

nømade.20

ALMANACCO DI FORNITURE CRITICHE . GIUGNO 2023

Manifesto:

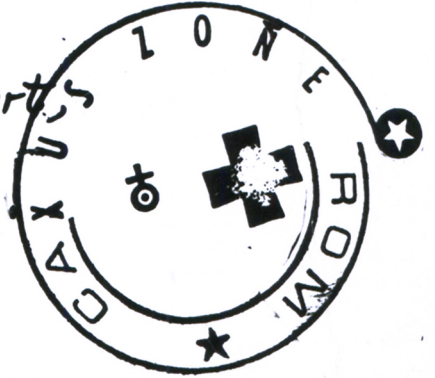
2 To affect, or bring to a certain state, by continuing to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.

3 *Med.* To cause a discharge from, as in purgation.

flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluere*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of card).] 1 *Med.*

a A flowing or fluid discharge from the bowels, or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the flux of dysentery. **b** The matter discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art. PURGE THE WORLD OF "CAPITALISM!"



2 Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of change.

3 A very copious flow; flood; outflow.

4 The ebbing of the tide toward the shore. (CURRENT.)

5 A stream of liquid through heat, as in flux.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART:

Promote living art, anti-art promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7 *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicate (acidic), lime and limestone (basic), and fluoride (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, put prior to or during the operation, to clear and prevent the formation of oxide, thus promoting their union.

Ödipus und die Sphinx

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

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.

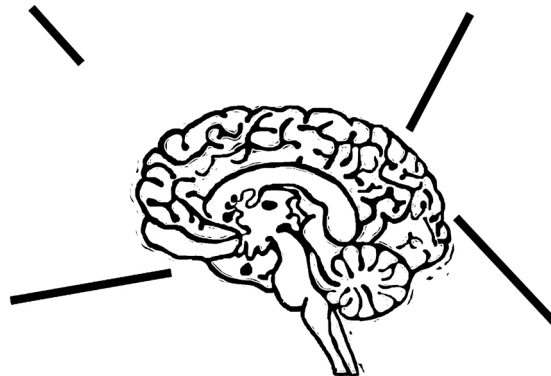
Certamente resta valido il classico enunciato (letto e riletto) per cui una semplice fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito alle relazioni sociali e ai rapporti umani che regolano la "realtà vera" di quelle officine².

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



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 1966].

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

Sommario nòmade n° 20 . giugno 2023

LETTERE DAL CARCERE . Corrispondenza su Weimar tra <i>Soletude</i> ed <i>Ercolano</i> . 2020-21	5
LA SITUAZIONE IN GERMANIA E IL MOVIMENTO COMUNISTA . // <i>Soviet</i> . 26 giugno 1920	15
L'ARTE RACCONTATA AI COMPAGNI . Elementi di Lavoro Comune e allegati. 2019	19
– PREFAZIONE ALLE FORME . Gottfried Semper . 1856-59	74
– LA VITA DELLE FORME . Henri Focillon . 1934	83
– LA FORMA DEL TEMPO . Gorge Kubler . 1962	89
DIDATTICA DELLA IMMORTALITÀ . Maurizio Calvesi . 1972	93
CONFUTAZIONI DELLE ANAGRAFIE . Rrose Sélavy & Rrevocq Dédonné	104
IL LAVORO DI ANDRÉ LEROI-GOURHAN . 1936	106
FORME DI PRODUZIONE SUCCESSIVE NELLA TEORIA MARXISTA . 6 . 1960.1980	109
IL LAVORO DELL'ARTE DAL 1860 AL 1936	125
AGGIORNAMENTI D'OCCASIONE . 2021	
– il lavoro della Frazione Clandestina nel 1973	126
– il lavoro di Erostrato nel 1972	128
– il lavoro dell'ermenauta nel 1970	130
LA DONNA E IL SOCIALISMO . August Bebel . 1883	
– il lavoro dell'OCR su Bebel nel 2021 e di Hanna Höch nel 1927	144
– il lavoro della redazione nel 2021 e di Mira Britka nel 2013	146
CHIEDI ALLA VOCE . Materiali Redazionali	
– <i>ANALOGIA</i> . George Simmel . 1867	149
– <i>DETERMINISMO</i> . Renè Thom . 1980	153
– <i>ESTETICA</i> . Karl Marx . 1859	159
– <i>SOCIALDEMOCRAZIA</i> . // <i>soviet</i> . 1921	162

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI MANCANTI DAL CONTESTO

Pag. 5, Berlino 5 giugno 1920: foto della inaugurazione della prima grande mostra Dada, con gli artisti nella galleria. – Pag. 15, Raoul Hausmann e Hanna Höch in una sala della grande mostra Dada di Berlino. – Pag. 18, da sinistra: Bruno Maffi accanto ad Amadeo Bordiga, Roger D'Angeville in primo piano, e altri compagni alla riunione di Parma del 1961. – Pag. 73, lato della moneta da 20 Eurocent con riprodotta in conio la scultura bronzea di Umberto Boccioni del 1913, *Forme uniche della continuità nello spazio*. – Pag. 74, francobollo USA del 1933, emesso in occasione della costituzione della National Recovery Administration (N.R.A) – Pag. 92, *Il Tempo che scopre (svela) la Verità* (da Poussin), stampa da acquaforte del XIX secolo di Giovanni Francesco Ferrero (1825-1863) – Pagg. 93 e 94, recto e verso della locandina degli Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma 1972. – Pag. 95, immagine della litografia *Immortalità* di Gino de Dominicis (cm.100x70). – Pagg. 96-101, il ciclostilato della relazione tenuta sabato 18 marzo 1972 da Maurizio Calvesi agli Incontri Internazionali. – Pag. 102, foto dell'azione svolta nel 1972 da Vettor Pisani nella piazza del Campidoglio di Roma a seguito di *Opera di chiarificazione ideologica e politica* [«Nel 1972 Vettor Pisani stampa un cartoncino bifronte, lato nero: "l'Occidente é nero", lato verde: "l'Oriente é rosso", sovrimpressa, una stella rossa a 5 punte, che è sistemata nello stesso anno in prossimità di una delle 12 punte della stella bianca di Piazza del Campidoglio...» (Mimma Pisani 1976)]. – Pag. 103, prima facciata di un singolo cartoncino patinato piegato una volta usato come annuncio della mostra di Marcel Duchamp *66 Creative Years* alla galleria Schwarz di Milano (utilizzato anche come copertina e controcopertina di un omonimo catalogo di 104 pagine della mostra stessa). – Pag. 104, seconda facciata del pieghevole cit. – Pagg. 106,107,108, tavole tratte dall'articolo di André Leroi-Gourhan, *Formes élémentaires de l'activité humaine . L'homme et la nature*, nel Tomo VIII dell'Encyclopédie Française del 1936. — Pag. 125, la sovraccopertina del catalogo *Cubism and Abstract Art* della mostra al Museum of Modern Art di New York, dal 2 marzo al 19 aprile 1936 organizzata da Alfred H. Barr, Jr., con il diagramma di Barr delle fonti e dell'evoluzione dell'arte moderna (stampa offset a colori, cm. 25,7x55,6). – Pag. 144, risultato della conversione ottica con OCR di una tavola statistica alla pagina 418 del volume di August Bebel *La donna e il socialismo* (1883) dell'edizione del 1905 di Remo Sandron, Libraio della Real Casa, Palermo. – Pag. 145, Hanna Höch, *La sposa Pandora*, 1927, olio su tela, cm. 114x66. – Pagg. 146 e 147, la raganella scacciapasserì e un lavoro Mira Brtka: tecnica mista (ricamo, pittura) su tela cm. 29,5x24,5. – Pag. 148, Nicolas Poussin, *Il tempo salva la verità* (1639c.), olio su tela, diametro cm. 297, Luovre Museum, Paris. — Pag. 164, Mira Brtka a Praga nel 1956, sul set del film di Otakar Vávra "Proti všem" [*Contro tutti*]. – Pag. 165, il secondo manifesto Fluxus (risalente al 1962) distribuito e lanciato come volantino durante il *FesTum FluxoRum* tenutosi a Dusseldorf dal 2 al 3 febbraio 1963. – In controcopertina, immagine della modifica di Joseph Beuys del 1970 al secondo manifesto Fluxus di Maciunas (vedi qui retro) tratta dal volume *Happening & Fluxus*, ed. Kölnischer Kunstverein, Colonia 1970, pubblicato in occasione di una esposizione tenuta a Colonia dal 6.11.1971 al 6.01.1972.

Berlino 1920



taglio col coltello da cucina dada attraverso la prima era germanica
dalla cultura del ventre pieno di birra della repubblica di weimar



Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung

in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.

Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

Lettere dal Carcere

Soletude, 14 ottobre 2020

Carissimo Giorgio,

Qualcuno ci ha fatto avere qui dentro i tuoi appunti sulla situazione tedesca tra le due guerre, dove tra l'altro annotavi che la socialdemocrazia tedesca aveva messo solide radici nella vita sociale e nelle istituzioni statali fin dai primi anni del 900 – un po', forse, come le avrebbe avute il PCI in qui da noi solo dal secondo dopoguerra in poi... ho pensato. Forse mi sbagliavo. Ma questo non ha importanza. Comunque, per intenderci meglio, ti indico i brani che mi avevano colpito subito.

«Anche se era debole in teoria e confuso in dottrina, il nuovo partito fu battezzato Partito Socialdemocratico Tedesco, o SPD. Il partito crebbe rapidamente durante gli anni '70 [del 1800]. Nelle elezioni del 1877, i socialisti ricevettero 493.447 voti per il 9,1 per cento del totale ed elessero dodici membri del Reichstag. Ciò si aggiungeva a un crescente apparato di propaganda che vantava "44 quotidiani politici, un giornale illustrato, un mensile e una rassegna semestrale, due giornali a fumetti e quattordici pubblicazioni sindacali, oltre a *Vorwärts*, organo ufficiale del partito" .

[...] Fino alla prima guerra mondiale in Germania c'era una chiara sfida [del proletariato] alle norme e alle pratiche esistenti della società; il socialismo tedesco gareggiava [con l'apparato statale] per il primato non solo in politica ma anche nella strutturazione delle pratiche sociali e culturali. I socialisti erano coinvolti nella vita dei cittadini non solo durante le elezioni o le lotte per il lavoro, ma anche durante il tempo libero delle persone. Come disse Ruth Fischer, un tempo rivoluzionaria, la socialdemocrazia tedesca "era diventata un modo di vivere. Era molto più di una macchina politica; conferiva dignità e status al lavoratore tedesco in un mondo tutto suo. Il singolo lavoratore viveva nel suo partito, il partito penetrava nelle abitudini quotidiane dei lavoratori. Le sue idee, le sue reazioni, i suoi atteggiamenti, sono stati formati da questa integrazione della sua persona con il suo collettivo.»

Certo, queste note non dicono molto sulla Repubblica di Weimar, ma hanno avuto il pregio di ricordarmi un

famoso collage dadaista del 1919, esposto a Berlino nel giugno del 1920 – proprio quando Bordiga era lì, di passaggio nella capitale tedesca¹ per recarsi al secondo congresso dell'internazionale (dove la tesi *astensionista* della sinistra italiana si scontrò con quella *elezionista* di Lenin... eccetera). Ma questa è solo una curiosa coincidenza, che però mi ha fatto venir voglia di farti conoscere proprio quel collage, che ho avuto la fortuna di trovare in una vecchia pubblicazione che conservo ancora.

Ti allego dunque la fotocopia (addirittura a colori, sono riuscito ad averla!) del collage dadaista del 1919 e del paragrafo della storica dell'arte che commenta quest'opera di Hanna Höch, significativamente intitolato "Contro lo spirito di Weimar". Sarei interessato a conoscere il tuo parere sulle due cose connesse tra loro... Insomma: dagli solo un'occhiata, e poi magari – se ti va – ne parliamo (ovviamente scrivendoci, dato che di questi tempi, grazie alla pandemia, l'uso dei telefoni del carcere è razionato).

Fammi sapere con comodo, e intanto ti ringrazio per l'attenzione e vi saluto con affetto.

ALLEGATO 1

Contro lo spirito di Weimar. Dopo la sconfitta in guerra e la caduta del Reich si apriva in Germania l'epoca della Repubblica di Weimar. Il gruppo dadaista berlinese che, come testimonia Erwin Piscator nel suo scritto *Teatro politico*, aveva aderito al Partito comunista tedesco lega di Spartaco, fondato da Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, prendeva posizione contro il riformismo dei socialdemocratici che abdicavano alla fede rivoluzionaria e tolleravano i nascenti fermenti di Nazismo.

Raoul Hausmann scriveva « Weimar non è che menzogna, il travestimento della barbarie teutonica », inoltre si scagliava contro i « letterati, fabbricanti di versi, che coprono come una lebbra i gonfiori intellettuali del governo Ebert Scheidemann, di concerto con la cacofonia di questo povero disco di grammofono weimariano ». Serner proponeva alla SPD, il Partito Socialdemocratico, un congresso « nell'Escorial in Spagna con il signor Scheidemann come Grande Inquisitore ».

Nel 1919, mentre a Weimar era riunita la Costituente, Baader distribuiva un opuscolo, presunto supplemento a un inesistente giornale dal titolo « Cadavere verde », dove minacciava di far esplodere Weimar, ed era firmato da « Il consiglio centrale dada della rivoluzione mondiale », composto da Baader, Hausmann, Tzara, Grosz, Janco, Arp, Huelsenbeck, Jung, Eugen Ernst e A.R. Mover. In quell'occasione, Baader organizzò anche delle manifestazioni all'aperto con danze, canti e processioni di bimbi attorno alle statue di Goethe e Schiller.

Il titolo per esteso del grande collage di Hannah Höch è: *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*.²

Questa vivisezione di una società in crisi è come un affresco, colmo di allusioni agli eventi di quegli anni, di immediata comprensione per i contemporanei, ma che richiedono oggi qualche spiegazione: in alto a destra Guglielmo II, il principe ereditario e i generali con la scritta *Anti-dadaistische bewegung*. A sinistra, in alto, sovraddimensionata rispetto agli altri elementi del collage, la testa di Einstein, il cui occhio destro è sostituito dal segno algebrico simbolo dell'infinito; a lato Ebert, l'uomo politico membro dell'inviso Partito Socialdemocratico, è raffigurato due volte: in posa da oratore e con abbigliamento da pascià. La scritta *Komm* restituisce la parte della parola *Kommerz* scartata da Schwitters. Tra ingranaggi, cuscinetti a sfera, visioni di lotta nelle piazze e nelle vie è possibile individuare una serie di volti noti: la pittrice Kathe Kollwitz, il regista Max Reinhart, la testa del poeta Theodor Daubler montata sul corpo di un grasso neonato; Johannes Baader sta tra Lenin e Karl Radek; Raoul Hausmann tra George Grosz, in costume di danzatrice, e John Heartfield, immerso in una bagnarola.

[fine dell'allegato 1]³

Ercolano, 18 Ottobre 2020

Il PCI dal 1944 è sempre stato un partito socialdemocratico servo del capitale con lo scopo di ingabbiare e confondere il proletariato. Come dici anche tu. Lo stesso in Germania ha fatto la socialdemocrazia con danni sicuramente maggiori. Il PCI non si è mai dichiarato un partito marxista invece la socialdemocrazia tedesca esce ufficialmente dal marxismo e ripudia Marx al congresso di Bad Godsberg del 1959.

Altro tratto in comune è che, svolta la loro funzione, vengono entrambi scaricati dal capitale.

Io non capisco nulla di storia dell'arte; è una materia che non ho mai studiato, però mi fa molto piacere

1 . Leggi qui a pag. 15, l'articolo apparso sul nr. 18 dell'11 Luglio 1920 de *Il Soviet*, il settimanale della sinistra rivoluzionaria del PSI, fondato a Napoli nel dicembre 1918 e diretto da Amadeo Bordiga.

2 . Il titolo del grande *collage* della Höch (cm. 90 x144, qui a pag. 4) viene tradotto anche in diversi altri modi.

3 . E' il testo di Silvia Danesi in *Il Dadaismo*, volume della collana L'Arte nella Società, diretta da Maurizio Calvesi, ediz. Fabbri, Milano 1977, pp. 96,97.

che qualche artista a quel tempo avesse capito che Weimar era una fondamentale presa in giro, per non dire il peggio che la socialdemocrazia e i trust economici tedeschi hanno fatto nei confronti del proletariato tedesco e internazionale. La situazione in Germania era molto difficile. Non era quella russa, per intenderci. La Germania era ad un livello economicamente più avanzato e quindi gli interessi dei big business nazionali e internazionali erano molto forti perché avevano ancora un mercato mondiale in piena espansione; gli interessi economici risultavano molto più potenti della parte incorrotta del proletariato che comunque ha combattuto a testa alta fino alla fine. La socialdemocrazia è stata il vero flagello; ma lo è stato da quando è nata. Se vuoi approfondire alcuni punti scrivimi pure.
Ricambio saluti e affetto da me e Lory.

Soletude, 22 Ottobre 2020

Perfetto! I tuoi concisi commenti che accomunano e distinguono la socialdemocrazia tedesca dall'italiana sono chiari e precisi, e in genere confortano quello che per il momento è un primo avvicinamento alla questione. Sostanzialmente condivisibili (anche se ho vaghezza di ricordare che negli anni 70 anche il PC ha dovuto rinnegare Marx). Comunque del PCI non è mai valsa neppure la pena di parlarne. Piuttosto, vedo che anche tu hai notato, con compiaciuta sorpresa, – ti cito letteralmente – *che qualche artista a quel tempo avesse capito che Weimar era una fondamentale presa in giro per non dire il peggio che la socialdemocrazia ha fatto nei confronti del proletariato tedesco e internazionale*. E non credo proprio che questi "qualcuno" si riducessero solo agli artisti Dada della prima ora. Ci doveva essere sicuramente in vasti strati proletari quella medesima consapevolezza espressa, anche "artisticamente", dagli aderenti al movimento Dada nei suoi primissimi anni. Qui, per me (ma intendo "per l'arte"), si pone il problema del rapporto tra arte e verità (o tra rappresentazione e realtà – quando quest'ultima è sottoposta al setaccio della critica; e qualcosa di simile sembra essere accaduto per il collage di Hanna Höch). Sarebbe dunque interessante svolgere su quest'opera delle considerazioni più storicamente sicure, pur se non esaurienti e definitive, sull'ambiente della socialdemocrazia in generale e la Repubblica di Weimar in particolare. Dico ciò anche considerando che in questa Repubblica socialdemocratica si è sviluppata quella "scuola del Bauhaus" che ha svolto un ruolo fondamentale (quasi egemone) nelle arti di quel periodo e anche dopo, influenzando architettura, pittura, scultura, teatro e danza per il resto del secolo. E' un'autorevolezza che tuttora resiste come un punto fermo (e una bandiera) anche nell'insegnamento della storia e della teoria dell'arte moderna e modernista al punto di spingere la mia immaginazione a considerare che, se attualmente la borghesia non ha più altre risorse per salvare sé stessa, ossia il capitale e la sua forma di produzione dalla catastrofe di cui dà segni evidenti, non è detto che non tenterà di ripescare, dal fondo del suo proprio barile, la già attuata soluzione politica fornitagli a suo tempo dalla socialdemocrazia realizzata, ossia del fascismo con New Deal al seguito. Solo che, non avendo più a disposizione, come allora, le medesime forze storiche organizzate (affasciate) in partiti e sindacati collaborativi (corporativi) potrebbe anche tentare un disperato guado verso una sponda socialdemocratica richiamando la "cultura" e l'arte (la seduzione del "bello" dell'una e dell'altra) specifici della soluzione tedesca, ossia, appunto allo spirito dell'*angelus novus* del Bauhaus piuttosto che quello diabolico del *taglio col coltello da cucina*... Ma queste sono vaghezze personali che tengo da parte. Tuttavia ho ritenuto opportuno esporre tutto ciò che sto pensando anche per confrontarlo con il "nostro" punto di vista attorno a quella situazione storica – per altro irripetibile, dato che l'imperialismo sviluppato non conosce più Stati e Multinazionali ma solo indifferenti "fondi sovrani", fuori da ogni suo possibile controllo. Abbracciando tutti e due ne approfitto per mandare i migliori auguri.

Ercolano, 26 Ottobre 2020

Sì, del PCI non vale la pena parlarne se non per stare in guardia o chiarire forse alcune cose; ma tra noi è chiarita abbondantemente la precisa funzione storica della socialdemocrazia (basta leggere l'articolo del 1921 – che troverai nei miei appunti – e il capitolo VIII del secondo volume della *Storia della sinistra*

comunista)... La socialdemocrazia tedesca era molto più potente e aveva una base realmente proletaria che i vertici del partito avevano via via integrato nell'apparato statale già molto prima della prima guerra mondiale. Dopo la sconfitta in guerra è l'unico apparato politico che aveva una propria struttura consolidata da tempo, e viene immediatamente cooptata dai trust economici (Stinnes) cosicché il proletariato e la rivoluzione vengono frenati già dal novembre 1918. Dopo non c'era più nulla da fare da parte del proletariato, anche se è rimasto autenticamente rivoluzionario per almeno altri 10 anni.

Non ricordo se ho già mandato ai tutti i compagni i nuovi appunti sulla Germania; comunque vedrò come farteli avere insieme ad un libro americano recente che ho tradotto. Tieni solo presente che l'autore non svolge un discorso specifico sulla socialdemocrazia ma un'analisi molto sintetica del potere dei trust economici, che si sviluppavano ulteriormente in quel periodo, e la loro influenza sulla guerra e sul dopoguerra. Leggilo e poi fammi sapere se ti servono anche fotocopie per rileggere come la *Storia della Sinistra* tratta la socialdemocrazia tedesca di allora.

Soletude, 30 Ottobre 2020

Grazie a Maurizio, che verrà a trovarmi, avrò tra qualche giorno i tuoi nuovi appunti sulla Germania, e sarò ben lieto di leggerli. Tuttavia ripeto che anche i pochi accenni che ci siamo scambiati mi hanno consentito di trarre nessi possibili tra imperialismo e trust, tra la cultura di massa e l'arte visiva, tra il Dadaismo originario (antiformista) e il Dadaismo propagandista (conformista, ossia anti-fascista, democratico ecc.), e si delineano meglio delle nette distinzioni tra rottura dei limiti formali e riorganizzazione nei limiti formali, tra espressioni dialettiche (critiche) e retoriche (persuasive)... Credo che avere il quadro della forma economica più sviluppata di quel periodo mi sarà di grande aiuto e stimolo per svolgere delle considerazioni non del tutto campate in aria.

Dunque ti ringrazio per la possibilità di utilizzare il materiale che mi mandi – e spero di non deludere nessuno di noi... e me stesso nel trattarlo a "modo mio". Un abbraccio.

Soletude, 4 Novembre 2020

Caro Giorgio, preso da altre faccende non ho ancora avuto il modo di leggere tutto quanto mi hai inviato. Intanto da parte mia ritengo doveroso farti avere le fotocopie (a colori, grazie alla bontà circondariale di qui) di un altro testo relativo all'argomento in cui ti ho coinvolto. E' tratto da un ponderoso volume sull'arte contemporanea redatto da autorevoli storici e critici statunitensi e spero che non ti disturbi troppo dargli un'occhiata. Vedrai che ho sottolineato in rosso delle frasi che possono esprimere pareri (storici ed artistici) quanto meno "discutibili" (se non addirittura falsi) dal punto di vista della nostra corrente ed a mio giudizio.

Riguardo la visione "luogocomunista" che traspare dal testo, non possiamo certamente imputare agli autori di non conoscere i lavori della nostra corrente riguardo la socialdemocrazia tedesca. Ma per le questioni attorno alla concezione proletaria dell'arte la loro negligenza si estende anche al proprio ambito. Risulta evidente, ad esempio, che non hanno lontanamente idea delle violente controversie e degli scontri teorici che hanno animato la vita e la scena culturale della Repubblica di Weimar. Non avrebbero dovuto ignorare che già nel 1971 Helga Gallas le aveva appunto ricostruite nel suo *Teorie marxiste della letteratura*. Questi autori si sarebbero evitate così certe errate esemplificazioni, come, ad esempio, avvicinare le diverse concezioni "dialettiche" di Brecht e Heartfield solo in base al "montaggio" (che al contrario veniva avversato da Lukacs ed è stato causa di aspri scontri teorici), e che li porta a valutare come uno sviluppo (e non come un arretramento) il passaggio del fotomontaggio dalla fase "distrazione-distruzione" (di attacco) a quella (di difesa), indicata come di "nuova narrazione" (con Heartfield come capofila... non già dell'anticapitalismo ma dell'antifascismo, ossia soltanto della vecchia forma democratica dello Stato di classe divenuto oramai imperialista... come aveva chiarito Lenin).

Ma tu trascura pure queste ultime considerazioni, che annoto qui solo per mio comodo.

Senza entrare nel merito "artistico" dell'allegato, vedi tu se certe affermazioni storico-politiche ti

sembrano almeno "ammissibili" (io ne dubito) in riferimento al contesto generale – naturalmente sempre che da parte tua la lettura ti solleciti un parere che valga la pena segnalare.

Nel caso che io ti stia rompendo le scatole, puoi mandarmi tranquillamente a quel paese anche senza neppure dirmelo: lo capirò da solo e rimarrò sempre debitore per la tua cortese attenzione. Un saluto.

ALLEGATO 2

1920 . *Si tiene a Berlino la Fiera Dada: la polarizzazione tra cultura d'avanguardia e tradizioni culturali porta alla politicizzazione delle pratiche artistiche e all'emergenza del fotomontaggio come nuovo medium.*

La Fiera Dada tenutasi nel giugno del 1920 alla galleria del Dr. Otto Burchard di Berlino fu la prima apparizione pubblica del gruppo di artisti – vari per progetti e origine – che costituì il movimento ufficiale dadaista berlinese. Il fatto che l'evento venisse annunciato come una fiera invece che come una mostra, dimostra che fin dall'inizio la parodia dell'esposizione di merci, a livello di allestimento e di grande presentazione commerciale, voleva evidenziare l'intenzione dadaista di trasformare radicalmente sia la struttura dell'esposizione sia gli oggetti d'arte in essa [1]. Alcuni degli oggetti al centro della fiera - soprattutto *Taglio con coltello da cucina attraverso la birra Belly della Repubblica di Weimar* di Hannah Höch (1889-1978) [2], *Tatlin a casa* (1920) e *Testa meccanica (Spirito del Tempo)* di Raoul Hausmann (1886-1971) [3], e i contributi in collaborazione tra Georg Grosz (1893-1959) e John Heartfield (Helmut Herzfelde) (1891-1968) – indicano la diversità delle strategie impiegate dal nuovo gruppo. In contatto con l'opera sia dei futuristi italiani sia dell'avanguardia russa, il Dadaismo berlinese si situava all'intersezione di una revisione critica del modernismo tradizionale, da una parte, e di un'adesione manifesta alla nuova sintesi di arte d'avanguardia e tecnologia, dall'altra. Ma più specificamente il Dadaismo berlinese era anche in opposizione radicale con l'avanguardia locale, cioè con il modello egemonico dell'Espressionismo tedesco. Era l'ethos espressionista, con le sue mire umanitarie universali, e la sua pratica, con la sua fervente volontà di fondere spiritualità e astrazione, a passare sotto scrutinio e subire le devastanti critiche dei dadaisti.

Dada: distrazione e distruzione

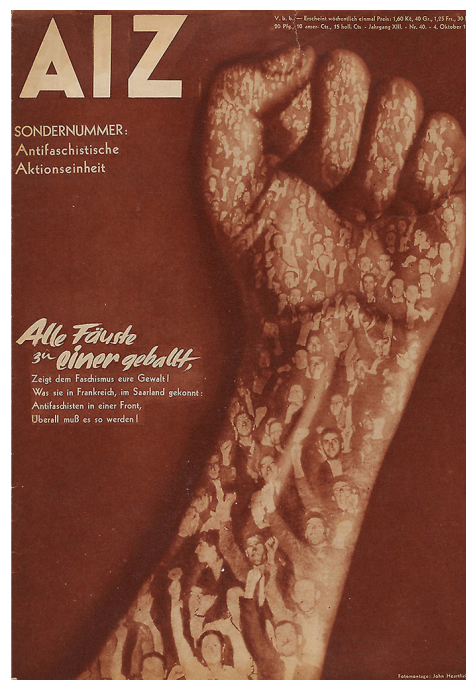
Sotto l'impatto della Prima guerra mondiale, in cui l'Espressionismo aveva giocato un ruolo incisivo ma alla fine fallito di richiamo ai supposti termini dell'esistenza umana, Dada si pose esplicitamente contro tale aspirazione della pratica artistica. Questo atteggiamento apparve erroneamente a molti come una forma di nichilismo, ma quella che va invece sottolineata è la natura positiva della critica dadaista. Contro l'impegno espressionista di fondere estetica e spiritualità, Dada costruì un modello di antiestetica; contro il richiamo all'universalità dell'esperienza umana che assimila l'estetica alla mistica, Dada enfatizzò le forme estreme di secolarizzazione politica della pratica artistica. La maggior parte del gruppo dadaista berlinese si legò alla sinistra, identificandosi agli intenti del Partito comunista al punto, nei casi di Heartfield e Grosz, da diventare membri del partito quando venne fondato in Germania nel 1919. Sotto questa prospettiva è importante riconoscere che il Dadaismo berlinese fu un progetto di avanguardia esplicitamente politicizzata fino ad allora sconosciuto nel contesto tedesco. Comunque questo asse del progetto va da una critica dei concetti borghesi di arte alta a un modello di propaganda attivista, dall'assunzione di esempi francesi di pratiche protodadaiste – come quelle di Duchamp e Picabia – allo sviluppo sistematico delle tecniche del montaggio, intese a mimare il crescente potere della cultura di massa dell'industria nella Repubblica di Weimar. La simultaneità di oggetti, immagini e superfici dei primi lavori di Heartfield e Grosz a partire dal 1918 (andati distrutti) ha un chiaro precursore nel Cubismo, ma questo primissimo fotomontaggio berlinese è esplicitamente concepito come derisione dell'approccio estetico e apolitico del Cubismo al potere emergente dell'immaginario di massa. Nel 1919, immediatamente dopo questa parodia del collage di Picasso, Heartfield, Hausmann, Höch e Grosz – insieme e collaborando – svilupparono i loro primi progetti di fotomontaggio [4]. Essi erano paralleli allo sviluppo simultaneo del fotomontaggio nell'Unione Sovietica da parte di Gustav Klutsis e Aleksandr Rodcenko. Benché entrambi i gruppi rivendicassero l'invenzione del medium, il fotomontaggio in realtà era nato negli anni Novanta dell'Ottocento come tecnica pubblicitaria. Del resto, nel loro primo testo sul montaggio, Hausmann e Höch si riferiscono ai modelli popolari di combinazione e trasformazione delle immagini come loro fonti di ispirazione e indicano le cartoline che i soldati spedivano a casa dal fronte quali esempi da cui avevano preso spunto. Una delle opere chiave del 1919 è *Taglio con coltello da cucina di Höch* [2]: l'intera gamma di ambiguità tecniche e strategiche che formano il fotomontaggio è in evidenza. Da una resa narrativa ironica a un dispiegamento puramente strutturale del materiale testuale, tutte le possibilità diventano nell'opera di Höch gli assi di un'operazione dialettica all'interno del fotomontaggio stesso. In *Taglio con coltello da cucina* la narrazione iconica consiste in un inventario dettagliato delle figure chiave del mondo pubblico della Repubblica di Weimar. Esse vanno da figure politiche come Friedrich Ebert, il Presidente socialdemocratico responsabile dell'assassinio dei membri dello Spartakist Bund, in particolare Rosa Luxemburg (1870-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919), insieme al suo Ministro degli Interni Gustav Noske (che compare anche in un fotomontaggio posteriore di Heartfield), a figure del mondo della cultura come Albert Einstein, Kathe Kollwitz (1867-1945) e il ballerino Niddy Impekoven, tutte disseminate sulla superficie dell'opera secondo il

principio di distribuzione non gerarchica, non compositiva e aleatoria, mescolati a una varietà di frammenti testuali che spesso invocano le sillabe senza senso "dada". Secondo Huelsenbeck "dada" fu trovato inserendo un coltello nelle pagine di un dizionario; anche altre storie sull'origine del termine "dada" sono state raccontate, per esempio dai dadaisti del Cabaret Voltaire. Ma, nel contesto della Repubblica di Weimar o in quello dell'Unione Sovietica, ciò che lega Heartfield, Grosz, Höch e Hausmann da un lato e Rodcenko e Klutsis dall'altro, è prima di tutto la scoperta del ruolo della fotografia nel mondo visivo come risultato della crescente diffusione di immagini fotografiche nella cultura di massa. In secondo luogo, entrambi i gruppi condividono una produzione non semantica di significato intesa a distruggere l'omogeneità visiva e testuale, a enfatizzare la materialità del significante al di là della presunta leggibilità universale dei significati sia testuali che iconici, e a sottolineare la rottura e la discontinuità delle forme temporali e spaziali dell'esperienza. L'intento critico di questo attacco alogico alla struttura stessa della leggibilità era l'intenzione di smantellare le rappresentazioni mitiche promosse dalla produzione di massa di pubblicità e immaginario della merce. Infine il fotomontaggio rappresenta il desiderio condiviso di costruire un nuovo tipo di oggetto d'arte, effimero, che non pretende né una forza innata né un valore trans-storico, che si colloca invece in una prospettiva di intervento e di rottura. Questo definisce dimensione politica della decisione dei praticanti del fotomontaggio di realizzare arte con il medium stesso della cultura di massa invece che al di fuori o in opposizione ad esso, come nel caso della pretesa dell'arte astratta di ritirarsi nei valori specifici del medium pittorico o scultoreo. Queste le strategie che collegano le attività dei membri di entrambi i gruppi intorno al 1919.

Dal fotomontaggio alle nuove narrazioni

Il fotomontaggio sviluppò nella Germania di Weimar una gamma di opzioni che portò i suoi autori in direzioni diverse. Nel caso di Hausmann l'enfasi era sempre più testuale, con il segno verbale smontato in frammenti grafici e fonetici [5], mentre nell'opera di Höch la centralità dell'immagine fotografica sostituisce le frammentazioni che caratterizzano la disgiunzione degli elementi testuali, a vantaggio di un tipo di fotomontaggio sempre più omogeneo, in cui solo due o tre frammenti vengono usati a formare figure enigmatiche. John Heartfield, un terzo membro dell'originario gruppo dadaista berlinese, abbandonò presto quella che criticò come la dimensione "avanguardista" del modello estetizzante del fotomontaggio, il cui carattere di non senso rifiutò a favore di un nuovo tipo di fotomontaggio di intervento comunicativo. In questa nuova forma il fotomontaggio voleva raggiungere la parte dell'emergente classe operaia che la Sinistra sperava che sarebbe diventata la sfera pubblica proletaria. A questo pubblico era rivolta una strategia in cui tutte le tecniche del primo montaggio vengono rovesciate: la disgiunzione è sostituita dalla narrazione; la discontinuità delle parti, delle superfici e dei materiali è sostituita da un'omogeneità costruita artificialmente, risultato delle accurate tecniche aerografiche di Heartfield; le forme estreme di frammentazione del linguaggio che isolavano il grafema o il fonema vengono abbandonate a favore dell'inserimento di didascalie con la funzione di costruire un'informazione che abbia una forma dialettica. Questo tipo di commento, che agisce attraverso inattese giustapposizioni di tipi diversi di informazione storica e politica, è simile a quello che Bertolt Brecht sviluppò in seguito nella sua tecnica di montaggio teatrale che, come l'opera di Heartfield, voleva essere un'iniziazione alla dialettica. L'opera di Heartfield criticò implicitamente anche il primo fotomontaggio berlinese per essere sfociato alla fine in un insieme di oggetti che possedevano lo statuto di opere d'arte tradizionali come qualsiasi altra opera individuale su carta o su tela. Il tentativo di Heartfield di creare un'opera nell'emergente sfera pubblica proletaria intendeva invece cambiare propriamente la forma di diffusione del fotomontaggio, facendone il veicolo di un medium stampato e dunque uno strumento di cultura di massa. Il momento più importante del percorso di Heartfield fu l'incontro con Willi Münzenberg, che lo assunse come grafico dell'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, l'organo del Partito comunista fondato in opposizione alla stampa illustrata vecchio stile. L'*AIZ*, come venne chiamato, voleva in particolare sfidare il *Berliner Illustrierte Zeitung*, che aveva una circolazione di centinaia di migliaia di copie e poteva legittimamente essere definito uno dei primi esempi di mass-media, che fece da modello a riviste come *Life* o *Paris Match*. L'*AIZ* fu dunque concepito come strumento di controcultura di massa. Fino alla sua partenza da Berlino dopo la salita al governo dei nazisti nel 1933, Heartfield realizzò la maggior parte delle proprie opere per *AIZ*, o per copertine di libri pubblicati dal fratello Wetland Herzfelde e la sua casa editrice Malik-Verlag. Un esempio tipico del suo spostamento dall'estetica del fotomontaggio dadaista berlinese rappresentato da Höch e Hausmann può essere il volto del fascismo, per la copertina di *Italia in catene*, pubblicato nel 1928 dal Partito comunista[6]. Benché giustapposizione, rottura e frammentazione siano in opera anche qui, sono realizzate secondo una nuova coerenza in grado di servire contemporaneamente a scopi diversi. La testa di Mussolini è fusa con il teschio che la penetra dall'interno e le vignette che la circondano fondono sulla parte destra immagini di vittime della violenza con quelle di dignitari del Papa della Chiesa cattolica e sulla parte sinistra capitalisti borghesi in cilindro con bande armate fasciste di strada. Questa tecnica di fusione era l'alternativa a quella che Heartfield criticava come costruzione di mere giustapposizioni senza senso che provocavano rottura e shock ma non comportavano un orientamento politico, né momenti di improvvisa rivelazione. La fusione di opposti nell'opera di Heartfield nel 1928 [! come i "fronti unici"?!], cinque anni prima della presa di potere del nazismo, è particolarmente sorprendente perché indica come alcuni intellettuali erano del tutto consapevoli della minaccia crescente per le istituzioni borghesi [!] e la politica democratica [!] e del bisogno di sviluppare progetti culturali

[!] in strategie di opposizione e di resistenza [! vero: non certo di attacco, come lo era ancora nel 1920 la rivoluzione]. Questo è ancora più evidente in due immagini che Heartfield progettò per AIZ nel 1932, che ritraggono il presidente del Partito nazionalsocialista tedesco, Adolf Hitler, un anno prima della sua elezione a Cancelliere. In entrambe le immagini Hitler è rappresentato come una marionetta, una figura falsa e artificiale che esegue gli interessi del capitale. Nella prima, Adolf, *Il Superuomo inghiotte oro e sputa stupidaggini* [7], il corpo di Hitler è visto ai raggi X con una svastica al posto del cuore, una Croce di ferro invece del fegato e la colonna vertebrale composta di monete d'oro, illustrando chiaramente l'idea politica che era la classe imprenditrice tedesca a finanziare il Partito nazista per scongiurare ed eventualmente liquidare la rivoluzione proletaria iniziata nel 1919 con la formazione del Partito comunista in territorio tedesco. La seconda immagine, *Il significato del saluto di Hitler: il piccolo uomo chiede grandi regali. Motto: Milioni venite a me!* [8], rende questo punto ancora più evidente, per cui Hitler è rappresentato come una figura in miniatura che sta davanti a un'enorme e anonima figura di "grassone" che passa un mazzo di banconote nella piccola mano alzata dell'ometto, producendo in tal modo un'ironica reinterpretazione del "saluto hitleriano". Estremamente semplificata, grottesca, comica e perciò tanto più sbalorditiva, questa forma di argomentazione intendeva chiarire i legami politici ed economici altrimenti imperscrutabili che correvano tra i grandi affari e il capo del fascismo tedesco, visto come forza opposta e forma violenta di oppressione delle tendenze socialiste e comuniste nella Repubblica di Weimar. L'ipotesi che AIZ, la cui diffusione all'epoca era di 350.000 copie, avesse un effetto propagandistico si rivelò falsa, perché gran parte classe operaia che aveva formalmente votato comunista, avrebbe votato per il Partito nazista nel 1933, dando così il colpo finale alle aspirazioni gauchiste della Repubblica di Weimar. Non sorprenderà che Heartfield sia stato uno dei primi ricercati dalla Gestapo dopo la salita al potere di Hitler. Nel 1933 partì per Praga, dove i suoi polemici sforzi didattici e propagandistici contro il regime di Hitler furono così grandi che Hitler intervenne presso il governo ceco per far chiudere le mostre di Heartfield a Praga.



Dalla semiosi alla comunicazione

Nell'evoluzione parallela del fotomontaggio nei contesti di Weimar e sovietico i cambiamenti che emersero intorno al 1925 mirarono a trasformare le strategie iniziali. Le tecniche di shock alogico, di distruzione del significato, di accentuazione autoreferenziale della dimensione grafica e fonetica del linguaggio attraverso l'enfasi sulla frammentazione vennero rilanciate ora all'interno del progetto radicale della creazione di una sfera pubblica proletaria. Se un progetto culturale chiave delle avanguardie dalla metà degli anni Venti fu la trasformazione del pubblico, esso richiese a sua volta un ritorno alle forme di linguaggio e immagine in cui la riconoscibilità visiva e la leggibilità sono al massimo. Il tipo di fotomontaggio che Heartfield e Klutsis produssero allora era incentrato sui valori di informazione e comunicazione. L'alogismo, lo shock e la rottura delle opere precedenti vennero scartati come scherzi troppo borghesi e avanguardisti; la loro posizione antiartistica era vista come un atto di pura opposizione alla sfera pubblica borghese e un modello di cultura già sorpassato. Il compito specifico ora assegnato al fotomontaggio fu non tanto la distruzione della pittura e della scultura, o della cultura come sfera separata e autonoma, ma di fornire al pubblico di massa immagini didattiche di informazione e politicizzazione. Un esempio viene da una serie di fotomontaggi e manifesti che Klutsis realizzò tra il 1928 e il

1930 [9], in cui la metonimia di una mano alzata e usata come emblema di partecipazione politica e immagine chiave della rappresentazione reale delle masse nell'atto del voto. Sostituendo il corpo intero con una sua parte, la mano chiaramente "sta per" il soggetto che la alza, così come la singola mano, nei cui contorni si vede una moltitudine di altre mani simili "sta per" l'unità d'intenti prodotta da un singolo rappresentante che parla per un intero elettorato. Variazioni sull'immagine con diverse iscrizioni testuali vennero usate per scopi diversi: una per chiamare a partecipare alle elezioni dei soviet; un'altra per un appello alle donne a diventare attive con il loro voto. La metonimia della mano come segno di partecipazione fisica e politica nel processo collettivo è un esempio centrale di come la strategia iniziale del fotomontaggio di rottura e frammentazione sia stata trasformata nel tempo. Heartfield e Klutis diventarono dunque con il fotomontaggio i primi membri dell'avanguardia a invocare la propaganda come modello artistico. Quasi tutte le discussioni dell'arte del XX secolo hanno evitato questo termine, che era visto in diretta opposizione alla definizione modernista di opera d'arte. Propaganda implica manipolazione, politicizzazione e una strumentalità pura che annuncia la distruzione della soggettività. La pratica di Heartfield e Klutis intervenne anche nelle istituzioni e nelle forme di distribuzione che erano precedentemente connesse a ciò che poteva essere chiamato arte. Per contrasto, essi tentarono la trasformazione di un'estetica dell'oggetto singolo in una interna alla diffusione di massa delle riviste stampate, e uno spostamento dallo spettatore privilegiato alle masse partecipative allora emergenti attraverso la rivoluzione industriale dell'Unione Sovietica o il cambiamento delle condizioni industriali nella Germania di Weimar. Furono queste aspirazioni a formare la struttura reale e il contesto storico in cui si sarebbe avviata la formazione di un'estetica della sfera pubblica proletaria. La propaganda come opposizione delle forme esistenti di propaganda della sempre più crescente cultura di massa, cioè della pubblicità, va chiaramente riconosciuta come progetto consapevole intrapreso dal Dadaismo e dalle avanguardie russe per abolire le contraddizioni mantenute dal modello avanguardista borghese di pura e astratta opposizione alle forme esistenti di cultura di massa.

[fine dell'allegato 2] ¹

Ercolano, 8 Novembre 2020

Purtroppo, oltre alle lezioni *on line* per la scuola, ho avuto anche vari problemi familiari (madre e sorella) a tenermi impegnato. Non mi sono dimenticato di quello che mi hai scritto, ma volevo risponderti con calma per ampliare un poco quello che tu hai correttamente sottolineato, e direi che, più che "discutibile", ciò che quei personaggi dicono non è a mio parere in linea con ciò che pensa la sinistra comunista – ma questo non è certo una sorpresa.

Il collage Dada del *taglio col coltello da cucina della repubblica di Weimar*, mi ha fatto pensare che la caduta del potere politico dell'imperatore abbia portato in superficie tanti elementi sociali, sommersi della società tedesca come pezzi di un inconscio, che avevano bisogno di venire alla luce per farsi conoscere. Ma, se ho capito bene, quando questo movimento Dada era appena agli inizi, il primo tentativo rivoluzionario (antiformista) era già fallito; Rosa e Karl uccisi, il partito comunista distrutto sul nascere. Quello che avviene dopo i primi di gennaio del 1919 è tutto un fallimento, e non c'erano più le condizioni favorevoli – come osserva Bordiga da qualche parte che non ricordo –, forse neppure per l'arte.

C'è stata sempre una parte notevolmente maggioritaria e opportunista della socialdemocrazia che ha sempre flirtato con il capitale, e che è stata la peste del movimento operaio. Parte del proletariato rimane rivoluzionaria ma non c'è più la situazione rivoluzionaria del 1918, affossata dall'accordo della socialdemocrazia e dagli industriali (Stinnes), e quindi Weimar è sin dall'inizio soltanto il tentativo borghese di gestire per oltre un quindicennio la crisi economica con la pelle del proletariato, che dopo la crisi del 1929 verrà risolta col passaggio di testimone dalla socialdemocrazia al nazismo: un tipo più moderno di socialdemocrazia.

In tutto questo, nulla di nuovo per la "sinistra"; ma ripeto queste cose a braccio, in un momento libero.

Io di arte non capisco nulla, ma mi sembra che l'arte non abbia influenza sul proletariato; forse solo su settori più borghesi apparentemente vicini al proletariato. Se mi sbaglio dimmelo pure.

Io ho in genere una modalità sintetica di esprimermi, e quanto ci siamo detti finora era stato già detto, ma è l'essenziale di tutto quello che si poteva dire al proposito. Siamo entrati nel nocciolo degli eventi, non so però quanto in quello dell'arte, e per entrare in quest'ultimo ti faccio i miei migliori auguri.

1 . Da *Arte dal 1900*, a cura di Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, pubblicato in Italia da Zanichelli nel 2006; pagg. 168-173.

Soletude, 13 Novembre 2020

Carissimi Lory e Giorgio, vi ringrazio anzitutto per gli auguri. E ringrazio Giorgio per l'ultima lettera, che credo già contenga tutto quanto mi può servire al momento per confortare un giudizio sulle carenze di certa storiografia artistica che campa sul sentito dire, esprimendo valutazioni sulla base di luoghi comuni e opinioni di terza o quarta mano.

Il fatto poi che qualcuno si ritiene incapace di capire l'arte, credo sia solo un pregiudizio provvisorio, tuttavia difficile da estirpare persino tra noi, che pure non siamo pigri di conoscere, e spesso comprendiamo più di quanto siamo consapevoli di aver capito.

Certamente, Giorgio, che l'arte non ha nessuna influenza significativa sul movimento rivoluzionario e neppure sul proletariato. Il punto qui non è la sua "influenza" in ambiti diversi dal proprio (economici, politici, etici o psicologici che siano) ma, forse, la sua capacità di "lavoro" nel rac-cogliere e mostrare, in forme sensibili (parole, grafie, suoni ecc.) dei grani, per così dire, di "verità", che magari poi l'uomo troverà il modo di utilizzare per conoscere sempre più (anche sé stesso) ed agire di conseguenza, ecc...

Al momento non saprei spiegare il mio interesse per il *collage* di Hanna Höch del 1919, ma certamente non riguarda la possibilità che avrebbe avuto di influire sulle vicende di allora; e neppure dell'influenza dell'arte in genere sul movimento della storia. Piuttosto ritengo riguarda (o almeno dovrebbe riguardare) il "tema" di un rapporto dell'arte (e quindi dell'opera) *anche* con la verità storica, una volta che sia stata criticamente acquisita o, lasciami dire, con una verità storica più definita e "reale" che non ideologica...

Nella "propaganda", ad esempio, il "giudizio" si farebbe valere nell'indifferenza dei "fatti", dove nell'arte (per così dire) avverrebbe che siano i fatti a farsi valere (+ o -) nell'indifferenza del giudizio...

Così, ad esempio, l'anima *dada* dei suoi rappresentanti tedeschi si accende universalmente – in aderenza ai fatti del 1919 (l'anno del massacro degli spartachisti) per manifestarsi in piena forza a Berlino nel 1920 (mentre l'armata rossa della rivoluzione si muove all'*attacco* del baluardo reazionario di Varsavia) – per impantanarsi nella propaganda narrativa contingente negli anni seguenti – mentre la Repubblica di Weimar si "bolscevizza" in vie nazionali e fronti unici in *difesa* del raggiunto ordine socialdemocratico del Reich weimariano, e così via). E' di sicuro una parabola esemplificativa, la mia, che però mi sembra trovare assonanza con un brano apparso qualche anno addietro sulla nostra rivista:

« Sul fronte interclassista il fermento socialpatriottico che alimentava il movimento fascista generò la sua forma speculare con il movimento degli Arditi del Popolo, che radunava fuorusciti dai ranghi dei reduci, del movimento dannunziano e delle stesse milizie fasciste. Il loro programma era democratico e antifascista, orientato alla difensiva. Le loro milizie rispondevano con le armi solo se attaccate. Organizzazione, linguaggio e persino estetica erano quasi la copia di quelli fascisti, compresi i gagliardetti, i teschi con la baionetta fra i denti (ma con gli occhi rossi), il fascio tagliato da una scure. In Germania lo scenario, a parte l'organizzazione non confrontabile dei protagonisti, fu analogo. Il 24 febbraio 1920 fu fondato da Hitler il Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Tedeschi (NSDAP). Molti punti del suo programma erano comuni a quello fascista. La resistibile ascesa fu agevolata dal sistema democratico e addirittura assecondata dalla socialdemocrazia tedesca, non tanto con cedimenti tattici quanto con il passaggio diretto alla repressione del movimento operaio. Il "noskismo" sanguinario fu premessa indispensabile al nazismo, il quale non avrebbe mai potuto vincere da solo contro masse di proletari armati. Ovviamente ebbero la stessa funzione i reiterati tradimenti dei vari partiti rispetto alle attese proletarie ».¹

Nel *collage* del 1919 di Hanna Höch (così come nelle nostre considerazioni) sembrano prender forma proprio tutti questi stessi contenuti, tale da offrire visibilmente una più definita opportunità conoscitiva di quel preciso momento storico. Come un reportage giornalistico su Weimar l'artista rompe e connette tutte le componenti di quell'aborto di stato. Ma quello che più importa (per l'opera, che è essa stessa la forma "adeguata" di un fatto) è che lo fa sconvolgendo praticamente le forme e le norme correnti della grammatica e della sintassi, della logica e della narrazione figurativa; forme e regole che in seguito verranno tutte ri-adottate per poter recuperare il massimo della riconoscibilità visiva e leggibilità narrativa, tipiche esigenze dell'immediatismo e dell'attivismo, sempre disposto a rinunciare al proprio futuro per un piatto di lenticchie già pronto. Ed ecco allora apparire quelle rappresentazioni anacronistiche e soccombenti della realtà che, ad esempio, ricorrevano alla democratica «metonimia di una *mano* alzata come emblema di partecipazione» [personale!] fisica e politica [elettorale!!] ... proprio mentre i fascismi,

1 . *Necessarie dissoluzioni*, nella rivista N+1, n. 36, dicembre 2014, pag. 14.

con medesimo stile, utilizzavano – nell'arte come nella realtà – l'*aereo* [la macchina] e i *trust* [impersonali], ossia le forze oramai sviluppate e concentrate del capitale... Ed è anche così (ma non certo per questo) che alla fine negli anni 30 si giunse addirittura ad un comune sincretismo iconografico, altrettanto ributtante di quello teorico – altro che “diventare i primi membri dell'avanguardia a invocare la propaganda come modello artistico”...!

Ma tutti questi sono pensieri estemporanei su cui non mi soffermo prima di discuterne con gli altri.

Comunque, Giorgio, non perdere altro tempo per starmi appresso; adesso pensa a quelli che hai accanto.

Se poi rimarrai ancora interessato a tutta questa faccenda, potremmo occuparcene più in là, magari anche liberandola dai risvolti artistici.

Ciao Lory, ciao Giorgio. Vostro

Soletude, Venerdì 12 Febbraio 2021

Caro Giorgio: come previsto!

https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_it

E' questo l'indirizzo di una pagina web molto interessante per quanto abbiamo detto nei mesi scorsi sulla socialdemocrazia tedesca – incluso, ricorderai, l'insidia di un nuovo Bauhaus, che lascia intendere un secondo New Deal di ultima stagione, ossia: un Bauhaus weimariano come grimaldello spirituale dal costo concreto di 750 miliardi di euro.

Che dire? Per spalancare l'uscita di sicurezza socialdemocratica e prendere una boccata d'ossigeno, il disperato cadavere che pur si muove richiama all'ordine del caos persino le belle truppe di riserva dei sorci verdi dell'arte.

Ciao carissimo. Salutami Lory

Von der Leyen's green Bauhaus dream

Brussels wants to embrace the art school's experimental approach in fight against climate change.



The Commission president has pledged to revive Bauhaus, the experimental art school founded in interwar Germany to marry artistic form with functional design | General Photographic Agency/Getty Images

Immagini: a pag.11, manifesti di Gustav Klutsis (1928) e John Heartfield (1934); sopra: il Bauhaus di Dessau ridipinto con una mano di verde.



La Situazione in Germania e il Movimento Comunista

«Il Soviet», anno III, nr. 18 dell'11 Luglio 1920

Berlino 28 Giugno 1920

La grande Germania vive di una vita anormale. Dopo la terribile guerra nella quale ha sperperato incalcolabili energie, china oggi sotto il pugno di ferro del vincitore che le asporta materie prime, materiale ferroviario e tonnellate di oro, essa respira a stento, ed i sintomi patologici sono evidenti! anche nella grandiosità della capitale, e nella vastità del moto incessante che vi pulsa.

Apprendo da compagni che hanno studiato e studiano attentamente la situazione che la crisi economica è al colmo. Le Industrie si vanno chiudendo, la produzione agricola è insufficiente, sebbene il raccolto sia

favorevole alle esigenze del paese.

Il proletariato sta male e fremente sordamente.

La situazione politica, nel quadro attuale che ci presenta l'Europa, e ancora più minacciosa. La politica dell'Intesa era riuscita a costituire tra il bolscevismo e l'Europa borghese una catena di Stati-cuscinetto, primo tra i quali la Polonia. Ma la stessa politica ha spinto la Polonia contro la Russia dei Soviet, ed oggi le armate controrivoluzionarie ripiegano dinanzi alla travolgente controffensiva rossa. Malgrado tutti i suoi sforzi, l'Intesa non potrà salvare la Polonia, né con la maniera forte voluta dalla Francia, né col gioco dell'Inghilterra. Anche se questa volesse adottare le maniere cative con la Russia, essa è ormai paralizzata dalla situazione dell'Irlanda, dell'Egitto, dell'India, dagli avvenimenti impressionanti dell'Asia Minore.

Tra poche settimane forse lo Stato-cuscinetto non sarà più. Le truppe dei Soviet entreranno a Varsavia: più ancora, esse vi troveranno la capitale di una nuova repubblica sovietista, poiché anche in Polonia la situazione sociale e politica è tesissima e le masse sono pronte ad insorgere.

Se l'Intesa non potrà evitare ciò, e non si vede con quali mezzi possa evitarlo, sarà la Germania il paese che dovrà fare da barriera tra il sovietismo e l'Europa capitalista.

La politica dell'Intesa peserà ancora di più allora sulla Germania per costringerla alla nuova sua funzione. La borghesia tedesca non potrà governare con nessuna combinazione, immobilizzata dalle catene del vincitore.

La crisi economica e sociale seguirà ad acuirsi e le masse non potranno restare indifferenti. Il «Kapp-Putsch» (il colpo di mano di Kapp) si ripeterà in ben più vaste proporzioni quando l'Intesa imporrà a Berlino un governo di estrema destra, e questa volta il proletariato sarà trascinato a raccogliere la sfida per una lotta definitiva.

Quale è, di fronte a queste prospettive, la preparazione sociale e politica della classe operaia germanica?

La risposta a questa domanda non può, malauguratamente, non avere sapore di pessimismo.

Una grande parte delle masse lavoratrici è ancora sotto l'influenza del SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) che ha nelle sue mani la burocrazia che governa i sindacati tradizionali. E' inutile ricordare ai lettori italiani la natura e il compito del partito dei Noske, degli Scheidemann e degli Ebert.

La parola d'ordine di questo partito è: lavorare per salvare la patria tedesca. Esso è perfino contro gli scioperi economici, esso vuole la collaborazione aperta colla borghesia sulla base della fame del proletariato e della sua prostrazione allo sfruttamento capitalistico.

I lavoratori delle miniere sono un indice di questa situazione, un indice nel senso fisico della parola. Sono ridotti a scheletri semoventi. Non perderà questo proletariato anche la forza di brandire le armi liberatrici?

Abbiamo quindi l'USPD, il partito socialista indipendente, fiero della recente clamorosa vittoria elettorale. E' un partito numerosissimo e fortemente organizzato, inoltre spesso si sente fare l'elogio della sua evoluzione verso sinistra. Si sa da tutti che esso è uscito dalla II Internazionale e conta di entrare forse che sì, forse che no, nella Terza. E' anche noto che esso è diviso in varie correnti e che, se la destra amorgeggia con Scheidemann, la sinistra poggia verso i comunisti.

Ma l'idea che i compagni italiani possono essersi fatti di questo partito da quanto ha pubblicato in varie occasioni l'*Avanti!* deve essere molto immeritata.

Il partito indipendente è il partito della indecisione, del confusionismo teorico, della incapacità e neghittosità all'azione. La sinistra ha ottenuto sulla destra l'approvazione di un programma che, pur essendo anche nel campo della teoria e dei principi una specie di aborto, ha delle frasi comuniste, ma la destra ha imposto facilmente alla sinistra le sue direttive tattiche, e il *leader* della sinistra, il Daumig tanto elogiato come capo della rivoluzione tedesca, è anch'esso un «opportunist» che ha ceduto le posizioni dinanzi all'influenza dei Crispian e degli Hilferding.

La contraddizione fra le parole e l'azione che si riscontra nell'USPD ricorda molto la situazione del grosso del Partito Socialista Italiano.

Ho assistito ad una discussione tra comunisti ed indipendenti. Un compagno comunista aveva parlato sulla situazione tedesca e il compito del proletariato rivoluzionario; molti indipendenti hanno replicato. Uno di essi soltanto ha detto che l'USPD è un partito rivoluzionario come il partito comunista, ma senza poter suffragare tale sua affermazione.

Tutti gli altri hanno svolto le argomentazioni proprie sotto tutti i cieli e in tutti i tempi dei riformisti: il proletariato è incosciente, è reazionario, e immaturo. Essi sono per la dittatura proletaria, per i Soviet, per la III Internazionale, ma la *loro* rivoluzione non dovrà *ripetere* i metodi «russi», il terrore rosso, la soppressione della stampa borghese e simili cose da maleducati.

Il sistema dei Soviet, infine, potrebbe adattarsi per ora a sorgere a fianco delle istituzioni democratiche, salvo dopo un certo tirocinio a far da sé.

Ecco che gente sono gli indipendenti tedeschi. Naturalmente, mi si assicura, nei comizi elettorali non dicevano queste cose, ma fiammeggiavano di apostrofi rivoluzionarie. La cosa non mi è parsa nuova.

Un solo argomento valido vi è, disgraziatamente, per la difesa degli indipendenti, ma è un argomento specioso. Esso consiste nel dire che i comunisti non fanno molto di più e di meglio per la preparazione rivoluzionaria. Ma questo, anche se fosse interamente esatto, non può servire di salvacondotto a tutta la merce avariata coperta dalla bandiera degli indipendenti!

I comunisti, come voi sapete, sono divisi. Vi è il KPD (Partito Comunista tedesco), e vi è ora il KAPD (Partito Operaio comunista tedesco). Che cosa divide i due partiti? L'ho chiesto ai compagni dell'uno e dell'altro.

E' bene anzitutto fare la storia della scissione. Nel Partito Comunista, dopo la fallita insurrezione del gennaio 1919, dopo la morte dei due grandi capi Liebknecht e Luxemburg, si accesero due vive questioni. L'una riguardava i sindacati di mestiere (*Gewerkschaften*) dominati dal riformismo e dalla burocrazia socialdemocratica, e l'opportunità di seguire a lavorare dentro di essi oppure di boicottarli per costituire nuovi organismi. L'altra questione riguardava la partecipazione alle elezioni.

La Centrale del Partito era per la partecipazione sia ai sindacati che alle elezioni. Fu indetto un Congresso [conferenza] che ebbe luogo nel luglio ad Heidelberg [Berlino] e che approvò il programma della centrale. L'opposizione sollevò però nuove obiezioni alla regolarità del congresso, e chiese che ne venisse convocato un altro, previa discussione ampia delle due questioni da parte delle organizzazioni del Partito.

La Centrale invece indisse il secondo congresso per l'ottobre 1919, ma con lo strano criterio di escluderne tutti i rappresentanti che non avevano, nelle due questioni del parlamentarismo e delle *Gewerkschaften*, mandato conforme alle sue direttive.

Il congresso fu quindi costituito solo da quelli che la pensavano come la Centrale, vi presero parte moltissimi impiegati del partito quali delegati, e l'opposizione fu dichiarata espulsa dal partito.

I compagni del KAPD mi hanno affermato, ed in ciò ritengo non abbiano torto, che non erano intenzionati di costituire un nuovo partito, ma che furono cacciati con un procedimento inaudito, mentre il congresso, se regolarmente convocato, avrebbe dato ad essi la maggioranza.

In aprile 1920 essi, visto inutile ogni tentativo per ottenere soddisfazione, tennero il congresso costitutivo della *Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands*.

Questo partito è meno numeroso del KPD, però predomina a Berlino ed Amburgo e sembra godere le simpatie delle masse operate industriali.

Oltre alle due questioni accennate lo dividono dal Partito comunista altre due principali posizioni: la questione della centralizzazione dell'azione (il KAPD è per il federalismo) e le accuse di debolezza e di incertezza alla centrale del KPD.

Vi è la questione del famoso *bolscevismo nazionale*, i cui leaders, Laufenberg e Wolffheim di Amburgo, hanno lanciato un manifesto la cui parola d'ordine è: alleanza anche coi borghesi per la guerra all'Intesa e la lotta contro Versailles! Essi dicono: se i russi si servono di Brussilov noi possiamo servirci dei militaristi tedeschi, e non avvertono l'enorme differenza delle situazioni, poiché i proletari russi sono al potere e Brussilov rappresenta un tecnico della guerra, ma non una classe o un partito.

I leaders del KAPD mi hanno però assicurato che i due amburghesi ed i loro scarsi seguaci, se sono ancora formalmente nel partito, sono però stati sconfessati e ne saranno allontanati ben presto.

Circa l'attitudine del KPD e la sua poca attività, le accuse dei fuoriusciti alla Centrale non sono forse senza fondamento. La sinistra del KPD stesso le condivide.

Durante i giorni del *Kapp-Putsch* la politica del partito è stata troppo al disotto della situazione, ha dimostrato che la Centrale aveva perduto il contatto colle masse e non sapeva lanciare ad esse una sicura parola d'ordine rivoluzionaria. Le polemiche al riguardo sono vivissime. In realtà le condizioni tedesche non permettono al partito comunista di agire liberamente per conquistarsi il seguito del proletariato. L'aver partecipato alle elezioni non ha potuto migliorare di molto tale situazione. Il partito ha oggi al Reichstag due deputati: Paul Levi e Clara Zetkin. Paul Levi è il leader intellettuale del partito: egli però è uomo di destra: i lettori del *Soviet* conoscono la infelice tesi della *locale Opposition* all'eventuale governo «socialista» (vedi num. 14).

Il KAPD sostiene la costituzione dei Consigli di fabbrica (*Betriebsrate*), ma nelle sue tesi vi è della confusione. I *Betriebsrate* legali, che esistono in Germania e seguono per lo più gli indipendenti, sono boicottati dal KAPD.

Esso lavora, al di fuori di essi come al di fuori dei sindacati, a formare dei consigli d'officina illegali, legati in una «Betriebs-organisation», una unione operaia rivoluzionaria, illegale, che non è più, a mio giudizio, un organo economico, per il fatto stesso che non ogni operaio può accedervi, e non è ancora un partito politico.

Ciò non si concilia con la affermazione che i consigli di fabbrica conducono tutto il proletariato sulla vera via rivoluzionaria.

Se dovessi esprimere una opinione sulle direttive del KAPD poco avrei da mutare a quanto ne scrivevo, da lungi, su queste colonne (nei nn. 8 e 13). Vi è del sindacalismo, e in realtà sono proprio le tesi teoriche della Centrale combattute dal KAPD che sono sulla buona base marxista.

Lo stesso astensionismo del KAPD è dissimile, come dicevo, dall'astensionismo della nostra frazione, e pur avvalendosi di analoghe constatazioni e argomenti, poggia in parte su basi diverse, in quanto svaluta l'azione *politica e di partito* in generale.

Ma in gran parte vive e si agita nel nuovo partito una maggiore decisione rivoluzionaria e una più larga attività tra le masse; e i suoi seguaci sono quegli operai che sono insofferenti di certi momenti di transigenza del vecchio partito comunista e della sua conversione al parlamentarismo, che lo avvicina agli indipendenti, i quali si avvalgono della sua tattica per valorizzarsi di fronte al proletariato tedesco e alla Internazionale.

Non bisogna tacere che nel KPD vi sono anche degli astensionisti, specie tra i giovani.

La gioventù comunista sta per dividersi anch'essa in due campi tra i partigiani dei due partiti.

Certo la crisi non è lieve, né la soluzione se ne intravede. Potrà darla il Congresso Internazionale Comunista? Gli avvenimenti intanto incalzano. Forse essi stessi desteranno i lavoratori ed i comunisti. Il proletariato tedesco, che ebbe per suoi campioni giganti del pensiero come Marx, Engels, W. Liebknecht, Mehring, e gli apostoli del sacrificio come Carlo e Rosa, non potrà essere impari alla lotta per innalzare la bandiera del comunismo nel cuore d'Europa, alla lotta che sarà forse decisiva tra i due grandi avversari: il capitalismo mondiale e le falangi ribelli che esso suscita sotto ogni cielo.





Non è dall'oggi al domani che il proletariato ha fatto del marxismo il suo metodo, e attualmente è ben lungi dal servirsene integralmente. Questo metodo serve ora principalmente e quasi esclusivamente a scopi politici. Il largo impiego come metodo di conoscenza e lo sviluppo metodologico del marxismo dialettico appartengono ancora all'avvenire. Soltanto nella società socialista il marxismo cesserà di essere lo strumento unilaterale della lotta politica, per divenire il metodo della creazione scientifica, l'elemento e lo strumento essenziale della cultura spirituale.¹

... Siamo qui, come attorno ad un bivacco notturno. Alla luce di un fuoco che a sprazzi illumina la radura, qualcuno ci intrattiene parlando più o meno di arte. Ma più sul meno riesce a dire, lasciando oltretutto cadere i fili continui del suo discorso. E così, chi paziente l'ascolta si sforza di ravvisare, oltre l'ombra che avvolge il gruppo, la completezza degli argomenti che lui vorrebbe illuminare senza però mai raggiungerli...

L'Arte Raccontata ai Compagni . III

RICOGNIZIONI SUL FORMALISMO . 1²

Iconologie e morfologie del tempo

In un disegno pubblicitario della banca Bowery Saving di New York degli anni trenta dello scorso secolo, la raffigurazione del Padre Tempo³ non presenta i vari elementi iconografici distintivi che in passato servivano a rendere riconoscibile la personificazione del Tempo, ma soltanto quelli della tarda età e la falce. E' un tipico esempio di "pseudomorfosi" dell'immagine, cioè di re-interpretazione di un personaggio antico che è riuscito a resistere alla totale eliminazione dei soggetti umanistici dall'arte moderna e gode tuttora di una tale popolarità che persino ai giorni nostri lo porta a comparire nelle cartoline di auguri per l'Anno Nuovo, nonché in cartoni animati e nella pubblicità.

E' all'incirca con queste parole che lo storico dell'arte Erwin Panofsky introduce il suo studio iconologico sul tema umanistico del Padre Tempo⁴, svolto attraverso descrizioni, analisi iconografiche e interpretazioni iconologiche di svariate raffigurazioni dell'idea del Tempo espresse in letterature e mostrate in opere d'arte

1 . Lev Trotsky, *Cultura e arte proletaria*, in *Letteratura e rivoluzione*, URSS 1923; it. da *Letteratura arte libertà*, ed. Schwarz, Torino 1958, pag. 73. Per il metodo di Marx, vedi il *Poscritto* alla seconda edizione del *Capitale* (riportato nella seconda parte della presente Ricognizione).

2 . Sul "formalismo" vedi altro in *nømade* 15.2018, pag. 67 seg. e in *nømade* 05.2011, pag. 117-19

<http://www.artedeologia.it/01-EDIZIONI/Edizione-15-2018/Elementi-narrazione-1b.html>

http://www.artedeologia.it/01-EDIZIONI/Edizione_dic2011/22-REPRINT%20sul%20formalismo.html

3 . "Father Time" nei paesi non solo anglosassoni è l'immagine dell'anno vecchio: o, nel senso esteso, del tempo che sempre avanza di corsa verso il futuro però guardando indietro, verso il passato.

4 . Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, 1939; it. Ed. Einaudi, Torino 1975-2009, pag. 89 seg..

classiche, tardoantiche, medievali, rinascimentali o barocche.¹

Veniamo contestualmente informati dallo stesso studioso che i “bagagli necessari all’interpretazione” di questo specifico studio delle immagini storicamente prodotte nell’ambito delle arti figurative, sono: 1) l’esperienza pratica, ossia la familiarità con oggetti ed eventi; 2) la conoscenza delle fonti letterarie, ossia la familiarità con specifici temi e concetti; 3) l’intuizione sintetica (ossia la familiarità con le tendenze essenziali dello spirito umano), condizionata dalla psicologia e dalla “Weltanschauung personale” – ovviamente dell’interprete, ovvero dalla sua personale concezione del mondo e della posizione in esso occupata dall’uomo. Abbiamo inoltre, per ognuno di questi bagagli, un corrispondente “principio regolatore per l’interpretazione” dei significati più profondi delle immagini:

1) la storia dello stile, ovvero una comprensione profonda del modo in cui, in condizioni storiche variabili, oggetti ed eventi sono stati espressi mediante forme;

2) la storia dei tipi, ovvero una comprensione profonda del modo in cui, in condizioni storiche variabili, temi e concetti specifici sono stati espressi mediante oggetti ed eventi;

3) la storia dei sintomi culturali o “simbolici” in generale, ovvero dalla comprensione profonda del modo in cui, in condizioni storiche variabili, le tendenze essenziali dello spirito umano sono state espresse da temi e concetti specifici.

Tali e tante sono le comprensioni profonde e le immersioni spirituali richieste per leggere un’immagine, che non sorprende se poi qualcuno vuole riemergere alla superficie per prendere una boccata d’aria e schiarirsi le idee dopo l’apnea.

La parziale definizione di arte come linguaggio simbolico data da Cassirer ha dominato gli studi artistici del nostro secolo. Si è sviluppata così una nuova storia della cultura ancorata al concetto di opera d’arte come espressione simbolica: in questo modo è stato possibile ricollegare l’arte al resto della storia. Il prezzo però è stato alto, giacché mentre la nostra attenzione si rivolgeva tutta allo studio dei significati, si trascurava un’altra definizione di arte intesa come sistema di relazioni formali. Questa seconda definizione importa più del significato, allo stesso modo che la parola importa più della scrittura, poiché l’una precede l’altra e la scrittura non è che un’applicazione particolare della parola. L’altra definizione di “arte” intesa come forma resta inattuale, anche se ogni persona assennata sarà disposta ad accettare come un truismo che nessun significato può essere trasmesso se non gli si dà una forma. Ogni significato ha bisogno di un sostegno, di un veicolo o di un vaso. Questi sono i vettori del significato e senza di essi niente potrebbe essere comunicato da me a un altro o da un altro a me, né da qualsiasi sfera della natura a un’altra sfera.²

Non è difficile per noi collegare queste ultime osservazioni di Kubler ad un richiamo di Engels per il quale è una “vecchia storia” quella che in principio trascura sempre la forma a favore del contenuto³. E se qualcuno ha avuto la pazienza di seguire fin nelle digressioni i nostri “racconti”, non crediamo possa avere particolari difficoltà a riconoscere, in queste considerazioni di Engels e di Kubler, la stessa preoccupazione che abbiamo avuto nell’incontro precedente nel richiamare la vostra attenzione sulla medesima questione⁴ che, più felicemente e ordinatamente di noi, lo storico dell’arte statunitense svolgerà nel seguito della premessa, appena letta, al suo saggio su La forma del tempo – che completiamo qui di seguito, emendata dalle note biografiche e dai ringraziamenti dell’autore.

Le forme di comunicazione possono essere facilmente distinte dal contenuto significativo di ogni trasmissione. Nella lingua le forme del discorso sono i suoni (fonemi) e le unità grammaticali (morfemi). In musica abbiamo note e intervalli; in architettura e scultura, forme solide e vuote; in pittura, toni e aree. Le forme strutturali possono essere percepite indipendentemente dal significato. La filologia in particolare ci insegna che gli elementi strutturali di una

1 . Immagini e figure del Tempo (che vanno dal Kairos classico al Fanete, dal Saturno romano alla Morte medievale, alla rappresentazione del Tempo nel Quattrocento, eccetera) come sono tramandate nella pittura pompeiana, nei codici miniati medievali o da svariati artisti quali Jacopo Pisellino, Gregorio de Gregorii, Dürer, Bronzino, Bernini, Tiepolo, ecc., fino a Poussin.

2 . George Kubler, *Simbolo, forma a durata*; premessa a *La forma del tempo* (1962), it. Einaudi, Torino 1972, pgg. 3,4.

3 . Friedrich Engels, lettera a Franz Mehring del 14 luglio 1893, in *Lettere di Engel sul materialismo*, ed. Iskra, Firenze 1982, pag. 65 (il concetto viene ripreso più avanti, vedi qui a pag. 48).

4 . *L’arte raccontata ai compagni*, in almanacco *nòmade* n.19, pag. 63: “Cos’è dunque ciò che l’opera (d’arte) 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 [di Gombrich] un nocciolo duro come un granello di sabbia, che tuttavia va progressivamente svaporandosi in un compito dettato dal corpo sociale per finire in una intenzione del singolo...”. Ci riferivamo grosso modo appunto a ciò che per i significati Kubler indica come “sostegni” o “vettori del significato”, il cui studio metodico, dopo essere nato in un periodo storicamente rivoluzionario (anche per il pensiero borghese - come vedremo più avanti), viene rinnegato, abbandonato quando non deriso, non appena anche la sua fase rivoluzionaria è alle spalle: tanto vale per l’arte come per la scienza (cfr. A. Bordiga, Riunione di Bologna del 13 novembre 1960, ora nella rivista *n+1*, numero doppio 15-16, giugno-settembre 2004, particolarmente pag. 152).

lingua subiscono col tempo mutamenti più o meno regolari che non hanno alcuna relazione col significato, e questo è il caso di certi scambi fonetici nella storia di lingue apparentate che possono essere spiegati solamente con l'ipotesi di un mutamento regolare. Così un fonema "a", presente nello stadio primitivo di una lingua, diventa fonema "b" in un'epoca più tarda, indipendentemente dal significato e solamente per effetto delle regole che governano la struttura fonetica del linguaggio. Tale è la regolarità di questi cambiamenti fonetici che essi possono essere persino utilizzati per misurare gli spazi di tempo tra due forme di linguaggio di cui si ha documentazione ma non si conosce la data. Simili regolarità probabilmente governano l'infrastruttura formale di ogni arte. Dovunque però appaiono gruppi simbolici, vediamo interferenze che possono interrompere la regolare evoluzione del sistema formale. Interferenze da immagini visuali sono presenti in quasi ogni arte. Persino l'architettura, comunemente considerata priva di intenzioni figurative, è guidata da un'espressione all'altra dalle immagini di monumenti famosi del passato sia lontano che recente. Scopo di queste pagine è di attirare l'attenzione su alcuni problemi morfologici di durata in serie e sequenza. Si tratta di problemi rimasti in disparte da più di quarant'anni, da quando cioè gli studiosi distolsero la loro attenzione dal "puro formalismo" per rivolgerla alla ricostruzione storica di complessi simbolici.¹

Delle diverse osservazioni di Kubler, a noi ora interessa l'idea di quei "mutamenti più o meno regolari" che subiscono le forme strutturali di una lingua "per effetto di regole che governano l'infrastruttura formale di ogni arte... senza nessuna relazione con il significato"² ... Allora... piuttosto con il tempo?

Noi viviamo in un ecosistema mantenuto lontano dall'equilibrio dalla radiazione solare e sono proprio processi di non equilibrio ... e la conseguente inclusione del tempo in equazioni non lineari, la base della nuova fisica evolutiva e probabilistica. Andare nella direzione di una visione evolutiva della fisica significa andare anche nella direzione di unificare le due culture, la scientifica e l'umanistica. La scienza ha dato troppo spazio allo spazio, ignorando il tempo! Nella storia, nelle cose umane, in ecologia il ruolo del tempo invece è fondamentale: le memorie sono sicuramente più importanti dei chilometri.³

La natura ha dato fin troppo spazio allo spazio, dategli il tempo e, lontano dall'equilibrio entropico, anche l'atomo di carbonio impara a memoria il modo di mettersi al mondo!

Che il Tempo potrebbe avere, oltre che una misura anche una forma⁴ – come suggerisce il titolo del saggio di Kubler – non è stata una formulazione troppo tardiva nell'arte (rispetto a quella iconologica-iconografica che la storiografia dell'arte ha trovata già pronta e sviluppata nella tradizione letteraria dell'interpretazione ermeneutica e drammaturgica dei significati del testo scritto), ma certamente ha forse dovuto attendere che fossero prima sufficientemente digerite alcune nuove teorie unificatrici del tardo ottocento e dei primi del novecento, dell'evoluzionismo o del relativismo ma anche del socialismo, e in generale dell'affermarsi di una diffusa attitudine scientifica nell'affrontare problemi che ricadevano abitualmente negli ambiti specifici degli studi storici, umanistici o filosofici – dove troppi temi venivano trattati tutti con le medesime procedure tradizionali utilizzate per la letteratura, la poesia o il pensiero, solitamente regolate da categorie estetiche tuttora vaghe, come il gusto, il bello o l'eleganza, nella definizione delle quali si erano consumate generazioni di filosofi e commentatori dei piaceri artistici.

In un appunto di Marx del 1841 – in cui egli sembra volgere le esortazioni di Leibniz ai "giovani hegeliani" che all'epoca bazzicava – potremmo trovare le parole da rivolgersi anche agli studiosi della storia dell'arte o dell'estetica.

Leibniz consiglia ai cartesiani... "di disfarsi dello spirito di setta, sempre contrario all'avanzamento delle scienze ... di attaccarsi alle esperienze e alle dimostrazioni, invece che a quei ragionamenti generali [che non] servono che a mantenere la pigrizia e coprire l'ignoranza; di cercare di fare qualche passo avanti e di non accontentarsi di essere dei semplici parafrasti dei loro maestri; di non trascurare e disprezzare l'anatomia, la storia, la lingua, la critica, disconoscendone l'importanza e il valore ...", mi sembra che coloro che s'attaccano a un solo maestro s'abbassano in tal maniera alla schiavitù, e non concepiscano pressoché nulla dopo di lui.⁵

Detto di passaggio, occorre qui smentire un luogo comune tuttora corrente, che vuole vedere, almeno per i suoi anni berlinesi, un Marx ancora filosofo e per di più hegeliano, nonostante una lettera del novembre

1 . George Kubler, *Simbolo, forma a durata*, cit.

2 . Che tuttavia può interferire (con "gruppi simbolici") e interrompere così "la regolare evoluzione del sistema formale" ... - ma qui ci sembra porsi ed agire un netto dualismo tra forma e significato che impedisce di considerare tali interferenze del significato come partecipi anch'esse all'evoluzione del sistema formale e, a fortiori, della lingua stessa...

3 . Enzo Tiezzi, *Fermare il tempo*, ed. Raffaello Cortina, Milano 1996, pag. 123 (corsivi nostri).

4 . La forma dello gnomone, della clessidra o dell'orologio sono forme delle "macchine" di misurazione (quantitativa) del tempo non forme (qualitative) del tempo, e specificatamente – quando le vediamo rappresentate nelle opere d'arte – raffigurazioni simboliche del tempo dell'uomo e per l'uomo (...storico, solitamente occidentale e più o meno moderno).

5 . Karl Marx, *Taccuino berlinese del 1841*, estratti su Leibniz, in MEGA 2 IV/1, Exzerpte und notizen bis 1842, Berlino, Dietz Verlag, 1976, pag. 20.

1837 in cui Marx confida al padre: «giunto a Berlino, ho rotto tutti i legami che avevo avuto fino allora, ho fatto di malavoglia rare visite e ho cercato di immergermi tutto intero nella scienza e nell'arte ... - o anche - non ho potuto avere pace finché non avessi acquisito la modernità ed il punto di vista della odierna opinione scientifica»¹, e non sussiste alcun motivo ragionevole per non prenderlo in parola - anche alla luce dell'esortazione di Leibniz che si prende cura di annotare e commentare.

Che il pensiero e la prassi scientifica abbia ispirato l'intero lavoro di Marx fin dall'inizio non può essere equivocato²; e più avanti vedremo che per fare dei passi avanti anche in estetica e psicologia egli auspica uno studio sistematico e scientifico. Così come in seguito vedremo che questo auspicio era già realizzato, ad esempio, per lo sviluppo di moderne teorie in quegli studi della lingua o dell'arte che avevano preso a modello proprio il metodo scientifico dell'anatomia comparata di Cuvier (1769-1832). Quest'anatomia ricercava difatti le cause della forma degli animali per darne una interpretazione funzionale all'intero sistema dell'organismo particolare preso in esame. L'opera d'arte, intesa come un similare sistema autonomo di relazioni e problemi formali da risolvere assume però, fin dall'inizio di questi moderni studi scientifici sull'arte, l'aspetto di uno scontro su uno dei temi tuttora fondamentali del pensiero scientifico.³

In realtà il concetto di storia dell'arte come storia della soluzione di problemi artistici risale addirittura al patriarca della storiografia germanica [dell'arte], Alois Riegl (1858-1905), ed aveva in lui principalmente una funzione polemica proprio contro il determinismo positivista di Semper (1803-1879) (ciò che non gli ha impedito di essere, a sua volta, accusato di "determinismo estetico").⁴

Sembra proprio che il "determinismo" si prenda spesso e volentieri la sua rivincita su quelli che vorrebbero metterlo alla porta facendo infine capitolare chi pur avendo simile pretesa conduce tuttavia studi, ricerche e sperimentazioni sulla base dei fatti, senza ideologie pret-a-porter. A una di tali idee sembra difatti imputabile la resistenza che una certa storiografia dell'arte contrappone al "formalismo"⁵, visto come affetto di un deprecato determinismo; ma, a guardar bene, alla radice di questo biasimo c'è il timore che esso possa in qualche modo limitare la libertà creativa dell'artista geniale, ridurne il ruolo di protagonista. E qui, per noi, valga come un altro grande tema dell'immaginazione artistica già trattato riguardo al "battilocchio" nella storia in generale, e quindi anche nella storia dell'Arte, quando intesa come successione cronologica di biografie providenziali; difatti due sono le costruzioni cui più supinamente si inchina il filisteo: lo Stato e l'lo⁶. Kubler sembra al riparo dall'influenza di certi vecchi feticci artistici in seguito e grazie ad una esperienza pratica di vita professionale che lo collega necessariamente all'intero arco storico del millenario tempo di lavoro dell'uomo:

L'esperienza degli scavi archeologici (in cui ogni cosa è ugualmente utile) e quella dell'arte contemporanea (in cui tutto è, o può essere, "opera d'arte") concorrono nell'opera di Kubler a mettere in ombra problemi tradizionali come quello della "qualità, della gerarchia tra opere ed artisti, del peso della personalità nella storia, portando in primo piano il rigore "scientifico" delle "sequenza" di opere d'arte (anzi, di "manufatti) come soluzioni collegate di un problema. Il radicale cambiamento di punto di vista, dal soggetto umano all'oggetto, dal creatore al manufatto, implica anche la messa in quarantena di tutti quei rapporti arte-società che, passando necessariamente attraverso la psicologia dell'artista, non si prestano alla constatazione oggettiva, alla rilevazione, alla misurazione. Non più quindi idee, sentimenti, letteratura, psicoanalisi, ma tecnica, morfologia, sociologia e statistica. Non del tutto a torto André Chastel ha voluto vedere nell'antropologo Kubler la "controparte" dell'iconologo umanista Erwin Panofsky.⁷

1 . Da Karl Marx, F. Engels *Werke, Ergänzungband*, Erster Teil, Berlin 1968, pp 3-12. La Lettera fu pubblicata per la prima volta, con un'introduzione della figlia Eleanor (dirigente comunista, più tardi morta suicida) su *Die Neue Zeit* XVI 1897. Leggi in almanacco *nømade* n.16, ottobre 2018, pag. 21 seg.

2 . Tralasciando le sue letture scientifiche alla British Library, che frequenta assiduamente dal 1846 al 1873, nella sua biblioteca privata di Marx si è trovata una consistente presenza di volumi d'argomento scientifico.

3 . Riguardo al ruolo del tema nell'immaginazione scientifica possiamo leggere in Holton: "Cosa c'è dietro le scelte chiaramente quasi estetiche che fanno alcuni scienziati - per esempio, nel rifiutare come semplicemente ad hoc un'ipotesi che ad altri scienziati può sembrare una verità necessaria? Il terreno da cui scaturiscono queste scelte è confinato nell'ambito dell'immaginazione scientifica o si estende oltre di essa? Per trattare questioni di questo tipo io ho proposto una nona componente per l'analisi del lavoro scientifico, cioè l'analisi tematica (un termine familiare per l'uso in certa misura simile che se ne fa in antropologia, critica dell'arte, musicologia e altri campi). In molti (forse nella più parte) dei concetti, metodi proposizioni e ipotesi della scienza, passati e presenti, ci sono elementi che hanno la funzione di temi: costringono il singolo a certe scelte e le motivano e a volte guidano (normativamente) e polarizzano l'interesse di tutta la comunità scientifica." - Gerald Holton, *L'immaginazione scientifica* (1973-79), ed. Giulio Einaudi, Torino 1983, pag. 7.

