laboratorio, le prime manifestazioni, il deciso

1 . Cfr. il mio *Theorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, p. 162 (tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova. Costa e Nolan, 1984, p. 165). Ricordo che se l'idea è strettamente associata al modello proposto da Alberti, la nozione di *costruzione legittima* che avrebbe origine da Leonardo da Vinci si è imposta. in questi termini, all'inizio del XX secolo. Cfr. ERWIN PANOFSKY, *Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis*, in «Kunstchronik», XVI (1915), pp. 504-516, e SAMUEL EDGERTON, *Alberti's Perspective: a New Discovery and a New Evaluation*, in «Art Bulletin», vol. XLVIII (1966). pp. 267-378.

2 . Cfr. GERARD SIMON, *Kepler astronome astrologue*, Paris 1979, pp. 283 ss.

3 . GYÖRGY LUKACS, *Storia e coscienza di classe*, tr. it. Milano, SugarCo, 1967, pp. 116-117.

afferinarsi, il declino fino alla scomparsa o alla distruzione. Si possono seguire allora due copioni, testimonianze l'uno e l'altro dei limiti della storia culturale. Per il primo, un tipo di rappresentazione grafica come la prospettiva dovrebbe ammettere soltanto un'origine empirica, legata alla pratica delle botteghe d'arte; la costruzione legittima sarebbe stata prodotta dopo numerosi tentativi, periodi di progressi e di regressi, prima che essa giungesse a cristallizzarsi in una forma che doveva in seguito fornire materia di teorizzazione e di codificazione. Il secondo, l'esatto simmetrico, porta invece a cercare le fonti della *perspectiva, artificialis* nel sapere e nella teoria, specificatamente nell'ottica antica e medievale, nella *perspectiva, naturalis*. In entrambi i casi, non ci si può però pronunciare sulla natura esatta delle cause che avrebbero prodotto il suo declino, il suo stato di abbandono e, agli inizi del secolo, la sua pretesa fine. A meno che, ancora una volta, non ci si affidi alla storia in un modo quasi tautologico: se la prospettiva è passata di moda, se ha fatto il suo tempo (dopo aver contribuito a farlo, questo tempo, nel senso più attivo del termine), vuol dire che non risponde più né all'atmosfera, né alle esigenze della nostra epoca.

Questo tipo di racconto presuppone il fatto che esista qualcosa di simile a una storia che decide, in termini di adattamento, il destino dei sistemi di pensiero e di rappresentazione, la loro nascita e la loro morte e la loro sostituzione con altri sistemi più consoni ai bisogni della specie. Questa concezione grossolanamente evolucionista del divenire delle formazioni culturali non tiene in nessun conto il modo d'essere, fondamentalmente paradossale, di un certo tipo di oggetti e di dispositivi che potrebbero dirsi paradigmatici e che attraversano la storia – e che la investono – per il fatto che funzionano come altrettanti modelli per il pensiero che su di loro si regola, di loro si serve nei campi più disparati e non si preoccupa se siano «passati di moda» o se conservino una qualche utilità o insegnamento (la storia delle scienze ne fornisce prove continue). Di questi oggetti, di questi dispositivi di cui varrebbe la pena stabilire un catalogo, la prospettiva offre un campione privilegiato che presenta tutti i caratteri di un paradigma nel senso tecnico del termine, un senso che non è quello debole che ha di recente assunto la parola nel campo della storia delle scienze, e che anzi a questa debolezza si oppone implicitamente.