4 . Giovanni Previtali nell'*introduzione* a *La forma del tempo*, cit., pag. XVI.

5 . Noi usiamo il termine "formalismo" in una accezione molto estesa (vedi qui a pag. 37), inclusiva di più poetiche e pratiche artistiche o correnti di pensiero, che si sono sviluppate, a partire dalla metà dell'Ottocento, per oltre un secolo.

6 . Vedi in *nømade* n.19, Amadeo Bordiga, *Superuomo ammosciati* (1953), pag. 98.

7 . Previtali, cit., pag. XI seg..

Più di uno ha avanzato la classica obiezione romantica che su questa via si trascura l'aspetto creativo ed espressivo dell'arte nel singolo artista; ma a volte qualcosa di ingombrante deve pur essere lasciata cadere se si vuole fare dei passi in avanti.¹

[*“La storia delle cose”, ovvero: l'industria dell'uomo e la sua scienza*]

Quello virgolettato è precisamente il titolo del primo capitolo del saggio dello storico dell'arte statunitense George Kubler *La forma del tempo*; e poiché ben presto sapremo che le “cose” cui dedica le sue considerazioni altro non sono che i prodotti del lavoro millenario del genere umano, ecco completarsi il titolo del nostro proprio paragrafo.

Supponiamo che il nostro concetto dell'arte possa essere esteso a comprendere, oltre alle tante cose belle, poetiche e non utili di questo mondo, tutti in generale i manufatti umani, dagli arnesi di lavoro alle scritture. Accettare questa premessa significa semplicemente far coincidere l'universo delle cose fatte dall'uomo con la storia dell'arte, con la conseguente e immediata necessità di formulare una nuova linea di interpretazione nello studio di queste stesse cose.²

La premessa che ancora nel 1961 lo storico e antropologo americano chiedeva di accettare come ipotesi di studio, per noi era già stata formulata e accettata, fin da oltre un secolo e mezzo, come risposta ad una domanda per niente retorica: « Che cosa si deve pensare, insomma, di una scienza che astrae aristocratica da questa grande parte dell'umano lavoro e non avverte in sé la propria incompletezza, fino al punto che così larga ricchezza dell'umano operare non le dice niente altro che quello che si può dire in una parola: “bisogno”, “volgare bisogno” !?» – scrive difatti Marx nel suo terzo manoscritto del 1844³. E noi, per non apparire soltanto impertinenti, continuiamo a leggere:

Le scienze naturali hanno svolto un'enorme attività e si sono appropriate di un materiale ognora crescente. Ciò non di meno la filosofia è rimasta loro estranea tanto quanto esse sono rimaste estranee alla filosofia. La loro momentanea unione è stata soltanto una fantastica illusione. Il volere c'era, ma mancò il potere. La stessa storiografia fa attenzione alle scienze naturali solo incidentalmente: come momento del rischiaramento dei pregiudizi e dell'utilità di certe grandi scoperte. Ma quanto più praticamente la scienza della natura è penetrata, mediante l'industria, nella vita umana e l'ha riformata e ha preparato l'emancipazione umana dell'uomo, tanto più essa immediatamente ha dovuto completarne la disumanizzazione. L'industria è il reale rapporto storico della natura, e quindi della scienza naturale, con l'uomo. Se, quindi, essa è intesa come rivelazione essoterica delle forze essenziali dell'uomo, anche la umanità della natura o la naturalità dell'uomo è intesa. E però le scienze naturali abbandonano il loro indirizzo astrattamente materiale, o piuttosto idealistico, e diventano la base della scienza umana, così come ora sono già divenute – sebbene in figura di alienazione – la base della vita umana effettiva; ed una base per la vita e un'altra per la scienza, questo è senz'altro una menzogna...

Ed è precisamente da questo punto, in chiusura e conclusione del paragrafo, che incontriamo la formulazione che con indubbia chiarezza mostra la pertinenza del nostro richiamo a Marx:

La natura che nasce nella storia umana – nell'atto del nascere della società umana – è la natura reale dell'uomo, dunque la natura come diventa attraverso l'industria – anche se in forma alienata – è la vera natura antropologica.

Non troppo diversamente da Marx sembra essersi posto Kubler per le sue “considerazioni sulla storia delle cose”:

Oggi archeologia ed etnologia si occupano in senso assai vasto delle manifestazioni materiali delle civiltà, mentre da parte sua la storia dell'arte studia i prodotti più espressivi e meno utilitari dell'industria umana. La famiglia delle cose comincia ad apparire molto più piccola di quanto non si fosse una volta pensato. Le più antiche reliquie dell'opera dell'uomo sono gli arnesi dell'età della pietra. Da questi arnesi alle cose di oggi [per quanto si presentino

1 . Una discussione attorno gli aspetti della personalità e “creatività” artistica è svolta in Previtali, cit., pp. XIII-XVIII - Anche Lionello Venturi (*Storia della critica d'arte*, ed. Einaudi, Torino 1964) dove a conclusione del capitolo sulla critica d'arte e la pura visibilità (pp.279-301), leggiamo: “I simboli della pura visibilità sono oggi adoperati comunemente dagli storici dell'arte e dai critici d'arte. Molti anzi li moltiplicano, ciò che è un vantaggio. Il loro compito è un approccio alla singola opera d'arte (sic!). L'idea paradossale sarebbe di trovare un simbolo per ogni opera d'arte (sic!). Il loro uso reca con sé alcune forme equivoche di storia dell'arte. Per esempio la storia dei simboli astratti intesi come storia genetica dell'arte, oppure la storia dell'arte ‘senza nomi’, perché storia limitata ai modi di vedere. Sarebbe un disconoscere la funzione della personalità nell'opera d'arte, quale il Fiedler stesso ha dichiaratamente indicata.”... Notoriamente, la lingua batte... – e nel dolore si parla di storia dell'arte ma si pensa al singolo artista, si pensa cioè la storia dell'arte come storia dei suoi protagonisti; si nomina una funzione della personalità nell'opera d'arte ma si spera di far credere che possa valere come funzione della volontà dei singoli sulla storia dell'arte – ... mentre il dente duole!

2 . George Kubler, cit., pag. 7.

3 . Karl Marx, *Opere filosofiche giovanili* (Terzo manoscritto, 1844), Editori Riuniti, Roma 1969, pag. 232.

tutte nella particolare figura di alienazione della merce - aggiungiamo noi] non c'è soluzione di continuità: è un'unica e lunga serie di oggetti, che si è ramificata più volte ed è spesso finita in rami morti. Intere sequenze vennero naturalmente a mancare quando si estinsero le stirpi artigiane o quando si ebbe il crollo di una civiltà. Ma il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale: tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, fino ai primi albori della vita umana.¹

L'aristocraticità della scienza bollata da Marx e la piccolezza della famiglia delle cose dell'arte di Kubler sono dei chiari riferimenti a studi storici dell'arte che appartengono al passato, segnati indelebilmente da una medesima impostazione che li limitava ad ergersi su basi biografiche e svilupparsi in geni episodiche, sia pure concordemente ad un qualche "stile" periodizzato e localizzato. Forse anche per l'arte Marx direbbe la stessa cosa che dice per il proletariato, ossia che "non ha bisogno d'altro che di un chiarimento critico".

[...] le sole reliquie di storia costantemente accessibili ai nostri sensi sono le cose desiderabili create dall'uomo... Tali cose segnano il passaggio del tempo con una precisione assai più grande di quanto non immaginiamo, popolandolo di forme di limitata varietà. Come i crostacei abbiamo anche noi bisogno per sopravvivere di una corazza esterna, una conchiglia di città storiche e di cose appartenenti a un'epoca ben definibile del nostro passato. Il nostro modo di descrivere questo passato visibile resta però estremamente rudimentale. Uno studio sistematico delle cose create dall'uomo è iniziato appena cinquecento anni fa, con la descrizione delle opere d'arte nelle biografie degli artisti del Rinascimento italiano: bisognerà attendere fino a dopo il 1750 perché tale metodo venga esteso allo studio di tutte le cose in genere.²

Crediamo che l'autore abbia riportato una data precisa ma la intendeva riferire all'intero secolo dei Lumi e all'Illuminismo in generale³, ossia al pensiero ancora "rivoluzionario" e genuinamente materialista della borghesia; un pensiero che viene quasi subito irretito per essere convogliato nelle Accademie nazionali a sostegno ideologico della conservazione del nuovo ordine sociale.

Ed è ancora in questa fase di conservazione che si trova il pensiero borghese quando, poco prima della sua seconda rivoluzione (1848) Marx ne traccia il bilancio fallimentare che abbiamo già visto: la momentanea unione tra scienze naturali e filosofia è stata solo una fantastica illusione. E così poi Kubler, con alle spalle due guerre imperialiste e i qui pro quo ideologici del bolscevismo statizzato, è costretto a riprendere – non importa se inconsapevole – il filo storico per un programma di uno studio sistematico, "scientifico" dell'arte, oltre un secolo dopo che Marx ne aveva indicato la base concreta su cui ergersi.

1 . Kubler, cit., pag. 8.

2 . Ibidem, pag. 7 seg..

3 . Giusto per orientarci sul senso di questa data, riportiamo di seguito parte della voce *Illuminismo* redatta da Paolo Casini per l'*Enciclopedia delle scienze sociali* della Treccani (1994): «...Sotto la sfida del modello analitico lockiano-newtoniano, le tradizionali scienze del conoscere e dell'agire umano - gnoseologia, psicologia, etica, politica, economia - si trasformarono in progetti sperimentali. La rinascita della fisica corpuscolare contribuì a riformulare su nuove basi i tradizionali problemi della sensibilità, delle facoltà dell'anima e dei suoi rapporti con il corpo. Il *Saggio sull'intelletto umano* (1688) di Locke rigettava le idee innate e limitava l'orizzonte gnoseologico alla sfera dei sensi e della riflessione, svuotando le vecchie categorie metafisiche di sostanza e di causa. I suoi seguaci risolsero in senso agnostico, a volte esplicitamente materialistico, il dualismo tra mente e materia, e affrontarono lo studio delle funzioni mentali con i medesimi criteri usati con successo per i fenomeni fisiologici, fisici, astronomici. Vari progetti di una 'scienza della natura umana' e del contesto sociale si proposero di competere per rigore e sistematicità con le scienze naturali. [...] ...l'antropologia degli illuministi si richiamò a premesse lockiane. Nelle *Lettere filosofiche* (1734) Voltaire elogiò Locke per aver saputo sostituire all'antico 'romanzo dell'anima' la 'storia' delle sue operazioni e funzioni, e considerò come un'ardita ipotesi di lavoro la cauta congettura lockiana secondo la quale la materia "potrebbe essere capace di pensare". Su questo medesimo terreno si mossero i sensisti e i materialisti: nella sua prima opera, il *Saggio sulle origini delle conoscenze umane* (1746), Condillac ripercorse il tracciato dell'analisi lockiana tentando di ricostruire la successione delle operazioni della mente a partire da un solo principio, la sensibilità, alla quale ridusse i bisogni, le reazioni agli stimoli ambientali, il linguaggio e le più complesse funzioni intellettuali. Nel *Trattato sulle sensazioni* (1754) si servì della metafora di una "statua organizzata internamente come noi", che acquista gradualmente l'uso dei cinque sensi, per definire le varie sfere dell'attività sensoriale e la rete delle loro interconnessioni (sinestesia), attribuendo al tatto un ruolo fondamentale nella rappresentazione del mondo esterno. Se questo approccio metodico si poneva già sul terreno della psicologia sperimentale, un deciso materialista come Julien Offroy de la Mettrie estese allo studio della mente umana il modello esplicativo della medicina iatromeccanica. Nella *Storia naturale dell'anima* (1745) e in *L'uomo-macchina* (1748) tutti gli aspetti della vita psichica sono ricondotti entro una prospettiva fisiologica e visti come epifenomeni 'meccanici' dell'organismo. Al di là delle dichiarazioni programmatiche - volutamente provocatorie nei confronti di ogni dottrina spiritualistica - La Mettrie usò ingegnosi criteri comparativi che mettevano a confronto non soltanto il corpo e la psiche, ma la psicologia e fisiologia umana e quella del regno animale. Louis Leclerc de Buffon, nella sezione *L'uomo* della sua *Storia naturale* (1749), intraprese una descrizione comparativa che, pur rendendo omaggio alla spiritualità dell'anima, considerava la 'scienza dell'uomo' come parte di una più vasta indagine fisiologica, biologica, zoologica. Queste proposte teoriche sollevarono vivaci controversie sia all'interno che all'esterno dell'*Encyclopédie* (1751 ss.). Pochi anni più tardi, Claude-Adrien Helvétius estese la discussione gnoseologica ai problemi delle interazioni tra natura e cultura, individuo e ambiente. I suoi trattati *Sullo spirito* (1758) e *Sull'uomo* (1770) collocano la 'scienza dell'uomo' sul terreno sociale ed educativo, abbozzando una spiegazione comportamentistica dei fatti psichici...»

Si vede come la storia dell'industria, l'esistenza divenuta oggettiva dell'industria, sia l'aperto libro delle forze essenziali umane, la psicologia umana sensibilmente presente, che finora non fu vista nella sua connessione con l'essenza dell'uomo, ma sempre solo come un esteriore rapporto di utilità perché – muovendocisi entro l'alienazione – si seppe vedere come realtà delle forze essenziali umane e atti dell'uomo come ente generico soltanto l'esistenza generale dell'uomo, la religione, o la storia nella sua essenza generale-astratta, come politica, arte, letterature etc. Nell'ordinaria industria materiale (che si può prendere tanto bene come una parte di quel generale movimento che come una parte speciale dell'industria, poiché ogni umana attività è stata finora lavoro, e dunque industria, attività alienata a se stessa) abbiamo davanti, sotto forma di oggetti sensibili, estranei, utili, sotto la forma dell'estraniamento, le forze essenziali oggettivate dell'uomo. Una psicologia cui sia chiuso questo libro, cioè precisamente la parte la più presente sensibilmente e la più accessibile alla storia, non può diventare una scienza reale e con effettiva pienezza di contenuto.¹

[*Mi sta tanto a cuore la verità che preferisco essere un calzolaio*]

Giusto per condividere una stessa generale visione con altri studiosi della storia della scienza e della società, possiamo leggere in pagine più recenti la necessità di integrare proficuamente il campo delle osservazioni delle attuali discipline scientifiche ampliando la loro specifica storia interna con quella esterna.

Il risultato più appariscente del dibattito sulla scienza del XVII secolo è stata la cosiddetta tesi di Merton², in realtà due tesi sovrapposte di origine diversa. Entrambe vogliono in definitiva rendere conto della speciale produttività della scienza del XVII secolo ponendo in relazione i suoi nuovi valori ed obbiettivi – riassunti nel programma di Bacone e dei suoi seguaci – con altri aspetti della società del tempo. La prima, che è debitrice di qualche cosa alla storiografia marxista, pone in evidenza in che grado i baconiani speravano di imparare dalle attività pratiche ed a loro volta rendere utile la scienza. Più volte essi [i baconiani] studiarono le tecniche degli artigiani contemporanei – vetrai, fonditori, marinai e così via – e molti dedicarono almeno una parte del loro interesse ai più urgenti problemi pratici del loro tempo, per esempio quelli della navigazione, della bonifica delle terre e del disboscamento. I nuovi problemi, dati e metodi sviluppati da questi nuovi interessi sono, ipotizza Merton, una causa fondamentale della drastica trasformazione subita da un certo numero di scienze durante il XVII secolo. La seconda tesi pone in evidenza le medesime novità del periodo, ma guarda al puritanesimo come loro principale stimolatore. (Non vi è necessariamente conflitto. Max Weber, le cui pionieristiche proposte Merton stava investigando, aveva argomentato che il puritanesimo aiuta a legittimare l'interesse per la tecnologia e per i mestieri utili). I valori delle comunità puritane stabilizzate – per esempio, l'enfasi sulla assoluzione attraverso il lavoro e sulla comunicazione diretta con Dio attraverso la natura – si dice abbiano stimolato sia l'interesse per la scienza che il tono utilitaristico, empiristico e strumentale che caratterizzarono la scienza stessa durante il XVII secolo. Entrambe queste tesi sono state da allora estese ed anche duramente contestate, ma nessun accordo ne è scaturito.³ [...] Trattare questi sviluppi [tecnici] come conseguenze emergenti della Rivoluzione Scientifica equivale a trascurare una delle trasformazioni storiche costitutive dello scenario contemporaneo. Molte discussioni attuali sulla politica della scienza sarebbero più fruttuose se la natura di tale mutamento fossero meglio comprese. Tornerò su questa trasformazione, ma voglio prima schematizzare, per quanto semplicisticamente e dogmaticamente, alcuni concetti base di essa. Scienza e tecnologia erano state attività separate prima che Bacone ne annunciasse la fusione all'inizio del XVII secolo ed esse rimasero separate per almeno altri tre secoli. Fino alla fine del XIX secolo le innovazioni tecnologiche significative non provennero quasi mai dagli uomini, dalle istituzioni o dai gruppi sociali che contribuirono alla scienza. Per quanto gli scienziati tentassero talvolta ed attraverso i loro portavoce proclamassero spesso dei successi, i reali miglioratori della tecnologia furono principalmente artigiani, capiofficina ed ingegnosi inventori, un gruppo questo spesso in acuto contrasto con i gruppi contemporanei che lavoravano nelle scienze. Disprezzo per gli inventori appare ripetutamente nella letteratura scientifica, ed ostilità verso i pretenziosi, astratti e svaniti scienziati è tema persistente nella letteratura tecnica. Vi è anche la dimostrazione che questa polarizzazione tra scienza e tecnologia abbia profonde radici sociologiche, poiché quasi nessuna delle società storiche ha operato con successo a promuoverle entrambe nello stesso tempo.⁴

Al suo rammarico per la difficoltosa situazione della propria disciplina, l'eminente storico della scienza

1 . Marx, *Opere filosofiche giovanili*, cit. 232.

2 . Robert K. Merton, *Scienza, tecnologia e società nell'Inghilterra del XVII secolo* (1938), ed. it. Franco Angeli, Milano 1975. [Robert King Merton [Filadelfia, 5 luglio 1910 – New York, 23 febbraio 2003] è stato un sociologo statunitense della corrente funzionalista, figlio di immigrati dell'Europa dell'Est. È forse meglio conosciuto per aver coniato espressioni come "profezia che si autoavvera" e altre entrate nel linguaggio comune come "effetto San Matteo" o per l'uso scientifico del termine "serendipity".]

3 . Thomas S. Kuhn, *Le relazioni tra la storia e la filosofia della scienza* (1968-76), in *The Essential Tension* (1977), it. *La Tensione Essenziale. Cambiamenti e Continuità nella Scienza*, ed. Einaudi, Milano 1985, pag. 126 seg..

4 . *Ibidem*, cit. pag. 156.

avrebbe potuto trovare causa e risoluzione nella eco lontana di un paradigma tuttora rivoluzionario, ossia ancora inconcepibile al pensiero borghese:

.. 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. (E' qui, il segreto del movimento storico che i dottrinari, ottimisti o socialisti, non vogliono capire). *Ne sutor ultra crepidam!* ... Il calzolaio non vada oltre la scarpa!, 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.¹

Quando Vincent scrive al fratello Theo² che preferirebbe essere appunto un calzolaio con i colori, forse lui può anche aver preso atto della situazione mutata dall'epoca dei telai a mano e della pittura a mano. Si sentì per questo tanto separato da sé stesso d'andarsi a sparare in un campo di grano? (Poi magari arriva pure Niky de Saint Phalle, e invece di spararsi prende a fucilate l'opera e salva l'artista...). Sono anche qui i segreti del movimento storico? Quegli enigmi che impediscono alla storia della scienza o a quella dell'arte di comprendere come fa l'uomo a conoscere e produrre la sua propria vita da quando le macchine...

...sono prodotti dell'industria umana: materiale naturale trasformato in organi della volontà umana sulla natura o della sua esplicazione nella natura. Sono organi del cervello umano creati dalla mano umana; capacità scientifica oggettivata. Lo sviluppo del capitale fisso mostra fino a quale grado il sapere generale, *knowledge*, è diventato forza produttiva immediata, e quindi le condizioni del processo vitale stesso della società sono passate sotto il controllo del *general intellect*, e rimodellate in conformità ad esso; fino a quale grado le forze produttive sociali sono prodotte, non solo nella forma del sapere, ma come organi immediati della prassi sociale, del processo di vita reale.³

Basterebbe prendere atto della nozione e dell'azione del cervello sociale – che lo sviluppo della tecnologia ha contribuito a far emergere concretamente dall'offuscato fondale della vecchia divisione del lavoro – per risparmiare alla scienza, all'arte o ad altre separate discipline, tanti futili problemi di datazione o attribuzione di personali “creazioni” che non possono appartenere interamente a nessuno in particolare se non, segnatamente, quali momenti di un unico processo conoscitivo della natura da parte della specie... e così sbarazzare da tali secolari crocci anche il nostro stimato storico della scienza, Thomas Kuhn, verso cui rimaniamo vecchi debitori.

[*La bellezza e la verità*]

La metafora del “libro” cui Marx ricorre più volte per fare della storia dell'industria un “aperto libro” delle forze essenziali umane, ci sembra richiamarsi al medesimo uso fondativo⁴ che ne aveva fatto Galileo per la scienza e la conoscenza dell'universo:

La filosofia [naturale] è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intendere umanamente parola; senza i quali è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto⁴.

Già Leonardo da Vinci all'inizio del suo *Trattato della Pittura* [1498?] affermava che « Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni...

1 . Karl Marx, *Il Capitale*, libro I, sez. IV, cap. XIII (1867), ed. UTET de Agostini, Novara 2013, pag. 637.

2 . Vincent a Theo, Saint-Rémy 12 febbraio 1890 (n. 854-626): “...Mi sta tanto a cuore la verità e il cercare di rendere il vero anche, che credo insomma, credo di preferire di essere un calzolaio piuttosto che un musicista, con i colori...”. In questa lettera per due volte Vincent si paragona ad un calzolaio. “In tutta sincerità lei fa una pittura da pazzo!”, avrebbe detto Cézanne a van Gogh (riportato da Bernard in una lettera a sua madre del 1908). Davanti al quadro delle scarpe di van Gogh al filosofo [Heidegger] si palesa la contadina e il suo mondo; davanti ai propri quadri a van Gogh si palesa il ciabattino! – Un tema molto trattato nella pittura del XVII secolo è stato affrontato anche da Poussin in una tela custodita al museo del Louvre: *Il Tempo salva la Verità*, e risale allo stesso periodo della *Danza*, sostiene Anthony Blunt nel catalogo critico delle opere di Poussin (cfr. qui nella pag. 42 la nota 2).

3 . Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica* (1857-1858). Ed. La Nuova Italia, Firenze 1971, vol. il pag. 403.

4*della matematica*. In Marx l'esigenza della lingua “matematica” di Galileo intanto si estende alla conoscenza della psicologia (estetica, antropologica) [“Allo scopo di completare gli elementi trascurati [dall'estetica] dobbiamo procurarci una migliore psicologia su base matematica, come quella di Herbart” (Marx, alla voce “Estetica”, vedi qui a pag. 157, corsivi nostri)] – ma è ritenuta fondativa anche per la scienza dell'economia e la conoscenza in generale.

Nessuna certezza è dove non si può applicare una delle scienze matematiche, over che non sono unite con esse matematiche... Chi biasima la somma certezza delle matematiche si pasce di confusione, e mai porrà silenzio alle contraddizioni delle sofistiche scienze colle quali s'impara uno eterno gridore». ¹

C'è in questi pensieri un'eco del "Non entri chi non sa di geometria" che la tradizione vuole campeggiasse sulla porta dell'Accademia platonica; e i platonici, come prima i pitagorici, avrebbero gradito molto sentir dire dal poeta romantico Keats che "bellezza è verità, verità è bellezza" ².

E qui troviamo un punto di connessione problematica tra le qualità dell'essere (sensibile, psicologico, empatico, estetico) e del conoscere (oggettivo, indifferente, scientifico, logico formale, gnoseologico-epistemico), che ci riporta alla materia che stiamo trattando: l'Arte, o, per dirla in termini ottocenteschi il Bello e la Bellezza.

Molto più recentemente, anche l'ornitologia si è interessata a questo nostro principale argomento ³, imbattendosi inevitabilmente con la poetica affermazione che unisce in un'unica moneta (s'intende non falsa) la verità e la bellezza:

Keats scriveva questi versi decenni prima di Darwin e non sapeva nulla di evoluzione, eppure, stranamente, essi rappresentano in modo perfetto l'idea, profondamente radicata nella biologia evolutiva, secondo cui la bellezza è sinonimo di onestà. Quella di Keats potrebbe essere la sintesi suprema del paradigma del segnale onesto di Zahavi. E' una conclusione stupenda per una poesia, ma una ben povera guida per la comprensione della bellezza in natura. L'aforisma di Keats è in effetti una banalità – una visione fasulla che vorrebbe sembrare profonda, ma semplifica eccessivamente la complessità del mondo reale. All'apparenza è una soluzione geniale, ma in realtà è pericolosamente fuorviante. Shakespeare, al contrario, pur essendo vissuto secoli, e non decenni, prima di Darwin, ha creato un personaggio con una visione molto più complessa della verità e della bellezza. Nella prima scena del terzo atto dell'Amleto, Amleto incontra l'amata Ofelia, che lo ha da poco allontanato senza spiegazioni. Ofelia, le cui azioni sono in realtà guidate dal padre, restituisce ad Amleto le sue lettere ed afferma di non apprezzare più le sue poesie perché "i doni più ricchi si fanno poveri quando i donatori li mostrano crudeli". Comprensibilmente, Amleto è ferito da quel gesto e, sapendo di essere innocente si insospettisce. E' chiaro che Ofelia sta mentendo, ma è bellissima come sempre, e Amleto comincia a riflettere sulla relazione tra verità e bellezza.

[...] il sagace Amleto fa una descrizione ben più disincantata dell'alleanza tra bellezza e verità rispetto a quella romantica di Keats. La bellezza, dice Amleto, ha la capacità di trasformare la verità in una ruffiana, nella maîtresse di una casa di appuntamenti che vende ai clienti un amore falso e fugace. In effetti, e qui l'affermazione di Amleto è assolutamente fisheriana, è il potere della bellezza a minare l'onestà e a mutarla nel suo esatto contrario. Il paradosso di Amleto rappresenta la sfida che si presenta a tutti noi quando tentiamo di riconciliare la seduzione della bellezza con il profondo desiderio di credere che essa serva a un fine più elevato, che sia un bene assoluto, il riflesso di valori oggettivi e universali. Da una parte c'è Keats, i cui versi sono la rappresentazione perfetta nel nostro desiderio di vedere nella bellezza un indicatore "onesto" di qualità, di una superiorità di qualche tipo. Dall'altra c'è Amleto che ha imparato dall'esperienza che la bellezza non equivale a verità: la bellezza non è altro che bellezza e vale per se stessa, e anzi entra spesso in conflitto con la verità. Da un lato c'è l'insistenza sul "significato", dall'altro l'accettazione realistica che il potere capriccioso della bellezza possa distruggere la verità

1 . Cfr. Francesco Flora, *Antologia leonardesca*, ed. Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1947, pp. 52-53.

2 . John Keats 1819, *Ode on a Grecian Urn* (Ode su un'urna greca). « Bellezza è verità, verità è bellezza, / questo solo Sulla Terra sapete, ed è quanto basta ».

3 . Richard O. Prum, *The Evolution of Beauty - How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choies Shapes the Animal World – and Us* (2017); it. *L'Evoluzione della Bellezza - La teoria dimenticata di Darwin* (2017), Ed. Adelphi, Milano 2020. «Un approccio interessante per comprendere il dibattito "Darwin contro Wallace" sulla scelta del partner è mettere a confronto il valore della bellezza con quello della moneta. Secondo il vecchio "sistema aureo", il valore di un dollaro era tale perché ciascun dollaro poteva essere scambiato con un minuscolo frammento d'oro. Il valore del dollaro era estrinseco, il dollaro valeva come surrogato di un altro oggetto di valore: l'oro. Già dalla metà del ventesimo secolo, però gli economisti e i governi si resero conto che il valore del denaro era una semplice convenzione, un "espediente sociale" per citare Paul Samuelson. Oggi un dollaro ha un valore intrinseco: i dollari (come qualunque moneta) hanno un valore perché la gente generalmente concorda sul fatto che ce l'abbiano. L'oro non c'entra più nulla. La visione adattazionista della bellezza è analoga al sistema aureo. Secondo questa visione la bellezza non ha valore in sé; il suo valore esiste solo in quanto essa richiama altre cose, che hanno un valore intrinseco, oggettivo, come i geni di buona qualità o i vantaggi diretti. Al contrario, nella visione darwiniana/fisheriana la bellezza funziona come tutte le monete al giorno d'oggi. Ha un valore perché neò corso dell'evoluzione gli animali hanno concordato che ne ha. La bellezza ha un valore intrinseco, che può evolversi da sé. Come il denaro, la bellezza è un "espediente sociale"... I sostenitori di un ritorno al sistema aureo, detti goldbugs nel gergo di Wall Street, sono ancora convinti che lasciarlo sia stato immorale e sconsiderato. Gli scienziati neo-wallaciani, i goldbugs dell'evoluzione,, sono convintissimi che dietro ogni ornamento sessuale ci sia una pentola d'oro, carica di geni di buona qualità o vantaggi diretti per la femmina, e continuano a sostenere questa visione come se fosse l'unica cosa ragionevole da fare. Proprio come i goldbugs, gli scienziati neo-wallaciani non esitano a definire "perverse" tutte le altre ipotesi». (cit. pag, 123 seg.).

stessa. Queste due visioni contrapposte sono alla base del dibattito contemporaneo ...¹

Detto ciò, il punto problematico della controversa congiunzione di bellezza e verità, allora verrebbe dato dal fatto che da parte sua la scienza ha sempre cercato di eliminare il soggettivo (sentire) dalla propria (oggettiva) descrizione del mondo². Nondimeno vediamo spesso la scienza trarre conoscenza dalla bellezza, o dall'eleganza – che del Bello potrebbe essere una versione integrata con la ragione logica per una esposizione dimostrativa non stilizzata, resa semplice e svelta anche nel completare (simmetricamente, simultaneamente) “altre” teorie e ipotesi conoscitive.

Dal 1935 fino alla morte avvenuta nel 1984, le ricerche del fisico Paul Dirac, ad esempio, si caratterizzano per una forte spinta verso l'eleganza formale, che per lui era la chiave di volta della fisica. A suo parere, una teoria non bella non poteva essere vera. Nel 1956, secondo una vecchia tradizione, gli fu chiesto di scrivere su una lavagna dell'università di Mosca una frase da lasciare ai posteri, ed egli scrisse: «Una legge fisica deve essere dotata di bellezza matematica».

Secondo Paul Dirac la natura doveva essere scritta in lingua matematica, e anche in modo elegante. A parer suo, verità e bellezza erano due facce della stessa medaglia, e la bellezza di una teoria dal punto di vista matematico costituiva un forte indizio di verità. Arrivò persino a dire che avrebbe preferito un'idea bella rispetto a una vera, e che la bellezza era più importante della semplicità. [...] Tutti i suoi lavori migliori sono matematicamente eleganti e la bellezza per lui ha sempre costituito un test che gli consentiva di capire se si stava muovendo nella giusta direzione. Tutto ciò sembra implicare che l'eleganza non sia la stessa cosa della verità fisica, ma che sia necessaria, non sufficiente, per la verità. Molte teorie esteticamente magnifiche si sono dimostrate dei vaniloqui, dopo essersi confrontati con gli esperimenti. [...] Eppure ci sono tante prove del fatto che la natura, in fondo, è bella.³

In una lettera ad Einstein, Werner Heisenberg scriveva:

Potrebbe obiettare che con il tirare in ballo la semplicità e la bellezza io stia introducendo nel discorso criteri di verità estetici; ammetto francamente di essere molto attratto dalla concisa eleganza degli schemi matematici con cui il mondo si presenta all'uomo. Anche lei deve essersi sentito così, quando la natura ci sciorina davanti all'improvviso le sue relazioni, la cui semplicità e completezza mi fanno quasi paura.

Da parte sua Einstein ricordava bene come ai tempi della relatività speciale del 1905 i primi esperimenti sembravano favorire la teoria di Max Abraham. Ma non ne fu turbato, perché aveva piena fiducia nei principi su cui era basata la relatività, che la rendevano meno arbitraria, e quindi più elegante dell'altra; e nuove misure più accurate gli diedero ragione: le forze del vero e del bello finirono per convergere. Einstein era inoltre ben consapevole del fatto che molte idee fondamentali ancora ci sfuggivano, come la natura del tempo, le cause prime del comportamento ordinato della materia, la forma dell'universo ecc., e che quindi avremmo fatto bene a ricordarci quanto eravamo ancora lontani da una teoria onnicomprensiva, qualunque essa fosse.

Dunque, fino a quando è utile, l'eleganza matematica può anche fornirci verità belle, seppur locali e temporanee, nondimeno è il miglior modo a nostra disposizione per andare avanti. In cosa poi consista precisamente la bellezza, l'eleganza o la semplicità nella scienza o nell'arte, per il momento lo affidiamo all'intuizione di ognuno, accontentandoci soltanto di aver evocato queste suggestive qualità per farle agire liberamente nel nostro racconto – confortati in ciò da un'autorevole osservazione per la quale “nonostante che il solo filosofo possa essere un esperto di estetica, l'esperienza estetica è di ogni uomo”⁴.

1 . Ibidem, pgg. 441-42-43. – Il nostro interesse per l'ipotesi dell'origine naturale e l'evoluzione autonoma del sentire estetico, sviluppata in questo lavoro di Prum, è di lunga data e potremmo farlo risalire a Plekanov, come è ricordato da un'anticipazione filmica proposta durante la conferenza della riunione redazionale del giugno 2017 a Torino (vedi *nømade* n. 14-2017), successivamente pubblicato con il titolo *La bellezza di Darwin* nel nostro almanacco *nømade* n. 17 del 2019, pag. 93 seg..

2 . Anche quando l'oggetto della scienza ha le sue radici nell'uomo per sé (nelle sue stesse derivazioni sociali quali rapporti materiali e immateriali, strutturali e sovrastrutturali), essa deve comunque liberarsi del soggetto. E magari allora trova il genere per cogliere la vera antropologia nel tempo storico (o, per noi, ancora preistorico) della specie. Ecco perché, per facilitarci il compito, essa inizia sempre dal selvaggio e dal primitivo; ma può far ciò proprio in quanto (l'uomo) non lo è più; ossia solo quando ha superato lo stato selvaggio e primitivo (...e può anche andare a vivere nella “colonia”, ma non vi appartiene, benché ne dipenda economicamente)...

3 . Ian Stewart, *L'eleganza della verità* (2007), ed. Einaudi, Milano 2008, pag. 312 seg.

4 . Thomas S. Kuhn, *Le relazioni tra la storia e la filosofia della scienza* (1968-76), in *The Essential Tension* (1977), it. *La Tensione Essenziale. Cambiamenti e Continuità nella Scienza*, ed. Einaudi, Milano 1985, pag. 16: «In discipline come la logica e, sempre di più come la filosofia della matematica, i problemi che interessano gli esperti sono in generale prodotti dalla disciplina stessa. Le difficoltà di conciliare l'implicazione materiale con la relazione “se... allora” del discorso normale può essere un motivo per cercare sistemi alternativi di logica, ma non riduce l'importanza od il fascino dei problemi creati dai sistemi assiomatici standard. In altre parti della filosofia, principalmente nell'etica e nell'estetica, i praticanti si dedicano ad esperienza che essi condividono con grandi

2 [*Eliminare il soggettivo*]

La ricordata esigenza generalissima di eliminare dalla scienza il “soggettivo” (che in precedenza abbiamo esteso anche come “antropomorfismo”) potremmo in qualche modo riscontrarla opportunamente perseguita anche tramite la soppressione (teorica) dell’utilità dell’oggetto (prodotto) per i bisogni e le necessità immediate dell’uomo così da astrarne la forma (sensibile) per osservarla in quanto tale – per non parlare di Galileo che astrae la forma in termini matematici, quantitativi. E’ cioè per noi interessante, al momento, notare come per raccogliere l’intera produzione delle cose prodotte dall’uomo-industria sia Kubler che Marx condividono una stessa osservazione di partenza circa l’uso e l’utilità che interferirebbero con la comprensione essenziale, umanamente profonda, di tutte le “cose” che possiamo osservare e studiare per come si presentano di fronte a noi nelle loro svariatissime forme, vuoi nel libro aperto della natura (Galileo), in quello dell’industria dell’uomo (Marx) come in quello dell’arte (Kubler). Difatti leggiamo:

Ciò [far coincidere l’universo delle cose fatte dall’uomo con la storia dell’arte] apparirà più facile se si sceglierà di procedere dal punto di vista dell’arte anziché da quello dell’«uso», giacché se partiamo unicamente dall’uso saremo portati inevitabilmente a trascurare tutte le cose non utilizzabili, mentre, se consideriamo la desiderabilità delle cose, allora saremo capaci di vedere gli oggetti utili nella giusta luce di cose a noi più o meno care...¹

... ci dice Kubler:

Si vede come la storia dell’industria ... sia l’aperto libro delle forze essenziali umane, la psicologia umana sensibilmente presente, che finora non fu vista nella sua connessione con l’essenza dell’uomo, ma sempre solo come un esteriore rapporto di utilità perché – muovendocisi entro l’alienazione – si seppe vedere come realtà delle forze essenziali umane e atti dell’uomo come ente generico soltanto l’esistenza generale dell’uomo, la religione, o la storia nella sua essenza generale-astratta, come politica, arte, letterature etc...²

... aveva detto Marx... – lui, ovviamente per andare oltre un semplice criterio atto ad estendere la famiglia delle cose proprie di una antropologia “non aristocratica”, reale e quindi scientifica. Ed infatti questa negazione dell’utilità in Marx non appare come una trovata del pensiero, un’espedito dell’idea, ma come un portato storico concreto della vita reale nel modo di produzione capitalistico:

La proprietà privata ci ha fatti talmente ottusi e unilaterali che un oggetto è nostro solo quando lo abbiamo, quando, dunque, esiste per noi come capitale, o è immediatamente posseduto, mangiato, bevuto, portato sul nostro corpo, abitato etc., in breve utilizzato. Sebbene la proprietà privata comprenda tutte queste immediate realizzazioni del possesso soltanto come mezzi di vita, la vita, cui servono come mezzi, è la vita della proprietà privata, lavoro e capitalizzazione. Tutti i sensi, fisici e spirituali, sono stati quindi sostituiti dalla semplice alienazione di essi tutti, dal senso dell’avere. A questa assoluta povertà doveva ridursi l’ente umano, per produrre alla luce la sua intima ricchezza.³

Ecco allora come solo nel capitalismo, dominio della proprietà privata, la povertà di “tutti i sensi fisici e spirituali” dell’uomo porta alla luce la sua intima ricchezza umana, e tuttavia, “muovendocisi entro l’alienazione” tale ricchezza rimane anch’essa alienata.

Così, se Marx procede verso il futuro con la negazione pratica della *proprietà* senz’altro⁴, intanto Kubler accede al presente con un programma immediato critico di una storia dell’arte, tradizionalmente intesa e tuttora diffusa, ossia allineata (e alienata) alla (e dalla) *proprietà* – quantunque variopintamente specificata.

Il contributo particolare dello storico è la scoperta delle molteplici forme del tempo... Il tempo, come la mente, non è conoscibile in quanto tale. Possiamo conoscere il tempo soltanto indirettamente, attraverso quanto in esso

parti dell’umanità, e che non sono in ogni caso *riserve speciali di gruppi di esperti nettamente delimitati*. Nonostante che il solo filosofo possa essere un *esperto* di estetica, l’*esperienza* estetica è di ogni uomo.» (Corsivi nostri).

1 . Kubler, cit., pag. 7. – «Se noi riflettiamo sull’atteggiamento di distacco che ci permette di definire come bello un bene che non suscita il nostro desiderio, comprendiamo che noi parliamo di Bellezza quando godiamo qualcosa per quello che è, indipendentemente dal fatto che lo possediamo», leggiamo nell’introduzione ad una *Storia della Bellezza* curata da Umberto Eco e Girolamo de Michele (ed. Bompiani, Torino 2004 pag. 9), da cui ci sembra emergere chiara l’equivalenza, segretamente borghese, di desiderio e possesso. “Desiderio di cose a noi care”, specifica invece Kubler; e qui si ferma senza neppure immaginare di poter allungare le mani per fare di una cosa *cara* una cosa *costosa*, da possedere senz’altro e di cui disporre a piacimento...
2 . Marx, *Opere filosofiche giovanili*, cit. 232.
3 . Ibidem, pag. 229.
4 . Nessun dubbio a togliere “privata”. Solo così Marx giunge a parlare del comunismo: «... la soppressione effettiva della proprietà ~~privata~~, cioè l’appropriazione sensibile dell’esistenza e vita umana, dell’uomo oggettivo, delle opere umane, per e attraverso l’uomo, non è da prendersi soltanto nel senso dell’immediato, unilaterale godimento, nel senso del possedere, dell’avere... La soppressione della proprietà ~~privata~~ è, dunque, la completa emancipazione di tutti i sensi umani e di tutte le qualità umane... L’occhio è divenuto occhio umano in quanto il suo oggetto è divenuto un oggetto sociale, umano, dell’uomo e per l’uomo. I sensi sono quindi divenuti dei teorici immediatamente, nella loro pratica...» (*Opere filosofiche giovanili*, cit., pp. 229 seg.).

avviene: osservando cioè mutamento e permanenza, segnando la successione di eventi con riferimenti a punti fissi e notando il contrasto dei vari ritmi di mutamento.... In massima parte la nostra conoscenza dei tempi più antichi si basa su testimonianze visibili della durata fisica e biologica. Seriazioni tecnologiche di ogni tipo e sequenze di opere d'arte, dalle più umili alle più alte, offrono una più esatta scala cronologica che si sovrappone alla documentazione scritta... L'orologio culturale ha preceduto tutti i metodi fisici di misurazione del tempo. Esso è quasi altrettanto esatto e permette un'indagine più profonda dei nuovi metodi assoluti, i quali spesso necessitano una conferma ottenuta con mezzi culturali, specialmente quando le prove sono di natura mista. Il funzionamento dell'orologio culturale si basa però su frammenti sboccellati di materiale rinvenuto in depositi di detriti e cimiteri, in città abbandonate e villaggi sepolti. Solamente le arti di natura materiale sono sopravvissute: della musica e della danza, della lingua parlata e dei riti, di tutte le arti estemporanee di qualsiasi paese al di fuori di quelli mediterranei niente praticamente è rimasto, salvo alcuni residui di tradizione in gruppi etnici isolati. La prova ultima dell'esistenza di quasi tutti i popoli antichi sarà quindi per noi di ordine visivo ed è da ritrovare nella materia e nello spazio più che nel tempo e nel suono. Per una conoscenza più profonda del passato umano dobbiamo quindi appoggiarci soprattutto ai prodotti visivi dell'industria dell'uomo...¹

Dunque: "la sensibilità (vedi Feuerbach) - annota il giovane Marx - dev'essere la base di ogni scienza"; ed in seguito conclude che "la scienza naturale comprenderà un giorno la scienza dell'uomo, come la scienza dell'uomo comprenderà la scienza naturale: non ci sarà che una scienza".

Anche la nostra corrente si è espressa più volte su questi argomenti:

Noi diciamo che arte e religione anticiparono la scienza [che conosciamo] di millenni e millenni; esse erano la scienza unica e si manifestarono ben più vere dei primi conati scientifici dei pitagorici, degli atomisti o degli eleatici; conati transitori, caduti sotto le successive conquiste fino all'inizio della società borghese, con le sistemazioni ben diverse di Galileo, di Newton, di Lavoisier. Oggi tutto è ancora rivoluzionato con nuove teorie, vantate dagli ultramodernisti, mentre invece gli antichi risultati dell'arte-religione-scienza sono rimasti stabili². Non riteniamo, evidentemente, che l'arte sia esatta e potente come mezzo analitico quanto la scienza; ma come mezzo di sintesi ha certo anticipato la scienza, è stata una prima apparizione della scienza. Lo stesso possiamo dire della mistica antica, la quale si confonde con l'arte... Forse il canto è nato prima della frase articolata, così come la poesia è nata prima della prosa, l'arte e la religione sono nate prima della scienza. Nulla di tutto questo è stato inutile.³

E' in questa futura prospettiva unificatrice della conoscenza che, in un certo modo, possiamo collocare anche il lavoro svolto da Kubler (non importa se inconsapevole) per ampliare il tradizionale criterio di "arte" all'intera industria come reale antropologia prima che anche l'arte si risolva (e dissolva?) nella futura scienza naturale dell'uomo (nella quale i nomi dei singoli rimarranno solo come delle impersonali coordinate spazio-temporali del corso della conoscenza umana delle "cose", materiali o immateriali che siano).

Già nei manoscritti giovanili di Marx troviamo che "la sensibilità dev'essere la base di ogni scienza" ed i sensi sono i suoi immediati teorici⁴. E sono asserzioni che non emanano dal mondo delle idee ma conseguenti all'osservazione del tutto concreta e argomentata sulle peculiarità dei sensi umani e dei loro oggetti⁵, con

1 . Kubler, cit., pag. 20, 21, 22.

2 . La conferma indiretta di una tale stabilità nel tempo dei risultati irripetibili raggiunti dall'arte una volta per tutte, ci sembra contenuta nella famosa difficoltà posta da Marx nei *Grundrisse*: "...la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili".

3 . (Amadeo Bordiga), riunione di Casal Monferrato 10.07.1960; ora nella rivista *n+1*, numeri 15.16, giugno 2004, (corsi nostri).

4 . Nel 1870 Hermann von Helmholtz scriveva *Sull'origine e il significato degli assiomi geometrici*: "Che i cosiddetti solidi rigidi - che non sono in realtà altro che solidi elastici estremamente duri - conservano la stessa forma in ogni luogo se nessuna forza agisce su di essi, è un singolo caso che cade sotto il principio generale. Non è, naturalmente, mia intenzione sostenere che l'umanità abbia raggiunto intuizioni spaziali corrispondenti agli assiomi di Euclide mediante sistematiche misurazioni geometriche rigorose. Deve essere stata piuttosto una serie di esperienze quotidiane, in particolare la percezione della somiglianza geometrica dei corpi più grandi e più piccoli, possibile solo nello spazio piano, a condurre a respingere quale impossibile ogni rappresentazione geometrica che fosse in contrasto con questo fatto. A ciò non era necessaria alcuna conoscenza della connessione concettuale fra i fatti osservati sulla similitudine geometrica e gli assiomi, ma solo una conoscenza intuitiva del loro comportamento tipico ottenuta da numerose e precise osservazioni dei rapporti spaziali, una sorta di intuizione quale quella che l'artista possiede degli oggetti da rappresentare, e per mezzo della quale egli decide con certezza e precisione se una nuova combinazione, che egli prova, corrisponde alla natura dell'oggetto da rappresentare o no. Nella nostra lingua non sappiamo designare ciò con alcun altro nome all'infuori di "intuizione" [Anschauung]; ma essa è una conoscenza empirica ottenuta con l'accumulazione e il rafforzamento di impressioni simili ricorrenti nella nostra memoria, e non una forma di intuizione trascendentale data prima di ogni esperienza. Non ho bisogno di insistere qui sul fatto che intuizioni di un comportamento tipico conforme a una legge, ottenute empiricamente e non ancor elaborate fino alla chiarezza del concetto enunciato con precisione, abbastanza spesso sono state prese dai metafisici per proposizioni date a priori." (in Einstein, *Relatività . Esposizione divulgativa* (1959), con scritti classici su Spazio, Geometria, Fisica, a cura di Bruno Cerignani, ed. Bollati Boringhieri, Torino 2011, pag. 248 seg.).

5 . Marx, *Opere filosofiche giovanili*, cit., vedi pag. 230 e seg.

passaggi per noi significativi, quali, ad esempio: «Non solo col pensiero, ma bensì con tutti i sensi, l'uomo si afferma quindi nel mondo oggettivo ... i sensi dell'uomo sociale sono altri da quelli dell'uomo asociale », etc.; e soprattutto:

E' soltanto per la dispiegata ricchezza oggettiva dell'ente umano che la ricchezza della soggettiva umana sensibilità, che un orecchio musicale, che un occhio, per la bellezza della forma, in breve le fruizioni umane, diventano dei sensi capaci, dei sensi che si affermano quali umane forze essenziali, e sono in parte sviluppati e in parte prodotti. Giacché non solo i cinque sensi, ma anche i sensi detti spirituali, la sensibilità pratica (la volontà, l'amore etc.), in una parola la umana sensibilità, l'unità dei sensi, c'è soltanto per l'esistenza del suo oggetto, per la natura umanizzata. L'educazione dei cinque sensi è opera dell'intera storia universale fino a questo tempo.

Dunque: l'occhio e il suo oggetto...?

Sembra proprio che per Marx l'occhio volante albertiano¹ non viaggi soltanto nello spazio ma soprattutto nel tempo...

«Il modo di vedere o, come preferiamo dire, della rappresentazione visiva, non è neppure ovunque identico, avendo, come tutto ciò che vive, una sua evoluzione...» - dirà Wölfflin² solo all'inizio del XX secolo - «La forma della rappresentazione visiva non è ovviamente qualcosa di esteriore, ma ha un'importanza determinante anche per il contenuto della rappresentazione...»

La nota definizione Quattrocentesca dell'Alberti della pittura come "intersezione della piramide visiva" e il posto centrale della visione prospettica nei trattati e nelle esercitazioni di alcuni artisti dell'epoca, sono indici chiari di una poetica delle arti figurative orientata verso la forma e la visibilità.

Quando poi Leonardo definisce la pittura come scienza asserendo che la pittura "con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità della forma" sembra anticipare quello che nel XIX secolo sarà il fondamento della filosofia dell'arte di Fiedler: l'arte come conoscenza delle qualità visibili delle cose.

Ma secondo molti storici dell'arte la fonte primaria dell'esame estetico della forma e della teoria visibilistica dell'arte risale al formalismo filosofico, psicologico e pedagogico, di Herbart³, che definisce il Bello come un sistema di rapporti di forma, di linee, di colori o anche di pensieri; dove però ciò che conta dal punto di vista estetico è esclusivamente la forma, intesa appunto come coerenza di rapporti formali. Ed a tal proposito è interessante per noi notare che nella voce ESTETICA della *New American Cyclopaedia* di New York redatta da Marx nel 1859⁴, viene fatta particolare menzione proprio all'impostazione del pensiero di Herbart

...allo scopo di completare gli elementi trascurati [dall'estetica]⁵ dobbiamo procurarci una migliore *psicologia su base matematica*, come quella di Herbart, ma al contempo fondata su un ricco patrimonio di osservazioni sperimentali appropriate; dobbiamo condurre una *completa analisi delle forme* artistiche fino ai più minuti dettagli e per *ogni* branca dell'arte, e in ultima istanza, ma non definitiva, una storia sistematica dell'arte, dai suoi stadi più *primordiali e semplici*. La realizzazione di questi compiti richiederà un lungo periodo di preparazione dei materiali per l'edificazione della *scienza dell'estetica*.

Dunque: la scienza e la sua propria lingua: la matematica! Un concetto che fu basilare tra i principi metodici dei pensatori che, con Galileo, Keplero, Cartesio diedero origine al pensiero scientifico moderno, prima che quest'ultimo imboccasse il labirinto dell'incertezza stigmatizzata da Bordiga negli anni Sessanta del secolo scorso.

Ma è ancora Galileo, in una lettera a Fortunio Liceti, a fornirci una ripetizione più estesa circa le varie forme dell'alfabeto con i quali la natura ha scritto il suo proprio libro.

Ma io veramente stimo il libro della filosofia esser quello che perpetuamente ci sta aperto innanzi agli occhi; ma perché è scritto in caratteri diversi da quelli del nostro alfabeto, non può esser da tutti letto: e sono i caratteri di tal libro triangoli, quadrati, cerchi, sfere, con, piramidi e altre figure matematiche, attissime per tal lettura.⁶

1 . Vedi l'almanacco *nømade* n.17, giugno 2019, pag. 22 (§ *L'artista come dispositivo di scelta*).

2 . Cfr. Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), ed Abscondita, Milano 2012, pag. 11.

3 . Johann Friedrich Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, (*La psicologia come scienza*, 2 voll., 1824-25)

4 . In Marx, *Arte e lavoro creativo*, a cura di Giuseppe Prestipino, ed. Newton Compton, Roma 1976, pag. 152 (corsivi nostri).

5 . E' detto in riferimento al paragrafo precedente: "Noi ancora non conosciamo che cosa sia la linea della bellezza in architettura, in scultura, in pittura, e neppure da quali tratti di similarità essa operi sulle simpatie della mente [oggi, la recente scoperta dei neuroni specchio potrebbe aiutarci a colmare certe lacune]; ancora non conosciamo da dove provengano le piacevolezze di una data melodia, né come si rivelino tali sentimenti nel nostro spirito, né che cosa sia a conferire ai vari ritmi, figure retoriche, immagini e suoni del linguaggio la sua forza incantevole". - Cfr. anche György Lukács, *Karl Marx e Theodor Vischer*, 1934 (in *Beiträge zur Geschichte der Aestetik*, Ed. Aufbau, Berlino 1954), it. *Contributi alla storia dell'estetica*, Ed. Feltrinelli (1957), Milano 1975, pp. 249-326.

6 . Galileo, *Opere*, cit. pag. 122n.

Occorre qui notare come i “caratteri” di questo libro sono astrazioni geometriche di fenomeni naturali osservati, come potevano essere, ad esempio nel campo dell’astronomia, le forme sferiche degli astri, le orbite dei pianeti, i coni d’ombra della Luna e della Terra etc... Vengono cioè derivati con un procedimento simile a quello di cui abbiamo parlato (con Kubler e Marx) a proposito del raccogliere le “cose” dell’industria come arte astraendole dal loro uso immediato e dalle fortuità; così la medesima procedura di riduzione viene applicata ai fenomeni naturali osservati (sempre visivamente) per ricavarne tramite analogia, degli elementi iconici primari (figure della geometria), capaci di combinarsi tra loro in dispositivi di diversa utilità, ossia dei “modelli” analogici tramite i quali osservare meglio (come in laboratorio) il fenomeno stesso di cui sono un riflesso misurabile.

Modelli, dispositivi o “macchine” iconiche che, appunto nel *Saggiatore*, accompagnano le argomentazioni¹.

Dopo Galileo e Keplero vennero Newton e Cartesio... ma anche Leibniz, e con lui ecco che, tra gli storici tentativi di lettura e scrittura del “libro aperto della natura”, si presenta l’esigenza di una lingua capace di leggerlo e scriverlo con un unico alfabeto.

Leibniz oltre che matematico era anche un filosofo; per questa ragione, il suo più importante contributo matematico, dopo il calcolo infinitesimale [che condivide con Newton], fu il campo della logica. Così come nel calcolo ciò che maggiormente lo interessò fu il suo aspetto di universalità, lo stesso orientamento presentavano i suoi sforzi nel campo della logica. Era sua ambizione ridurre tutte le cose a un ordine universale: per ridurre le discussioni logiche a una forma sistematica, progettò di sviluppare una caratteristica universale che sarebbe servita come una sorta di algebra della logica. Il suo primo scritto matematico del 1666 era stato una dissertazione sull’analisi combinatoria, e fin da allora egli aveva avuto l’intuizione di una logica simbolica formale. Per esprimere i pochi concetti fondamentali necessari al pensiero si dovevano introdurre simboli universali o ideogrammi, mentre le idee composte avrebbero dovute essere formate da questo “alfabeto” di concetti, esattamente come le formule sviluppate nella matematica. Lo stesso sillogismo avrebbe dovuto essere ridotto a una sorta di calcolo espresso in un simbolismo universale comprensibile in tutte le lingue. La verità e l’errore si sarebbero ridotti allora semplicemente a una questione di calcoli esatti o errati all’interno del sistema, e si sarebbe posto fine a tutte le controversie filosofiche. Inoltre le nuove scoperte avrebbero potuto essere dedotte per mezzo di operazioni corrette, ma più o meno meccaniche, effettuate sui simboli secondo le regole del calcolo logico... il suo progetto di un’algebra della logica fu ripreso nel XIX secolo, e ha avuto un ruolo molto efficace nel corso degli ultimi cento anni.²

Tra quelli che forse più hanno tratto ispirazione al costruito metaforico del “libro aperto” di Galileo, è dunque da annoverare Leibniz, la cui idea di una lingua universale (veridica), basata sulla logica formale di simboli “matematici”, lo ha fatto recentemente riconoscere come uno dei padri del sistema di calcolo binario, e di conseguenza dei linguaggi informatici usati dagli attuali computer (calcolatori) in grado di leggere tutti gli universali algoritmi³ di ogni classe di problemi appositamente formalizzati e quindi di risolverli anche per l’occhio o l’orecchio del XXI secolo, così come già si proponeva la nostra invariante corrente di pensiero nel XX secolo.

[...] Il puro apprezzamento qualitativo contenuto in giudizi e indagini comunicati in parole del linguaggio comune, serba l’impronta personale in quanto le parole e i loro rapporti assumono valore diverso da uomo a uomo secondo le precedenti tendenze e predisposizioni materiali emotive e conoscitive. Sono quindi personali e soggettivi tutti i giudizi e i principi morali estetici religiosi filosofici politici comunicati e diffusi a voce e per iscritto. I sistemi di cifre e le relazioni di simboli matematici (algoritmi) con cui hanno poca familiarità anche molte persone che si affermano colte, tendono a stabilire risultati validi per tutti i ricercatori, o almeno trasferibili in campi più vasti senza che siano deformati facilmente da particolari interpretazioni. Il passaggio, nella storia della società e delle sue conoscenze,

1 . A tal proposito, delle relazioni tra arte e scienza è utile tenere a mente una precisazione: “Per quanto singolari e per quanto imperfetti, i quadri sono i prodotti finali dell’attività artistica. Essi sono i tipo di oggetti che il pittore mira a produrre e la sua reputazione è una funzione del loro fascino. Le *illustrazioni scientifiche*, d’altro canto, sono al meglio *sottoprodotti* dell’attività scientifica. Usualmente esse sono fatte, e talvolta analizzate [questo è un punto interessante su cui riflettere], dai tecnici piuttosto che dagli scienziati le cui ricerche forniscono dati. Una volta che i risultati della ricerca sono pubblicati, le *immagini* originali possono anche essere *distrutte*... Nelle arti l’estetica è essa stessa l’*obiettivo* del lavoro. Nelle scienze è, al meglio, ancora uno *strumento* : un criterio di scelta tra teorie che sono da altri punti di vista, confrontabili, o una *guida per la immaginazione* durante la ricerca della soluzione di un rompicapo tecnico insuperabile. Solo se risolve il rompicapo, solo se l’estetica dello scienziato risulta coincidere con quella della natura, essa gioca un ruolo nello sviluppo della scienza. Nelle scienze l’estetica è raramente un fine a sé e mai il principale.” (Thomas S. Kuhn, *The Essential Tension* (1977), it. *La tensione essenziale*, ed. Einaudi, Torino 1985, pag. 377 seg.. Corsivi nostri). – Di queste essenziali precisazioni di Kuhn sul nesso tra arte e scienza ci sembra non aver tenuto conto una recente trattazione del tema da parte del chimico e meritevole divulgatore scientifico Pietro Greco (*Homo.arte e scienza*, editore Di Renzo, Roma 2020).

2 . Carl B. Boyer, *Storia della matematica* (1968), ed. Mondadori, Milano 1990, pag. 466 seg.

3 . Il “sogno” di Leibniz e i suoi risultati pratici, matematici e tecnici, sono trattati dal logico Martin Davis in *Il calcolatore universale* (2000), ed. Adelphi, Milano 2003.

non è certo semplice; è duro e difficile e non privo di ritorni e di errori, ma in questo senso si costituisce il metodo scientifico moderno. Di alto interesse a tal uopo, e al fine di dare un valore oggettivo reale e materiale alla conoscenza umana, sarà l'esame di "algoritmi" moderni che hanno raggiunto tale potenza da lavorare e camminare "per conto loro" in certo senso fuori della coscienza e dell'intelligenza, e come vere "macchine" per conoscere. La loro scienza diviene non più fatto dell'io, ma fatto sociale. L'io teoretico, come quello economico e giuridico, deve essere infranto! Volle Marx trattare con metodo scientifico anche i fatti economici umani, analogamente a quanto scienza e filosofia borghese avevano fatto per i fenomeni della natura fisica. Non usò esplicitamente un algoritmo perché pensava e lavorava, esponeva e combatteva al tempo stesso; ed oltre alle armi del tempo nuovo doveva e seppe usare quelle con cui resisteva il nemico: la polemica, l'eloquenza l'invettiva, il sarcasmo sotto cui prostrò tante volte i contraddittori. E' nel fragore di questa battaglia che si è costruita la scienza nuova della società e della storia. Ora è da superare un primo punto: per fare scienza del valore, piaccia o non piaccia agli economisti ideologisti e filosofanti, occorre introdurre una misura, come Galileo e Newton poterono fare scienza della gravità misurando masse accelerazioni e forze. La fecondità del nuovo metodo, pur dando soluzioni suscettibili di futuri più grandiosi sviluppi e non conducendo ad "assoluti veri" estranei alla scienza, sbaragliò e seppellì per sempre le impostazioni sbagliate del passato su tali problemi.¹

Pur di dire qualche cosa in più riguardo il significato che diamo a certe parole (che a trattarle meriterebbero dei volumi) forse ci stiamo perdendo in divagazioni. Tuttavia, come l'atomo di carbonio ha dovuto prendersi il tempo per arrivare alla vita organica, così dovevamo dar tempo anche alla forma e al tempo per arrivare a conoscerli e farcene un'idea non troppo pigra per poterle connettere in qualche modo alla nostra letteratura. E' probabile che magari così ci siamo impastoiati da soli lasciandovi disorientati; ma non crediamo affatto di smarrire l'impresa generale che ci siamo proposti se insistiamo proponendovi una pagina della dissertazione dottorale di Marx sulle differenze tra le filosofie naturali di Democrito ed Epicuro del 1841, nella quale troviamo già raccolte e sistemate potentemente molte di quelle parole che noi fin qui ci eravamo limitati a menzionare – quali, ad esempio, forma, tempo, mutamento, astrazione, immagine, occhio, sensi, oggetto, fenomeni, sistemi, natura, eccetera.

Poiché insomma il tempo è la forma astratta della percezione sensibile, così, stante la forma atomistica della coscienza epicurea, è necessario che esso venga fissato come una natura dotata di una particolare esistenza nella natura stessa. La mutevolezza del mondo sensibile, dunque, in quanto mutevolezza, il suo cambiamento in quanto cambiamento, questa riflessione del fenomeno in se stesso, che del tempo costituisce il concetto, ha la sua esistenza a sé nella sensibilità cosciente. La sensibilità umana è pertanto il tempo che ha preso corpo, la riflessione esistenziale del mondo sensibile in sé. [...] [per Epicuro] ... la percezione sensibile riflessa è ... la fonte del tempo e il tempo stesso. Il tempo perciò non può essere determinato per analogia, né di esso può predicarsi altro, ma va ammessa l'evidenza stessa; giacché, essendo la percezione sensibile riflessa lo stesso tempo, non è dato trascenderla. In Lucrezio, Sesto Empirico e Stobeo invece l'accidente dell'accidente, il mutamento che in sé si riflette è determinato come tempo. La riflessione degli accidenti nella percezione sensibile e la loro riflessione in se stessi sono poste quindi come un tutt'uno. In virtù di questo nesso tra il tempo e il sensibile anche gli εἰδωλα [eidola, "immagini"], che si trovano parimenti in Democrito, assumono una posizione più conseguente. Gli εἰδωλα sono le forme dei corpi naturali, le quali come superfici si desquamano, per così dire, da essi e ne determinano la fenomenizzazione. Queste forme delle cose fluiscono costantemente dalle medesime, e penetrano nei sensi, e appunto così fanno apparire gli oggetti. Nell'udito pertanto la natura ode sé stessa, nell'olfatto odora sé stessa, nella vista vede sé stessa. La sensibilità umana è dunque il mezzo nel quale, come in un punto focale, i processi naturali si riflettono e si accendono alla luce della fenomenicità.²

Il Tempo sarebbe dunque scandito dal mutamento della forma "sensibile", ossia, resosi sensibile per il corpo... Certamente: allora era il 1841; ma in un importante testo redatto giusto un secolo dopo da due matematici di primo piano, si potevano ancora leggere sostanzialmente le stesse cose, dato che sussiste tuttora l'oggetto e chi l'osserva, sui quali per di più oramai sappiamo – con Bohr – che dall'osservazione fisica dell'oggetto (e dunque anche dai suoi eidola.) non se ne trae il trascendente (analogo, come dal segno di croce un Dio di passione e compassione), ma piuttosto che ad avere effetti fisici significativi sull'oggetto osservato è lo strumento osservante (corporeo o extracorporeo): talché la "croce in sé" non ha più voce in capitolo e scolora come un falso problema sotto la chiara paletta del tempo...

Qualunque possa essere il nostro principio filosofico, per quanto riguarda l'osservazione scientifica un oggetto si esaurisce nella totalità delle relazioni possibili con il soggetto o con lo strumento che lo percepiscono. Naturalmente la sola percezione non costituisce conoscenza e indagine; essa deve essere coordinata e interpretata in rapporto ad

1 . Da una nota (probabilmente di Amadeo Bordiga) inserita nell'edizione del 1970 degli *Elementi dell'economia marxista*, che furono originariamente composti a Ponza nel 1929 come traccia di un "corso" per militanti confinati sul Libro I del Capitale, successivamente pubblicati nel giornale di partito Programma Comunista nel 1970.

2 . Karl Marx, *Democrito e Epicuro* (1841), traduzione di Alfredo Sabetti (1962), ed. La Nuova Italia, Firenze 1979, pag. 65 seg.

una certa entità sottostante, a una “cosa in sé”, che non è oggetto di osservazione fisica diretta ma appartiene alla metafisica [e alla teologia]. Nel procedimento scientifico gli elementi di carattere metafisico vanno messi da parte, e si devono sempre considerare i fatti osservabili come la fonte ultima delle nozioni e delle costruzioni. La rinuncia a comprendere la “cosa in sé”, a conoscere la “verità ultima”, a svelare la più riposta essenza del mondo, sarà forse psicologicamente ardua per gli ingenui entusiasti, ma è in realtà uno degli atteggiamenti più fruttuosi del pensiero moderno. La coraggiosa determinazione di eliminare la metafisica [la teologia, l'etica e le moralità] ha valso come premio la scoperta di alcuni dei più importanti risultati della fisica.¹

In una conferenza del 1932, ecco come Heisenberg² riassume alcuni punti dei progressi della conoscenza fisica della natura:

A lui [Platone] sembrano in primo luogo importanti le leggi naturali matematiche nascoste dietro le apparenze, non la variopinta vicenda delle apparenze stesse. E' importante e caratteristico che Platone metta così fortemente in rilievo questo lato “formale” della spiegazione della natura, come diremmo oggi. Platone parla per esempio dei pitagorici e delle loro ricerche sulle vibrazioni delle corde e sulle armonie; in questi esperimenti è importante per il filosofo solo il pensiero dei rapporti numerici nascosti dietro le armonie, le apparenze stesse restano per lui un accessorio privo di importanza. [...] La storia ci insegna che da Talete fino ad oggi si è sempre accresciuta la visione della natura, la δῖάνοια [la *dianoia*, la ragione]; ma fa anche nascere in noi che queste due specie di conoscenza, ἐπιστήμη [*episteme*, scienza] e δῖάνοια³, per quanto in un certo senso dipendano una dall'altra, tuttavia si escludono vicendevolmente. Infatti, quanto più vasto è il campo della fisica, la chimica e l'astronomia ci rivelano, tanto più noi sogliamo sostituire l'espressione “spiegazione” della natura con la più modesta espressione “descrizione” della natura, e tanto più chiaro diventa che questo progresso non è dato da un sapere diretto, ma da una comprensione analitica. [...] Newton scompone per primo la luce, bianca per la nostra sensazione, nello spettro multicolore; Huygens sostituisce alla luce i movimenti ondulatori di un mezzo ipotetico detto etere; Maxwell infine interpreta questo movimento ondulatorio come vibrazione d'intensità del campo elettrico e magnetico nello spazio vuoto. Anche qui vediamo chiaramente che la scienza rinuncia sempre più a rendere vivo il fenomeno direttamente rivelatoci dai sensi, e fa sgusciare fuori soltanto il nocciolo matematico-formale del processo...

Per comprendere in che consiste questa “rinuncia” dobbiamo probabilmente tornare a Platone, per il quale gli altri due stadi della conoscenza sono la πίστις (*pistis*, “fede”, dice Heisenberg, ma anche “fiducia”, “fidabilità” o “credito”... che si darebbe alla immediatezza dei sensi), e la εἰκασία (*eikasía*, “supposizione”, dice Heisenberg... ma anche “immaginazione”, rappresentazione per immagine, comparazione, confronto, congettura, presunzione... dovuta all'attività del pensiero)... Sono questi i due stadi inferiori della conoscenza – che stanno ai due superiori come il credere sta al conoscere – a venire sacrificati per dare alla scienza la possibilità di una spiegazione della natura fisica, che però ci lascia insoddisfatti.

Questa rinuncia alla vitalità e all'immediatezza, che fu la premessa dei progressi della scienza da Newton in poi, è anche il vero motivo dell'aspra lotta che Goethe nella sua “Dottrina dei colori” condusse contro l'ottica fisica di Newton. Sarebbe superficiale dimenticare questa lotta come irrilevante; ha pure un senso il fatto che un uomo di tanta levatura abbia impiegato tutte le sue forze per contrastare i progressi dell'ottica di Newton. ...

Le apparenze reclamano ogni volta di tornare a far parte dell'integrità del fenomeno dal quale scienza e ragione hanno fatto sgusciare fuori il nocciolo della sua comprensione analitica; scalpitano di tornare ad essere quel fenomeno unitario che i nostri sensi rendono immediatamente indubitabile e necessario alla vita stessa dell'uomo nonostante lo sappiano e lo vedano spesso vacillare e flettersi verso la sfinge e l'enigma. Tuttavia,

... la perseveranza con cui la scienza astratta prosegue nella stessa direzione nonostante tutte le obiezioni è un chiaro indice della sua forza e della sua intima logicità; questa forza, però, nasce in parte, non lo si può dimenticare, dalla possibilità di dominare tecnicamente il mondo con l'aiuto della scienza astratta.

Non si tratta qui di stabilire cosa intendere precisamente con i termini di realtà e di verità dei fenomeni fisici, ma di non dimenticare che per conoscere si sono separati la pelle dal corpo, la buccia dalla polpa, o – diciamo pure così – la forma dalla sostanza, ovvero le leggi che li regolano dalle forme con le quali si manifestano ai sensi umani.

Conclusosi lo studio della meccanica per opera di Newton, quello dell'elettrologia e dell'ottica per opera di Maxwell, sviluppatasi rigogliosamente la chimica al principio del secolo scorso [il XVIII] la scienza si vide riproposto il

1 . Richard Courant e Herbert Robbins, *Che cos'è la matematica* (1941), ed. Boringhieri, Torino 1961, pag. 28 seg.

2 . Werner Heisenberg, *Considerazioni sulla storia delle dottrine fisiche*, in *Mutamenti nelle basi della scienza*, ed. Bollati Boringhieri, Torino 2015 (corsi nostri).

3 . Platone distingue quattro stadi della conoscenza” lo stadio superiore è detto episteme, e corrisponde alla conoscenza delle cose reali, della loro essenza scientifica; il secondo si chiama dianoia e può essere raggiunto mediante lo studio delle scienze.

problema della materia... La teoria atomica di Democrito rinacque: già Gassendi, nel Seicento, aveva posto in pericolo la propria vita insegnando pubblicamente la teoria atomica, I suoi successori spiegarono i diversi stadi di aggregazione ammettendo che nello stato solido gli atomi stiano uno accanto all'altro in fitte file; nello stato liquido siano accatastati insieme ma corrano attorno disordinatamente; nello stato gassoso, simili a uno sciame di mosche, frullino attorno nello spazio a grande distanza uno dall'altro. Così la densità, la forma e la mobilità diventano qualità riconducibili a configurazioni geometriche. Nel secolo scorso a queste qualità si aggiunse... il calore... riguardato ora come l'energia di movimento degli atomi materiali... che [muovendosi più rapidamente di quelli di un corpo freddo] provoca in noi la sensazione del "caldo".¹

Se ci è consentito dare alla scienza *episteme* e *dianoia*, allora consentiteci di dare *pistis* ed *eikasia* all'arte e dire che tanto più astraiano dalle apparenze della natura per fare scienza, tanto più le apparenze dovranno astrarre da sé stesse per fare arte.

E' forse questo il segreto dell'arte moderna?

Che farsene cioè del cumulo delle forme apparenti sacrificate alla conoscenza scientifica della natura se non trattarle con lo stesso metodo analitico e ricondurre la loro particolarità a configurazioni geometriche e matematiche...?

Nel 1870 Benjamin Peirce aveva dato la sua famosa definizione: « La matematica è la scienza che trae conclusioni necessarie »; e suo figlio, C.S. Peirce volle precisare che matematica e logica non sono la stessa cosa: «La matematica è puramente ipotetica: essa presenta soltanto proposizioni condizionali. La logica, al contrario è categorica nelle sue asserzioni ». Quest'ultima distinzione doveva diventare oggetto di intense discussioni nell'intero mondo matematico della prima metà del XX secolo. Difatti, nel 1893, il logico e matematico tedesco F.L.G. Frege, non condividendo affatto l'opinione di C.S. Peirce che la matematica e la logica fossero due cose nettamente distinte, affrontava l'impresa² di derivare i concetti dell'aritmetica da quelli della logica formale. Poi, al Congresso di Parigi del 1900, dove Hilbert presentò i suoi problemi³, Poincaré lesse una relazione nella quale metteva a confronto i ruoli rispettivi della logica dell'intuizione nel campo della matematica. « Da allora in poi – commenta Boyer – si è soliti raggruppare i matematici in due o tre scuole di pensiero, a seconda delle loro concezioni circa i fondamenti della loro disciplina. Quelli che adottarono concezioni affini alle idee di Poincaré formarono un gruppo dai contorni indefiniti caratterizzato dalla predilezione per l'intuizione [mentre] Hilbert venne considerato il massimo esponente di una scuola di pensiero "formalista". Alcuni dei suoi seguaci svilupparono tale posizione fino alle sue estreme conseguenze, giungendo alla conclusione che la matematica non è altro che un gioco privo di significato in cui si gioca con contrassegni privi di significato secondo certe regole formali concordate in partenza »⁴.

Privare dei significati (quasi inevitabilmente antropomorfi) un particolare gruppo di fenomeni fisici ci offre l'esperienza tangibile di vederli letteralmente nella loro autonoma esistenza e vitalità autometabolica, per includervi anche il principio evolutivo. Ma evidentemente per scrollarsi di dosso certe visioni del mondo già superate l'uomo doveva arrivare praticamente all'alienazione totale della propria vita reale, così come la pone il modo di produzione capitalistico; non solo, cioè, astraendo il sentimento dall'oggetto, rendendoli solo indifferenti uno all'altro, ma rendendo universalmente ostili e nemici tanto l'oggetto che il sentimento stessi.⁵ Così, ad esempio per i fenomeni musicali, si doveva necessariamente superare la metà dell'Ottocento per esprimere, con Hanslick, il concetto che "la musica può simboleggiare, nella sua autonomia, la forma del sentimento, cioè il suo movimento dinamico, il suo crescere e diminuire, il suo rafforzarsi e addolcirsi, ma nulla più"⁶.

1 . Heisenberg, cit., pag.15 seg.

2 . Con il primo dei suoi 2 volumi, *Leggi fondamentali dell'aritmetica* (il secondo uscì dieci anni dopo, nel 1893).

3 . Hilbert presentò una relazione in cui, sulla base degli indirizzi di ricerca matematica più rigogliosi alla fine del secolo XIX, tentò di prevedere la direzione dei progressi futuri elencando 23 problemi che, a suo giudizio, sarebbero stati o avrebbero dovuto essere quelli che avrebbero impegnato l'attenzione dei matematici del XX secolo. – Cfr. Boyer, cit., pag. 694.

4 . Boyer, cit., pag. 702.

5 - Giusto per intendere meglio tra noi a quanto qui si allude: "L'espropriazione dell'operaio nel suo prodotto non ha solo il significato che il suo prodotto diventa un oggetto, un'esterna esistenza, bensì che esso esiste fuori di lui, indipendente, estraneo a lui, come una potenza indipendente di fronte a lui, e che la vita, da lui data all'oggetto, lo confronta estranea e nemica." (K. Marx, *Opere filosofiche giovanili*, Editori Riuniti, Roma 1969, pag. 195, trad. G. della Volpe 1950); o anche: "L'alienazione dell'operaio nel suo prodotto significa non solo che il suo prodotto diventa un oggetto, qualcosa che esiste all'esterno, ma che esso esiste fuori di lui, indipendente da lui, a lui estraneo e diventa di fronte a lui una potenza per se stante; significa che la vita che egli ha dato all'oggetto, gli si contrappone ostile ed estranea" (K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, ed. Einaudi, Torino 2004, pag.69, trad. R. Bobbio, 1949),

6 - Eduard Hanslick (Praga 1825-Baden 1904), *Del bello musicale*, Lipsia 1854. Cfr. Enrico Fubini, *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi* (1968), ed Einaudi, Torino 1979, pag. 131 e seguito,

La riprova di questa affermazione si può avere alterando il testo della celebre aria di Gluck "J'ai perdu mon Eurydice...", da tutti citata come un esempio di espressione musicale di drammatica collera, in "J'ai trouvé mon Eurydice...". La musica accompagnerà ugualmente bene i due testi opposti, proprio perché in realtà la musica non esprime la collera di Orfeo che ha perduto Euridice, ma null'altro che un movimento rapido e appassionato che può adattarsi altrettanto bene alla collera come ad una intensa gioia¹. L'opera lirica, ad esempio, può venire ora intesa come un prodotto "ibrido" che interseca il principio drammatico e quello musicale e vive di compromessi, e la stessa idea del Bello e del Vero, musicale o poetico, inizia così ad assumere una nuova concretezza con cui poter finalmente venire alle mani: "Una sera, ho preso la Bellezza sulle mie ginocchia. – E l'ho trovata amara. – E l'ho ingiuriata. / Mi sono armato contro la giustizia..."²
Il fortunato saggio di Hanslick sembra aver attinto alla filosofia di Herbart, per il quale – riassume Fubini –

...l'arte è forma e non più espressione, e il suo valore consiste nelle relazioni formali presenti all'interno dell'opera, e individuabili empiricamente, mentre tutti gli altri contenuti emotivi o sentimentali presenti nell'opera d'arte non devono influenzare il giudizio estetico fondato unicamente sulla forma... In ogni arte si dovrà cercare solamente quegli elementi formali propri di quell'arte, abbandonando nel giudizio aggettivi come "patetico", "nobile", "grazioso", "solenne", che si richiamano unicamente a generiche emozioni soggettive e non colgono la specificità delle forme artistiche (cfr. *Introduzione alla filosofia*, 1813).³

L'arte, dunque, è null'altro che forma. Anche se – tiene a precisare Hanslick – non bisogna confondere questo concetto con la rappresentazione di sentimenti indeterminati, dato che ciò sarebbe una contraddizione in termini, poiché ogni attività artistica "consiste nell'individuare, nel plasmare il definito dall'indefinito, il particolare dal generale". E questo, in termini non filosofici, e per intenderci meglio tra noi altri, vale l'ovvietà per cui ogni attività artistica consiste pur sempre nel realizzare un oggetto per il soggetto, così come ogni particolare lavoro (materiale o immateriale) consiste nel realizzare un particolare prodotto (materiale o immateriale) determinato dal suo proprio particolare uso...

Se «la musica può simboleggiare, nella sua autonoma specificità, la *forma* del sentimento ... ma *nulla più*»; se «il contenuto essenziale della forma è un contenuto formale» (Focillon⁴), che dire allora dell'arte figurativa nella sua propria "specificità" d'uso visivo e nulla più? Ovvero – per dirla con Klee – che la pittura non consiste più nel render conto *del visibile*, ma nel *rendere visibile*?

E magari sarà stata pure stata l'immagine della mano di Albert von Külliker esposta ai raggi X di Röntgen (1896) ad ispirare Klee nel riassumere in tal modo il programma dell'arte figurativa del ventesimo secolo, ma simili episodi dimostrano ancora troppo timidamente la connessione tra arte e scienza, e piuttosto la banalizzano sulla base di *dualismi* che non ci servono più.⁵

A questo punto si può anche porre la domanda: rendere visibile che *cosa*?

Dunque, se non più un determinato sentimento allora cos'altro se non il quadro stesso, in quanto tale?

Crediamo che in qualunque altro modo si risponda non si possa che arretrare alla mimesi, all'imitazione delle forme e alla ibridazione con ogni altra arte, dato che sembra che ora il punto non è tanto *che* cosa ma il *come* rendere visibile. E' un problema nuovo che si pone per scienza e per l'arte in un'epoca già pronta a risolverlo – e che risolverà (per quanto possibile) concentrandosi sugli oggetti specifici dei rispettivi ambiti di analisi (e lasciateci dire, per semplicità: la scienza con la fisica dell'atomo, l'arte con la fisica dell'immagine). Entrambe aiutate pure da una nuova idea di bellezza ampliata dalle forze produttive all'immaginazione scientifica (es. Einstein, Dirac e altri, come abbiamo visto).

Per comodità noi in seguito useremo il termine "formalismo" in un senso forse anche troppo esteso; in un senso più generale di come ne abbiamo già parlato in questi nostri racconti (cfr. *nømade* 15.2018), e che qui stiamo tentando di approfondire per poter legare indissolubilmente lo sviluppo dell'arte con quello

1 - Così riporta Enrico Fubini (cit. pag.136). – Sembra che la musica (nella sua specificità) sia risolutiva di una condizione paradossale, rappresentata da uno di quegli "strani anelli" di cui parla Douglas Hofstadter nell'introduzione al suo *Godel, Escher, Bach* (1979, it. Ed. Adelphi, Milano 1984). Quello che nell'*opera* (di Gluck) si risolve come gioia, nella *musica* è indifferente espressione di gioia e dolore; e ciò, in quanto musica, la rende analoga al paradossale disegno di Escher che mostra la Cascata di acqua come un Salita di acqua... "Il concetto di Strani Anelli contiene quello di infinito: un anello, infatti non è proprio un modo di rappresentare un processo senza fine in un modo finito?" (Hofstadter, cit. p.14)... Questa osservazione (come altre sull'autoreferenza, ecc.) la riteniamo molto utile per capire il pensiero e le prassi artistiche a partire dall'inizio del 900 – ma ci promettiamo di svolgerla in seguito.

2 ... scrive Artur Rimbaud, nel 1873, dopo la parigina *stagione all'inferno* della *Commune*...

3 - Fubini, *cit.* pag. 133).

4 . Per il pensiero di Henri Focillon (Digione 1881 - New Haven 1943), in seguito più volte ricorrente, vedi qui pag. 39 n.1, e più estesamente il Capitolo 5, conclusivo del suo *Vita delle forme* (1934), interamente riportato in questo almanacco a pag. 83.

5 - Ci si riferisce alla lettura di *Homo.arte e scienza*, di Pietro Greco, *cit.*, e specificatamente alla pagina 211.

della conoscenza, dei sensi e dei sentimenti....

Ci sembra qui opportuno riportare l'osservazione di Marx, per il quale nell'*udito* la natura ode sé stessa, nell'*olfatto* odora sé stessa, nella *vista* vede sé stessa, e la sensibilità umana è il mezzo nel quale i processi naturali si riflettono e si accendono alla luce della fenomenicità¹, e completare la serie con il geografo anarchico Elisée Reclus, per il quale nella *conoscenza* la natura conosce sé stessa.

Giunti a questo punto, crediamo di avere tutto, o quantomeno abbastanza di quanto ci può servire per continuare la nostra "discesa libera" sulla pista delle faccende dell'arte passando per la porta costituita dal tempo e dalla forma.

In seguito noi con "formalismo" intendiamo indicare l'attitudine sistematica e scientifica di tutte o di ognuna di quelle correnti del pensiero sull'arte che hanno (grosso modo) come oggetto delle loro analisi principalmente (quando non esclusivamente) gli elementi fenomenici (materiali, sensibili, quantitativi) e il funzionamento (comunicativo, tecnico, algoritmico) di un qualche particolare sistema di segni (linguaggio) con capacità "autoformativa" (evolutiva) indipendentemente dal significato (informativo, valutativo, semantico, simbolico, morale, etico, politico etc.).

[Il "formalismo" politicizzato]

Qualcuno di noi tra i più vecchi, ricordano ancora che negli anni seguenti il secondo dopoguerra si dibatteva animatamente sulla contrapposizione tra la concezione (borghese) dell'arte-per-l'arte e quella (proletaria) del realismo socialista: idealista e reazionaria e quindi biasimevole la prima, materialista e rivoluzionaria e quindi lodevole la seconda. Ancora nel 1965, Roman Jakobson ricordava le parole che il poeta Kirsanov pronunciò nel 1934 a Mosca durante il primo congresso degli scrittori sovietici:

Non si possono toccare problemi come quelli della forma poetica, delle metafore, della rima o dell'epiteto, senza provocare come reazione immediata la risposta: addosso ai formalisti! Su ognuno grava la minaccia di crimine formalista. Questo termine è divenuto un punging-bag con cui si esercitano i bicipiti critici. Ogni accenno a "iterazioni foniche" o alla "semantica" è automaticamente seguito da uno sgarbato: dàgli al formalista! Taluni critici cannibali han fatto di questa parola d'ordine un grido di guerra in difesa della loro ignoranza su tutto ciò che riguarda teoria e pratica dell'arte poetica, e per scotennare chiunque osi turbare il wigwam del loro oscurantismo.²

Alcuni di noi riconoscevano tuttavia, nella linea storica del pensiero "formalista" post-1848 (da "l'art pour l'art" al "puro visibilismo", al "formalismo" russo, ecc.) oltre che la difesa dell'autonomia di ogni singola arte tra tutte le forme dell'attività (industria) umana e del pensiero filosofico, soprattutto la ferma rivalutazione del mezzo tecnico e del materiale concreto³ e la problematicità dei differenti ritmi di sviluppo delle diverse arti e delle differenti produttività artistiche nelle varie epoche e aree geografiche, ecc..

Insomma, eravamo in imbarazzo, e neppure le parole di Trotsky (verso cui il fronte unificato della "sinistra" alimentava la massima diffidenza) erano di aiuto per cavarci fuori da quell'egemonia precettistica della

1 - Karl Marx, *Democrito e Epicuro* (1841), cit., pag. 65.

2 . Roman Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica* (1965), in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 10.

3 . Nell'epoca di cui stiamo parlando, la concezione di Marx essere l'industria la vera antropologia dell'uomo (avvero il "nostro" uomo-industria) e il prodotto (del lavoro) stesso quale mezzo e messaggio, era possibile rintracciarla anche in questa pagina di Dino Formaggio del 1953: "... si è tentato di cogliere la tecnica alle sue origini, abbiamo fissato il carattere particolare (e non l'assoluta separazione) della tecnica d'arte rispetto alle altre tecniche umane e ne abbiamo seguito l'identico risolversi in azione, accennando anche al suo posteriore risolversi in intelletto e pensiero. Si può dire, dunque, che in natura, sopra il piano dell'azione, tecnica ed arte sorgono da una medesima zona di attività costruttrice, dove si profilano tecniche istintive, così piene di riposte sapienti e di razionali accorgimenti da far supporre l'ipotesi di un medesimo sviluppo. Il passaggio dalla tecnica istintiva o naturale alla tecnica cosciente o spirituale non implica nessun salto qualitativo. Giacché, in ogni caso, questo è il piano dell'artistico, non già dell'estetico, e sul piano artistico, dell'attività artistica come tale, la descrizione delle operazioni deve necessariamente prescindere da ogni considerazione di valore. Tale descrizione lascia fuori parentesi lo sfondo delle insorgenze prime, più o meno metafisiche, come la finalità, il valore, il sentimento, la gioia ed infine l'esteticità come estaticità. Quando si parla di forma e di fine sul piano artistico si parla di congruenza e di compimento qualitativo, ma comunque di pesi effabili, di materie risolte. Il piano teleologico della congruenza dell'oggetto allo scopo (non c'è bisogno di ricordare Kant e cento altre estetiche) è stato generalmente riguardato come il piano del piacevole estetico. La considerazione riguarda la strada del soggettivismo ... ma, se è vero che i valori si riflettono come tali sui mezzi della loro attuazione, costituendo in valore il mezzo stesso, è pur vero che si può e si deve, per avere una descrizione quanto più possibile scientifica ed obiettiva dei processi artistici, sottrarre l'operazione o l'oggetto d'arte da questi riflessi che, se ne costituiscono l'essenza estetica, non riguardano che indirettamente la struttura tecnica-artistica. La natura diventa allora il postulato fondamentale dell'esperienza artistica come tale..." - Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, ed. Nuvoletti, Milano 1953, pp. 126 seg. (corsivi nostri).

bolscevizzazione intellettuale dell'epoca (che ci promettiamo di affrontare in altra occasione¹).

« Victor Shklovsky – scrive dunque Trotsky – è il teorico del futurismo [russo] e al tempo stesso il capo della scuola formalista [russa]. Secondo questa teoria, l'arte è sempre stata opera di pure forme autosufficienti e ciò è stato riconosciuto per la prima volta dal futurismo. Così il futurismo è la prima arte cosciente della storia, e la scuola formalista è la prima scuola scientifica dell'arte. In virtù degli sforzi di Shklovsky (e questo è un merito niente affatto insignificante) la teoria dell'arte, e parzialmente l'arte stessa, si è alla fine elevata dalla condizione dell'alchimia a quella della chimica. L'araldo della scuola formalista, il primo chimico dell'arte dà degli schiaffi poco amichevoli a quei futuristi “conciliatori” che cercano un ponte verso la rivoluzione e che tentano di trovare questo ponte nella concezione materialistica della storia. Un simile ponte non è necessario: il futurismo è in grado di badare a se stesso ».²

Noi non tratteremo affatto la critica che, nelle contingenze determinate dalla rivoluzione, Trotsky rivolse ai formalisti russi nel 1923.

Ciò che nel brano interessava segnalarvi è limitato

- 1) al riconoscimento del carattere sistematico e scientifico con cui il “formalismo” sottomette il materiale artistico,
- 2) al merito di aver preparato il terreno ad una nuova poetica, che è
- 3) autonoma nel suo proprio sviluppo, ossia: in grado di badare a se stessa.

Ognuno di questi punti potrebbe aprire una discussione, ma la loro connessione vuol mettere in rilievo che ad un fatto teorico e rilevante come il pensiero “formalistico” in arte, corrispondevano dei fatti altrettanto rilevanti della realtà, ossia le concrete espressioni artistiche prodotte dal futurismo, dal cubismo, dal dadaismo o dall'astrattismo; dunque pensieri e fatti storicamente determinati, ossia sviluppati e connessi tra loro organicamente³ e non semplicemente prelevati dal magazzino della volontà, sia pure quella armata dalle forze di uno Stato (sia pur “sovietico”).

“*James Joyce o il realismo socialista?*”, si intitola la settima parte della relazione di Radek al Primo Congresso degli scrittori sovietici nell'agosto del 1934. “La cosa più strana – commenta Strada – è che mentre Joyce esisteva realmente, il *realismo socialista*, soprattutto nel 1934, non esisteva se non nei pii desideri dei suoi teorici. Ma esistendo nella mente dei teorici, secondo una buona logica idealista, doveva esistere anche nella realtà”.

Anche quelle istanze che ad un certo svolta storico iniziano a presentarsi, ripetutamente e per lungo tempo, come delle incalzanti “pretese” di autonomia dell'arte, non sono passate dalle teste degli uomini o dai testi scritti alla realtà, bensì dalla realtà oggettivata dei prodotti dell'arte (o dell'industria dell'uomo) alle teste o ai libri – e semmai si tratterà di spiegarne le modalità.⁴

1 . Probabilmente tratterà in prevalenza delle questioni teoriche suscitate dalla rivista tedesca Linkskurve (attiva nella Repubblica di Weimar dal 1929 al 1932 come organo della Lega degli scrittori proletari rivoluzionari - Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Bprs), che ha stimolato discussioni che, nel tentativo di contrapporre una teoria marxista alla teoria dominante della letteratura, sono andate ben al di là della Lega e della rivista stessa. Cfr. Helga Gallas, *Teorie marxiste della letteratura* (1971), ed. Laterza, Bari 1974.

2 . Trotsky, *La scuola poetica formalista e il marxismo*, in *Letteratura e rivoluzione*, URSS 1923; it. 1958 da *Letteratura arte libertà*, cit., pag. 38. – Ci limitiamo qui a riportare il commento di uno studioso della letteratura russa, soprattutto per segnalare una fonte interessante per una visione generale delle questioni poste in quegli anni in Russia: “Sui problemi letterari e culturali l'accordo tra Lenin e Trotskij era sostanziale nel rifiuto delle alchimie del Proletkul't, così come era sostanziale l'accordo tra i maggiori dirigenti sovietici di allora sul fatto che i problemi dell'arte e della cultura non si potevano risolvere con metodi gendarmeschi o tribuneschi (si ricordi la dichiarazione di un fautore della cultura proletaria come Bucharin). Ma la concezione che Lenin aveva dei problemi culturali era diversa da quella di Trotskij perché diversa era la sua concezione politica dei ritmi di sviluppo della rivoluzione nazionale e internazionale.” In Vittorio Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, ed. Giulio Einaudi, Torino 1969, pag. 173.

3 . “...l'uomo, che a volte sognava di essere di poco inferiore agli angeli, si è piegato a diventare il servitore e il ministro della natura. Resta da vedere se il medesimo attore può svolgere entrambi i ruoli. Tutto il cambiamento [del diciannovesimo secolo] ha avuto origine dalla nuova cultura scientifica. La scienza, vista non tanto nei suoi principi quanto nei suoi risultati, è chiaramente un magazzino di idee da utilizzare. Se però vogliamo comprendere appieno che cosa accadde nel corso del diciannovesimo secolo, è meglio ricorrere all'analogia della miniera che a quella del magazzino. Sarebbe un grosso errore credere che la pura e semplice idea scientifica fosse già l'invenzione ricercata, e che dovesse essere soltanto prelevata e usata. Tra l'idea e l'invenzione intercorre un intero periodo di preordinato lavoro di immaginazione. Un elemento del nuovo metodo era appunto la scoperta di come intraprendere la trasformazione dell'idea scientifica in prodotto finale. Il processo comportava l'affrontare disciplinatamente una difficoltà dopo l'altra”. Alfred Whitehead, *Science and Modern World* (1926), it. *La scienza e il mondo moderno*, ed. Boringhieri, Torino 1979, pag. 114 seg.

4 . Ci rendiamo conto che stiamo procedendo dando per conosciute dai compagni categorie e questioni di cui possono non avere cognizione; ma per non alterare oltre il necessario la traccia originaria con troppe ricorrenti delucidazioni, abbiamo preferito affidarle tutte alla riproposizione, nel prossimo almanacco, dell'Appendice ad un testo di René Huyghe (*Dialogo con il visibile*, ed.



[*Il Tempo in parola*]

Tuttavia, se i fatti sono cocciuti le idee sembrano non essere meno cocciute nel voler passare dalle teste alla realtà dei fatti; così alla forma del tempo i pensatori rispondono col tempo della forma, all'arte come forma del tempo con l'arte come tempo delle idee sull'arte.¹

Il tempo come principio cosmico universale è stato descritto, in poesia, dall'inno orfico di Edna St Vincent Millay e Aldous Huxley, in filosofia da Zenone ad Einstein e Weyl, nell'arte da scultori e pittori dall'antichità classica a Salvador Dalì. Una concezione grandiosa che fonde l'immagine del Tempo sviluppata dagli illustratori di Petrarca con le visioni dell'Apocalisse si trova nel Pastime of Pleasure di Stephen Hawes: egli vi appare come un uomo anziano, barbuto, alato, dal corpo robusto coperto di penne. Nella mano sinistra tiene un orologio, nella destra un fuoco per "brenne the tyme" (bruciare il tempo); è cinto di spada; nell'ala destra si trova il Sole, nella sinistra Mercurio, e sul corpo si vedono gli altri cinque pianeti: Saturno "derkely flamynge" (tenebrosamente fiammeggiante) sulla sommità del capo, Giove sulla fronte, Marte nella bocca, Venere sul petto, e la Luna sotto la cintura (fig. 67). Conscio del suo potere universale, rifiuta i richiami della fama e dice:

Non sono io, il tempo | a far crescere ogni cosa in natura
 Non sono io, il tempo | ogni cosa in natura a far decadere
 Non sono io, il tempo | a far sì che l'uomo esista
 Non sono io, il tempo | a dissiparne le menzogne
 Non sono io, il tempo | a far sì che la morte gli tagli la voce
 Non sono io, il tempo | a far passare gioventù e vecchiaia
 Non sono io, il tempo | a placare ogni cosa?

Ma nessun periodo è stato tanto ossessionato dalla profondità e dalla vastità, dall'orrore e della sublimità del concetto del tempo come il barocco, l'epoca in cui l'uomo si trova di fronte all'infinito come qualità dell'universo, anziché come prerogativa di dio. Il solo Shakespeare, distaccandosi da tutti gli altri elisabettiani, ha implorato, sfidato rampognato e vinto il Tempo in più di una dozzina di sonetti e in non meno di undici stanze del suo Ratto di Lucrezia. Shakespeare condensa e supera le speculazioni e le emozioni di molti secoli. Nelle arti visive, una mente

Parenti, Milano 1958 p. 417 seg.), che descrive in modo storico e sufficientemente chiaro l'intera parabola dell'evoluzione del pensiero moderno in fatto di arte.

1 . « Elie Faure aveva scoperto l'esistenza di uno spirito delle forme, e Focillon era andato oltre; protestando contro "la distinzione convenzionale fra forma e contenuto, specificava che "il contenuto fondamentale della forma è un contenuto formale" ... Più tardi (e questa ricerca è stata fatta soprattutto da studiosi francesi, mentre quella della forma fu propria del pensiero tedesco) si cercò di scoprire la natura dell'opera d'arte studiandone anche il contenuto. Anche qui, fu essenziale l'importanza della prospettiva storica: nacque la nuova scienza dell'iconografia, che non si limitò più a enunciare e a catalogare le caratteristiche di un soggetto, come avevano fatto nell'Ottocento..., ma per merito precipuo di Emile Mâle, indagò le loro fonti, la loro evoluzione e le loro interferenze; e soprattutto, fatto questo assolutamente nuovo, cercò di individuare le ragioni morali della scelta di un tema e del modo di rappresentarlo, scrivendo così, agli albori del Novecento, il primo capitolo di un psicologia dell'arte. All'inizio del suo Art religieuse après le Concile de Trente, Mâle infatti diceva: "In questo libro non parlerò né della grammatica né dello stile delle arti, ma del loro pensiero".» - René Huyghe, cit., pag. 425.

più serena, quasi cartesiana, doveva creare l'insuperabile immagine del tempo come potenza cosmica: Nicolas Poussin. Nel rendere il fatale istante in cui *Fetonte* – il gran simbolo dell'illimitato desiderio e della limitata potenza dell'uomo – chiede il carro al Sole, dono che pronuncerà nello stesso tempo la sua esaltazione suprema e la sua distruzione, Poussin ha sostituito la figura del Padre Tempo alle numerose personificazioni individualizzate raccolte da Ovidio, la cui descrizione egli ha assunto a modello [fig. sotto]. E nel suo *Ballo della vita humana* [fig. pag. 39] – una specie di umanizzata Ruota della Fortuna – le forze che costituiscono l'inevitabile ciclo del destino sociale dell'uomo – la Povertà che dà la mano al Lavoro, il Lavoro alla Ricchezza La Ricchezza alla Lussuria, e la Lussuria ancora alla Povertà – danzano al suono della lira del Tempo mentre un bambino gioca con la clessidra del Tempo, e un altro soffia bolle di sapone connotando la transitorietà e la futilità. L'intera scena è governata dal movimento imperturbabile del Sole che guida il carro lungo lo zodiaco.¹



L'analisi dei contenuti del *Ballo della vita umana* si conclude con il commento per cui «...lo sviluppo della figura del Padre Tempo è istruttivo sotto due aspetti. Manifesta l'intrusione di tratti medievali in un'immagine che, a prima vista, sembra di carattere puramente classico; ed illustra la connessione tra la mera "iconografia" e l'interpretazione di significati intrinseci o essenziali». E noi non abbiamo dubbi che tutto ciò sia istruttivo di come l'uomo nel tempo ha cercato di rappresentare visivamente l'astratta nozione del tempo ricorrendo alle figure dell'uomo alle prese con le idee² che man mano l'uomo si andava facendo di sé stesso e della natura del mondo. Ed è appunto solo così che alla fine il Tempo – non solo "barocco" – si può pure chiudere in un cerchio alla testa che non dà respiro...

« Che cosa vuol dire? era la domanda non solo legittima, ma fondamentale per qualunque giudizio sulle arti della metà del secolo XIX; e in generale la risposta era: la realtà e la vita », ci informa lo storico.

"Realismo" era il termine che saliva nel modo più naturale alle labbra dei contemporanei, come salirà alle labbra di osservatori tardivi del periodo, almeno nel parlare di letteratura e di arti visive. Nessun termine è più ambiguo. Esso implica il tentativo di descrivere, di rappresentare (o in ogni caso di trovare un esatto equivalente) fatti, immagini, idee, sentimenti, passioni... Ma che cos'è la realtà così espressa, la vita alla quale l'arte deve "assomigliare"? L'immagine di sé che era nei suoi desideri non poteva rappresentare tutta la realtà, nella misura in cui questa realtà era fatta di miseria, di sfruttamento e squalore, di materialismo, di passioni e aspirazioni la cui esistenza minacciava una stabilità che, malgrado tutta la sua sicurezza di sé, essa sentiva precaria... Inversamente, in una società dinamica e progressista, la realtà non era, dopo tutto, statica.³

Che cosa vuol dire la moneta? poteva anche essere l'altra domanda di un uomo qualunque della metà del secolo XIX; e in generale la risposta poteva continuare ad essere: "la realtà" e "la vita" – risposta che senza significar nulla, e proprio per questo, non contraddiceva in nulla la realtà e la vita». Tuttavia...

1 . Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, 1939, it. Ed. Einaudi, Torino 2009, pag. 132 seg.

2 . Idee zeppa di quelle che Engels definisce scempiaggini, e Bordiga fesserie.

3 . Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia . 1848/1875*, 1975, it. Ed. Laterza, Roma-Bari 1979, pag. 357.

La forma valore, di cui la forma denaro è la figura perfetta, è vuota di contenuto ed estremamente semplice. Eppure, da oltre due millenni la mente umana cerca invano di scandagliarla, mentre d'altra parte l'analisi di forme molto più ricche di contenuto e molto più complesse è almeno approssimativamente riuscita. Perché? Perché è più facile studiare il corpo nella sua forma completa che la cellula del corpo. Inoltre, nell'analisi delle forme economiche non servono né il microscopio, né i reagenti chimici: la forza dell'astrazione deve sostituire l'uno e gli altri. Ma, per la società borghese, la forma merce del prodotto del lavoro, o la forma valore della merce, è la forma economica cellulare elementare. Alla persona incolta, sembra che la sua analisi si smarrisca in mere sottigliezze: e di sottigliezze in realtà si tratta, ma solo come se ne ritrovano nell'anatomia microscopica.¹

«Naturalmente – prosegue Marx – presuppongo lettori che vogliano imparare qualcosa di nuovo, e perciò anche pensare con la propria testa». Ovviamente noi non vi possiamo promettere altrettanto, ma supponiamo di avervi solo fatto pensare che forme estremamente semplici e prive di contenuto, simili al danaro o alla merce, si possono trovare e scandagliare, altrettanto proficuamente, oltre che nell'economia reale anche nella psicologia sociale² o nell'anatomia microscopica dell'arte. D'altronde cos'altro è, ad esempio, il dipinto elementare del quadrato nero di Malevic apetto di un complesso e riuscito dipinto di Poussin dal contenuto denso di figure e significati che danzano in tondo?

A tutta prima probabilmente si potrà obiettare che il nostro richiamo all'economia è solo frutto dell'irruzione gratuita nell'arte di una nostra caparbia Weltanschauung dottrinale. Ma non era appunto su quest'ultima che farebbe infine affidamento l'interpretazione profonda dei significati intrinseci contenuti nell'opera d'arte? Allora, ripetiamo la nostra domanda cruciale: “Cos'è dunque ciò che l'opera (d'arte) mirabile fa dimenticare mettendola a tacere? ³... Cos'è ciò che il disegno del Padre Tempo della Bowery Saving Bank o del quadro di Poussin fa dimenticare sprofondandolo nella simbologia classica? Cos'è ciò che perdiamo di vista? Precisamente: l'economia, ossia: la Banca e il Tempo.

[*Tempo di lavoro e tempo di vita*]

Dal disegno degli anni trenta del secolo scorso – che magari accompagna gli auguri della Banca ai suoi depressi risparmiatori – viene trascurata la forma concreta del(l'e)mittente, ossia la sua natura sociale, non essendoci in una “cassa di risparmio” nessun simbolismo velato che abbia bisogno di qualche chiarimento da parte dell'iconologia. Potrebbe però essere l'iconologia e l'arte ad aver bisogno di qualche chiarimento sulla comprensione “profonda” del modo in cui le tendenze essenziali dello *spirito bancario* vengono espresse in pittura con le classiche simbologie del Tempo.

...gli effettivi atti di risparmio e d'astinenza (da parte dei tesaurizzatori), nella misura in cui forniscono elementi all'accumulazione, vengono affidati alla divisione del lavoro nel procedere della produzione capitalistica a coloro che di tali elementi ricevono il minimo, che per di più molto spesso, come accade ai lavoratori quando falliscono le banche, perdono i loro risparmi. Da un lato non è lo stesso capitalista industriale che “risparmia” il suo capitale, ma è lui che, in proporzione alla grandezza del suo capitale, dispone di risparmi altrui; dall'altro il capitalista monetario trasforma in capitale proprio i risparmi altrui, e in fonte privata di arricchimento il credito che i capitalisti riproduttivi si fanno l'un l'altro e che il pubblico accorda loro. Così svanisce l'ultima illusione del sistema capitalistico, che cioè il capitale sia figlio del [tempo di] lavoro e del risparmio personali. Non solo il profitto consiste in appropriazione di lavoro altrui, ma il capitale che mette in moto e sfrutta questo lavoro altrui consiste in proprietà altrui che il capitalista monetario mette a disposizione del capitalista industriale, e grazie al quale, a sua volta, lo sfrutta.⁴

Ed ecco qui, in termini logicamente concatenati, dove attinge significato l'augurio di capodanno della *forma* Banca (di risparmio) e della *forma* Tempo, che si danno la mano per mettere in moto il *Ballo della vita humana* di Nicolas Poussin: Lavoro, Ricchezza, Lussuria e Povertà non ce li abbiamo di certo messi noi, semplicemente li abbiamo già trovati in pittura a ballare al suono della profonda analisi iconologica fornitaci da chi compete in quest'arte dell'interpretazione.

Che il denaro sia il tempo di lavoro « come oggetto generale, o l'oggettivazione del tempo di lavoro generale, o il tempo di lavoro come merce generale »⁵, è però una cosa di quelle tante di cui non si curano affatto né la Banca né l'iconologia. Tutto ciò l'iconologia non lo scorge affatto. Così è anche possibile irridere le virtù del

1 . Karl Marx, *Il Capitale*, dalla Prefazione alla prima edizione, 1867; it. Ed. UTET 1974, De Agostini 2013, pag. 73 seg..

2 . Pensiamo qui, ad esempio, agli studi di Gorge Simmel sul denaro, *Zur Psychologie des Geldes* del 1889 e *Filosofia del Denaro* del 1900; e di quest'ultimo particolarmente al capitolo VI dedicato a *Lo stile della vita* (ed. it., UTET, Torino 1984, pp. 607 seg.). E' da notare inoltre, che Simmel scrive la *Filosofia del denaro* negli anni in cui la pubblicazione del III volume del *Capitale* (1894) riaccende un vivace dibattito sulla teoria marxiana del valore.

3 . Vedi qui la nota 4 a pagina 20.

4 . Karl Marx, *Il Capitale*, Libro III, UTET, cit. pag. 637. Corsivi nostri.

5 . Karl Marx, *Lineamenti...*, cit. vol. 1, pag.113.

risparmio ricevendo un augurale sberleffo dalla Banca che intanto fugge col malloppo di fine d'anno.

Ma una Storia dell'Arte che si mette a parlare per dire: "il valore d'uso delle opere d'arte può interessare gli uomini ma a me non compete; quello che mi compete delle cose dell'arte è il loro valore come cose che sprofondano nello spirito del tempo, e io le riferisco l'una all'altra soltanto come valori di scambio con altre cose dello spirito"... è ancora una particolare storia borghese del lavoro dell'uomo diviso da sé stesso.

Chiudendo uno studio sul Tempo con una vivente *ruota della fortuna*, l'iconologia si manifesta quale attività di revisione delle simbologie senza però possederne una visione allargata del tempo in cui sistemarle, dato che essa manca delle immagini del futuro, di cui neppure ne cerca i sintomi emergenti in quelle del presente.

Con questa simbolica ruota l'iconologia non fa più strada di quella già fatta dal senso comune – ma non per questo la buttiamo via. E così magari torniamo sui nostri passi, e precisamente al *Fetonte* di Poussin, che chiede a suo padre Apollo di guidare il carro del Sole. Ora, se è vero che questa tela aveva come *pendant* un'altra tela delle stesse dimensioni, dipinta anch'essa negli anni giovanili (circa 1627-28), ossia *Diana ed Endemione*, ecco enuclearsi un tema funzionale al loro accostamento: mortali che chiedono al dio di esaudire la loro richiesta – Fetonte di guidare il carro del Sole, Endemione di essere trasformato in un astro per potere stare eternamente accanto a Diana nel firmamento.

Solitamente l'iconografia per le due storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, prediligeva raffigurare la "caduta di Fetonte" e "il pastore addormentato che viene baciato da Diana", mentre qui troviamo preferiti i momenti della richiesta ed il rammarico di uno stesso commento divino: "voi siete nati mortali, e quanto bramate si addice agli immortali".

Ma se il Fetonte ha un *pendant* non è detto che esso non possa pendere anche da un'altra parte; ad esempio, appunto verso la panofskiana *Danza della vita umana*¹, che con accento stoico risponde all'Apollo incielato: "A me dunque appartiene la terra, e tu, Dio, tieni pure l'Olimpo"... e prende a celebrare i fasti ciclici degli affari e delle crisi.

E' forse priva di significati "profondi" la metamorfosi, non certo ovidiana ma tutta borghese, delle divine Stagioni danzanti in altrettante icone della vita mortale che ballano al suono della barocca legge del valore rimpinzato dalle colonie e guastato dalla lussuria?

L'iconologia risponde, come molte altre discipline unilaterali, solo tautologicamente, cioè soltanto alle domande cui può rispondere con la voce dell'iconologia stessa. E non è certo così che essa supera sé stessa.

Non basta, ad esempio, valutare interessante "lo sviluppo della figura del Padre Tempo" in Poussin e far notare la scelta insolita di prediligere il Fetonte che vuole guidare il carro del Tempo, ecc..

La domanda veramente interessante sarebbe quella di chiedersi come mai questi mutamenti si sono verificati in una determinata fase storica, e propriamente nell'epoca barocca. Definendo Poussin "una mente quasi cartesiana" si ha sentore che l'iconologia ritiene di rispondere insinuando che lo sviluppo della scienza ha messo il suo zampino nello sviluppo "barocco" dell'arte.

Ma anche con ciò si è solo spostata la nostra domanda cruciale dall'ambito dell'arte a quello della scienza, ossia: perché in questa nuova epoca dell'arte occidentale si è verificata anche una nuova concezione fisica del mondo?

L'iconologia ha cioè aperto uno spiraglio nel suo ambito all'ingresso di una serie molteplice di concomitanti nuovi fenomeni sociali che però non è disposta o non può districare.

1 . Anthony Blunt, *Nicolas Poussin* (1958), ed. Bollingen Foundation, New York 1967, pag 153 (nostra traduzione): "In alcuni dipinti del 1639, tuttavia, diventa evidente un nuovo tipo di soggetto. La *Danza alla musica del Tempo* (*Dance to the Music of Time*) è, secondo Bellori, una sorta di Ruota della fortuna, che mostra i quattro stati – povertà, industria, ricchezza, lusso – attraverso i quali l'uomo passa in una serie eterna di rivoluzioni. Sulla destra, il tempo suona la melodia su cui si muovono i ballerini e in primo piano siedono due putti, uno tiene una clessidra per simboleggiare il passare del tempo, l'altro che soffia delle bolle per indicare il carattere effimero della ricchezza e della felicità. *Il Tempo salva la Verità* [dall'invidia e dalla discordia] (*Time Saving Truth*) risale allo stesso periodo della *Danza* e si ispirano ad un tema molto trattato nel XVII secolo..."; ibidem pag. 151: "Altri due dipinti: la *Danza alla musica del Tempo* nel Wallace Collection (tav.127) e *Time Saving Truth from Envy and Discord* conosciuti da una copia e una stampa – possono essere tranquillamente assegnati all'anno 1639 per la loro stretta somiglianza". C'è però anche un terzo elemento che pare completare un "trilogismo" pussiniano sulla *vita humana*, il *Tempo* e la *Verità*: il dipinto perduto *Il Tempo scopre la Verità* (tra l'Invidia e la Discordia) ... e dunque "poi" la mette in salvo! Abbiamo copia di questo dipinto, realizzato da Poussin per il cardinale Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, e descritto dal Bellori nel 1672 (cfr. A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, n. 123). La copia è opera seicentesca di buona mano, ed è stato proposto il nome del napoletano Andrea de Lione (Napoli 1610-1685), il quale a partire dal 1640 si orienta decisamente verso una pittura caratterizzata da accenti di marcato classicismo neoveneto influenzato soprattutto dalla lezione di Poussin (cfr. A. Spinosa, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori ed E. Schleier, Milano 1989, II, p. 717). Dell'originale pussiniano, datato da Blunt al 1638-1640, è nota anche una *incisione in controparte* del XVII secolo ad opera di J. Dughet (G. Wildenstein, *Poussin et ses graveurs au XVIIe siècle*, Paris 1957, n. 163). [Le tre opere citate di Poussin riprodotte in acqueforti, sono qui nella pagina successiva]



Giusto per rimanere nell'epoca contemporanea a Poussin, ad esempio, ci viene in mente una osservazione che Robert Boyle – il padre della chimica moderna – formulò nel 1659:

Questo è un pregiudizio non meno dannoso che generale, nei confronti degli studiosi di storia naturale e di chi si interessa del genere umano, che le persone colte e piene d'ingegno dovrebbero essere tenute lontane dai commerci e negozi dei bottegai [artigiani]... La maggior parte dei fenomeni che si verificano nell'attività commerciale [industriale] sono parte della storia naturale [scienza] e perciò attirano l'interesse del naturalista... essi ci mostrano la natura in moto e quando è tratta fuori dal suo corso per effetto dell'umano potere, cioè nello stato più istruttivo nel quale la possiamo contemplare.¹

Sembra proprio che gli esponenti della “nuova filosofia” comprendessero bene come la scienza era in debito nei confronti della vita pratica non speculativa, al punto di estendere le loro osservazioni all'intero campo della vita pratica e accogliere come *prove sperimentali* non solo quelle fornite dalla tecnologia pratica ma addirittura quelle provenienti dai rapporti economici praticamente esistenti. Certamente non furono solo le novazioni tecnologiche, scientifiche o economiche a caratterizzare il periodo, ma molte altre trovarono nell'epoca la loro sincronia, e nell'epilogo al volume citato di questa storia della tecnologia possiamo trovarne una rapida rassegna.

Gli uomini, fin dall'antichità, avevano sognato di conquistare tale padronanza sugli elementi naturali ce li circondavano mediante poteri magici, ma nel XVII secolo abbandonarono la magia; il potere scientifico sulla natura doveva essere sullo stesso genere di quello, incompleto, che gli uomini già esercitavano, ed era ottenuto con l'uso della ragione, degli esperimenti, dell'osservazione. Tale potere era stato intravisto secoli prima. In un famoso passaggio, fin dal 1250 circa, Ruggero Bacone aveva anticipato esattamente molte delle conquiste future.² ... Molti uomini in diversi periodi hanno sognato di raggiungere ciò che era apparentemente impossibile; ma ciò che è interessante e degno di nota è la fede che, dalla seconda metà del XVI secolo in poi, gli uomini dimostravano di poter alla fine ottenere ciò che sembrava impossibile con il paziente, sistematico assalto delle scienze naturali. Verso il 1700 questa fede era già parzialmente giustificata dalle realizzazioni. Le navi solcavano gli oceani per merito della scienza, il vapore era imbrigliato; si intravedeva perfino la possibilità di poter fare previsioni sul più imprevedibile degli elementi: il tempo. ... Le parole di Ruggero Bacone dovrebbero anche convalidare la tesi, spesso dimostrata in questa Storia che nel Medioevo l'ambizione di compiere un progresso tecnico o industriale non era del tutto latente. Nel XVI e XVII secolo tale ambizione trovò molte possibilità di essere soddisfatta: le scoperte geografiche spalancarono bruscamente l'orizzonte; le ricchezze dell'America provocarono un'ampia inflazione, sommergendo barriere e restrizioni economiche; un nuovo mondo di pensieri e di dottrine fu scoperto. L'idea che l'uomo è arbitro del suo destino, sia nel presente sia nel futuro, conquistò le menti: progetti e invenzioni si moltiplicarono...”.

Però le parole di Robert Boyle non vengono tenute in alcuna considerazione neppure da chi le cita; e così lo storico del XX secolo ricade proprio nel pregiudizio denunciato dal chimico del XVII secolo quando attribuisce all'ambizione (si intende individuale), ovvero alla libera volontà dei singoli, la capacità di compiere il “progresso tecnico o industriale”, là dove Boyle (e non ancora Marx o Engels) già riconosceva nella sfera del lavoro umano il mondo da osservare e studiare scientificamente al pari di ogni altro fenomeno naturale.

1 . Citato in *Storia della tecnologia*, vol, 3.2 *Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica* (1957), ed. Bollati Boringhieri, Torino 2013, pag. 726.

2 . “I veicoli per la navigazione potrebbero funzionare senza rematori, tanto che i più grandi bastimenti potrebbero essere mossi da un solo uomo al comando... i carri potrebbero essere costruiti in modo da muoversi con incredibile velocità senza l'aiuto di animali ... si potrebbero costruire macchine volanti tali che un uomo, seduto all'interno, sia in grado di far girare qualche meccanismo per cui gli artificiali battono l'aria come quelle degli uccelli ... potrebbero essere inventate macchine per camminare sul mare e sui fiumi, perfino sul fondo di essi senza pericoli...” (Ruggero Bacone, *I segreti dell'arte e della natura*, in *La scienza sperimentale*, ed. Rusconi, Milano 1990, p. 217).,

3 [*La matrice stilistica e l'iconologia*]

Prima di ritirarsi dalla sua scorribanda, la nostra petulante "Weltanschauung personale" avrebbe ancora da dire che nel considerare il disegno della banca newyorkese c'è stato tuttavia qualcosa di trascurato che proprio competeva all'arte e all'iconologia; ed è precisamente la "forma" unitaria con la quale questo disegno cade immediatamente sotto i nostri occhi. Siamo certi cioè che nessuno di noi con qualche familiarità con l'arte figurativa, collocherebbe tale disegno in un'epoca diversa dalla modernità occidentale, pressappoco agli inizi del Novecento. E non sbaglierebbe di molto¹. Il fatto è che il "tempo" in arte si manifesta nello "stile", ossia in un sistema di determinate combinazioni e rapporti della materia e delle forme con cui l'immagine è fatta proprio tutta così come appare all'occhio e alla mano prima che alla mente e alla lingua (che non la smette di battere sul contenuto che duole). Lo stile allora sarebbe per così dire la "conformazione" unitaria del tempo che ha le qualità dell'epoca propria di ognuna delle opere esaminate dall'iconologia. Forma "reale" del tempo (quindi priva di spazio ma non di misura sull'orizzonte temporale) e non simbolo, lo stile segna indelebilmente l'opera particolare e la intride del tempo nel quale è stata prodotta, benché non venga raggiunta dall'iconologia e dall'iconografia.

In un interessante opera di estetica del 1936 del pensatore rumeno Lucian Blaga, introdotta nell'edizione italiana del 1946 da Antonio Banfi, possiamo leggere:

Nell'introduzione di questo studio notavamo che il fenomeno "stile" appare in relazione coi prodotti umani coscienti, ma che lo stile stesso, per molti dei suoi lati anche essenziali, non è, in quanto tale, accompagnato dalla coscienza. Generalmente i creatori non si rendono conto delle particolarità stilistiche più profonde delle loro opere. Per comprendere meglio il problema dello stile in tutta la sua ampiezza, è necessario, in primo luogo, rendersi conto del seguente doppio aspetto: la matrice stilistica è un complesso subcosciente, ma il suo senso non si esaurisce nel quadro del subcosciente; esso si arrotonda e si compie nella zona della coscienza. La "matrice stilistica" figura in altre parole, col suo viso nascosto, tra quei momenti e congegni segreti, coi quali "l'inconscio amministra la coscienza" a sua insaputa. La matrice stilistica, quale la immaginiamo noi, può essere il permanente sostrato di tutti i prodotti dell'intera vita di un individuo; anzi essa si può somigliare fino all'equivalenza, almeno nei suoi fattori essenziali, in diversi individui, in un popolo intero e persino in una parte del genere umano nel medesimo periodo. Solo l'esistenza di una matrice stilistica subcosciente spiega un fatto così importante come la consequenzialità stilistica di certe creazioni. L'"unità stilistica" si realizza in una purezza spesso miracolosa, specie se si bada all'ambiente psicologico interrotto, incerto, non lineare, caleidoscopico ed agitato, in cui l'unità appare. L'esperienza e i problemi, gli slanci e le perplessità, le passioni e i dubbi, tutta la massa di impulsi casuali e di progetti aleatori delle coscienze individuali darebbero uno spettacolo davvero sconcertante, se al di sotto e al di là di essi non persistesse, come un'armatura, una matrice stilistica: sono le forme della matrice stilistica a determinare la struttura stilistica delle creazioni artistiche, metafisiche, culturali. Della stabilità di queste forme si può parlare veramente in superlativi. Non mi sembra affatto di esagerare sostenendo che la matrice stilistica, una volta fissata nel subcosciente, sopporta inalterabilmente qualsiasi bombardamento della coscienza.²

Certo l'iconografia e l'iconologia non sono la storia dell'arte. Ma tenere separati forma e contenuto separa l'oggetto prodotto dalle condizioni determinate dal tipo di produzione materiale in cui è stato effettivamente prodotto nel corso incessante del lavoro dell'uomo, storico e preistorico, e la storia dell'arte concepita nel mondo capitalistico non potrà darsi ancora come storia dell'uomo, dato che può intenderla solo moralmente ma non ancora umanamente. «La semplificazione propria della macchina e il lavoro servono a trasformare in operaio l'uomo in procinto di diventar uomo, l'uomo non ancora interamente ricostituito, il fanciullo, come l'operaio è diventato un fanciullo guastato. La macchina si adatta alla debolezza dell'uomo, per far dello stesso uomo debole una macchina...», scrive il giovane Marx nel 1844³; e tanto vale per fare una storia debole e guasta dell'arte e dell'industria dell'uomo non ancora interamente ricostituito... Ossia, di un uomo tuttora morale, che quindi moraleggia l'intero arco millenario della storia guastando orizzonte temporale della specie con la morale borghese. Se poi volete sapere dove trovare gli aspetti che caratterizzano tale moralità, basta proseguire nella lettura della medesima pagina.

Come l'aumento dei bisogni e dei mezzi di soddisfarli generi la mancanza di bisogni e la mancanza di mezzi, questo lo dimostra l'economista (e il capitalista)... 1) quando riduce il bisogno dell'operaio al sostentamento più indispensabile e miserabile della vita fisica, e la sua attività al movimento meccanico più astratto, e però dice:

1 . Basterebbe scorrere le immagini che sono servite a Panofsky per rendersi conto che il disegno da cui è partito il suo studio sui simboli del Tempo appartiene ad un'epoca, più vicina a noi, che ha liberato la linea e il piano assecondando una tendenza formativa volta a rendere elementari gli elementi della figurazione.

2 . Lucian Blaga, *Orizzonte e stile*, Alessandro Minuziano editore, Milano 1946, pgg. 220-222.

3 . Marx, il terzo manoscritto del 1844, in *Opere filosofiche giovanili*, ed. Riuniti, Roma 1969, pag. 238.

l'uomo non ha alcun bisogno né di attività né di consumo; giacché anche una vita siffatta egli la dichiara vita esistenza umana; 2) quando calcola come norma, generale, la vita (l'esistenza) la più indigente possibile... [...] L'economia politica, questa scienza della ricchezza, è quindi a un tempo scienza della rinuncia, della penuria, del risparmio, e giunge in effetti a risparmiare all'uomo persino il bisogno d'aria pura o di movimento fisico¹. Questa scienza della mirabile industria è a un tempo scienza di asceti, e il suo vero ideale è l'avarico ascetico ma usuraio e lo schiavo ascetico ma produttivo. Il suo ideale morale è l'operaio che porta alla cassa di risparmio parte del suo salario, ed essa ha trovato per questa sua idea favorita persino un'arte servile: si è portato tutto questo in modo sentimentale sulle scene.

Così, tra le sentimentali messe in scena potremmo metterci anche il darsela a gambe levate della cassa di risparmio di New York, oppure l'eterno girare dell'uomo nel *ballo della vita humana* di Nicolas Poussin...

L'economia è perciò – malgrado il suo aspetto mondano e voluttuario – una scienza reamente morale, la scienza più morale! La volontaria rinuncia, la rinuncia alla vita e a ogni umano bisogno, è il suo assioma capitale. Meno tu mangi, bevi, compri libri, vai al teatro, al ballo, alla birreria, pensi, ami, teorizzi, canti, dipingi, fai scherma, etc., e più tu risparmi, più grande fai il tuo tesoro, che né tarme né polvere consumano, il tuo capitale. Meno tu sei, meno esprimi la tua vita, e più tu hai; più è espropriata la tua vita, più tesaurizzi la tua essenza alienata. Tutto quanto l'economia ti toglie di vita e umanità, te lo restituisce in denaro e ricchezza, e ciò che tu non puoi lo può il tuo denaro: può mangiare, bere, andare al ballo e al teatro, si intende di arte, di scienza, di curiosità storiche, di potere politico, può viaggiare, può farti possessore di tutto questo, può comprare tutto questo: è la vera potenza.

Lavoro, Ricchezza, Lussuria e Povertà... Ecco di cosa son fatte queste *figure morali* che eseguono il loro ballo, inesorabile, regolare come una perfetta *orologeria* – diciamo, giusto per usare le parole predilette nella stagione barocca della dinamica e rampante borghesia occidentale² –; un eterno tormento che non potrebbe esser descritto meglio dal giovane come dal vecchio Marx. Allora, abbandonata l'arpa idilliaca per brandire la falce della morte, ciò che il Padre Tempo corre di volata a mettere al sicuro nei caveaux del risparmio, sono in definitiva le condizioni stesse che, giorno dopo giorno, mese dopo mese ed anno dopo anno, rinnovano e accrescono la miseria ed il guasto...

«In alcuni dipinti [di Poussin] del 1639, tuttavia, diventa evidente un nuovo tipo di soggetto. La *Danza alla musica del Tempo* è, secondo Bellori, una sorta di Ruota della Fortuna, che mostra i quattro stati – povertà, industria, ricchezza, lusso – attraverso i quali l'uomo passa in una serie eterna di rivoluzioni³ – ci dice l'autorevole Blunt, senza però chiedersi alcunché circa la *novità* del soggetto. Abbiamo però provato a chiedercelo noi. Se allora si tratta di un nuovo sviluppo nell'iconologia del Tempo attraverso la ruota e il carro, la ricchezza e la povertà, l'olimpico e il terreno, la "cronologia" delle vicende *humane* ci porterebbe in carrozza, dritti dritti, al seguito del *Trionfo di Flora*⁴, ovvero alla più o meno coeva rappresentazione pittorica della prima grande bolla finanziaria del capitalismo nel febbraio del 1637, che *realiter* precede (e forse doppia) l'immaginazione iconologia della vita dell'*huomo* poussiniano che trascorre scandita da "una serie eterna di rivoluzioni" – proprio così chiosa l'amico di Poussin Giovanni Bellori nel 1672 e ripete Blunt nel 1958. Allora noi, ricordando che "il capitalismo rivoluziona incessantemente sé stesso", ora abbiamo una danza della vita humana alla musica del Capitale, appunto: Lavoro, Ricchezza, Lussuria e Povertà...

1 . Ciò che allora valeva soltanto per il proletariato urbano dei distretti industriali di metà ottocento vale oggi per l'intera umanità del pianeta.

2 . "Con l'arte barocca all'antica fuga dal mondo subentra un atteggiamento di consenso verso la vita: si tratta anzitutto di un sintomo della stanchezza, che sopravviene dopo le lunghe guerre di religione, e della disposizione al compromesso che succede all'intransigenza confessionale del periodo tridentino. La Chiesa cessa di lottare contro le esigenze della realtà storica e cerca di adattarvisi come può. Essa si fa sempre più tollerante verso i fedeli, sebbene continui a perseguire implacabilmente gli 'eretici'. Ai suoi seguaci concede tutte le libertà; non solo permette, ma incoraggia l'attenzione alle cose del mondo, legittimando il gusto degli interessi e dei piaceri mondani. Quasi dappertutto essa diventa Chiesa nazionale e strumento dello stato, il che implica senz'altro una larga subordinazione dei fini religiosi agli interessi politici. [...] In ogni caso l'industrioso borghese cominciò ad organizzare la sua vita secondo criteri razionali prima dell'aristocratico, che si faceva forte dei suoi privilegi. E la chiarezza, la semplicità, la concisione dell'arte classicheggiante piacquero al pubblico borghese prima che ai circoli aristocratici. Questi erano ancora dominati dal gusto romanzesco, trionfo. Capriccioso e stravagante dell'arte spagnola, quando già la borghesia si entusiasmava per la lucida regolarità di Poussin. [...] A poco a poco la corte passò dal sensualismo barocco al classicismo; come l'aristocrazia, nonostante la sua avversione per tutto quello che era interesse e calcolo, assimilò il razionalismo dell'economia borghese. Entrambi, classicismo e razionalismo corrispondevano alla corrente storica del progresso: prima o poi furono accettati da tutti i ceti sociali." (Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, ed. Einaudi, Torino 1955, pgg. 470 e 486)

3 . Anthony Blunt, *Nicolas Poussin* (1958), ed. Bollingen Foundation, New York 1967, pag 153 e pag. 151.

4 . Hendrik Pot, *Flora's Malle-wagen* (1637), olio su tavola, cm 61x83, Frans Hals Museum, Haarlem. *Allegoria della mania dei tulipani*. Flora, la dea dei fiori, siede a poppa su una barca montata su ruote con tre uomini - che bevono e pesano denaro - e due donne, una delle quali ha la testa di Giano. I tessitori di Haarlem hanno gettato via i loro attrezzi per tessere e seguono il carro. Sullo sfondo è visibile il destino del carro: scomparirà in mare.



Questo esplicito dipinto olandese del 1637, posto da noi a *pendant* del Poussin del 1639, sembra aprire a ventaglio l'iconologia della *Danza alla musica del Tempo* e smuovere l'aria viziata dall'allegoria olimpica per riportare la *ruota della vita* alla terra e alla storia reale delle vicende *humane*

Qui, il carro ovidiano del Tempo non esce dalla dimora del Sole ma da una ricca città olandese (come Haarlem, forse); non lo conduce lo spavaldo Fetonte ma la stagionale Flora; non è trainato da obbedienti destrieri ma dal volubile vento; non provoca una catastrofe cosmica ma una crisi economica; non arde la Terra e gli Etiopi, ma rende sciocchi gli uomini già industriosi che lo seguono. Come nella *Danza* di Poussin, vediamo sfilare – piuttosto che danzare in tondo – il Lavoro e la Ricchezza, la Lussuria e la Povertà. Il carro del “trionfo della fioritura”, effettivamente è una barca a vela con ruote, quindi una *nave dei folli*¹ che porta coloro che la seguono a finire tutti – quali fetonti e icari – alla malora dei flutti.

In questo dipinto allegorico sono presenti persino l'erma bifronte del Giano e i due putti² che nel Poussin commentano il Tempo e la vita, ravvisabili fusi nella figura femminile *bifronte* all'estrema destra: con una faccia rivolta verso sinistra, guarda la scena del trionfo di Flora, e con l'altra, rivolta a destra, guarda (e mostra) le infelici conseguenze della speculazione sui bulbi di tulipano. Altra icona del Tempo che passa è l'orologio meccanico (invece dell'arcadica clessidra), posto sulla barca di Flora, quasi al centro dell'intera scena³. . . scena che non si svolge certo in Arcadia!

Ed ecco allora che anche il quadro del Louvre *Et in Arcadia ego*, dipinto da Poussin nello stesso periodo della *Danza della vita humana*, potrebbe rappresentare non più la banale meditazione per cui “la morte è presente anche in Arcadia”... ed anche i pastori muoiono; sarebbe piuttosto una auto-dichiarazione di morte dell'Arcadia fatta dall'Arcadia stessa: ... E in Arcadia, anch'io, Arcadia, sono morta⁴.

1 . La *nave dei folli* è un motivo dell'arte e della letteratura satirica medievale, che ha radici reali nell'usanza di allontanare i “matti” dalla comunità dei “normali” affidandoli a gente di mare, frequente soprattutto nella Germania (cfr. il primo capitolo della, *Storia della follia nell'età classica* di Michel Foucault, dall'eloquente titolo: *Stulturia Navis*). Il carro del “trionfo di Flora” è in effetti una barca a vela con ruote.

2 . Descritti da Blunt (*cit.*): “uno tiene una clessidra per simboleggiare il passare del tempo, l'altro che soffia delle bolle per indicare il carattere effimero della ricchezza e della felicità” (...o l'effimero valore economico e la bellezza del tulipano olandese?).

3 . Il dipinto allegorico di Hendrick Pot viene riprodotto nello stesso anno 1637 in una acquaforte da Crispijn van de Passe: *Il carro dei folli ovvero il valletto dei fioristi* (altro titolo, *Il carro dei folli o l'addio degli amanti dei fiori*). Arricchita con altri motivi ancora più espliciti, la stampa è accompagnata da un testo e largamente diffusa per dissuadere gli incauti fetonti borghesi dalla speculazione sui bulbi di tulipano ed evitare che finissero smerdati dalle scariche putride di una scimmia, incontenente come loro... – Le scimmie saranno ben presto le uniche protagoniste di almeno due dipinti di Jan Brueghel il Giovane, nei quali scimmie in abiti olandesi contemporanei del XVII secolo animano paesaggi e interni con gustose scenette in cui sono tutti affaccendati con tulipani e bulbi. Il pittore fiammingo non solo ridicolizza gli speculatori di tulipani raffigurandoli come scimmie senza cervello, ma mostra la follia di speculare in una cosa così transitoria come una semplice fioritura.

4 . “Ego” sarebbe rafforzativo e confermativo di *Arcadia*, come in Duchamp il *même* di *La mariée mise à nu par ses célibataires, même?* – Che 50 anni dopo (1690)



E' un'ipotesi, questa, che ci sembra adattarsi meglio al pensiero di Poussin e della sua cerchia di amici neo stoici dilettanti – come pure adattarsi al tondo dipinto qualche tempo dopo a Parigi per il cardinale Richelieu: *Il Tempo salva la Verità dall'Invidia e dalla Menzogna...* [vedi qui fig. a pag. 122]

Incalzati dalla ricerca del *sensu*, il ventaglio dei *significati* si amplia se osserviamo che nella *Danza* il Tempo che suona la sua musica è una figura seduta, praticamente immobile, contrapposta alle instabili figure *humane* che si muovono e agitano senza poter andare da nessuna parte ... o piuttosto fremono di ballare al ritmo della eco lontana del rullio del carro di Flora che incede tra i fragori di una guerra¹ incessante?

[Nell'ottica stoica] ci sono quattro passioni fondamentali (*pathe*): piacere e dolore, relativi al presente, e desiderio e paura, che si riferiscono a eventi futuri. Le passioni non sono parti indipendenti dell'anima, come l'istinto o l'emotività in Platone, ma sono manifestazioni dell'unico *logos* che governa l'anima. Ricondotte al *logos*, le passioni vengono identificate come giudizi sviati e gli uomini che si lasciano condizionare dalle passioni vengono dichiarati stolti: le passioni sono, essenzialmente, difetti intellettuali. Lo stolto subisce l'influenza di giudizi errati sul valore delle cose; egli perde la sua stabilità interiore e presenta gli stessi sintomi di chi corre a precipizio. Galeno cita un testo stoico nel quale la condizione psichica dell'uomo dominato dagli istinti e dalle passioni è paragonata alla condizione fisica del corridore irruente.²

Negli anni 30 del secolo XX, ecco che il *Padre Tempo* della Bowery Saving Bank si mostra proprio come un vecchio dinamico dalla lunga barba che, drappeggiato e armato di una lunga falce sdentata, in piena corsa si guarda alle spalle.

E' forse un assassino nel panico che fugge brandendo l'arma del delitto, o soltanto la bonaria raffigurazione dell'anno che passa? Oppure è un irruente stolto che corre tra le bordate del nuovo³ Sacro Mondiale Impero ad imbarcarsi anche lui sul folle vascello terrestre degli speculatori di Flora?...

Tu... guardalo bene professor Panofsky... sembra proprio spaventato da ciò che vede!

1 . La guerra dei trent'anni dilaniò l'Europa centrale tra il 1618 e il 1648, e fu una delle guerre più lunghe e distruttive della storia europea. Iniziata come una guerra tra gli Stati protestanti e quelli cattolici nel frammentato Sacro Romano Impero, progressivamente si sviluppò in un conflitto più generale che coinvolse la maggior parte delle grandi potenze europee, perdendo sempre di più la connotazione religiosa e inquadrandosi meglio nella continuazione della rivalità franco-asburgica per l'egemonia sulla scena europea.

2 . Reinhard Brandt, *Filosofia nella pittura* (2000), it. Ed. Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, pag. 240.

3 . La Grande depressione (detta anche Grande crisi o Crollo di Wall Street) fu una grave crisi economica e finanziaria che sconvolse l'economia mondiale alla fine degli anni venti, con forti ripercussioni anche durante i primi anni del decennio successivo. Ebbe origine da contraddizioni simili a quelle che avevano portato alla crisi economica (il panico) del 1873-1895, iniziando negli Stati Uniti d'America e portando al definitivo crollo (crack) della borsa di New York del 24 ottobre 1929 (giovedì nero) dopo anni di boom azionario. Le conseguenze sociali di questa crisi investirono tutti i paesi capitalistici e nel complesso, nonostante un accenno di ripresa a partire dal 1933, la crisi non fu mai completamente superata fino allo scoppio della seconda guerra mondiale.



Un Tempo che si raccoglie tutto in un anno solare è più un Tempo da consuntivi bancari che il Tempo delle allegorie idilliache e dei poeti pastorali ... Ma all'iconologo interessano solo i *significati* contenuti dell'immagine "presentata" separata dallo *scopo* e dalla particolarità del *compito* affidato dalla Banca ai pubblicitari; e così non ci ha fatto il favore di fornire altri elementi visivi necessari ad orientare il pubblico verso la giusta interpretazione del messaggio pubblicitario – in mancanza dei quali, però, questa immagine di un vecchio con la falce può facilmente venir fraintesa, ad esempio, come personificazione della Morte, trasformando cioè il carattere del messaggio da augurale in minatorio...

Pur seguendo sempre il filo dell'iconologia/iconografia ma orientati da uno *scopo* tutto nostro, ci sembra di aver trovato delle nuove connessioni che ci hanno aiutato a far uscire il Tempo dal circolo vizioso dell'autoreferenzialismo... prima di rispedirlo al mittente: *Happy new Year* a te, Cassa di Risparmio..!

Servendoci di capolavori di pittura, abbiamo finora cercato di mostrare e di predicare circa il contenuto simbolico di tali eccellenti *prodotti sociali* sotto l'aspetto del *significato* e dello *scopo* (dell'iconologo e del nostro), ma possiamo dire di aver esaurito con ciò tutti gli aspetti del *contenuto* delle pitture osservate?

Ci siamo occupati nei dettagli del problema del significato e del senso perché il loro rapporto è il rapporto tra i principali "componenti" della struttura interna della coscienza umana; non ne deriva che, pur essendo i principali, essi siano gli unici. Pur semplificando e schematizzando questi complessi rapporti propri della coscienza sviluppata non possiamo tralasciare un altro suo "componente" e precisamente il suo *contenuto sensorio*. Proprio il contenuto sensorio (la sensazione, la sensibilità, le forme di percezione, le rappresentazioni) crea la base e la condizione di ogni coscienza. Esso è una specie di tessuto materiale che conferisce la ricchezza e il carattere estremamente pittoresco alla riflessione cosciente del mondo. Questo contenuto è anche l'immediato nella coscienza, ciò che viene immediatamente formato dalla "trasformazione dell'energia dell'irritazione esterna in fatto della coscienza". Ma pur essendo il fondamento e la condizione di ogni coscienza, questa sua "componente" [il *contenuto sensorio*] proprio per questo non esprime tutto ciò che di specifico c'è in essa.¹

Sembra essere la spiegazione psicologica della "vecchia storia" di Engels, quella per cui "in principio si trascura sempre la forma a favore del contenuto", e che magari verrà conclusa un secolo dopo con la fortunata formula (duchampiana) di McLuhan: *il medium è il messaggio*... pardon: "messaggio"...

Nella coscienza il *contenuto sensorio* resta sullo *sfondo* rispetto alle *figure* dei significati e delle storie. Così, durante solitarie o guidate visite al museo, solitamente si guarda il lavoro di pittura per perderlo d'occhio.

[...] Quando, ad esempio, l'uomo legge, gli sembra di avere coscienza allo stesso modo sia delle idee espresse nel libro sia della forma grafica esteriore nelle quali quelle idee sono espresse, cioè il testo [in quanto tale]. In effetti ciò non è del tutto vero; in realtà risultano presentate nella coscienza soltanto le idee, mentre la loro espressione, l'aspetto esteriore del testo può soltanto *risultare* riconosciuto e questo accade di solito quando ci sono omissioni, errori grossolani, ecc. Tuttavia se il lettore si propone di avere coscienza anche dell'aspetto esteriore del libro e in questo modo si propone non più come scopo il contenuto, ma proprio questo aspetto esteriore, naturalmente egli, in questo caso, ne ha completa coscienza.²

Vedremo in seguito cos'altro farcene di queste osservazioni. Ai nostri particolari fini ci sembra per il momento interessante prender nota che l'arte o, ad esempio, la pittura 1) non è la manipolazione figurale di significati simbolici; 2) il suo *contenuto sensorio* (o, per di intenderci meglio, la materia di cui è fatta la pittura, non il suo sogno) rimane implicito quale presupposto e radice dei significati; 3) solo la variazione e il mutamento, il guasto, l'errore o l'incompletezza nell'esprimersi dei significati, riportano bruscamente alla coscienza primaria le oggettualità sensibili e i processi "lavorativi" svolti (materiali e immateriali) per realizzare l'opera.³

1 . Aleksej Nicolavich Leontjev, *Saggio sullo sviluppo psichico* (c. 1948), it. in *Problemi dello sviluppo psichico*, Editori Riuniti con Edizioni Mir, Roma 1976, pag. 249.

2 . Leontjev, *ibidem*, pag. 255.

3 . Leontjev, *ibidem*, pag 254: «Le ricerche contemporanee dimostrano che qualunque attività, sotto l'aspetto fisiologico, appare come un sistema funzionale dinamico, guidato da segnali complessi e multiformi che giungono sia dall'ambiente esterno che dallo stesso organismo. Questi segnali che raggiungono i diversi centri nervosi intercollegati e in particolare quelli propriocettivi, vengono sintetizzati. La partecipazione di questi o di quei centri nervosi caratterizza la struttura dell'attività sotto l'aspetto neurologico. [...] L'attività può passare nei vari piani del sistema nervoso e implicare la partecipazione di diversi suoi "livelli". Questi livelli tuttavia

Come possiamo descrivere con parole a noi più familiari simili spostamenti di livello? Forse così:

Il filatore tratta il fuso solo come mezzo col quale fila, il lino come oggetto ch'egli fila. Certo, non si può filare senza materiale da filare e senza fusi; quindi, quando comincia la filatura, la presenza di questi prodotti è presupposta. Ma *in questo processo* della filatura è indifferente che lino e fusi siano *prodotti di lavoro trascorso*, quanto è indifferente, nell'atto della nutrizione, che il pane sia il prodotto dei lavori trascorsi del contadino, del mugnaio, del fornaio, ecc. E viceversa. Quando i mezzi di produzione fanno valere nel processo produttivo il loro carattere di prodotti di lavoro trascorso, ciò avviene per mezzo dei loro difetti. Un coltello che non taglia, refe che si strappa continuamente, fan ricordare vivamente il coltellaio A, il filatore B. Quando il prodotto è riuscito, la mediazione delle sue qualità d'uso per opera di lavoro trascorso è estinta.¹

C'è dunque, nella semplice *immagine* di un coltello o in quella complessa di donne che ballano, tutta una realtà concreta inabissata nelle rispettive *figure*; una realtà che appartiene e compete a l'immagine come l'ombra appartiene al corpo solido ed entrambe alla loro rappresentazione sul *fondo* del foglio; una realtà che però non giace lì inerte, piuttosto freme di farsi valere alla coscienza dei sensi quando il coltello non taglia, quando la tavola dell'agnello mistico di van Eyck si deforma o quando la vernice nera del quadrato di Kazimir Malevic desquama ... in un "cretto" di Alberto Burri!

Come soltanto in certe condizioni affiorano alla coscienza i *presupposti* materiali della pittura con tutto il loro "contenuto sensorio", così avviene che solo in certe condizioni vengono alla coscienza anche le circostanze reali, storiche e sociali, in cui il pittore, ad esempio Poussin, vive e dipinge – e, nel caso, solo quando vediamo strapparsi l'idillio dell'Arcadia con la "novità" di rappresentarvi invece un'umanità attualmente tormentata tra ricchezza e miseria, tra lavoro e lussuria e i significati teatrali (olimpici o pastorali) vacillano e spostano la scena.

La guerra dei trent'anni, la bolla dei tulipani, e poi la rivoluzione inglese che taglia la testa al re, la rivolta polacca e quella napoletana di Masaniello contro la nobiltà, eccetera, sono anch'esse inabissate nell'inconscio del pittore tra i presupposti concreti della pittura; e lì, ad un loro proprio livello di sfondo, queste informazioni vivono e si agitano per conservarsi e, combinate con tutti gli altri fattori formativi che presiedono all'attività lavorativa, si salvano emergendo alla superficie senza tuttavia mostrarsi esplicitamente al fianco delle figure e dei movimenti simbolici o narrativi visibili nei dipinti eseguiti.

E' pertanto che indizi e tracce pittoriche della guerra dei trent'anni possono ravvisarsi in diversi dipinti poussiniani. Questo, ad esempio, sostiene Brand studiando il *Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe* (1648 c.), e concludere che «Poussin rappresenta indirettamente la guerra civile, così come Racine e Corneille descrivono la costellazione politica di Versailles e raccontano i problemi del presente attraverso figure tragiche mutate dall'antichità... Come l'alessandrino bandisce dall'azione fucili e pistole, allo stesso modo il linguaggio figurativo di Poussin rifugge dal realismo banale e sceglie invece di esprimere con suprema raffinatezza significati universali sottratti al tempo»². L'Autore si è premunito di puntellare il ragionamento con un brano tratto da una *corrispodance* del 1650 di pugno dello stesso Poussin, che dimostrerebbe la vivida attenzione del pittore per le vicende storiche e sociali del suo tempo, nonché il suo atteggiamento nei loro confronti: «Dall'Inghilterra arrivano notizie assai strane; anche a Napoli ci sono novità. La Polonia è sottosopra, Dio veglia su di noi con la sua grazia, per preservarci dai pericoli; qui stiamo come Dio sa come. E' un grande piacere, nonostante tutto, vivere in un secolo in cui succedono cose tanto importanti, purché si possa mettersi al riparo in un angolino e assistere tranquillamente alla commedia.»³... Poussin si trova il proprio angolino dove mettersi al riparo⁴, e sta lì a guardare e dipingere "come Dio sa come". Ma gli uomini soltanto in apparenza passano il tempo non sapendo cosa vedono e fanno...

«Per comprendere meglio il problema dello stile in tutta la sua ampiezza – abbiamo già letto in Blaga –, è necessario, in primo luogo, rendersi conto del seguente doppio aspetto: la matrice stilistica è un complesso subcosciente, ma il suo senso non si esaurisce nel quadro del subcosciente; esso si arrotonda e si compie nella zona della coscienza»... e da qui dovrà pur negoziare con l'attività concreta della pittura, se l'opera d'arte vuole darsi a vedere..

non sono ugualmente importanti. Uno di essi è quello principale mentre gli altri svolgono il ruolo di "sfondo" ("livelli di fondo" secondo la terminologia di N. A. Bernstein). E' da notare, e Bernstein lo sottolinea in modo particolare, che si ha sempre coscienza dei segnali sensori di livello più elevato, dei segnali principali. Questo contenuto cosciente governa l'attività, la cui struttura può essere diversa. Il livello più elevato è determinato da ciò che N. A. Bernstein chiama compito e cioè, secondo la nostra terminologia, lo scopo (noi chiamiamo compito qualcosa di diverso: lo scopo dato in determinate condizioni)».

1 . Karl Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1970, Vol. I, sez. Terza, cap. Quinto, pag. 201.

2 . R. Brandt, *Filosofia nella pittura*, cit., p. 247.

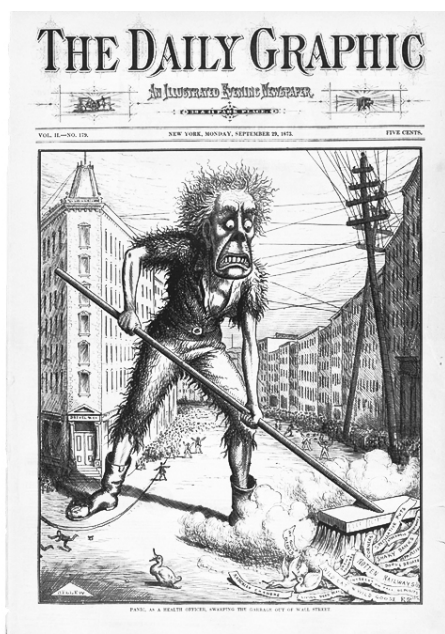
3 . *Ibidem*, pag. 246.

4 come nella *Danza il Tempo* che suona l'arpa?



da Panofsky - Il Tempo distruttore

1683



1873



1933

Sembra che la “matrice stilistica” proposta da Blaga, sia sempre sottratta al controllo operativo e alla volontà dei singoli; così la cultura e l'epoca nelle quali l'oggetto è prodotto, possono sgusciare fuori dalla forma e venirci subito incontro con sommarie informazioni circa la propria origine, geografica e temporale¹.

Ora, a noi sembra poter dire che nell'epoca del modernismo occidentale l'appetito di immagini sia stato saziato da una loro sbrigativa riproduzione, meccanica o chimica (oggi, digitale), sviluppando una specifica tendenza formativa che si manifesta più nel lapsus che nella parola, più nel tocco e nel tratto che nella figura, più nella fisiologicità del gesto e della stesura che nel segno, mentre il discorso o la scena procedono più nell'omettere e nel tacere che secondo criteri, temporali o spaziali, di coerenza e completezza. Pertanto anche la figura del *Padre Tempo* emessa dalla Bowery Saving Bank negli anni '30 del secolo scorso, può lasciarsi alle spalle molti precedenti orpelli grafici, espedienti raffigurativi e attributi iconici – il più significativo dei quali è il putto bambinello dell'anno nuovo.²

Delle classiche figurazioni del Padre Tempo, proposte da Panofsky nel suo studio sullo sviluppo storico dell'iconologia del Tempo-Kronos, rimane difatti soltanto la senilità, le ali in caricatura di mantello remigante e l'attributo di una falce sbreccata per rappresentare un vignettistico Tempo della grande depressione economica mentre fugge da solo Dio sa dove.

Sono anni di falcidia, di Panico e Sfiducia? Allora: *Happy New Year a tutti dalla vostra Cassa di Risparmio e buona fortuna ...*

Fin qui abbiamo fantasticato anche troppo sui significati dei dipinti osservati senza tuttavia parlare della pittura stessa – la quale, si è detto, non consiste nella manipolazione dei significati e non è fatta per la mente ma per l'occhio³ – ma sembra non esserci alcun modo per fermare o impedire ad osservatori curiosi le fantasticherie della mente.⁴

1 . Magari su ciò può anche mentire, ma solo per un po', difficilmente per sempre.

2 . E' all'incirca per tutto questo che il *Father Time* della Bowery Saving Bank – come abbiamo accennato all'inizio di questo capitolo – può apparirci subito come un'iconografia recente, troppo distanziata, cronologicamente e culturalmente, dagli altri elementi della serie di immagini proposta da Panofsky, che si ferma alla metà del 600 con Poussin. Distanziata di quasi tre secoli, con di mezzo la rivoluzione industriale, per non sospettarla un mero pretesto per volgere l'attenzione al passato distogliendola da quanto questa figura potrebbe dire di significativo degli anni della grande depressione. E non è escluso che sia stata proprio questa reticenza verso quell'epoca di crisi mondiale a stimolare la nostra curiosità.

3 . (N.d.Lavoro) - E' probabile che se il *quadro stesso*, inteso come “figura” unitaria, fosse studiato integralmente in relazione con intere serie di quadri – anch'essi presi come figure unitarie derivate da un unico processo lavorativo –, si potrebbero forse spiegare meglio anche le particolari ragioni delle diversità culturali, del configurarsi ed evolversi degli stili, dell'insorgere di *novità* nei soggetti rappresentati, e anche delle peculiari *personanze* esecutive che rendono possibile attribuire il dipinto ad un determinato artefice, eccetera.

4 . Una volta trovati affiancati la *Danza* di Poussin e il disegno del Padre Tempo della Banca americana, la nostra attenzione si è spostata sulle rispettive circostanze storiche in cui i due lavori erano stati eseguiti (1639 e 1930 circa) e, con il tramite di un dipinto olandese dello stesso periodo della *Danza*, abbiamo rintracciato una serie di informazioni comuni alle tre opere osservate che ci hanno permesso di svolgere enunciati, più o meno coerenti – ed è proprio nel notare degli *isomorfismi* (forme che



1929

[separazioni]

La figuratività della pittura e della scultura, rappresentando dei significati-significanti (pensieri poetici, religiosi, didattici e così via), solitamente scandite dalla figura umana, distolgono facilmente l'osservatore dai dati fenomenici [ora diremo dal *contenuto sensorio*] dell'oggetto artistico, e l'iconologia aveva assorbito totalmente la storiografia della seconda metà dell'Ottocento da ridursi alla ricerca delle fonti letterarie.

C'era dunque stata una tale sopravvalutazione dell'iconografia e soprattutto dell'iconologia nel metodo storiografico che costringe uno storico dell'arte della fine dell'Ottocento ad esprimersi al riguardo: « Nessun dubbio – scrive Riegl – che il giudizio su un'opera d'arte non può essere nella sua sostanza sicuro quando non si abbia il contenuto della rappresentazione che ha trovato in essa la sua realizzazione. Nessuno vorrà contestare che così si è posta una base indispensabile per una sicura costruzione, in un domani, di una storia dell'arte, ma ancor meno si potrà negare che se con l'iconografia si è ottenuta una base solida, alla costruzione del vero e proprio edificio si deve giungere solo attraverso la storia dell'arte »¹. E per Riegl, particolarmente, questo significava appunto studio dell'oggetto come forma e colore nel piano e nello spazio – e per noi, adesso, può anche significare studio del *contenuto sensorio*.

Il contenuto iconografico è del tutto diverso da quello artistico; lo scopo (che mira a suscitare determinate rappresentazioni), a cui il primo contenuto serve, è esteriore com'è lo scopo utilitario delle opere dell'industria artistica e architettonica. Il vero scopo dell'arte, invece, è quello che mira unicamente a rappresentare nel contorno e nel colore, nel piano e nello spazio, in modo da suscitare nell'osservatore un catartico compiacimento.²

Questa posizione di Riegl segue quella del purovisibilismo che contrappone una "cultura degli occhi", propria dell'opera d'arte figurativa, a una cultura della parola, rilevando il pericolo di sottomettere la prima alla seconda se non se ne valorizzi l'autonomia.

Non ci addenteremo nel merito specifico di questi argomenti; intendevamo soltanto profilare un po' più concretamente come si è posta negli studi sull'arte la questione del rapporto tra forma e contenuto, e particolarmente del venir meno di tale rapporto e della crisi dell'unitarietà dell'opera d'arte, tradizionalmente intesa come l'espressione resa visiva di un'idea da cercare sempre altrove.³

conservano l'informazione) tra le cose, quello che induce e crea i significati. (Cfr. l'isomorfismo come radice del significato in Ofstadter, *cit.*, part. pgg. 54-58, 290, 365)

1 . Aloys Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), ed. Sansoni, Firenze 1953, p. 5.

2 . *Ibidem*, p. 212.

3 . (N.d.Lavoro) ... L'oggettività concreta dei quadri e della pittura, arretra sullo *sfondo* della consapevolezza delle *figure* significative [significazioni significanti (*significations signifiantes*)]... Il venir meno dei significati rende visibile alla coscienza il *contenuto sensorio* (con il *degrado* dei monumenti pubblici, in Riegl o con il *guasto* grafico – in molti disegni di Escher l'inganno

Certamente questa unitarietà di forma e contenuto nell'opera d'arte si presenta come del tutto naturale e non ha bisogno di una spiegazione, tutt'al più di informazione; è invece la separazione della forma dal contenuto e la loro autonomizzazione, ad averne bisogno¹. Allora potrebbe pure essere semplicistico spiegarla con altre separazioni che si sono attuate pienamente soltanto nell'epoca dello sviluppo del capitalismo, appunto nella seconda metà dell'Ottocento. Così in questo periodo possiamo anche trovare delle considerazioni sui caratteri dello stile di vita spiegate in connessione con le condizioni materiali della produzione², tramite nozioni quali la separazione, l'autonomia, la differenziazione ecc., presenti anche nella letteratura artistica di tipo "formalista".

Gli oggetti della cultura si sviluppano sempre più nel senso di un mondo che al suo interno è strettamente connesso, ma incide in un numero sempre minore di punti sul soggetto, sulla sua volontà e i suoi sentimenti. Questa connessione viene rafforzata da una certa autonomia di movimento degli oggetti. E' stato sottolineato che il commerciante, l'artigiano, lo studioso sono oggi molto meno in movimento che non, ad esempio, all'epoca della Riforma. Gli oggetti materiali, come quelli spirituali, si muovono oggi indipendentemente, senza bisogno di persone che li rappresentano o li trasportino. Uomini e cose si sono separati. Il pensiero, lo sforzo, il lavoro, l'abilità, hanno ottenuto, mediante il loro crescente investimento in forme oggettive, in libri e in merci, la possibilità di muoversi autonomamente. Il moderno progresso dei mezzi di trasporto è soltanto la realizzazione o l'espressione di questo fenomeno. Solo mediante la loro mobilità impersonale si compie la differenziazione degli oggetti dall'uomo giungendo a formare una sfera autosufficiente. L'esempio definitivo del carattere meccanico dell'economia moderna è il distributore automatico; in esso la mediazione umana viene esclusa completamente anche dalla vendita al dettaglio, che da sempre era fondata sul rapporto interpersonale; l'equivalente in denaro viene meccanicamente trasformato in merce...³

Quando il commercio separa l'ombra dal corpo, il bene d'uso dal valore, la moneta dal capitale, il capitale dal capitalista, il lavoro dalla tecnologia ecc., queste ombre separate trovano proprie leggi a governarle, e sono appunto a questo tipo di leggi che sono interessati i teorici della pura visibilità o del "formalismo" in arte. Sembrerebbe cioè che anche le forme dell'arte precedenti la produzione capitalistica subiscano gli effetti di quel processo storico che è consistito – scrive Marx nei *Grundrisse* a proposito del rapporto tra capitale e lavoro – nella separazione di elementi tradizionalmente uniti, il cui risultato non è la scomparsa di uno degli elementi, ma la comparsa di ciascuno di questi in una relazione (potenzialmente) negativa di ognuno con l'altro; e che la separazione delle condizioni oggettive al polo degli "artisti", che sono stati trasformati in lavoratori liberi, deve presentarsi altresì come una autonomizzazione di queste stesse condizioni al polo opposto del prodotto artistico.⁴ E' una separazione che sembra rispecchiarsi in due formulazioni emblematiche per tutto l'Ottocento: il "Raffaello senza mani" di Kant e la "storia dell'arte senza artisti" di Wölfflin.

La peinture est plus fort que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut.

Pablo Picasso ⁵

proiettivo riconduce sempre le figure alla superficie piana dalla quale ripartire – rispetto alla costanza del *fondo* i significati sono figure transitorie ch'èppur si muovono (?).

1 . Cfr. Marx, *Lineamenti...* (1857-58), cit., vol. 2, pag. 114 seg.: "Le condizioni originarie della produzione [...] non possono essere originariamente prodotte esse stesse – essere cioè risultati della produzione. Non è l'unità degli uomini viventi e attivi con le condizioni naturali inorganiche del loro ricambio materiale con la natura, e per conseguenza la loro appropriazione della natura, che ha bisogno di una spiegazione o che è il risultato di un processo storico, ma la separazione di queste condizioni inorganiche dell'esistenza umana da questa esistenza attiva, una separazione che si attua pienamente soltanto nel rapporto tra lavoro salariato e capitale".

2 . Così, ad esempio, Simmel spiega addirittura la base su cui poggerebbe il pensiero socialista: "Il fatto che la grande industria alimenti il pensiero socialista non si basa soltanto sulla situazione dei lavoratori, ma anche sulla natura oggettiva dei prodotti: l'uomo moderno è circondato soltanto da cose così impersonali che l'idea di un ordine di vita fundamentalmente anti-individuale deve risultargli sempre più familiare, come del resto può sorgere l'idea di un'opposizione a questo ordine." (Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., pag. 649)

3 . Georg Simmel, *Filosofia del denaro*, cit. pag. 649 sg.

4 . Parafrasi da Marx, *Lineamenti...*, cit. pag. 133: "Il processo storico è consistito nella separazione degli elementi tradizionalmente uniti – il suo risultato non è pertanto la scomparsa di uno degli elementi, ma la comparsa di ciascuno di questi in una relazione negativa con l'altro – il lavoratore libero (potenzialmente) da una parte, il capitale (potenzialmente) dall'altra. La separazione delle condizioni oggettive al popolo delle classi che sono state trasformate in lavoratori liberi deve presentarsi altresì come una autonomizzazione di queste stesse condizioni al polo opposto".

5 . In un quaderno del 27 marzo 1963 – dal catalogo della mostra *Homage a Pablo Picasso*, Grand Palais e Petit Palais, Parigi novembre 1966–febbraio 1967, ed. Ministère des Affaires Culturelles, Paris 1966.

[*Le chiacchiere e i fatti*]

Proprio in uno dei primi scritti di un rappresentante del formalismo russo troviamo una gustosa fotografia del modo più comune – tuttora diffuso – di fare storia dell'arte, e di come sia “un lavoro talmente facile e remunerativo parlare della vita e delle epoche storiche partendo da testi letterari”.

« Fino a non molto tempo fa – scrive Roman Jakobson nel 1921 – la storia dell'arte, e della letteratura in particolare, non costituiva una scienza ma una *causerie* [chiacchierata]. E della *causerie* rispettava tutte le leggi. Passava allegramente da un tema all'altro, dall'effusione lirica circa l'eleganza della forma agli aneddoti attinti dalla vita dell'artista, dai truisimi psicologici ai problemi relativi al contenuto filosofico e all'ambiente sociale dell'opera... La *causerie* non ha una terminologia precisa. Al contrario, la varietà dei termini, i termini equivoci che offrono il pretesto a continui giochi di parole, sono qualità che le recano fascino. In tal modo la storia dell'arte non conosceva terminologia scientifica, utilizzava parole del linguaggio corrente senza passarle al vaglio della critica, senza delimitarle con esattezza, senza tenere conto della loro polisemia »¹. Ottenuta così l'immagine che intendevamo offrire di una storiografia ordinaria, non entriamo nei dettagli della successiva rapida disamina sul “realismo” – anche se l'autore prosegue con argomenti altrettanto gustosi² e commenti illuminanti su diverse modalità di “realismo” in arte, come, ad esempio: « Nell'arte l'esagerazione è inevitabile, ha scritto Dostoevskij; per mettere in luce l'oggetto è necessario deformarne l'apparenza, bisogna colorarlo come si fa con i preparati per esaminarli al microscopio. Se l'oggetto apparirà colorato in modo nuovo sarete indotti a pensare che esso è divenuto più sensibile, meglio visibile, più reale »³.

Preferiamo invece segnalare alcune idee che appartengono ad una fase più matura del movimento dei formalisti russi, riprese più tardi dallo strutturalismo, in cui Tynjanov e Jakobson danno una forma più generale alle loro tesi “rifacendosi al principio, divenuto poi ben noto, dell'analogia tra linguaggio e altre forme di attività sociale”⁴.

1. I problemi immediati della scienza russa della letteratura e del linguaggio esigono di essere posti su una piattaforma teorica ben precisa e di essere separati decisamente dai sempre più frequenti accozzamenti meccanici della nuova metodologia coi vecchi metodi isteriliti, dall'introduzione di contrabbando dello psicologismo ingenuo e di tutto il restante vecchiume metodologico avvolto in una nuova terminologia. E' necessario separarsi dall'eclettismo accademico, dal “formalismo” scolastico che sostituisce l'analisi con la terminologia e la catalogazione dei fenomeni e la reiterata trasformazione della scienza della letteratura e del linguaggio da scienza sistematica in una serie di generi episodici e aneddotici.

2. La storia della letteratura (o dell'arte), che è legata alle altre serie storiche, è caratterizzata, al pari di ogni altra serie, da un complesso insieme di leggi specifiche strutturali. Se queste leggi non vengono messe in chiaro, è impossibile stabilire scientificamente la correlazione tra la serie letterari e le altre serie storiche.

3. L'evoluzione della letteratura non può essere compresa se il problema evolutivo è schermato dai problemi della genesi episodica, extrasistematica sia letteraria (i cosiddetti influssi letterari) sia extraletteraria. Il materiale utilizzato dalla letteratura, sia letterario sia extraletterario, può essere introdotto nel dominio della ricerca scientifica soltanto se lo si considera da un punto di vista funzionale.⁵

Il punto 1 può anche venir precisato meglio dal curatore nell'introduzione all'antologia. Scrive Todorov:

Un altro principio che troviamo adottato dai formalisti fin dall'origine, è quello di porre al centro delle loro preoccupazioni l'opera: essi rifiutano i mezzi psicologici, filosofici o sociologici, che stanno alla base della critica letteraria russa del tempo. Proprio per questo i formalisti si distinguono particolarmente dai loro predecessori: non

1 . Roman Jakobson, *Il realismo nell'arte* (1921), it. in *I formalisti russi*, cit., pag. 99. Il testo, inizialmente pubblicato in lingua ceca e ucraina – informa Todorov – non ha avuto molta importanza nell'evoluzione del pensiero formalista, dato che solo nel 1962 è comparso il testo originale in lingua russa; presenta comunque le posizioni iniziali che l'autore svilupperà in seguito per la poesia russa contemporanea.

2 . Ibidem pag.105: “Si può proporre ad un bambino questo problema: ‘Un uccello è fuggito dalla gabbia. La distanza tra la gabbia e il bosco e questa, quanto tempo gli sarà necessario per raggiungere il bosco dal momento che viaggia alla velocità di tanti metri al minuto?’. E ci si sentirà chiedere dal bambino: ‘La gabbia di che colore era?’. Il nostro bambino è un tipico rappresentante dei realisti del senso D.”.

3 . Ibidem, ...e prosegue: “Il pittore cubista ha moltiplicato l'oggetto sulla tela, l'ha mostrato da diversi punti di vista, l'ha reso più palpabile. E' un procedimento pittorico. Ma c'è anche la possibilità di motivare, e di legittimare un tale procedimento all'interno stesso del quadro: per esempio l'oggetto viene ripetuto in quanto esso si riflette in uno specchio. In letteratura avviene esattamente la medesima cosa. L'aringa è verde perché così è stata dipinta: l'epiteto sbalorditivo ha preso sostanza, il tropo si trasforma in motivo epico”.

4 . Ibidem, pag. 23. Tzvetan Todorov, nell'introduzione al volume.

5 . Jurij Tynjanov e Roman Jakobson, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio* (“Novi Lef” n.12, 1928); it. in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 1968, pag. 147.

si può spiegare l'opera partendo dai dati biografici dello scrittore e neppure dall'analisi della vita sociale che gli fu contemporanea. In questo primo stadio le idee concepite dai formalisti sono in realtà largamente condivise; pressoché ovunque nell'Europa di quegli anni si va formando una problematica che ha analogie precise con il formalismo.¹

Si rende chiaro che in un primo momento per il “formalismo” è di particolare importanza la concezione dell'arte come procedimento che, rifiutando ogni misticismo che occulterebbe l'atto creativo e l'opera stessa, si sforza di spiegare in termini tecnici come questa venga materialmente prodotta. «Il concetto di “fabbricazione” – scrive Todorov – verrà ancor più ribadito quando, dopo il '17, lo spirito costruttivista si diffonde in tutta la cultura sovietica. Ma solo più tardi i formalisti trarranno le conclusioni teoriche dei loro principi positivistici».

Vediamo difatti che la “correlazione” che Tynjanov e Jakobson auspicano al punto 2 nel loro articolo del '28, esprimeva chiaramente l'esigenza di stabilire correlazioni (mediatrice la linguistica) con “le altre serie storiche” – come abbiamo visto esser stata l'antropologia per Kubler, o la sociologia per Baxandall o Hauser. E i frutti per noi più succosi di questo movimento possiamo coglierli anche mezzo secolo dopo, proprio nell'esposizione di un'arte che procede con comparazioni e confronti dei fatti non più con le idee (la causerie con materiali letterari, teologici, cabalistici, mitologici ecc.) ma con un altro fatto – e, nel caso, con fatti cocciutamente concreti, come ad esempio i materiali rapporti sociali regolati dal valore di scambio.

Un dipinto del XV secolo è la testimonianza di un rapporto sociale. Abbiamo da un lato il pittore che faceva il quadro, o per lo meno sovrintendeva alla sua esecuzione, dall'altro qualcuno che lo commissionava, forniva il denaro per la sua realizzazione e, una volta pronto, decideva il che modo usarlo. Entrambe le parti lavoravano all'interno di istituzioni e convenzioni – commerciali, religiose, percettive, sociali in senso più lato – che erano diverse dalle nostre e influivano sulle forme dell'opera che l'artista e il committente *creavano insieme*.

Colui che ordinava il dipinto, pagava e stabiliva quale uso farne potrebbe essere definito il “mecenate”, salvo che questo termine ha in sé molte connotazioni legate ad altre situazioni abbastanza diverse. Questa seconda parte in causa nella transazione che ha per risultato il dipinto, è un *agente attivo*, determinante e non necessariamente benevolo: possiamo quindi senz'altro chiamarlo il “cliente”. Nel XV secolo la pittura di migliore qualità era fatta su commissione ed il cliente ordinava un prodotto specificandone le caratteristiche. Le opere *già pronte* si limitavano a oggetti quali Madonne di tipo ordinario e cassoni nuziali dipinti dagli artisti meno richiesti in periodo di scarso lavoro; le pale d'altare e gli affreschi, che ci interessano maggiormente, venivano invece eseguiti su commissione e sia il cliente che l'artista stipulavano di comune accordo un contratto legale in cui quest'ultimo si impegnava a consegnare quanto il primo, in modo più o meno dettagliato, aveva concepito e progettato. [...] Allora come oggi il cliente pagava per il lavoro, ma investiva il suo denaro secondo l'ottica del Quattrocento e ciò poteva *quindi influire sul carattere dei dipinti*. Il rapporto che sta alla base del dipinto era, fra l'altro, un rapporto commerciale e alcune consuetudini economiche dell'epoca si ritrovano abbastanza concretamente nei dipinti ². *Nella storia dell'arte il denaro ha una grande importanza*. Esso *agisce sul dipinto* non solo in quanto c'è chi intende investire denaro in un'opera, ma anche per quanto riguarda i particolari criteri di spesa. Un cliente come Borso d'Este, duca di Ferrara, che ritiene di dover pagare i dipinti a piede quadrato – per gli affreschi di Palazzo Schifanoia la tariffa pagata da Borso era “dece bolognini del pede” – finirà per ottenere un diverso tipo di dipinto rispetto a quello di un committente più raffinato come il mercante fiorentino Giovanni de' Bardi che paga il pittore in base ai *materiali usati* e al *tempo impiegato*. I criteri adottati nel Quattrocento per stabilire il prezzo dei manufatti, così come le diverse forme di pagamento in uso per maestri e prestatori d'opera, hanno entrambi una profonda incidenza sullo stile dei dipinti come li vediamo noi oggi: i dipinti infatti sono, fra l'altro, *dei fossili della vita economica*...³

«Formalismo – scrive Todorov nel 1964 – fu il termine con cui venne designata, nell'accezione peggiorativa che gli attribuivano i suoi avversari, la corrente critico-letteraria affermata in Russia tra il 1915 e il 1930. La dottrina formalista è all'origine della linguistica strutturale, o, almeno del suo indirizzo rappresentato dal Circolo linguistico di Praga⁴. Oggi in molti settori di ricerca si manifestano le conseguenze metodologiche

1 . Todorov, *I formalisti russi*, cit., pag. 14.