Se con «paradigma» si intende un modello di declinazione o di coniugazione, allora la costruzione legittima corrisponde letteralmente a questa definizione: essa si definisce in effetti, nei suoi processi, per l'unione, il concorso, in un dato punto preso come «origine», delle linee che misurano la declinazione delle figure, se sono rapportate a un orizzonte dato, così come regolano la loro coniugazione sul piano. È evidente che tale dispositivo assume così funzioni sintagmatiche. La sua funzione paradigmatica non deve però essere ignorata per questo motivo. A ogni figura il suo luogo: in ognuno dei punti della scacchiera di base, se non addirittura in ognuna delle sue caselle, tra le molte possibili, una sola figura può prendere posto; questo ci rinvia all'ordine delle combinazioni e delle associazioni – come diceva Saussure – che non hanno l'estensione come supporto. Certo, non è la stessa cosa per la declinazione e la coniugazione delle figure sulla scena prospettica: parte dello sforzo dei teorici però, a cominciare da Piero della Francesca, consistette nel ridurre la *diminutio* a una regola di proporzionalità strettamente numerica, indipendente, nel suo principio stesso da ogni considerazione di estensione¹. Inoltre, rispetto alle catene sintagmatiche che si snodano su questo palcoscenico, la costruzione legittima propone, nel suo stesso dispositivo, un processo formale particolare; tale processo tra punto di vista, punto di fuga e punto di «distanza», si organizza attorno alla posizione del «soggetto» inteso come origine della costruzione prospettica e come indice del *qui*, del *là* e persino del *laggiù*, rappresentando così l'equivalente del sistema degli avverbi di luogo e forse anche dei pronomi personali. Equivarrebbe cioè a quello che i linguisti chiamano dispositivo di enunciazione.

Paradigma, dal greco *παράδειγμα*, «mostrare», «esibire», «rappresentare», «paragonare»: intendo sviluppare un'ipotesi che si basa su un'analisi accurata di alcune procedure e operazioni alle quali il dispositivo prospettico si è prestato sia nel campo della pratica che in quello della teoria; tale ipotesi giustifica probabilmente il fatto che vi si applichi la stessa qualifica che usava Nicola Cusano² per render conto delle applicazioni che un «modello» può offrire al pensiero, sia che lo si intenda nel senso platonico di un'Idea alla quale parteciperebbero gli esseri che di questa sono il riflesso, sia in quello più strettamente tecnico, di *artefatto* logico, essenza manifesta dell'oggetto, reale o ideale che il pensiero cerca di afferrare. Nella prospettiva, lo vedremo, «qualcosa mostra» e anche «qualcosa dimostra» a tal punto che l'operazione

1 . Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Brunelleschi and «Proportion in Perspectives»*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XVI (1953), pp. 276-291; ripreso in IDEM, *Idea and Image. Studies in Italian Renaissance*, London 1978.

2 . NICOLA CUSANO, *Le Profane*, in (*Euvres choisies*, Paris 1942, p. 275.

del paradigma si è fatta sentire ben al di là del campo settoriale in cui si è imposto all'inizio (quello della pittura), senza perdere minimamente fino a oggi il suo potere di informare e di sollecitare.