2 . Consuetudini economiche e mercantili rintracciabili, ad esempio, per le figure nello studio delle proporzioni, per i colori nella quantità e qualità dell'oltremare (lapislazzuli) o dell'oro...

3 . Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), it. Einaudi, Torino 1978 e 2001, pgg. 3,4 (corsivi nostri). Lo storico esamina qui contratti, lettere, registrazioni contabili e mostra come il modo di guardare di una società si riflette negli stili pittorici.

4 . Il Circolo linguistico di Praga, noto anche come scuola di Praga, era nella sua forma originale un gruppo di critici letterari e linguisti cechi e russi della prima metà del XX secolo. Il fulcro e il punto in comune dei lavori del circolo fu l'elaborazione del concetto di funzione nel linguaggio. Negli anni trenta i suoi componenti, prendendo le mosse dagli studi del ginevrino Ferdinand de Saussure, svilupparono metodi di analisi strutturalista del linguaggio, influenzando i successivi sviluppi della fonologia, della linguistica e della semiotica. Fondato nel 1926 dal linguista ceco Vilem Mathesius (presidente del circolo fino alla sua morte, nel 1945), il gruppo era formato da emigrati russi come Roman Jakobson, Nikolaj Trubeckoj, Sergej Karcevskij, il critico letterario René

dello strutturalismo. E' accaduto così che le idee dei formalisti siano presenti nel pensiero scientifico più recente... Curiosamente [ma non è per niente casuale], il movimento ebbe agli inizi legami profondi con l'avanguardia artistica, il futurismo. Questo poteva offrire gli slogans dei propri poeti (Chlebnikov, Majakovskij, Krucënych), e in cambio riceveva a piene mani analisi e giustificazioni. Questa parentela lega direttamente il formalismo all'arte odierna: attraverso gli anni e con la più varia gamma di denominazioni, l'ideologia delle avanguardie sembra essere rimasta abbastanza stabile».

La difesa da parte del "formalismo" (da noi usato in un senso più ampio possibile) dell'autonomia della sovrastruttura "arte" è ormai consolidata e certamente la mette al riparo dalla polemica con tutte le altre forme di riduzionismo, sociologico, ideologico o psicologico che sia; ma questa autonomia oltre che reale è anche relativa, ossia esposta alle interferenze con le altre serie storiche, sociologiche, economiche, ecc..

Il problema in questi casi (es. per chi studia la moda nel vestire) è proprio di capire quali delle ricorrenze o regolarità empiricamente osservabili sono da far risalire a qualità intrinseche e specifiche della sovrastruttura e quali invece siano dovute, per così dire, ad effetti di "sostrato".¹

Possiamo dire, in altre parole, che l'autonomizzarsi della "forma" dell'opera d'arte costringe (o aiuta) le altre serie di "forme" storiche a definire con principi scientifici l'oggetto delle proprie analisi specifiche. Non si tratta di rispondere che cosa è ontologicamente e cosa significa teleologicamente l'arte in generale, ma come è, come cresce e in che modo varia "fisicamente", formalmente. Non si aspettano cioè risposte ultime sulla natura delle cose, semplicemente le si studia nelle loro concatenazioni materiali più significative per l'uomo, cercando di portare avanti un sennato piano di sottoproduzione delle fesserie².

E non vogliamo incrementare con una ulteriore fesseria (che tra l'altro solleva Trotsky dagli imbarazzi adolescenziali in cui ci avevano messo i suoi interventi sulla scuola "formalista") se oggi proviamo cautamente a dire che egli sapeva precisamente ciò che, in quella determinata fase e area geografica, la "rivoluzione proletaria" di allora voleva e doveva ottenere, sia da parte degli ufficiali dell'esercito zarista³ come da parte dei poeti; e solo questo era ciò e quanto Trotsky richiedeva⁴, mettendo tuttavia in salvo i più

Wellek, l'anglista Bohumil Trnka, lo slavista e boemista Bohuslav Havránek, lo studioso di estetica Jan Mukařovský. Ebbe il suo periodo di maggiore attività in quello precedente lo scoppio della seconda guerra mondiale. I componenti del circolo tennero incontri periodici regolari e pubblicarono i *Travaux du cercle linguistique de Prague* (trad. it. *Lavori del circolo linguistico di Praga*). L'opera più significativa associata alla scuola è *Fondamenti di fonologia* di Nikolaj Trubeckoj (1890-1938), che l'autore terminò poco prima di morire (fonte Wikipedia).

1 . Previtali, cit. pag. XXI.

2 . L'espressione (di Bordiga) è in *Fiorite primavera del capitale*, nell'organo ufficiale del Partito comunista Internazionale // *programma comunista* n. 4 del 1953.

3 . L.T., dal discorso tenuto al Comitato centrale esecutivo del 22 aprile 1918: "La nuova classe che si è installata al potere è un classe che ha un conto da regolare con il passato. Questo passato, rappresentato da un'armata che oggi non esiste più, ha lasciato in eredità un cartello capitale materiale: cannoni, fucili, munizioni, e un certo capitale intellettuale: conoscenze acquisite, esperienza del combattimento, pratiche di gestione, ecc., tutto quello che possedevano gli specialisti in materia militare – generali, colonnelli della vecchia armata, e che la nuova classe non possedeva. [...] ...vincere la resistenza della borghesia non è per il proletariato che la metà del suo compito fondamentale: impadronirsi del potere politico. Il lavoro del proletariato che consiste nel distruggere subito i nidi e i focolai della controrivoluzione e gli apparati che, per la loro natura o per inerzia storica, si oppongono alla rivoluzione proletaria, sarà giustificato solamente se la classe operaia, insieme ai contadini poveri, sarà capace, dopo aver preso il potere, di utilizzare i valori materiali dell'epoca precedente e tutto quello che, in senso morale, rappresenta un certo valore, una certa parte del capitale nazionale accumulato. La classe operaia e le masse lavoratrici delle campagne non hanno mai avuto, né potranno trovare immediatamente nel loro ambiente, nuovi colonnelli, nuovi dirigenti tecnici – tutti i teorici del socialismo scientifico l'avevano previsto. Il proletariato è costretto al prendere al suo servizio quelli che hanno servito le altre classi. Questo vale anche per gli specialisti militari." – L.T., dalla deposizione del 20 giugno all'Alto Tribunale rivoluzionario: "Gli ufficiali hanno ricevuto la loro formazione a spese del popolo. Quelli che hanno servito Nicola Romanov possono servire e serviranno la classe operaia quando glielo ordineranno. Questo non significa affatto che il potere di stato affida a tutti funzioni di comando. No, comanderanno quelli che dimostreranno con il loro comportamento la volontà di obbedire al potere degli operai e dei contadini. Agli altri saranno affidati solo obblighi, senza nessun diritto di comando. I vecchi ufficiali che sono senza impiego sono inclini a predicare il salutare potere della disciplina. Il potere sovietico giudica che è arrivato il momento di sottoporre ad una disciplina severa anche il corpo degli ufficiali oppositori...". I brani sono in Lev Trozki, *Scritti militari* 1. *La rivoluzione armata*, ed. Feltrinelli, Milano 1971, pag.106 seg. e 143.

4 . "Il metodo marxista offre la possibilità di valutare le condizioni di sviluppo dell'arte nuova, di seguire i suoi mutamenti e di incoraggiarne i più progressivi con la critica delle varie vie che vengono battute: di più non può fare. L'arte deve percorrere la sua strada con le proprie gambe. I metodi del marxismo non sono i metodi dell'arte. Il partito è la guida del proletariato, ma non del processo storico. Ci sono dei campi in cui il partito dirige direttamente e imperiosamente. L'arte non è il campo in cui il partito è chiamato a comandare. Esso può e deve proteggere, suscitare e dirigere solo indirettamente. Ce ne sono altri in cui controlla e incoraggia, e certo in cui può solo incoraggiare. Può e deve accordare, condizionatamente, il credito della propria fiducia ai vari raggruppamenti artistici che aspirano sinceramente ad accostarsi alla rivoluzione per incoraggiare le loro produzioni letterarie. Il partito non può, comunque, occupare il posto di un circolo letterario che combatte o fa la concorrenza ad altri circoli letterari. Il

avanzati sviluppi artistici per il futuro della società comunista.

«...durante la dittatura proletaria non si può parlare seriamente di una nuova cultura, vasto compito di portata storica, ma lo sviluppo culturale incomparabile, senza precedenti nella storia, che si verificherà quando la morsa ferrea della dittatura cesserà di essere una necessità storica, non avrà più un carattere di classe. Si può quindi concludere che non esiste e non esisterà una cultura proletaria. E non c'è davvero ragione di rammaricarsene: il proletariato si impadronisce del potere allo scopo di farla finita una volta per sempre con tutte le culture di classe e di aprire la via a una cultura dell'umanità. Questo, troppe volte, lo dimentichiamo».¹

Ma soprattutto di un'altra cosa ci si dimentica quasi totalmente; ed è che per procedere nel suo cammino la rivoluzione non ha alcun bisogno della volontà degli uomini e dunque non si ferma mai e mai arretra sulla freccia del tempo che punta al futuro. Tuttavia, se — per dirla con Trotsky — nel cambiamento di fase rivoluzionario il marxismo viene interamente assorbito dal pratico compito "politico", possiamo supporre che i periodi di transizione di fase possono concedere un tempo all'esercizio teorico di cercare possibili e attuali connessioni concrete anche tra pensiero marxista e sovrastrutture sociali... Questa sommissa ipotesi non è un espediente retorico per consentirci di proseguire con l'esposizione del nostro argomento, ma lo collega direttamente alla nota indicazione nei Grundrisse per cui «...nell'ambito della società borghese fondata sul valore di scambio si generano sia rapporti di produzione che commerciali, i quali sono altrettante mine per farla saltare. Una massa di forme antitetiche dell'unità sociale, il cui carattere antitetico tuttavia non può essere mai fatto saltare attraverso una pacifica metamorfosi. D'altra parte se noi non trovassimo già occultate nella società, così com'è, le condizioni materiali di produzione e i loro corrispondenti rapporti commerciali per una società senza classi, tutti i tentativi di farla saltare sarebbero altrettanti sforzi donchisotteschi»². L'intero lavoro di Marx crediamo proprio dover molto a questa considerazione³, e del *Capitale* essa svela il senso ed il verso; che non consiste in una disamina descrittiva dell'attuale ordine delle cose economiche ma essenzialmente nello studio di come queste cose economiche sono costrette a rivoluzionare sempre più sé stesse fino al deflagrare assieme alla forma sociale che non riesce più a contenerle, ed è essenzialmente uno studio scientifico del comunismo per il comunismo, cioè della forma di produzione successiva all'attuale, capitalistica.

Così anche noi, che ci stiamo interessando appunto delle forme (dell'arte), tanto più siamo interessati a cercare, nell'ambito dell'attuale nebulosa sociale i sintomi antitetici emergenti da quelle forme (anche dell'arte) già pronte a superare (negare) sé stesse per il futuro: lo vogliamo o no⁴. Perché sia chiaro — e se l'abbiamo già detto non è inutile ripeterlo — che a noi non importa prediligere o deprecare nessuna particolare "forma", materiale o immateriale, delle società classiste del passato e dell'attuale, dato che sono tutte destinate a dissolversi. Possiamo cioè pure rimanere impassibili, non però indifferenti a conoscere e comprendere tutte le "forme", materiali e immateriali, in quanto prodotte nel corso del tempo che riunisce in un unico arco storico il lavoro dell'uomo futuro con quello del suo passato più remoto. E' da tali superate forme della conoscenza che ci provengono lezioni per mantener sgombro il cammino delle forze sociali.

Il tempo è un criterio insieme quantitativo e qualitativo che può essere oggetto di scienza esatta. Esso diviene per l'uomo sempre più ricco e più denso. Questa densità, oltre che denominatore comune a capitalismo e comunismo, laddove il primo è la base economica del secondo, costituisce anche la loro differenza specifica. Il tempo ha infatti nei due casi un contenuto opposto: reificato dal capitale, vivificato e umanizzato dal comunismo, in quanto il primo succhia dal tempo vivo operaio tutta la forza e la potenza delle macchine per produrre derrate oggettivate morte, mentre il secondo mette a disposizione dell'uomo attivo o produttore tutta la scienza, l'esperienza e le abilità accumulate dalle passate generazioni. La società comunista sviluppa la forza produttiva e creatrice dell'uomo, il quale si appropria tutte le conquiste rendendole viventi in sé. E' un processo di palingenesi, di fecondazione dell'intera Natura ad opera dell'uomo, è la famosa "umanizzazione della natura", di cui Marx parla nei Manoscritti del 1844.⁵

partito non può farlo e non lo farà" - Trotsky, *La politica del partito nell'arte*, in *Letteratura e rivoluzione*, URSS 1923; it. 1958 da *Letteratura arte libertà*, cit., pag. 56.

1 . Lev Trotsky, *Cultura e arte proletaria*, in *Letteratura e rivoluzione*, URSS 1923; it. 1958 da *Letteratura arte libertà*, cit., pag. 65, corsivi nostri.

2 . Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica* (1857-1858). Ed. La Nuova Italia, Firenze 1971, vol. I. pag. 101.

3 . Che vorremmo veder sempre posta in esergo al Capitale e all'intero lavoro teorico di Marx e dei comunisti conseguenti.

4o, se proprio vogliamo dirla come Lenin: interessati a scrutare le convulsioni di quegli involucri (forme materiali e immateriali) che non riescono più a tenere assieme il contenuto e sono già pronti ad esplodere come mine per rilasciare al futuro l'energia che le tormentava.

5 . Da *Le forme di produzione successive nella teoria marxista* (1960), Edizioni 1975, Torino 1980, pag. 263. Vedi *Senza utopia*, nell'almanacco *nømade* n.13-2017, pag. 34.

4 [*L'estetica, l'arte, la scienza e lo stile*]

Nessun biologo dubita oggi che gli organismi siano sistemi chimico-elettro-meccanici. Il nostro problema è che, diversamente da altri campi del mondo fisico in cui poche forze forti dominano i fenomeni, l'organismo è il punto di convergenza di un grandissimo numero di sentieri causali di debole forza determinante, che rendono estremamente difficile fornire spiegazioni complete.

(Richard Lewontin, *Il sogno del genoma umano* (2000), it. Ed. Laterza 2002, introd. p. XVII)

In una antologia che raccoglie una scelta selezione di scritti di Marx sulla “generale creatività nel lavoro e nelle forme espressive”, è riportata anche la stesura della voce *Estetica*¹, compilata da Marx nel 1859 per la *New American Cyclopaedia* di New York. «E' sintomatico che la voce Estetica (scritta nello stesso anno della Prefazione alla *Critica dell'economia politica*, che è il luogo dove Marx delinea sinteticamente i rapporti fra struttura e sovrastruttura e dichiara la funzione predominante della “base” economica) ammetta che le leggi del gusto possono divenire oggetto di una sistemazione scientifica, al pari della logica e dell'etica» – commenta uno dei curatori l'antologia, prima di riassumerne il contenuto:

L'estetica come scienza è ancora alla sua infanzia [sostiene Marx]. Gli studiosi che hanno finora affrontato il problema della scienza del bello si possono dividere in due categorie, osserva Marx: i sostenitori del metodo “a priori” (partire dalle “nozioni estetiche proprie della mente” e costruire in base ad esse un sistema astratto cui gli artisti vengono invitati a conformare le loro opere) ed i sostenitori del metodo “a posteriori” (partire dalle opere conosciute per ricercare in esse i loro motivi di validità e indicare agli artisti regole pratiche da seguire per imitarle). Nella prima direzione si sono mossi, tra gli altri, Pitagora, Platone, Kant, Hegel. Nella seconda, Aristotele, Lessing, eccetera. Dopo aver analizzato i contributi di questi filosofi alla scienza estetica, Marx nota come sia mancato lo studio di un elemento molto importante, “la teoria delle proporzioni”. Pitagora, che aveva iniziato a muoversi in codesta direzione, non ha trovato continuatori. «Noi non conosciamo che cosa sia la “linea della bellezza”, in architettura, in scultura, in pittura, e neppure da quali tratti di similarità essa operi sulle simpatie della mente». Al fine di integrare la nostra conoscenza in materia è necessario – sostiene Marx – che ci procuriamo “una migliore psicologia su base matematica, come quella di Herbart”, riconoscendo giusta l'esigenza di indagare la natura dei nostri processi percettivi e mentali; ma è necessario, altresì, che ad ogni migliore conoscenza di noi stessi si accompagni una “completa analisi delle forme artistiche fino ai più minuti dettagli e per ogni branca dell'arte”; è indispensabile, cioè, fare una vera storia sistematica dell'arte a partire dai suoi primordi.²

E' evidente – scrive Marx – che nessuno dei metodi, “a priori” o “a posteriori”, seguito unilateralmente, possa giungere a ciò cui aspira, e cioè a stabilire una scienza del bello riguardante i processi percettivi e mentali (psicologia scientifica su base matematica) senza fondarla su un ricco patrimonio di osservazioni sperimentali appropriate, dovute ad analisi complete fino ai più minuti dettagli delle realizzazioni artistiche. Sembra proprio che qui si avanzi per l'estetica la richiesta non solo di una sua autonomia dalla filosofia, ma anche, all'interno di questa autonomia generale, l'autonomia specifica di ognuna delle diverse branche dell'arte.

Nell'introduzione del 1972 ad una antologia³ di testi dedicati al rapporto della scienza con l'arte, il semiologo Ugo Volli, scrive:

L'idea di una ricerca scientifica intorno ai fenomeni artistici non è certo nuova nella nostra tradizione culturale, fin dalla *Poetica* di Aristotele e dai canoni di proporzioni presenti nelle arti figurative greche. In sostanza una scienza dell'arte ha come presupposto principale la fiducia che i fenomeni estetici siano analizzabili razionalmente o, almeno, non siano totalmente e irriducibilmente irrazionali. Per tutto un lungo periodo della cultura occidentale non c'è rigida distinzione tra arte, scienza e filosofia: la filosofia è scienza per Aristotele e per tutti gli scolastici (questo concetto è talmente diffuso che il nome della moderna scienza sperimentale al suo sorgere sarà “Filosofia naturale, e così continuerà a chiamarla, ad esempio, Newton; ma la scienza è interpretazione immaginativa, essenzialmente non quantitativa del mondo, e quindi si avvicina moltissimo alla prassi estetica; a sua volta l'arte è *recta ratio factibilium* e l'estetica tende a confondersi con la scienza nella fisica della luce. Ovviamente questa indistinzione non è mai stata totale, e si possono trovare molti esempi che la smentiscono... E' solo con il XVII secolo che una tale opposizione prende ad affermarsi, con la nascita della scienza sperimentale, da un lato, e dall'altro con l'affermarsi delle poetiche dell'ingegno, del gusto, del sentimento. Si verifica cioè, all'apparenza, una scissione decisiva tra prassi scientifica ed estetica, che proseguono sulla propria strada, l'una attuando un progetto sempre più rigoroso ed esplicito di comprensione razionale e matematica dell'universo, l'altra esaltando la soggettività dell'artista. Non è

1 . Riportata qui a pag. 155, da K. Marx, *Arte e lavoro creativo*, scritti di estetica a cura di Giuseppe Prestipino, ed. Newton Compton, Roma 1976, pag. 148 seg..

2 . *Ibidem*, in Appendice II, schede che corredano i testi scelti di riferimenti e indicazioni riassuntive, a cura di Biagio Muscatello, pag. 254.

3 . Ugo Volli, *La scienza e l'arte, Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, con i contributi di Birgid Rau, Kurt Alsleben, Umberto Eco, Ernesto Garcia Camarero, Xavier Rubert de Ventos, ed. Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1972.

certo questo il luogo per tentare un'analisi delle vicissitudini, dell'affermarsi e delle crisi di queste tendenze, e delle loro profonde motivazioni sociali ed economiche. La distinzione tra ambito artistico e scientifico viene comunque vissuta sempre più come opposizione, tanto che i tentativi ottocenteschi d'applicare in qualche modo la metodologia scientifica non alla pratica, ma solo allo studio dei fenomeni estetici comportarono una notevole carica polemica, come risulta dal saggio di B. Rauen¹. I temi dell'opposizione, teorizzati in maniera complessiva dalle filosofie romantiche e idealistiche da Schelling a Croce, sono entrati nel patrimonio dei luoghi comuni della nostra cultura: l'artista, libero creatore, divino artefice, genio sregolato agisce senza metodo rispondendo solo a se stesso del suo operare, mentre lo scienziato, con la sua metodologia pubblica, coglie gli schemi della realtà, senza fingere ipotesi, e quindi in qualche modo impoverisce la realtà per studiarla. Si tratta d'immagini del tutto banalizzate e povere di contenuto, che non hanno mai corrisposto alla realtà dei fatti o alla coscienza dei più avveduti fra artisti e scienziati, ma che sono state lungamente vendute dai mezzi di comunicazione di massa. Anche su questo piano una polemica è senza dubbio superflua, e tali schemi sono in via di dissoluzione.²

Nonostante questa conclusione ottimistica degli anni settanta del secolo scorso a noi sembra che nell'intendere più comunemente diffuso specialmente tra il pubblico delle arti, le banalità romantiche e idealistiche che avrebbero dovuto dissolversi completamente siano poi giunte quasi inalterate fino ai nostri giorni. Ma non ci occuperemo di questo aspetto retroattivo. Piuttosto del rapporto tra arte e scienza vogliamo limitarci a mettere in evidenza un punto di convergenza, vale a dire lo "sperimentalismo", il quale segna al contempo il punto del loro distacco.

Come la scienza moderna, da Bacone e soprattutto da Galileo, abbia preso il suo carattere essenziale dall'ipotesi sottoposta ad esperimento, così, dalla seconda metà del secolo XIX, l'arte viene ad essere costruita sulla sperimentazione³ – anche se tale suo carattere essenziale sarà riconosciuto e dichiarato esplicitamente soltanto nei primi decenni della seconda metà del secolo successivo.⁴

Naturalmente non basta il fatto che una medesima parola venga utilizzata tanto per l'arte che per la scienza a rendere arte e scienza delle attività tra loro equivalenti, o variamente commensurabili e commutabili.

Proprio recentemente abbiamo letto questa precisa affermazione: "Già prima che comparissero i *sapiens*, i

1 . *Ibidem*, Birgid Rauen, pag. 18: "Quali sono dunque tali presupposti che stanno alla base delle indagini intraprese a partire circa dalla metà del secolo del 1800 e che consistevano nell'applicare concetti e metodi propri alle scienze esatte all'ambito della creazione artistica o, più in generale, del bello?... Sarà mio intento nelle pagine che seguono di mettere in luce i fattori comuni ai presupposti di Helmholtz, Fechner, Lipps e Birkhoff (per nominare i maggiori rappresentanti d'un'estetica scientifica del passato), per quanto diversi possano essere i metodi di cui i singoli studiosi si avvalgono e le conclusioni a cui giungono...".

– Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821–1894) è stato un medico, fisiologo e fisico tedesco. Inventore dell'oftalmoscopio e dell'oftalmometro, scopritore di numerose leggi e particolarità del sistema neurofisiologico umano, diede contributi importanti anche alla fisica con i suoi studi sul principio di conservazione dell'energia e sulla termodinamica. Le sue indagini sulla fisiologia e psicologia della percezione visiva e quella uditiva lo condussero a questioni di natura estetica e gnoseologica. La sua concezione sulle caratteristiche e lo svilupparsi dell'intuizione dello spazio accesero un violento dibattito tra i seguaci ortodossi di Kant e gli studiosi di fisiologia e matematica. Questa sua concezione (espressa nel famoso saggio del 1878 *Die Thatsachen in der Wahrnehmung*) assume infatti una posizione critica nei confronti di Kant intendendo dimostrare che gli assiomi della geometria euclidea non costituiscono l'unica intuizione necessaria a priori dello spazio, ma soltanto una tra le altre intuizioni possibili.

– Gustav Theodor Fechner (1801–1887) fu medico, fisiologo e fisico come Helmholtz, e come questi si occupò di numerosi altri problemi che esulavano dall'ambito di tali scienze. Egli è ritenuto il fondatore della fisiologia sperimentale dei sensi e dell'estetica psicologica. Nel 1860 ritenne di aver individuato un'equazione in grado di quantificare esattamente il rapporto tra stimolo fisico e sensazione (rapporto tra anima e materia), detta "formula di Fechner".

– Theodor Lipps (1851–1914), professore di filosofia e psicologia a Monaco, sostenitore di una psicologia intesa come analisi introspettiva delle forme nello spazio, si occupò soprattutto di psicologia estetica e empatia. Tra le sue opere fondamentali sono annoverate *Grundtatsachen des Seelenlebens* ("Fatti fondamentali della vita psichica", 1883) e *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* ("Estetica spaziale e illusioni geometrico-ottiche", 1897).

– George David Birkhoff (1884–1944) è stato un matematico statunitense, professore alle università di Wisconsin, Princeton e Harvard, noto soprattutto per quello che oggi viene chiamato teorema ergodico (gran parte del lavoro chiamato oggi "teoria del caos" fu inizialmente prodotto da matematici e pubblicato con il nome di "teoria ergodica", poiché il termine "teoria del caos" fu introdotto solo alla metà del ventesimo secolo). Egli è noto anche per i suoi tentativi d'applicare la matematica non solo all'estetica ma anche all'etica.

2 . Volli, cit., introduzione pp. 9-11 (il contributo di Ugo Volli, *E' possibile una semiotica dell'arte*, è da pag. 87 seg.).

3 . Per farsene convinti sarebbe sufficiente, ad esempio, sfogliare il catalogo della grande mostra retrospettiva del 1966 di uno solo dei più noti protagonisti della pittura del XX secolo, Pablo Picasso, e vedere che (benchè dichiarasse testualmente di non aver mai fatto aggressioni ed esperimenti) l'intero suo pluridecennale lavoro sembra sia consistito principalmente nel sottoporre a sempre nuove (e spesso estreme) condizioni esecutive le figure e le forme dell'intero repertorio storico dell'arte (non solo occidentale), come per una incessante verifica di "tenuta" di ogni singola opera pur sempre all'interno dello storico e generale sistema produttivo della pittura, il quale viene a delinearsi cognitivamente solo più recentemente e grazie appunto alla molteplicità dei dati sperimentali forniti di volta in volta, dalla produzione artistica contemporanea, al pensiero estetico ed artistico....

4 . Volli, cit., introduzione p. 10.

chimici dunque erano al lavoro”.

Che gli uomini del neolitico che dipinsero sulle pareti delle grotte di Altamira dei capolavori fossero già degli “artisti”; e che poiché impiegavano l'ossido di ferro (ematite rossa), l'ossido idrato ferro (ocra gialla) e il carbone o l'idrossido di manganese per rendere il nero, fossero dunque dei “chimici”, è una bizzarra conclusione che indica fin dove possono arrivare le sciocchezze quando il pensiero borghese estende all'intero arco temporale dell'evoluzione della specie umana il modo di produzione capitalistico, e specificatamente la moderna divisione sociale del lavoro.

Dell'esistenza di analogie e falsi punti di contatto tra arte e scienza si è accennato in precedenza citando uno degli studi metastorici di Thomas Kuhn del 1969, da cui adesso estraiamo un brano che riguarda appunto certe nozioni come *sperimentalismo*, *innovazione* o *avanguardia*, comunemente usate parlando di arte o di scienza, spesso omettendo la diversità degli scopi e dei compiti dell'una e dell'altra.

La funzione delle *crisi nelle scienze* è quella di segnalare la necessità di una *innovazione*, di dirigere l'attenzione degli scienziati verso l'area dalla quale possono derivare fruttuose innovazioni, e di suggerire indicazioni sul tipo di innovazioni. Proprio perché la disciplina possiede questo sistema intrinseco di avvertimento, la stessa innovazione non è necessariamente un valore primario per lo scienziato, e l'innovazione fine a se stessa può venire condannata. La scienza ha le sue élite e può avere delle retroguardie, coloro che producono cose kitsch.

Ma non vi è una avanguardia scientifica, e la sua esistenza sarebbe una minaccia alla scienza.

Nello sviluppo scientifico, l'innovazione deve restare una risposta, spesso riluttante, a precise sfide poste da rompicapi concreti [problemi tenaci]. Ackerman afferma che, *anche* per le arti, la risposta contemporanea all'avanguardia esprime una minaccia, e può darsi che abbia ragione. Ma ciò non deve travisare la funzione storica che l'esistenza di una avanguardia *rende manifesta*. Sia come singoli che come gruppo, gli artisti cercano nuove cose da esprimere e nuovi mezzi di espressione. Essi fanno dell'innovazione un valore primario, ed hanno iniziato a fare ciò prima che l'avanguardia desse a questo valore una espressione istituzionale.

Per lo meno sin dal Rinascimento questa componente innovativa dell'ideologia dell'artista (non è la sola componente, né è facilmente compatibile con le altre) ha fatto per lo sviluppo dell'arte una certa parte di ciò che le crisi interne hanno fatto per promuovere la rivoluzione nella scienza. Dire con orgoglio, come dicono sia gli scienziati che gli artisti, che la scienza è cumulativa, e l'arte no, significa non comprendere il modello di sviluppo in entrambe i campi. Tuttavia questa generalizzazione, spesso ripetuta, esprime quella che può essere la più profonda delle differenze che abbiamo esaminato: il valore radicalmente diverso che viene attribuito all'*innovazione per l'innovazione* dagli scienziati e dagli artisti.¹

Dunque ciò che l'esistenza istituzionalizzata di una *avanguardia* (storica) ha compiuto di notevole è aver *reso manifesta* la componente *innovativa* dell'arte – già presente però nell'arte almeno fin dal Rinascimento, sottolinea Kuhn, e sarebbe come dire che, con le avanguardie, l'innovazione in quanto tale sale al rango principale. L'arte, come sistema dinamico complesso può, ad un certo grado di sviluppo, derivare dai propri assiomi una teoria e una sperimentazione come “l'arte per l'arte”; ma la scienza non ha come componente principale l'innovazione; e così, per quanto condotta con metodo scientifico, per la scienza una sperimentazione dell'innovazione per innovazione non ha senso, anzi gli è decisamente nemica.

Scopo e compiti nell'arte e nella scienza sono e rimangono diversi, anche se a volte la scienza può trovare nell'arte dei modelli per l'immaginazione scientifica quali ausili già bell'e fatti, degli aiuti al ragionare o all'esprimersi della scienza (come ha fatto più che abbondantemente Douglas Hofstadter per il suo famoso *Gödel, Escher, Bach*, ad esempio).

E' un punto, quello messo in chiaro da Kuhn, che rende manifesto il differenziarsi dell'arte dalla scienza, comunemente intesa come ricerca della verità. Per quanto la *verità* rimanga qualcosa difficilmente definibile, rimarrebbe da chiedersi come possono verificarsi certi scambi di informazione – spesso reciproci e del tutto concreti – tra questi due differenziati sistemi: la scienza e l'arte.

Non ci metteremo a rispondere direttamente alla questione, per noi ancora controversa, anche se crediamo di poter dire qualcosa al proposito con la banalità di intendere l'arte e la scienza come due modalità storicamente determinate della *conoscenza sociale* – che sarebbe qualcosa simile al *general intellect*, il *knowledge*, o il sapere sociale generale² di Marx?

L'arte e la scienza si costituiscono entrambi con le forme che le rispettive modalità del conoscere attualizzano per le diverse sensibilità umane: l'immagine per l'occhio, la musica per l'orecchio... la logica per il cervello.

1 . Kuhn, *La tensione essenziale*, cit., pag. 387.

2 . Cfr. Marx, *Lineamenti...*, cit. vol. 2, pag. 403.

Ora, però¹, possiamo considerare che come esiste un conoscenza generale non di meno esiste anche una non-conoscenza generale, autonomamente attiva e reattiva, efficace ed efficiente, sottratta al controllo della coscienza e della volontà dei singoli; un substrato (inconscio) nel quale, ad esempio, l'arte e la scienza affondano le indistinte radici in un unico humus tanto più sprofondato e putrido quanto più fertile e potente.

La nostra è una considerazione che potrebbe essere di un qualche aiuto per tentare di capire anche certi aspetti specifici, locali e singolari, che sfuggono all'arte e all'estetica. Specificità che magari non hanno alcuna influenza primaria nel generale sviluppo delle *forze produttive immediate* per le condizioni e i processi della vita reale, e che tuttavia alla vita reale immediata fanno ricorso e riconducono.

Potremmo fare degli esempi concreti per intenderci meglio, ma preferiamo lasciare alla sensibilità del relatore l'opportunità di sceglierli, limitandoci a ricordare il già citato Lucian Blaga che, anche lui come Kuhn, può dirci qualche altra cosa di generale circa la crisi del pensiero e della forma, la rivoluzione e le avanguardie, il formalismo e lo sperimentalismo, lo stereotipo e l'innovazione, senza mancare di mantenere tutto ciò nel tempo reale storico, sociale e culturale dell'attualità in cui svolge le sue riflessioni sul concetto di "stile" e trarre diagnosi per il futuro.

L'ortodossia² [che per Blaga rappresenta il "modo elementarizzante", ma noi possiamo intenderla come "formalismo" riduzionista] possiede il significato ideale di un'entità astratta elementare ed ecumenica, la quale, realizzata come tale, non dovrebbe permettere a nessuno di uscire dallo schema della sua totalità cristallina. Questa organizzazione elementarizzante dovrebbe difendersi da qualsiasi velleità individualistica e rifiutare come "peccato" [noi possiamo intenderlo come "errore"] anche la più inoffensiva deviazione dalle forme in cui essa si fosse assettata. Con l'istituzione della scomunica, essa si è creata, del resto, un sistema di difesa del suo carattere elementarizzante e universale. L'ortodossia però non si è realizzata mai, in realtà, *completamente*. Essa è un sistema aperto, con movimento involutivo o evolutivo, secondo i tempi e le circostanze. Apriamo qui una parentesi in margine ad una discussione intermittente, ora ripresa, ora abbandonata. Qualcuno ha espresso l'opinione che nel giro dell'ortodossia non fosse più possibile ormai né forma, né pensiero nuovo. E' un errore: un errore che si deve all'idea sbagliata che l'ortodossia sia un sistema chiuso. Non diversamente dalle altre organizzazioni a carattere elementarizzante [come la scienza e soprattutto la matematica], l'ortodossia, costituita nei suoi principî [assiomi e teoremi], è un sistema che permette l'innovazione, a patto che la "novità" si trovi sulla linea interiore dell'ecumenico e dei suoi principî. Entro i confini dell'ortodossia l'originalità dell'individuo creatore è ammessa, non nel senso della individualizzazione, è vero, ma comunque nel senso della rivelazione dell'inedito entro l'ecumenico virtualmente fissato. L'idea dell'ecumenico [dell'universale] e la vita creativa non si escludono e, quando si accompagnano, non sono condannate senz'altro allo *stereotipo*. Lo stereotipo sorge solo dopo *l'esaurimento di tutte le virtualità* di un pensiero o di una forma. Del pericolo dell'esaurimento è minacciata, in definitiva e ugualmente, ogni iniziativa, per quanto promettente sia in principio. [...] Ad un dato momento ogni forma e ogni pensiero si esauriscono: *il tempo ha virtù emollienti*. Ma, a un dato momento, pure ogni pensiero e ogni forma, ritenute esaurite o morte, possono, grazie ad una favorevole situazione spirituale [dello spirito, non dell'anima], rinascere (dal 1907 al 1925 circa, le rivoluzioni letterarie e artistiche si sono susseguite ininterrottamente, accavallandosi a vicenda, finché la stessa idea di "rivoluzione artistica" si è consumata [come l'Arcadia di Poussin nel barocco?]: tanto che oggi e per qualche tempo ancora, nessun'idea è più fuori uso e vieta di quella di "rivoluzione artistica").³

Non vogliamo lasciar credere che il pensiero estetico di questo filosofo e poeta romeno stia prendendo un peso determinante in questa ricognizione sul formalismo. Elaborato negli anni trenta del secolo scorso, il suo studio ci è sembrato subito il meno "scolastico" (intendendo il termine nel senso peggiore) tra quegli altri che hanno avuto una popolarità e un successo tuttora pregnante la letteratura e la storia delle arti.

Noi non possiamo dire di aver compreso il pensiero di Blaga e le sue eventuali insidie; ma di fatto è accaduto che in *Orizzonte e stile* abbiamo ravvisati certi argomenti e temi, raramente affrontati e mai più trattati, che risuonavano di strani accordi con la nostra "ortodossa" linea di pensiero.

E' difficile spiegarci meglio, ma proviamo ad aiutare tutti proponendo qualche pagina di un interessante studio storico sulla nozione di stile⁴, nel quale la concezione dello studioso romeno viene esposta in una maniera certamente più ordinata e comunicativa di quanto sappiamo fare noi.

L'inconscio non è un caos, ma assomiglia a un cosmo, "ha un carattere *cosmotico*", la cui autonomia va preservata

1 . Cioè sulla scorta di quanto riportato in questi nostri appunti del pensiero dello psicologo russo A. N. Leontjev (vedi qui pag. 48 e seg.), ossia sul filo degli studi della corrente psicologica *storico-culturale*, fondata in Russia alla fine degli anni venti del secolo scorso da Lev Semyonovic Vygotskij e sviluppata in seguito in tutto il mondo.

2 . Blaga sta utilizzando un paragone religioso che vede distinti il protestantesimo da l'ortodossia, bizantina e cattolica.

3 . Blaga, *Orizzonte e stile* (1936), cit., pp. 208, 209, 210 (corsivi e parentesi quadre nostre).

4 . Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, (1998), ed. Mimesis, Milano 2001, pp. 126-128.

da qualsivoglia riduzione al conscio; quindi «nulla è nell'inconsciente che non sia stato prima nella coscienza, se non l'inconsciente stesso». Spiegare, come fa la psicoanalisi, la creazione spirituale come deviazione e sublimazione di una libido sessuale insoddisfatta, è per Blaga assolutamente insufficiente. Inoltre, riportare le creazioni spirituali [artistiche] alle determinazioni di precoci comportamenti infantili è attribuire a questi la funzione di causa, mentre essi sono a loro volta solo simboli, espressione di tipi [di stili] individuali. Il rapporto tra inconscio e coscienza deve essere indagato alla luce della "personanza": "Si tratta di quella proprietà che permette all'inconscio di penetrare, con le sue strutture, le onde e i suoi contenuti, fin sotto le volte della coscienza". E' questo per-sonare che aiuta a comprendere il fenomeno dello stile, costituendo il canale di comunicazione tra origine inconscia e manifestazione stilistica consapevole. Blaga ricorre a una metafora botanica per illustrare il radicamento dello stile nell'inconscio: «Albero liminare con le radici in un'altra terra, lo stile vi raccoglie, incontrollato, la sua linfa». Esso deriva dalla "natura naturans", non certo dalla consapevole "volontà della forma" manifestata consciamente dall'artista. E' questo che, secondo Blaga, distingue il suo concetto di "nisus formativus" dal "Wille zur Form" [volontà di formare] degli storici dell'arte come Riegl e Worringer. Già in *Filosofia dello stile*, del 1924, Blaga aveva preso in esame questo concetto tratto dalla biologia teoretica, commettendo però l'errore di ritenere la tendenza formativa la determinazione unica dello stile. In *Orizzonte e stile ... il nisus* viene definito come l'«appetito della forma, l'invincibile tendenza a imprimere forme articolate, con spirito di consequenzialità insistente, a tutte le cose che giacciono nella zona delle creazioni umane e che giungo a contatto con le nostre virtù plastiche: a tutte le cose, cioè, del nostro orizzonte immaginario». Il *nisus formativus* di Blaga appartiene alla tradizione goethiano-humboldtiana, in cui viene sottolineata, più che la forma finale e il risultato statico, la formazione, cioè il processo dinamico attraverso il quale si giunge alla forma. Se Goethe poteva scrivere: «Lo stesso organo che, come la foglia, si espande dal fusto e prende forme straordinariamente diverse, si contrae poi nel calice, torna ad espandersi nei petali, si contrae negli organi riproduttivi, per riespandersi infine come frutto», dal canto suo Blaga afferma che «lo stile è costituito non soltanto di petali visibili, ma anche di sepali coperti, di un torso di forme, possiamo dire, sotterraneo e del tutto nascosto». Ma se Goethe, fenomenologo *ante litteram*, invitava a non cercare nulla dietro i fenomeni, poiché essi stessi sono già la teoria, Blaga non si accontenta della apparenza nel senso di *Erscheinung*, ma cerca lo sprofondamento nel mistero dell'inconscio, cerca dietro al fenomeno stilistico – o meglio "sotto" di esso – una matrice inconscia che lo determini, eventualmente operando anche in conflitto con la coscienza individuale: una matrice anonima. L'ascesa alla forma stilistica, *Gestaltung* o *Bildung* dello stile, deve quindi essere compresa a partire dalla discesa all'altro regno

Proprio a questo punto della "discesa all'altro regno", una nota dell'Autore ci informa che «Anche Banfi, pur riconoscendo una notevole importanza alle analisi stilistiche di Blaga, aveva mostrato significative riserve nei suoi confronti, parlando, nell'introduzione a *Orizzonte e stile* di "leggero e a volte ingenuo velo mitico", di "procedere rapsodico e intuitivo", di "scene grevi e bituminose di una metafisica neoromantica".

Noi però, come contrappunto a questi giudizi di gusto letterario, siamo più interessati a tener presente le parole di Blaga: «...l'inconscio non è solamente un centro metafisico invisibile, che presiede alle formazioni organiche e che dirige la vita fisiologica e cosciente, come crede la maggior parte dei romantici, da Schelling fino a Carus e Hartmann... non è un semplice sottosuolo della coscienza, in cui verrebbero a cadere ininterrottamente, per effetto di una severa scelta, elementi della coscienza. Noi immaginiamo l'inconscio come un'ampia realtà psichica, con struttura, dinamica e iniziative proprie: una realtà dotata di una sua sostanza, organizzata secondo leggi immanenti... come una realtà psichica di grande complessità, con funzioni sovrane, e un ordine e un equilibrio interiore che fanno di esso un fattore più autonomo della stessa coscienza» (pp.53,54); a cui aggiungiamo l'argomento sulle *energie* (deboli) con la metafora della *cloaca massima* e i *trasformatori* (cfr. pp.60-62); ed infine, quasi alla conclusione di *Orizzonte e stile*, traiamo l'enunciazione, ben chiara e rafforzata, per cui «In ogni arte, di qualsiasi carattere formativo, si esprime innanzi tutto, un "fatto vissuto". L'arte elementarizzante esprime un "fatto vissuto" nella stessa misura in cui lo esprimono l'arte individualizzante e l'arte tipicizzante, solo che in ognuno dei tre casi si tratta di specie differenti di "fatti vissuti" ...» (p.202).

E con ciò intendiamo annotare che l'autore di *Orizzonte e stile* ci sembra controllare criticamente la sua "metafisica neoromantica", ed è consapevole di sferrare un colpo micidiale all'idealismo, precipitando l'individuo, la coscienza e la volontà nella cloaca massima del suo "altro regno" anonimo.¹

1 . Blaga, cit., p. 71 seg. – « A noi l'idea di un inconsciente psichico sembra un bene guadagnato, per lo meno nel senso di un postulato teorico. Ci sarà, naturalmente, d'ora innanzi, da chiarire meglio, con passi cauti e di tappa in tappa, la struttura dell'inconscio. Attribuendogli contenuti non diversi da quelli della coscienza, si commette probabilmente un errore, che noi non siamo disposti a convalidare; un errore analogo all'antropomorfismo in religione. Nell'esame della struttura dell'inconscio si è proceduto, finora, indubbiamente per analogia con la coscienza. Ammettiamo, per esempio, che l'inconscio pensi. La domanda immediata è questa: pensa l'inconscio allo stesso modo del soggetto cosciente, o secondo norme del tutto diverse?... La psiche – quanto a orizzonti, attitudini, iniziative, forse anche a memoria, pensiero, immaginazione – è ben altrimenti costruita nella regione dell'inconscio che nella regione del cosciente ».

....Tale mondo blaghiano inconscio è poetico [creativo] in senso forte – continua a riassumere Pinotti –. In questo senso nulla ha a che fare con il concetto di imitazione, del tutto inadeguato a comprendere il problema dello stile. Lo stile¹ non è una traduzione, più o meno fedele, più o meno distorta di un mondo che, per così dire, c'è già, oggettivamente e neutralmente determinato. Lo stile costituisce il suo mondo, è a priori rispetto ad esso. Su questo punto Banfi [il prefattore di *Orizzonte e stile*] vede una affinità tra l'impostazione blaghiana e la teoria purovisibilistica di Konrad Fiedler², il quale configurò il rapporto arte-natura-verità in modo opposto a quello dei teorici dell'imitazione, polemizzando contro il concetto mimetico dell'arte. Ma lo stesso Blaga prese le distanze da questa concezione fiedleriana: Fiedler, scrive Blaga, intende l'arte «come una 'conoscenza comprensiva' nella stessa misura in cui la scienza è conoscenza, sebbene si tratti di conoscenza realizzata con mezzi diversi nei due casi... A noi invece l'arte non sembra affatto 'conoscenza' né realizzazione 'intuitiva' di certe idee, né conquista della realtà stessa». L'arte e la scienza, spiega Blaga, coincidono solo nel loro fallimento a comprendere il mistero dell'altro regno: «Il termine comune più generale che racchiude le analogie tra l'arte e la conoscenza non è quello della conoscenza bensì quello della 'costruzione', oppure quello dei propositi di rivelare (che però sono sempre limitati dalle categorie abissali). Fiedler non ha sospettato nemmeno l'esistenza delle categorie abissali».

Non lasciatevi sedurre, non lasciatevi ingannare, non lasciatevi consolare.

Le parole non dovrebbero andarsene tristi verso una buona notte...

Giusto per ridurre la vaghezza di certi termini, in generale è raccomandabile accogliere nell'aura dei loro significati anche la concretezza fisica che alcuni termini possono attingere dall'uso che ne fa la Fisica.

Così, ad esempio, che *energia* è una grandezza fisica che misura la capacità di un corpo o di un sistema fisico di compiere *lavoro*, o anche una proprietà posseduta dal sistema che può essere scambiata fra i corpi attraverso un *lavoro*; che le *forze* (o interazioni) fondamentali sono la forza *gravitazionale*, la forza *elettromagnetica*, la forza (*nucleare*) *forte*, e la forza (*nucleare*) *debole*.

Riguardo poi ai *corpi*, li abbiamo di astronomici e di planetari, di organici e di inorganici, solidi, liquidi e gassosi, di macroscopici e di microscopici, e di ancor più sottili ed ineffabili nel *modello standard* della fisica delle particelle – che dopo aver aggregato fotone, elettrone, protone, positrone e neutrone, ha visto successivamente presentarsi il muone e vari neutrini, i pioni, i kaoni, le lambda, i sigma, l'omega-meno, l'antiprotone e l'antineutrone.

E non finisce qui: «Vi sono nuove specie di entità, note come quark, gluoni, bosoni W e Z; vi sono vaste moltitudini di particelle la cui esistenza è così effimera che non sono mai osservate direttamente e a cui si fa riferimento solo come *risonanze*. Il formalismo dell'attuale teoria esige anche entità transitorie, chiamate particelle "virtuali", e anche quantità note come "ghost" (fantasmi), che sono persino più lontane da una possibile osservazione diretta. Vi è un numero sbalorditivo di particelle – non ancora osservate – che sono previste da certi modelli teorici, ma che non sono assolutamente conseguenze della struttura generale dell'accettata fisica delle particelle... Vi è anche la misteriosa particella di Higgs... essenziale per l'attuale fisica delle particelle, perché il relativo campo di Higgs è ritenuto responsabile della massa di tutte le particelle»³.

Sembrerebbe che – parafrasando Blaga – neppure la realtà sensibile sia poi un semplice centro fisico, un semplice suolo su cui la vita e la conoscenza riposa, ma un abisso in cui sprofonda.



1 . Blaga, cit., p.29 seg. – «... non esiste un vuoto stilistico... [...] Solo molto tardi l'uomo ha scoperto di vivere costantemente entro coordinate stilistiche... [...] Lo stile è come un giogo supremo sotto il quale viviamo, ma che soltanto raramente sentiamo come tale. Chi si accorge del peso dell'atmosfera o del movimento della terra? I fenomeni più schiacciati ci sfuggono, sono inafferrabili, poiché vi siamo integrati. Così è anche dello stile. E non desti meraviglia il ricorso a tali grossi termini di paragone. Presto ci convinceremo, nel corso delle nostre ricerche, che lo stile è effettivamente una forza che ci sorpassa, ci avvince, ci penetra e ci soggioga. Di solito notiamo prima lo stile altrui, così come avvertiamo il movimento astronomico degli altri pianeti prima di quello del pianeta nel cui spazio e movimento siamo noi stessi implicati. Per mettere in luce e rilevare un'unità stilistica è necessario anzitutto uscire dalle sue coordinate, allontanarsene. Il distanziamento dal fenomeno è condizione elementare per ottenere quel sistema di punti di riferimento che è indispensabile alla descrizione e alla classificazione del fenomeno.» –

2 . Pinotti, cit., p. 128, N.d.A. – “Banfi ravvisò la regione di questa affinità nel momento conoscitivo: “L'arte come rivelazione del filosofo romeno si avvicina all'arte come conoscenza del reale – in senso kantiano – di Fiedler” (Introduzione, cit. p. 21).

3 . Roger Penrose, *La strada che porta alla realtà* (2004), it. Rizzoli 2011, p. 681).

[*Intermezzo della grossa zolla con Dürer¹ e Goethe²*]



Padova, 27 settembre 1786

[...] E' piacevole e istruttivo aggirarsi in mezzo ad una vegetazione che non si conosce. Le solite piante, come qualsiasi oggetto che ci è noto da tempo, non ci suscitano alcun pensiero, e a che cosa vale guardare senza pensare? Qui invece, in questa varietà che mi viene incontro sempre nuova, acquista nuova forza la congettura che tutte le forme vegetali abbiano potuto svilupparsi da un'unica pianta. Solo su questa base sarebbe possibile determinare esattamente i generi e le specie, il che, mi sembra, finora si è fatto arbitrariamente. A questo punto della mia filosofia botanica mi sono arenato, e non vedo ancora in che modo districarmi. E' un problema che mi appare non meno profondo che vasto. (p.63)

Palermo, martedì 17 aprile 1787

[...] Stamane andai al giardino pubblico col risoluto e calmo proponimento di tener dietro ai miei sogni poetici, quando fui afferrato alla sprovvista da un altro fantasma che già da qualche giorno mi inseguiva furtivo. Molte piante ... crescono qui felici sotto il libero cielo ... Di fronte a tante forme nuove o rinnovate si ridestò in me la vecchia idea fissa se non sia possibile scoprire fra quell'abbondanza la pianta originaria. E' impossibile che non esista! Come riconoscerei altrimenti che questa o quella forma è una pianta, se non corrispondessero tutte ad un unico modello? Mi sforzai dunque a indagare in che cosa si distinguessero tante diverse specie; e le trovavo sempre più somiglianti che differenti, e se volevo applicar loro la mia terminologia botanica vi riuscivo abbastanza bene, ma non me ne veniva alcun frutto: non facevo che accrescere il mio rovello senza progredire d'un passo. Vedevo sconvolti i miei piani poetici; il giardino d'Alcinoo scompariva e mi si schiudeva invece un giardino universale. Perché mai siamo così distratti, noi gente d'oggi? Perché inseguiamo chimere al di là della nostra portata, delle nostre capacità? (pp.295-6)

Napoli, 17 maggio 1787

[...] Inoltre ho da confidarti che oramai sono prossimo a scoprire il segreto della genesi e dell'organizzazione delle piante, e che si tratta della cosa più semplice che si possa immaginare. Sotto questo cielo sono possibili osservazioni bellissime. Il punto fondamentale in cui si cela il germe, l'ho scoperto nel più chiaro e indubitabile dei modi; tutto il rimanente lo vedo nel suo insieme e soltanto pochi punti sono da definire meglio. La pianta originaria sarà la più strabiliante creazione del mondo, e la natura stessa me l'invidierà. Con questo modello e con la relativa chiave si potranno poi inventare piante all'infinito, che debbono essere coerenti fra loro: vale a dire che, anche se non esistono, potrebbero esistere, e non sono ombre o parvenze pittoriche o poetiche, ma hanno un'intima verità e necessità. E la medesima legge potrà applicarsi a ogni essere vivente. (p.359)

1 . Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück*, acquarello e guazzo, cm. 41x31,5, datato 1503, conservato all'Albertina di Vienna.

2 . Brani tratti da J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. negli Oscar Grandi Classici Mondadori, Milano 1999.

[*Estetismo ed autonomismo*]

Nel giudizio di Trosky sui formalisti russi troviamo traccia di un equivoco ricorrente generato dall'equiparare in arte "estetismo" e "formalismo", entrambi condannati a trascinarsi dietro le valutazioni critiche e i giudizi espressi nei confronti del movimento letterario post-romantico *dell'art-pour-l'art*, nel quale affonderebbero le loro comuni radici.

...che si debba andar cauti nel riconoscere all'art pour l'art un potenziale eversivo o un carattere anticonformista è ben dimostrato dal rovesciamento dei fronti che avrà luogo nel Novecento. Se all'epoca di Gautier art pour l'art poteva suonare un motto di sfida nei confronti della società, nel secolo che si è appena chiuso [il XX], che è stato anche il secolo dell'arte politicamente schierata, dell'arte come impegno sociale e presa di posizione contro l'organizzazione borghese della vita, l'arte per l'arte è stata invocata spesso come una garanzia di ordine e come un principio di non-ingerenza. Arte per l'arte ha voluto [anche] dire: ognuno se ne stia al suo posto, e gli artisti non facciano politica. E a dirlo non sono stati i bohémiens, gli artisti senza radici e senza legittimazione, ma i più ligi difensori dell'ordine costituito. Perché "arte per l'arte" è un ombrello molto largo, sotto il quale possono ripararsi molte cose. Per questo chi vuole passare dall'arte per l'arte per capire l'estetismo non può credere di aver trovato la chiave che apre tutte le porte e deve invece moltiplicare l'attenzione.¹

"L'arte per l'arte" – che pur veniva già professata (specialmente dai conservatori e dai dilettanti) nel periodo romantico tra le due grandi rivoluzioni borghesi – rinunciava agli ideali derivati dalle virtù del giacobinismo, alla fede romantica nella potenza dello spirito e alle teorie estetiche che avevano ratificato l'unità dell'arte con la missione sociale, soltanto dopo che le rivoluzioni del 1848 distrussero le speranze romantiche della grande rinascita dell'uomo.²

Se il "romanticismo" si era prefisso di far come la natura, di fondersi cioè con tutte le creature senza mescolarle, di fondere l'ombra con la luce, il grottesco con il sublime, il corpo con l'anima, l'animale con lo spirituale, e significava dare un più alto significato alle cose comuni, una parvenza di infinito al finito, e nella concretezza dell'oggetto artistico era da vedersi l'idea spirituale che si rilevava non all'occhio esteriore ma all'occhio interiore³, l'arte per l'arte reagisce a tutto questo con la separazione dell'arte dalla natura, dalla società e dalle sue stesse tradizioni, e finirà per dare finitezza all'infinito e consegnare ai sensi l'oggetto artistico e, a fortiori, all'arte l'arte stessa.

Che poi in un primo tempo il beneficiario più appariscente di queste separazioni e inversioni di simmetrie sia stato l'individuo, la persona e l'io, può attribuirsi all'imperversare per tutta l'epoca delle idee del genio, della libertà o della bellezza, che il pensiero borghese si era cucite addosso ed elargiva scioccamente anche a tutte le epoche del passato con la medesima indifferenza con cui confezionava sia il panciotto da poco prezzo che il dandy che l'indossava.

Sorta nell'epoca dell'affermazione sociale e del consolidamento politico ed economico della borghesia moderna, "l'arte per l'arte" manifestava sostanzialmente il bisogno di altri rendimenti artistici, potenzialmente meno aleatori, più sicuri, stabili e stabilizzanti come le conquiste scientifiche che intanto modificavano incessantemente l'esistenza e lo stile di vita. La qualità di tali rendimenti e il loro sviluppo al momento non ci interessa. Ciò che invece ci interessa notare è appunto il bisogno dell'arte che, giunta ad un certo grado di sviluppo, inizia a separarsi dalla sua tradizionale unitarietà con le funzioni sociali per autoorganizzare una sua distinta autonomia. E' un processo che si svolgerà in tutta Europa per quasi l'intero Ottocento e oltre, la cui base naturale è da ravvisare nel generale processo storico di separazione cui abbiamo accennato in precedenza⁴.

Sebbene vengano spesso confusi l'una con l'altra, l'estetismo e l'autonomia dell'arte sono due tesi distantissime, addirittura opposte. Possono essere scambiate tra di loro solo se la tesi dell'autonomia dell'arte viene male interpretata e ridotta a significare che l'arte serve solo a se stessa, sia un gioco senza scopo e privo di rilevanza, laddove autonomia dell'arte significa proprio il contrario, ossia significa che l'arte, o meglio l'esperienza estetica di cui ciò che chiamiamo arte è solo una delle manifestazioni, anche se la più cospicua e, nelle nostre condizioni di

1 . Paolo d'Angelo, *Estetismo*, ed. il Mulino, Bologna 2003, pag. 82 segg..

2 . Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, cit., pag. 354: L'arte per l'arte era ancora un fenomeno minoritario perfino fra gli artisti romantici, una reazione all'ardente impegno politico e sociale dell'era delle rivoluzioni, resa più intensa dalle amare delusioni del 1848, il grande moto che aveva trascinato via con sé tanti spiriti creativi. L'estetismo non divenne una moda borghese prima dei tardi anni Settanta e Ottanta. Gli artisti creativi erano dei saggi, dei profeti, dei maestri, dei moralisti, delle fonti di verità. Sforzo era il prezzo pagato per ottenere il giusto compenso da una borghesia fin troppo disposta a credere che ogni cosa di valore (finanziaria o spirituale) esigesse, all'inizio, astensione dal piacere. Le arti erano integrate in questa tensione umana. Il fatto di coltivarle la coronava.

3 . Rispettivamente per Victor Hugo, Novalis e Hegel. Cfr. Hobsbawm, *Le rivoluzioni borghesi*, cit., pgg. 356-57.

4 . Vedi qui a p. 52, in corrispondenza delle note 1, 3 e 4.

cultura, la più evidente, è una componente decisiva della nostra esperienza, una condizione essenziale del nostro conoscere e del nostro agire, anche se non si identifica con essi, anzi proprio perché non si identifica immediatamente con essi. [...] L'autonomia dell'arte mira a distinguere e a separare i campi di esperienza non perché ritenga che l'esperienza estetica non agisca in altri ambiti oltre in quello in cui dà vita a prodotti anche materialmente distinti, ma perché solo riconoscendola come tale [autonoma] può assegnare all'esteticità una funzione non surrogabile, anche laddove essa entra a comporre esperienze diverse; l'estetismo, che apparentemente vorrebbe assegnarle [all'arte] la funzione suprema, in realtà non gliene assegna nessuna, e perciò è così pronto a vederla dappertutto. [...] (L'esteta) vuole piuttosto far debordare l'esperienza estetica in quella morale, politica, pratica, conoscitiva. Vuole togliere i limiti, non ribadirli; confondere i piani, non tenerli distinti. Vuole giudicare le altre esperienze come fossero esperienze estetiche, la politica come un'opera d'arte, non come politica, la vita come un fatto estetico, non come un problema pratico. E', per molti versi, il più acerrimo nemico dell'autonomia.¹

Trotsky tuttavia sapeva di cosa parlava e non confondeva i due termini fra loro.

Come è rappresentata ora da Shklovsky, da Zhitmunsy, da Jakobson e altri, essa [la scuola formalista russa] è estremamente arrogante e immatura. Dichiarata la forma l'essenza della poesia, questa scuola riduce i suoi compiti a un'analisi (essenzialmente descrittiva e semistatistica) dell'etimologia e della sintassi dei poemi, a un conteggio delle vocali e delle consonanti che si ripetono, delle sillabe e degli epiteti. Questa analisi che i formalisti considerano l'essenza della poesia, o poetica, è indubbiamente necessaria e utile, ma si deve comprenderne il carattere parziale, frammentario, sussidiario e preparatorio. Come è utile per un poeta o uno scrittore fare a proprio uso e consumo delle liste di sinonimi e aumentarne il loro numero per estendere la tastiera delle sue parole, così è utile e addirittura necessario per un poeta valutare una parola non solo per il suo intimo significato ma anche per la sua acustica, perché una parola si trasmette prima di tutto tramite l'acustica. I metodi del formalismo, mantenuti entro i limiti legittimi, possono aiutare a chiarire le peculiarità artistiche e psicologiche della forma (la sua economia, il suo movimento, i suoi contrasti, il suo iperbolismo, ecc.). Ciò può, a sua volta, aprire una via – una delle tante – a una comprensione artistica del mondo e può facilitare la scoperta delle relazioni di un singolo artista o di una intera scuola artistica con l'ambiente sociale che lo circonda. Nella misura in cui abbiamo a che fare con una scuola contemporanea e viva ancora in fase di sviluppo, ha un significato immediato nel nostro periodo transitorio sperimentarlo con i mezzi dell'analisi sociale e chiarirne le radici di classe in modo che non solo il lettore, ma la scuola stessa possa orientarsi, cioè conoscersi, purificarsi, controllarsi. Ma i formalisti non si accontentano di attribuire ai loro metodi un significato puramente sussidiario, sul piano della tecnica e dell'utilità – analogamente al significato che la statistica ha per le scienze sociali o il microscopio per la biologia. No, essi vanno assai più là.²

Trotsky certamente aveva le sue buone ragioni per bacchettare la tendenza formalistica, specialmente sulla base di enunciazioni che si spingevano più in là del proprio specifico terreno, ossia al di là delle analisi sistematiche delle forme di espressione; pretendere di più fin dall'apparire del "formalismo" era troppo, pretendere di meno troppo poco. Noi oggi, dopo oltre un secolo, quelle ragioni non l'abbiamo più.

« I metodi dell'analisi formale sono necessari, ma insufficienti »³, confermava Trotsky nel medesimo scritto. Allora noi possiamo rivendicare brutalmente solo i risultati acquisiti da quelle necessità storiche e tenere in nessun conto quanto magari il formalismo ha dovuto dire di se stesso per sgombrare il terreno dell'arte dalle eteronomie morali, etiche, politiche, eccetera, che impedivano da troppo tempo alla filosofia (critica) dell'estetica e dell'arte di vedere e studiare l'oggetto delle sue proprie analisi e prendere l'analisi come oggetto d'analisi. Il resto della frase che completa il giudizio di Trotsky, ossia che lo "sforzo di rendere l'arte indipendente dalla vita, di dichiararla una forza autosufficiente" che "devitalizza e uccide l'arte"⁴, addebitato ai formalisti russi, ci sembra appartenere più all'estetismo che al "formalismo", il quale, raggiunta nel tempo la sua maturità teorica, ha precisato sempre meglio la specificità delle sue ricerche e offerto contributi importanti per lo sviluppo degli studi scientifici dei fenomeni artistici.

Qualcuno che con noi prepara questi appunti, non ritiene conveniente inserire dei commenti giustificativi del nostro lavoro mostrandone i limiti. Tuttavia ci rendiamo conto di sottoporre la vostra attenzione ad una prova tormentosa, continuando ad affastellare argomenti e temi che magari dovrebbero proporsi ordinatamente per venire sistematicamente svolti senza la concitazione con cui invece ve li riversiamo addosso. Sembra proprio però che questi argomenti e temi continuino a presentarsi così fluenti alle nostre coscienze per prendere voce solo così affastellati come da un'urgenza, e non riusciamo a venirne a capo se non scrivendone

1 . Paolo d'Angelo, *Estetismo*, cit., pag. 32 segg..

2 . L. Trotsky, *La scuola poetica formalista e il marxismo*, 1923, da *Letteratura arte libertà*, cit., pag. 39.

3 . *Ibidem*, pag. 51.

4 . *Ibidem*. – D'altronde il formalismo stesso si dichiara debitore di una viva realtà dell'arte, come quella dei pittori e poeti futuristi, una realtà cioè preesistente ogni loro teorizzazione...

senz'altro, rassegnati a sperare che ci sarà poi qualcun altro in grado di mettere ordine a tutto questo guazzabuglio¹.

Ed è pertanto che, a questo punto, assecondiamo l'impulso di "incollare" proprio qui di seguito una pagina che descrive il lavoro di uno studioso (solo indirettamente collegato al pensiero critico del formalismo russo), nella quale contiamo che anche voi possiate trovare quegli stessi nessi che noi vi abbiamo trovati collegati con il pensiero della nostra corrente, la quale fin da Marx si muove sul filo di un tempo potentemente teso nel futuro – ed è ovvio che su un tale filo Bachtin medesimo, quale singola persona, si scolora sotto la paletta del suo stesso pensiero...

Proprio perché dotato di un pensiero autonomo, Bachtin è lungi da quel dogmatismo ingenuo e arrogante che crede che vi possa essere un unico metodo valido per studiare il fenomeno letterario, qualunque poi questo metodo sia.²

« Si deve sottolineare – scrive Bachtin in un breve intervento del 1970 – che la letteratura è un fenomeno troppo complesso e multilaterale e che la scienza della letteratura è ancora troppo giovane perché si possa parlare di un solo metodo "salvatore". Sono giustificati e persino assolutamente necessari vari punti di vista, purché siano seri e scoprono qualcosa di nuovo nel fenomeno della letteratura ». Questo pluralismo non è eclettico, perché è intrinseco al modo stesso in cui Bachtin imposta la sua ricerca critico-teorica, ricerca che trova la sua caratteristica più generale in quella che si potrebbe chiamare la massima dilatazione dell'orizzonte spaziale e temporale. Bachtin, infatti, si pronuncia contro il sociologismo che vuole spiegare l'opera letteraria riducendola al suo ambiente storico immediato. Ai formalisti egli aveva obiettato che la letteratura, pur fornita di un suo essenziale momento specifico, è tuttavia parte della cultura e che soltanto una teoria generale della cultura e della sua storia può rendere ragione della letteratura nella sua specificità differenziale. Ma, contro la sociologia marxista-positivista, egli afferma « non si deve chiudere il fenomeno letterario nell'epoca della sua creazione ». Questo studio (quello dell'opera nel suo tempo e luogo immediati) è necessario ma non sufficiente, anzi è necessario solo a patto di riconoscerne l'insufficienza, poiché « esso non può abbracciare tutta la pienezza del fenomeno studiato » in quanto « un'opera affonda le sue radici nel lontano passato » ed è preparata dai secoli, mentre nell'epoca della sua creazione « sono colti soltanto i frutti maturi di un lungo e complesso processo di maturazione ». Per cui se « cercheremo di capire e di spiegare un'opera soltanto a partire dalle condizioni della sua epoca, cioè del tempo prossimo, non penetreremo mai nelle sue profondità semantiche. Il chiudersi in un'epoca non permette di capire neppure la vita futura dell'opera nei secoli successivi, e allora questa vita sembra un paradosso. Le opere spezzano i confini del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel tempo grande, e spesso (e le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nella loro età contemporanea ». Questo concetto di "tempo grande" (che in un certo senso si può associare alla "lunga durata" di Braudel) supera di colpo tutta la minisociologia che fa di un'opera letteraria il "rispecchiamento" di una situazione storica determinata. In polemica con questo ristretto orizzonte metodologico e intellettuale Bachtin dice che se così fosse, un'opera che "rispecchiava" la servitù della gleba e la lotta contro di essa, ad esempio, dovrebbe perdere significato quando la servitù della gleba cessa di essere una realtà storica. Ma ci sono opere (si pensi alle *Anime morte*) che invece acquistano una universalità proprio quando è scomparso il fenomeno storico specifico, al quale esse sembravano collegate e al quale le collegava la critica del tempo. Il fatto è che queste opere vivono nel "tempo grande", cioè hanno un futuro perché si sono nutrite del passato. « Tutto ciò che appartiene soltanto al presente, muore con esso ».³

Parrebbe che infine, con il contributo indiretto di Bachtin, le posizioni arroganti, estremistiche e infantili dei "formalisti" (sempre meglio comunque di posizioni senili) si siano in qualche modo maturate per raggiungere o avvicinarsi a quelle posizioni auspiccate da Trotsky; o quantomeno che si siano potute aprire ad un orizzonte (d'universo) più largo e complesso di quello inizialmente riservato esclusivamente alle competenze assodate della figuratività artistica.

Il paradosso di Bachtin per cui "il chiudersi in un'epoca non permette di capire neppure la vita futura dell'opera nei secoli successivi", assieme al paradosso di Marx sul godimento dell'opera nei secoli successivi⁴, ci sembra situare la forma e l'opera nel campo di forze che le connette a tutte le altre forme ed opere esistenti, nel flusso continuo di un tempo che dal passato punta verso la forma di produzione superiore di un futuro produrre... Ed è questa, ci sembra, una visione del divenire storico abbastanza simile

1 . Per mettervi ordine abbiamo provato ad affidare ad uno di noi il compito di mitigare questo flusso continuo dividendolo, per comodità di lettura, in paragrafi i cui titoli risentono tuttavia delle approssimazioni dovute ad un intervento adottato solo *post factum*...

2 . E' questo un punto presente anche nella voce "Estetica" redatta da Marx.

3 . Clara Strada Janovic, Introduzione a Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, 1975; it. ed. Einaudi, Torino 1979, pag. XII seg..(corsivi nostri).

4 . "Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili." - Karl Marx, dal Quaderno M dei *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, (*Grundrisse der Kritik politischen Ökonomie*, 1857-1858), in *Lineamenti...*, cit., p. 39-40.

a quella che conosce la nostra corrente (inoltre, come vedremo più avanti, rappresentata in diagrammi che ci sono familiari – ma anche quest'ultima osservazione, come tutto quanto andiamo dicendo, non va presa come una risposta e una soluzione, piuttosto come una domanda ancora da impostare nei nostri giusti termini¹).

[*La forma, la merce e la parola nel XIX secolo*]

Prima che il prodotto del lavoro dell'uomo (e l'opera d'arte) potesse considerarsi come forma del tempo (Kubler 1961) la forma doveva prender vita propria (es. Focillon 1934), crescere e trasformarsi sulla base delle sue stesse configurazioni fisiche, geometriche e matematiche (es. Thompson 1917) per condividere con l'uomo la medesima organicità che lo lega all'intero arco temporale della sua vita materiale di specie. E non è per caso che l'avvio di questo percorso di studio dell'arte è stato favorito a partire da problemi posti dal guscio (Semper 1849) e dall'ornamento (Riegl 1893) – come vedremo più avanti.

Diciamo così che, tolto di mezzo il pregiudizio antropico, ci si trova a contatto diretto con l'oggetto isolato, solo con le emergenze alle superfici (guscio) del proprio specifico contenuto; il quale agisce materialmente su tale limite (membrana, rivestimento) dando forma sensibile (visibile e tattile) ad una varietà di oggetti che stabiliscono rapporti solo con sé stessi e tramite attributi che gli sono propri (motivi geometrici, decorazioni lineari, ecc.). Da questa primaria astrazione (riduzione) sembra essere praticamente partita – come vedremo – la linea “puro visibilista” o “formalista” dello studio e della critica dell'arte, che è andata, per così dire, precisando sempre più l'analisi descrittiva del fenomeno artistico in generale, della storia dell'arte, dell'estetica e della pratica o tecnica artistica.

Presentato in questo modo, sembra proprio che se l'ornamento o la decorazione potessero parlare ripeterebbero parole simili a quelle che Marx immagina in bocca alle merci: «Se le merci potessero parlare, direbbero: il nostro valore d'uso può interessare gli uomini. A noi, come cose, non compete. Ma quello che, come cose, ci compete 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»². . . e la serialità con cui si producono entrambe (merce e ornamento), oltre che contribuire a rendere plausibile l'accostamento ne stabilisce la storicità, collocando in qualche modo il formarsi del pensiero “puro visibilista” necessariamente nell'epoca della maturazione industriale e mercantile europea, che si accompagnava con lo sviluppo di tutte le scienze nel corso dell'intero Ottocento. L'architetto sassone Semper, dopo aver partecipato all'Esposizione Universale di Londra del 1851³, commenta con queste parole la situazione in cui si trovava l'arte industriale:

1 . Cfr. qui in pag. 33, a “Pur di dire qualche cosa in più...”.

2 . Marx, *Lineamenti*, cit., pag. 5; e, “Ogni merce equivale alla oggettivazione di un determinato tempo di lavoro”, si legge a p. 75.

3 . Engels e Marx (che si era trasferito a Londra nel 1849) commentano che con tale esposizione la borghesia inglese aveva adunato per un importante esame tutti i suoi vassalli, dalla Francia fino alla Cina. Con questo “congresso mondiale di prodotti e produttori” in cui era posta in mostra, concentrata in un piccolo spazio “l'intera massa delle forze produttive dell'industria moderna”, gli organizzatori intendevano esibire la supremazia inglese nell'ambito dello sviluppo industriale. – Vedi, Marx-Engels. *Neue Rheinische Zeitung-Politisch-Ökonomische Revue*. Rassegna (maggio-ottobre 1850): «...La prosperità industriale riceverà ulteriore impulso dalla recente apertura delle colonie olandesi, dall'imminente realizzazione di nuove linee di comunicazione nell'Oceano Pacifico, di cui parleremo in seguito, e dalla grande esposizione industriale del 1851. Questa esposizione fu annunciata, con il più impressionante sangue freddo, dalla borghesia inglese già nel 1849, proprio in un momento in cui l'intero continente ancora faceva sogni rivoluzionari. Per questa esposizione essa convoca tutti i suoi vassalli, dalla Francia alla Cina, per un grande esame in cui essi devono dimostrare come hanno utilizzato il loro tempo; e lo stesso onnipotente Zar di Russia non può esimersi dall'ordinare ai suoi sudditi di partecipare numerosi a questo grande esame. Questo grande congresso mondiale di prodotti e produttori ha ben altra importanza dei congressi assolutistici di Bregenz e Varsavia, che costarono tanta fatica ai nostri ottusi borghesucci democratici del continente, o da quelli democratici europei, continuamente progettati dai vari governi provvisori in partibus infidelium* per la salvezza del mondo. Questa esposizione è una chiara testimonianza della forza concentrata della grande industria moderna, che ovunque abbatte le barriere nazionali e cancella a poco a poco le caratteristiche locali della produzione, dei rapporti sociali e della natura di ogni singolo popolo. Nel momento in cui essa espone, concentrato in un spazio esiguo, l'insieme delle forze produttive dell'industria moderna, e proprio in un momento in cui la società borghese moderna viene minata da tutti i lati, essa espone anche il materiale che, pur in questi tempi turbolenti, si è prodotto e si produce giorno per giorno per la costruzione di una nuova società. Con quest'esposizione la borghesia mondiale innalza nella Roma moderna il suo Pantheon, in cui con compiaciuto orgoglio esibisce in mostra gli Dei che essa stessa si è creata per sé. Con ciò dà quindi una prova pratica del fatto che “l'impotenza e il disagio del cittadino”, che gli ideologi tedeschi vanno predicando da anni, sia in realtà solo l'impotente incapacità di questi gentiluomini a capire il movimento moderno, e la loro irritazione di fronte a questa stessa impotenza. La borghesia celebra la sua festa più grande nel momento in cui il collasso del suo ordine sociale in tutto il suo splendore è imminente; un crollo che dimostrerà, con evidenza mai vista, come le forze che ha creato siano sfuggite al suo controllo. In un'esposizione futura, forse la borghesia figurerà non più come proprietaria di queste forze produttive, ma solo come loro cicerone**». [Nostrì corsivi. La traduzione eseguita con il traduttore automatico ci è parsa migliore di quella disponibile in italiano, pertanto abbiamo preferito combinarla con le seguenti versioni tratte da: Karl Marx-Friedrich Engels Werke (MEW) I-XXXII, 1961-65 Dietz Berlin, VII,

...la scienza non è solo l'educatrice del presente, ma condiziona anche le pratiche future. Ampliando ogni giorno l'ambito delle loro conquiste, le scienze naturali e le teorie consimili arricchiscono continuamente la pratica con la scoperta di nuovi materiali, e di sorprendenti forze naturali con nuovi procedimenti e strumenti tecnici, con nuovi utensili e macchine [...] ...come conseguenza delle invenzioni, l'industria e la speculazione, più attive che mai, svolgono funzione di mediazione tra conoscenze pratiche e consumo. I risultati più ardui e faticosi l'industria li raggiunge manipolando gli strumenti presi a prestito dalla scienza: il porfido più duro e il granito si spezzano come gesso, l'avorio viene ammorbidito e compresso in forme (procedimento tecnico del resto già noto ai tempi di Fidia, ma allora giustificato dal fatto che lo si usava per le gigantesche statue eburnee); il caucciù e la guttaperca subiscono un processo di vulcanizzazione per venire poi impiegati in ingannevoli imitazioni di incisioni su legno; metallo e pietra travalicano di molto i limiti naturali del materiale imitato. Il metallo non viene più fuso o battuto, bensì deposto con metodo galvano-statico grazie a forze naturali fino a poco tempo fa sconosciute. Al dagherrotipo segue la fotografia, e la prima è già bell'e dimenticata. Le macchine cuciono, lavorano a maglia, ricamano, intagliano, dipingono, penetrano in profondità nel terreno dell'arte, umiliando le umane capacità.¹

Per non fraintendere il senso delle sue parole, è bene dire subito che Semper non è ostile nei confronti delle macchine e dei nuovi materiali; piuttosto si rammarica che l'accelerato ciclo di produzione dell'industria non concede tempo necessario per la conoscenza dei bisogni dei materiali e delle pratiche sociali del lavoro. Così, ad esempio, «...gli artisti ricercano e scoprono solo in relazione ai bisogni: un tempo il graduale processo della scienza procedeva mano nella mano con la padronanza della materia e con la coscienza delle sue applicazioni»². E ancora, nel suo fondamentale testo *Der Stil* del 1860, dirà che la burocrazia e la ricerca del profitto dei padroni d'industria, le macchine e la schiavitù dei proletari hanno del tutto escluso l'operaio disegnatore dalle questioni dell'arte; e deplora che anche chi li sostituisce non sempre soddisfa quanto ci si sarebbe aspettati da loro per innalzare il livello produttivo e migliorare il gusto, attribuendone il motivo soprattutto alla diffusa convinzione tra i disegnatori (progettisti, diremo oggi) dell'inutilità di essere guidati, nelle loro creazioni originali, da una precisa conoscenza delle proprietà delle materie prime e delle procedure meccaniche utilizzate nei diversi rami dell'industria moderna.

Nel capitolo sulle macchine e grande industria del Capitale Marx scrive che « la rivoluzione del modo di produzione in una sfera dell'industria porta con sé la rivoluzione del modo di produzione nelle altre sfere».

« Gli sviluppi delle scienze sociali furono rivoluzionari allo stesso modo della chimica: furono cioè la conseguenza pratica di progressi che in teoria erano stati già compiuti », dice Hobsbawm parlando del periodo compreso tra le due rivoluzioni borghesi³; ed aggiunge che una realizzazione completamente nuova e originale « fu la scoperta della "storia" come processo di evoluzione logica, e non come pura e semplice successione cronologica di avvenimenti », e che – ed è questo che a noi qui interessa soprattutto mettere in evidenza – « L'introduzione della storia fra le scienze sociali produsse i suoi effetti ... soprattutto in una scienza completamente nuova, la filologia... Lo stimolo apparente che diede impulso alla filologia fu la conquista delle società extra-europee da parte dell'Europa... Ma in realtà la filologia non si limitava a scoprire, a descrivere e classificare ... essa divenne la seconda scienza sociale propriamente detta, cioè la seconda che scoprì l'esistenza di leggi generali applicabili a un campo apparentemente instabile qual è quello delle relazioni umane (la prima fu l'economia politica). Ma a differenza delle leggi dell'economia politica, quelle della filologia erano fondamentalmente storiche, o meglio evolutivistiche»⁴. E su queste leggi della filologia l'Autore fa un rapido riepilogo, molto comodo per noi:

Il loro fondamento fu la scoperta della correlazione esistente tra le diverse lingue di un vasto gruppo, quello indo-europeo, integrata dalla constatazione evidente che tutte le lingue scritte esistenti in Europa si erano palesemente trasformate nel corso dei secoli e presumibilmente continuavano a subire mutamenti. Il problema non era soltanto

1960, pp. 430-431, e Marx-Engels, Opere complete, Vol. X, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 511,12.] – [*Nelle terre dei non credenti - espressione favorita di Marx, presa dal titolo di vescovi cattolici nominati in territori non cristiani dove non potevano risiedere, e qui applicata agli impotenti governi in esilio formati dopo la sconfitta delle rivoluzioni del 1848, generalmente da parte dei profughi democratici. – **L'uso comune del termine cicerone, come guida turistica, nasce dal legare l'eloquenza dell'antico oratore romano Marco Tullio Cicerone e la parlantina delle improvvisate guide locali che accompagnavano i visitatori tra le meraviglie archeologiche di Roma.]

1 . Gottfried Semper, 1855-59, prefazione a *Theorie des Formell-Schönen*, manoscritto del Semper-Archiv (gta Archiv / ETH Zurich).

2 . Ibidem. – Lo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner precisa che Semper negava che l'invenzione delle macchine potesse essere ritenuta responsabile della decadenza dell'arte industriale: "egli fa differenza fra l'uso indiscriminato e l'uso ragionevole della macchina: un atteggiamento giudizioso si dovrebbe contrapporre alla incondizionata condanna dell'industria meccanica lanciata da Ruskin e Morris. Ciò che il Semper deprecava è il modo in cui la macchina può imitare qualsiasi cosa e fare apparire gli oggetti come se fossero quello che non sono". Pevsner, *Le accademie d'arte*, 1940; it. ed. Einaudi, Torino 1982, pag. 275 seg.

3 . Eric John Hobsbawm, *Le rivoluzioni borghesi 1789-1848*, ed. Il Saggiatore, Milano 1963, pag.390.

4 . Hobsbawm, cit., pag.391 seg.. – Che l'economia politica non avesse ancora leggi storiche o evolutivistiche non ci sorprende affatto: le scoperà e gliele darà a breve la *critica dell'economia politica*...

quello di dimostrare e classificare queste relazioni mediante studi comparati, con un metodo cioè che allora veniva ampiamente applicato nei campi più disparati (per esempio da Cuvier nell'anatomia comparata). Si trattava anche, e soprattutto, di spiegare la loro evoluzione storica partendo da quella che doveva essere stata una lingua originaria comune. La filologia fu la prima scienza che considerò l'evoluzione come il perno fondamentale della sua stessa esistenza. [...] ...la filologia era avvantaggiata anche perché, sola fra tutte le scienze sociali, non si occupava direttamente degli esseri umani, *resi diffidenti dal timore latente che le loro azioni siano determinate da qualcosa di ben diverso dalla loro libera volontà*, ma di parole, che non hanno preconcetti di sorta. Conseguentemente essa poté affrontare liberamente quello che è tuttora il problema fondamentale delle scienze storiche, il problema cioè di derivare l'immensa e spesso apparente capricciosa varietà di individui della vita reale, *operando su leggi generali e immutabili*. [...] [Ad i primi filologi (es. Franz Bopp, 1791-1867, i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, 1785-1863, ecc.)] si debbono un certo numero di generalizzazioni induttive sui valori relativi delle trasformazioni di diversi elementi linguistici e alcune generalizzazioni storiche di vastissima portata, quale la "legge dei Grimm" (che dimostrava come in tutte le lingue germaniche si fossero manifestati certi spostamenti di consonanti, e come, parecchi secoli più tardi, analoghi spostamenti si fossero manifestati in un certo gruppo di dialetti germanici). Ma già al tempo di quelle primissime esplorazioni, essi non dubitarono mai che lo studio dell'evoluzione delle lingue non consistesse unicamente nello stabilire una sequenza cronologica o nell'annotare le variazioni avvenute, ma che dovesse invece spiegare questa evoluzione mediante *leggi linguistiche analoghe a quelle scientifiche*.¹

Ed è poi nei primi decenni del Novecento che anche gli studi scientifici della letteratura avranno una loro specifica forma grazie alla teoria della relatività ristretta che, traslata nel formalismo dello spazio-tempo di Minkowski, assume una forma particolarmente maneggevole, concisa ed elegante che, diciamo così, troviamo trasposta per la prima volta negli studi di letteratura da Michail Bachtin tra il 1937 e il '38².

Il processo, attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo. La letteratura si è impadronita dei singoli aspetti del tempo e dello spazio, accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica degli aspetti di realtà padroneggiati. Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente "tempospazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura).

In una nota qui Bachtin ci fa sapere che nell'estate del 1925 assistette ad una relazione sul cronotopo nella biologia tenuta dal fisiologo russo Alexei Alexeyevich Ukhtomsky, che nella relazione toccò anche problemi di estetica; quindi prosegue:

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico. Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di genere. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica.³

Ci limitiamo qui ad appuntarci che nello stesso periodo (1937-38) in cui Bachtin unifica tempo e spazio letterari nel modello fisico del *cronotopo* di Minkovskij, Blaga da parte sua aveva già in qualche modo unificato il tempo e lo spazio (cosciente e incosciente) nella nozione culturale della *matrice stilistica* poetica [creatrice], per la quale, nell'*orizzonte* (dell'universo) *subcosciente*, il tempo prende forme che

1 . Ibidem, pag. 292 seg. corsivi nostri. Trattando sempre la filologia, l'Autore segnala che essa si sviluppò inizialmente in Germania, e di passaggio nota che è una pura coincidenza il fatto che Marx fosse tedesco (come anche Engels, aggiungiamo).

2 . Michail Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa u romane. Ocerki po istoriceskoj poetike*, it. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Bachtin, *Estetica e romanzo*, ed. Einaudi, Torino 1979, pag 231 segg..

3 . Ibidem. La nota posta qui dall'A. dice: «Nella sua Estetica trascendentale (una delle parti principali della *Critica della ragion pura*, Kant definisce lo spazio e il tempo come forme necessarie di ogni conoscenza, cominciando dalle percezioni e rappresentazioni elementari. Noi cogliamo la valutazione kantiana del significato di queste forme nel processo della conoscenza, ma, a differenza di Kant le intendiamo non come "trascendentali", bensì come forme della realtà. Cercheremo di coprire la loro funzione nel processo della conoscenza (della visione) artistica concreta nell'ambito del genere romanzesco».

dipenderebbero, “in ultima analisi, dall’*accento* che il subcosciente stesso poggia sull’una o l’altra delle dimensioni del tempo. Secondo che l’accento cade sul presente, sul passato o sul futuro, s’immaginano orizzonti temporali di profilo differente”¹, dei quali i principali sono da lui denominati metaforicamente come il *tempo-zampillo*, il *tempo-cascata* e il *tempo-fiume*, quando l’accento cade rispettivamente sul futuro, sul passato e sul presente.

Trentacinque anni dopo, nel 1973, Bachtin riprenderà il proprio testo per aggiungere, ai nove paragrafi che lo costituivano originariamente, un decimo paragrafo di *Osservazioni conclusive*, del quale vi proponiamo il brano iniziale solo per cercare di aggiungere polpa e concretezza alla nozione artistica del cronotopo.

Il cronotopo determina l’unità artistica dell’opera letteraria nel suo rapporto con la realtà. Perciò esso comprende sempre un momento valutativo, che può essere separato dall’intero cronotopo artistico soltanto in un’analisi astratta. Nell’arte e nella letteratura tutte queste determinazioni spazio temporali sono inseparabili l’una dall’altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale. Il pensiero astratto può, naturalmente, pensare il tempo e lo spazio nella loro separatezza e prescindere dal loro momento valutativo-emozionale. Ma la viva intuizione artistica (che, s’intende, è piena di pensiero, ma non di pensiero astratto) nulla divide e da nulla prescinde. Essa coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza. L’arte e la letteratura sono impregnate di valori cronotopici di vario grado e estensione. Ogni motivo, ogni momento individuale dell’opera d’arte è un valore di questo tipo.²

Se finora abbiamo compreso qualcosa di tutto ciò, crediamo di poter dire che se Fiedler col suo “purovisibilismo” non ha neppure sospettato l’esistenza delle categorie abissali³ e l’azione del contenuto sensorio nell’opera, nemmeno Bachtin (o il “formalismo”?) ci sembra averle tenute in particolare considerazione⁴ – anche se possiamo ipotizzare di averle soltanto trascurate mescolandole con tutti gli altri ingredienti presenti nel doppio vortice conico del tempo e nella linea di orizzonte del cronotopo... (D’altronde, quando noi ripetiamo che l’insieme è più della semplice somma delle parti, diciamo, con questa semplice frase, qualcosa di più di quanto essa si limita a formulare; e particolarmente diciamo, quanto meno, di non conoscere tutte le parti e i dati che costituiscono l’insieme... e magari che neppure siamo certi se proprio alla semplice somma e non ad altra diversa operazione complessa dovremmo piuttosto ricorrere).

“Ogni romanzo è uguale davanti allo spazio-tempo”, sembra dire Bachtin... “Ogni cittadino è uguale davanti alla legge”, aveva proclamato il diritto giuridico borghese; “Ogni cosa è uguale davanti al denaro” dice l’etica del mercato; “Ogni oggetto è uguale davanti alla luce”, concludeva Apollinaire per la pittura cubista... (e viaggia alla stessa velocità della luce prima di colpire l’occhio e fermarsi)... Forse dovremmo aggiungere anche il concetto per il quale “il mezzo è il messaggio”, ovvero che “ogni mezzo è uguale davanti al messaggio”? Sono tutte sineddoche utili a *dire* il vero senza mai *darlo* completamente. E magari per questa via si arriva pure a trasformare il mezzo non solo in messaggio ma addirittura in progetto. «*La più accurata descrizione del ruolo del DNA vede in esso il portatore dell’informazione che viene letta dal meccanismo della cellula nel processo produttivo. Insensibilmente da portatore di informazione il DNA viene poi di colpo trasformato in DNA come progetto, come piano, come disegno di costruzione, come molecola maestra. ... Ci sono anche delle inclinazioni ideologiche che si fanno sentire qui... E’ il trasferimento nell’ambito della biologia della credenza nella superiorità del lavoro mentale su quello puramente fisico, del pianificatore e disegnatore sull’operaio generico della catena di montaggio*», avverte il genetista Richard Lewontin a pagina 113 del citato *Sogno del genoma umano*.

Quasi inavvertitamente anche noi continuiamo ad oltrepassare ogni argomento in cui ci imbattiamo, ma non andremo oltre nella trattazione di Bachtin dell’evento letterario. D’altronde, in verità, al momento ci interessava soltanto ciò che il testo di Bachtin annunciava già dal titolo, ossia “le forme del tempo” e il “cronotopo” nel romanzo (forse meglio “le forme del tempo o il cronotopo” nel romanzo), e non tanto per il suo significato *raffigurativo*⁵ quanto per la possibile figurabilità formale (sensibile, oculare, geometrica) stessa di questo significato.

Scrivono il matematico Penrose: «La rappresentazione dello spaziotempo è stata introdotta da Hermann Minkowski, un bravissimo e originale matematico. Per caso, fu anche uno degli insegnanti di Einstein al

1 . Blaga, *Orizzonte e stile* 1936, cit., p.117 seg., e in generale il capito VI: *Orizzonti temporali*.

2 . Bachtin, cit., pag. 390.

3 . In *Orizzonte e stile*, Blaga sottopone ad una critica severa la visione dell’inconscio nella teoria psicoanalitica freudiana (cfr. p. 62 seg.) e del pensiero di Ludwig Klages contro la teoria dell’inconscio (cfr. p.66 seg.).

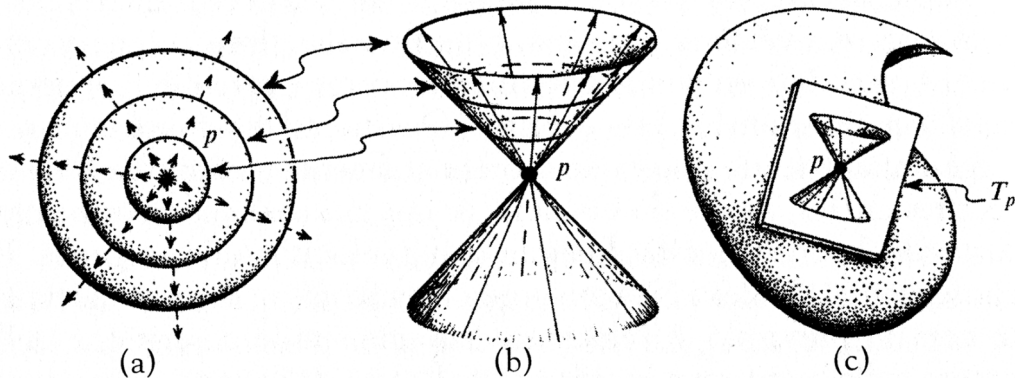
4 . Si può qui dire di averlo tentato il Surrealismo in pittura. Con il suo ricorso alla psicoanalisi esso manipola tuttavia solo ciò che la coscienza è già pronta a diagnosticare, e difatti preferibilmente recupera alla pittura la figura umana e la mitopoiesi, il sonno e il sintomo.

5 . Bachtin, cit., pag. 397.

politecnico di Zurigo, negli ultimi anni del 1800. In effetti, la stessa idea di spaziotempo è dovuta a Minkowski che scrisse nel 1908, “d’ora in avanti lo spazio in sé, e anche il tempo in sé, sono destinati a svanire come pure ombre, e soltanto uno loro specie di unione preserverà una realtà indipendente”. A mio parere – commenta Penrose –, la teoria della relatività speciale non era ancora completa, nonostante le meravigliose intuizioni fisiche di Einstein e i profondi contributi di Lorentz e Poincaré, finché Minkowski non fornì il suo fondamentale e rivoluzionario punto di vista: lo spaziotempo »¹.

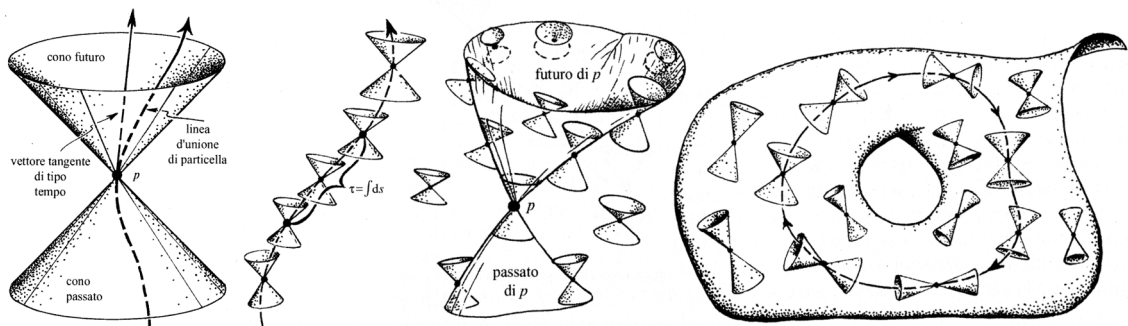
Da parte nostra ci sarebbe subito da notare come, curiosamente, la “completezza” di una teoria fisica abbia atteso, per essere raggiunta, dalla sua figurabilità sensibile, oculare.

E’ la vecchia storia: in principio si trascura sempre la forma a favore del contenuto – direbbe di nuovo Engels. Allora noi stavolta, questa forma trascurata vogliamo proprio mostrarla brutalmente .



Il cono luce specifica la fondamentale velocità della luce. Storie di fotoni per un punto dello spaziotempo (evento) p . (a) In termini puramente spaziali, il cono di luce (futuro) è una sfera che si espande verso l’esterno a partire da p (fronti d’onda). (b) Nello spaziotempo, le storie di fotoni che incontrano p spazzano il cono di luce in p . (c) Poiché più avanti dovremo prendere in esame spazi-tempo curvi, è meglio pensare il cono – spesso chiamato cono nullo in p – come una struttura locale nello spaziotempo, vale a dire nello spazio tangente T_p in p .

Spiega Penrose: «Si noti che il cono di luce ... ha due parti, il cono passato e il cono futuro. Possiamo pensare che il cono passato rappresenti la storia di un lampo di luce che implode in p , cosicché tutta la luce converge simultaneamente nel singolo evento p ; il cono futuro, in modo equivalente, rappresenta la storia di un lampo di luce di un’esplosione che ha luogo nell’evento p ». Si noti pure – aggiungiamo noi – come questo modello dello spazio-tempo ha medesima *forma* e *contenuto* dell’antica clessidra, spesso utilizzata come simbolo iconografico del fluire del tempo.



Noi non osiamo suggerire le possibili analogie tra i caratteri del modello fisico del cono di luce di Minkowski e il cronotopo letterario di Bachtin. Non siamo competenti quasi in nulla, e certamente non in matematica, né in scienze fisiche o letterarie, e quindi diamo ai nostri commenti una validità contingente, mentre affidiamo la sostanza della comunicazione principalmente alle informazioni relative alle fonti originali cui fanno riferimento gli argomenti di volta in volta evocati. Possiamo però al momento aiutare la vostra immaginazione a stabilire delle possibili conformità tra la forma di Minkowski e il contenuto di Bachtin alla luce di qualche enunciazione avanzata da quest’ultimo – osando appena suggerire che l’evento fisico p potrebbe intendersi anche come un’opera (di letteratura, di musica o di pittura) o anche un evento specifico, della narrazione o nel piano pittorico.

In che consiste il significato dei cronotopi da noi esaminati? Prima di tutto, è evidente il loro significato d’intreccio.

1 . Roger Penrose, *La strada che porta alla realtà*, 2004, it. ed. Rizzoli, Milano 2005 e 2011, pag. 444.

Essi sono centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio. Si può dire esplicitamente che ad essi spetta il significato principale nella formazione dell'intreccio. Inoltre balza agli occhi il significato raffigurativo del cronotopo. Il tempo acquista in essi un carattere sensibilmente concreto: nel cronotopo gli eventi di intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue. Un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l'evento non diventa un'immagine. Il cronotopo invece fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana e del tempo storico – in determinati parti di spazio. E' questo che crea la possibilità di raffigurare gli eventi nel cronotopo (intorno al cronotopo). Esso serve da punto principale per il dispiegamento delle "scene" nel romanzo, mentre gli altri eventi "connettivi", che si trovano lontano dal cronotopo, sono dati in forma di arida informazione e comunicazione. [...] Il cronotopo, dunque, come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo – generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. – gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica. Tale è il significato raffigurativo del cronotopo.¹

Si tratta indubbiamente di un punto di vista molto complesso che si è concretato nella forma esplicitiva di un modello geometrico, che tuttavia rimane celato alla scrittura, senza mai presentarsi alla coscienza e alla volontà – "inabissato" (direbbe Blaga) nel "contenuto sensorio" (direbbe Leontjev²) – per preservare anche alle forme dell'arte quanto la natura ripone in tutte le sue altre infinite forme: le condizioni per la loro perenne *mutazione*...

Come per la fisica, anche per la letteratura dobbiamo notare che la "completezza" di una particolare teoria letteraria abbia dovuto attendere di essere raggiunta dalla sua figurabilità sensibile, oculare?

Spostandoci dalle forme dell'arte a quelle della vita sociale, già da secoli circolava tra gli uomini una comunissima forma cronotopica: il *denaro*, ovvero un mezzo di scambio e circolazione dei valori d'uso, che però soltanto nella sua fase morfologicamente più sviluppata (il capitale), nell'epoca della rivoluzione industriale e con la nascita del partito comunista, si rende manifesta come forma fenomenica tascabile del tempo (*generale* di lavoro) nella linea d'universo delle merci...

Ognuno sa, anche se non sa nient'altro, che le merci posseggono una forma di valore, che contrasta in maniera spiccatissima con le variopinte forme naturali dei loro valori d'uso, e comune a tutte: la forma di denaro. Ma qui si tratta di compiere un'impresa che non è neppure stata tentata dall'economia borghese: cioè di dimostrare la genesi di questa forma di denaro, dunque di perseguire lo svolgimento dell'espressione di valore contenuta nel rapporto di valore delle merci, dalla sua figura più semplice e inappariscente, fino all'abbagliante forma di denaro. Con ciò

1 . Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., dalle Osservazioni conclusive del 1973, pag. 397 seg.. Altre Osservazioni conclusive su *Le forme del tempo*..., pgg. 398, 399, 400: « I cronotopi da noi esaminati hanno un carattere tipico dal punto di vista del genere letterario e si trovano alla base di determinate varietà del genere romanzesco che si è formato e sviluppato del corso dei secoli. [...] Ma cronotopica è ogni immagine letteraria. Essenzialmente cronotopica è la lingua come tesoro di immagini. Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio) [...] Nell'ambito di un'opera e della creazione di un autore osserviamo un gran numero di cronotopi e, tra essi, complessi rapporti, specifici per una data opera o un dato autore; ma di solito uno di questi cronotopi è onnicomprensivo e dominante... I cronotopi possono inserirsi l'uno nell'altro, coesistere, intrecciarsi, succedersi, confrontarsi, contrapporsi o trovarsi in più complessi rapporti reciproci... Il carattere generale di questi rapporti è dialogico (nell'accezione ampia di questo termine)... Questo dialogo entra nel mondo dell'autore e dell'esecutore e nel mondo degli ascoltatori e dei lettori. Anche questi modi sono cronotopici. Come ci sono dati i cronotopi dell'autore e dell'ascoltatore-lettore? Prima di tutto ci sono dati dall'esistenza materiale esterna dell'opera e nella sua composizione puramente esterna. Ma il materiale dell'opera non è morto, bensì parlante, significativa (o segnico)... da qualsiasi testo, a volte passando attraverso una lunga serie di anelli di mediazione, in ultima analisi arriviamo sempre alla voce umana e, per così dire, cozziamo sull'uomo... Nello spazio-tempo perfettamente reale, dove risuona l'opera e dove si trova il manoscritto o il libro, si trova anche l'uomo reale che ha creato il linguaggio risonante, il manoscritto o il libro, e si trovano gli uomini reali che ascoltano o leggono il testo. Naturalmente questi uomini reali – autori e ascoltatori-lettori – possono trovarsi (e di solito si trovano) in diversi spazi-tempi, a volte divisi da secoli e da distanze, eppure essi si trovano in un unitario mondo storico reale e incompiuto, che un confine netto e rigoroso separa dal mondo raffigurato nel testo... Per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore... Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo creativo, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera ».

2 . Cfr. Leontjev qui pag. 48: "Proprio il contenuto sensorio (la sensazione, la sensitività, le forme di percezione, le rappresentazioni) crea la base e la condizione di ogni coscienza... Esso è una specie di tessuto materiale che conferisce la ricchezza e il carattere estremamente pittoresco alla riflessione cosciente del mondo..." (a ben vedere il cronotopo di Minkowski/Bachtin può essere anche come un modello per la psicologia di Leontjev (conscio/inconscio) e per la matrice stilistica di Blaga...).

scomparirà anche l'enigma di denaro. Il rapporto di valore più semplice è evidentemente il rapporto di valore d'una merce con un'unica merce di genere differente, qualunque essa sia. Il rapporto di valore fra due merci ci fornisce dunque la più semplice espressione di valore per una merce... L'arcano di ogni forma di valore sta in questa forma semplice di valore. La vera e propria difficoltà sta dunque nell'analisi di essa...¹

Le merci esistenti come valori d'uso si procurano prima di tutto la forma sotto cui *apparire* l'una all'altra idealmente come valori di scambio, come quantità determinata dal tempo di lavoro *generale* oggettivato. [...] Il valore di scambio della merce esiste come materializzazione dello stesso, uniforme tempo di lavoro; la grandezza di valore della merce è rappresentata in modo esaustivo, in quanto il rapporto secondo cui le merci sono equiparate all'oro, le equipara anche l'una all'altra. Nell'equivalente aureo si manifesta da un lato il carattere *generale* del tempo di lavoro contenuto nelle merci, dall'altro la sua quantità. Il valore di scambio delle merci espresso come equivalenza generale e contemporaneamente come grado di questa equivalenza in una merce specifica, ovvero in un'unica equazione delle merci con una merce specifica, è il *prezzo*. Il prezzo è la forma mutata in cui il valore di scambio delle merci *appare* nel processo di circolazione.²

– “L'arcano di *ogni forma* di valore sta in questa *forma semplice* di valore. La vera e propria difficoltà sta dunque nell'analisi di questa *forma semplice*...” – dice Marx.

– “In principio si trascura sempre la forma sensibile a favore del contenuto – si rammarica Engels.

La primissima vera e propria difficoltà sta dunque nel rendere visibile la semplice forma con la quale *appaiono* i valori prima di intraprenderne l'analisi.

Come per Leontjev il libro fa valere la sua forma quando si squaderna o strappa, e solo allora si rende manifesto alla coscienza il *contenuto sensorio*, concreto, materiale di cui è fatto il romanzo, così la critica dell'economia politica si fa valere ogni volta che le crisi economiche e sociali mostrano il *contenuto sensorio* di cui *realiter* son fatte le forme del modo di produzione capitalistico e lo stato delle cose attuali... E questo lo dimostrano le oramai innumerevoli capitolazioni del pensiero borghese davanti al comunismo.

(La ricognizione continua nel prossimo almanacco).

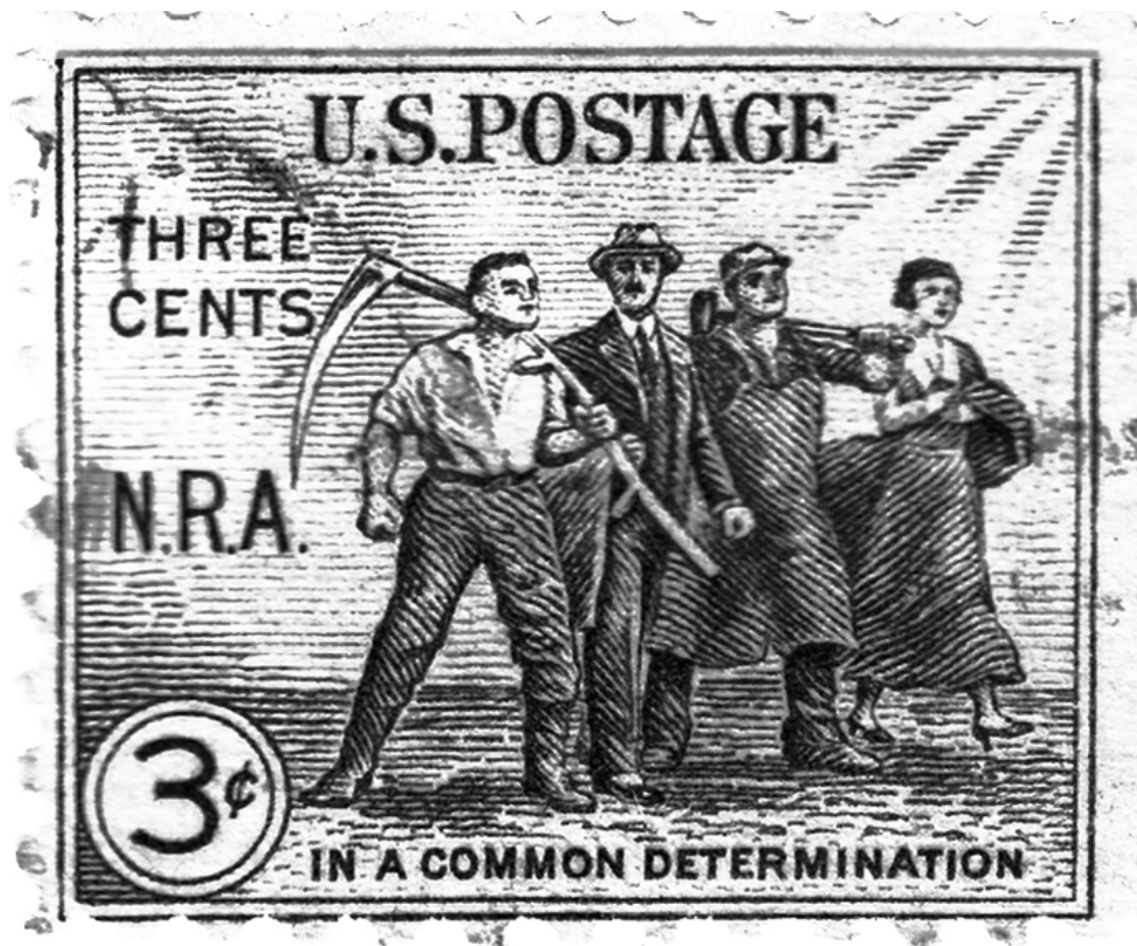


E' necessario ricordare che la pubblicazione di questi appunti (assieme all'intero numero 20 dell'almanacco) era prevista per i primi mesi del 2021 e che da allora essi non hanno subito sostanzialmente altra modifica se non pochissimi aggiustamenti. A distanza di due anni ci teniamo invece ad aggiungere soltanto quanto profilato da una nostra compagna in un più recente scambio di messaggi riguardanti la meccanica quantistica in particolare e la posizione della nostra corrente rispetto all'attuale pensiero scientifico.

« *L'argomento della scienza e dei suoi limiti nella crisi dell'attuale modo di produzione non può che presentarsi doppiamente. Da un lato, perché non abbiamo la capacità (né secondo me la priorità come compito di partito) di scegliere e sviluppare una delle interpretazioni della scienza quantistica contro l'altra, né tanto meno di spiegare i problemi posti dal comportamento del mondo subatomico... Da materialisti, comprendiamo che la conoscenza non è un elemento indipendente dal modo in cui produciamo e riproduciamo la nostra esistenza sociale. Comprendiamo anche che, sebbene questo sapere sia il prodotto del modo di produzione capitalistico, non diventa per questo qualcosa di congiunturale che scomparirà con il sistema che lo ha creato. Invece fa parte del patrimonio storico della nostra specie, che lo integrerà per superarlo attraverso un nuovo paradigma di conoscenza.* »

1 . Karl Marx, *Il Capitale*, lib. I, sez.1.1, ed. Rinascita, Roma 1951, pag. 60; (ed. UTET 1974/2013, cit., vol.1, pag. 154).

2 . Karl Marx, *Per la critica dell'economia politica* (1859), it. Newton Compton, Roma 1972, pp. 80 e 81. Più avanti (p.101) Marx precisa che «La teoria del tempo di lavoro come unità di misura immediata del denaro è svolta per la prima volta sistematicamente da John Gray” nel 1831 e nel 1848; e al proposito in una nota riporta: “Dopo la rivoluzione di febbraio Gray indirizzò al governo provvisorio francese un memoriale in cui lo avverte che la Francia non ha bisogno di una “organisation of labour” bensì di una “organisation of exchange”, e che il piano di quest'ultima si trova, perfettamente elaborato, nel sistema monetario da lui Ideato. Il bravo John non sospettava che 16 anni dopo la pubblicazione del suo *Social System* [1831] un brevetto per la stessa scoperta sarebbe stato dato all'ingegnoso Proudhon.»



Allegati all'Arte Raccontata ai Compagni . III

ricognizioni sul *formalismo* . *Iconologie e morfologie del tempo*

Prefazione alle forme

Gottfried Semper, *manoscritti* 1856-59 ca.¹

Accanto alla splendente meraviglia delle stelle, il cielo notturno nasconde macchie nebulose e opache: non si sa se siano antiche galassie private del loro centro, e polverizzate nell'universo, o non piuttosto polvere di mondi che sta appena adesso addensandosi attorno ad un nucleo, o se entrambe le ipotesi siano corrette. Paragonabili a queste e altrettanto inspiegabili, sono alcuni punti opachi posti sull'orizzonte della storia dell'arte: essi segnano un decadimento dell'arte monumentale e un ritorno degli elementi della creazione microcosmica² nel grembo di un'esistenza generica e indifferenziata. Accanto a questi (in posizioni favorevoli)³ una nuova creazione di forme artistiche viene lentamente preparandosi dal caos e dalle macerie dell'universo artistico; poi però, all'improvviso ed in maniera imprevedibile, essa attinge all'esistenza coagulandosi attorno ad un nuovo nucleo di relazioni.

Tre sono le fasi di questi fenomeni che stimolano il nostro spirito d'osservazione: il passaggio dalla creazione di forme artistiche all'assenza di forma; la fase preparatoria di una nuova creazione di forme ed il momento

1 . Confronto dei manoscritti 178 e 179 di Semper del 1856-59 ca. per la Prefazione a *Theorie des Formell-Schönen*, in Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass an der ETH, Zürich*, Basel e Stuttgart, Birkhäuser, 1981. Ediz. ital. Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990. Citazione in: 1981, p. 242; 1990, p. 263. – (NdC) I manoscritti 178 e 179 sono preceduti da un breve riassunto del contenuto (NdC).

2 . Invece di "elementi della creazione microcosmica"; "dei loro elementi".

3 . Tagliate le parole tra parentesi.

della definitiva realizzazione di quest'ultima.

Lo studio della prima fase è sì oneroso ma certo molto importante per costruire una teoria dell'arte; una cultura ormai morta continua ad esistere formalmente solo come cadavere o scomposta nei suoi elementi, ma sui suoi prodotti ¹ l'arte può compiere i propri studi anatomici o chimici, seguendo gli stadi di queste fasi nei monumenti e nella storia ².

+ Negli organismi superiori il processo naturale di decadimento procede di solito in modo lento e graduato, mentre solo le collisioni esterne sono in grado di scuotere con violenza e distruggere i sistemi prodotti dall'istinto monumentale di un'umanità che si trovi ad un livello di sviluppo più primitivo. Estinguersi o crollare su sé stessi non è loro possibile perché di natura rigidi ed inanimati: dopo la loro distruzione si sgretolano in singoli sistemi della stessa specie e non di rado continuano a condurre, come parti separate, un'esistenza analoga alla precedente; in questo sono paragonabili alle membra di quegli organismi inferiori che continuano ad esistere di per sé e anche se separati dal corpo principale formano una unità +³.

Impercettibile è il passaggio dalla fase di decadimento a quella in cui gli elementi, animati da un fermento interno, preparano la nascita di un nuovo sistema artistico-monumentale; e perciò il confine tra le due fasi non può essere fissato in nessuna delle fenomenologie offerte dalla storia dell'arte. Quanto più si avvicina il momento in cui il nuovo attinge all'esistenza, tanto più vivo ed efficace si fa l'impulso creativo, ancora legato ai bisogni primari e privo di una qualche coscienza di sé. In una società, che aspira ad un nuovo principio di identità, si delinea così il *motivo dell'oggetto d'arte*; senza quel dato materiale, la nuova creazione formale artistica non può avere né vita né significato. Lo scoccare del terzo momento, quello di inizio all'esistenza, infine, è ancora un mistero inesplorato, simile all'attimo di creazione del mondo e delle sue creature.

L'orizzonte della storia non arriva tanto lontano da consentirci di osservare la nascita dei più antichi sistemi artistici. Anche l'etnologia, che ⁴ pure ci offre un taglio trasversale della storia della civiltà, non ci spiega come un'arte monumentale possa materializzarsi senza che vi si mescolino i residui di fasi artistiche precedenti. Attraverso i loro resti, i più antichi sistemi di arte monumentale ci sembrano frutto di una rinascita, la versione più raffinata di idee già in precedenza evidenziate dall'arte. Ma anche i modi di questa rinascita rimangono a noi misticamente oscuri.

Sembra tuttavia che la metamorfosi, da motivo legato all'istinto creativo dell'uomo a creazione di forme artistiche, non proceda secondo uno sviluppo lento e graduale, ma si realizzi in un unico atto creativo.

Dobbiamo ritenere che il tempio-palazzo egiziano, la rocca reale assira, il tempio sulla roccia degli Hindu, la costruzione dorica coronata dal frontone siano stati creati, + come Pallade Atena, all'improvviso, completamente e perfettamente armati; creazioni del genio, nel quale la società cerca la propria individualità; concretizzazione artistica e architettonica di idee, che +⁵ in quella società vivevano e lottavano. Allora, secondo questa ipotesi, Menes, Nimrod, Semiramide, Mané, Dedalo e Pitagora non sono affatto delle figure mitiche, simboli dei più antichi momenti della cultura. Storicamente esistiti, essi sono i legislatori dell'arte o meglio gli interpreti di un'idea, ormai viva nel popolo: che il passaggio della società da forme prearchitettoniche a quelle architettoniche sia un momento della libera creazione artistica, e non semplicemente una fase⁶ del processo biologico di sviluppo del genere umano.

Analogamente la legislazione di tutti i popoli dell'antichità è pensata come un'opera di compilazione concessa, e ⁷ proveniente, da un solo individuo. + La forma aggregata, sul modello consuetudinario di tipo inglese +⁸, è un concetto sconosciuto al mondo antico.

Quando, durante il crollo dello stato e della cultura romana, il Cristianesimo diverrà il germe di nuove forme sociali, sorte dalle rovine delle antiche, Costantino il Grande si impadronirà di questo nuovo impulso.

1 . Invece di "sui prodotti": "sulle manifestazioni di epoche di decadenza artistica".

2 . Frase tagliata e sostituita da: "suo risultato universalmente valido e la percezione che".

3 . Il paragrafo tra + e + cambiato in: "il processo di naturale decadimento degli organismi superiori procede di solito in modo lento e graduato: solo collisioni esterne sono in grado di scuotere con violenza e distruggere quei sistemi nati dall'istinto creativo monumentale di un'umanità che si trovi ad un livello di sviluppo più primitivo, più legato ai bisogni; essi non possono morire di morte naturale perché per loro natura rigidi ed inanimati. Dopo la loro distruzione si frantumano in singoli sistemi della stessa specie e non di rado continuano a condurre, come parti separate, un'esistenza analoga alla precedente; in questo sono paragonabili alle membra degli organismi inferiori che continuano ad esistere di per sé, formando una nuova unità dello stesso genere pur se separata dal corpo principale".

4 . Inserito: "secondo la pertinente definizione di uno scrittore pieno di spirito".

5 . Le parole tra + e + cambiate in: "siano nati all'improvviso, completi e perfettamente armati come Pallade Atena; figli del genio nel quale la società cercava la propria individuazione e alle cui idee, che già da lungo".

6 . Invece di "fase": "un momento necessario".

7 . Invece di "concessa": "organica".

8 . Le parole tra + e + cambiate in: "la casuale forma aggregata di una legislazione, quasi di tipo inglese".

Divenuto potente dopo la proclamazione del Cristianesimo a religione di Stato, non adotterà anche la basilica come forma esteriore della Chiesa; davanti al *tablinum* del palazzo imperiale neoromano, erigerà al suo Dio cristiano quell'altare il cui alto *atrium testudinatum* servirà da modello per tutti i duomi cristiano-occidentali ¹. Così l'idea imperiale, che lo ha spinto ad abbracciare la nuova dottrina, si incarna in architettura: Cristo entra nella sua nuova dimora come dio domestico legato al potere temporale, come corrispettivo *del'Imperator mundi*. Costantino è dunque il Nimrod della Babele bizantina.

In occidente la basilica antico-romana, il tribunale con *stoà* coperto, sono riorganizzati dai vescovi romani come esempi di gerarchia sacerdotale, strutturati sul modello egizio (?), cenobitico e come santuario. Nei primi secoli della Chiesa occidentale le primitive creazioni sono anche le più grandiose, anche se mai realizzate in questo stile: dopo, inizia quel periodo di decadenza che prosegue quasi ininterrotto fino alla fine del primo millennio. Si desterà poi un nuovo impulso creativo solo due secoli dopo; improvvisamente come per magia, una nuova creatività artistica troverà espressione ² nella basilica gotica: perfettissima già all'inizio della sua formazione, anch'essa poi andrà rapidamente autodistruggendosi per propria logica interna.

Questi sono esempi di decadenza delle arti e di rinascite misteriose, che come l'araba fenice, nascono dal precedente processo di dissolvimento; essi sono tanto più significativi perché rapportabili alla nostra attuale situazione artistica, attraversata da una crisi molto simile; quanto a noi, trovandoci immersi in questa situazione e privi di una visione chiara, siamo in grado di giudicare ed intuire meglio le fasi trascorse. Tanto più che questa credenza è così radicata nell'opinione pubblica che persino il partito più solerte e disciplinato tra quelli che riconoscono l'insegnamento dell'antico, tende a cancellare quattro secoli di storia dell'arte, uniformandosi così a questa idea. E in realtà, la supposizione non manca di conferme; resta solo da chiarire se i sintomi rivelino una progressiva decadenza, dovuta a profonde cause sociali, o piuttosto una situazione fisiologica caduta però in uno stato di temporanea confusione; alludiamo qui a quelle capacità umane di riconoscere e raffigurare il bello, capacità che, prima o poi, prenderà felicemente questa direzione, per il bene e l'onore dell'umanità ³.

Per questo occorre considerare innanzitutto il metodo educativo oggi dominato dalla scienza; ora più che mai rivolta alla pratica, essa condiziona tutta l'educazione nazionale ponendola su un piano ben organizzato ma attuato in maniera monotona ed unilaterale; tutto questo non tiene sufficientemente in conto il bisogno di sviluppare la sensibilità e la ricettività verso l'arte.

Il senso artistico nazionale è dunque minacciato da totale atrofizzazione, mentre quel dono così necessario all'artista attivo, che è il pensiero riflettente, rischia di farsi sempre più raro. Gli effetti di questo metodo educativo ottusamente astratto si avvertono già tra la popolazione, del tutto insensibile alla bella forma, non già perché manchi l'opportunità di apprezzare la bellezza artistica ⁴, bensì perché fin dall'inizio non viene educata ad osservarla; la sua capacità di recepirla non ha modo così di svilupparsi.

Anche tra le persone colte, la comprensione della bellezza artistica si rivela un'attività dello spirito, un piacevole esercizio dell'intelletto più che un'assimilazione diretta di idee artistiche rivelate da un oggetto visibile. C'è chi si esalta nel ricondurre il bello dal mondo delle apparenze a quello della filosofia, nello smembrarlo e nell'isolarne il nucleo concettuale.

+ Un tempo le capacità procedevano di pari passo con le conoscenze: prima possibile il discepolo d'arte veniva stimolato e messo di fronte al principio della creazione; molto presto egli si imbatteva in tecniche che doveva conoscere per poter continuare a creare e che cercava quindi avidamente di imparare. In questo modo l'artista accumulava una riserva di conoscenze scientifiche, non già seguendo un metodo critico o sistematico, ma introiettandole e valorizzandole subito a livello artistico + ⁵.

Questa era la formazione di coloro che poi diventavano maestri delle arti; e allo stesso modo si svolgeva in

1 . Invece di "duomi cristiano-occidentali": "duomi cristiani".

2 . Inserito: "Trovo un'espressione alla cui formazione contribuirono fattori personali e addirittura casuali come nella nascita degli archetipi precedenti: ciò non va assolutamente considerato come il *necessario ed inevitabile risultato* di quella rinata, stupenda vita artistica che contraddistingue i due primi secoli del secondo millennio d.C.".

3 . Inserito: "Affidiamo al futuro la decisione su questa grave questione e tocchiamo solo alcuni suoi elementi isolati, che contribuiscono sensibilmente ad affrettare questa decisione".

4 . Invece de "l'opportunità di apprezzare la bellezza artistica": "l'opportunità e lo strumento per godere della bellezza artistica".

5 . Paragrafo tra + e + cambiato in: "Un tempo la preparazione scolastica era meno *pratica*, più attenta a modellare le anime, più umanistica o addirittura *idealistica* (religiosa) e perciò la prassi era più ricca di spirito. Inoltre nel discepolo d'arte si risvegliava quanto prima e si metteva alla prova il principio creativo; se si scontrava poi con tecniche che doveva conoscere per continuare a creare, ciò lo spingeva istintivamente allo studio della scienza pratica; in questo modo egli accumulava la sua riserva di conoscenze scientifiche non secondo un particolare metodo critico o sistematico, bensì impadronendosi a fondo nel momento stesso in cui le utilizzava a livello artistico".

generale l'educazione del popolo. Ora invece lo studio delle necessarie preconoscenze scientifiche ¹ occupa gran parte degli anni più belli, prima che il discepolo d'arte sia ammesso a compiere i primi esercizi di vera e propria pratica artistica ². A ciò si aggiunge il fatto che la propedeusi scientifica ³ di tipo generale ⁴ non ha alcun nesso immediato con l'arte ⁵, che egli conoscerà solo in seguito; essa in realtà fornisce un patrimonio generico adatto a qualsivoglia indirizzo successivo. La perdita di tempo aumenta poi per la necessità di verificare i principi posti da una vasta cultura scientifica: se condotto in modo zelante questo studio non consente più molte ore della giornata destinate alla pratica artistica. Non è questo l'unico caso in cui si riveli una concatenazione di condizioni sfavorevoli all'attività dell'artista; la scienza non è solo l'educatrice del presente, ma condiziona anche le pratiche future. Ampliando ogni giorno l'ambito delle loro conquiste, le scienze naturali e le teorie consimili arricchiscono continuamente la pratica con la scoperta di nuovi materiali, e di sorprendenti forze naturali con nuovi procedimenti e strumenti tecnici, con nuovi utensili e macchine.

Quanto tempo ci è voluto prima che, all'inizio dell'ultimo grande periodo della pittura, i maestri imparassero ad usare l'olio come legante dei colori, prima che sostituissero procedimenti più antichi, che ne limitavano le possibilità d'espressione. Con quale ritardo poi si riscopre in occidente l'impiego dell'ossido di zinco, ossia il principio degli smalti opachi usato nelle maioliche faentine, ma noto già da secoli a Persiani e Saraceni! Una vergogna per la scienza occidentale d'allora; in compenso però Van Eyk e Luca della Robbia riusciranno a valorizzare sul piano artistico la loro scoperta. Infatti gli artisti ricercano e scoprono solo in relazione a bisogni: un tempo il graduato progresso nella scienza procedeva mano nella mano con la padronanza della materia e con la coscienza delle sue applicazioni. Adesso invece le invenzioni anticipano il bisogno vero e proprio, sottraggono alla pratica il senso delle più recenti acquisizioni scientifiche: prima che possano venir riconosciute e valorizzate in tutta la loro potenzialità sono sostituite, specie in campo artistico, da qualche altra novità appena di poco migliore.

Le invenzioni non sono più, come una volta, mezzi per tradurre le necessità, ma piuttosto il bisogno e il diletto degli uomini sono diventati pretesti per imporre le invenzioni.

La nostra epoca non ha tempo di adattarsi ai beni che la investono in grande quantità, tanto meno di impadronirsene sul piano artistico: è come un cinese costretto a mangiare con forchetta e coltello ⁶.

Come conseguenza delle invenzioni, l'industria e la speculazione, più attive che mai, svolgono funzione di mediazione tra conoscenze pratiche e consumo. I risultati più ardui e faticosi l'industria li raggiunge manipolando gli strumenti presi a prestito dalla scienza: il porfido più duro e il granito si spezzano come gesso, l'avorio viene ammorbidito e compresso in forme (procedimento tecnico del resto già noto ai tempi di Fidìa, ma allora giustificato dal fatto che lo si usava per le gigantesche statue eburnee); il caucciù e la guttaperca subiscono un processo di vulcanizzazione per venir poi impiegati in ingannevoli imitazioni di incisioni su legno; metallo e pietra travalicano di molto i limiti naturali del materiale imitato. Il metallo non viene più fuso o battuto, bensì deposto con metodo galvano-statico grazie a forze naturali fino a poco tempo fa sconosciute. Al dagherrotipo segue la fotografia, e la prima è già bell'e dimenticata. Le macchine cuciono, lavorano a maglia, ricamano, intagliano, dipingono, penetrano in profondità nel terreno dell'arte, umiliando le umane capacità.

Chi potrebbe negare i vantaggi per l'umanità derivati da questi rapidi progressi della scienza e dell'industria che ne tiene il passo? Certamente ⁷ questi vantaggi si esplicheranno armonicamente in tutte le direzioni; nel frattempo però un'occhiata all'industria di popolazioni semibarbare, come gli Hindu, o uno sguardo retrospettivo ai prodotti dei nostri antenati ci convincerà che noi, pur con tutta la nostra scienza, non abbiamo ancora raggiunto grandi risultati quanto a buon gusto e valorizzazione artistica degli strumenti disponibili; anzi, in confronto con le precedenti prestazioni in questo campo, le nostre manifestano sintomi di regressione.

La pratica artistica si affanna inutilmente per dominare la propria materia, soprattutto sul piano estetico. Essa sembra disponibile per qualsiasi uso, senza che uno stile abbia potuto sedimentarsi grazie ad un uso plurisecolare da parte della collettività.

I primi fondatori di un'arte fiorente ricevevano la loro materia già manipolata, dall'istinto popolare, in modo simile a quello delle api; sublimavano il significato di un motivo naturale e lo elaboravano secondo una forma

1 . Invece di "scientifiche": "esatte".

2 . Invece di "pratica artistica": "arte".

3 . Invece di "scientifica": "relativa alla matematica e alle scienze naturali".

4 . Inserito: "che egli riceve negli istituti tecnici".

5 . Invece di "arte": "con la particolare arte".

6 . Tagliata l'ultima frase.

7 . Invece di "certamente": "forse".

plastica, le loro creazioni portavano perciò impressi in sé i marchi della severa necessità e, allo stesso tempo, della libertà creativa: diventavano così l'espressione, comprensibile a tutti, di una vera idea di cultura in esse riflessa finché di loro rimarrà traccia e notizia. Ora invece, in mezzo a questa ricchezza di acquisizioni, ci sentiamo sperduti, simili al navigante, che senza mappa, piombo e bussola è sospinto per rotte sconosciute. Infatti, in tutta la massa di scritti sull'arte e di indicazioni tecniche, sulle quali poi torneremo, manca ancora una *ereutica* pratica, che indichi gli scogli e le secche da evitare e che dia precisi punti di riferimento.

Va ricordata un'altra condizione sfavorevole allo sviluppo di una sensibilità artistica nazionale: la speculazione prende a prestito dalle scienze naturali i suoi strumenti tecnici e altrettanto si dà da fare per asservire le arti plastiche. A questo scopo ha organizzato la divisione del lavoro in modo estremamente svantaggioso per ogni buon risultato artistico: divisione necessaria con un campo d'azione vasto come il suo, ma che separa in maniera meccanica il cosiddetto ornamento dalla forma e dalla tecnica +; fin dall'inizio rivela insensibilità ed incomprendimento dei reciproci, maturi rapporti esistenti tra le diverse attività creative +¹. Molti artisti, alcuni di essi anche dotati, lavorano a stipendio fisso nel campo dell'industria inglese e francese con un doppio vincolo di dipendenza: da un lato c'è il padrone, che ritenendoli dei superflui consiglieri del gusto e decoratori di forme, non sempre riconosce piena legittimità al loro lavoro e di rado li paga in misura adeguata; dall'altra vi sono le mode del momento che devono garantire uno sbocco commerciale alla merce da cui, alla fin fine, dipendono scopi ed esistenza stessa della struttura industriale.

Così procedendo, i vertici di ogni impresa industriale rimangono estranei all'arte, anzi la ostacolano in linea di principio, catalogandola come specializzazione del lavoro: più o meno come l'impastatura di argilla, o il processo di cottura, ai quali sono preposti altrettanti addetti salariati. Con la sola differenza che, per lo più, il padrone della fabbrica lascia mano libera a questi ultimi perché avverte l'insufficienza delle sue conoscenze pratiche; chiunque pretenda di capirci qualcosa in fatto di buon gusto, falsifica e mutila senza scrupoli le indicazioni dell'artista se in conflitto con il suo gusto personale o se sospettate di essere realizzabili con difficoltà. A ciò si aggiunga la condizione opprimente dei tecnici artisti, sia rispetto alla *gerarchia delle accademie d'arte*, sia di fronte *all'azienda*; gelosa, essa pretende per sé gli onori e il successo senza citare mai, o molto di rado, il lavoro intellettuale dell'artista, vero autore del prodotto; terzo di fronte al *pubblico* che per le deficienze della propria educazione condivide i pregiudizi dell'accademia prestando poca attenzione alle arti cosiddette decorative.

In queste condizioni avrebbero maggiore possibilità di incidere, sulla diffusione di una sensibilità e di una cultura artistica collettiva, coloro che dichiarano di appartenere alle arti maggiori: architetti, pittori e scultori, se solo fossero chiamati a contribuirvi. A dir la verità questo avviene, di quando in quando, come ad esempio nel caso delle famose ceramiche di Flaxmann. Anche nella manifattura di porcellane di Sévres sono attivi artisti svincolati da influenze delle mode e da preoccupazioni commerciali. Non di rado però questa possibilità di influire dall'alto è impedita dall'assenza di solide esperienze pratiche da parte della cultura accademica: l'artista è sì abile e ricco d'inventiva nel disegno e nel modello, ma non è né un bronzista, né un vasaio, né un tessitore di tappeti, e nemmeno un orafo. Accade così che spesso i prodotti realizzati secondo le indicazioni di artisti deludano, se rapportati ai loro esordi pretenziosi, e contribuiscano ben poco a nobilitare l'industria; il risultato infatti rimane spesso inferiore all'intenzione di fronte alla materia violentata dal desiderio dell'artista; egli si aspetta in molti casi qualcosa di irrealizzabile, che può quindi essere solo in parte concretizzato.

Finora abbiamo parlato solo delle arti tecniche², che peraltro non si possono disgiungere dall'architettura³, così come non è pensabile una separazione di quest'ultima⁴ dalla pittura e dalla scultura; non solo le diverse arti sono tutte efficacemente presenti in architettura, ma anche ogni prodotto artistico può essere letto dal suo lato tettonico⁵.

+ Anche l'architettura subisce l'influsso della +⁶ situazione suaccennata, caratteristica del nostro tempo, anzi ad un grado molto maggiore delle altre arti. La speculazione si è impadronita dell'architettura, come

1 . Le parole tra + e + cambiate in: "in un modo troppo deciso e meccanico che rivela fin dall'inizio insensibilità ed incomprendimento dei rapporti reali esistenti tra le diverse attività attraverso le quali l'uomo creatore dà vita alla propria opera".

2 . Inserito: "e non dell'architettura".

3 . Invece di "architettura": "quest'ultima".

4 . Invece di "di quest'ultima da": "tra essa e".

5 . Invece di "tettonico": "architetonico".

6 . Tagliate le parole tra + e +, sostituite con: "Ma prescindendo da questo aspetto architetonico insito in tutte le arti, l'architettura come tale avverte forse più di tutto l'influsso della".

della manifattura. + Tutto ciò che serve per la casa e in casa, sia esso elemento strutturale o decorativo, immobile o mobile, è diventato a poco prezzo e a portata di molti. Addirittura case intere si possono trovare bell'e pronte sul mercato +¹. + L'architettura civile e persino quella religiosa, in Inghilterra e ancora più nettamente negli Stati Uniti d'America, si è già rimodellata completamente su questa nuova situazione.

Soprattutto nella sua versione inglese, il neo-gotico sembra particolarmente adatto alle variazioni: una specie di *puzzle*, fatto di parti portanti ed ornamentali riproducibili su larga scala a fini speculativi e facilmente reperibili sul mercato. L'Inghilterra ne è piena: il nuovo Parlamento, questo costosissimo edificio ad imitazione di S. Pietro, è anch'esso un prodotto di questo genere. L'indirizzo preso con decisione dalla nostra industria e con essa dall'arte tutta è chiaro: *tutto è calcolato in base al mercato* e perciò generico, inseribile ed adattabile in ogni ambiente. Guai se possiede carattere e colore locale (nel senso più ampio della parola)!

Questo impone dunque la situazione, ma perfino in questo caso l'industria moderna travisa il proprio ruolo: mette sul mercato ogni genere di oggetti, per di più inadeguati e non più (o non dappertutto) validi; manca del tutto di quel tempismo che contraddistingue l'industria orientale, la quale, pur commisurata al mercato, valorizza ogni aspetto positivo delle merci prodotte +².

Condizioni simili governano le cosiddette arti superiori, pittura e scultura, che dovrebbero essere autonome; divenute anch'esse oggetto di speculazione, tradiscono in maniera sempre più incresciosa un altro fine: quello di solleticare il compratore.

+ Ma i nostri splendidi monumenti con i loro affreschi, le loro pitture su vetro, le statue, i timpani e i fregi, non ci appartengono affatto! Dagli elementi che li compongono non ha preso forma nulla di nuovo che ci sia permesso definire di "nostra proprietà". Ancora niente di ciò si è trasfuso nel sangue nostro: il presente li ha sì ordinati con cura, ma non analizzati sufficientemente in ogni parte, tantomeno ne ha cavato qualcosa di nuovo.

Questa analisi per parti dei sistemi artistici è stata intrapresa, a quanto pare, dall'industria, dalla speculazione e dalla scienza applicata alla vita +³! L'influsso indiretto delle scienze naturali, e delle dottrine ⁴ ad esse apparentate, si manifesta in quel modo, agendo efficacemente sulla formazione o deformazione dell'arte moderna; allo stesso tempo questi ed altri rami della scienza odierna si occupano, più che nel passato, di arte come proprio oggetto specifico. Negli scritti, di giorno in giorno più numerosi, e nelle grandiose, lussuose opere su tutti gli stili immaginabili, i materiali raccolti dalle scienze e dalla ricerca, sono per così dire cresciuti fin sopra la nostra testa, tanto che risulta oggi difficile orientarsi tra tanta abbondanza e trovare una propria direzione.

Per facilitare l'orientamento, l'abbondante materiale è stato suddiviso in discipline, ognuna conclusa entro una dottrina ⁵; pur senza parlare delle molte teorie artistiche ausiliarie, abbiamo così una grande +quantità di opere di estetica, storia dell'arte e dell'architettura in particolare. Vi è poi un numero enorme di lavori specifici su singoli argomenti, su ambiti particolari dell'arte e dell'architettura: ad esempio +⁶ architettura civile, agricola, religiosa, arti civili e d'ingegneria, informazioni sull'architettura in legno, sulle costruzioni in cotto, su quelle in pietra da taglio e molte altre simili. + Opere nelle quali assieme a ricchi tesori di scienza ed esperienza sono depositati anche tesori dello spirito e del talento artistico +⁷.

Dietro alla frammentazione della materia in numerosissime dottrine, c'è un ordine solo esteriore, che divide e non unisce termini comparabili: il principio non basta ad eliminare quell'influenza negativa, vanificatrice di ogni significato, che un'eccessiva varietà esercita sulle nostre capacità di riconoscere e rappresentare il

1 . Tagliato il capoverso tra + e +.

2 . Tagliati i quattro capoversi tra + e +, sostituiti da: "L'architettura civile e persino quella religiosa dell'Inghilterra e degli Stati Uniti d'America si è già rimodellata completamente su questa base, producendo di regola un gotico sfiorito ed impoverito; infatti questo stile, soprattutto nella sua versione moderna, ben si adatta a creare, con pezzi portanti ed ornamentali facilmente reperibili sul mercato, delle variazioni a mo' di *puzzle*. Case e chiese in questo stile spuntano ora come funghi in terra inglese e l'edificio più costoso del mondo dopo S. Pietro, il Parlamento inglese, così sovraccarico, risulta essere un prodotto dozzinale estremamente monotono".

3 . Tagliati i tre capoversi tra + e +.

4 . Invece di "dottrine": "teorie".

5 . Invece di "dottrina": "teoria".

6 . La frase di + e + cambiata in: "soffocante quantità di opere di estetica e storia dell'arte. Inoltre è veramente spropositata l'abbondanza di lavori specifici su singoli argomenti e ambiti dell'arte e in particolare dell'architettura. Noi tedeschi siamo produttori inesauribili di tali specialità architettoniche, come".

7 . 36 La frase tra + e + cambiata in: "Le arti tecniche, quali pittura e scultura, invece sono state meglio trattate nel loro aspetto pratico da Inglese e Francesi. Questi opere nascondono talvolta in sé ricchi tesori di esperienza e anche di spirito e genio artistico, ma il principio di un ordine".

bello; non garantisce una maggior compattezza di indirizzo alle aspirazioni artistiche di un'epoca. + Dagli architetti contemporanei ci si aspetta la conoscenza di numerose dottrine non-coordinate; ma la confusione, lo scetticismo e l'inesperienza che necessariamente ne derivano, a mio avviso sono, a loro volta, causa determinante dell'attuale dispersione in campo artistico + ¹.

L'architettura dei giorni nostri sembra imboccare tre direzioni particolari, ciascuna corrispondente ai tre modi principali in cui le scienze affrontano l'arte. Vi sono i materialisti, indirizzati dalle scienze naturali e dalle dottrine limitrofe ²; gli storicisti, influenzati dalla storia dell'arte e dalla ricerca antiquaria; gli schematici, condizionati dalla filosofia speculativa e dalle teorie estetiche. + A queste si può aggiungere una quarta categoria, la sottospecie degli storicisti, i *gotico-romantici*: meritano un'attenzione particolare perché, unici tra tutti, formano un partito che sa cosa vuole; essi hanno bene in mente un obiettivo scientifico, o meglio di tipo politico-religioso +³.

I materialisti

Sulla attuale situazione dell'arte hanno influito, nel modo più decisivo, quelle dottrine che insegnano a dominare la materia per scopi squisitamente edilizi e strutturali. Esse rispondono in generale alle tendenze pratiche della nostra epoca e sono sostenute dalle grandiose esperienze compiute nel campo dell'ingegneria, in particolare in quello ferroviario; sono perciò entrate sulla scena con grandissimo successo, ma non di rado la materia è stata anteposta all'idea, che è stata a sua volta messa in catene di fronte al principio di chi vede le forme architettoniche condizionate nel loro sviluppo dalla sola materia. Al contrario, la materia deve sempre servire l'idea e mai divenire unico fattore di concretizzazione dell'idea nell'oggetto visibile. E' vero che il suo aspetto non deve contrastare con la materia da cui ha origine, ma non è assolutamente necessario che il carattere della materia *in quanto tale* diventi un dato intrinseco dell'oggetto artistico. Dimosteremo come fino al tempo dei romani, il criterio di ostentare il materiale trovasse applicazione solo nei basamenti dei monumenti ⁴. Quale artista primigenia, la natura detta leggi che appaiono sempre, a noi maestri costruttori, come ideale finale; essa sceglie ed utilizza i propri materiali si secondo le loro specificità, ma imprime alle proprie creazioni forma e carattere in base alle idee che in esse si concretizzano; essendo stata scelta la materia più idonea, le idee a loro volta si arricchiscono di bellezza ed espressività grazie al manifestarsi della regolarità costruttiva determinata dalle caratteristiche della materia stessa, quasi di un simbolo naturale.

Tra i materialisti vanno annoverati anche coloro che indulgono al cosiddetto stile naturale dell'ornamento, rivelando così una gretta ignoranza dei principi stilistici fondamentali imposti alla decorazione ⁵ di un nucleo schematico ⁶.

Gli storicisti

La scuola storicista si divide sostanzialmente in due dottrine contrastanti tra di loro⁷: la romantica e la classica. Entrambe trovano più comodo riprodurre senza variazioni forme bell'e pronte, modellando su di esse in modo arbitrario e forzato gli obiettivi da raggiungere; essi non consentono che lo scopo, muovendo dai propri elementi, sviluppi liberamente un prodotto autonomo, pur nel rispetto delle forme tradizionali. In quanto espressioni conservatesi nei secoli + esse rappresentano il nesso necessario tra il principio della creazione formale e l'immediato presente: il primo è valido in tutti i tempi, essendo maturato secondo i modi delle varie epoche, e il secondo rappresenta le condizioni locali e temporali ⁸.

Tra i romantici rientrano anche i romantici cristiani, che adesso "pensano" in gotico e dei quali diremo due parole più oltre.

1 . Capoverso tra + e + cambiato in: "A mio avviso invece si devono considerare le numerose teorie non-coordinate, la cui conoscenza ci si aspetta dagli architetti del nostro tempo; l'indecisione e lo scetticismo che necessariamente ne derivano come una delle cause determinanti della attuale incapacità di concentrazione in campo artistico".

2 . Inserito: "e dalla pura funzionalità".

3 . Paragrafo tra + e + cambiato in: "A queste si può aggiungere, come quarta categoria, quella dei gotico-romantici, che meritano un'attenzione particolare perchè, unici tra tutti, sanno veramente cosa vogliono ed in questo si avvicinano alla prima categoria in quanto puntano ad un obiettivo, diciamo così, pratico-scientifico e precisamente politico-religioso".

4 . Tagliato "trovasse applicazione solo nei basamenti dei monumenti", sostituito da: "non trovasse applicazione alcuna".

5 . Tagliato "di un nucleo schematico".

6 . A questo punto era inserita la frase: "Richard Redgrave *Supplementary Report on Design* nelle relazioni delle giurie per la Grande Esposizione di Londra del 1852".

7 . Invece di "dottrine": "discipline".

8 . Invece delle due frasi tra + e +, la seguente versione: "di certi principi della creazione formale veri e validi in tutti i tempi e in tutte le situazioni, e rispettando il nesso necessario tra ciò che è idealmente affine, maturato secondo i modi delle varie epoche, ed ogni singolo incarico con i suoi condizionamenti locali, temporali e specificamente individuali".

In un certo senso, gli storicisti stanno agli antipodi di quegli architetti che attribuiscono alla materia un peso determinante sulle forme architettoniche; ma entrambi hanno dei punti di contatto e delle reciproche somiglianze, perché abbandonano il punto di vista tradizionale: i primi per calarsi in un mondo remoto o estraneo che difficilmente si armonizza con lo stato attuale; gli altri per modellare l'oggetto su se stessi e su materiali prescelti, spesso non malleabili e disomogenei. Pur disponendo di notevoli capacità e buone occasioni di realizzare i loro progetti, entrambi, non eserciteranno alcun durevole influsso sulle tendenze e le forme architettoniche del futuro.

Infatti l'architettura ha in sé un proprio mondo formale, non è un'arte d'imitazione come la scultura e la pittura; tuttavia ha rielaborato nei secoli un certo linguaggio formale dal quale attinge i modelli per nuove formulazioni ed è questo che la rende leggibile e comprensibile a chiunque. Chi disprezza le forme tramandate e quelle correnti assomiglia ad uno scrittore che per trattare il suo tema faccia violenza alla propria lingua, viva e attiva nel presente; uno scrittore che accolga al suo posto una costruzione della frase o un modo di esprimersi antiquati, stranieri o addirittura inventati. Anche se tutto ciò possedesse una sua logica, risulterebbe comprensibile solo a fatica; l'autore non avrebbe un particolare successo, mentre non ci rimetterebbe nulla in originalità se, per esporlo, si servisse di forme meno involute e più diffuse.

Gli estetizzanti

Immaginiamo che l'estetica sia chiamata a motivare praticamente la teoria dell'arte ¹, a illustrare il processo di estrapolazione e di delimitazione del bello come concetto, ad analizzarne le manifestazioni visibili; in quel caso sarebbe adesso in grado di legare in una sola teoria organica dell'architettura le dottrine ora sparse in mille frammenti.

Ma la filosofia applicata all'arte incontra le stesse difficoltà della matematica, quando deve regolare certi problemi di fisica in cui entrano in gioco forze difficilmente commisurabili e grandezze dalle influenze reciproche. E se anche gli esteti ci riuscissero avrebbero risolto in realtà solo il *loro* problema, il quale secondo le dichiarazioni della nuova filosofia dell'arte non coincide assolutamente con il problema dell'arte ². La filosofia dell'arte ha trovato ben pochi sostenitori tra gli artisti e tanto meno è riuscita a diffondersi tra le masse; ciononostante essa ha già esercitato un'influenza non trascurabile, pur se indiretta, sulle tendenze artistiche grazie al concetto di tutela dell'opera d'arte.

Si tratta però di un giudizio schematico dell'arte, che non tiene in conto le infinite variazioni del mondo delle forme: esse si concretizzano proprio nell'eccezione ³ alla regola, o meglio ancora allo schema, e solo lì acquistano una fisionomia particolare ed una bellezza tutta speciale. Per quanto vistoso, lo schematico non è un errore del nostro tempo; con il ritrovamento dei libri di Vitruvio, con il primato intellettuale dei grandi maestri italiani del XV e XVI secolo, con la pubblicazione di regole architettoniche, lo schematico diviene predominante già verso la fine di quell'epoca luminosa.

Già una volta (perlomeno in Germania) l'amore per gli schemi si è manifestato secondo modalità rigidamente geometriche nel cosiddetto stile antico-tedesco ⁴ o gotico, verso il finire della sua breve esistenza. Questa scuola in Germania non riesce a svincolarsi dall'ingombrante presenza di un grande maestro, nato al suo interno ⁵ e ormai morto, non è rimasta indenne da questo schematico estetico nonostante l'innegabile talento di alcuni, i migliori propositi di libertà e anche di arbitrio. Resta da parlare ancora dei gotico-romantici.

I gotico-romantici

Un tempo generalizzato, il violento pregiudizio verso la cosiddetta edilizia gotica ⁶, improvvisamente quaranta anni fa, ha ceduto il posto ad una sua benevola riconsiderazione, alimentata e diffusa soprattutto dai poeti della scuola romantica. Tuttavia questo rimane a lungo senza conseguenze, producendo al massimo dei tristi giardini con rovine e cappelle di campagna in stile neo-gotico. Allo stesso tempo si è ridestato un vivo interesse per la conservazione degli antichi monumenti gotici in rovina, che trova presto o tardi un generoso

1 . Gli studi di Rumohr sono un primo, e finora insuperato, tentativo in questo senso; un'opera, la sua, che a quanto pare è poco stimata dai moderni studiosi di estetica e che pure gli artisti non apprezzano in generale nel suo vero valore (NdA).

2 . Per l'artista punto di partenza e d'arrivo della sua attività è il mondo delle apparenze, per lo studioso di estetica l'alfa e l'omega sono rappresentati dall'idea, che per lui è il germe e il seme di tutto ciò che esiste, la forza fecondatrice alla quale tutto, anche il bello, deve la propria esistenza etc. Zeising, Einl. Z. Asth. Forsch. La filosofia non gode forse anche del diritto e della libertà di considerare e trattare l'idea come un oggetto, come un coefficiente dell'opera d'arte? (NdA).

3 . Invece di "eccezioni alla": "deviazioni dalla".

4 . Inserito: "o germanico".

5 . Invece di "nato al suo interno": "del suo fondatore, e".

6 . Invece de "la cosiddetta edilizia gotica": "la cosiddetta arte gotica".

sostegno nei governanti e nei governi. Questi interventi di restauro contribuiscono a formare una schiera di giovani artisti e di abili artigiani che in seguito, come virtuosi di questo stile, avranno occasione di applicarlo su edifici di nuova edificazione. In Inghilterra, pur se estremamente schematizzato lo stile è ancora in parte vivo nella tradizione.

Questo breve profilo storico delle tendenze neogotiche ce ne mostra la natura antiquaria e restauratrice, erudita e reazionaria. Noto è il numero di architetti e profani che si riconoscono in questa tendenza; la gran massa dei primi è composta da *routiniers* per i quali il *compendiarium artis*, che il gotico si è dato, rappresenta un comodo abbecedario per costruire in questo stile. Anche un settore dei materialisti usa questo linguaggio perché coerentemente costruttivo, anche se non durevole, e perché il materiale vi compare dato principale del prodotto visibile. Abbiamo già sopra ricordato come questo stile, soprattutto in Inghilterra, favorisca una produzione industriale di elementi edilizi facilmente commerciabili. La produzione è sostenuta anche da architetti di talento convertitisi al nuovo lessico ma essi provengono da una formazione artistica opposta e si sono già affermati professionalmente con ben altro linguaggio. Questo è soprattutto il caso della Francia, dove il gotico è stato ripreso da quegli artisti ed è ¹ in grado di progredire oltre quel punto di sviluppo, cosa che invece non si è verificata né in Germania né in Inghilterra.

I più rappresentativi ed intelligenti tra i sostenitori del gotico sono strettamente legati ad un potentissimo partito politico-religioso, agli speculatori della propaganda cattolica e cripto-cattolica; lo stesso partito ha introdotto a suo tempo il degenerato stile gesuitico servendosi dell'amore per il lusso, allora così diffuso, come intermediario per i suoi scopi.

Esso è particolarmente attivo in Francia poiché sa che ogni moda di quel paese influenza il resto d'Europa; dimentica però quanto incerto ed instabile sia proprio l'appoggio del *milieu* parigino. Questo partito tratta l'Europa occidentale come un regno pagano da riconquistare al cristianesimo e propone gli stessi strumenti di conversione con i quali già una volta si è raggiunto lo stesso scopo (cfr. Reichensperger).

Per quanto incompleto e comprendente solo i fatti più recenti, questo quadro dell'arte moderna, sembra dimostrare a sufficienza che ci troviamo in mezzo ad un punto opaco nell'orizzonte della storia artistica; resta solo il dubbio se questa condizione rimandi all'assenza di forme, ossia alla prima o alla seconda delle fasi, già ricordate: o se invece preannunci l'incipiente coagularsi del caos,

in un sistema strutturato, il passaggio dall'informe ad una nuova forma artistica. La prima ipotesi è sconcertante in quanto nega all'aspirante artista qualsivoglia appiglio alle sue aspirazioni: per puntellare ciò che crolla non basterebbe la forza di Atlante; limitarsi ad aiutare a rimuovere le macerie, non è poi compito da architetti, il cui unico piacere sta nel costruire.

La seconda ipotesi è invece più fruttuosa sul piano pratico, indipendentemente dalla sua fondatezza; l'artista che la fa sua deve però guardarsi dalla presunzione di inventare un nuovo stile architettonico proiettato nel futuro. Nessun Antemio di Trallade, nessun Isidoro di Mileto dei giorni nostri avrà abbastanza fantasia per creare uno stile architettonico se prima non sarà nato un nuovo pensiero storico universale che si imponga ovunque anche sul piano artistico.

Una volta riconosciuta esattamente la propria modesta posizione egli può, senza presunzione alcuna, cogliere nel *divenire* l'opera che va preparandosi; oppure, più in generale, può eleggere ad oggetto del suo lavoro *l'arte in divenire*, cogliendo nel frammento isolato la regolarità sottesa nei fenomeni artistici: *può infine dedurre, da quanto scoperto, principi universalmente validi e tracciare, sulla base di questi, i tratti fondamentali di una teoria architettonica* ² *empirica*.

Una teoria architettonica ² fondata su questo metodo sarà così sostanzialmente diversa dalla storia dell'architettura³. Essa attraverserà comunque il campo della storia, non già leggendo e *spiegando* i monumenti⁴ e le epoche come *dati di fatto*, ma ricavandoli da coefficienti di diverse valore di una funzione variabile; fondamentale sarà l'idea ⁵ di far emergere la legge e l'intima necessità che governa sia il mondo delle forme artistiche che la natura. Ci si convincerà così che la natura, pur nella sua ricchezza, è parca di motivi, che nella sua molteplicità si rivela una continua ripetizione e che i pochi motivi di base (o principi) si presentano con mille facce a seconda del grado di sviluppo degli esseri e delle loro diverse condizioni esistenziali, cui abbiamo in parte accennato. Analogamente in architettura abbiamo ben poche norme e principi di base che, ripresentandosi continuamente, consentono un'infinita varietà; essa è determinata dalla

1 . Invece di "è": "rimane".

2 . Invece di "teoria architettonica": "architettura".

3 . Invece di "architettura": "arte".

4 . Invece di "monumenti": "opere d'arte".

5 . Invece di "idea": "intento".

particolare funzione di ogni singolo caso e da condizionamenti di ogni genere. Cogliere nel suo divenire un'opera tettonica ¹ è un criterio applicabile anche in senso strettamente tecnico: in questa teoria dell'architettura ² la tecnica costituirà sì oggetto fondamentale di studio, ma solo e comunque nella misura in cui condiziona, in modo sostanziale, la legge del divenire artistico.

Il cammino attraverso il campo della tettonica ³ incontrerà le più aspre difficoltà; anche nel migliore dei casi, si otterrà sempre e soltanto un risultato pieno di lacune, di voci incomplete e di errori. Ma siamo costretti, in questo sforzo, dall'infinita quantità di materiale, ad ordinarlo secondo un piano prefissato, a raggrupparlo in famiglie affini, a ricondurre ciò che è derivato e composto al semplice ed originario; perciò questo procedimento, comparativo ed ordinatore, renderà perlomeno più chiara una visione complessiva del vasto ambito della tettonica ⁷ e non sarà perciò privo di una qualche utilità. + Nostro compito è pertanto quello che Rumohr ha definito in modo molto pertinente "economia interna delle arti"; anche se con questo ha alluso solo alla scultura e alla pittura, alle opere di un'arte superiore, il contributo ordinatore, seppure subordinato, degli architetti può essere determinante.

Quelle superiori regioni dell'arte rappresentano solo il limite estremo dell'ambito da trattare; entrandovi, noi incontriamo i prodotti più semplici ove l'istinto artistico dell'uomo per primo si è esercitato; mi riferisco ad ornamenti, armi, tappeti ed abiti, vasellame e suppellettili domestiche, in una parola all'arte pratica o cosiddetta industria artistica; anch'essa rientra infatti nei nostri compiti primari. Secondo un assioma ripetuto di frequente, le arti decorative (espressione che vuole significare la pittura e la plastica al servizio dell'industria) sarebbero debitorie all'architettura della loro origine; dovrebbero pertanto rimanere assoggettate al suo predominio, secondo un principio che può trovare giustificazione +⁴.

La vita delle forme

Henri Focillon . 1934 . *Le forme nel tempo* ⁵

A questo punto delle nostre ricerche, vediamo le dottrine venire a conflitto e, più ancora, in ognuno di noi, sorgere movimenti contrari di pensiero. Qual è il posto della forma nel tempo, e come vi si comporta? In che misura è essa tempo, e in che misura non lo è? Da un lato, l'opera d'arte è atemporale: la sua attività, la sua dialettica s'esercitano innanzi tutto nello spazio. E, d'altro lato, essa ha il suo posto prima e dopo altre opere. La sua formazione non è istantanea: risulta da una serie di esperienze. Parlare della vita delle forme, evoca necessariamente l'idea di successione.

Ma l'idea di successione suppone concezioni diverse del tempo. Questo può essere interpretato volta a volta come una norma di misura e come un movimento, come una serie di immobilità e come una mobilità senz'arresto. La scienza storica risolve quest'antinomia con una sua certa struttura. L'inchiesta sul passato, che non ha per oggetto questa costruzione del tempo, non potrebbe fare a meno. Essa si sviluppa secondo una prospettiva, vale a dire entro certi confini, secondo un ordine di misure e di rapporti.

L'organizzazione del tempo per lo storico riposa, come la nostra stessa vita, sulla cronologia. Non basta sapere che i fatti si susseguono, poiché si susseguono a determinati intervalli. Ed anche questi intervalli non autorizzano soltanto una situazione, ma già, sotto certe riserve, un'interpretazione. Il rapporto di due fatti nel tempo non è il medesimo secondo ch'essi sono più o meno lontani l'uno dall'altro. V'è qui qualcosa d'analogo ai rapporti degli oggetti nello spazio e sotto la luce, alla loro dimensione relativa, alla proiezione delle loro ombre. I punti di riferimento del tempo non hanno un puro valore numerico. Non sono le divisioni del metro, che punteggiano il vuoto d'uno spazio indifferente. Il giorno, il mese, l'anno, hanno un principio ed una fine variabili, ma reali. Ci offrono altrettante testimonianze dell'autenticità delle nostre misure. Lo storico d'un mondo sempre bagnato da una luce uguale, senza giorni, senza notti, senza mesi e senza stagioni, potrebbe descrivere soltanto un presente più o meno completo. E' dal quadro stesso della nostra vita che ci viene la misura del tempo, e la tecnica della storia ricalca, a questo riguardo l'organizzazione naturale.

1 . Tagliato "tettonica".

2 . Invece di "teoria dell'architettura": "teoria delle forme artistiche".

3 . Invece di "ambito della tettonica": "ambito della teoria delle forme artistiche ancora per lo più inesplorato e riservato all'intervento da parte di altre forze".

4 . Gli ultimi tre paragrafi sono un'aggiunta autografa che inizia alla fine del foglio 28 e continua su un foglietto separato; Semper si interrompe senza completare la frase iniziata (cfr. ms 179, foglio 8).

5 . Capitolo 5, conclusivo di *Vita delle forme* (1934), it. ed. Einaudi, Torino (1972-1987-1990 e 2002, da p. 84 seg.).

Per questa ragione, soggetti come siamo ad un ordine così necessario e confermato da ogni parte, ci si può senza dubbio scusare se commettiamo qualche grave confusione tra la cronologia e la vita, tra il punto di riferimento e il fatto, tra la misura e l'azione. Abbiamo un'estrema repugnanza a rinunciare ad una concezione isocrona del tempo, giacché attribuiamo a coteste misure uguali, non soltanto un valore metrico che è fuori discussione, ma anche una specie d'autorità organica. Le misure diventano inquadrature, e le inquadrature, corpi. Noi personifichiamo. Niente è più curioso a questo riguardo della nozione di secolo. Duriamo fatica a non concepire un secolo come un essere vivente, a rifiutargli una rassomiglianza coll'uomo stesso. Ogni secolo ci si mostra col suo colore, la sua fisionomia, e proietta l'ombra d'un certo profilo. Forse non è del tutto illegittimo il configurare tali vasti paesaggi del tempo. Una conseguenza notevole di questo organicismo consiste nel far cominciare ogni secolo con una specie d'infanzia che si prolunga nella giovinezza, cui dà poi il cambio l'età matura, e infine la decrepitezza. Forse, per un effetto singolare della coscienza storica questa forma finisce con l'agire in maniera concreta. A forza di maneggiarla, di darle corpo e d'interpretare i diversi periodi di questi cent'anni come le diverse età dell'uomo, racchiuse tra le due parentesi della nascita e della morte, forse l'umanità prende l'abitudine di vivere a secoli. Questa finzione collettiva agisce sul lavoro dello storico. Ma, se si accetta che il senso comune abbia potuto «realizzare», intorno all'anno 1900, la nozione di «fin de siècle», è difficile ammettere che la fine o l'inizio cronologico d'un secolo qualunque coincida fatalmente con l'inizio o la fine d'un'attività storica. I nostri studi tuttavia non vanno esenti da questa mistica «secolare» e basta, per rendersene conto, consultare l'indice di un gran numero di opere.

La concezione che abbiamo esposto or ora ha in sé qualcosa di monumentale: organizza il tempo come un'architettura, lo ripartisce, come le masse d'un edificio, su un determinato piano, in ambienti cronologici stabili. E' anche il tempo dei musei, distribuito in sale ed in vetrine. Questa concezione tende a modellare la vita storica secondo inquadrature definite, ed anche a dare a queste ultime un valore attivo. Ma, in fondo a noi stessi, noi non ignoriamo che il tempo è divenire, e correggiamo con maggiore o minor felicità la nostra concezione monumentale, con quella d'un tempo fluido e d'una durata plastica. Ci è forza riconoscere che una generazione è un complesso dove si giustappongono tutte le età dell'uomo, che un secolo è più o meno lungo, che i periodi trapassano gli uni negli altri. L'elemento fondamentale della cronologia, la data, permette precisamente di restringere cotesti eccessi di misurazione. E' la sicurezza dello storico.

Non è a dire che la mistica che s'esercita sulla nozione di secolo non si eserciti anche su quella di data, considerata come polo d'attrazione, come forza in sé.

Ma una stessa data stringe l'estrema diversità dei luoghi, l'estrema diversità dell'azione e, nello stesso luogo, azioni pure diversissime, l'ordine politico, l'ordine economico, l'ordine sociale, l'ordine delle arti. Lo storico che legge in successione legge anche in larghezza, in sincronismo, come il musicista legge uno spartito d'orchestra. La storia non è affatto unilineare e puramente successiva: può essere considerata come una sovrapposizione di presenti largamente estesi. Dal fatto che i diversi modi dell'azione sono contemporanei, cioè colti nel medesimo istante, non deriva ch'essi si trovino tutti allo stesso punto del loro sviluppo. Alla stessa data, il politico, l'economico e l'artistico non occupano la medesima posizione sulla loro curva rispettiva, e la linea che li unisce in un dato momento è il più delle volte molto sinuosa. Teoricamente lo ammettiamo senza difficoltà; nella pratica, ci avviene di cedere ad un bisogno d'armonia prestabilita, e di considerare la data come un focolaio o come un punto di concentrazione. Non diciamo che non lo possa essere; ma non lo è per definizione. La storia è di solito un conflitto di precocità, d'attualità e di ritardi.

Ciascun ordine dell'azione obbedisce al suo proprio movimento, determinato da esigenze interne, rallentato o accelerato da contatti. Non soltanto questi movimenti sono dissimili tra loro, ma ciascun d'essi non è uniforme. La storia dell'arte ci mostra, poste nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni: forme lente, ritardatarie, contemporanee di forme ardite e rapide. Un monumento datato con certezza può essere anteriore o posteriore alla sua data, e questa è precisamente la ragione per cui è necessario cominciare col datarlo. Il tempo può essere ad onde corte e ad onde lunghe, e la cronologia serve, non a provare la costanza e l'isocronia dei movimenti, ma a misurare le differenze di lunghezza d'onda.

Ci rendiamo conto ormai della maniera come s'imposta il problema della forma nel tempo. Esso è duplice. Per prima cosa, è un problema d'ordine interno: qual è la posizione dell'opera nello sviluppo formate? Poi, problema esterno: qual è il rapporto di questo sviluppo con gli altri aspetti dell'attività? Se il tempo dell'opera d'arte fosse il tempo di tutta la storia, e se tutta la storia progredisse con lo stesso movimento, la questione non si porrebbe nemmeno; ma non è così. La storia non è una sequenza bene scandita di quadri armonici, ma, in ognuno dei suoi punti, è diversità, scambio, conflitto. L'arte vi è impegnata e, poiché è azione, agisce, in esso e fuori di esso.

Secondo il Taine, l'arte è un capolavoro di convergenza *esterna*, Qui è la più grave insufficienza del sistema. Essa ci urta anche più del falso rigore del determinismo e del suo carattere provvidenziale. Il suo merito è d'aver arredato il tempo, cessando di considerarlo come una forza in sé, mentre non è nulla, come lo spazio, se non a condizione d'essere vissuto; è d'averla fatta finita col mito del dio con la falce, distruttore o creatore, e cercato un legame tra i diversi sforzi dell'uomo, nelle sue razze, i suoi ambienti i suoi momenti: con ciò, il Taine istituì senza dubbio una tecnica durevole, ma più per la storia della cultura che per la storia dell'arte. Ci si può domandare tuttavia se questo magnifico ideologo della vita, sostituendo il pieno della cultura umana al vuoto attivo del tempo, abbia fatto cosa diversa dal cambiare di mitologia.

Non sta a noi sottoporre un'altra volta alla critica la vecchia nozione di razza, sempre soggetta a confusione tra l'etnografia, l'antropologia e la linguistica. In qualunque maniera la si consideri, la razza non è stabile e costante. Essa ci impoverisce, s'accresce, si mescola. Si modifica sotto l'azione del clima, ed il solo fatto che si muove implica cambiamento. I sedentari come i nomadi sono esposti da tutte le parti. Non esistono nell'universo vivai di razze pure. La pratica più severa dell'endogamia non impedisce gli incroci. Le sedi insulari meglio difese sono aperte a infiltrazioni e invasioni. Anche la costanza dei segni antropologici non porta con sé l'immutabilità dei valori. L'uomo vi lavora sopra. Senza dubbio, egli non annulla quegli antichi depositi del tempo: bisogna tenerne conto. Essi inseriscono nell'equilibrio complesso di una cultura delle inflessioni, degli accenti, simili a quelli che caratterizzano il parlare d'una lingua. E' vero che l'arte talvolta dà loro uno strano rilievo. Sorgono come blocchi erratici, testimoni del passato in un paesaggio divenuto pacifico. Si può ammettere che certi artisti siano particolarmente «etnici»; ma sono casi, non un fatto costante. Giacché l'arte si fa nel mondo delle forme e non nella regione indeterminata degli istinti. Il fatto di strappare alla penombra della vita psicologica l'istinto d'un'opera, suppone una quantità di nuovi contatti e il dominio di nuovi dati. La vocazione formale agisce, le affinità s'incatenano, l'artista raggiunge il suo gruppo. Nella razza più strettamente connessa, come negare che esista una grande diversità di famiglie spirituali, che sovrappongono le loro maglie a quelle delle razze stesse? E l'artista non appartiene soltanto ad una famiglia spirituale ed a una razza; ma appartiene anche ad una famiglia artistica, poiché è un uomo che lavora le forme, e che le forme, alla loro volta, lavorano.

Così ci si impune una limitazione prudente, o piuttosto uno spostamento di valori. Ma non è vero che certe regioni dell'arte, dove lo sforzo è più docile alla tradizione e allo spirito delle collettività, mostrano relazioni più strette tra l'uomo e il suo gruppo etnico: per esempio l'ornamento, le arti popolari? Certi blocchi formali non sono la lingua autentica di certe razze? Non vi è nell'intreccio l'immagine e il segno d'un modo di pensare proprio dei popoli del Nord? Ma l'intreccio, e in modo più generale, il vocabolario geometrico, appartengono in comune a tutta l'umanità primitiva e, quando riappaiono agli albori dell'alto medioevo, quando ricoprono l'antropomorfismo mediterraneo e lo snaturano, più che dell'urto di due razze, si tratta dell'incontro di due stati del tempo, o, a parlare più chiaramente, di due stati dell'uomo. In ambienti remoti, le arti popolari mantengono lo stato antico, il tempo immobile, i vecchi vocabolari della preistoria, con un'unità che supera le divisioni etnografiche, e che è colorata soltanto dai paesaggi della vita storica. Si può fare la stessa critica, ma in un altro senso, all'interpretazione che il romanticismo dava dell'arte gotica: complesse, enormi, ombrose, le cattedrali passavano allora per l'espressione decisiva d'una razza, che invece le conobbe soltanto tardi e le imitò sempre con angustia. Vi si vedeva rivivere il genio delle foreste, un naturalismo confuso, misto agli ardori della fede. Queste idee non sono ancora completamente spente; ogni generazione presta loro una vita effimera, ed hanno la periodicità dei miti collettivi, che introducono nella storia una nota di leggenda. L'osservazione delle forme, quale noi cerchiamo di portar innanzi, distrugge questa poetica d'accatto, questo programma alla rovescia, e mette in luce una logica sperimentale che infligge loro da ogni parte una rigorosa smentita.

L'uomo non è sigillato in una definizione eterna, è aperto agli scambi e agli accordi. I gruppi ch'egli costituisce sono dovuti, piuttosto che ad una fatalità biologica, alla libertà dell'adattamento deliberato, all'ascendente delle forti personalità, al lavoro costante della civiltà. Una nazione è, anch'essa, una lunga esperienza. Anch'essa continuamente pensa e si costruisce. Si può considerarla come un'opera d'arte. La civiltà non è un riflesso, ma una presa di possesso progressiva ed un rinnovamento. Proceede come un pittore, per tratteggi, per tocchi, che arricchiscono l'immagine. Così si disegnano, sul fondo oscuro delle razze, differenti ritratti dell'uomo, opere dell'uomo stesso, modi di vita che sono già paesaggi ed interni e che «formano» pur essi lo spazio, la materia, il tempo. I gruppi nazionali tendono a divenire famiglie spirituali. A questo titolo, preferiscono certe forme. I diversi stati degli stili non si succedono nella loro storia con lo stesso rigore. Certi popoli conservano nello stato barocco la misura e la stabilità classiche, certi altri mescolano l'accento barocco alla purezza del loro classicismo.

S'ha dunque ragione di riconoscere che le scuole nazionali non sono soltanto delle inquadrature. Ma entro questi gruppi, sopra di essi, la vita delle forme stabilisce una specie di mobile comunità. Esiste un'Europa romanica, un'Europa gotica, un'Europa umanista, un'Europa romantica. Nella preparazione di quel che noi chiamiamo il medioevo, l'Occidente collabora con l'Oriente. Nel corso della storia, vi son dei periodi nei quali gli uomini pensano nello stesso tempo le stesse forme. L'influenza non è allora che il mezzo delle affinità, e si può dire che non si eserciti al di fuori di queste. Per capire come si fanno e si disfanno coteste umanità instabili, non sarebbe forse inutile riassumere la vecchia distinzione saint-simoniana tra epoche critiche ed epoche organiche, le une caratterizzate dalla molteplicità contraddittoria delle esperienze, le altre dall'unità e dalla costanza dei risultati acquisiti. Ma sussistono sempre precocità e ritardi in ogni epoca organica, che resta, sotto sotto, critica.

Né le differenze dei gruppi umani, né i contrasti dei secoli o delle epoche bastano a spiegarci i movimenti singolari che precipitano o rallentano la vita delle forme. La complessità dei fattori è considerevole. Può agire in senso contrario. Di tali ineguaglianze, lo studio delle origini del gotico fiorito francese ci offre un esempio curioso. Secondo certi autori, tali origini si spiegano con l'influenza inglese nel corso della guerra dei cent'anni. Secondo altri, l'architettura francese del XIII secolo contiene già il principio dell'arte fiammeggiante (gotica fiorita), la controcurva. Queste posizioni sono tutt'e due vere. E' esatto, infatti, che la controcurva sia implicita nel disegno di certe forme francesi antiche e che l'incontro dell'arco spezzato e del lobo inferiore d'un quadrifoglio ne dia il tracciato perfetto: ma la nostra arte non la deduce, anzi la trattiene, la dissimula come un principio contrario alla stabilità dell'architettura e all'unità monumentale degli effetti. Frattanto, dalla seconda metà del XIII secolo, in Inghilterra, lo sviluppo stilistico tocca il barocco, abbonda di curve e di controcurve, confessa e definisce un nuovo stato dell'architettura, al quale del resto deve quasi subito rinunciare. L'incontro storico dei due stati differenti, delle due velocità ineguali, provoca nell'arte francese, non una rivoluzione per inserzione di apporti estranei, ma, più esattamente, un mutamento che fa riapparire certi caratteri antichi e nascosti, dando loro una virulenza nuova.