Da ciò che precede risulta chiaro che si può trattare della prospettiva solo a condizione di ammettere dal principio che questa storia è per definizione *plurale*. La prospettiva si lascia «apprendere», in quanto oggetto di conoscenza, attraverso una serie di opere e di testi, di discorsi e di esperienze di natura molto diversa che a volte non si possono sottoporre a letture o analisi successive, né a una lettura continuata. Questo spiega come i lavori più interessanti in materia, quelli che sono animati o attraversati da un pensiero autentico, sono proprio quelli che considerano un aspetto qualsiasi del problema, o trattano di un episodio ritenuto simbolico, senza volerne dare un panorama o un quadro generale. Penso in primo luogo al libro classico di Jurgis Baltrusajtis sull'anamorfose o alle ricerche di Alessandro Parronchi sulle esperienze inaugurali di Brunelleschi, o anche ad alcuni studi di storia dell'arte o di storia delle scienze le cui indicazioni bibliografiche si troveranno in seguito. La diversità degli approcci possibili non fa che evidenziare meglio le contraddizioni che nascono tanto dalla settorialità dei saperi quanto dalla molteplicità dei livelli in cui il paradigma si è rivelato operante. Per ora prenderò in esame un solo esempio sul quale ritornerò ancora. Lo stesso trattato di Piero della Francesca, il *De Prospectiva Pingendi*, può dar luogo a due letture radicalmente divergenti e a due interpretazioni di senso opposto, a seconda che ci si situi nell'ottica della storia dell'arte o in quella della storia delle scienze. Quanto alla prima, i limiti del testo sono evidenti: sembra che Piero non abbia parlato di pittura e che abbia trattato la prospettiva in modo limitato e strettamente deduttivo, senza alcun rapporto con la pratica reale dei pittori (a cominciare dalla sua), in termini che alcuni tra i migliori studiosi dell'opera non esitano a definire arcaici. Se lo si considera invece dal punto di vista della storia della matematica, non si può fare a meno di essere colpiti dalla straordinaria novità di un discorso che sembra «anticipare» per molti versi – a cominciare dalla riduzione dei problemi di geometria dello spazio a problemi di geometria piana – il percorso di una geometria che si formerà sull'esempio della prospettiva prima di procedere a un superamento nell'ordine del concetto. E' ancor più sorprendente che quest'aria di novità sia dovuta alla trasposizione nel linguaggio del pittore delle definizioni sulle quali si fonda la geometria euclidea, effetto questo che si chiamerà di *traduzione*, nel senso etimologico del termine, e di cui Alberti ha fornito per primo l'esempio. La scelta operata dal pittore di rimanere nell'ambito di un discorso rigorosamente settoriale («Parlo come pittore») conferisce paradossalmente al suo discorso una portata letteralmente imprevedibile, almeno nei campi abituali della storia dell'arte e della storia delle scienze.

Il testo di Alberti troppo spesso è stato denigrato in quanto scritto da un teorico staccato dalla pratica delle botteghe d'arte, interessato soprattutto a ridurre la prospettiva a un codice e non tanto a esplorare le possibilità che essa sembrava offrire alla pittura. Considero questo testo come uno degli scritti fondamentali della cultura occidentale in parte perché opera a più livelli con una maestria senza pari, lavora sul modello del paradigma da cui prende il via, a cavallo di storie differenti!. Questo significa che, non diversamente dal testo di Piero della Francesca, non si può proporre un'analisi e un'interpretazione univoche. La stessa osservazione è valida a maggior ragione per il mito dell'origine della prospettiva così come ci è stato trasmesso dalla tradizione e per l'operazione a cui gli esperimenti di Brunelleschi hanno aperto il campo, tanto nell'ordine pratico che in quello teorico.

Il mio progetto non è dunque quello di scrivere *una* storia della prospettiva, ma piuttosto, per riprendere l'espressione di Machiavelli, un susseguirsi di «storie prospettiche»: ognuna mirerà, nella rete intricata in cui è impigliato il paradigma, a tirare un filo che tenderemo di seguire fino al suo capo estremo, sottolineando accuratamente tanto i punti di incrocio quanto le linee di demarcazione tra i differenti discorsi. Delle «storie», però, che non saranno favole come quelle che raccontava Plinio, stando a quanto dice Alberti, ma che avranno uno stretto rapporto più con l'«arte di pittura» (che egli ha preteso di aver «fabbricato» servendosi del suo «ingegno di nuovo»¹), che non con la pratica abituale della storia dell'arte. Delle storie, dunque, che si riferiranno precisamente alla pretesa (che fu allora propria della pittura) di giungere a un nuovo tipo di *verità*. Delle storie nella loro varietà, molteplicità, differenza, che invece di raccontare, lo vedremo in seguito, il percorso storico della *perspectiva artificialis*, la renderanno operante per tentare di comprendere meglio, retrospettivamente, quale fonte sia stata per il pensiero che finge ancora oggi di volersene liberare.