Il problema, d'altronde, è tutt'altro che semplice. Non basta, per fissarlo, paragonare, qui e là, gli stati d'uno stile, studiare le modalità e gli effetti del loro contatto. Bisogna anche esaminare quelle parti, che non sono necessariamente sincrone. Il gotico inglese rimane a lungo fedele alla concezione delle masse dell'arte normanna, mentre, nel tracciato delle curve, procede rapidamente in anticipo; e così è insieme e nello stesso tempo un'arte precoce ed un'arte conservatrice.

Si posson fare analoghe osservazioni a proposito della lentezza dell'evoluzione architettonica in Germania. Mentre in Francia si moltiplicano e s'incatenano esperienze che, in un secolo e mezzo, passano dalle forme arcaiche dell'arte romanica alle forme mature dell'arte gotica, l'arte ottoniana, da un lato è ancor immersa nell'arte carolingia, e dall'altro continua ad impregnare l'arte romanica del Reno, che conserva i suoi caratteri anche quando ha accolto la crociera ogivale.

Non è qui il genio d'una razza o d'un popolo che agisce come freno, ma il peso degli esempi, legati ad una tradizione politica che fu forma, anch'essa, imposta alla Germania pagana e preistorica dai creatori d'un ordine moderno – forma e programma concepiti come tali da civilizzatori, i quali diedero subito proporzioni imperiali alle loro fondazioni su un terreno vergine. La Germania ne conservò l'ossessione dell'enormità. Non si vide mai l'architettura collaborare più manifestamente alla creazione d'un mondo e mantenerlo con maggior rigore attraverso i tempi.

L'autorità monumentale degli esempi e la forza della tradizione formale pesavano da ogni parte sulla Germania e vi rallentavano le metamorfosi. Frattanto, lungo l'Aisne e l'Oise, in una mediocrità rustica dove l'impero aveva avuto poca presa e poco aveva lasciato, si elaborava la definizione dello stile ogivale. Tentata altrove, non era riuscita, o solo in forme bastarde, dovunque la volta romanica le opponeva dei capolavori.

Nel *Domaine royal*, la libertà delle esperienze affrettava la crescita dell'arte gotica, fino al giorno in cui i suoi risultati dovevan chiudere tutto l'orizzonte ed imporre a loro volta una formula dalle lente variazioni.

Ma, studiando il rapporto tra lo sviluppo stilistico e lo sviluppo storico, non dobbiamo far posto anche all'influenza esercitata dagli ambienti naturali e dagli ambienti sociali sulla vita delle forme?

Malgrado l'importanza dei fenomeni di traslazione, sembra difficile concepire l'architettura al di fuori d'un ambiente. Nelle sue forme originali, quest'arte è fortemente ancorata alla terra, sottomessa all'ordinazione, fedele a un programma. Innalza i suoi monumenti in un cielo e in un clima definiti; su una terra che le fornisce i suoi materiali, e non altri; in un luogo d'un certo carattere; in una città più o meno ricca, più o meno popolata, più o meno abbondante di mano d'opera. Risponde a bisogni collettivi, anche quando costruisce abitazioni private. E' geografica e sociologica. Il mattone, la pietra, il marmo, i materiali vulcanici non sono semplici elementi di colore, ma elementi di struttura. L'abbondanza delle piogge determina i

comignoli acuti, le gronde, gli spigoloni installati sull'estradosso dei mezz'archi. La siccità permette di sostituire le terrazze ai tetti. Lo splendore della luce implica le navate ombrose. Una luce grigia reclama aperture numerose. La rarità e il caro prezzo del terreno nelle città popolate suggeriscono gli strapiombi e i piani a mensola. D'altra parte, gli ambienti storici, come i confini dei grandi stati feudali in Francia nell'XI e XII secolo, aiutano a ripartire le diverse famiglie di chiese romaniche. L'azione concomitante della monarchia capetingia, dell'episcopato e delle genti delle città nello sviluppo delle cattedrali gotiche mostra quale influenza decisiva può esercitare il concorso delle forze sociali. Ma quest'azione così potente è inetta a risolvere un problema di statica, a combinare un rapporto di valori. Il muratore che tese due nervature di pietra incrociate ad angolo retto sotto il campanile nord di Bayeux, quello che inserì l'ogiva, sotto una diversa incidenza, nel deambulatorio di Morien-Val, l'autore del coro di Saint-Denis furono dei calcolatori che lavoravano su dei solidi, non degli storici interpreti del tempo. Lo studio più attento dell'ambiente più omogeneo, il fascio di circostanze più strettamente serrato, non ci danno il disegno delle torri di Laon. Come l'uomo, con le colture, i diboscamenti, i canali, le strade, modifica la faccia della terra e crea una specie di geografia tutta sua, così l'architetto produce condizioni nuove per la vita storica, per la vita sociale, per la vita morale. L'arte è creatrice di ambienti imprevedibili. Soddisfa certi bisogni, e ne propaga altri. Inventava un mondo.

La nozione di ambiente non deve quindi essere assunta allo stato bruto. Bisogna scomporla, riconoscere che essa è una variabile, un movimento. Il geografico, il topografico e l'economico, sebbene collegati, non sono dello stesso ordine. Venezia è un posto di rifugio, scelto come inaccessibile, ed è un posto di commercio, divenuto prospero per facilità di accesso. I suoi palazzi sono delle agenzie. Esprimono l'accrescersi della sua fortuna. S'aprono comodamente su portici, che sono scali e fondaci. L'economia s'adatta qui alla topografia e trae da questa il miglior partito. La ricchezza nata dal commercio spiega il fasto che regna su queste facciate con una specie di insolenza, così come il lusso arabo d'una città che s'apre insieme sul Levante e sul Ponente. Il miraggio perpetuo dell'acqua e dei suoi riflessi, le particelle cristalline in sospensione nell'umidità dell'aria, hanno fatto nascere certi sogni, certi gusti che si traducono con magnificenza nella fantasia dei poeti, nel calore dei coloristi. In nessun luogo meglio di qui potremmo credere di raggiungere attraverso i dati d'ambiente, e anche ricorrendo ad una mescolanza etnica, che non sarebbe impossibile dosare, la genealogia temporale dell'opera d'arte.

Ma Venezia ha lavorato su Venezia con una sbalorditiva libertà; il paradosso della sua struttura ha fatto forza *contro* gli elementi; essa ha installato sulla sabbia e nelle acque delle masse romane, ha ritagliato contro un cielo piovoso dei profili orientali concepiti per la fissità del sole, non s'è stancata di dar battaglia al mare con istituzioni speciali, il magistrato delle acque, e con opere di muratura, i murazzi; infine i suoi pittori si sono dilettrati specialmente di paesaggi di foreste e di montagne, di cui sono andati a cercare le verdi profondità nelle Alpi Carniche.

Avviene dunque che il pittore evada dal suo ambiente per sceglierne un altro. Sceltolo, lo trasfigura e lo ricrea, gli conferisce un valore universale e umano. Rembrandt, pittore dapprima di solennità mediche, di dissezioni accademiche, evade da un'Olanda tutta assestata e linda, borghese, rigorista, aneddotica, amica della musica da camera, dei mobili lustri, dei parlatori lastricati, e approda alla Bibbia, alla sua luminosa sordidezza, alla sua marmaglia in brandelli, alla sua pidocchiaia folgorante. V'era a portata di mano il ghetto d'Amsterdam; ma bisognava penetrarvi e impadronirsene, bisognava farvi vivere, sotto il cenciame dello strozzinaggio dei giudei portoghesi, l'ansietà dell'Antico Testamento sul punto di generare il Nuovo; bisognava farvi splendere l'apocalisse della luce: un sole in lotta con la notte entro caverne profetiche. In mezzo a questo mondo insieme secolare e vivo, gelosamente chiuso e pieno di nomadi, Rembrandt si pone fuori dell'Olanda, fuori del tempo. Anche nel ghetto, egli poteva rimanere un pittore di costumi, il cronista d'un quartiere: ma è proprio a queste proporzioni che non bisogna ridurlo. E' ben chiaro che questo ambiente di sua scelta ebbe interesse per lui soltanto perché dava spazio ai suoi sogni e li favoriva. Essi vi toccavano terra, vi assumevano un volto. Il mondo di Rembrandt vi s'adatta, vi trova un accordo che l'esalta, ma egli non vi si limita. Egli genera dei paesaggi, una luce, un'umanità che sono l'Olanda, ma soprannaturale.

Il caso Van Dyck meriterebbe un'analisi particolare. Toccherebbe la filosofia del ritratto; ma interessa direttamente la nostra critica. Ci si può domandare se questo principe di Galles della pittura (per conservargli il titolo datogli dal Fromentin) non abbia, in larga misura, contribuito a creare un ambiente sociale, invertendo così i termini di una proposizione comunemente ammessa. Egli abita un'Inghilterra ancora bruta e violenta, ancor agitata da rivoluzioni, dedicata a piaceri istintivi e conservante sotto la leggera vernice della vita di corte gli appetiti della *merry England*. Ne dipinge gli eroi e le eroine con la sua distinzione naturale, anche

quando ha per modelli dei pezzi di compagni come il grosso Endemione Potter, e, da quelle ragazze allegre, da quegli avventurieri della galanteria mondana, egli estrae una fierezza di tratto, una prestanta cavalleresca, e persino quella romantica malinconia che, prima di tutto, sono dentro di lui: e con cui egli segna, come con un affascinante sigillo, i poeti e i capitani. A ciò concorre il fiore brillante della sua pittura: quella materia di pregio, fine, fluida, quella gamma argentina, che compongono il più delicato dei lussi della vista. Ecco lo specchio ch'egli offre allo snobismo inglese, il quale oramai, durante generazioni, attraverso i cambiamenti della moda, vi si riflette con compiacenza. I modelli di ieri si sforzano di somigliare ai ritratti d'un tempo e, dietro queste immagini esemplari, s'indovina la presenza invisibile del consigliere segreto.

Razza ed ambiente non sono sospesi al di sopra del tempo. L'una e l'altro sono tempo vissuto e formato; per questo sono dati propriamente storici. La razza è uno sviluppo, sottomesso a irregolarità, a mutazioni, a scambi. Lo stesso ambiente geografico, sul suo zoccolo apparentemente infrangibile, è suscettibile d'essere modificato; quanto agli ambienti sociali, la loro ineguale attività vive, pur essa, nel tempo. Perciò il momento deve necessariamente aver la sua a parte. Ma che è il momento? Abbiamo mostrato che il tempo storico è successivo, ma che non è successione pura. Il momento non è un punto qualunque sopra una retta, ma un rigonfiamento, un nodo. Non è nemmeno il totale addizionale del passato, ma il luogo d'incontro di parecchie forme del presente. Ma vi è un accordo necessario tra il momento della razza, il momento dell'ambiente e il momento d'una vita umana? Forse il carattere proprio dell'opera d'arte è di captare, di figurare, e, in certa misura, di provocare quest'accordo? Sembra a prima vista che qui noi tocchiamo quel c'è di essenziale nel rapporto tra l'arte e la storia. L'arte apparirebbe così come una mirabile serie di eventi cronologici, come la trasposizione nello spazio di tutta una gamma d'attualità profonde. Ma questa seducente ipotesi è superficiale. L'opera d'arte è attuale ed è inattuale. Razza, ambiente, momento non sono per natura e costantemente favorevoli a questa o a quella famiglia di spiriti. L'istante spirituale della nostra vita non coincide necessariamente con un'urgenza storica; la può persino contraddire. Lo stato della vita delle forme non si confonde di pieno diritto con lo stato della vita sociale. Il tempo che porta l'opera d'arte non la definisce nel suo principio, né nella particolarità della sua forma. Questa è capace anche di slittare nelle sue tre direzioni. L'artista abita una contrada del tempo, che non è necessariamente la storia del suo tempo. Può, già lo dicemmo, essere l'ardente contemporaneo della sua epoca, ed anche farsi un programma di questo atteggiamento. Ma con la stessa costanza può scegliersi esempi e modelli nel passato, crearvisi un ambiente completo. Può configurarsi un avvenire che urti insieme il presente e il passato. Una mutazione brusca nell'equilibrio dei suoi valori etnici può metterlo in opposizione categorica con l'ambiente, col momento, e far nascere in lui una nostalgia rivoluzionaria. Allora, egli va in cerca del mondo di cui ha bisogno. Certo, esistono dei geni moderati, facili, almeno apparentemente, e sorretti da quello che un certo determinismo chiama le circostanze fortunate. Queste grandi vite dalla superficie piana nascondono dei conflitti. La storia della forma in Raffaello, mitico eroe della felicità, rivela le sue crisi. Il suo tempo gli offre le immagini più diverse e le contraddizioni più flagranti. Sollecita nella sua anima, volta a volta, non so quale debolezza, non so quale duttilità degli istinti. Infine, con ardore, egli inserisce nella sua epoca un tempo, un ambiente nuovi.

Questa potenza particolare ci colpirà assai più, se rifletteremo che il momento dell'opera d'arte non è necessariamente il momento del gusto. Ci è agevole ammettere che la storia del gusto rifletta con fedeltà dei dati sociologici, a condizione di farvi intervenire degli imponderabili che modificano tutto, come l'elemento fantastico della moda. Il gusto può qualificare i caratteri secondari di certe opere, il loro tono, la loro aria, le loro regole esteriori. Certe opere qualificano il gusto, lo segnano profondamente. Quest'accordo con il momento o piuttosto questa creazione del momento è talvolta immediata e spontanea, talvolta lenta, sorda e difficile. Si sarebbe tentati di concludere che, nel primo caso, l'opera promulga d'un tratto, con imperio, un'attualità necessaria, che si cercava ancora attraverso deboli movimenti; mentre, nel secondo, raggiunge la sua propria attualità, e, come si dice, in anticipo sul momento del gusto. Ma, in un caso o nell'altro, nell'istante in cui nasce, essa è un fenomeno di rottura. Un'espressione corrente ce lo fa vivamente sentire: «far data», non è inserirsi passivamente nella cronologia, è far precipitare il momento.

Alla nozione di momento giova dunque aggiungere la nozione di avvenimento, che la corregge e la completa. Che cos'è l'avvenimento? L'abbiamo appena detto: un improvviso, efficace scioglimento. Questo stesso scioglimento può essere relativo o assoluto, contatto e contrasto tra due sviluppi ineguali, o cambiamento all'interno d'uno di essi. Una forma può acquistare la qualità novatrice e rivoluzionaria senza essere avvenimento per se stessa, e per il semplice fatto d'essere trasportata da un ambiente rapido ad un ambiente lento, o viceversa. Ma può anche essere avvenimento formale senza essere nello stesso tempo avvenimento storico. Intravediamo così una specie di struttura mobile del tempo, dove intervengono diversi

ordini di rapporti, secondo la diversità dei movimenti. Essa è analoga nel suo principio a quella costruzione dello spazio, della materia e dello spirito, di cui lo studio delle forme ci ha mostrato numerosi esempi e, forse, alcune regole molto generali. Se l'opera d'arte crea degli ambienti formali che intervengono nella definizione degli ambienti umani; se le famiglie spirituali hanno una realtà storica e psicologica non meno manifesta che i gruppi linguistici e i gruppi etnici, essa dev'essere del pari avvenimento, cioè a dire struttura e definizione del tempo. Queste famiglie, questi ambienti, questi avvenimenti provocati dalla vita delle forme agiscono alla loro volta sulla vita delle forme e sulla vita storica. Essi vi collaborano con i momenti della civiltà, con gli ambienti naturali e gli ambienti sociali, con le razze umane. E' questa molteplicità dei fattori che s'oppongono al rigore del determinismo e che, frantumandolo in azioni e reazioni innumerevoli, provoca da ogni parte crepe e disaccordi. In questi mondi immaginari, di cui l'artista è il geometra e il meccanico, il fisico e il chimico, lo psicologo e lo storico, la forma, nel gioco delle metamorfosi, va perpetuamente dalla sua necessità alla sua libertà.

La forma del tempo

George Kubler. 1962 . *Conclusion*

Lo studio storico dell'arte sulla base di principi sistematici è vecchio di quasi duemila anni, se includiamo Vitruvio e Plinio. La quantità di conoscenze accumulate in questo periodo è tale che nessuno può pretendere di abbracciarla per intero. E' improbabile che siano molti i grandi artisti ancora da scoprire. Ogni generazione, è vero, continua a rivalutare quelle parti del passato che più hanno attinenza con i bisogni del presente, ma questo processo non serve tanto a scoprire nuove gigantesche figure all'interno di categorie già conosciute quanto a rivelare nuovi tipi di attività artistiche, ciascuna con la sua nuova tabella biografica. E' poco probabile che si giunga improvvisamente alla scoperta di pittori sconosciuti della statura di un Rembrandt o di un Goya, mentre è possibile che ci si renda ancora conto della grandezza di tanti più modesti artigiani il cui lavoro solo recentemente è stato accettato come arte. Ad esempio, il recente avvento della pittura gestuale (*action painting*) in Occidente ha portato alla rivalutazione di una simile tradizione della pittura cinese datante dall'XI secolo. A questa forma d'arte l'Occidente era rimasto insensibile fino a pochi anni fa.

Finitezza dell'invenzione

Innovazioni artistiche radicali non continueranno forse più ad apparire con la stessa frequenza alla quale ci siamo abituati nel secolo scorso. Può ben darsi che le possibilità di forma e di significato nella società umana siano già state tutte abbozzate una volta o l'altra, in un luogo o nell'altro, in proiezioni più o meno complete. A noi e ai posteri resta la facoltà di riprendere, quando se ne presenti il bisogno, lo svolgimento di quei tipi di forme che sono rimasti incompleti.

Allo stato attuale, la nostra percezione delle cose è un circuito incapace di ammettere una grande varietà di nuove sensazioni tutte insieme in uno stesso momento. La percezione umana si adatta meglio a lente modificazioni del comportamento abituale. Per questo l'invenzione ha dovuto sempre arrestarsi alla soglia della percezione, dove il cammino si restringe e permette il passaggio soltanto di una minima parte di quanto sarebbe desiderabile per l'importanza dei messaggi e per i bisogni di chi li riceve. Come possiamo aumentare l'afflusso di messaggi a questa soglia?

La riduzione purista della conoscenza.

Già molto tempo fa qualcuno suggerì di ridurre la grandezza dei messaggi in arrivo amplificando ciò che siamo disposti a scartare. L'idea tornò di moda in Europa e in America con la generazione tra le due guerre, tra il 1920 e il 1940: essa implicava il rigetto della storia. Si sperava di ridurre il traffico riducendolo a pure e semplici forme di esperienza.

Un purista è uno che rigetta la storia e vuole ritornare a quelle che immagina essere le forme primarie della materia, della sensazione e del pensiero. Di puristi è piena la storia: ricordiamo soltanto gli architetti cistercensi dell'alto Medioevo, gli artigiani della Nuova Inghilterra nel Seicento e i pionieri del funzionalismo nel nostro secolo.

Tra questi ultimi, uomini come Walter Gropius ripresero il vecchio fardello dei loro predecessori puristi sforzandosi di reinventare tutto ciò che toccavano in nuove forme austere che sembrano non dovere nulla alle tradizioni del passato. Questo è sempre un compito insormontabile e la sua realizzazione per tutta la società è resa impossibile dalla natura della durata nel funzionamento della regola delle serie. Rigettando la

storia il purista nega la pienezza delle cose. Riducendo il traffico alla porta della percezione egli nega la realtà della durata.

Allargare la porta.

Più normale è il metodo di allargare la porta in modo da permettere l'ingresso di più messaggi. Le dimensioni della porta sono delimitate dai nostri mezzi di percezione e questi, come abbiamo visto in tutta la storia dell'arte, possono essere ripetutamente ampliati dai successivi modi di sentire che gli artisti ci presentano. Un altro metodo è quello di codificare i messaggi in arrivo in modo da eliminare le ridondanze permettendo il flusso di un più forte volume di traffico utile. Quando raggruppiamo le cose secondo il loro stile o la loro classe noi riduciamo le ridondanze, a spese però dell'espressione.

In questo senso la storia dell'arte è come una grande impresa mineraria con numerosissimi pozzi, molti dei quali sono già stati chiusi molto tempo fa.

Ogni artista lavora nel buio, guidato soltanto dalle gallerie e dai pozzi scavati prima di lui, seguendo la vena e sperando di trovare un filone buono, sempre timoroso che la sua vena possa esaurirsi domani. La scena è inoltre ingombra dei residui di miniere già esaurite: altri cercatori li passano al vaglio per recuperarne le tracce di elementi rari che una volta si gettavano via, ma che oggi valgono più dell'oro. Qua e là nascono nuove imprese, ma il terreno è così vario che le vecchie esperienze si sono rivelate pressoché inutili nell'estrazione di queste nuovissime terre che potrebbero anche risultare prive di valore.

Gli investigatori apparsi su questa scena hanno proceduto come se i curricoli biografici di tutti i principali lavoratori fossero non soltanto indispensabili, ma anche adeguati e sufficienti. Le note biografiche non offrono però un'accurata descrizione del filone principale, né riescono a spiegare le origini e la distribuzione di queste immense risorse. Le biografie degli artisti potranno dirci soltanto quando e perché una certa vena è stata sfruttata in un certo modo, ma non spiegheranno mai cosa è la vena né come si sia formata.

Forse tutte le combinazioni tecniche, formali e espressive fondamentali sono già state identificate in un qualche momento, permettendo così di tracciare un diagramma completo delle risorse naturali dell'arte, allo stesso modo che i modelli chiamati solidi di colore permettono di vedere tutti i colori possibili. Alcune parti di questo diagramma sono conosciute con più completezza di altre, altre sono ancora allo stato di abbozzo o sono conosciute soltanto per deduzione. Ne troviamo esempi nel *Dialogue avec le visible* (1955) di René Huyghe, nel quale l'autore si sforza di delineare i limiti teorici della pittura, o nel *System der Kunstwissenschaft* di Paul Frankl (1938) che cerca di definire i confini di tutta l'arte.

Il mondo finito

Se si potessero verificare queste ipotesi, il risultato cambierebbe completamente il nostro concetto di storia dell'arte. Invece di occupare un universo di forme in continua espansione, secondo il felice ma prematuro assunto dell'artista contemporaneo, ci troveremmo invece ad abitare un mondo finito di possibilità limitate, in gran parte ancora da esplorare e sempre aperto all'avventura e alla scoperta, come erano le distese polari prima che l'uomo ci mettesse piede.

Se il rapporto tra posizioni scoperte e posizioni da scoprire negli affari umani dovesse risultare in larga misura favorevole alle prime, ciò cambierebbe radicalmente il rapporto tra futuro e passato. Invece di continuare a considerare il passato come una microscopica dipendenza di un futuro di dimensioni astronomiche, dovremmo pensare a un futuro nel quale i pochi cambiamenti ancora possibili saranno di un tipo di cui il passato già detiene la chiave. La storia delle cose assumerebbe allora un'importanza pari a quella che oggi si dà soltanto alla pianificazione di invenzioni utili.

Equivalenza di forma ed espressione

Quando guardiamo alle cose per ricrearvi una traccia della forma del passato, tutto può essere interessante. Eppure questa conclusione, tanto evidente quando si pensi che soltanto attraverso le cose possiamo conoscere il passato, viene generalmente sacrificata alle esigenze dello studio specialistico.

L'archeologia e la storia della scienza si interessano alle cose soltanto come prodotti della tecnica, mentre la storia dell'arte è stata ridotta a una discussione sui significati delle cose senza grande riferimento alla loro organizzazione tecnica e formale. È compito della nostra generazione costruire una storia delle cose che renda giustizia al significato e all'essere delle cose, al piano dell'esistenza e alla sua pienezza, allo schema e alla cosa. Questa intenzione solleva il ben noto dilemma esistenziale tra significare ed essere.

A poco a poco noi stiamo riscoprendo che ciò che una cosa significa non è più importante di ciò che essa è; che l'espressione e la forma sono ugualmente interessanti per lo storico, e che se si trascura l'essere o il

significato di una cosa, la sua essenza o la sua esistenza, si diventa incapaci di comprendere sia l'uno sia l'altro termine.

Se esaminiamo i procedimenti usati nello studio del significato e nello studio della forma non possiamo fare a meno di notare la loro crescente precisione e portata. Ma il grande catalogo delle persone e delle opere si avvicina ormai a quella completezza che è preannunciata dalla diminuzione della resa. I metodi usati per stabilire con esattezza la data e l'autore, che sono metodi di misurazione della portata e dell'autenticità di complessi di opere, non cambiano molto da una generazione all'altra. Nuovi nel nostro secolo sono soltanto gli studi storici del significato (iconologia) e i concetti della morfologia.

Diminuzioni iconologiche

Con sapienza e sottigliezza gli iconologi rintracciano le circonvoluzioni di un tema umanistico attraverso i millenni e tutti restano affascinati dalla scoperta che ogni periodo ha contribuito a quel tema con certi arricchimenti caratteristici, con certe riduzioni o certe trasformazioni. A mano a mano che si accumulano i risultati di questi studi, ci troviamo come di fronte a un libro scritto da molti autori in cui ogni capitolo tratta di un elemento della tradizione umanistica e tutti insieme trattano della sopravvivenza dell'antichità. Per coloro che si applicano allo studio del significato il criterio di valore non è la discontinuità, ma la continuità.

Nell'iconologia la parola ha la precedenza sull'immagine. Per l'iconologo un'immagine che non sia spiegata da testi è ancora più ostica dei testi privi di immagini. La iconologia assomiglia oggi a un indice di temi letterari ordinati secondo i titoli dei dipinti. Spesso non ci si rende conto che l'analisi iconologica è legata alla scoperta e allo ampliamento di testi scelti con mezzi ausiliari figurativi. Questo metodo miete i suoi migliori successi quando riesce a riunire immagini rimaste orfane a quei testi di cui esse erano in origine illustrazioni più o meno dirette. Quando manca una letteratura, come nel caso dei Mochica o dei Nazca dell'antica America che non conoscevano la scrittura, non abbiamo nessun documento scritto per ampliare la nostra conoscenza delle immagini. Siamo costretti a trascurare il significato convenzionale. Non esiste un piano verbale coevo in cui l'immagine possa essere ridotta o trasformata.

Quando però dispone di un testo, l'iconologo riduce la pienezza delle cose a quegli schemi che l'apparato testuale consente. Frequenti ripetizioni e variazioni danno la misura dell'importanza di un tema, specialmente se è riuscito a superare la barriera del Medioevo. Gli esempi e le illustrazioni si riversano nelle poche forme verbali suggerite dai testi e la loro sostanza viene corrispondentemente ridotta fino a che della pienezza delle cose sopravvivono soltanto i significati.

D'altra parte gli studi morfologici, basati sui tipi di organizzazione formale e sulla loro percezione, non sono più di moda e gli assidui investigatori di testi e significati li considerano mero formalismo. Eppure le stesse deformazioni schematiche limitano sia gli iconografi sia i morfologi. Se gli uni riducono le cose a significati scheletrici, gli altri le sommergono in torrenti di termini astratti e di concezioni che, più sono usate, più perdono il loro significato.

Le deficienze dello stile.

Tra i tanti esempi che si possono fare, scegliamo quello di « stile barocco».

Questa espressione, che si riferiva inizialmente alle opere d'arte romane del Seicento, viene ora impiegata in senso lato per tutta l'arte, la letteratura e la musica europea dal 1600 al 1800. Il termine in se stesso non descrive né una forma né un periodo: esso deriva dalla parola «barocco», termine mnemonico duecentesco indicante il quarto modo del secondo sillogismo coniato ad uso degli studenti di logica da Pietro Ispano, che doveva più tardi diventare Papa Giovanni XXII. In realtà, parlare di arte barocca ci impedisce di notare gli esempi divergenti o i sistemi rivali di ordine formale nel Seicento. Siamo così divenuti riluttanti a considerare le alternative all'arte barocca in quasi tutte le regioni o a prendere in esame le molte gradazioni tra espressioni metropolitane e provinciali delle stesse forme.

Non vogliamo nemmeno considerare la possibilità di diversi stili contemporanei in uno stesso luogo. Di fatto l'architettura barocca di Roma con tutte le sue proliferazioni sparse qua e là in Europa e in America non è altro che un'architettura di superfici ricurve, quasi un sistema di membrane ondulanti.

Queste segnano il confine tra le mutevoli pressioni degli ambienti interni ed esterni. Ma in altre parti d'Europa, specialmente in Spagna, in Francia e nei paesi del Nord, prevale un altro modo di composizione. Lo si potrebbe definire planiforme, o non ondulato, caratterizzato com'è soltanto da crisi ascendenti di accento e di sforzo.

Gli architetti del Seicento appartengono quindi parte a una tradizione planiforme e parte a una tradizione di superfici curve; e chiamarli tutti barocchi serve solo a far confusione. In realtà i nomi degli stili sono entrati a far parte dell'uso comune soltanto dopo che l'abuso o l'incomprensione li avevano rigonfiati. Nel 1908

quando scrisse *Geschichte des Barok in Spanien*, Otto Schubert aveva già esteso il termine italiano alle forme spagnole.

Gli «stili storici» acquistano così più credibilità delle cose stesse.

«Barocco spagnolo» è diventato un verbalismo più forte della realtà facilmente verificabile che pochissimi sono i personaggi o le caratteristiche comuni all'architettura spagnola e italiana tra il 1600 e il 1700. Lo studio diretto dell'arte spagnola non permette una simile generalizzazione: è difficile ad esempio trovare uno stretto legame tra l'architettura di Valenza e di Santiago de Compostela in qualsiasi momento del periodo 1600-1800. Non esistevano infatti contatti tra le due città e mentre Valenza era legata a Napoli, alla Liguria e alla Valle del Rodano, la Galizia era legata al Portogallo e i Paesi Bassi.

Pluralità del presente.

Tutto varia secondo i tempi e i luoghi e non possiamo mai fissarci su una qualità invariabile come quella suggerita dall'idea di stile, anche separando le cose dal loro ambiente. Ma quando guardiamo alla durata ed all'ambiente, allora la vita storica presenta mutamenti di relazioni, momenti che passano e luoghi che cambiano. Qualsiasi relazione immaginaria o qualsiasi continuità come quella di stile sfugge alla vista nel momento in cui la cerchiamo.

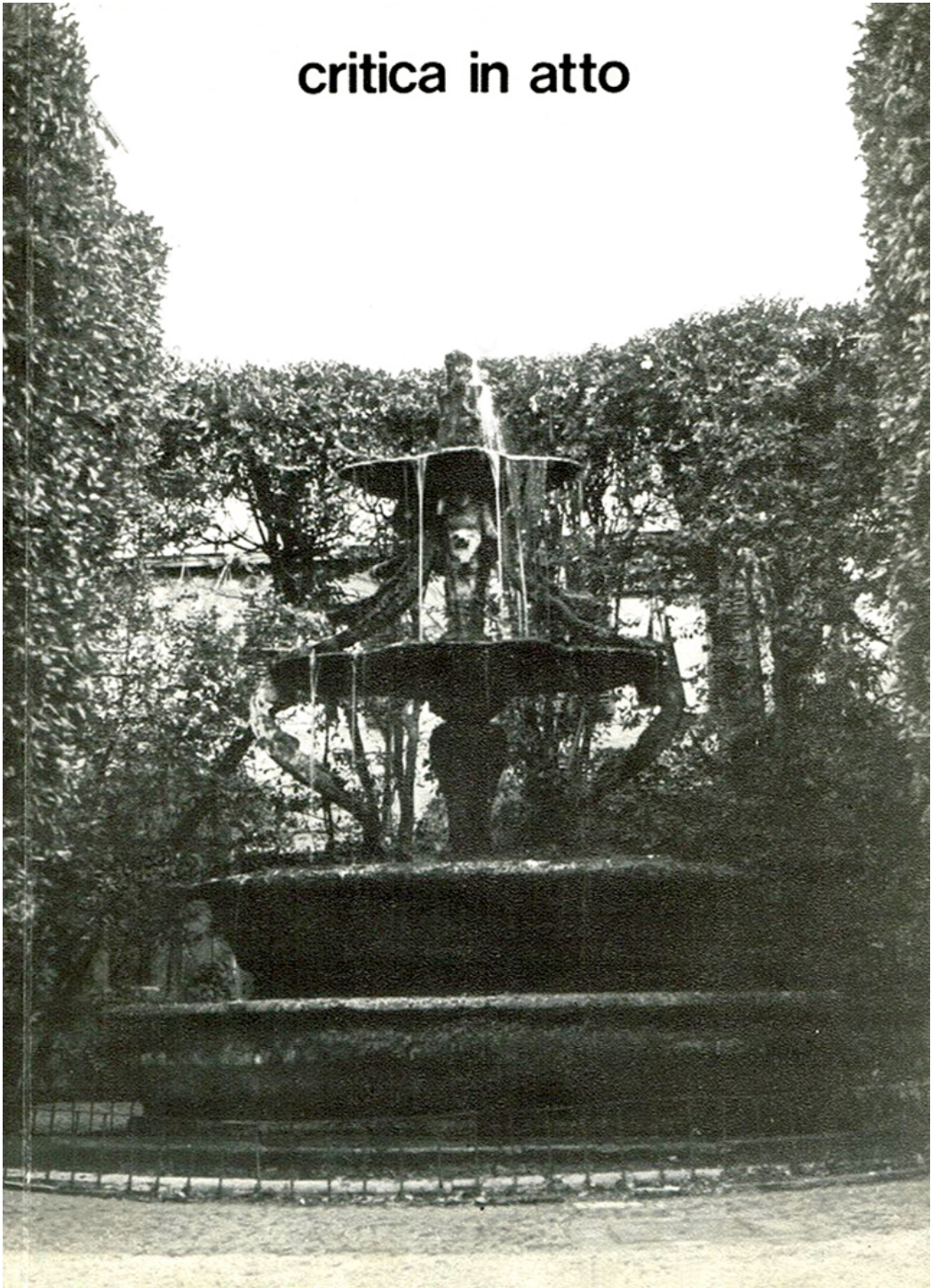
Lo stile è come un arcobaleno: è un fenomeno di percezione soggetto alla coincidenza di certe condizioni fisiche. Possiamo vederlo solo per brevi istanti quando ci soffermiamo tra il sole e la pioggia e svanisce appena ci portiamo sul luogo dove abbiamo creduto di vederlo. Quando crediamo di averlo afferrato, ad esempio nell'opera di un certo pittore, esso si dilegua nelle prospettive più lontane dell'opera dei suoi predecessori o dei suoi seguaci. Anche nelle opere singole dello stesso pittore esso si moltiplica, cosicché ogni suo dipinto diventa una profusione di materia latente o fossile quando osserviamo i lavori della gioventù o della tarda vecchiaia, dei suoi maestri o dei suoi alunni. Che cosa è valido: l'opera isolata nella totalità della sua presenza fisica o la catena di opere che marcano la gamma conosciuta della sua posizione? Lo stile è legato alla considerazione di gruppi statici di entità. Esso svanisce appena queste entità sono reintegrate al flusso del tempo.

Né la biografia né l'idea di stile e nemmeno l'analisi del significato affrontano l'intera questione sollevata ora dallo studio storico delle cose. Il nostro principale obiettivo era quello di suggerire altri modi di allineare i principali eventi. Invece dell'idea di stile, che abbraccia troppe associazioni, abbiamo voluto in queste pagine delineare l'idea di una successione concatenata di opere prime e di replicazioni, tutte distribuite nel tempo e identificabili come prime e tarde versioni dello stesso tipo di azione.



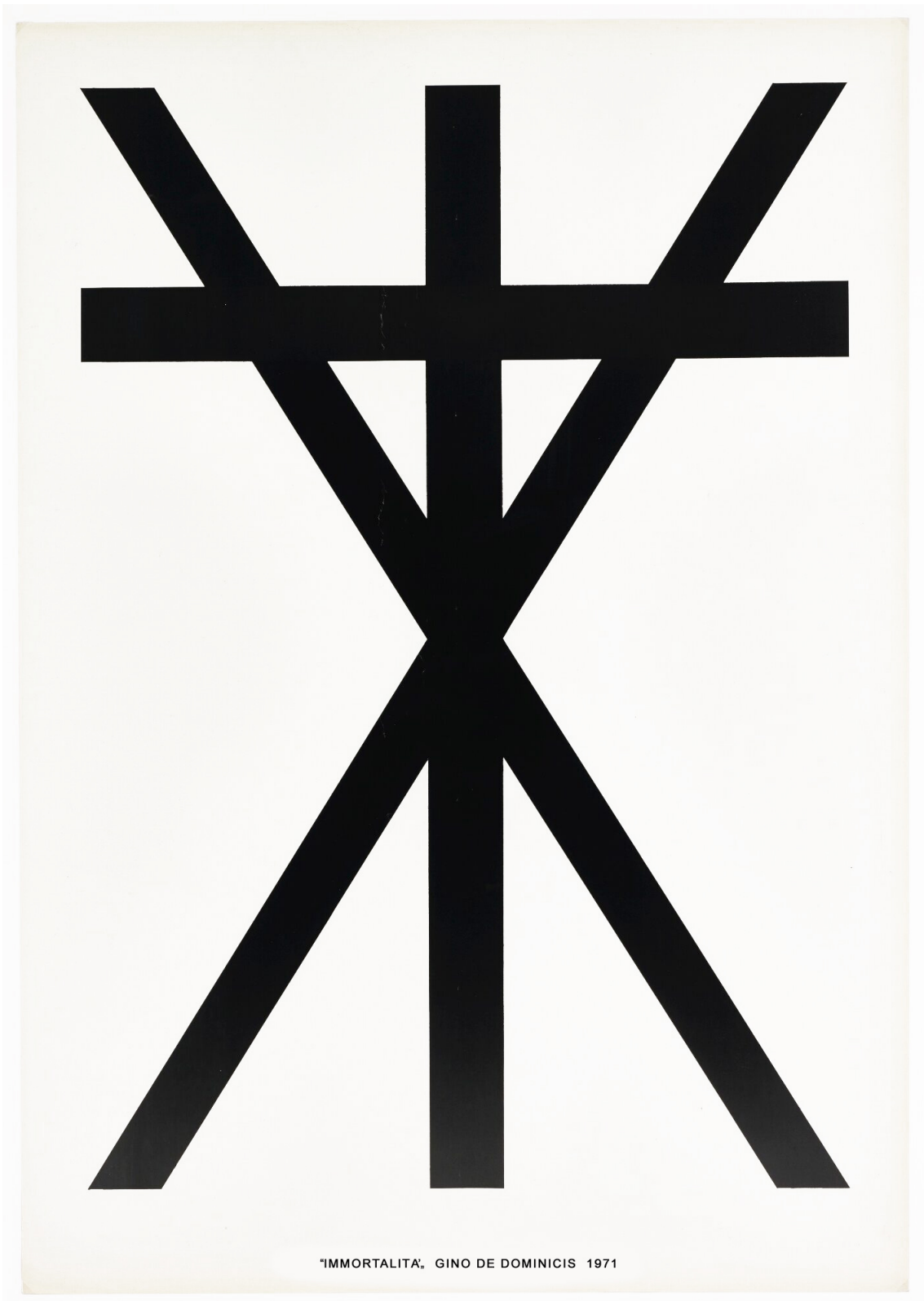
Roma 1972

critica in atto



didattica della immortalità del sabato 18 marzo

<p><i>lunedì 6 marzo</i></p> <p>ARGAN</p> <p>Funzione e difficoltà della critica</p>	<p><i>martedì 7</i></p> <p>BOATTO</p> <p>«...un Hercule sans emploi...»</p>	<p><i>mercoledì 8</i></p> <p>CARAMEL</p> <p>Sul "cosa fare"</p>	<p><i>giovedì 9</i></p> <p>DIACONO</p> <p>Annullato</p>	<p><i>venerdì 10</i></p> <p>CELANT</p> <p>informazioni documentali archivio</p>
<p><i>sabato 11</i></p> <p>BARILLI</p> <p>Un "Amore mio": Marshall Mc Luhan trattamento caldo di una teoria del freddo</p>		<p><i>lunedì 13</i></p> <p>VOLPI</p> <p>Arte e anarchia</p>	<p><i>martedì 14</i></p> <p>FAGIOLO</p> <p>Linea rossa di demarcazione: Dino Giacalone</p>	<p><i>mercoledì 15</i></p> <p>GATT</p> <p>Documenti</p>
<p><i>giovedì 16</i></p> <p>RUBIU</p> <p>Senza titolo</p>	<p><i>venerdì 17</i></p> <p>MENNA</p> <p>Analisi delle proposizioni concettuali</p>	<p><i>sabato 18</i></p> <p>CALVESI</p> <p>Didattica dell'immortalità</p>		<p><i>lunedì 20</i></p> <p>PALAZZOLI</p> <p>Arte e decultura</p>
<p><i>martedì 21</i></p> <p>TOMASSONI</p> <p>Un'ipotesi sull'arte concettuale</p>	<p><i>mercoledì 22</i></p> <p>FOSSATI</p> <p>L'azione concreta</p>	<p><i>giovedì 23</i></p> <p>TRINI</p> <p>Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti</p>	<p><i>venerdì 24</i></p> <p>MILLET</p> <p>Presentation de l'Art Language Institute</p>	<p><i>sabato 25</i></p> <p>POINSOT</p> <p>Mail Art</p>
	<p><i>lunedì 27</i></p> <p>PLUCHART</p> <p>Nécessité critique de l'oeuvre d'art</p>	<p><i>martedì 28</i></p> <p>CLAURA</p> <p>La critique et la foi</p>	<p><i>mercoledì 29</i></p> <p>HONNEF</p> <p>Ohne Titel</p>	<p><i>giovedì 30</i></p> <p>BONITO OLIVA</p> <p>La citazione deviata</p>



'IMMORTALITA'. GINO DE DOMINICIS 1971

Maurizio Calvesi. Didattica dell'immortalità.

- 1) Caravaggio, Allegoria del Cristo risorto; la nigredo.
- 2) Caravaggio, Allegoria del Cristo risorto; la citrinitas.
- 3) Caravaggio, Allegoria del Cristo risorto; la viriditas.
- 4) Caravaggio, Allegoria del Cristo risorto.
- 5) Caravaggio, Cristo come Amore.
- 6) Caravaggio, Allegoria del Cristo.
- 7) Caravaggio, Cena in Emmaus.
- 8) Caravaggio, Vocazione di Matteo.
- 9) Dalla Vocazione di Matteo: il simbolo della finestra.
- 10) Giordano Bruno, Figura Amoris.
- 11) Grünewald, Cristo risorto.
- 12) Gino De Dominicis.
- 13) Gino De Dominicis, Immortalità.
- 14) Vettor Pisani, l'Oriente è rosso e l'Occidente è nero.

Ambirei ad essere non un critico ma uno storico dell'arte. Il critico è una figura romantica legata al mito dell'attualità e della parzialità. Egli cerca la maggiore quantità possibile d'informazione in un'unica direzione. Lo storico opera una selezione qualitative in più direzioni, non sparse ma convergenti; avrebbe la funzione di orientare, proiettare l'attualità nella storia e viceversa, tenere d'occhio la globalità, mostrare il margine di modifica e deformazione nelle ripetizioni della storia. E' su questo margine che la cultura rischia, ma è sulla ripetizione che è costretta a fondarsi. L'arte è un fenomeno sovrastrutturale e post-economico, perchè sovrastrutturale e condizionato dalla struttura economico-sociale è il livello della sua esplicitazione culturale, che coincide con lo spazio reso disponibile per la modifica. Ma è al contempo fenomeno sub-strutturale e pre-economico, perchè fondante è il livello della sua gestazione psichica, il livello della ripetizione. La ripetizione o la struttura psichica è il peso sott'acqua; essa offre resistenza alla modifica, la quale matura al livello intermedio della struttura economico-sociale.

Quello che espongo di seguito è il risultato di una ricerca che ho condotto sul Caravaggio, ricerca che naturalmente va documentata, ma questo non posso farlo che altrove. Mentre lavoravo su Caravaggio, due amici artisti che seguo, Gino De Dominicis e Vettor Pisani, hanno fatto, con evidente diversità tra loro ed entrambi del tutto indipendentemente da me, delle cose che mi sembra abbiano connessione e riscontro dialettico con il mio lavoro, o meglio con l'immagine di Caravaggio che andavo disegnando.

Fig. 1-10. - Secondo le interpretazioni correnti, il cosiddetto "Bacchino malato" di Caravaggio sarebbe una sorta di capriccio più o meno insensato e divertente, un puro spunto di pittura finalmente profana. In realtà è un'allegoria del Cristo risorto. L'uva è, fin dal tempo paleocristiano, un simbolo di Cristo ("Io sono la vita vera", dice Cristo nel Vangelo; secondo Clemente Alessandrino Cristo è il "grappolo messo sotto torchio per noi", ecc.). L'uva nera allude al Cristo morto (nerezza o "nigredo" alchemica = morte); essa è posata su una pietra che è il coperchio rimosso del sepolcro. Dalla nerezza si trapassa al segno vitale del "verdore" ("viriditas", od anche "rubedo", cioè rossore) at-

traverso la "giallezza" ("citrinitas"); i due passaggi sono indicati con i due pomi gialli e con il tralcio verde posati accanto all'uva nera. Anche nel "Cristo risorto" del Grünewald un trapasso di colori alchemici allude alla resurrezione. Inoltre il Cristo stringe con il braccio levato un grappolo d'uva di un giallo che dà verso il verde, equivalente al colorito livido del corpo, nel quale comincia a rifluire il sangue (vedi le labbra ancora sbiancate dalla morte). L'edera che cinge il capo del Cristo è, infine, il trionfo della "viriditas"; in quanto sempre-verde, l'edera è un simbolo di immortalità. Il Cristo è come nell'atto di uscire dal sepolcro: ha una gamba sollevata, contrassegno di resurrezione. Altro simbolo di immortalità è il suo aspetto di adolescente: il Cristo è adolescente (iconografia paleocristiana) perchè eternamente giovane. Liberati dalla corruzione della carne ed eternamente giovani saranno tutti coloro che crederanno in Cristo e lo "imiteranno" ("Imitatio Christi"). Per alludere all' "Imitatio Christi" i pittori del Rinascimento (Dürer, Parmigianino) si sono ritratti nelle sembianze del Redentore. Anche Caravaggio ha rappresentato se stesso (si sapeva che il cosiddetto "Bacchino" è un autoritratto) in queste spoglie, cioè come Cristo risorto, attestando la sua aspirazione all'immortalità. Egli si è proiettato oltre la propria morte, si è visto uscire dal sepolcro per attingere la vita eterna e volare in alto.

Altre volte Caravaggio ha raffigurato Cristo risorto, ad esempio nella "Cena in Emmaus": Cristo si rivela dopo la resurrezione e spezza il pane simbolico dell'eucarestia; dell'eucarestia cui è simbolo complementare anche il vino che è sul tavolo, mentre il pollo arrostito è un altro simbolo alchemico-religioso del Cristo morto. Lo stesso simbolo del vino come sangue di Cristo è nel "Bacco" degli Uffizi, che è un'altra allegoria del Cristo. La canestra di frutta che è visibile in entrambi i quadri, ed in altri del Caravaggio, presenta i simboli dell'uva nera e dell'uva verde (morte e resurrezione del Cristo), nonchè della melagrana (martirio) ed altri frutti allusivi al peccato originale che il Cristo ha redento. Il peccato originale è la colpa a causa della quale è stata tolta all'uomo l'immortalità; Cristo, immolandosi, ha restituito all'uomo la possibilità di essere immortale. Quasi tutti i dipinti giovanili del Caravaggio contengono allegorie del Cristo: il "Ragazzo con canestra

di frutta", il "Suonatore di liuto", il "Sacrificio di Isacco", il "Ragazzo che monda una pera" (cioè redime il peccato originale) ecc.

Anche la luce di Caravaggio è, sempre, un simbolo carismatico del Cristo, mentre l'ombra allude al peccato e alla morte, da cui la fede in Cristo ci salva. Caravaggio sottolinea (con un "realismo" che ha anch'esso un valore emblematico) i volti vecchi e rugosi per alludere alla corruzione dei corpi, cioè ancora alla morte, mentre la divinità (Cristo, Madonna, angeli) è sempre giovane e bella, androgina e circolare, cioè incorruttibile. Anche nel tema ricorrente della luce-ombra Caravaggio esprime dunque la sua paura della morte e il suo desiderio di immortalità.

Nella "Vocazione di Matteo", con Cristo entra, tra i peccatori, la luce della salvezione. Già secondo il Vangelo di San Giovanni Cristo è la luce che solo le tenebre respingono. La luce entra dalla porta, su cui s'affaccia Cristo in carne ed ossa, ma anche dalla finestra, che nasconde un altro simbolo cristologico: lo sportello aperto allude al coperchio sollevato del sepolcro (luce di resurrezione) e il disegno della finestra, con il telaio a croce e le quattro X che solcano i vetri, costituisce una sorta di monogramma di Cristo, dove le X alludono all'iniziale greca del suo nome.

All'incirca negli stessi anni Giordano Bruno nella sua teologica "Figura Amoris" compone un segno di croce con delle X: l'Amore è Cristo, anche Caravaggio raffigura Cristo come Amore nel "Ragazzo con canestra di frutta". Cristo è la massima espressione di amore perchè ha fatto dono all'uomo dell'immortalità morrendo per lui.

Caravaggio è forse l'artista che in modo più viscerale, potente, poetico ed univoco ha espresso nella pittura il proprio orrore della morte e la speranza dell'immortalità, secondo il credo cattolico: una immortalità che si attinge con la resurrezione dopo la morte, volando in cielo come Cristo, se anche nella virtù si segue l'esempio di Cristo. Caravaggio ci fa rivivere l'intensità e cioè l'autenticità storica di un mito ormai smascherato come tale. Del resto ancora oggi una grande quantità di persone resta ipnotizzata da questa bugia, non rassegnandosi all'idea della morte.

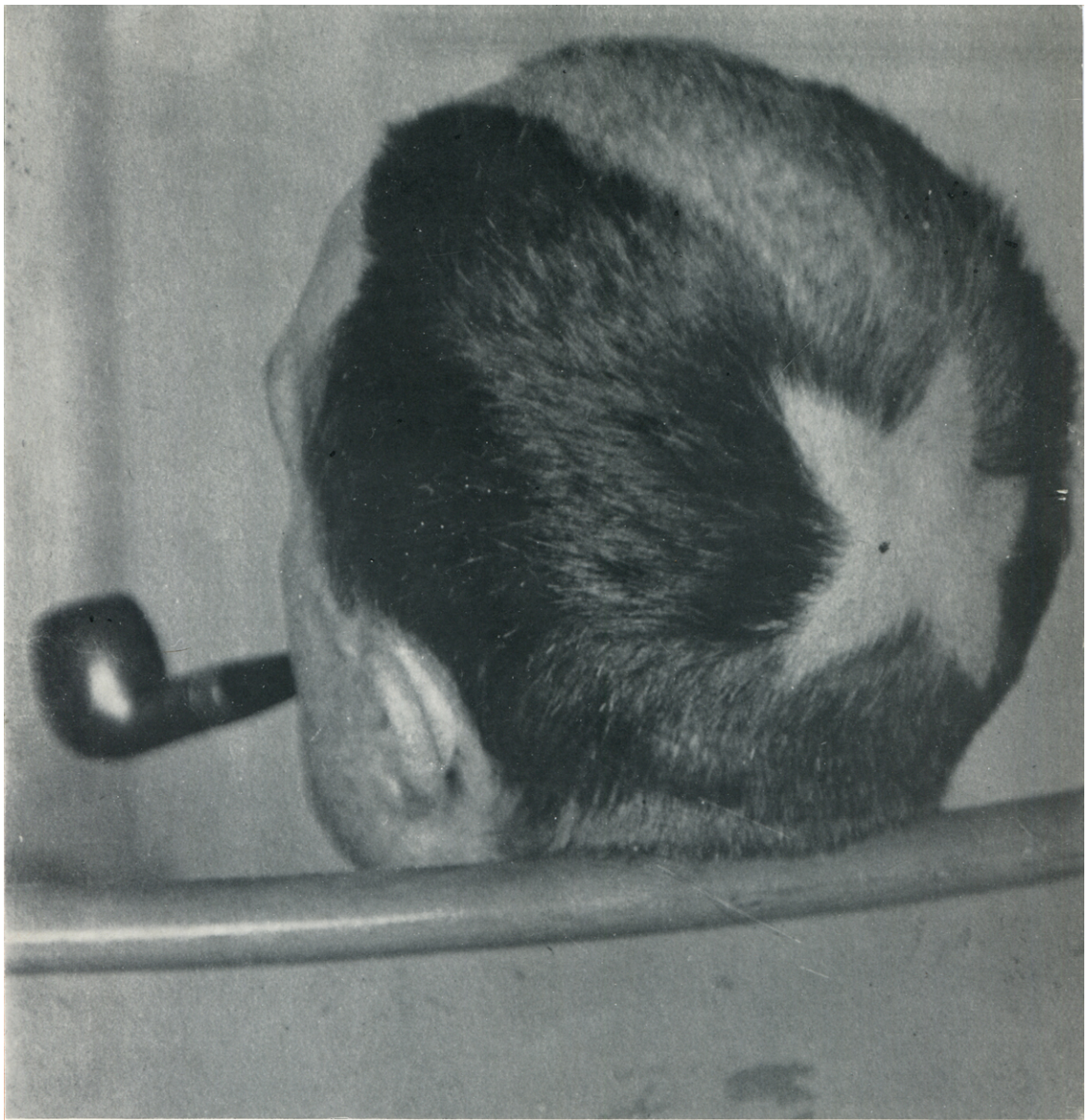
Figg. 11-13. - La scienza e la tecnologia hanno annientato il mito religioso, ma si sostituiscono ad esso, anche come spinta, nel momento in cui fanno balenare persino una promessa d'immortalità. L'immortalità che Gino De Dominicis predica e propaganda, ponendo questo tema ideologico al centro della sua arte e del suo comportamento, è un'immortalità fisica; consiste non già nel risorgere dopo la morte, ma nell'evitare la morte. E' l'immortalità che si ottiene non già con la fede in Cristo, ma con la fede nella tecnologia (se opportunamente indirizzata). Anche le immagini di De Dominicis meno direttamente connesse con la tematica dell'immortalità, ne esprimono in realtà il desiderio. La foto di De Dominicis che vola è un invito a provare a volare, nella convinzione evoluzionistica che l'uomo possa attingere qualsiasi meta, attraverso i sentieri indicati dalla scienza (Darwin). Ma io la decifro come ulteriore simbolo dell'immortalità; è probabile che inconsciamente De Dominicis rielabori gli schemi archetipici dell'immortalità come resurrezione e ascensione; l'iconografia è quella del Cristo risorto che ascende in cielo.

De Dominicis ha disegnato una sigla dell'immortalità: una X sovrapposta ad una croce. Somiglia alla sigla della resurrezione di Caravaggio e alla "Figura Amoris" di Giordano Bruno. Qui la simbologia è esplicita: la X non è più l'iniziale di Cristo, ma un segno che cancella la croce, cioè la morte. E' pur sempre, tuttavia, una X; tutto si ribalta, il segno archetipico resta uguale. Nel segno di De Dominicis c'è poi un margine voluto di ambiguità (la X potrebbe essere segno di moltiplicazione; l'intera sigla può vedersi come una clessidra sbarrata, o come modificazione della svastica, allusione al razzismo ovvero l'illusione pernicioso dell'immortalità della razza ecc.); ma questa ambiguità o oscillazione dei significati possibili non fa che confermare, per contrasto, la radicata fissità archetipica del segno.

Fig. 14. - Un diverso superamento del mito religioso avviene attraverso l'ideologia socialista: anch'essa promette, se vogliamo, una sorta di immortalità, non fisica dell'individuo (né della specie), ma ideologica appunto, dell'uomo che realizza e tramanda, ovvero perpetua, la propria integralità umana e sociale. Qui la salvezza

si attinge ancora attraverso l'amore e l'unità. Il rosso e il pugno chiuso come segno di unità sono del resto simboli trapassati nel campo politico da quello ermetico e alchemico. La "rubedo", il rosso, la vita, è il contrario della nerezza che è la morte. La stella rossa è dunque ancora la luce di Caravaggio. Vettor Pisani l'ha messa in relazione appunto ad un'immagine tenebrosa di Caravaggio, il "Narciso": coprendo l'acqua in cui Narciso si specchia, Pisani ha inteso bonificare Narciso del suo narcisismo, cioè individualismo. E' l'uomo che, attingendo la propria integralità e consapevolezza oltre il pensiero dell'io, esce dalla tenebra e attinge la luce, capovolgendosi lungo una linea simbolica di orizzonte, come la terra dalla notte al giorno.





MARCEL DUCHAMP

DAL 12 DICEMBRE 1972 AL 28 FEBBRAIO 1973 ALLA GALLERIA SCHWARZ MILANO

Éros c'est la vie
Rose Séavy

Éros c'est la vie
Rose Séavy

Éros c'est la vie
Rose Séavy

GALLERIA SCHWARZ 20121 MILANO VIA GESÙ 17 TEL. 70.90.24 - 78.02.61

CATALOGO N. 122, DICEMBRE 1972 / GRAFICHE I.G.A. NICOLA, VARESE / PRINTED IN ITALY

Rose Séavy. 1921

Confutazioni delle Anagrafie

Cognome Romeo
Nome Carmelo
nato il 13.11.45 Atto n. 5377 I 8 A'
a Roma ()
Nazionalità italiana
Residenza Roma
Via del ...
Stato civile celibe
Professione ...
CONDOTTA E CONDIZIONI SALENTI
Statura ...
Capelli ...
Occhi ...
Segni particolari ...

**E' COMUNISTA E RIVOLUZIONARIO
CHI HA SAPUTO DIMENTICARE, RINNEGARE
STRAPPARSI DALLA MENTE E DAL CUORE
LA CLASSIFICAZIONE IN CUI LO ISCRISSE
L'ANAGRAFE DI QUESTA SOCIETA' IN
PUTREFAZIONE, E VEDE E CONFONDE
SE STESSO IN TUTTO L'ARCO MILLENARIO
CHE LEGA L'ANCESTRALE UOMO TRIBALE
LOTTATORE CON LE BELVE AL MEMBRO
DELLA COMUNITA FUTURA**

50



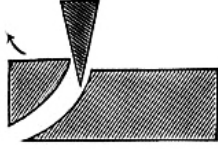
50

Romeo Carmelo
14 FEB 1962
S. MARIA STRADALE

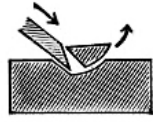
Angelo Trevisani

Rrevocq Dédonné . 1971

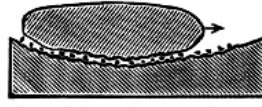
PLANCHE I



1. — Percussion perpendiculaire.



2. — Percussion oblique.



3. — Abrasion



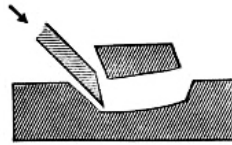
4. — Sciage.



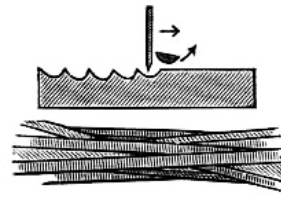
5. — Eclatement du bois « dans le fil ».



6. — Eclatement du bois « à contre-fil ».



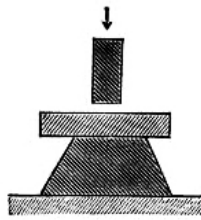
7. — Eclatement limité par percussion perpendiculaire préalable.



8. — Grattage et « échelles de grattage ».



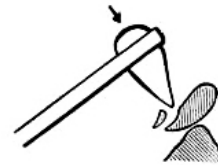
9. — Ciseau à double chanfrein et percuteur à enfoncer.



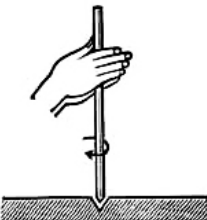
10. — Modelage d'un solide semi-plastique. La pièce est prise entre le percuteur et le support.



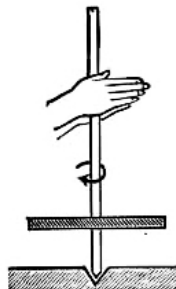
11. — Percussion de l'herminette.



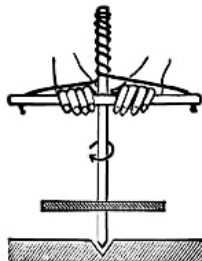
12. — Percussion du marteau à éclater.



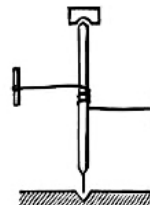
13. — Perçoir à main.



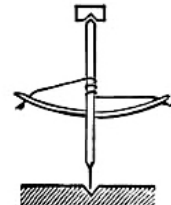
14. — Perçoir à volant.



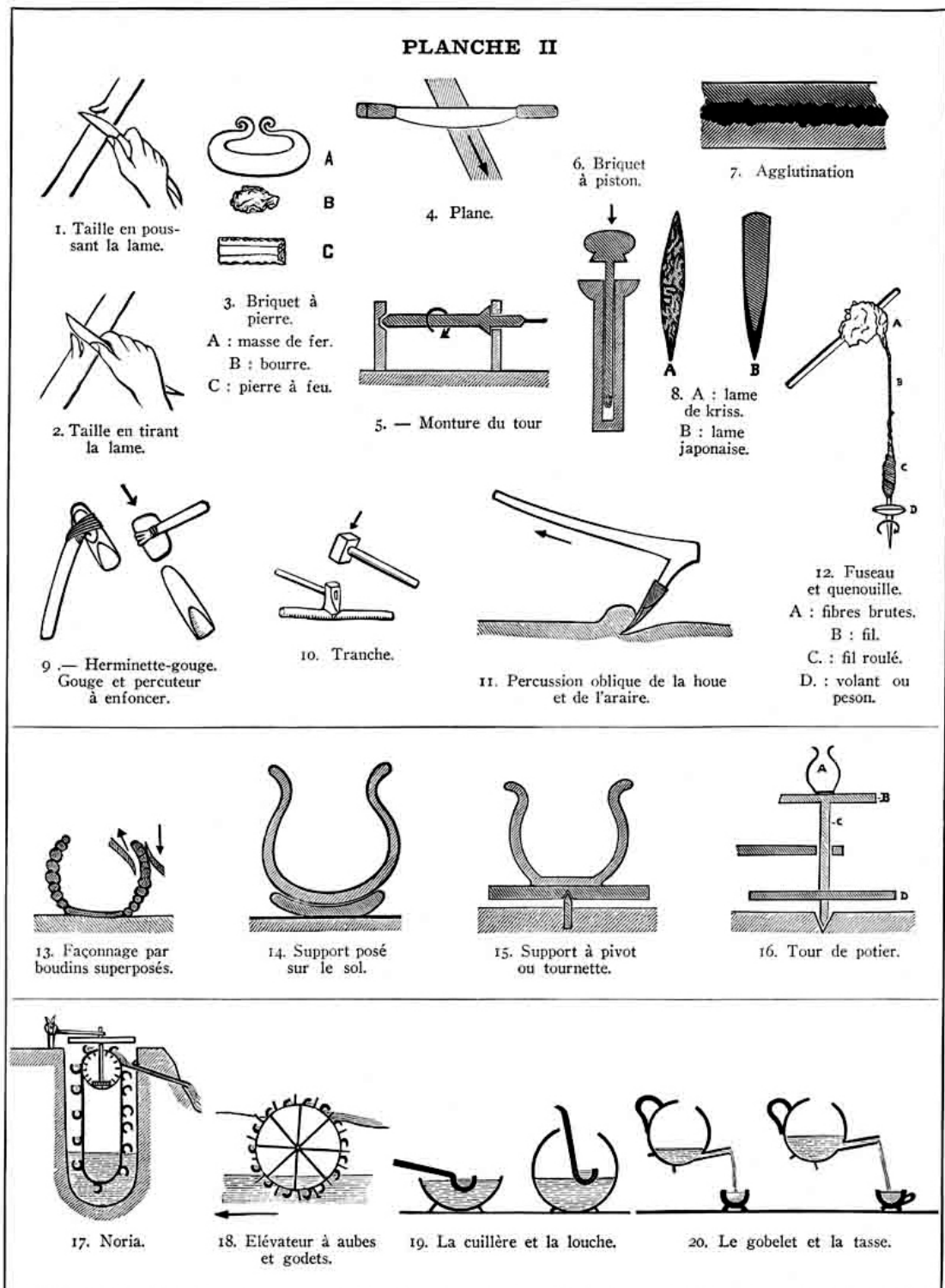
15. — Perçoir à pompe.



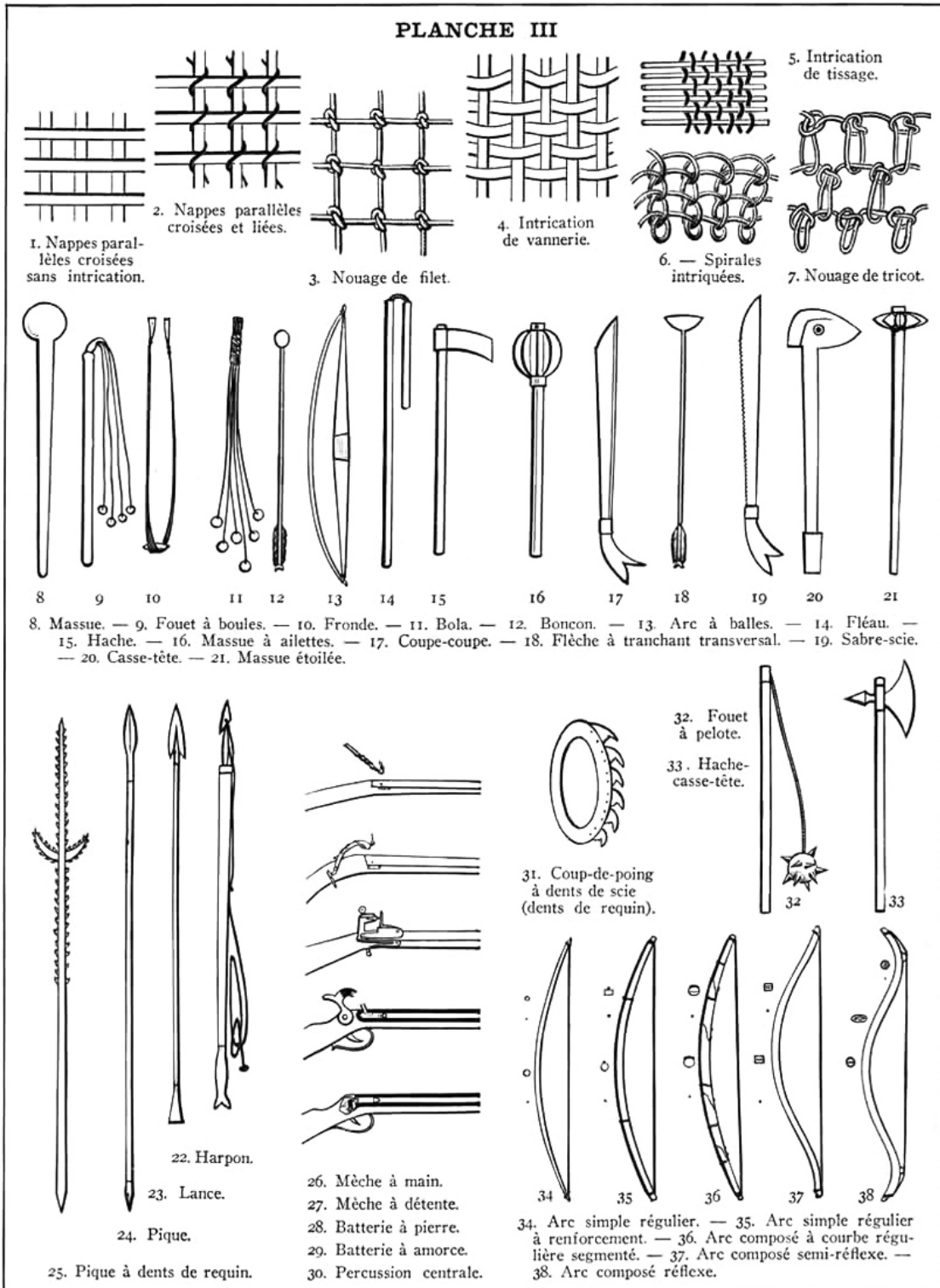
16. — Perçoir à corde.



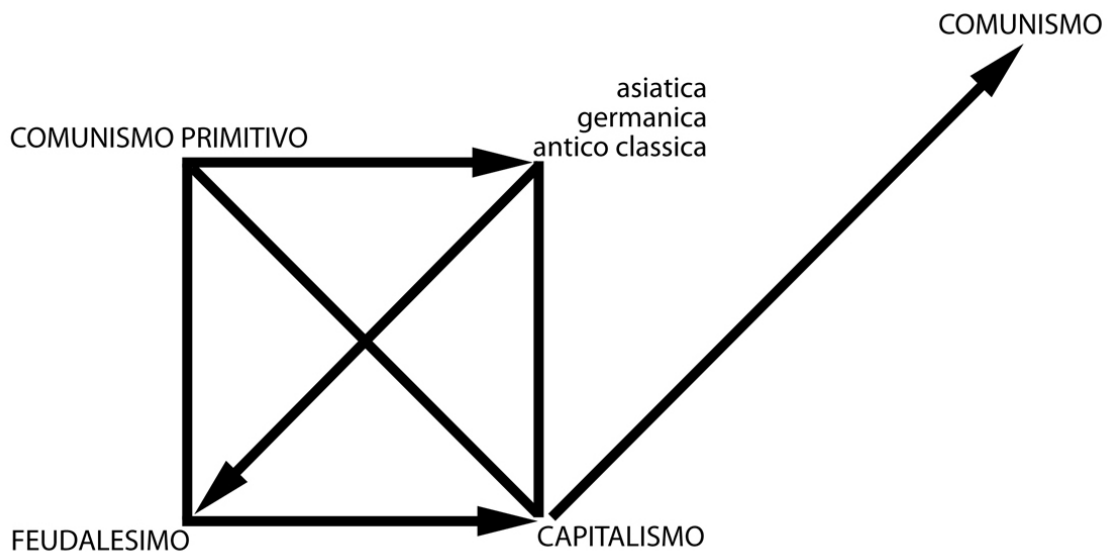
17. — Perçoir à archet.



SECTION A - FORMES ÉLÉMENTAIRES DE L'ACTIVITÉ HUMAINE



Le Forme di Produzione Successive nella teoria marxista



6. LA FORMA QUINARIA: IL COMUNISMO

Transizione economica alla società comunista

"Le nostre concezioni sulle differenze tra la futura società non capitalista e la società odierna sono deduzioni esatte basate sui fatti storici e sui processi di sviluppo. Se non sono presentate in stretto legame con questi fatti e questo divenire, esse non hanno alcun valore teorico e pratico". (F. Engels a E.R. Pease, 27.1.1886).

"Il proletariato si servirà del suo potere politico per strappare via via alla borghesia tutto il capitale, per centralizzare nelle mani dello Stato, ossia dal proletariato stesso organizzato come classe dominante, tutti gli strumenti di produzione, e per aumentare con la massima rapidità possibile la massa delle fonti produttive.

"Naturalmente sulle prime tutto ciò non può farsi se non per via di interventi dispotici nel diritto di proprietà e nei rapporti borghesi di produzione, ossia per mezzo di misure che appaiono economicamente insufficienti e insostenibili, ma che nel corso del movimento sorpasseranno se stesse rendendo necessari, per la dinamica loro propria, nuovi attacchi contro il vecchio sistema sociale: sono essenzialmente dei mezzi per rendere inevitabile il rivoluzionamento dell'intero modo di produzione. Codeste misure saranno, s'intende, da paese a paese diverse" (Marx-Engels, *Il Manifesto del partito comunista*, II, Proletari e comunisti).

Società comunista e misure di transizione

Se la società comunista, come si è sottolineato nella *Prefazione* costituisce la sintesi di tutto il portato – tecnico, giusta Marx – delle precedenti formazioni sociali e produttive, è anche, ad un tempo, la rotturaviolenta con esse, in quanto riprende i rapporti comunisti che già esistevano nelle prime società all'interno di ciascuna tribù o comunità (peraltro in urto), ma questa volta sulla base e come prodotto della grande industria stessa. Dati queste condizioni assolutamente materiali, è dunque possibile stabilirne le linee dorsali o condizioni – ed è quanto faremo in quest'ultima parte.

Avremmo potuto descrivere i rapporti del comunismo superiore a partire dai dati oggettivi esistenti, ma ciò avrebbe lasciato da canto un fattore importante, da taluni detto soggettivo, che è fattore di coscienza e di volontà ed è parte integrante della società nuova, in cui l'umanità, lungi dall'essere mossa ciecamente dalle

forze economiche, al contrario organizzerà questi ultime comunitariamente secondo i propri bisogni e ragioni – lo sviluppo onnilaterale dell'uomo. Vi includiamo quindi le misure di transizione della dittatura del proletariato, perché esse attestano già tale volontà e coscienza che il Partito sintetizza. Questo modo di procedere sottolinea inoltre il fatto che la rivoluzione proletaria è la condizione primaria sine qua non, non solo della rottura col capitalismo, ma dello sviluppo dell'umanità verso la superiore forma di società e di produzione.

Le misure di transizione costituiscono, giusta Engels, "il problema più arduo", in quanto si tratta di innestare su una realtà economica di una società di sfruttamento una dinamica rivoluzionaria a sua volta ancora contraddittoria, in cui le stesse limitate misure si negano nel corso dello sviluppo e ne rendono inevitabili altre più avanzate ¹. Non sono quindi – per nessuna rivoluzione – programmabili in anticipo, poiché dipendono esattamente dai bisogni al livello raggiunto nel momento in cui si tratta di applicarle. Nel 1891, ad esempio, "ogni creazione di un nuovo trust le cambia, e i punti di innesto devono essere completamente spostati di decennio in decennio" ². Come l'insurrezione è l'arte di applicare i principi politici in un determinato rapporto di forza militare per la conquista del potere, così le misure di transizione sono l'arte di applicare le leggi della dinamica economica tendente al comunismo (eventualmente anche dai più bassi livelli capitalistici) a rapporti di produzione in crisi acuta.

È manifestamente dalla dialettica dell'autoabolizione del capitale – quale si esprime, ad esempio, nella dinamica delle società per azioni, del credito e delle cooperative operaie di produzione –, ossia dall'esperienza economica della realtà della società moderna, che Marx ha dedotto la nozione di misura di transizione al socialismo. Sono quegli interventi dispotici coscienti del proletariato che, sotto la sua dittatura politica, faranno evolvere l'attuale economia verso il comunismo. Per esempio, "le società per azioni costituiscono una abolizione del modo di produzione capitalistico nell'ambito dello stesso modo di produzione, quindi è una contraddizione che si nega da sé, rappresentando manifestamente un semplice punto di transizione verso una nuova forma di produzione". Le fabbriche cooperative "sono, entro la vecchia forma, la prima rottura della vecchia forma" ³.

Marx definisce due livelli fondamentali di transizione, entrambi implicanti il partito proletario al potere, ma il primo, il più basso, può essere realizzato anche dalla borghesia. A queste due transizioni economiche corrispondono degli insiemi specifici di misure di transizione. Confondere i fini e le misure di ciascuno di

1 . Le misure di transizione sono una contraddizione in termini, e gli avversari o i falsi amici del marxismo hanno buon gioco nel metterle in rilievo incoerenze e incongruenze dal punto di vista della loro logica formale – il che prova semplicemente che la critica delle armi è indispensabile di fronte alla cattiva fede di chi pretende ricondurre il movimento dialettico della vita a uno schema dove tutto si regge logicamente senza mai contraddirsi. Così, ad esempio, la *dittatura del proletariato* è una misura che deve sfociare nella propria totale negazione (meglio ancora: abolizione), poiché ha un senso solo in quanto tende a trasformare il proletario in libero produttore associato e quindi in uomo sociale. Lo stesso vale per la *democrazia*: è facile opporla logicamente alla dittatura, che essa peraltro implica in quanto significa autorità dittatoriale del popolo. Ma sarebbe imbrogliare ancora la questione, poiché in Marx la *conquista della democrazia* è sinonimo dell'instaurazione della dittatura del proletariato, il cui fine ultimo è l'abolizione della democrazia, dal momento che questa presuppone sempre un conflitto di classe, l'oppressione della "minoranza" da parte di una maggioranza, dunque la macchina dello Stato e le sovrastrutture politiche di costrizione. Nel marxismo, le nozioni contraddittorie di Stato, democrazia, dittatura, ecc., sono ricondotte al loro contenuto materiale di mezzi utili per uno scopo ben preciso che le supera totalmente per alla fine eliminarle.

2 . Cf. Engels a C. Schmidt, 1.7.1891.

3 . Cf. Marx, Il Capitale III, cap. 27 su *La funzione del credito nella produzione capitalistica*.

L'analisi della natura delle sovrastrutture ha mostrato a Marx che esse sono effettivamente *potenze economiche* suscettibili di modificare il corso dell'economia. Nello stesso capitolo, egli sottolinea che gli interventi del *credito*, ad esempio, dipendono non dalla base economica, ma proprio dalla sovrastruttura; in altre parole, lo stesso credito è una misura, un intervento dispotico, ma, nelle condizioni attuali, borghese: "Il capitale che si possiede realmente o solo nell'opinione del pubblico, non è più che la base della *sovrastruttura creditizia*". Ciò che cambia, insomma, allorché il proletariato, in un ancora relativamente arretrato, utilizza il credito al posto della borghesia, è che questa misura tende non a conservare il capitalismo, ma a superarlo. Qui tutta la differenza: ma è fondamentale.

Nella sua polemica con Bucharin all'VIII congresso del Partito bolscevico del 18-23 marzo 1919, Lenin ricordava: "Se Marx diceva della manifattura che essa è una sovrastruttura della piccola produzione di massa, l'imperialismo e il capitalismo finanziario sono una sovrastruttura del vecchio capitalismo" (*Opere* 29, Roma 1967, (p. 150).

La manifattura, come l'imperialismo e la finanza, sono infatti un *modo di organizzazione* della produzione e della distribuzione del capitale. E Marx fa una distinzione fondamentale tra dominazione *formale* del capitale sul lavoro (allorché allo stadio della manifattura la produzione quale è praticata alla fine del feudalesimo è sottomessa alla *dittatura* del capitale, poiché gli operai sono raggruppati in una manifattura e lo Stato stesso è il promotore di molte imprese di tal genere, cf. Colbert: l'intervento borghese è allora rivoluzionario) e dominazione *reale*, in cui i mezzi e le forze di produzione sono diventati adeguati al capitale (divisione del lavoro molto spinta e macchinismo). La finanza e l'imperialismo sono allora un modo di organizzare e di distribuire il capitale, il quale resta lo stesso nella sua "struttura", ma genera una sovrastruttura sociale. Cf. per la definizione dell'imperialismo, il capitolo *La droga dell'imperialismo* nel nostro testo: *La crisi storica del capitale drogato*, p. 79-82.

questi insiemi, o addirittura gli insiemi stessi, significherebbe ingarbugliare tutto e far passare per progressivo ciò che è sorpassato, spacciando, ad esempio, per comunista una semplice riforma borghese. Per maggior chiarezza, raggrupperemo questi insiemi secondo un ordine logico, che è anche cronologico e segue la maturazione delle forze produttive e sociali, prescindendo dall'alternanza di avanzate e di rinculi nella lotta con la controrivoluzione.

1. *Preparazione della base economica (paesi attardati)*

Nei paesi precapitalistici o agli albori del capitalismo, dopo la conquista del potere si devono ancora allestire le basi economiche del futuro passaggio alla società comunista. La tattica è qui indiretta — e non frontale come nei paesi sviluppati dove la borghesia è al potere e l'economia pronta per la transizione al socialismo. Anche se fosse soltanto per mantenere il potere politico nelle mani delle masse lavoratrici, come avanguardia estrema della rivoluzione mondiale, è necessario sviluppare a un ritmo accelerato un capitalismo di Stato — secondo l'espressione di Lenin nell'"Imposta in natura". Nei paesi sviluppati invece è l'economia matura che serve da leva per prendere misure politiche accelerate di transizione al socialismo: tutto vi è relativamente più semplice.

Nei paesi attardati o agli albori del capitalismo (per esempio all'epoca della guerra dei Contadini, dei Livellatori o degli Arrabbiati o altri babuisti), gli interventi dispotici rappresentavano soltanto un passo verso l'assai lontano socialismo attraverso lo sviluppo dell'economia mercantile e monetaria (capitalista). Qui, come nella Russia attardata del 1917, Lenin avverte che sarebbe troppo vago e generale, e addirittura "un difetto e anzi un errore parlare di transizione al socialismo", perché a questo stadio iniziale, si possono fare solo piccoli passi in direzione del socialismo, passando per la grande industria e le riforme a contenuto borghese sotto il controllo dello Stato operaio ¹.

Le misure di transizione preconizzate dal Partito comunista del 1848 per la Germania ², costituiscono grosso modo il blocco organico di interventi dispotici a questo primo livello economico. Le misure del Manifesto, già un po' più avanzate, soprattutto per alcune audaci puntate, formano il passo seguente che porta al secondo livello.

Un esempio per distinguere questo primo stadio dal secondo: la statizzazione industriale, benché effettuata sotto la dittatura del proletariato, sul piano economico non è ancora socialismo, nemmeno nel senso della fase inferiore del comunismo, perché come magistralmente spiega Lenin nell'Imposta in Natura, "il socialismo non è nient'altro che la tappa immediatamente successiva al capitalismo monopolistico di Stato".

I paesi attardati raggiungono per questa via il grado di sviluppo dei paesi capitalistici avanzati: quello del capitalismo di Stato. Di ciò hanno approfittato gli opportunisti per negare la necessità della presa del potere in un paese arretrato. Questo significa eludere la centrale questione del potere. Infatti è un vantaggio enorme per quel paese di poter disporre di uno Stato operaio col quale può far leva sulle forze materiali della grande industria, il che è essenzialissimo nel processo della rivoluzione internazionale, perché il proletariato è al potere non per "portare la pace ma la guerra" alla borghesia mondiale, se pure abbia temporaneamente trionfato solo nell'anello più debole. Abbandonare per principio il potere al nemico di classe sarebbe volgere le terga al marxismo rivoluzionario.

Rigettare questo necessario presupposto del capitalismo di Stato è dunque un atto contro il socialismo, mentre è atto a favore il sostenerlo, in quanto tale sostegno è una lotta che il proletariato conduce suo malgrado, sapendo che deve amministrare il potere in forma democratica — la famosa "conquista della democrazia" del Manifesto — su di una economia per la stragrande maggioranza ancora mercantile e monetaria, dunque "borghese", anche se i proprietari fondiari e i capitalisti sono spariti come persone fisiche. Il borghese scambio tra equivalenti non solo continua a sussistere, ma è sviluppato ³.

1 . Lenin, *La settima conferenza panrusa del POSDR*, in *Opere*, cit., vol. 24, p. 240.

2 . Cf. *Rivendicazioni del Partito comunista in Germania*, volantino scritto da Marx ed Engels, stampato a Parigi verso il 30 marzo 1848 e diffuso in settembre.

3 . Il compito economico dei paesi arretrati in cui il proletariato è al potere sembra, a prima vista, impossibile, poiché il partito vi sviluppa man mano il capitalismo di Stato, che rafforza la potenza borghese nell'economia ed esercita una pressione sempre più forte sullo Stato proletario. Il compito è certo difficile, ma, d'altra parte, si sa che il capitalismo a misura che avanza genera anche gli elementi della società comunista, nel senso che elimina i borghesi industriali e finanziari, i proprietari fondiari e i piccoli borghesi (che vengono proletarizzati), ingrossando continuamente i ranghi del proletariato rivoluzionario al potere; insomma, *il capitale è contemporaneamente processo di valorizzazione e di svalorizzazione*, ossia dinamica di abolizione progressiva del valore. Tuttavia, nonostante queste difficoltà, nel processo della rivoluzione mondiale un paese arretrato può resistere anni, se non decenni, sulla base di un'economia antagonista, perché dittatura del proletariato significa precisamente iato fra Stato e condizioni economiche

Se le misure di transizione espone nel Manifesto del 1848 corrispondono a un livello economico ancora basso del capitalismo, le condizioni economiche alle quali si riferisce il Programma di Gotha (1875) – stabilito per una situazione sociale non sconvolta da guerre o devastazioni in corso, in cui si tratta di fare notevoli passi in avanti verso il socialismo in economia – sono invece già più mature: Marx affronta la transizione dal capitalismo sviluppato allo stadio inferiore e poi pieno del comunismo. Dallo stadio inferiore della rivoluzione permanente, lo scambio tra equivalenti sopravvive unicamente nel rapporto (sempre a contenuto borghese) tra la forza lavoro fornita dal lavoratore e quanto egli riceve per il proprio consumo, essendo il mercantilismo abolito nella restante produzione e distribuzione. Le ultime vestigia dello scambio tra equivalenti toccano il lavoro, in quanto il proletariato si estingue da ultimo – contemporaneamente allo Stato – al momento del passaggio allo stadio superiore. Ma a questo proposito la spiegazione pienamente marxista di Lenin sbalordirà 999 marxisti su 1000: siccome il diritto borghese sopravvive ancora "in quest'ultimo equivalente col lavoro", lo Stato amministrato dal proletariato resta ancora in parte borghese¹. Egli scrive completamente giusto, poiché finché vi è Stato, vi sono sopravvivenze di classe, e dunque sovrastrutture politiche di costrizione: il freddo mostro va a sicura morte, ma per il momento è solo agonizzante. Ciò può sembrare un paradosso o un gioco del pensiero, dice Lenin; in realtà, è rigorosamente scientifico, perché "la vita ci mostra ad ogni passo, nella natura e nella società, che vestigia del passato sopravvivono nel presente. Marx non ha introdotto arbitrariamente nel comunismo una particella del "diritto borghese": egli ha soltanto constatato ciò che, economicamente e politicamente, è inevitabile in una società uscita dal seno del capitalismo" (ibid).

2. Nei paesi sviluppati: distruzione del capitalismo

Le misure da adottare nei paesi capitalistici pienamente sviluppati mirano essenzialmente a distruggere i borghesi rapporti di produzione e di distribuzione. Come dire che bisognerà operare tagli netti in interi rami dell'attività sociale. Per definizione sparirà senz'altro il settore mercantile del commercio all'ingrosso e al dettaglio, delle banche e della finanza, ecc. Sarà quindi la volta delle branche di industria e di tutte le attività che sono al servizio del lusso sterile delle classi fondiarie, borghesi e sotto-borghesi, perché servono non allo sviluppo dell'uomo, ma a realizzare le eccedenti prodotte nelle società di classe imponendo alle masse sopralavoro insieme alla miseria. Similmente verranno soppresse le industrie di morte e interi settori dell'industria pesante, le cui tecniche degenerate vengono applicate persino alla mercantile e monetaria agricoltura; si elimineranno, in una parola, tutte le branche distruttive, nocive e antisociali. Contemporaneamente si metterà fine, con lo Stato a buon mercato della dittatura, a tutte le attività e alle enormi spese legate alle impalcature politiche, amministrative, giuridiche e ideologiche della società di classe, e alla più gravosa e parassitaria di esse: la borghesia nell'epoca della sua decadenza.