Avverto il lettore: non mancheranno ripetizioni, lungaggini e punti oscuri. In una recensione dei lavori del mio

1 . « Poi che non come Plinio recitiamo storie ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pittura...» LEON BATTISTA ALBERTI, *De la pittura*. libro II. a cura di Luigi Mallé, Firenze 1950, p. 78.

amico Alessandro Parronchi, l'autore di uno dei panorami frettolosi di cui parlavo ha scritto che gli studi sulla prospettiva peccano oggi per eccesso di erudizione e che la chiarezza e la concisione sono due virtù necessarie più che mai in questo campo¹. Per quel che riguarda queste due virtù canoniche, temo che il servirsi dell'una obblighi spesso a sacrificare l'altra e che il voler scevirsi di tutte e due implichi, come dimostra la vulgata, la rinuncia a ogni sorta di idea. L'erudizione, poi, non sarà mai eccessiva se apre una nuova via d'accesso ai testi e alle opere, se aiuta a penetrarli meglio, a spingersi un po' più in là nel gioco del sapere e della verità. (Washington, settembre 1982 . Le Skeui, giugno 1984

Chiedi alla voce : TELAIO (tessile)

Capitolo X . La prima e la seconda rivoluzione industriale ²

[...] Occorre ricordare che la prima applicazione pratica della macchina a vapore si ebbe nella sostituzione di una delle più brutali forme di lavoro umano o animale: l'estrazione dell'acqua dalle miniere. Nel migliore dei casi, ciò era fatto impiegando animali da tiro o primitiva macchine azionate da cavalli. Nel peggiore dei casi, come accadeva nelle miniere d'argento della Nuova Spagna, questo lavoro era compiuto da schiavi. E' un lavoro che non cessa mai e che non può essere interrotto senza il pericolo di chiudere per sempre le miniere. L'uso della macchina a vapore per sostituire gli schiavi deve essere considerata indubbiamente come uno dei più grandi progressi dell'umanità.

Ma il lavoro degli schiavi non era limitato all'estrazione dell'acqua dalle miniere; essi trascinavano anche battelli carichi risalendo le rive dei fiumi. Un secondo, grande trionfo della macchina a vapore fu l'invenzione del piroscifo e in particolare del battello a vapore fluviale. Per quanto riguarda il mare, per molti anni la macchina a vapore non fu che una integrazione di dubbia utilità per vele delle navi oceaniche. Ma fu la navigazione a vapore sul Mississippi che aprì la strada verso il cuore degli Stati Uniti. E come il battello a vapore, la locomotiva a vapore cominciò là dove oggi sembra vicina a morire, come mezzo per trainare dei pesanti treni merci.

L'altro settore in cui si ebbero le prime conseguenze della rivoluzione industriale, forse un po' più tardi delle innovazioni introdotte nel pesante lavoro dei minatori, ma contemporaneamente alla rivoluzione nel campo dei trasporti, fu l'industria tessile. Questa era già un'industria malata. Anche prima dell'introduzione del fuso meccanico e dei telai meccanici, le condizioni dei filatori e dei tessitori lasciavano molto a desiderare. Il volume della loro produzione era inferiore alla domanda di quei tempi. Parrebbe dunque difficile credere che l'introduzione delle macchine avesse potuto peggiorare le loro condizioni; ma in realtà fu così.

Gli inizi dello sviluppo della macchina tessile sono più antichi di quelli della macchina a vapore. Il telaio circolare per la lavorazione a mano era conosciuto fin dai tempi della regina Elisabetta. Dapprima l'introduzione della filatura meccanica si rese necessaria per fornire orditi ai telai a mano. La completa meccanizzazione dell'industria tessile, sia nel campo della filatura che in quello della tessitura, non si ebbe che agli inizi del XIX secolo.

Le prime macchine tessili furono azionate a mano, sebbene presto anche ad esse furono applicate l'energia termica e l'energia idraulica. In parte l'impulso a sviluppare la macchina di Watt, in contrapposizione alla macchina Newcomen, fu dato dal desiderio di fornire l'energia con moto rotatorio, necessario per la tessitura.