Alcuni esempi serviranno ad illustrare il senso di queste misure. Quante alle risorse naturali, come ad es. il ferro, il comunismo sviluppato non avrà ovviamente bisogno delle attuali 700 milioni di tonnellate prodotte ogni anno nel mondo. Per fissare le idee, diciamo che una volta soddisfatti i bisogni basterà da un anno all'altro, il ferro per il valore di un pennino a testa. Si potranno dunque chiudere le miniere e sopprimere i lavori più barbari, in quanto basterà rivivificare il ferro già estratto². Non è forse la materia, per definizione,

non socialiste.

È in questo senso che si può scrivere: "I marxisti sono stati *sempre* per l'attacco rivoluzionario *anche in un solo paese*, quanto a strategia politica, a lotta per la presa del potere. Quanto alla trasformazione della struttura sociale in *socialismo*, che con espressione teoricamente non meno falsa delle altre si chiama *costruzione del socialismo*, e si dovrebbe chiamare *distruzione del capitalismo* [in due fasi, l'una del suo processo di valorizzazione e di svalorizzazione, l'altra di distruzione diretta], essa è sempre stata considerata proponibile e possibile *anche in un solo paese*. Ma sotto due condizioni, di cristallina evidenza da Marx a Lenin. Primo: che il capitalismo in quel paese esista pienamente; secondo: che il proletariato vincitore di quel paese sappia applicare la consegna: non sono venuto a portare la pace, ma la guerra!", ossia che resti saldamente legato all'Internazionale e alla lotta rivoluzionaria del proletariato del resto del mondo. Cf. *Struttura economica e sociale della Russia d'oggi*, Ed. Il Programma Comunista, 1976, p. 85-86, *La inventata teoria*.

1. "Certo, il diritto borghese, per quel che concerne la distribuzione dei beni di *consumo*, presuppone necessariamente uno *Stato borghese*, poiché il diritto è nulla senza un apparato capace di costringere all'osservanza delle sue norme.

Ne consegue che in regime comunista sussistono, per un certo tempo, non solo il diritto borghese, ma anche lo Stato borghese, senza borghesia!" (cf. *Stato e rivoluzione*, in *Opere* 25, Roma, 1970, p. 442, cap. V, 4, *La fase superiore della società comunista*).

2. Se l'*animus* borghese dell'impresa è la *costruzione* che edifica e fonda, ossia oggettiva e reifica, il socialismo attivo vivifica e crea. In altri termini, mantiene in vita e aggiunge, stabilendo un rapporto attivo fra ieri, oggi e domani.

A proposito della *folle* sovrapproduzione di acciaio della Germania del 1881 – 700.000 tonnellate d'acciaio contro i ... 53 milioni attuali (? ! ? ! ? !), cf. Marx-Engels, *La Social-démocratie*, Ed. 10/18, Parigi 1975, p. 155 e nota n. 113, p. 372/73. Certo, come diceva Engels, lasciamo alle generazioni future (che saranno meno bestie dell'attuale) la cura di determinare ciò che metteranno

eterna, dal momento che la forma cambia solo per l'applicazione del vivente lavoro per "crearla" o conservarla¹? Similmente le città saranno eliminate e le campagne trasformate, poiché le abitazioni da individuali o private (appartenenti cioè a persone, aziende, gruppi, associazioni o classi) diverranno collettive. I cambiamenti saranno ovviamente gradualmente e richiederanno secoli, ma possono venire accelerati dalle gigantesche guerre – distruttive della gravosa eredità borghese – che il capitalismo condurrà e contro la propria sovrapproduzione e contro il socialismo durante la fase di transizione.

Possiamo così affermare che nel secolo scorso, il trapasso, per cui l'Europa occidentale era già abbastanza matura, avrebbe incommensurabilmente comportato meno distruzioni e perdite sia di vite umane (anch'esse in soprannumero) che di materie prime. Con raffronto alle dilapidazioni delle società classiste – dallo schiavismo al capitalismo – il socialismo è essenzialmente un sistema di economia sulla base di una superiore produttività, per il che si rende possibile ridurre praticamente a zero le ore di lavoro nella produzione mercantile.

Insomma, il comunismo dovrà, per poter imporre economicamente i propri principi di risparmio e di più grande efficacia con effetto utile uguale o superiore, eliminare le false spese e distruggere la sovrapproduzione e le leggi che presiedono alla produzione borghese. Come infatti dimostra la società dei consumi e del benessere, che produce articoli di utilità e durata sempre decrescenti, l'economia borghese è dalle sue stesse leggi costretta ad accelerare freneticamente velocità e massa della produzione, ad ammortizzare il capitale per ... farlo rendere al massimo.

Se si volessero dedurre le leggi di funzionamento della produzione socialista per opposizione al capitalismo, bisognerebbe immediatamente disperdere la falsa concezione che la massa dei prodotti (specie della produzione industriale) debba ulteriormente aumentare col pretesto che si tratta di un modo di produzione superiore, dimenticando che tale massa è indice essenzialmente di sovrapproduzione, e quindi di sfruttamento, di ricchezza ad un polo e miseria all'altro polo, e perciò di crisi e lenitive (per il capitale) guerre di distruzione. L'indice scientifico di comparazione è il saggio, ossia un rapporto.

Ciò è d'altronde sentito dagli stessi borghesi, spinti a dover continuamente aumentare la massa della produzione sotto il pungono fatale della discesa del saggio di profitto, ossia di un rapporto di produzione (causa) qualitativo e dinamico, e non statico come la fredda registrazione del prodotto (effetto) quantitativo della massa ².

È falso al mille per cento definire il socialismo come un sistema che accumula di più e meglio del capitalismo, e con indici di crescita ancora superiori, in quanto lo si riduce per tal modo a mero prolungamento del capitalismo, o meglio a un capitalismo sviluppato ipergonfiato dalla sua demenziale sovrapproduzione. Ma il

nella pentola, ma il marxismo indica chiaramente, in opposizione alla folle produzione per la produzione capitalistica, che non si tratterà di acciaio. Tali indicazioni danno una visione più chiara delle differenze specifiche del socialismo!

1 . Come osserva Marx, nelle fucine del vulcano della produzione capitalistica, il proletariato operaio anticipa già nel suo lavoro la società comunista: "Nel processo di produzione, il lavoro vivo fa dello strumento e della materia il corpo della sua anima risuscitandoli così dalla morte" – e il capitale ammortizza in seguito questo prodotto effimero sul mercato.

"La materia di lavoro si conserva in una forma determinata essendo trasformata e sottomessa alle finalità del lavoro. Il lavoro è un fuoco vivente che forgia la materia. È ciò che vi è di perituro e di temporale in essa: è la lavorazione dell'oggetto ad opera del tempo vivente". (*Grundrisse*, cit. p. 325, 320). Si potrà obiettare che il lavoro dell'artigiano ha la stessa qualità. È vero, ma è individuale e legato al destino personale, mentre il lavoro cooperativo, sociale, dell'operaio si effettua alla scala mondiale e dell'intera natura, e può dunque collegare (e vivificare) il lavoro di tutte le passate generazioni in un modo di produzione senza antagonismi fra gli uomini di ieri, di oggi e di domani. In questo senso, il comunismo teorizzato da Marx-Engels, portavoce del proletariato mondiale, non può che essere il prodotto della classe operaia moderna, sorta sulla base del modo di produzione capitalistico.

2 . La caduta del saggio di profitto dimostra appunto che il capitale vede diminuire il suo saggio di redditività sociale medio, dunque i suoi indici di crescita. Ciò testimonia che esso è sempre meno in grado di accrescere l'*efficacia* del lavoro umano, che non è il suo scopo ma è subordinato al suo *rendimento*: l'aumento delle forze produttive non è neanche il suo ideale supremo. In periodo di crisi, il capitale si blocca, non per l'incapacità della produzione a crescere, ma perché la sua redditività (o saggio di profitto) è caduta a zero, *determinando* anche il crollo della sua *massa*.

Insomma, la massa crescente della produzione maschera proprio la caduta tendenziale del saggio di profitto, dunque del rendimento del capitale: siamo nella crisi generale se massa e saggio cadono entrambi. In periodo di crescita o di accumulazione allargata del capitalismo, la *massa* della produzione evolve in rapporto inverso al suo *tasso* di crescita: la prima aumenta, mentre il secondo diminuisce e, con esso, l'altro rapporto: l'efficacia del lavoro in rapporto alla massa prodotta. Il capitalismo supera questa contraddizione gettando sempre nuovi paesi nel circuito della produzione borghese, il che frena la caduta del saggio medio sociale di profitto, permettendo un aumento della produttività – dunque per il capitale un aumento del plusvalore – in rapporto alle condizioni anteriori. Ma questo movimento volge ormai al termine: il capitale ha fatto il giro del mondo industrializzato altrettanto – e anche di più, vedi l'inflazione – di quanto non gli permetta il suo modo di produzione ineguale – ed ecco la crisi generale che spinge alla guerra di distruzione o alla rivoluzione, o a tutte e due contemporaneamente.

socialismo è tutt'altra cosa: ed è, come al solito, il capitalismo a fornircene la definizione per opposizione, in quanto il comunismo è l'antitesi generata dal contraddittorio modo di produzioni capitalistiche.

Se quest'ultimo è, giusta Marx, il modo più economico per trasformare o realizzare il lavoro in merci, siano esse derrate, macchine o installazioni fisse, è pure nello stesso tempo – e in ciò la sua contraddizione più stridente che il comunismo sopprimerà – il modo di produzione più dilapidatore di lavoro vivo, sangue, carne, muscoli, nervi e cervello ¹. Il segreto del comunismo sta in questo, che esso spezza il dominio di classe dei mezzi di produzione sull'uomo attraverso un duplice movimento: da una parte economizzando le proprie forze, dall'altra sviluppandole onnilateralmente. E Marx, per caratterizzare questa trasformazione rivoluzionaria che capovolge tutti i valori, trova una formulazione di straordinaria densità dialettica; "in realtà, solo il totale esaurimento dello sviluppo individuale assicura l'universale sviluppo ulteriore dell'uomo sociale, che, in questi periodi della storia, prelude alla nascita socialista dell'umanità".

In altri termini, l'umanità dopo il lungo periodo di disumanizzazione e di robotizzazione degli individui ad opera del capitale, deve passare attraverso il livellamento egualitario evocato dal programma di Gotha a proposito degli scontrini di lavoro, del diritto uguale per tutti, ultima forma borghese di rapporti tra uomini, per forgiare un modello di sviluppo volto non alla produzione per la produzione, ma alla produzione dell'uomo e delle sue capacità e potenzialità universali.

Consideriamo ora questo processo sociale, confrontandolo all'effetto ultimo a cui tende ogni vera rivoluzione sul piano economico: far avanzare d'un balzo la produttività umana.

Ciò che nel socialismo aumenta è non la massa, ma l'efficacia del modo di produzione, la produttività, ossia un minor logorio e dispendio di forze umane e di prodotti della natura per un risultato migliore o superiore. Questo effetto si ottiene migliorando il rapporto: minore sforzo umano per una più grande produzione, ossia miglior rendimento di più sviluppate capacità intellettuali e pratiche, e accresciuta intensità di vita. Non bisogna quindi confondere la massa lorda prodotta col rapporto tra quantità sociale ottenuta e sforzo sociale applicato, né – che è poi lo stesso – l'accresciuta massa della produzione annuale che dipende dall'investimento (cioè in ultima analisi dal saggio di profitto) col rapporto qualitativo di rendimento delle forze produttive la cui unità di misura marxista è unica: il tempo.

Il mezzo discriminatorio del tempo

Il tempo è un criterio insieme quantitativo e qualitativo che può essere oggetto di scienza esatta. Esso diviene per l'uomo sempre più ricco e più denso. Questa densità, oltre che denominatore comune a capitalismo e comunismo, laddove il primo è la base economica del secondo, costituisce anche la loro differenza specifica. Il tempo ha infatti nei due casi un contenuto opposto: reificato dal capitale, vivificato e umanizzato dal comunismo, in quanto il primo succhia dal tempo vivo operaio tutta la forza e la potenza delle macchine per produrre derrate aggettivate morte, mentre il secondo mette a disposizione dell'uomo attivo o produttore tutta la scienza, l'esperienza e l'abilità accumulate dalle passate generazioni.

La società comunista sviluppa la forza produttiva e creatrice dell'uomo, il quale si appropria tutte le conquiste rendendole viventi in sé. È un processo di palingenesi, di fecondazione dell'intera Natura ad opera dell'uomo, la famosa "umanizzazione della natura", di cui Marx parla nei Manoscritti del 1844. Due movimenti storici – coincidenti alla fine nella pratica e che noi distinguiamo solo per un ragionamento logico – permettono di giungere a questo grandioso risultato: in un primo atto di disciplinazione l'uomo si appropria — con coerenza, rigore, sistema e fedeltà — l'esperienza di tutte le generazioni passate, la memoria collettiva, apprendendola non nelle scuole, ma nel secondo atto di creazione nel seno del grande laboratorio o libro (per parlare il linguaggio degli sciocchi pedagoghi odierni ²) aperto delle forze viventi della produzione e della società, atto che è ad un tempo consumo e godimento infinitamente diversificato, elevato, "nobile", complesso, profondo e ampio, in una parola universale.

Appare qui in luce chiarissima la differenza tra capitalismo, che è produzione per la produzione (ossia aumento delle ricchezze e della proprietà privata senza considerazione per l'uomo, il che significa che la stragrande maggioranza della sempre più numerosa umanità è pauperizzata a ritmo crescente) e comunismo, che è produzione per il pieno sviluppo dell'uomo o meglio di tutti gli uomini, dell'intera

1 . Cf. Marx, *Manoscritti inediti* a "Zur Kritik der politischen Ökonomie".

2 . Rimandiamo il lettore agli scritti di Marx-Engels sul processo di nascita dell'uomo nuovo del comunismo superiore nella produzione e nella società – e non più nelle scuole e nelle istupidenti università borghesi – mediante la combinazione del lavoro manuale col lavoro (e non insegnamento) intellettuale, scritti riportati nella sezione II sulla genesi dell'"educazione" comunista, p. 133-260 della raccolta: Marx-Engels, *Critique de l'éducation et de l'enseignement*, Ed. Maspéro, Parigi 1976.

collettività umana, in cui la vita, l'esistenza e il movimento in tutte le direzioni hanno sostituito l'avere, ossia la moltiplicazione di oggetti di sempre minor valore. L'aumento della produttività del lavoro impone la prospettiva del più compiuto sviluppo umano in una società che non sarà alienata ed esteriore all'uomo, oggettivata nelle cose, ma svilupperà la vita umana, o meglio la specie in continua crescita.

Il socialismo non è dunque il sistema dell'industria pesante di base alla Stalin, né quello dell'industria leggera di punta nella versione dei suoi emulati occidentali. Questa deformata visione non è altro che la visione borghese e romantico-utopistica nata agli albori del capitalismo, in un'epoca, cioè, in cui si trattava di allestire la base economica del socialismo. Essa aderiva infatti all'ideologia di edificatori e di operatori economici, di promotori e di progettatori di piani che non si sporcano mai le mani. La Tecnica (o capitale morto) è l'esempio più macroscopico di questa vera e propria degenerazione delle capacità produttive del Capitale, che separa l'Idea (resa venale) dal lavoro materiale dell'operaio (ignorante e passivo), così come dall'ancor più ignorante e passivo consumatore, donde lo sciupio inaudito e il completo abbruttimento della massa dei consumatori. La "scienza" genera così l'oscurantismo col feticismo per gli oggetti (di proprietà) e la robotizzazione delle attività umane subordinate e debilitate. Marx-Engels diedero una memorabile strigliata a uno di questi Grandi Architetti, il socialista piccolo-borghese sentimentale Kriege, che a New York si diletta a creare sistemi per illuminare le masse ignare sul socialismo: "È vile e ipocrita presentare il comunismo come un "compimento" o una , "realizzazione", e non come la distruzione delle miserabili condizioni esistenti e delle illusioni che se ne fanno i borghesi" ¹. A voi, moderni riformisti che considerate il socialismo come il prolungamento graduale del capitalismo!

Se il comunismo continuerà ad accrescere le forze produttive, non sarà per aumentare ancora la produzione, bensì per diminuire sempre più l'orario di lavoro e il tormento ad esso legato. La prima verità del comunismo (frontalmente opposto alla prassi criminale del capitale nella sua suprema fase di delirio) è che esso non accelererà la pazzia corsa a produrre, spezzata e frenata già dalla vittoria della rivoluzione socialista.

Non solo il capitalismo ha da tempo costruito quanto a noi basta ed avanza come base "tecnica" per il socialismo, ossia come dotazione di forze produttive, sicché il grande problema storico non è – nell'area BIANCA – di crescere il potenziale lavorativo, ma di spazzare via le FORME SOCIALI di ingombro alla buona distribuzione ed organizzazione nel mondo delle forze ed energie utili, vietandone lo sfruttamento e il dilapidamento. Ma lo stesso capitalismo HA TROPPO COSTRUITO e vive nell'antitesi storica: distruggere o saltare sotto la pressione della sua pleora. Lo stesso capitalismo, che con l'introduzione delle macchine ha sviluppato i mezzi materiali per diminuire drasticamente le ore di lavoro, è incapace di farlo per gli operai produttivi: esso crea il tempo libero solo per la classe dei borghesi e per le loro innumerevoli appendici, le classi medie, che sterilizzano i progressi dovuti al LAVORO ².

La rabbia di produrre diviene delirium tremens nell'età senile del capitale e prosegue in piena crisi di sovrapproduzione, giacché la produzione borghese è legata al plusvalore, confermando appieno la scienza economica del marxismo che ha sottolineato come la terra sia progressivamente rovinata e devastata dalla applicazione demenziale delle macchine e di procedimenti tecnici di un'efficacia diabolica, ancora stimolata dalla sete di denaro che l'inflazione e l'accumulazione degli zeri rendono oggi più derisoria che mai.

La produzione per la produzione è infatti inerente alle leggi dell'economia capitalista (discesa del saggio di profitto, concorrenza, necessità di accrescere ad ogni costo la parte relativa del sopralavoro, ecc.) e provoca sovrapproduzione e crisi, guerre e genocidi criminali, rovine e devastazioni in tutto il pianeta al solo scopo di riassorbire le eccedenze. Ma ciò non impedirà al capitalismo, che soddisfa l'eccesso produttivo coll'affamamento della stragrande maggioranza dell'umanità e colla rapina di risorse e materie prime per le insaziabili fauci del Moloch, di sfuggire al crollo totale.

La legislazione sul lavoro volge alla società comunista, e l'anticipa, anche se in forma ancora alienata (il comunismo ignora le forme irrigidite e reificate del diritto), con un'azione vivente, in divenire, che spinge cioè al suo sviluppo ed allargamento futuro, a nuove conquiste e non – come propongono i riformisti – a difesa di quelle del passato, nella mentita affermazione che la società borghese assicuri gradualmente un progresso crescente, laddove essa in realtà non fa altro che fagocitare man mano le conquiste operaie. Così, ad esempio, grazie all'aumento della produttività e dell'intensità del ritmo degli sforzi, il capitale trasforma le otto ore in una giornata più densa, più feconde e quindi più lunga di prima.

1 . Cf. Marx-Engels, *Circolare contro Kriege*, in *Opere* VI, Roma 1973, p. 42.

2 Cf. Marx-Engels, *Critique de Malthus*, Ed. Maspéro, Parigi 1978, per tutta la problematica degli oziosi che prevalgono sugli attivi, gli intellettuali sui manuali, i maschi sulle donne, i redditieri sui produttivi, i disoccupati su quanti nel mondo trovano lavoro.

L'azione sindacale, che verte essenzialmente su rivendicazioni economiche, riflette al massimo grado il carattere effimero di queste misure, il cui interesse collettivo e storico – la continuità e la sistematizzazione – è politico, ossia dipende da un'azione di classe che soltanto il partito può organicamente impostare.

La legge sulla riduzione del tempo di lavoro anticipa – non più idealmente, ma materialmente ed economicamente – i rapporti della nostra forma sociale per cui sarà la comunità dei produttori, sulla base di un progetto o di un piano collettivo, a determinare il processo di produzione. Nella sua azione presente, locale e parziale, questa legge utilizza fin d'ora gli stessi metodi comunisti della società collettivista, in quanto separa il tempo in cui il proletariato è impegnato nella produzione da quello in cui è libero di organizzarsi in vista della conquista dei prodotti del lavoro, quei prodotti che vengono oggi usurpati dagli oziosi (che non lavorano nella produzione immediata) e hanno in mano l'amministrazione, lo Stato, la scienza, l'arte, ecc. di cui i produttori stessi devono appropriarsi per potersi sviluppare. Questo tempo libero, così regolato, non ha niente a che vedere con le illusioni delle vacanze per tutti, questo vuoto del vuoto dell'inattività passiva: è una lotta per migliori condizioni di lavoro e di vita finché durano le società di classe.

In un passato meno fetido del presente, si scaglionavano le "vacanze" estive in un periodo di tre mesi, non per far crepare di noia i bambini accanto ai genitori sdraiati sulle monotone spiagge, ma per far loro cambiare di attività nel momento dei raccolti mobilitanti molte braccia.

La diminuzione delle ore di lavoro è il mistero svelato della superiore forma di produzione, la sintesi, in una formula, del programma di transizione al comunismo teorizzato da Marx-Engels che costituisce già ora il movimento reale della società comunista. Il programma comunista del partito di classe difende fin dall'inizio la situazione futura di un minor tempo di lavoro, al fine di servire utilmente la vita. Il Partito lavora a questo risultato dell'avvenire facendo leva su tutti i mezzi politici ed economici esistenti nella società capitalistica.

Questa conquista, apparentemente espressa in termini modesti da "ore" e ridotta ad un computo materiale, rappresenta in realtà una gigantesca vittoria – la più alta possibile – sulla necessità che spinge noi tutti e ci rende schiavi. Anche allorché il capitalismo e le classi saranno state soppresse, la specie umana sarà ancora sottomessa alla necessità imposta dalle forze naturali, e la libertà – assoluto filosofico – resterà un vaniloquio.

Definiremo dunque capitalismo e comunismo in tal modo: il primo ha per scopo l'arricchimento e la massima produzione, mentre il secondo, al contrario, la diminuzione dello sforzo di lavoro e l'aumento del tempo libero. È arcifalsa la pretesa che anche il capitalismo abbia contribuito a questo risultato che è caratteristico del comunismo e di esso soltanto. Al contrario, il capitale non ha fatto che aumentare il tormento dell'operaio, con le macchine che allungano gli orari spingendo al lavoro notturno. Si citano con orrore le giornate di lavoro di 16 ore, e si vanta con compiacenza la "recente" conquista delle 8 ore (imposta da generazioni di operai dopo decenni di lotte ardenti contro i borghesi, che a distanza di un secolo non rinunciano ancora a rimetterla in discussione ovunque nel mondo). L'ideale a cui tende il capitale è la giornata di 15-16 ore che esisteva non prima, bensì all'inizio del capitalismo. Anziché diminuire il tormento del lavoro, esso aumenta la disoccupazione e la miseria. Come ha constatato Marx, le macchine hanno introdotto e generalizzato il lavoro notturno e tratto in un'ora cinquanta e più ore dalla carcassa umana. Il capitale accaparra il tempo libero, prodotto dal lavoro più efficace degli operai produttivi, per aumentare il tempo libero dei suoi lacchè, i quali non partecipano alla produzione ma consumano il prodotto delle industrie improduttive, di lusso, ecc., che mascherano la sovrapproduzione: proprio queste classi oziose e parassitarie sono in continuo aumento e sono loro ad annullare per l'operaio produttivo i vantaggi della sua accresciuta produttività¹.

Il brillante risultato a cui il capitale perviene si può quindi così riassumere: da una parte esso accresce sempre più la fatica e il tempo di lavoro degli operai produttivi, mentre dall'altra il loro prodotto (tempo libero compreso) viene consegnato alle classi oziose. Proprio queste classi che mangiano il prodotto operaio (e realizzano il capitale consumando) sono, nella teoria capitalista, le classi necessarie, in quanto formano la domanda o possiedono i redditi per assorbire la crescente sovrapproduzione. Soprannumerari sono gli operai, che quando sono troppo produttivi sono buttati sul lastrico, coll'effetto di aumentare ancora il ritmo e

1 . Come dice il socialista "ricardiano" Ravenstone, citato frequentemente da Marx nei manoscritti inediti di *Zur Kritik* ecc. (cit, p. 277), la proprietà e il capitale non hanno in vista "che un affare: produrre la pigrizia", cioè il tempo libero morto, così come il capitale stesso è morto ed è ammortamento di tutto ciò che tocca. In questo senso, ancora, è a partire dalla società comunista che si afferra appieno la natura del capitale, il quale "non esiste" o – in altri termini equivalenti – uccide il lavoro vivo man mano che lo assorbe.

il tormento del lavoro di quanti continuano a produrre. Il capitale è persino impotente a spartire il lavoro fra questi operai e i disoccupati, tanto è inestinguibile la sua sete di sopralavoro ¹.

La rivoluzione nei paesi sviluppati

A differenza delle misure economiche post-rivoluzionarie, che nei paesi sviluppati faranno leva su condizioni di produzione arci-mature, e dunque favorevoli, la rivoluzione stessa sarà invece più difficile che mai, in quanto dovrà scontrarsi con tutti gli ingombri accumulati dall'ultratotalitario o superarmato Stato borghese, che, pronto a tutto e senza scrupoli, utilizzerà tutte le astuzie delle diverse classi dominanti successive della storia. Essa sarà infinitamente più difficile da portare a termine che non all'inizio del capitalismo o nei paesi attardati, come dimostra chiaramente la storia dell'Europa occidentale del XIX e XX secolo.

Per questo motivo, dal punto di vista politico, le parole d'ordine di preparazione alla rivoluzione devono basarsi su una critica feroce, fin nei suoi aspetti più quotidiani, dell'intero modo di vita borghese, che incatena giorno dopo giorno le masse. Gli ultimi scrupoli paralizzanti, suggeriti dai pretesi valori della moderna civiltà che la rivoluzione farà volare in aria, saranno sradicati definitivamente dalle trasformazioni economiche e sociali del periodo di transizione al socialismo. Il partito deve dunque impennare proprie parole d'ordine sulla denuncia spietata della democrazia (coesistenza delle classi), onde dare al proletariato la sua assoluta autonomia di classe che ne promuova la radicale opposizione alla società borghese e alle classi che la sostengono; quanto al delicato problema dell'alleanza, col contadiname, bisogna prima ribadire che i braccianti agricoli salariati sono parte integrante del proletariato, e se i contadini, muscoli rivoluzionari, ma perduti nelle tenebre di pregiudizi millenari, possono lottare, non possono però – anche se poveri – sapere e vedere quei traguardi tanto più alti, per i quali solo la classe dei lavoratori di massa e nullatenenti ha organi di senso e di pensiero.

Di qui il ruolo essenziale del Partito, che già prima la rivoluzione rappresenta e difende l'integrale patrimonio programmatico della classe. La sua critica e la sua propaganda devono bollare a fuoco il culturalismo, questa cancrena dei partiti opportunisti che, ubriacati dell'ideologia delle classi oziose, le quali si sono appropriate le pretese scienze, arti, lettere, e ... i loro sofismi, civettano con gli intellettuali e le classi medie. Instancabilmente esso deve ripetere questa verità: l'istinto e l'intuizione stanno in ragione inversa della cultura diffusa dalla classe dominante in seno alle sue innumerevoli quanto pietose scuole, e che noi ammiriamo un proletariato sprovvisto di diplomi e di titoli di studi anche elementari, ma detentore del titolo supremo della verità rivoluzionaria, da cui la scienza ufficiale è lontana mille miglia.

Ma non è tutto: occorre anche combattere l'ideologia diffusa dal "comunismo" divenuto borghese della Russia, e particolarmente il culto della tecnica, tanto cara all'aristocrazia operaia che vede in essa la causa dei suoi alti salari e dei suoi privilegi. Questo feticcio va infranto perché la tecnica altro non è se non il sistema delle macchine, nelle quali si incarna il capitale per opprimere il lavoro vivo e produrre la mutilante e debilitante divisione del lavoro, con i vuoti quanto inutili esperti e specialisti. A questo stadio, il partito attacca violentemente le concezioni operaiste e consigliate osannanti l'azienda, che si vorrebbe gestita a profitto degli operai, ma di cui si deve invece progressivamente spezzare i limiti per spingere a fondo la socializzazione che sola permetterà di superare le enormi ineguaglianze di sviluppo tra i vari paesi e continenti. Localismo economico e corporativismo sono diametralmente opposti all'internazionalismo dei nullatenenti.

Insomma, il proletariato, liberato dal primo atto rivoluzionario, dovrà spezzare tutte le catene che lo legavano alle icone, a quelle reali storiche forze di classe che si chiamano divinità, personalità, libertà, proprietà, culto imbecille dello Stato, della patria, della famiglia, della casa infine, ultima e più sinistra prigione che il fiammeggiare del comunismo mondiale deve disonorare prima, dissolvere poi ².

1 . Il numero di americani che lavorano 55 ore alla settimana è passato dal 20,5% nel 1950 al 26,9% nel 1970. Durante lo stesso periodo, il numero dei disoccupati è passato dal 5% al 10% circa. Se si tiene conto del tempo speso per recarsi sul posto di lavoro, del lavoro vero e proprio e dei lavori più o meno domestici, essi lavorano in media 10 ore e mezza al giorno; grazie alla recessione, molti americani hanno un secondo "job" o fanno ore straordinarie. Anche se, sul piano dell'orario di lavoro, si è registrato un leggero miglioramento, questo è cancellato dal fatto che il numero delle donne sposate che lavorano è raddoppiato in 20 anni, e "IL NUMERO DI ORE DI LAVORO FORNITE DA UNA COPPIA AMERICANA OGNI SETTIMANA È PIÙ ELEVATO CHE ALL'INDOMANI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE", cf. Witznitzer, *Trop de temps libre?*, in *Le Monde* del 1978.

2 . Rinviamo il lettore alla raccolta di Marx-Engels, *La Communauté de l'avenir*, Ed. Maspéro, Parigi 1976, per quel che concerne il programma dell'abolizione delle differenze tra città e campagna, corollario dell'eliminazione dell'antagonismo fra industria e agricoltura legate tra di loro dal mercantilismo. Finalmente con l'edificazione di palazzi comunitari saranno liquidati la follia della proprietà privata dei domicilia individuali, la famiglia e il suo corollario, lo Stato, che racchiude la micro-organizzazione familiare

Programma rivoluzionario IMMEDIATO nei paesi sviluppati

Giocando sul fatto che la borghesia ha finito per eseguire parecchie di quelle misure che per la sua incapacità erano affidate agli sforzi rivoluzionari del proletariato (istruzione obbligatoria, Banca di Stato, ecc.), il riformismo ne ha dedotto la possibilità di applicare nella legalità e senza urto violento tutte le rivendicazioni del Manifesto, passando vigliaccamente sotto silenzio che la presa violenta del potere da parte della classe operaia è la condizione sine qua non per la loro applicazione e per il superamento del capitalismo, prima nella politica e poi nell'economia – come dev'essere in ogni vera rivoluzione.

Nei paesi avanzati capitalistamente, ove le misure minime del Manifesto sono oggi già un fatto compiuto, si pone quindi il compito non solo di realizzare quelle misure che la borghesia è, per definizione, incapace di applicare, ma altresì di introdurre, mediante le seguenti misure IMMEDIATE, lo stadio inferiore del programma di Gotha, sulla base dell'attuale elevatissimo livello delle forze produttive ivi raggiunto:

1. *Disinvestimento dei capitali, ossia destinazione di una, parte assai minore del prodotto a beni strumentali e non di consumo*¹. Questa prima misura permetterà di far fronte efficacemente all'elefantiasi della grande industria che inonda il mondo con la sua sovrapproduzione, la quale non soddisfa né una domanda solvibile, né una domanda di valori d'uso, trattandosi di un modo di produzione degenerato che gira ormai a vuoto. Questa diminuzione relativa, avrà per corollario la seconda misura.

2. *"Elevamento dei costi di produzione" per poter dare, fino a che vi è salario mercato e moneta, più alte paghe, per meno tempo di lavoro. In altri termini, nel linguaggio dell'economia politica odierna, la parte del capitale variabile, a parità di "produttività tecnica", verrà accresciuta. Questa misura porrà fine all'applicazione borghese delle macchine, ossia alla fase di subordinazione reale della forza-lavoro al capitale, in cui questo trasforma una quantità sempre maggiore di lavoro in macchine, in capitale fisso, mutilando l'operaio mediante una divisione del lavoro sempre più spinta e riducendo la sua funzione al lavoro semplice, accessorio.*

Siamo all'inizio di quel processo che ha per scopo non più il gonfiamento dell'apparato produttivo reificato, ma lo sviluppo della forza produttiva del lavoratore; e questo, non imbottendolo di derrate, bensì sostituendo la sua attività a tutte quelle funzioni svolte dagli attuali lacchè al servizio del capitale nelle sovrastrutture. Il proletariato impadronendosi dello Stato, della giustizia, della forza armata e di ciò che oggi si chiama ideologia e arte, disporrà dei mezzi materiali grazie ai quali la rivoluzione, dilagante nella crisi e nel crollo totale del capitale, libererà l'energia e l'iniziativa delle masse lungamente compresse e frenate.

L'aumento dei costi di produzione favorisce fin dall'inizio il capitale variabile per la classe appena giunta al potere. Ma se il proletariato esclude tutte le altre classi della sfera politica, le include però progressivamente nel lavoro produttivo con l'obbligo del lavoro per tutti: ciò fa diminuire drasticamente le ore di lavoro in generale. Proprio questa misura avvia, in fondo, quel processo storico per cui la società si consacra sempre più allo sviluppo dell'uomo, del produttore, che era stato sacrificato per tutto il corso dell'antecedente evoluzione capitalistica. Non si tratta dunque, come in un volgare programma elettorale della Sinistra attuale, di creare una "domanda" e un nuovo sbocco alla sovrapproduzione, quanto piuttosto di un primo ma decisivo abbandono del principio borghese della "produzione per la produzione". Questa prima misura in vista della produzione dell'uomo (piuttosto che per l'uomo), è fondata infatti sulla successiva:

sinonimo di schiavitù per le donne e i fanciulli.

1. Sarebbe non solo assurdo, ma ridicolo – per un argomento ampio, complesso e sociale, e trattato in modo manifestamente collettivista quale il presente scritto –, avanzare una individuale paternità di idee nuove, o di idee *tout court* appartenenti a una persona. Il presente testo non è un prodotto personale o di gruppo più di quanto non il lavoro di tale o talaltro stampatore, si chiami esso Pietro o Paolo; è un prodotto sociale, tanto più che si tratta di un lavoro teorico di classe, l'espressione per definizione impersonale e anonima (Marx diceva di non essere marxista, ma comunista) del socialismo moderno, nato nel fuoco delle lotte di classe grazie all'azione di masse gigantesche, in un blocco invariante, nel crogiuolo della rivoluzione internazionale del 1848.

Questa puntualizzazione è ovvia per dei comunisti che hanno orrore dell'appropriazione privata e della mania di privatizzare i lavori collettivi altrui, e che si sforzano, *sin da e nelle condizioni attuali*, di combatterla con tutti i mezzi in loro potere. Il presente scritto formula, nell'ordine logico dettato dallo sviluppo dell'argomento, sempre e soltanto idee che sono state espresse dai militanti di epoche rivoluzionarie, allorché la visione storica si imponeva spontaneamente nel fuoco della lotta. L'espressione stessa di queste idee non ha niente di privato, ma dipende dall'attuale rapporto di forza che permette, esige ed impone dei testi corrispondenti ai bisogni del movimento presente. Per quanto riguarda il suddetto *Programma immediato*; esso è il riassunto delle tesi esposte alla riunione di Partito di Forlì, il 28 dicembre 1952. L'abbiamo messo in caratteri corsivi per evidenziarlo e per distinguerlo dai commenti che collegano una misura all'altra e l'insieme al resto del testo, ancorché gli stessi commenti si fondino, come sempre, su scritti anteriori o posteriori del nostro partito. Abbiamo tuttavia ritenuto opportuna la distinzione grafica trattandosi di un testo storico, indipendente dalle spiegazioni che lo rendono oggi comprensibile e lo collegano al programma di ieri e di domani.

3 . *"Drastica riduzione della giornata di lavoro" almeno alla metà delle ore attuali, assorbendo disoccupazione e attività antisociali. Questa essenziale misura strappata dalla rivoluzione politica con la conquista dello Stato, permetterà agli operai non certo di andare in week-end, ma di armarsi per difendere il proprio dominio di classe, e volgersi alle attività sociali fino ad allora assolute dai servitori della borghesia nelle sovrastrutture di costrizione politiche e ideologiche. Queste, trasformate alla fine in gestione tecnica della società, scienza applicata e arte, verranno appropriate dai produttori stessi. L'eliminazione di attività e professioni antisociali sarà inoltre un fattore attivo della lotta contro le classi dominanti decadute, oltre a costituire un elemento di risanamento della vita sociale per il maggior bene di tutti i produttori, che godranno nella produzione dell'aiuto quantitativamente numeroso, se pure all'inizio poco efficace, degli ex-parassiti, per riorientare l'economia verso produzioni utili. Evidentemente, il nuovo governo del Partito comunista non condurrà una politica dei redditi per smaltire, grazie a una nuova e più ampia domanda, la produzione. Si tratta dell'applicazione di un corpo programmatico mirante a rivoluzionare i rapporti sociali, cioè a sconvolgere dalle fondamenta l'ordine stabilito e a organizzare la trasformazione mettendo in moto le masse e la società: la rivoluzione è al potere e ne fa uso. In base ai criteri dell'economia mercantile e monetaria potrà opporsi che tali misure sono irrealizzabili, dimenticando che proprio quell'economia si vuole rovinare a breve scadenza per passare allo stadio inferiore del programma dei buoni di lavoro (Gotha), da quelle misure immediate di governo introdotti e resi necessari.*

4 . *Ridotto il volume della produzione con un piano di "sottoproduzione" che la concentri sui campi più necessari, "controllo autoritario dei consumi", combattendo la moda, pubblicitaria di quelli inutili, dannosi e voluttuari, e abolendo di forza le attività volte alla propaganda di una psicologia reazionaria. L'ultima proprietà da abolire sarà quella del salario (privato o di Stato) che dà l'ignobile diritto di disporre a discrezione, in qualsiasi modo, dei "propri" soldi, il che deriva dal potere del denaro. Il disgraziato che tracanna alcool dicendo: è mio, l'ho comprato coi miei soldi, è parimenti, vittima come è della forma capitale, un usufruttuario fedifrago della salute della specie. Ed anche l'insensato accenditore di sigarette che si ritiene padrone della propria persona e della propria vita ha l'atteggiamento tipico alla proprietà privata.*

Chi bestemmia di costruire comunismo deve pure avere un modulo del trattamento dell'uomo sociale anche come organismo fisico, prima di tutto come organismo fisico. È vergognoso che canti vittoria quando ha scelto tale modello nella feccia fangosa della degenerazione borghese che va trattata non con la codarda imitazione, ma col ferro e col fuoco della dittatura, sul cibo e sull'idea.

Il concetto che abbiamo in vista è che "il tenore di vita", altro traguardo inebriante degli americani come dei russi, non si misura quantitativamente, (danaro che il singolo ha a disposizione per il consumo) ma qualitativamente (utilità non individuale ma sociale del complesso di consumi adottati). L'aumento del reddito pecuniario e mercantile non determina un miglioramento del regime alimentare e fisiologico della collettività nazionale, ma una corruzione e degenerazione a tutti i livelli, soprattutto a quello carognesco degli strati delle classi medie, che bassamente ovunque l'opportunismo moscovita corteggia.

Con l'altra tesi di principio che non la persona ma la società sceglie tra i consumi utili (materiali e non materiali), e la conclusione che rivolta i nervi al democratico fangame: la rivoluzione proletaria è dittatura sui consumi (in primis su quelli dei lavoratori del sedere). È la sola via per disintossicare i servi del Capitale moderno, e liberarli dalla stigmata di classe che esso ha loro stampata nella carne e nella mente.

Questa rigenerazione del consumo comporta in seguito l'umanizzazione e la rivalizzazione del capitale morto, cioè degli strumenti produttivi e della natura. Nei paesi a capitalismo senile e degenerato, questi provvedimenti spezzeranno la tendenza ad ammortizzare il capitale fisso, trasmettendo ormai l'eredità in esso accumulata dalle generazioni all'attività presente, che si alzerà al livello di abilità di tutta la specie ¹.

1 . Tra i paesi sviluppati è d'uopo fare ancora una distinzione per quanto riguarda le misure di transizione al comunismo. La lotta sarà più aspra e più lunga nei paesi meno sviluppati dal punto di vista capitalistico, quali l'Italia, la Spagna, la Grecia, l'Irlanda, per tacere dei paesi dell'Europa balcanica e danubiana, o delle repubbliche del Centro e del Sud America. In questi settori periferici del capitalismo, il potere della dittatura proletaria dovrà infatti procedere anzitutto alla distruzione della piccola produzione urbana e agricola che non potrebbe essere eliminata per via legale, ossia con una serie di disposizioni legislative, ma che solo sarà sradicata in una vibrante lotta con mezzi economici e politici. In altri termini, il proletariato organizzato verrà a capo della piccola produzione accelerando il processo di assorbimento delle piccole unità nei grandi monopoli di Stato. In Italia, ad esempio, per fissare le idee, questa lotta sarà delle più aspre, perché la piccola produzione vi è molto diffusa – e non solo nell'agricoltura, anzi (saremmo tentati di dire: al contrario) – così come il casino individualista delle classi medie.

Per quanto riguarda la Francia, è sempre più vicina all'Italia che non all'Inghilterra: vedi il capitolo sulla *Differenza di centralizzazione di mezzi di produzione nei diversi paesi*, assai sfavorevole alla Francia rispetto all'Inghilterra, in Marx, *Il Capitale libro I, capitolo VI inedito*, Newton Compton Ed., 1976, p. 132-137, per quel che concerne l'industria, e Marx-Engels, *Utopisme et communauté de l'avenir*, Ed. Maspéro, Parigi 1976, cap. *Terra e natura*, p. 96-101, per quanto riguarda l'agricoltura. Al contrario,

Essa sarà necessaria, tuttavia, non tanto per dominare la produzione (che basterà lasciar cadere i livelli inferiori, liberando i servi del lavoro e delle galere aziendali per miliardi di ore), ma soprattutto per capovolgere la prassi consumatrice, sradicare le forme patologiche del consumare, eredi di forme di oppressione di classe.

L'uomo singolo, il cittadino, l'individuo, come perderà anche sotto il Terrore rivoluzionario la possibilità di possedere ricchezza e valore, uccidendosene in lui il gusto e la propensione belluina, così perderà, divenendo una cellula dell'eterno – e saremmo per scrivere "sacro" – Corpo sociale, ogni diritto a ledere se stesso, a rovinare il proprio organismo animale, ad intossicarsi separandosi, come cellula isolata, dal resto della società. Con ciò non lederebbe solo il proprio corpo, ma la società. È la premessa all'applicazione rigorosa della società comunista enunciata nel Manifesto; "Il libero sviluppo di ciascuno è la condizione del libero sviluppo di tutti".

Il rivoluzionario, in quanto membro del Partito che è l'anticipazione della società comunista, non può essere che un disintossicato dalla merda deleteria della società borghese in putrefazione. È una delle ragioni per cui nella e prima della rivoluzione più della massa, che sarà disintossicata in seguito dal marchio di servaggio, prevede e combatte attivamente la minoranza organizzata del partito, nutrita nel vivo suo sangue dell'antiveggente e combattente Dottrina Integrale ¹.

5 . Rapida "rottura dei limiti di azienda". Al perfezionamento tecnico ostava una volta la piccolezza delle aziende, oggi vi osta la loro autonomia privata, anche se sono aziende vaste e poderose. Lo sviluppo era ieri inceppato dalla proprietà privata personale, oggi lo è di nuovo dalla proprietà capitalistica.

Superato l'aspetto mercantile della produzione, l'impianto locale non sarà che un nodo tecnico della grande rete generale guidata razionalmente da soluzioni unitarie, l'azienda non avrà più bilanci d'entrata e di uscita e quindi non sarà più tale, poiché al tempo stesso il produttore non sarà più un salariato ².

L'azienda rappresenta una forma acuta di proprietà privata nell'ambito della produzione sociale e impedisce ogni pianificazione attiva, oltre che la socializzazione della distribuzione delle forze produttive nell'economia. Con questa misura, l'operaio si libererà dei limiti corporativi che determinano non solo il suo reddito, ma un angusto localismo nel suo modo di vita, di abitazione, ecc. È un primo passo verso l'abolizione del proletariato. Come dimostra la misura che segue, la sua stessa vita extraprofessionale era regolata in funzione del suo posto nell'azienda, che gli dava lo status o di operaio aristocratizzato o di paria.

6 . "Rapida abolizione della previdenza" a tipo mercantile. Il riformismo si è adoperato nel legare al capitale l'operaio (spogliato di ogni mezzo di produzione, di ogni proprietà che non sia quella delle sue braccia, e che vive settimanalmente della sua paga: che non ha, cioè, niente da perdere oltre alle proprie catene), facendogli balenare il miraggio di un 'ultima riserva sulla quale poter contare: le Assicurazioni Sociali, che lo proteggono da malattia e disoccupazione e gli garantiscono una pensione per la vecchiaia. Dunque non mancherà mai di nulla: è un funzionario che produce capitale – fino alla crisi, allorché si accorge che la sua sorte è legata a quella di tutta la classe, il proletariato. Sostituzione di questo regime legato alla professione e all'anzianità, ecc., col sistema (previsto dal programma di Gotha) dell'alimentazione sociale dei non-lavoratori presi a carico dalla società secondo i loro bisogni fisiologici determinati.

7 . "Arresto delle costruzioni" di case e luoghi di lavoro intorno alle grandi città e anche alle piccole, come avvio alla distribuzione uniforme della popolazione sulla campagna. Riduzione dell'ingorgo velocità e volume del traffico vietando quello inutile – come gli sterili scorrazzamenti domenicali col pretesto di prendere aria ... inquinandola.

nei paesi capitalistici ultra-sviluppati, quali la Germania, gli Stati Uniti, l'Inghilterra, il Giappone, in cui già da tempo il capitalismo monopolistico si è trasformato – in maniera più o meno larvata – in capitalismo monopolistico di Stato, la conquista del potere da parte del proletariato coinciderà con l'inizio della demolizione dei rapporti capitalistici.

1 . "Una trasformazione radicale degli uomini si conferma necessaria sia per la creazione generale di questa coscienza comunista sia per la realizzazione del fine stesso. Ora, una tale trasformazione non può realizzarsi che in un movimento pratico, in una rivoluzione. Questa rivoluzione non è dunque soltanto necessaria perché è l'unico mezzo per rovesciare la classe dominante, ma anche perché la classe dominante non può essere abbattuta in nessun'altra maniera, ma anche la classe che l'abbatte può riuscire solo in una rivoluzione a levarsi di dosso tutto il marciume del vecchio regime e diventare capace di fondare la società su nuove basi" (cf. Marx-Engels, *Ideologia tedesca*, in *Opere*, vol. V, Roma 1972, p. 38).

La dura scuola della guerra di classe sarà, inevitabilmente, il punto di transizione a questa forma più alta dell'uomo che avrà lottato per emanciparsi, pena il rimanere schiavo. Non è un'esigenza di ordine etico: il corso determinato dell'evoluzione della lotta di classe porrà all'ordine del giorno la guerra mondiale fra capitalismo e socialismo, che chiuderà la preistoria dell'umanità.

2 . Cf. *Elementi dell'economia marxista*, 1929, par. 53, *Quale sarà l'ulteriore sviluppo del capitalismo e Forza, violenza e dittatura nella lotta di classe*, in *Prometeo*, 1947, cap. V.

8 . *"Decisa lotta" con l'abolizione di carriere e titoli, come fin dalla nascita ha fatto la Comune di Parigi; misure contro la specializzazione professionale e la divisione sociale del lavoro.*

9 . *Ovvie misure immediate, più vicine a quelle politiche, per sottoporre allo Stato comunista la scuola, la stampa, tutti i mezzi di diffusione, d'informazione, e la rete dello spettacolo e del divertimento, diretti oggi dalla centrale di Washington.*

Se queste misure, che introducono la fase del socialismo inferiore teorizzato da Marx nella sua Critica del programma socialdemocratico di Gotha, si distinguono da quelle del Manifesto, ciò è dovuto al fatto che la base economica è pienamente maturata nelle società borghesi sviluppate. Essa è ormai ultra-centralizzata e socializzata nelle mani di alcune grandi Banche e dello Stato, ed è dunque facilmente comandabile e orientabile in senso comunista. Questo programma immediato si basa, in completa coerenza col marxismo, sullo sviluppo raggiunto dalla produzione, e non vede lo Stato come dispensatore del benessere ¹. Le sue prime misure, più specificamente economiche, rivoluzionano i rapporti economici in quanto mirano ad imporre l'egemonia dei lavoratori produttivi nella produzione giacché il rovesciamento essenziale che resta da operare prima di pervenire al pieno comunismo senza classi, denaro, mercato, valore di scambio, e dunque anche senza Stato, è la deproletarizzazione dei produttori o del lavoro. Per tal motivo, bisogna portare a termine il processo già chiaramente avviato nel programma immediato, generalizzando di forza la partecipazione alla produzione di tutti i membri della società, perché si tratta in ultima analisi di emancipare tutti gli uomini senza eccezione: il lavoro produttivo è il mezzo per livellare e poi abolire tutte le classi. Anche se le classi dominanti oziose, parassitarie e corrotte non accetteranno di buon grado quest'obbligo di partecipare al lavoro al fine di diminuire il carico per tutti, e dunque fare un passo avanti verso la trasformazione dei proletari in liberi produttori associati, ciò non toglie che socialmente sarebbe un vantaggio anche per esse elevarsi al livello del lavoro per emanciparsi. Infatti – ed è questo che conta – fino alla sua estinzione, il proletariato resterà una classe che farà del sopralavoro e dunque sarà sfruttato.

Queste misure per i paesi supersviluppati non sono in Marx-Engels espressamente enunciate in un programma specifico, ma sono implicate da tutte le loro conclusioni teoriche nel Capitale e nella definizione del passaggio dal socialismo inferiore al pieno comunismo. Inoltre, queste misure di dittatura sul consumo hanno appunto lo scopo di modificare i rapporti di distribuzione o di circolazione, che determinano in tutte le società la forma della produzione, trovandosi l'economia produttiva modellata, organizzata e sistematizzata dal modo di ripartizione, ed essendo la forma il mezzo di intervento di ritorno delle sovrastrutture esistenti sulla base economica. Qui sta ancora la spiegazione – lo ripeteremo finché sarà necessario – del fatto che la dittatura del proletariato è al centro della dottrina marxista e del trapasso della forma capitalista al comunismo.

Non si tratta infatti di scovare nuove macchine, di lavorare più produttivamente, ma più razionalmente, dunque di organizzare meglio la produzione in senso qualitativo anziché quantitativo nei paesi capitalisti sviluppati. Ora, oggi le forze produttive e la produzione sono già socializzati mentre l'appropriazione privata (degli individui, dei gruppi, delle società, dei monopoli, dello Stato borghese) domina sul mercato

1 . Oggi il famoso mito dello Stato assistenziale è alimentato soprattutto dalle grandi realizzazioni dello Stato russo nel campo della produzione industriale, che è non il risultato dei piani che non possono essere razionali in regime capitalistico, ma della giovinezza del modo di produzione in un paese appena giunto sulla scena borghese. Proseguendo giusta la formula *negazione è definizione*, opporremo i piani di produzione comunitari di Marx ai modernissimi piani dei paesi capitalistici dell'Occidente e al loro modello più o meno riconosciuto – i piani quinquennali, ecc. russi. Tutti hanno in comune il calcolo mercantile e la priorità delle produzioni che favoriscono il capitale (industria pesante), mentre pongono in secondo piano le sezioni dei mezzi di sussistenza per gli operai (agricoltura), mezzi o che mancano nei magazzini o divengono talmente cari che il consumo, calcolato in calorie, diminuisce. Nel socialismo, le priorità saranno totalmente invertite. Ancora un'altra differenza: mentre i piani socialisti alla Marx sono costrittivi, fissati in anticipo secondo i bisogni degli uomini (e non della produzione e della sua crescita, che può essere alta da un anno all'altro solo nell'industria) e in quantità fisiche di valori d'uso, i piani russi danno crescente priorità al valore di scambio (denaro). Più ci si allontana dal primo piano quinquennale, più il piano si centralizza e tende a riflettere l'anarchia della produzione borghese, perdendo il suo carattere obbligato per assumere alla fine le caratteristiche vaghe di un controllo post-produttivo di contenuto più statistico che programmatico, sicché il piano seguente è una previsione di crescita in percentuale (fissata da intenti politici) che non dispone dei mezzi per imporsi. Di qui le crescenti differenze tra realtà *ottenuta e desiderata*. Nel corso di questi ultimi venti anni, abbiamo in effetti assistito ad un intreccio di rettifiche sempre più grande fra piani quinquennali, decennali, e addirittura ventennali che si completano e si contraddicono.

La Borsa, che in Occidente regola i trasferimenti nazionali e internazionali di capitali tra i diversi rami d'industria, costituisce uno di questi piani quinquennali in rapporto ai piani decennali dello Stato locale. In Russia, l'inferno speculativo della borsa è installato nel cuore dello Stato, dimostrando che il capitalismo non è un semplice rapporto sociale nazionale, bensì internazionale. Le azioni russe si concentrano tutte nel rublo, come lo azioni americane nel dollaro (che fluttua pericolosamente verso il suo declino dopo la crisi del 1970). In un'epoca in cui il capitale diviene sempre più cosmopolita, il grande gioco della speculazione – altro aspetto dell'anarchia della produzione e della distribuzione mercantile e monetaria – si fa nelle relazioni tra gli Stati.

provocando di ritorno l'anarchia nella produzione con le crisi periodiche, ecc. Non è dunque sorprendente che il comunismo, che è estensione alla distribuzione e alla società della socializzazione già realizzata nella produzione, esiga il rivoluzionamento del consumo produttivo e individuale, essendo il piano di quest'ultimo a determinare di ritorno – a partire dai bisogni umani sociali e non anarchicamente individuali – ciò che deve essere prodotto, ossia qualità e quantità della produzione.

Un semplice esempio: la sete di plusvalore e la caduta del saggio di profitto spingono il capitale ad una frenesia di sovrapproduzione che impone all'umanità i prodotti che danno il più alto margine di utile e i cui costi di produzione sono più bassi. Ma questi prodotti non corrispondono assolutamente ai bisogni elementari ed essenziali dell'uomo, quanto al mercato solvibile, caratterizzato nelle società di classe dal fatto che il denaro, quindi il potere di assorbire la pletorica produzione, si trova concentrato nelle mani di una minoranza oziosa, i cui bisogni vitali sono soddisfatti e che spinge alla produzione di articoli di lusso, inutili, e addirittura di droghe, ecc. Proprio queste branche che rappresentano l'attuale sovrapproduzione (con l'armamento che serve a fare la guerra per liquidarla e per asservire ancor più le classi produttrici) devono essere sfrondate e distrutte perché si possa produrre anzitutto quanto è essenziale e vitale, non solo per una frazione privilegiata di uomini e di paesi, ma per tutta l'umanità, e si possa in seguito razionalmente mettersi a produrre per soddisfare bisogni meno urgenti, se pure indispensabili alla pienezza dell'uomo.

Quando sono gli individui a determinare cosa consumare, e dunque cosa produrre, mediante la libera scelta sul mercato, che vale per i borghesi come per i proletari, il cui margine è molto ridotto, si ha l'anarchia della produzione, e non è possibile alcun piano razionale e comune a tutti gli uomini. L'atto della dittatura sul consumo eliminerà dunque lo spudorato spreco della produzione; permetterà al contempo un piano di disinvestimento che metterà fine alla produzione per la produzione e inaugurerà la produzione per lo sviluppo onnilaterale dell'uomo. Esso rivoluzionerà dunque anche le sovrastrutture politiche, giuridiche, ideologiche e artistiche delle società di classe, impedendo agli individui di ergersi in strato privilegiato a spese dei produttori, appropriandosi i mezzi materiali per i loro interessi privati e per i loro particolari godimenti. Secondo la formula di Marx, occorrerà cambiare in primo luogo "la distribuzione che è la potenza in azione della proprietà privata" (Teorie sul plusvalore).

Solo questa dittatura, fissando all'uomo un modulo per il suo consumo, la sua produzione, dunque per lo sviluppo dell'umanità, permetterà nella prima fase dopo la conquista del potere di disciplinare gli aspetti degli individui, mediante il razionamento e l'attribuzione di una razione che soddisfi i bisogni primari, data la penuria nei tempi di rivoluzione. Una volta che gli individui avranno imparato a dominarsi, a controllarsi, dunque ad essere padroni di se stessi, della propria volontà, del proprio spirito e del proprio progetto e azione in un senso sociale, essi avranno cessato di essere degli schiavi salariati e potranno sedere a una stessa tavola sovrabbondante per mangiare insieme come esseri umani e non come bestie feroci nella giungla. In cui ciascuno vuole strappare per sé il pezzo migliore e cibarsi più del suo vicino. La sete di accumulare sarà estinta, e ciascuno penserà a dare all'altro prima che a se stesso, e ciò ucciderà ogni concorrenza e spirito mercantile di profitto privato. Ciascuno troverà il proprio piacere e la propria gioia nel piacere e nella gioia degli altri, e la comunità realizzata segnerà la fine della preistoria.

Le misure di "moralizzazione" e di risanamento dell'ideologia e della vita quotidiana assumono il loro giusto senso a partire dalle prime misure, poggianti in questo Programma sulla solida base di un rivoluzionamento economico che tende alla proletarizzazione di tutti, primo passo dell'evoluzione dei lavoratori produttivi in liberi produttori associati, e quindi in uomini universalmente sviluppati. Il lavoro avrà allora perduto ogni carattere di costrizione e sarà divenuto una libera attività, che pur potendo richiedere uno sforzo notevole, non per questo sarà ripugnante – come già oggi lo sport, l'alpinismo, ad esempio. A questo stadio, cadrà la contraddizione tra produzione e consumo, tra lavoro e godimento, tra attivo e passivo (tanto cari ai grammatici delle società di classe), tra singolare e plurale, poiché l'uomo grammaticalmente singolare si sarà identificato con la pluralità degli uomini, divenendo un uomo sociale che, secondo l'espressione di ... Hegel, "sa fare tutto ciò che fanno gli altri", dal momento che la divisione del lavoro è abolita al livello della società e dell'individuo e che tutti gli uomini collaborano nell'universale processo di metabolismo con la Natura.

La potenza del marxismo rifugge nel fatto che, contrariamente alla miopia immediatista di revisionisti ed opportunisti che ad ogni fase vogliono arricchire la dottrina con elementi nuovi a loro dire imprevedibili, perché si delimiterebbero solo di volta in volta, lasciando lo sviluppo della fase successiva nell'oscurità più completa, l'evoluzione di questa piena fase del comunismo superiore è stabilita scientificamente, e non più utopisticamente, a partire dalla stessa base dell'economia capitalistica. E il partito comunista, nella sua critica delle odiose condizioni borghesi, non solo anticipa teoricamente (o intellettualmente) le condizioni del comunismo superiore, ma vi forgia altresì le armi della lotta per rovesciare l'ultima società di classe.

3. *Dallo stadio inferiore allo stadio superiore del comunismo*

Resta da sciogliere l'ultima contraddizione nei rapporti degli uomini fra di loro e con la produzione, contraddizione che si esprime nella differenza tra le formule del primo stadio ("Chi non lavora non mangia, se è in grado di lavorare", o "il lavoro è presentemente l'unico fondamento della società") e quella del secondo ("Da ciascuno secondo le sue capacità, a ciascuno secondo i suoi bisogni"), in cui il legame tra attività e consumo è spezzato a livello degli individui, di modo che cade la predominanza o il presupposto di un termine in rapporto all'altro, senza che tuttavia nessuno di questi termini, ora riconciliati e confusi, venga negato. Nel comunismo, il tempo libero sarà infatti la più grande – la prima – forza produttiva dell'uomo, perché esso condiziona il suo sviluppo. Base ne è tuttavia la grande industria capitalistica che, come risulta luminosamente dal testo di Marx sull'Automazione, è una macchina per ridurre sistematicamente il lavoro necessario dell'operaio. Insomma, la base e la possibilità della preminenza del tempo libero sul tempo di lavoro esiste già oggi come risultato dialettico ed involontario del modo di produzione capitalistico¹.

Nell'Internazionale Marx aveva perciò lanciato la parola d'ordine dell'abolizione del salariato, che è rivendicazione attuale nei paesi avanzati e significa abolizione dell'ultima classe universale, il proletariato. È questo il compito centrale dello stadio inferiore del comunismo una volta che borghesia, proprietari fondiari e loro sotto-prodotti siano stati dissolti anche come classi fisiche, dopo che la loro funzione economica era cessata già prima della fine del capitalismo.

Non la teoria soltanto procede con folgoranti anticipazioni su un futuro, ancora lontano, ma anche l'economia e la prassi – senza di che saremmo solo dei sognatori. È dunque possibile antivedere la dinamica dei modi di produzione successivi e orientare ciascun insieme di misure di transizione corrispondente a un livello dato verso quello seguente, e prepararlo attivamente. La società comunista è al centro delle preoccupazioni e delle lotte del proletariato fin dal tempo dei suoi primi utopistici balbettii: l'istinto e l'intuizione nati dalle condizioni materiali sono guide assai più sicure che non la Ragione.

La critica del lavoro salariato si è così potuta fare molto prima che fosse possibile la sua abolizione sul piano economico. I primissimi socialisti e gli utopisti avevano già vigorosamente denunciato gli orrori del lavoro salariato che le masse lavoratrici quotidianamente subivano. Parlare di lavoro salariato non significa fare della filosofia, presentando il lavoro come un'attività umana generale nella e sulla natura, ma significa legarlo a uno dei modi transitori di produzione che costringono e dominano sempre più il lavoro. Il programma dei comunisti per il passaggio dall'epoca capitalista a quella socialista non potrà perciò mai essere quello di una Repubblica nella quale i lavoratori siano l'ideale e il fine in sé; se il lavoro diviene un obbligo o addirittura è militarizzato, è solo per diminuire lo sforzo e abolire le classi che lo sfruttano vivendo del sopralavoro. E non sarà mai che una misura transitoria di una fase eminentemente fluida, che in ultima analisi è solo una repubblica in cui i proprietari fondiari e i borghesi industriali e finanziari sono espulsi o proletarizzati, in attesa che anche il lavoro e il proletario siano rivoluzionati.

In breve lo stesso programma iniziale non deve mai tendere ad esaltare, bensì a diminuire il carico di lavoro – già nella primissima fase, allorché in un paese arretrato il proletariato deve accrescere considerevolmente le forze produttive, sostituendosi a quello che avrebbe dovuto essere il compito storico della borghesia. Se il proletariato conquista il potere, non è per frenare l'iniziativa che le masse hanno preso nella rivoluzione permanente rovesciando gli accaparratori del loro sopralavoro e del loro tempo libero, da essi dilapidato per gli svaghi, le arti e l'amministrazione dello Stato oppressore. Così la presa del potere mediante l'atto rivoluzionario, a qualsivoglia livello economico di sviluppo, innesca il processo dell'abolizione dell'antinomia tra lavoro, da una parte, e attività politiche, amministrative e ideologiche, dall'altra, riconciliando al lavoro manuale i suoi frutti "intellettuali", prima separati ed antagonisti. Il comunismo è presente fin dalle prime aspirazioni delle masse lavoratrici, e si manifesta in tutte le loro lotte per l'emancipazione.

1. *Creando una massa sempre crescente di tempo libero*, lo stesso capitale capovolge la base del suo modo di produzione che si fonda sul lavoro altrui produttore di ricchezza e di plusvalore: "Nel suo secondo stadio, il capitale produce essenzialmente il plusvalore relativo, dovuto allo sviluppo delle forze produttive dell'operaio. In rapporto alla giornata lavorativa, ciò rappresenta UNA DIMINUIZIONE DEL TEMPO DI LAVORO NECESSARIO e, in rapporto alla popolazione, UNA DIMINUIZIONE DELLA POPOLAZIONE OPERAIA NECESSARIA" (Marx, *Grundrisse*, cit., p. 792). In altri termini, lo stesso capitale comincia già ad abolire il proletariato, accorciando sempre più il tempo di lavoro necessario, il capitale variabile, in rapporto al sopralavoro o lavoro gratuito per la società. Nei paesi sviluppati, il capitale tende a soppiantare il proletariato, a deproletarizzare, se così si può dire, mentre alla scala mondiale esso proletarizza masse sempre più ingenti. Questo movimento è contraddittorio quanto il processo di valorizzazione e di svalorizzazione, perché il capitale che aumenta il plusvalore rispetto al lavoro necessario ... giunge ad eliminare il lavoro vivo, senza il quale non c'è più plusvalore.

I regimi fascisti – tutti lo sono oggi più o meno apertamente – parlano in lungo e in largo di lavoro, e la carta di Mussolini non senza ragione si chiamava "Carta del Lavoro": gli sfruttatori vivono del lavoro altrui. Notiamo di passaggio che mai la classe operaia può considerare una conquista il partecipare alle istituzioni, anche sotto la dittatura del proletariato nei paesi sviluppati, poiché il proletariato deve essere progressivamente abolito.

La sua esigenza sociale non è neppure quella di trovare un posto nella gestione dell'azienda: non per caso Lenin, sulla scorta di Engels, avrebbe preferito lasciare ai loro posti il capitalista e lo specialista pagati dagli operai sotto il controllo di questi. Dal momento che il lavoro non è un ideale, mettere un operaio alla testa di altri operai non impedisce che il primo divenga direttore o caporeparto.

Né la fabbrica è tanto meno il fine supremo a cui tendono le conquiste del socialismo. Se Fourier definì le fabbriche capitalistiche come bagni penali mitigati, Marx, evocando le "case di lavoro" inglesi per i poveri, le qualificava come istituzioni di terrore, il cui ideale si realizza nella manifattura borghese sotto il nome di "Fabbrica". Tutto il moderno riformismo che scioglie inni alla tecnica produttiva riposa sull'esaltazione del prodotto del lavoro (che fa la fortuna dei capitalisti) e non sui bisogni vitali del lavoratore.

Marx cita già l'esempio odioso dello stakhanovista venale, questo individualista fatto per essere decorato, che "lavora sia per sé e la sua famiglia, che per lo Stato del capitale": "A Londra, per esempio, nell'industria meccanica, vige lo stratagemma che il capitalista sceglie a capo di un certo numero di operai un uomo di forza fisica superiore e gli paga trimestralmente o ad altra scadenza un salario supplementare, a condizione che faccia tutto il possibile per pungolare a un'emulazione estrema i compagni di lavoro che ricevono soltanto un salario ordinario" ¹.

Fin dai suoi primi passi, il programma della classe operaia – indubbiamente sotto la suggestione dei magnifici rapporti del comunismo primitivo ancora vivo in alcune sopravvivenze locali o in reminiscenze e costumi comunitari nelle masse, negli utopisti o nei contadini di Münzer o del mir russo – enuncia che bisogna emancipare l'uomo, e non emendare il lavoro. La società comunista si trova così anticipata, non idealmente ma concretamente, dalle lotte e dagli sforzi, per quanto disperati ed incoscienti, dell'immensa classe internazionale dei proletari di tutti i rami d'attività². La costante parola d'ordine è dunque: diminuzione delle ore di lavoro. Basta col far sgobbare le masse e pungolare con metodi derivati da quelli che si usavano per gli schiavi, o addirittura per le bestie da soma e da macello, a cui almeno si risparmia la beffa di una Costituzione che dichiara sacri e inviolabili i loro diritti, nonché tramandabili ai discendenti dopo averle mangiate.

La società comunista dello stadio superiore inaugura un'evoluzione completamente nuova e originale, impossibile nella stessa fase inferiore per la mancanza delle pleuriche forze produttive create dalla classe operaia: l'atroce contraddizione fra tempo di lavoro e tempo libero si risolve dialetticamente, a partire dalle basi materiali preparate dalla preistoria delle società di classe. Le misure di transizione fanno parte di questa contraddizione vivente, ma sono il mezzo sicuro per scioglierla, a condizione che il potere sia saldamente nelle mani del partito comunista più ancora nell'interesse delle masse di domani che di quelle di oggi.

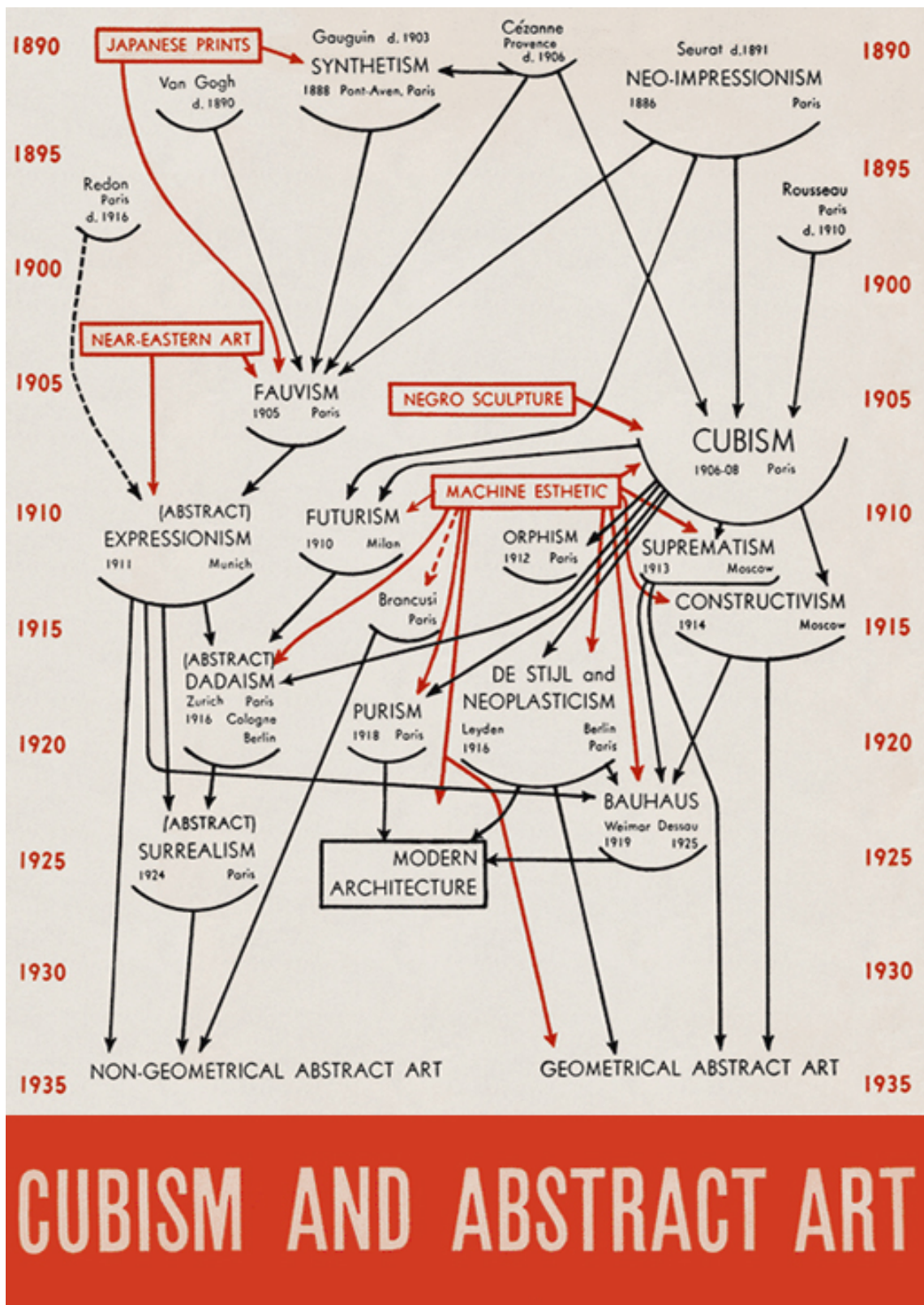
(Segue nel prossimo almanacco)

1 . Cf. Marx, *Il Capitale* I, cap. XIX, *Il salario a cottimo*, nota.

2 . Il partito, unificando in un solo corpo e in un solo programma storico tutte le lotte dei lavoratori dei diversi settori della produzione agricola, industriale, ecc., è in grado di anticipare la società comunista senza specialità di mestiere, perché raggruppa immediatamente in un insieme tutti gli individui, a prescindere dalla divisione del lavoro e dalla loro attività economica particolare, mentre le organizzazioni economiche, sindacati, ecc. restano legate alle condizioni attuali del modo di produzione e non possono sorpassarle che raggiungendo il punto di vista *politico* del partito comunista. Questo partito di tutti i lavoratori contro tutti gli sfruttatori, schiavisti, feudali o borghesi, anticipa in maniera materiale l'ambiente solidale e collettivista del comunismo in mezzo alla diversità delle forme economiche della schiavitù dei lavoratori. Il comunismo opera al livello delle classi per dissolvere tutte le differenze economiche di classe, andando all'essenziale, alla radice: l'uomo e le sue aspirazioni all'emancipazione dalle odiose condizioni odierne.

Tale partito, vero motore del Futuro, si oppone ad ogni visione immediatista che vede ovunque nuove conquiste e fasi continuamente superate nella storia, nella politica e nell'economia, ignorando ogni principio vincolante e costrittivo, ogni continuità e organicità, in breve ogni rapporto necessario tra il punto di partenza e la linea di arrivo, con quel filo che rappresenta la coerenza attraverso i cicli di proprietà, di potere e di espansione produttiva e mercantile, che la storia ha percorso. In questo senso, l'opera del comunista Marx non si deduce solo dai rapporti apparenti del capitale al lavoro salariato; come la storia, che ne lascia tracce ovunque e lo anticipa già in maniera folgorante, egli lega il comunismo primitivo al comunismo superiore, il comunismo "nostro", non più etnico o nazionale, ma comunismo di specie.

New York 1936



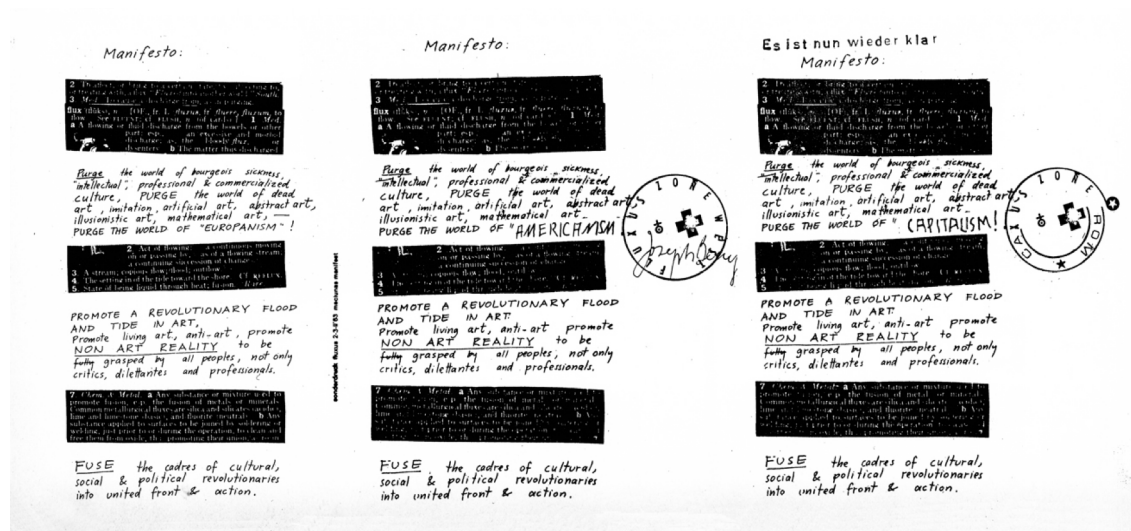
Il lavoro dell'arte dal 1890 al 1935

Aggiornamento d'occasione

Il lavoro della Frazione Clandestina . 1973-2023

CONFUTAZIONE A FLUXUS

per il manifesto di Maciunas del 1963, corretto da Beuys per la Zone West nel 1970, corretto da caXus per la Frazione Clandestina nel 1973, aggiornato dalle Forniture Critiche nel 2023 per il *partito di specie*



...PURGARE IL MONDO DALL'EUROPANISMO !... DALL'AMERICANISMO ! ... DAL CAPITALISMO !... ora è di nuovo chiaro ...

[il primo manifesto Fluxus di George Maciunas, del '62, è la semplice riproposizione della intera voce della parola "flux" estratta direttamente dal *Webster Collegiate Dictionary* e ristampata in negativo sul fondo nero. Per il suo secondo manifesto, nel '63, Maciunas utilizza solo tre delle parti stampate del precedente manifesto, interpolandole con aggiunte manoscritte. I ripetuti tentativi di Maciunas di farne un manifesto collettivo facendolo approvare e sottoscrivere dagli altri artisti fluxus non ebbero mai successo. Tuttavia sette anni dopo Joseph Beuys propose di modificare il documento originale sostituendo il termine "Europeanism" con "Americanism" tramite un foto del documento originale timbrata e siglata, inserita quindi nella "Edition Box n.1" (scatola di cartone cm. 25,5x32x3) prodotta a Berlino nel 1970 in 25 esemplari nelle edizioni Hundertmark – Cfr. il testo tradotto in it., qui a pag.162]

Aggiornamento d'occasione

Il lavoro di Erostrato nel 1972

Roma, 18 marzo 2021

... Quali erano i progetti del Governo? Thiers aveva sperato di riprendere pian piano la città con soldati bene scelti, tenuti lontano dai parigini; ma il tempo stringeva, la fatidica data del 20 si approssimava. Appena arrivato a Versailles, egli fu assalito, incitato ad agire. Gli uomini di borsa si occupavano della faccenda. Alcuni speculatori, credendo che una campagna di sei settimane sarebbe bastata per ridare slancio alle speculazioni di cui vivevano, dicevano: "E' un brutto momento da passare, una cinquantina di migliaia d'uomini da sacrificare, dopo di che l'orizzonte sarà schiarito, gli affari riprenderanno". Le stesse persone che avevano precipitato la guerra per dare nuovo impulso ai loro maneggi affermavano: "Voi non farete mai nessuna operazione finanziaria se non la fate finita con questi scellerati". Farla finita! la formula sinistra del giugno 1848, mostruosa nel marzo 1871.

Carissimi.

La borghesia sarà pure una classe sommamente inconsequente, tuttavia l'immatura borghesia tedesca dovette recarsi in Francia e spingersi fino a Parigi per poter apprendere dalla più matura borghesia francese i modi sociali di farsi più conseguente anche sul piano pratico, dato che già lo era su quello filosofico...

E' una borghesia, quella tedesca, niente affatto ingrata e immemore delle lezioni di vita ricevute ex cathedra; e da brava allieva tornò riconoscente a far visita a quella francese, stavolta entrando in città – dato che la prima volta s'era limitata solo a guardare come se l'erano sbrigata i maestri in quel frangente:

... Il mattino del 2 giugno, verso le quattro, udii un rumore di tela lacerata somigliante a un fuoco di plotone mal fatto. Ma sono i macinini del Père-Lachaise. Oh! spirito parigino! Così gli abitanti designavano le mitragliatrici che sostituivano i plotoni d'esecuzione... Affermo nel modo più formale e sul mio onore che sino al 7 giugno, giorno in cui lasciai Parigi, ogni mattina, dalle quattro alle quattro e mezzo, queste esecuzioni avevano luogo mediante mitragliatrice, per mezz'ora. Mi è stato assicurato da una famiglia abitante nel quartiere che questi massacri sono continuati fino al 12...

Germinale, ovvero: AVVISO ALLE POPOLAZIONI

Es ist nun wieder klar

2 In
3 V
flux
flow
a A

Pure
intel
cul
art
illus
PUR

3
4
5

PRO
ANI
Pror
NO
fatto
crit

7
prom
Comin
time
s
p

FU
soci
into



GALLERIA MANA VIA DEL FIUME 9 ROMA TEL. 6780456

Aggiornamento d'occasione

Il lavoro dell'ermenauta

Roma, Sabato 16 gennaio 2021

Carissimi compagni,

oggi, dovrei assolutamente dedicarmi ad altro, ma proprio non ce la faccio ad impedirmi di scrivervi dopo la chiusura della riunione skype di ieri sera, che, oltre a procurarmi il solito grande piacere di ascoltare in viva voce le parole reali del comunismo (e non certo dell'inverso, ossia del comunismo reale), mi ha procurato in più qualcosa di cui mi vergogno un po'... ossia un piccolo piacere "privato"... e personale. Ed è di quest'ultimo che desidero farvi partecipi... così, tanto per divertirci tra di noi.

Si tratta del discorso sui "modelli" in generale, e su quello dello spazio di Minkowski in particolare, che è stato ripreso ieri sera per specificare quanto già trattato nell'articolo Dov'è finito il Futuro nella rivista n+1 n. 46 del novembre 2019, riguardo alla "transizione di fase", eccetera...

Quello che proverò a descrivere brevemente non fa certo parte dei discorsi che interessano tutti noi; nondimeno c'è un tratto significativamente curioso nella coincidenza di una "forma" comune che nel corso della discussione hanno trovato i due interessi separati...

Nei primissimi anni '70 – ovviamente del secolo scorso – e per diversi anni successivi, sono stato alle prese con un lavoro avviato in seguito alla suggestione (forse più che altro estetica o artistica... ma non solo) esercitata dalla geometria delle "coniche".

Lo svolgersi di questo lavoro mi ha portato verso le geometrie di Lobacevskij e Minkowski, da cui traevo suggerimenti per descrivere una "mia" particolare geometria, dal carattere, diciamo, "didascalico-allegorico", che avevo battezzato come "geometria della GeDiQuREUSI" (quasi un acrostico da Generatrice Di QUesta Retta É Un Simbolo Ideologico – dove il simbolo era elementare, ossia, per quanto possibile riducibile ad una figura geometrica euclidea piana...).

Questa "geometria" si basava sull'assioma che la generatrice del cono (doppio) fosse una retta (infinita) ruotante – nello spazio e nel tempo – su di un punto (che giusto consisteva in un simbolo ideologico); cosicché la sua dinamica parabolica creava tutto un sistema nel quale ogni qualsivoglia segmento di retta (giacente su ogni piano che tagliava la conica) conduceva e riconduceva immancabilmente al suo proprio universo ideologico – che io mi ingegnavo di descrivere, anche narrativamente, nel suo particolare funzionamento.

Non starò certo a dirne di più, ma spero di aver dato almeno l'idea vaga di un pensiero e un procedimento "geometrici" applicati ad uno spazio ideologico...

Quello che rimane di quel lavoro dopo cinque o sei anni, sono circa 500 fogli di appunti raccolti in almeno 4 volumi, le cui pagine e i contenuti sono stati a volte anche presentati o resi pubblici (forse per impudenza).

Ancora oggi, occasionalmente, quando lo ritengo opportuno, qualcuno di questi "appunti sott'olio" lo tiro fuori dal mucchio (e se dopo tutto vi è rimasta la voglia di curiosare, qui sotto vi segnalo dove poter vedere alcuni di questi miei fogli bisunti).

Spero di non avervi fatto sprecare del tempo da dedicare a ben altro che alle antiformaliste stravaganze giovanili di un vecchio "pittore", che vi chiede perdono e, ringraziandovi di tutto – soprattutto della pazienza –, vi saluto e abbraccio cordialmente. Vostro.

Cfr. nel sito in *Depositi*, tra le attività pregresse di Erostrato/Frazione clandestina, le attività pregresse di Aut.Trib.17139 e *Catalogia Politica* (pp. 87-96); nell'almanacco *nømade* edizione n.13–2017 e n.14–2017.

Es ist nun wieder klar

1969

2
3
flux
flow
a A

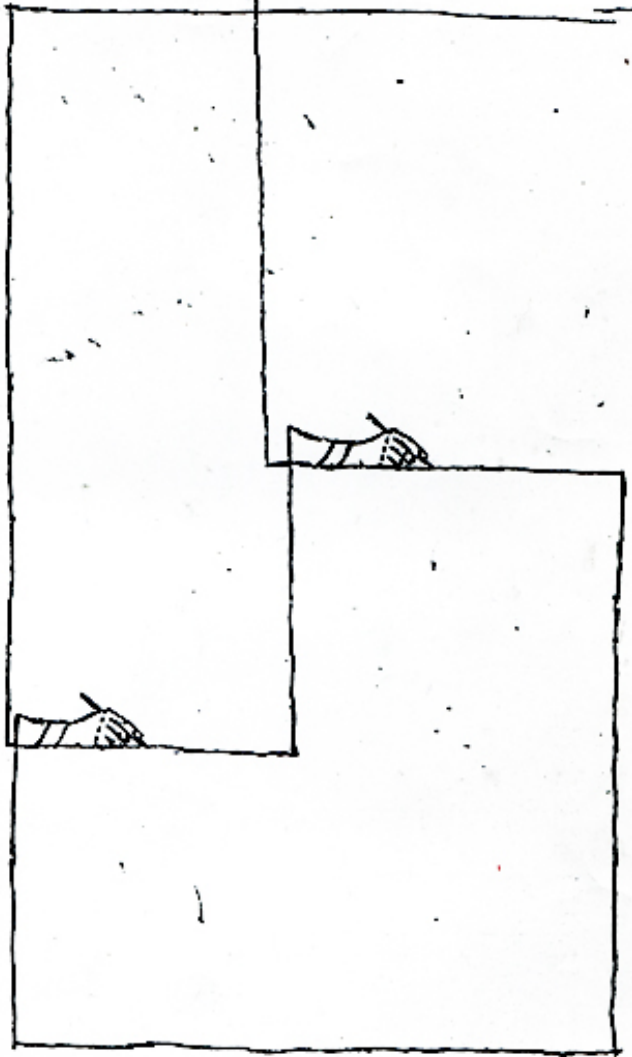
Pur
intel
cul
art
illus
PUR

3
4
5

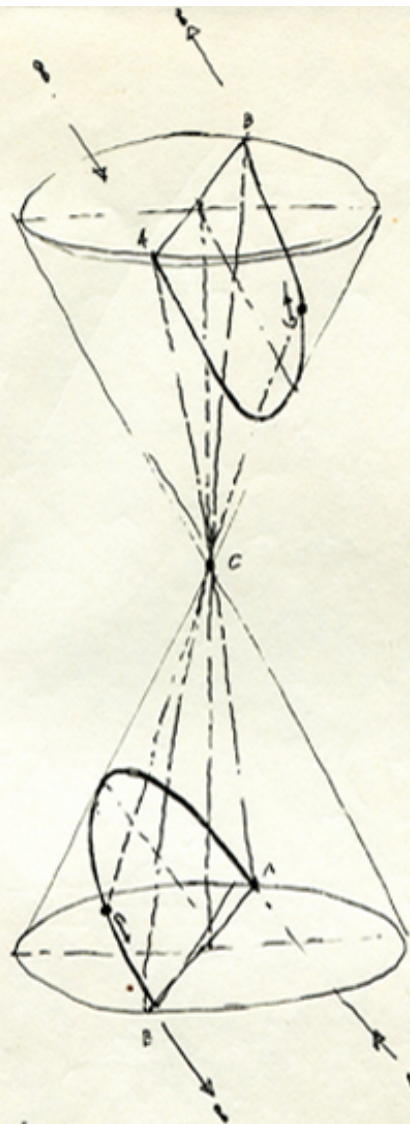
PRO
ANI
Pro
NC
foll
crit

7
prom
Comm
line
s
s

FC
soc
inte



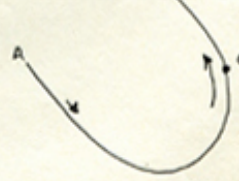
VIAGGIO DELL'EREMNUTA SULLA SUA ROTTA



la circonferenza delle rette generate è
 rappresentabile con una curva
 situata in un piano con i suoi punti
 e facendo cadere il centro generatore.
 (purché con il foglio.