Le fabbriche tessili rappresentarono il modello per quasi tutto il successivo sviluppo della meccanizzazione dell'industria. Dal punto di vista sociale, con esse ebbe inizio il processo di trasferimento dei lavoratori dalla casa alla fabbrica e dalla campagna alla città. Conseguenza di ciò fu uno sfruttamento del lavoro delle donne e dei fanciulli così intenso e così brutale che oggi potrebbe essere difficilmente concepito, se tralasciamo le condizioni di lavoro nelle miniere di diamanti sudafricane, la nuova industrializzazione della Cina e dell'India, e gli aspetti generali del lavoro di piantagione in ogni paese. In gran parte le ragioni di questo intensificato sfruttamento erano dovute al fatto che le nuove tecniche avevano creato nuove responsabilità in un tempo in cui non vi era alcuna legge che disciplinasse tali responsabilità. Vi fu però una fase che ebbe più un carattere tecnico che morale, e che può essere spiegata tenendo presente la natura stessa dell'energia sviluppata dal vapore e della sua trasmissione. Il consumo di combustibile della macchina a vapore era assai elevato se confrontato con i consumi specifici moderni, sebbene ciò non fosse così importante come potrebbe credersi, dal momento che le prime macchine non

1 . SAMUEL EDGERTON, recensione a ALESSANDRO PARRONCHI, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano 1964, in «Art Bulletin», vol. XLIX (1967). pp. 77-80. L'osservazione è tanto più irritante in quanto la parte migliore del lavoro di Edgerton è proprio quella che lascia più spazio al sapere e all'erudizione.

2 . Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, it. *Introduzione alla cibernetica*, ed. Einaudi, Torino 1953, pagg. 181-85.

dovevano contendere con nessuno dei tipi più moderni. Tuttavia, esse stesse potevano essere impiegate assai più economicamente su larga scala che su scala ridotta. A differenza dei primi motori, la macchina tessile, sia a fuso che a telaio, è una macchina relativamente leggera e consuma una energia limitata. Era dunque economicamente necessario riunire queste macchine in grandi fabbriche dove numerosi telai e fusi potessero essere azionati da una sola macchina a vapore.

Allora i soli mezzi disponibili per la trasmissione dell'energia erano meccanici. Il primo fra questi era l'albero, integrato da cinghie e pulegge. Ai tempi della mia fanciullezza, il quadro tipico di una fabbrica era ancora quello di un grande capannone con lunghi alberi di trasmissione sospesi alle travi e pulegge collegate alle singole macchine per mezzo di cinghie. Questo tipo di fabbrica esiste ancora, sebbene nella maggior parte dei casi esso sia stato sostituito da impianti moderni in cui le macchine sono azionate singolarmente da motori elettrici.

Questo sistema è tipico dei nostri tempi. I compiti del costruttore meccanico si sono completamente trasformati, e questo rappresenta un fatto assai importante nella storia delle invenzioni. Furono proprio questi costruttori, e tutti gli altri nuovi artigiani della meccanica, a sviluppare quelle invenzioni che oggi formano la base del nostro sistema dei brevetti. Ora, la trasmissione meccanica del movimento alle macchine comporta difficoltà serie e che non possono essere facilmente risolte con una semplice formula matematica. Anzitutto gli alberi devono essere bene allineati e collegati fra loro con complessi sistemi, come i giunti universali o gli accoppiamenti paralleli, che permettono una certa autonomia di movimenti. In secondo luogo i cuscinetti necessari per il supporto degli alberi assorbono una notevole quota di energia. Nelle singole macchine, le parti che compiono un moto rotatorio o alternativo sono soggette ad analoghe esigenze di rigidità e di limitazione nel numero dei cuscinetti, per diminuire quanto più possibile il consumo di energia e semplificarne la costruzione. Questi problemi non possono essere facilmente risolti sulla base di formule generali ed offrono quindi una eccellente opportunità per il talento e l'abilità inventiva degli artigiani di vecchio stampo.

E' in considerazione di questo fatto che la sostituzione delle connessioni meccaniche con le connessioni elettriche ha avuto conseguenze così importanti per l'ingegneria meccanica. Il motore elettrico rappresenta un sistema di distribuzione dell'energia che può essere assai economicamente costruito in piccole dimensioni, cosicché ogni singola macchina può avere il proprio motore [cfr. immagine qui sotto]. Le perdite nelle linee di trasmissione di una fabbrica sono relativamente basse e il rendimento del motore stesso è relativamente alto. La connessione del motore con la linea non è necessariamente rigida, né consiste di molti elementi. Vi possono essere ancora esigenze di traffico o di convenienza che possono indurci a continuare nel sistema di montare le diverse macchine di un complesso industriale in una singola fabbrica; ma l'esigenza di collegare tutte le macchine a una sola fonte di energia non è più una buona ragione per sostenere la necessità della vicinanza topografica. In altri termini, siamo ora in grado di ritornare all'industria decentrata a piccole officine in quelle località dove essa risulta più conveniente. Inoltre, se si vuole, una singola macchina può comprendere parecchi motori, ciascuno dei quali trasmette energia al pezzo appropriato. Ciò rende assai meno necessaria l'esigenza, nelle costruzioni meccaniche, di quell'inventiva di cui altrimenti non si potrebbe fare a meno. Nel progetto di un sistema elettrico il problema della connessione delle parti comporta raramente difficoltà che non possono essere superate con il concorso di una impostazione e di soluzioni matematiche. E ciò può costituire un esempio del modo in cui l'arte dell'invenzione è condizionata dai mezzi esistenti.

Verso il 1875, quando il motore elettrico cominciò ad essere impiegato nell'industria, esso fu considerato in un primo tempo nulla più che un altro possibile strumento per le moderne tecniche industriali. Probabilmente non si comprese che i suoi effetti finali avrebbero determinato una nuova concezione della fabbrica. [...]



Marcel Duchamp, *Cols alités*, Grasse 1959, penna e matita su carta, collezione privata - particolare; vedi immagine qui a pag.112. (cfr. inoltre *Una Lezione di Pittura*, in *nømade* n.7.2013, pag.71, e *Lettera da Carcere* 7, in *nømade* n.11.2015, pag.24)

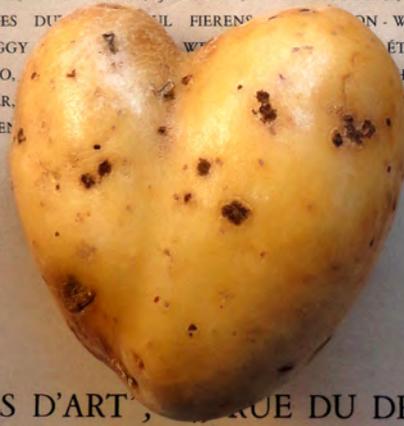
CHRISTIAN ZERVOS

CONSTANTIN
BRANCUSI

sculptures, peintures, fresques, dessins

HOMMAGES DE

UMBRO APOLLONIO, G. C. ARGAN, JEAN ARP, P. G. BRUGUIÈRE, CALDER, LÉON
DEGAND, GEORGES DUMAS, EMIL FIERENS, GONN - WELCKER, WILL
GROHMANN, PEGGY GUNDEL, WILHELM HEIMANN, ÉTIENNE HAJDU,
VALENTINE HUGO, HERBERT READ,
GERMAINE RICHIER, SCHMIDT, ROBERT
STOLL, J.-J. SWEEP, JACQUES VILLON.



EDITIONS "CAHIERS D'ART", RUE DU DRAGON, PARIS, VI^e



Constantin Brancusi. L'orga