(ipotesi: a - oltre
 ipotesi 1.)



la retta: con
 ipotesi non
 iperboloidica
 e oltre ipotesi

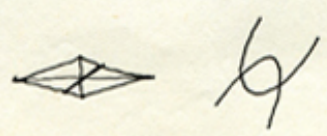
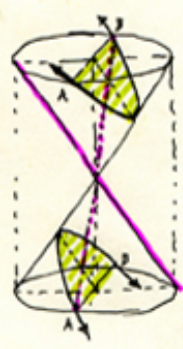
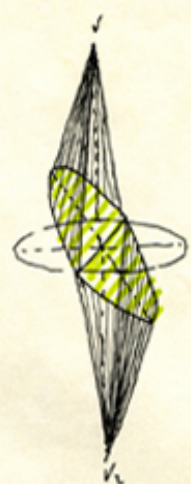
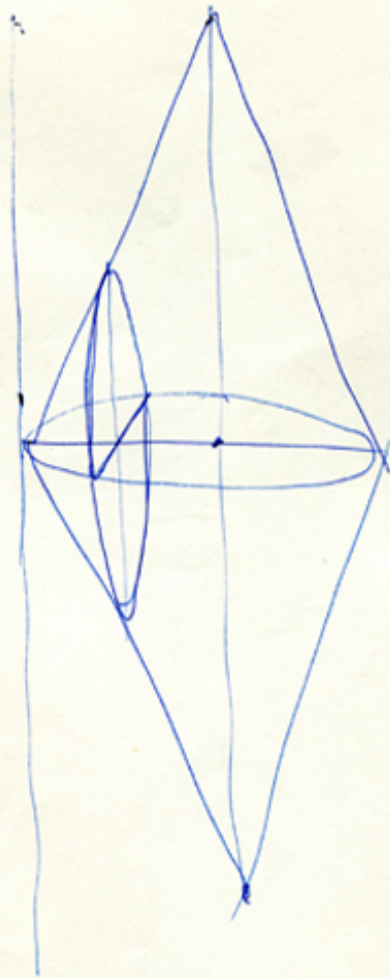


fig. 7



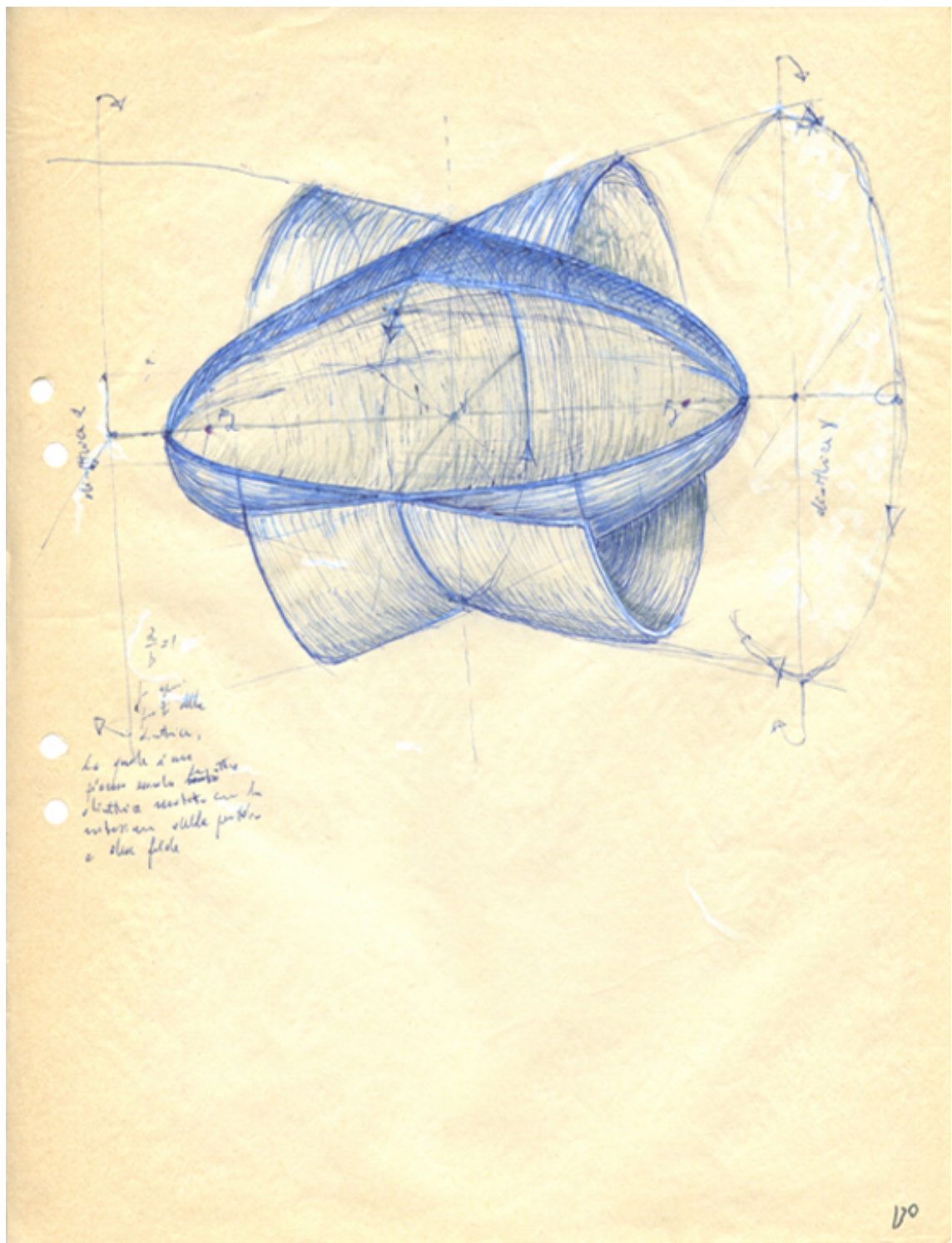
La concezione generale della figura che presiede alla intera cosmologia del piano, che determina i comportamenti sulle sue due facce e che deve essere tenuta sempre presente affinché non si appiattisc^{no} e riduc^{no} alla superficie meramente sferica i fenomeni che il piano consente e promuove, è una quadrica che ~~derivando dalla~~ possiamo agevolmente afferrare se procediamo empiricamente manipolando in modo determinato un foglio sul quale siamo andati a disegnare la seguente figura.

Si disegni un doppio cono rettangolo avente stessa altezza e stessa circonferenza di base, cioè sue coni le cui ^{rette} generatrici escono da un medesimo punto V e vengono tagliate tutte ad una medesima ~~stessa~~ distanza da tale punto in modo che le due circonferenze risultino di uguale diametro e perpendicolari alla retta che, passando per V unisce ~~tra~~ le due origini dei cerchi o centri. Si tagli questo doppio cono con due piani paralleli tra loro tale che risultino paralleli anche ad una qualsiasi delle rette generatrici e che passando entrambi per i centri delle due circonferenze taglino i coni secondo due parabole di uguale scala. Si tenga presente che le due parabole si prolungano oltre ~~in~~ i punti nei quali incontrano le circonferenze. Ora si faccia del foglio un ~~con~~ cilindro in modo che le due circonferenze siano portate a combaciare tra loro. Si vedrà che combaceranno anche i punti di incontro delle parabole con le circonferenze tale che si otterrà una figura chiusa composta dalla riflessione simmetrica di una parabola che si prolunga al di là di tali punti. Si immagini di far ruotare questa figura sull'asse maggiore. Si otterrà in questo modo una forma composta da due paraboloidi che si compenetrano. La parte interna di questa forma si avvicina in modo più approssimato possibile al ~~luogo~~ luogo alfa del piano. Lo spazio vuoto che rimane dal prolungarsi delle parabole all'infinito, nel quale si ricongiungono e divergono incessantemente, sarà il luogo gamma del piano.

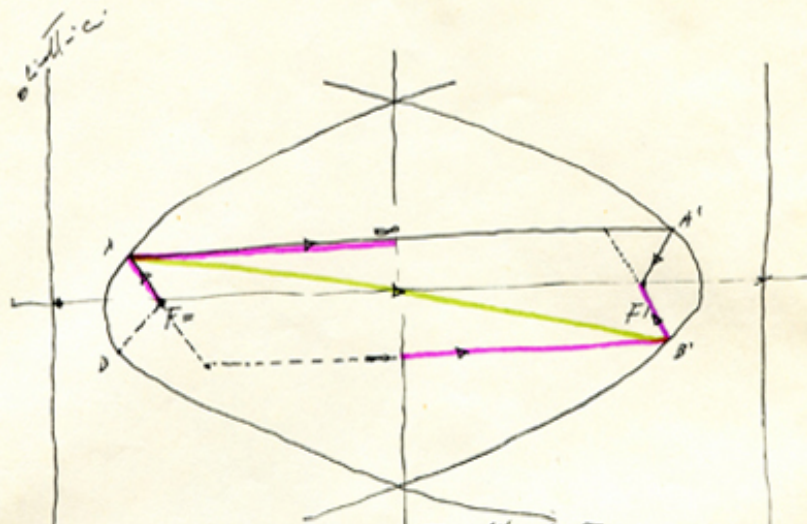


un cilindro con i vertici
all'infinito
↓
un doppio cono

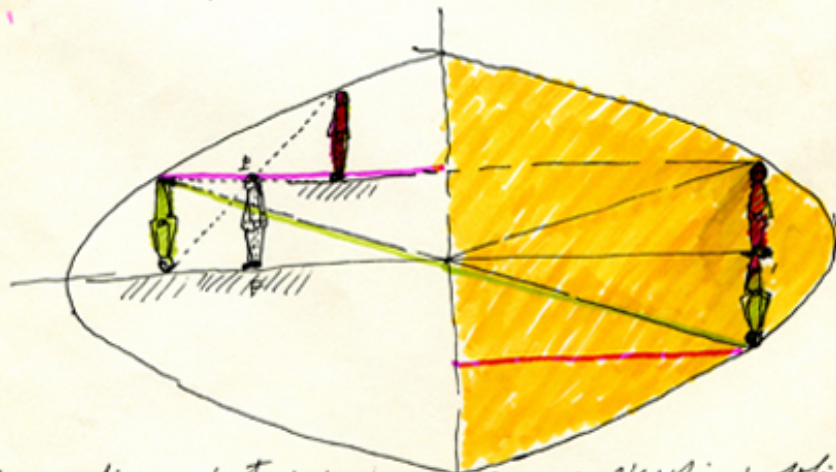




$\frac{2}{3} = 1$
 La parte è una
 piana sola fatta
 di due file con la
 intera alla parte
 e due file



Tutti i raggi di una fonte luminosa fatta all'infinito, in uno specchio parabolico convergono nel fuoco della parabola. E viceversa, tutti i raggi luminosi che da un fuoco di uno specchio parabolico partono, si raccolgono all'infinito in raggi paralleli all'asse oppure alla perpendicolare.



L'immagine di un punto improprio in uno specchio parabolico viene rifratta all'infinito. Al contrario, raccolta da un altro specchio parabolico situato al fuoco, il suo punto immagine in un altro specchio all'infinito. Considerando la geometria dello specchio parabolico vedremo l'immagine.

La rotta dell'ermenauta conseguente, o stretto, non è però una rotta. Essa, potrei dire, è l'assommarsi di tutte le sottorotte in una unica avente con tutte le altre

Tutte queste ~~xxix~~ sottorotte segnano la rotta dell'ermenauta come un reticolo che produce nella simultaneità delle tre dimensioni e nel tempo, le sue maglie o meglio la gabbia con la quale procede nel viaggio, cioè nelle riconduzioni.

La direzione di ogni singola tratto della gabbia (tracciato di impostazione) ~~xxxxxxxx~~ deve di volta in volta acconciarsi per risultare secante le rette gidiqueutiche, tale che il loro movimento, applicato simultaneamente agli estremi della semiretta (semilinea) appartenenti alla stessa retta (linea) le facciano ruotare all'unisono nello stesso verso: così, e solo così, il segmento traslato dalla retta potrà essere individuato tra quanti sono presenti sul campo: esso sarà infatti quello che risponderà all'effetto della rotazione e in tale rotazione coprirà se stesso, e il suo asse di rotazione salderà le estremità delle semirette ricostituendo la retta. Così e solo così il segmento o tratto traslato, o cresta di retta, sarà ricondotto all'interno della retta. Solo in questo senso^a quel segmento si può apporre il postulato gidiqueutico nel primo termine di "questa retta"; e con ciò, e solo per ciò si potrà dire di ogni segmento "questa retta".

La geometria gidureutica è la teoria generale su cui si basa la gidureusi, o prassi della riconduzione. Questa a sua volta la scienza fondamentale dell'ermenautica, cioè quella con la quale l'ermenauta procede e che lo fa procedere sulla sua rotta.

L'ermenauta conseguente non ha, contrariamente ad altri, una generatrice come polo della sua rotta, ma un tracciato di impostazione (cioè una rotta diramata, estesa nel tempo e nello spazio) in funzione della quale procede. L'incedere dell'ermenauta non è quindi rettilineo ma è un incedere sul campo. Il suo compito è quello di sgombrare il lo spazio dai campi o effluvi ~~ideologici~~ generati dalle incessanti rotazioni dei segmenti come creste di generate rette generatrici. (la rotazione è causata dal movimento che lo spazio esterno alla retta imprime alla retta stessa tesa nei suoi estremi generatori (poli?) in un unico punto dello spazio (è vibrazione storica che si trasforma in movimento) rotatorio) (questo fa sì che la retta ci appare più grande di quanto essa in realtà non è. Ma in realtà ancora più reale la retta non è altro che il contatto in più di due punti fra corpi ideologici opposti) (l'ideologia eclettica è la retta che unisce due l'intersezione di due piani ideologici)

{ (la retta gidureutica può essere considerata come il movimento della generatrice nel tempo e nello spazio. Nel suo viaggio i campi magnetici generati da altre generatrici in movimento possono influire creando creste -nella parte più prossima ad entrambi, e depressioni nella parte opposta (creste e depressioni segnano nella rotazione e dividono il campo in ^{ideologico} superficie ideologica, data dal ruotare dei segmenti sull'asse della retta, e depressione ideologica come spazio ~~misurata~~ inscritto -bolla d'aria sulla retta)

Definizioni

si dice retta l'estensione illimitata (flusso linguistico ininterrotto) di un linguaggio (fin quando lo si usa). Es. lingua parlata viva, il codice della geometria piana, la scrittura est.

si dice semiretta ciascuna delle due parti in cui un flusso linguistico rimane diviso da un suo punto. Secondo la direzione in cui si muove il flusso non è retroattivo

si dice segmento la parte di un flusso linguistico limitati da due punti che si dicono estremi del segmento;

" .l'Italia è una repubblica fondata sul lavoro.

(la presenza degli estremi consente la traslazione per sottoporre ad analisi di laboratorio)

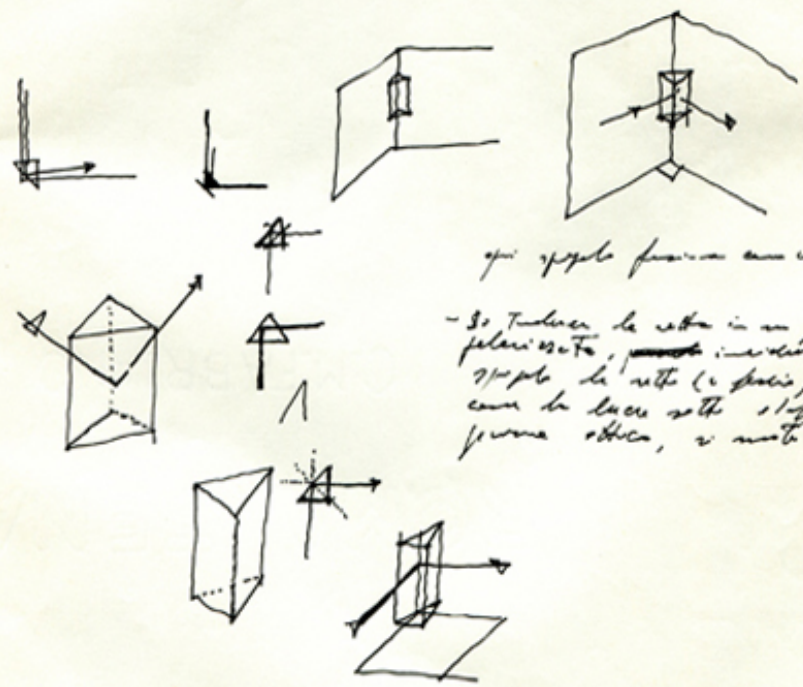
rispetto alla scrittura la Costituzione, nella sua azione sullo svolgersi dell'attività legislativa in fieri è un segmento (non ha capacità retroattiva); rispetto all'attività legislativa e alla scrittura del diritto essa è un segmento;

la Costituzione rispetto a se stessa è una retta; da un punto in poi è un ~~unaxxxxix~~ semiretta; una sua proposizione come .l'Italia è una repubblica fondata sul lavoro. è rispetto alla costituzione un segmento.



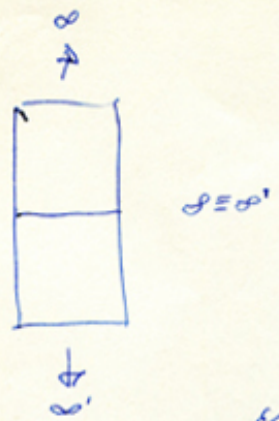
La carta è stata al Tondino e viene per un altro all'altro

Il popolo italiano è un popolo di neoplatonici
 più non di barocci



Il popolo francese era un popolo d'arte

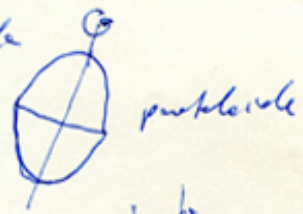
- Se Tondino la carta in un fascio obliquo
 felaire, ~~però~~ in realtà su una
 griglia la carta (o fascio) si capisce
 come la luce nella staffetta di un
 camera ottica, a metà obliquo.

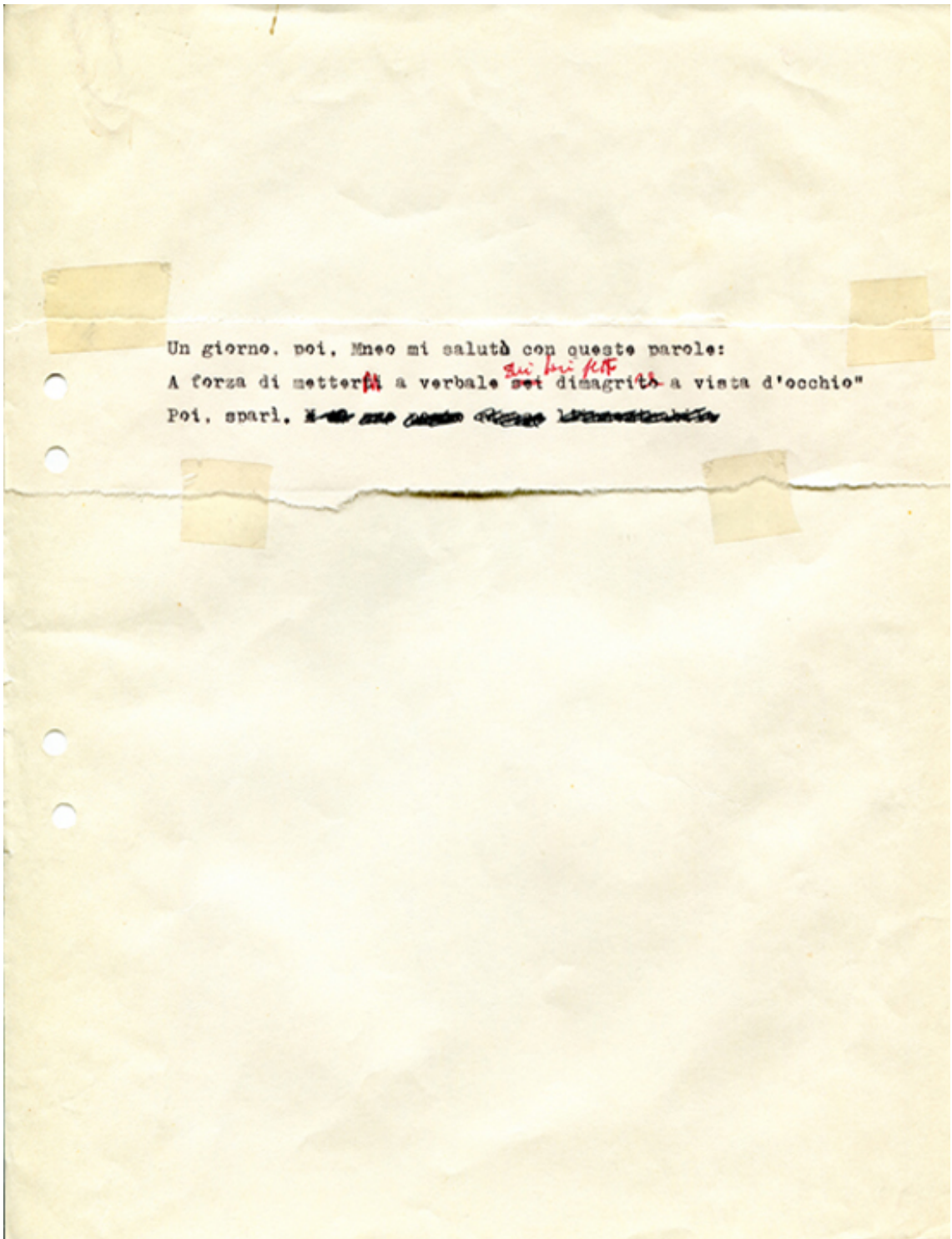


elipse



parabola





[... A forza di mettermi a verbale mi hai fatto dimagrire a vista d'occhio...]

5 S i— S 30 3S 0 (M'M 00so 'S 0 CT OSb» i-H TO 0; CO
C<1 -f1.^ 1—1 00TT<r-1-r-1
15 ° « 5^3 x+ GO GO" a."w '-^1 %.)to CG to ' (M W
>;|^ GO CM -^1 •^1-^ 0'
l 11 11 11 11 11 11 ^ 11 0^ 11 11 11 11 11 11 11 11
«sa to-S-S 5 . >?s i?s coV. 0:0 ^ ^GO c^ og1—1 »@.2
00 ^ SO •^ W'•£> H y-1 t^ r- G) i^00 CO -V-+ 0 » ^ o5-^ CO
y: ^ -h 00 t- "S tt —)^•^ 1^ r-1 'M -Z/ x '•<<
;-» '•; -/ -A —00 'M S S ^i^^^ ira—(x -f
r-l
•s ^ '• x t^ "OT L- CTS S.; L-r-1 -+ <0 0 >n
s S '•• SO .2 s •^ r-1 r-1 CO
-<d-§' + o' ++++++ ^c. 1 ++ 1 ++ + +
l'S— S^ -^"l G'3% <M00 >n<o '+ co05 00w 00 r-1co0tflr^ <?>1000^ OT
f. tOtH 00l—l -+M 'Ao sol-t-r-1 %l S00 S r-1 g^ oS00>»1 >^ 0
0tn QO x•^< 0 0 >0 W r-1"» >n coKl 0 >'Z?^ r^ -t- M ^OS W ^M os MCO C<1 -
^1 ;; 71 IM 'M C<) 1-1 MCO (Ml§ -t-O? •^lor-1
'S •8
a fl
t « 1-
»—<Sa (?)Oiv; <o2 '?-^ ^00 GM1—100 i—l GC <M ^-1•^ M9
^ S;0 0^; 00(?5 ^•^ r-1 r-1 'M 00 ^ 00 »i-H a0: H^ §t0 OIQO ••-< f- ^ @0
-< •^CO CT 00 l—l CO •» 0 i^ •£ ^ ^ V. GO 0 t0 ^- -f os 0 i-l (0 00 0 0 Cff
>0 t-GO CO •M 00 00 CO CSI 00 og(MOL-b»r-l •X/ r-1 CO Oir^
r-1 CM .»Q,
"— at
i r4> fl ^ & «. . . "A
•
AS • • • • £ ^ §0 * V£ e £ "S.1. ^ •
0 ^ . . . £ ' g
S . •v•
•S • 'S b .x
'S.2 0a e3 u^S •ll . § .3 1
. •4J 00^ • '3 ~? "A ? •w
» C3 •"•^ •^•
S S-1•(-> a c,S §B
© • TI—1 i tf '•' '98
'S 0 » ^ &i u .S ← 3"
C a '+30) ^ •ca "s •s •f30 -
S^ 03; 0) 3,153T3 3 •^2 3 & « «§.2 2^ " ^ §S
,0 0 S •o & cs
^; •/. ? •- a. £ <i> •^ ← *1 -i '3
5 ^ s § '5 s'^ •=: si c S N (Q 03. •s 'S e-^ K ° 'S(B
<, / ← ^ " . '0 v s> y <U
S XI 5 S ^5 © @ -' 0!: OB 1l-10 Scr
'3 ^ "S ^ 13 ^ 'S[Z; '3.2 '3 '3 '3 % Q l^ Z •3 •S.2 !% ^l Q



La Donna e il Socialismo

Il lavoro dell'OCR su Bebel nel 2021 e quello di Hanna Höch nel 1927



Il lavoro delle Forniture Critiche nel 2021 con la raganella scacciapasseri di Mira Brtka del 2013





Nicolas Poussin, *Il tempo salva la verità* (1639c.)

CHIEDI ALLA VOCE

Analogia

George Simmel, *Filosofia del denaro*.

SIMMEL PARLA DI VALORE IN GENERALE MA PENSA AL SISTEMA MONETARIO, AL MODO DI PRODUZIONE CAPITALISTICO, E IL SUO MONDO
E IL MONDO DELLE MERCI - PARLA DI VALORE MA PENSA AL PREZZO

112

PARTE ANALITICA

- nata soglia per poterlo lavorare e fabbricare con esso tutti quegli utensili che lo rendono prezioso. Oppure, per fare un altro esempio, si ritiene che le opere di un pittore produttivo siano da considerarsi meno preziose, allo stesso livello di capacità artistica, di quelle di un pittore meno produttivo; ciò è vero al di sopra di un determinato
- limite qualitativo. Ci vuole infatti un certo numero di opere affinché un pittore possa per lo meno acquisire quella notorietà che eleva il prezzo dei suoi quadri. In certi paesi, inoltre, dove circola moneta cartacea, è stata proprio la scarsità dell'oro a determinarne il rifiuto da parte del popolo comune nel caso gli venisse occasionalmente offerto. Rispetto ai metalli preziosi, che vengono utilizzati nel conio delle monete proprio in funzione della loro rarità, non si può non notare che l'importanza di questa rarità appare solo al di sopra di una certa soglia al di sotto della quale i metalli non possono servire alla necessità pratica di batter moneta e non raggiungono così il valore che hanno in quanto sostanze monetarie. Forse, è soltanto l'avidità pratica che non si accontenta di nessuna quantità data di beni, e per la quale ogni valore risulta quindi troppo scarso, che ci trae in inganno e non ci
- permette di vedere che non è la rarità, ma uno stadio intermedio tra
- rarità e non rarità a costituire nella maggior parte dei casi la condizione del valore. Il momento della rarità deve essere inquadrato nel significato della sensibilità alla percezione delle differenze, come dimostra un semplice ragionamento, se pensiamo al momento della frequenza nella formazione dell'abitudine. La vita viene sempre determinata dalla proporzione di due elementi, nel senso che da un lato abbiamo bisogno della differenza e del mutamento dei suoi contenuti, e dall'altro abbiamo bisogno dell'abitudine a ognuno di essi. Analogamente, questa generale necessità si presenta qui in una forma specifica, nel senso che il valore delle cose da un lato ha bisogno della rarità, quindi di differenziazione e specificità, mentre, dall'altro lato richiede una certa ampiezza, frequenza, durata, affinché le cose possano varcare la soglia del valore.

Un'analogia: il valore estetico.

Voglio illustrare con un esempio, lontano dai valori economici e proprio perciò atto a chiarire l'aspetto fondamentale anche di questi, l'importanza generale del processo di distanziamento nella valutazio-

IL "MUSEO", AD. ES., -
RIVISTE IN UN UNICO
SPAZIO RARITÀ IN QUANTITÀ
(LA SUA ESPERIENZA FREQUENTE)
FORMA L'ABITUDINE DELLA
UNA MODERNA

CUT

ne pensata come oggettiva: si tratta del caso della valutazione estetica. Ciò che noi oggi chiamiamo il piacere per la bellezza delle cose si è sviluppato relativamente tardi. Per quanto intenso possa essere il godimento diretto dei sensi che ancor oggi si manifesta in ogni caso individuale, tuttavia, l'elemento specifico in esso consiste proprio nella consapevolezza dell'apprezzamento e del godimento della cosa e non nello stato di eccitazione sensibile o sovrasensibile, che essa ci procura. Ogni persona colta è in grado di distinguere in linea di principio con estrema sicurezza tra il piacere estetico e il piacere dei sensi che provoca la bellezza femminile, anche se forse nel singolo caso non si riescono a separare queste due componenti dell'impressione generale. In un caso siamo noi a dare noi stessi all'oggetto, nell'altro è l'oggetto che si dà a noi. Per quanto il valore estetico possa essere, come ogni altro valore, estraneo alla natura delle cose stesse ed essere come una proiezione del sentimento in esse, la sua specificità consiste nel fatto che si tratta di una proiezione completa. In altre parole, il contenuto del sentimento penetra per così dire totalmente nell'oggetto e appare al soggetto come qualcosa dotato di autonoma rilevanza e di norme proprie, come qualcosa di intrinseco all'oggetto. Come si è arrivati storicamente e psicologicamente a questo piacere estetico oggettivo per le cose, quando il primitivo godimento di esse, da cui dev'essere scaturito questo piacere superiore, era certamente legato soltanto al loro godimento soggettivo e diretto e alla loro utilità? Un'osservazione molto semplice può forse darci la risposta. Se un oggetto di un qualsiasi tipo ci ha procurato molta gioia o sollievo, proviamo una sensazione di gioia ogniqualvolta in seguito osserviamo questo oggetto, e ciò anche quando non si può più parlare di un suo utilizzo o godimento. Questa gioia, che come un'eco si ripete, ha un proprio carattere psicologico, determinato dal fatto che ora non richiediamo più niente all'oggetto; al rapporto concreto, che prima ci univa ad esso, subentra ora la semplice contemplazione dello stesso come causa della sensazione piacevole; lo lasciamo ora intatto nel suo essere, e il nostro sentimento si collega alla sua apparizione, ma non a qualche parte di esso, che possa essere, in qualsiasi senso, consumata. In breve, mentre l'oggetto era prima dotato di valore per noi come mezzo per i nostri scopi pratici e eudemonistici, ora esso è una semplice immagine da contemplare, che ci procura gioia nello stargli di fronte in modo più riservato e più distante, senza toccarlo. Mi pare che i tratti fondamentali del piacere estetico

EST. SENS.

CI HA UNITO

✕
 ✕
 ✕ ✕
 CON
 AUTONOMA
 ALIQUOTA
 PIAC. EST.
 NOI ALL'OGG.
 L'OGG. A NOI
 P. SENSI
 PIAC. ESTETI
 60

✕
 ✕
 ✕

UWA *
ECO

CONTEN
PLAZIONE

CONSUMO

CONTEMP.

8. SIMMEL.

PIACERE ESTETICO CONTRA CONSUMO

IN TOCCAND
VEDERE

(FETICOLO)

LA LONTANANZA (NON È SEPARAZIONE - CHE È PERMUTA DEL NESSO (CONSAPEVOLEZZA))
 (O INCONSAPEVOLEZZA) (CONSAPEVOLE)

114

PARTE ANALITICA

• L'anticipato (FUTURO) (CA. FITTIZIO)

SPECIE

(FUNZIONE BANALITÀ)

siano già qui anticipati, ma essi appaiono con grande evidenza se si seguono le trasformazioni delle sensazioni dal piano dello sviluppo psicologico individuale al piano dello sviluppo della specie. Si è voluto già da tempo derivare la bellezza dalla funzionalità, rimanendo di regola fermi ad una concezione banale e grossolana del bello perché le due cose sono state viste in un rapporto troppo stretto. Si può ovviare a ciò facendo retrocedere nella storia della specie le utilità esteriori e le immediatezze eudemonistico-sensibili in modo tale che la vista di queste cose susciti all'interno del nostro organismo una sensazione di piacere istintiva o simile a un riflesso. In questo modo il nesso psico-fisico opererebbe per via genetica e diventerebbe efficace nel singolo individuo senza renderlo consapevole dell'utilità che l'oggetto riveste per lui.

REALTÀ
 UTILITÀ INCONSCIA

EREDITARIETÀ

Non ho bisogno di soffermarmi sulla controversia relativa all'ereditarietà di rapporti di questo tipo, dato che per il nostro discorso è sufficiente che i processi si manifestino come se le caratteristiche che ne risultano fossero ereditarie. Bello sarebbe innanzitutto per noi ciò che si è dimostrato utile alla specie e la cui percezione ci procura piacere, senza che come individui proviamo un interesse concreto per questo oggetto. Ciò non significa naturalmente né uniformità, né vincolo del gusto individuale al livello del gusto medio o della specie. Queste risonanze di un'utilità generale precedente vengono assorbite dall'intera gamma delle menti individuali e trasformate in qualità specifiche del tutto nuove. Si potrebbe forse affermare che questo distacco della sensazione di piacere dalla realtà che ne è stata la causa originaria sia infine divenuta una forma della nostra coscienza, indipendente dai contenuti originari, che determinarono la sua formazione e pronta ad incorporare in sé qualsiasi altro contenuto che la costellazione psichica sia in grado di presentarle. Nei casi in cui troviamo ancora motivo per provare un piacere realistico, il nostro sentimento di fronte all'oggetto non è di natura specificatamente estetica, ma è molto concreto, e si trasforma in un piacere estetico soltanto attraverso un certo distanziamento, una certa astrazione e sublimazione. Si verifica in questo caso un fenomeno molto frequente, cioè la decadenza dell'elemento di collegamento, una volta che il collegamento si è realizzato, perché non sono più richiesti i suoi servizi. Il legame tra certi oggetti utili e certe sensazioni di piacere è diventato così saldo nella specie attraverso un meccanismo ereditario, o trasmesso in qualche altro modo, che la semplice vista di questi oggetti,

1. UTILITÀ

RISONANZA

-DISTANZA
 -ASTRAZ.

È CIO POSSIBILE MUOVERE LA VISTA
 • IL MUSEO (PER LA CULTURALE)
 (OGG. CHE NON RICHIEDE IL CULTO
 FU CIO FUNDO PRODOTTI)
 (ABITUDINE CULTURALE)
 (RISPOSTA A
 INTERCETTA
 CIO INBANDI
 P. HA)

SEPARAZIONE UTILITÀ E BELLEZZA
(ESTETICA) TIPICO - GENERALE

VALORE E DENARO

115
ESTETICA

senza che ne apprezziamo l'utilità, diventa per noi una sensazione di piacere. Si spiega così quella che Kant chiama l'assenza d'interesse estetico, l'indifferenza rispetto all'esistenza reale della cosa, quando è data soltanto la sua « forma », cioè la sua osservabilità. Da ciò dipende quella trasfigurazione e trascendenza del bello che è data dalla distanza temporale dei motivi reali che determinano ora le nostre sensazioni estetiche; da ciò dipende quella concezione che il bello sia qualcosa di tipico, di sovraindividuale, di universalmente valido perché lo sviluppo della specie ha già separato da tempo tutto ciò che vi è di specifico e di puramente individuale nei singoli motivi e esperienze; da ciò dipende la frequente impossibilità di fondare razionalmente il giudizio estetico e la contrapposizione in cui si pone talora l'elemento estetico con ciò che ci è utile o piacevole come individui.

Ora, questo intero sviluppo delle cose dal valore in termini di utilità al valore in termini di bellezza, è un processo di oggettivazione. Quando affermiamo che una cosa è bella, le sue qualità e il suo significato sono in modo del tutto diverso indipendenti dalle disposizioni e dai bisogni del soggetto, di quando affermiamo che una cosa è soltanto utile. Se le cose sono soltanto utili, esse sono fungibili, ognuna è sostitutiva dell'altra, ognuna ha lo stesso effetto dell'altra.

Non appena però diciamo che sono belle, esse acquistano una specificità individuale, un essere per sé, in modo tale che il valore che ognuna di esse ha per noi non è sostituibile con un'altra cosa, anche se ugualmente bella nel suo genere. Non c'è bisogno di seguire la genesi del senso estetico da questi sommari accenni in tutta la ricchezza delle sue configurazioni per riconoscere che l'oggettivazione del valore si forma in rapporto alla distanza che si interpone tra l'origine soggettiva e immediata della valutazione dell'oggetto e la nostra momentanea percezione dello stesso. Tanto più temporalmente remota e perciò dimenticata risulta essere l'utilità per la specie, che originariamente ha consentito la attribuzione di un interesse e di un valore all'oggetto, tanto più puro è il piacere estetico della sola forma e contemplazione dell'oggetto. In altre parole, tanto più un oggetto si presenta a noi dotato di dignità intrinseca, tanto più gli attribuiamo un significato che non si esaurisce nel suo casuale godimento soggettivo, tanto più la relazione, in base alla quale valutiamo le cose soltanto come mezzi a nostra disposizione, fa posto alla sensazione del loro valore indipendente.

SEPARAZIONE
RAZIONALE

615

615

715

14
DIS
NTE
NES
SS

TIPICA
SPE
SPECIE

IL PROCESSO
DI ESTETIZZAZIONE
410000
C. L. M.
S. G. G.

SOSTITUZIONE
COMUNITARIA

GENERALE
SPECIE
TIPICA

XX
XTA

LE POLI
D'ATTAN
NEI MUSEI

col loro valore non è dato
VEDERE DEUTERAMENTE
IN A NEGAZIONE

CHIEDI ALLA VOCE

Determinismo

René Thom . 1980

BASTA CON IL CASO, TACCIA IL RUMORE ¹

Non parliamo dunque più di caso [...]

Joseph De Maistre

Quella che potremmo definire “epistemologia popolare francese” – si ritornerà più avanti su questo strano fenomeno – ci ha negli ultimi anni gratificati di un certo numero di opere, alcune delle quali divenute assai celebri: basti citare *Il Caso e la Necessità (Le hasard et la nécessité, 1970)* di Jacques Monod, *Il metodo (La méthode)* di Edgar Morin, *Tra il cristallo e il fumo (Entre le cristal et la fumée, 1979)* di Henri Atlan e *La nuova alleanza (La Nouvelle Alliance, 1979)* di Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Ebbene, per quanto differenti e talora persino opposte le filosofie ad esse sottese, curiosamente denunciano almeno un tratto comune: tutte glorificano oltraggiosamente il caso, il rumore, la “fluttuazione”; tutte rendono l'aleatorio responsabile sia dell'organizzazione del mondo (attraverso le “strutture dissipative”, secondo Prigogine), sia dell'emersione della vita e del pensiero sulla terra (attraverso la sintesi e le mutazioni accidentali del DNA, secondo Monod). E l'amico Michel Serres non è da meno allorché in *Lucrezio e l'origine della fisica (La naissance de la physique dans le texte de Lucrece, 1977)* si mostra sostenitore appassionato – appunto – del *clinamen* lucreziano ... Vorrei subito dire che la fascinazione dell'aleatorio è sintomo di un'attitudine antiscientifica per eccellenza, tanto più che – in larga misura – procede da una sorta di propensione al confusionismo, giustificabile presso autori di formazione letteraria ma imperdonabile a studiosi in linea di principio avvezzi ai rigori della razionalità scientifica.

Cos'è di fatto l'aleatorio? L'unica definizione possibile non può che avere valenza negativa: aleatorio è un processo non simulabile da alcun meccanismo né descrivibile da qualsivoglia formalismo.² Affermare che “il caso esiste” equivale perciò a prendere una posizione ontologica consistente nell'affermare la realtà di fenomeni naturali che non potremo mai descrivere, dunque mai comprendere. E' rinnovare il celebre *Ignorabimus* di Du Bois-Reymond, è resuscitare l'ondata di irrazionalismo e antiscientismo degli apostoli della “crisi della scienza” negli anni 1880-90: Boutroux, Le Roy ...

Il mondo è costretto a un determinismo rigoroso o esiste un “caso” irriducibile a qualsiasi descrizione? Così posto, evidentemente, il problema è di natura metafisica³ e solamente un'opzione del pari metafisica è in condizione di scioglierlo. In quanto filosofo, lo scienziato può lasciare aperta la questione; ma in quanto scienziato ha il dovere di principio – sotto pena di cadere nell'autocontraddizione – di adottare una posizione ottimistica e di postulare che in natura nulla è aprioristicamente inconoscibile.

Che autori quali Atlan o Prigogine, la cui filosofia è fondamentalmente antiriduzionista – e per il primo, mistica –, abbiano abbracciato il punto di vista dell'ipostasi del caso non è certo sorprendente; stupisce di più incontrare in questa posizione il materialista Jacques Monod. Ma in questa materia Monod non ha fatto altro che seguire se non Darwin almeno l'ortodossia darwiniana (ulteriormente rafforzata in neodarwinismo). A tal proposito, è probabilmente legittimo dire che con il darwinismo è stato introdotto nella scienza l'uso illegittimo del caso, quel caso che si supponeva definitivamente sepolto dai sarcasmi che avevano salutato il *clinamen* di Democrito. E in fondo, perché mai rifarsi al caso per spiegare l'evoluzione sarebbe più scientifico

1 . Quest'articolo di René Thom, pubblicato sulla rivista *Le Débat* (1980.3), ricevette la replica di Ilya Prigogine sulla stessa rivista (*Loi, histoire...et désertion, 1980.6*) avviando una *querelle* che fu poi conclusa sei anni dopo con gli articoli di Thom (*Postfazione al dibattito sul determinismo*) e di Prigogine-Stengers (*La polemica sul determinismo, sei anni dopo*), entrambi pubblicati nel volume a cura di Krzysztof Pomian, *La querelle du déterminisme. Philosophie de la science d'aujourd'hui* (Gallimard, Paris, 1990, Ed. it., *Sul determinismo. La filosofia della scienza oggi*, Il Saggiatore, Milano, 1991) che raccoglie anche tutti gli altri interventi al dibattito.

2 . L'identificazione sistemi formalizzabili/sistemi meccanizzabili è stata precisata dalla logica sotto il nome di “tesi di Church”. Come tutte le questioni fondamentali, tale identificazione ha un carattere problematico che non discuteremo in questa sede.

3 . Taluni autori (fra cui P. Suppes nelle lezioni tenute nel novembre 1979 al Collège de France) fanno il punto sull'indeterminismo quantistico per giustificare scientificamente l'esistenza del caso. I tentativi di rimuovere l'indeterminismo quantistico con l'uso di “variabili nascoste” hanno dimostrato che il problema è inestricabilmente legato a due questioni di natura ancor più profonda: la “localizzazione” (esistenza di una velocità limite *c* per le influenze causali) e la possibilità stessa di una descrizione istantanea del mondo, completa e valida per tutti gli osservatori. “Affermare il caso” è allora solo una possibilità all'interno di un insieme finito di opzioni, le quali tutte – bisogna riconoscerlo – mostrano un aspetto sgradevole.

che appellarsi alla volontà di un Creatore? Forse che il caso è altro da un succedaneo laico della finalità divina, così come teleonomia è un sostituto confessabile della teleologia?

A rendere maggiormente oscuro il dibattito ha contribuito il fatto che né la nozione di caso né quella, opposta, di determinismo, sono semplici. Si è creduto che l'impiego di metodi statistici da parte della scienza giustificasse la presenza del caso; molti – sulle tracce di Brillouin – hanno cercato di dare alle leggi stesse della fisica un fondamento statistico. Ma in tali condizioni com'è possibile seguire Einstein, lui che si rifiutava di vedere in Dio un perpetuo giocatore di dadi? E ancora, si evocano le “leggi del caso”, ad esempio la legge dei grandi numeri. Come ritrovarsi, allora, nella bizzarra dialettica fra caso e necessità? Il caso, in sé negazione di qualsiasi ordine, andrebbe soggetto a leggi laddove spesso evolutieri il determinismo sfuma sotto una struttura statistica.

Per aprire qualche breccia in questo groviglio “problematico” converrà risalire al punto di partenza: perché un fenomeno possa diventare oggetto della scienza, e come tale essere inventariato nel patrimonio comune (e, in linea di principio, eterno) del sapere scientifico, occorre innanzitutto poterlo descrivere. Ecco perché ogni discussione sul tema “caso contro determinismo” deve muovere dall'esame dei linguaggi e dei formalismi che consentono di fare di un fenomeno l'oggetto di un sapere. Ma di simili tecniche descrittive, ne possediamo tutt'al più due: la lingua naturale e il formalismo matematico.¹ Si scomporrà dunque il reale osservabile in isole descrivibili, sia linguisticamente – isole (LN) –, sia matematicamente – isole (M) –, a loro volta separate da zone non descrivibili o per lo meno difficilmente accessibili alla descrizione.

Ciò posto, si può affermare che lo scopo di ogni scienza, una volta inventariate le isole descrivibili (LN) o (M), è tentare di organizzarle in isole maggiori che ne spieghino – determinino – la concatenazione spazio-temporale. Altrimenti detto, lo sforzo è quello di costruire una “sintassi” di queste isole descrittive tale da rendere conto dei loro sistemi associativi necessari o probabili.

Quanto alle isole (LN) della realtà macroscopica usuale, disponiamo di processi mentali che permettono di prevedere gli effetti di talune situazioni inizialmente descritte: ciò che potremmo chiamare “logica naturale” (o “buon senso”). Riguardo alle isole (M), la matematica e la fisica forniscono dei metodi che sovente mettono in grado di estrapolare i dati e dunque di estendere il campo di validità di una descrizione – strumento fra i più tipici, il “prolungamento analitico”. Ma prima ancora del problema dell'estensione delle isole, un altro se ne evidenzia, quello dell'articolazione fra i due formalismi (LN) e (M). La stessa “rottura epistemologica” galileo-newtoniana può essere tradotta in questi termini: talune isole (LN) possono venir descritte – almeno in ciò che attiene a certi “effetti” ulteriori – da isole (M) che permettono, attraverso un'estrapolazione di carattere matematico, di prevedere la presenza di altre isole (LN); un'operazione non realizzabile con le risorse della “logica naturale”. In meccanica, per esempio, è possibile calcolare la traiettoria di un proiettile; conoscendo con sufficiente precisione la posizione e la velocità della freccia di Guglielmo Tell in uscita dalla balestra, si può prevedere che finirà per colpire la mela sulla testa del figlio.

A partire di qui venne fondandosi la credenza – peraltro magnificamente enunciata nella celebre formula del determinismo laplaceiano – che il linguaggio matematico, in quanto intrinsecamente più preciso, fosse più potente della lingua naturale e che, a lunga scadenza, tutte le scienze fossero destinate ad adottarlo.

Tuttavia un esame pur superficiale delle condizioni d'uso delle lingue naturali mostra che così non è. Nella realtà macroscopica esistono alla nostra scala enormi blocchi di fenomeni (isole LN) la cui descrizione verbale è qualitativamente più che soddisfacente e per i quali una descrizione matematica rigorosa del tipo laplaceiano sarebbe non solo assai difficile ma anche non pertinente. In effetti la classe di equivalenza fra oggetti del mondo definita dal riferimento a uno stesso concetto (espresso da nomi grammaticali quali “gatto”, “albero”, “tavolo”...) non può essere formulata matematicamente in termini di posizione e velocità delle molecole costituenti gli oggetti. Tale è, in particolare, il caso della descrizione degli esseri viventi.

Ma c'è di più: può essere che un sistema naturale ammetta una rappresentazione matematica precisa, che quindi costituisca un'isola (M); allora i soggetti del sistema, che nell'ambito di questo formalismo possono essere descritti linguisticamente, sono oggetti di forma semplice, oggetti “geometrici”. Se si segue l'evoluzione temporale descritta dal formalismo matematico, si danno due possibilità. Un'evoluzione che mantenga gli oggetti “geometrici”, linguisticamente descrivibili; si tratta specificamente dell'evoluzione di tipo geometrico di una traslazione che, conservando le distanze, preserva pertanto le forme: si pensi ai sistemi che descrivono il movimento di proiettili nell'atmosfera e alla nostra scala, per i quali si può allora parlare di sistemi a evoluzione controllabile (noti come sistemi Mc). Ma quando si tratti di sistemi di tipo ricorrente (che ritornano arbitrariamente alla posizione iniziale, il movimento dei pianeti ...) o, per essere più precisi, di

1 . Si esclude qui la pura e semplice opera di archiviazione di dati empirici grezzi, alla stregua dell'atlante fotografico che costituisce la carta del cielo ...

sistemi “erodici e miscelanti” (così la “trasformazione del fornaio” descritta nel libro di Prigogine e Stengers),¹ le forme geometriche si contorcono nello spazio al punto da perdere in breve tempo ogni carattere riconoscibile, sì che, al fine di descrivere tali forme, il formalismo linguistico non ha più alcuna efficacia; le sole entità accessibili alla descrizione nello stato asintotico del sistema sono definite da medie di misure invarianti estese su tutto lo spazio. Esiste per l'appunto una grandezza, l'entropia di Kolmogorov-Sinai”, che descrive con precisione il progressivo depotenziamento del formalismo linguistico nel focalizzare gli stati futuri del sistema. Per conservarne un certo controllo si dovrà perciò passare da una descrizione fine – microscopica – a una descrizione più grossolana, globale, a carattere statistico. Una degradazione statistica del determinismo che si dimostra essere un fenomeno assolutamente generale, soprattutto massiccio in ordine alle perturbazioni; è qui che troviamo la motivazione ultima delle pretese “leggi del caso”, di fatto nient'altro che proprietà del sistema deterministico nel complesso. Si parlerà allora di sistema (Ms).²

Per i sistemi (Ms) la descrivibilità linguistica si spoglia rapidamente di qualsiasi efficacia e sola sussiste la rappresentazione matematico-statistica; il descrivibile, come la voluta di fumo che non tarda a fondersi per diffusione in tutta l'atmosfera, diviene propriamente indescrivibile, e al proposito s'è parlato di “evoluzione caotica” D'altronde proprio nell'aumento del disordine nel corso del tempo consiste l'andamento usualmente attribuito ai sistemi a entropia crescente retti dal secondo principio della termodinamica. Nulla di sorprendente in ciò ... Assai più inatteso l'emergere del descrivibile dall'indescrivibile. Il fatto che il nostro universo non sia un caos, che vi si possano distinguere oggetti i quali danno prova di grande stabilità e che talvolta paiono nascere da un ambiente apparentemente indifferenziato è per noi un'esperienza banale. Come può il descrivibile emergere dall'indescrivibile: è questo, in fondo, il problema centrale con cui la scienza si trova a fare i conti. Talvolta il nuovo descrivibile sorge da una situazione essa stessa descrivibile, ma è il legame sintattico fra il nuovo e l'antico a risultare inabituale e sorprendente.

Jacques Monod richiama a tal riguardo la definizione spinoziana del caso come intersezione accidentale di due catene causali indipendenti: sicché il pedone, mentre cammina, resterà ucciso dal crollo di un camino provocato dal vento. In quest'ottica, è piuttosto agevole far rientrare il processo antecedente la “catastrofe” in uno schema deterministico di tipo laplaceano, ove quelle catene causali indipendenti siano assunte quali movimenti separati di un sistema dinamico globale. La condizione di collisione fra due mobili darebbe luogo allora a uno stato fisico poggiarne sugli stati iniziali:³ in termini matematici, le condizioni iniziali originanti una collisione formerebbero una sottovarietà S di codimensione uno nello spazio dei dati iniziali (o in un intorno tubolare stretto della varietà S). Come dire che il fenomeno è “raro” e giustifica pertanto la sorpresa dell'osservatore. Si potrà interpretare la comparsa della catastrofe come il risultato di un fenomeno di “focalizzazione” topologicamente analogo a quello creato da un'onda d'urto in un ambiente fluido sulla parte anteriore di un pistone mosso da un movimento accelerato (“fenomeno di Riemann-Hugoniot”) o dall'onda d'urto provocata da un aereo supersonico. La sola differenza è che il primo fenomeno richiede uno stretto controllo dei dati iniziali mentre il secondo, “strutturalmente stabile”, resiste a una piccola perturbazione. Precisamente qui sta l'enorme debolezza della posizione di Monod: al momento della comparsa della vita, lo stato della terra avrebbe dovuto essere in una condizione tutta speciale di estrema instabilità e anzi il minimo “rumore” nella preparazione di quello stato avrebbe impedito alla vita e all'intelligenza umana di manifestarsi. Sarebbe occorsa non soltanto la Creazione ma addirittura la Creazione continua ... Tutto porta dunque ad ammettere che si realizzò piuttosto una situazione del secondo tipo, strutturalmente stabile: una volta costituitasi la terra nelle condizioni climatiche e chimiche dell'epoca, vita e pensiero dovevano necessariamente nascere anche in presenza di “piccole perturbazioni” dell'ambiente.

Far nascere il descrivibile dall'indescrivibile è appunto il programma definito dallo slogan: “l'ordine attraverso

1 . Prigogine e I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, trad. it. a cura di P. D. Napolitani. Torino 1981, pp. 2-45-44 e 2-48-50.

2 . I sistemi (Ms) sono i sistemi differenziali caratterizzati dalla proprietà di “sensibilità alle condizioni iniziali”, secondo la terminologia di D. Ruelle (se ne veda più innanzi il saggio *Caso e determinismo: il problema della prevedibilità*, specialmente le pp. 134-37): la distanza fra due punti mobili $m(t)$ $m'(t)$ usciti da due punti vicini $m(0)$, $m'(0)$ cresce – almeno all'inizio – come una funzione esponenziale del tempo t . Sistemi, questi, probabilmente corrispondenti a quelli detti “a stabilità debole” da Prigogine e Stengers (*La nuova alleanza...* cit., pp. 237 sgg.). Numerosi sistemi (ad esempio quelli che soddisfano l'assioma A di Smale) presentano stabilmente questa proprietà.

3 . Per esempio, in due strade intersecantesi ad angolo retto e i cui assi siano gli assi cartesiani Ox e Oy del piano OXY , due veicoli situati nel momento $t = 0$ rispettivamente nei punti d'ascissa $x()$, $y = ()$ e $x = ()$, $y()$, e procedenti rispettivamente alle velocità uniformi $dx / dt = a$ $dy / dt = b$ verranno a collisione in O se sarà soddisfatta la condizione $x() / a = y() / b$. Nello spazio delle condizioni iniziali, questa relazione definisce l'ipersuperficie (S) della quale si parla nel testo.

il rumore". Il movimento che vi si appella, creato una trentina d'anni fa da von Foerster, ha conosciuto sotto vesti differenti un notevole e persistente successo presso gli scienziati e gli epistemologi dell'Europa occidentale. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di costruire una teoria di quei fenomeni di divergenza dinamica in cui una debole perturbazione delle condizioni iniziali è sufficiente a provocare notevoli variazioni negli effetti. Un eccellente testo di Maxwell aveva offerto un quadro sorprendente di simili situazioni, perfettamente compatibili – inutile dirlo – con lo schema deterministico.¹ In tutti questi casi si è alle prese con un punto singolare della dinamica, che conduce a ciò che chiamiamo "biforcazione" (oppure, se la biforcazione tarda a presentarsi, a una "catastrofe"). Ebbene, il gioco intellettuale dei teorici dell'"ordine per fluttuazione" (Prigogine e Stengers) è consistito nel cancellare mentalmente il paesaggio dinamico globale – fin d'ora deducibile da un esame sufficientemente completo del substrato – a vantaggio della piccola perturbazione scatenante cui segue il crollo della metastabilità del sistema verso un equilibrio di energia inferiore. L'artificio sta nel far credere che l'evoluzione successiva, dagli effetti spettacolari, sia effettivamente creata dalla "fluttuazione" scatenante; come affermare – per riprendere l'esempio di Maxwell della scintilla che incendia il bosco – che è la scintilla a creare la foresta che poi incendierà. Ora, è questa una situazione generale: un esame sufficientemente completo del substrato permette di prevedere a *priori* i possibili esiti della biforcazione preesistente alla fluttuazione scatenante. Spetta a quest'ultima il ruolo di innescare il processo e – eventualmente – di determinare con una scelta apparentemente arbitraria fra tutti gli esiti possibili l'ulteriore evoluzione. Ma certo non la crea.

Sia pure in forma implicita, Prigogine stesso finisce per riconoscerlo notando che, a distanza dalla biforcazione, la statistica delle fluttuazioni è approssimativamente gaussiana ("a campana") vicino all'equilibrio, ma cessa di esserlo approssimandosi ai valori di instabilità. Ciò che equivale a confessare che è la dinamica deterministica soggiacente a modellare la statistica delle fluttuazioni, e non l'inverso. Peculiarità della fluttuazione è di essere indescrivibile (solo si può fare la statistica di un insieme di fluttuazioni); non appena una fluttuazione individuale cresce al punto di assumere dei caratteri polarizzati, orientati – vale a dire nel momento in cui presenta correlazioni di grande portata –, e si rende suscettibile di descrizione, cessa per conseguenza di essere fluttuazione per diventare perturbazione ... Perché allora questo discorso sulla fluttuazione iniziale? Cosa si guadagna ad avvolgere lo scheletro del determinismo in uno strato di grasso statistico?² Al più si potrà precisare una modificazione locale delle condizioni di apparizione delle soluzioni biforcute, ma ciò non coinvolgerà il programma delle fasi – il paesaggio globale delle soluzioni possibili – preesistente al rumore che colpisce il sistema. Perché allora questo fascino del *clinamen*, della piccola fluttuazione scatenante? Non ci si inganni: il sofismo dell'«ordine attraverso il rumore» è quello stesso del neodarwiniano Monod. Non va beninteso negata l'esistenza di fluttuazioni in un sistema; ma, quando esso sia strutturalmente stabile, l'esistenza delle fluttuazioni non ha effetto dal punto di vista qualitativo e può essere considerata come insignificante. E' quanto ha scoperto il genetista Kimura: la deriva genetica delle popolazioni è "neutra", priva d'effetto sul fenotipo della specie. La fluttuazione diviene significativa esclusivamente in seguito alla perdita di stabilità strutturale, ma soltanto nel quadro di una biforcazione preesistente.

Non sono in grado di spiegare il fascino del *clinamen* della piccola fluttuazione iniziatrix di grandi avvenimenti se non quale preziosismo letterario. Immergere l'evoluzione dei fenomeni in una sorta di «vaghezza artistica», immaginare se stessi all'incrocio delle vie e con involontario buffetto precipitare il mondo in un abisso di catastrofi successive ... Farsi naso di Cleopatra, o Ercole fra il vizio e la virtù: più e più volte Michel Serres ci ha trascinati a questi bivi critici dell'evoluzione, ma, sul piano razionale, che cosa ci resta di questi viaggi immaginari se non il piacere provato nel seguirli?

L'«ordine attraverso il rumore» può nondimeno ammettere un'interpretazione meno imbarazzante. Conosciamo il principio di Curie: «ogni simmetria delle cause si ritrova negli effetti»; ma è principio che si rivela difettoso al cospetto di molteplici fenomeni, specialmente nel campo dell'idrodinamica. Anche qui, però

1 . Il ruolo delle singolarità nella dinamica era già stato rilevato nel 1880 da Boussinesq, che pensava così di inaugurare la "crisi della scienza": cfr. *supra*, p. 48. Ma si ascolti Maxwell: "In tutti i casi di questo genere [...] c'è dunque una circostanza comune: il sistema possiede una quantità di energia potenziale che può essere trasformata in moto, ma che non può cominciare ad essere così trasformata fino a che il sistema non ha raggiunto una certa configurazione, il che richiede un dispendio di lavoro, che in certi casi può essere infinitesimalmente piccolo, e in generale non è commensurabile con l'energia che permette di liberare. Ad esempio il masso che il gelo ha lasciato in equilibrio su di un punto singolare del fianco della montagna, la piccola scintilla che incendia l'intera foresta, la piccola parola che fa scoppiare la guerra mondiale, il piccolo scrupolo che impedisce all'uomo di fare ciò che gli pare, la piccola gemmula che ci rende filosofi oppure idioti". (J.C. Maxwell, *Science and Free Will*, in L. Campbell e W. Garnett. *The Life of James Clerk Maxwell*, London 1882, cit. in Prigogine e Stengers, *La nuova alleanza...* cit., p. 76).

2 . Parafrasi della formula con cui i fisici inglesi descrivono il "metodo BKW": *putting some quantum flesh on classical bones*.

le rotture di simmetria osservate non sono arbitrarie, talché una teoria sufficientemente sottile non mancherà di definire tutti i sottogruppi in cui detta simmetria può frantumarsi; ancora una volta la situazione non è differente da quella di una matita cilindrica posta in verticale sulla punta; la matita cadrà nella direzione che imporrà un minimo scarto rispetto ai dati iniziali. Si noterà d'altra parte che in tal caso si procede da una simmetria maggiore a una minore: si può dunque legittimamente parlare di creazione di disordine piuttosto che di creazione di ordine.

E ciò richiama la diffidenza con cui conviene trattare tutti i discorsi fatti sull'ordine, sul disordine, sulla complessità (o sull'ipercomplessità!) dei sistemi; quante affermazioni avventate si è preteso di giustificare in base alla termodinamica e al secondo principio ... Ci sono innanzitutto coloro che, con un'estrapolazione abusiva – ma è un peccato veniale –, hanno applicato il secondo principio della termodinamica all'universo intero, avventurandosi a predire l'ineluttabile morte termica del nostro mondo. Più grave è il caso di quanti hanno giocato sconsideratamente con le nozioni di ordine e di complessità. A ben vedere, infatti, quella di ordine è nozione morfologica fondamentale poggiante in ultima analisi sulla descrizione geometrica, spaziale, di un dato cui sempre soggiace un substrato formato di elementi intercambiabili, si tratti di punti geometrici o di eventi elementari equiprobabili. In linea di massima, tuttavia, è questo un riferimento mancante nel genere di discorsi fatti da costoro, per il semplice motivo che in tal contesto risulta impossibile; o meglio, nei sistemi a differenti livelli gerarchici di organizzazione, la nozione di ordine è «relativa» a un determinato livello di organizzazione, né potrebbe essere considerata come assoluta. Così in un sistema molecolare il disordine perfetto, assoluto alla scala della molecola, può essere considerato alla scala macroscopica come un ordine perfetto, e ciò perché tutti i punti del sistema hanno le stesse proprietà osservabili. E' su tale ambivalenza della nozione di ordine che si muove Atlan per giustificare il principio dell'«ordine attraverso il rumore»; idea giusta, ma la cui fecondità per spiegare una morfogenesi specifica, pare assai limitata ...

Tutte le considerazioni sull'aumento ineluttabile del disordine sono già sospette nei casi dei sistemi chiusi. Infatti la termodinamica non è in realtà che una termostatica; non fa che affermare l'esistenza di uno stato di equilibrio ultimo del sistema, ma è muta sul tempo necessario a raggiungerlo, né sa descrivere le modalità di approccio all'equilibrio. In particolare, un tale sistema può comportare per lungo tempo delle organizzazioni spaziali e persino presentare variazioni in queste morfologie... Quanto poi ai sistemi aperti, qualora si tratti di sistemi quasi chiusi, anche ad essi si può estendere l'esistenza dell'equilibrio conosciuto per quelli chiusi. Entra qui in gioco un semplice teorema matematico («teorema delle funzioni implicite») che permette di costruire ciò che Prigogine chiama «ramo termodinamico». Al di là di questo, vale a dire sugli stati stazionari che possono presentarsi (le «strutture dissipative») la termodinamica non ha più niente da dire. Di questi regimi è unicamente consentito affermare che dipendono da una modellizzazione specifica, da una conoscenza particolare che permette di darne una descrizione come sistema differenziale. Sistema che, una volta ottenuto, può essere studiato sia quantitativamente che qualitativamente; si cercheranno gli «attrattori» del sistema e si determinerà se su di essi la dinamica mostra «sensibilità alle condizioni iniziali» che distruggono la descrivibilità linguistica e ne fanno dei sistemi (M_s). La corrispondenza

fra la struttura interna dell'attrattore e la struttura spaziale del regime corrispondente non è semplice; in idrodinamica, segnatamente nello studio della turbolenza, questa relazione è controversa.¹ In un certo senso, e nella misura in cui ogni sistema fisico può essere modellato da un attrattore «strutturalmente stabile» (in senso debole) di una dinamica, ogni sistema è «estrinsecamente» ordinato quanto «intrinsecamente» caotico. Infatti ogni sistema osservabile si distingue per definizione dal resto dell'universo; ne è separato da una interfaccia, da una «paratia» più o meno concreta, ed è questo a renderlo ordinato; il solo problema effettivo è di comprendere il rapporto fra la paratia esterna e il caos interno. Soltanto uno studio attento della biforcazione di detti «attrattori strani» – secondo la terminologia moderna² – permetterà di vedervi più chiaro; tutto il resto è letteratura e – temo – cattiva letteratura.

Se ultimamente nel campo della stabilità dei regimi sono state avanzate alcune idee nuove, ciò non si è dovuto agli studiosi di termodinamica, i quali continuano a giocare con gli algoritmi tradizionali (da Carnot e Clausius a Boltzmann e Gibbs), ma ai matematici, che hanno introdotto due concetti essenziali: per un verso, ci si è resi conto che un sistema dinamico classico («hamiltoniano») non è necessariamente ergodico bensì stabilmente compatibile con una certa misura di conservazione delle forme geometriche (linguisticamente

1 . Alludo qui all'interpretazione della turbolenza idrodinamica proposta da D. Ruelle e F. Takens, che presenta qualche problema qualora venga confrontata con la morfologia empirica delle isole turbolente in una zona laminare.

2 . Sugli «attrattori strani» e la proprietà di sensibilità alle condizioni iniziali si veda l'articolo di D. Ruelle, *Les attracteurs étranges*, in *La Recherche*, febbraio 1980, n. 108, pp. 152-44.

descrivibili);¹ per altro verso, i recenti progressi in dinamica qualitativa (la scuola di Smale negli Stati Uniti e quella di Sinai in Unione Sovietica) hanno in larga parte chiarito i rapporti fra schemi deterministici e descrizioni probabilistiche; intorno a ogni attrattore è in generale possibile definire delle “temodinamiche locali” atte a descrivere le proprietà stabili e intrinseche dei suddetti regimi. Gli apporti dei matematici dovrebbero poter aggiungere elementi di risposta al problema posto dalla patente contraddizione fra la permanenza della descrizione linguistica del nostro mondo e il degrado verso la vaghezza statistica prevista dal secondo principio. Da questo punto di vista, la nozione di “fase” della materia resta ancora estremamente misteriosa; dopo tutto, se un oggetto solido è permanente e può essere oggetto di una descrizione (LN), la sua organizzazione molecolare dà prova di una certa stabilità e ciò porta alla persistenza del suo bordo, della paratia interposta fra esso e il mondo esterno ... Chi volesse mettere in imbarazzo un biologo molecolare, potrà chiedergli qual è la “fase” (solida, liquida, colloidale, gelatinosa) del citoplasma di una cellula vivente... Non c'è dubbio – almeno ai miei occhi – che la teoria delle transizioni di fase è ancora lungi da quell'approdo definitivo cui, secondo taluni teorici della meccanica statistica, sarebbe pervenuta.²

Ma ritorniamo al nostro argomento, all'opposizione caso/determinismo. Il caso – lo abbiamo veduto – E' un concetto affatto negativo, vuoto, e dunque spoglio d'interesse scientifico; il determinismo invece è un oggetto di affascinante ricchezza per quanti sappiano esaminarlo. Alquanto sbrigativamente nella *Nuova alleanza* s'è ritenuto di dover danzare sopra le spoglie del determinismo laplaceiano. Ci sono, nella nostra rappresentazione matematica del determinismo, due ingredienti che conviene meglio separare: il campo dei vettori (X), la cui integrazione darà le traiettorie possibili del movimento, e lo spazio “di fase” M sul quale è definito il campo (X). Prigogine e Stengers attaccano la nozione di traiettoria, ritenendola superata ... Già la meccanica classica non si accontentava dell'usuale spazio tridimensionale per definire il movimento; dopo Galileo e Newton si è reso necessario uno spazio dimensionale doppio (perciò a sei dimensioni, con i momenti cinetici associati), luogo in cui la teoria dinamica definirà le traiettorie. Per instaurare il determinismo classico s'è dunque manifestato il bisogno di aumentare la dimensione dello spazio con l'introduzione di nuove variabili inizialmente nascoste (i momenti, o velocità). Ecco un meccanismo assolutamente generale: quando un fenomeno è apparentemente indeterminato, si può tentare di far rientrare in gioco il determinismo moltiplicando lo spazio dato U per uno spazio (interno) S di variabili nascoste; si considererà il fenomeno iniziale in U come proiezione di un sistema deterministico nel prodotto U x S. La statistica, da questo punto di vista, è null'altro che un'ermeneutica deterministica tendente a reinstaurare il determinismo laddove pare cadere in fallo; allo spazio iniziale M è stato sostituito uno spazio M' più grande entro cui tuttavia si conserva lo schema deterministico (M, X) *perchè non si può fare altrimenti*.³ "

E in questo spazio si avrà nuovamente un'azione del tempo che dà origine a delle traiettorie Ma gli adepti della scuola di Bruxelles evitano di scrivere equazioni differenziali ordinarie o equazioni alle derivate parziali con il pretesto che la nozione di traiettoria è superata ... Per contro, l'introduzione di spazi di parametri nascosti solleva evidentemente degli altri e non facili problemi poiché è chiaro che occorre sforzarsi di mettere in evidenza il modello minimale reinstaurando il determinismo. In tale ottica la distinzione più sopra enunciata fra sistemi “controllabili” (Mc) e sistemi statistici (Ms) è grossolanamente semplificatrice. I sistemi (Mc) e (Ms) sono i poli di uno spettro quasi continuo di situazioni intermedie. Il determinismo ha, in linea di massima, una struttura stratificata (secondo le scale del tempo), una dinamica rapida in un prodotto U x S si proietta approssimativamente su una dinamica lenta in U; si potrà allora considerare quest'ultima come fondamentale (il “segnale”), perturbata da un “rumore” proveniente dalla proiezione UxS→U. La distinzione segnale/rumore è dunque sostanzialmente soggettiva; e si chiamerà “rumore” questa componente troppo piccola per intaccare sensibilmente l'evoluzione qualitativa del fenomeno, e la cui effettiva elucidazione darebbe adito a studi di minuzia tale da metterne in dubbio i benefici eventuali. Ancora, si potranno anche

1 . I lavori di Kolmogorov, Arnol'd e Moser sul problema ristretto dei tre corpi hanno dimostrato che, contrariamente alle opinioni assai diffuse tra i fisici, un sistema hamiltoniano generico non necessariamente è ergodico; dato che l'algoritmo essenziale di Gibbs è basato sull'ergodicità locale della dinamica dei sistemi di particelle (gas), è chiaro che lo si dovrebbe applicare con una certa circospezione.

2 . Il riferimento è alla teoria dei fenomeni critici, fondata sul gruppo di rinormalizzazione (teoria di Kenneth Wilson). Più generalmente, tutti i modelli della meccanica statistica detti “esatti” (per esempio il gas in rete) soffrono di evidente irrealismo.

3 . Così, in presenza di un sistema deterministico classico (M, X), sarà talvolta necessario sostituire ad esso un modello detto “stocastico” basato su una distribuzione di probabilità $m(x)$ la cui evoluzione sarà retta dall'equazione di Fokker-Planck associata : $\partial m / \partial t = X(m)$ con X derivata di Lie. In tal modo altro non s'è fatto che cambiare di spazio, sostituendo alla varietà M iniziale lo spazio C (M) delle funzioni reali lisce su M.

tentare ipotesi generiche su quel rumore, generalizzando le ipotesi gaussiane che normalmente si fanno ... E' che nella scienza il determinismo non è un dato, è una conquista. Perciò gli zelatori del caso sono gli apostoli della diserzione.

Dopo la critica di tante opere di "epistemologia popolare" si pone una questione di natura sociologica: da dove viene la fioritura di un genere relativamente nuovo che coltiva così ostensibilmente l'approssimazione e la "vaghezza artistica"? Perché in Francia, la razza dei veri epistemologi, dei Poincaré, dei Duhem, dei Meyerson, dei Cavaillès, dei Koyré pare estinta? Perché la filosofia scientifica francese non ha prodotto – al pari di quella anglosassone – un Popper o, più di recente, un Kuhn? E' forse per il carattere fondamentalmente soggettivistico e ascientifico di una tradizione universitaria improntata a Husserl e a Heidegger? O dipende dall'atmosfera politico-moralizzatrice che troppo spesso vi regna sovrana?¹ Ci si chiede allora chi ne sia il responsabile; forse un Bachelard dal sorriso bonario sarebbe all'origine della deviazione letteraria dell'epistemologia? Confesso di avere minori riserve nei riguardi di questo tipo di produzione, che meno si gloria di dire cosa dev'essere la scienza per trarre piuttosto dalle metafore scientifiche una risonanza specificamente letteraria, per il piacere di tutti; nei riguardi di quegli autori che, per lo meno, non parlano *ex cathedra*, dall'alto della loro reputazione scientifica. L'ultimo rampollo della stirpe, Michel Serres, trasforma nel *Parasite* la visione cosmica del parassitismo in un vasto affresco morale. Avrei potuto completare così il mio titolo: «Basta con il caso, taccia il rumore, morte al parassita». Ma non ho voluto scrivere un articolo sull'utopia.

CHIEDI ALLA VOCE

Estetica

Karl Marx, 1856²

Estetica, la scienza del bello in natura e in arte.

Questo termine è stato introdotto nella nomenclatura della filosofia durante il presente secolo e significa precisamente «ciò che concerne le impressioni sensibili», da αἰσθητικός, *percettibile coi sensi*, che viene da αἰσθάνομαι, *sentire o percepire attraverso i sensi*.

Se si assume la triplice distinzione della natura, come è riconosciuto dagli psicologi più seri, nelle capacità di conoscere, agire e sentire (o inteliezione, volizione e sensazione, cui corrispondono rispettivamente le idee del vero, del buono, e del bello), la scienza dell'estetica comporta le medesime relazioni nei confronti della sensibilità che la logica deve all'intelletto e l'etica alla volontà.

La logica (nel più generale significato del termine) determina le leggi del pensiero; l'etica le leggi dell'azione; e l'estetica le leggi del sentimento. La verità è l'aspirazione ultima del pensiero; la bontà l'aspirazione ultima dell'azione; e la bellezza l'aspirazione ultima della sensibilità. La scienza dell'estetica è ancora in una condizione precaria, e per molti aspetti soggetta a difficoltà specifiche, a causa delle diversità di gusti nelle nazioni e negli individui, e della libertà relativi all'arte più prossima. Ma per quanto le leggi del gusto possano essere meno definite di quelle della logica e dell'etica, non si può dubitare che siano ugualmente radicate nella natura umana, e che possano allo stesso modo essere condotte ad una sistemazione scientifica.

Finora, tuttavia, i filosofi hanno sostenuto una esigua unità tra i principi del bello e dell'arte. Ci sono soltanto due argomenti sui quali essi sembrano non contraddirsi, e cioè: che non esiste bellezza senza una forma bella, e che questa forma bella, per essere veramente bella o un'opera d'arte, deve far scorgere le idee, avere un substrato ideale, costituire il veicolo dei concetti, soddisfare tutte o quasi le facoltà della mente umana.

Ci sono due modi differenti di trattare e sviluppare l'estetica come scienza: il metodo «*a priori*», che si sforza di vagliare le nozioni estetiche proprie alla mente, e costruire su di esse un sistema astratto cui gli artisti vengono invitati a conformare le loro creazioni artistiche; ed il metodo «*a posteriori*», che prende inizio dalle opere d'arte conosciute per ricercare in esse ciò che costituisce il loro piacevole effetto e per stabilirne i risultati con regole pratiche conformi a quelle opere d'arte esistenti.

1 . Si pensi, oltre alla tradizione dell'idealismo cristiano, assai viva in Francia, agli esponenti del pensiero marxista; contrariamente ai loro omologhi della scuola di Francoforte, l'elaborazione dei marxisti francesi è stata troppo spesso resa sterile dal dogmatismo politico.

2 . Dalla rivista «Arte e società», n. 10, ottobre 1973, trad. G. Gavinelli. E' la stesura della voce ESTETICA redatta da Marx nel 1859 per la *New American Cyclopaedia* di New York, ma rimasta inedita fino al 1951, quando uscì sulle pagine di *Communist Review* n.10 – ora in Marx, *Arte e lavoro creativo*, a cura di Giuseppe Prestipino, ed. Newton Compton, Roma 1976, pag. 152.

E' evidente che nessuno di questi metodi, seguiti unilateralmente, possa giungere a ciò cui aspira, e cioè a stabilire una scienza del bello; non il primo, perché è esposto a smarrirsi nella infinita libertà che regna nei domini dell'arte; né il secondo, perché è soggetto a trascurare gli elementi ideali presenti nell'arte. Nella prima direzione hanno speculato numerosi filosofi di estetica, a cominciare da Pitagora e Platone, per proseguire con Baumgarten, Kant, Schelling, Schiller, Hegel e i suoi seguaci; nella seconda direzione Aristotele è stato il primo, e Heinse, Lessing, Winckelmann, Bayle, Rousseau, e gli scrittori francesi, inglesi e italiani hanno seguito le sue tracce.

Pitagora, da genio matematico qual era, tentò di ritrovare la bellezza e la sua forma nelle proporzioni numeriche, ma sappiamo troppo poco delle sue idee per soffermarci sui loro meriti. Socrate, secondo quanto lo interpretò Platone, identificava la bellezza con la bontà, chiamando le due cose con un nome solo, καλοκἀγαθόν, il bello-e-buono, che definì misura dell'unità tra le idee eterne e la loro reale forma, esistente; ma secondo il suo pensiero, l'arte non pretende una esistenza autonoma dalla politica e dalla morale, o un trattamento indipendente in qualità di scienza.

Baumgarten, in Germania, fu il primo a rivendicare la dignità autonoma della bellezza, mostrando come ci sia, nella mente umana, una facoltà di percezione e di valutazione fondata sui sensi, consistente in una sorta secondaria di intelletto (*cognitio sensitiva*), che può essere condotta dalla ragione, ma non vi può essere equiparata.

Kant assunse e corresse questa posizione, assicurando che non è un intelletto inferiore ad essere affetto dalle percezioni del bello, bensì la più alta delle facoltà umane, la capacità di raziocinio e di giudizio. Per lui la bellezza è tutto ciò che possiede armonia ed è scopo a se stesso, e non è degradato a mezzo per esclusivi fini esteriori; sicché essa esiste di per sé, e costituisce l'opposto dell'utile.

Schiller fu il primo ad effettuare una rigorosa analisi di ciò che è il bello in sé, indipendentemente dai risultati della nostra percezione e del gusto, e della condizione della sua impressione piacevole nella mente. Distinguendo il bello in due tipi, lo «spontaneo» e il «sentimentale», egli ritrovò l'essenza del primo nella sua naturalezza, libertà dalla predeterminazione, e piacere fine a se stesso; e quella del secondo nel suo ardente desiderio di ritornare alla natura e alla semplicità di essa.

Schelling, e dopo di lui Solger, indica la bellezza come ultimo grado di identificazione tra ideale e reale, nel quale entrambi si trovano in unione così stretta che il primo costituisce lo spirito, il secondo il corpo, e l'infinita apparenza sotto forme finite interamente adeguate ad esprimere le loro perfezioni. Hegel (*Estetica*, 3 volumi, Berlino, 1842-43), ed i suoi due allievi più importanti che l'hanno seguito, V. Vischer (*Estetica*, 2 volumi, Reutlingen, 1846-1848), e A. Ruge (*Neue Vorschule der Aesthetik*, Halle, 1837), hanno sviluppato le idee di Schelling secondo un sistema più completo e geniale, ed hanno contribuito a dare un notevole impulso alla coscienza della natura della bellezza, mostrando che essa è il regno in cui l'idea assoluta e le sue finite manifestazioni ritrovano la loro infinita libertà dalla sostanza. Nel suo grado più basso, la bellezza di natura e storia, l'idea si realizza non coscientemente, e perciò in modo imperfetto. Nella loro sfera è soltanto adombrata e appare intrecciata con l'accidentale e il particolare. Nella mente umana essa esiste come libertà completa che cerca di ridurre e idealizzare la materia conferendole una forma adatta, e facendole esprimere l'infinito. In architettura, in scultura e in pittura, la mente opera ancora sotto i condizionamenti della materia; nella poesia ha il suo completamento, soggiogando la materia, e riducendola alla minimale dignità di mezzo per esprimere l'idea.

Da questo breve esame delle idee speculative sulla bellezza, è abbastanza evidente che possiamo raggiungere certe verità generali e astratte come la natura della bellezza, ma non approdare ad una più chiara comprensione o ad un migliore compiacimento dei capolavori propri alle arti. Aristotele applica le sue «Categorie» alla scienza della bellezza in arte, mostrando come tutte le espressioni d'arte più sincere racchiudano leggi e regole indispensabili da dover apprendere per essere apprezzate in maniera corretta, e per riprodurre opere artistiche in base al loro modello. Egli ne dà una completa spiegazione nella Poetica, nella quale era più naturale e facile dimostrarlo, stabilendo la necessità dell'unità di tempo, di luogo, e di azione, e indicando l'uso corretto delle domande: chi? che cosa? dove? a che proposito? perché? come? quando? Però non fece derivare le sue regole dalla natura e dai bisogni della mente umana; sicché per più di un secolo esse tennero il mondo artistico francese, sotto Luigi XIV e i suoi successori, nella schiavitù di dogmi tirannici.

Winckelmann, nella sua storia dell'arte, fa della scultura, della pittura e dell'architettura, quello che Aristotele aveva fatto della poesia.

W. Heinse, cui va il merito di aver definito i limiti di ogni arte, e di aver mostrato la capacità, gli effetti, e i mezzi specifici di distinzione di ciascuna dalle altre, non è ancora forse sufficientemente apprezzato; egli analizza le singole bellezze di ogni capolavoro di ciascuna arte nei minimi dettagli.

Lessing, in particolare nel suo *Laocoonte*, fa la stessa cosa seguendo la chiara luce di un insuperato genio artistico, e Goethe e J. P. Fr. Richter danno innumerevoli felici suggerimenti sulla bellezza in ogni suo aspetto.

Rousseau penetra con lo stesso spirito nel regno della musica, e cerca di ricondurre alla sua originale fonte il significato dei suoi mezzi di espressione.

Tra gli scrittori inglesi di estetica, Hutcheson e Burke hanno esaminato le origini delle nostre idee sulla bellezza con qualche ingegnosità, ma con poco approfondimento, mentre Dugat Stewart, Alison, Jeffrey e Paine Knight, hanno presentato qualche suggerimento superficiale, ma con nessuna pretesa di accurata analisi filosofica.

C'è ancora un elemento nella *scienza dell'estetica* che è stato troppo poco riportato, e cioè la teoria delle proporzioni. Pitagora con le sue idee non ha trovato continuatori, poiché mostrava come la bellezza della forma in ultima istanza si basa sulla analisi di tutte le differenti forme di espressione artistica, e sull'espressione della particolare influenza che ciascuna produce sulla mente in accordo con la struttura psicologica di questa.

Ciò che Hauptmann (*Harmonik und Metrik*, Leipzig, 1850) ha tentato in tale direzione per la musica non è sufficiente e dovrebbe essere applicato ad ogni branca dell'arte. E' su queste motivazioni che è stato detto come la scienza dell'estetica sia ancora alla propria infanzia. Si stanno ricercando gli elementi necessari per una costruzione speculativa e un ordinamento critico.

Noi ancora non conosciamo che cosa sia la «linea della bellezza» in architettura, in scultura, in pittura, e neppure da quali tratti di similarità essa operi sulle simpatie della mente; ancora non conosciamo da dove provengano le piacevolezze di una data melodia, né come si rivelino tali sentimenti nel nostro spirito; né che cosa sia a conferire ai vari ritmi, figure retoriche, immagini, e suoni del linguaggio la sua forza incantevole. Sotto questo aspetto poesia e musica hanno da tempo conseguito i più alti gradi del successo.

Allo scopo di completare gli elementi trascurati dobbiamo procurarci una migliore psicologia su base matematica, come quella di Herbart, ma al contempo fondata su un ricco patrimonio di osservazioni sperimentali appropriate; dobbiamo condurre una completa analisi delle forme artistiche fino ai più minuti dettagli e per ogni branca dell'arte, e in ultima istanza, ma non definitiva, una storia sistematica dell'arte, dai suoi stadi più primordiali e semplici. La realizzazione di questi compiti richiederà un lungo periodo di preparazione dei materiali per l'edificazione della scienza dell'estetica.

Non esiste ancora una completa e soddisfacente opera sulla estetica; ma tra quelle già pubblicate, lo studioso può consultare le seguenti con maggiore o minore vantaggio: 1) Weisse, *System der Aesthetik*, due volumi, Leipzig 1830; 2) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, Paris, 1842; Cousin, *Le vrai, le beau, et le bon*; e in genere le opere di Ruskin.

Nella seconda edizione del 1879 di questa Enciclopedia, troviamo aggiunto un paragrafo che ripete un concetto per presentare una lista più ampia di autori.

“Due teorie ampiamente diverse sulla realizzazione del bello nell'arte sono state adottate dalle diverse scuole. Uno, il metodo a priori, si sforza con ragionamenti astratti di determinare le leggi del bello, alle quali gli artisti devono conformarsi; l'altro, il metodo a posteriori, cerca il bello nelle opere d'arte esistenti, e dai risultati di tale indagine fa regole pratiche per l'orientamento futuro. Il primo ha tra i suoi aderenti la maggior parte dei tedeschi, e il secondo quasi tutti gli scrittori di estetica inglesi e francesi.

Gli autori tedeschi le cui opere meritano di più di essere studiate sono i seguenti:

A. G. Baumgarten, *Æsthetica* (Frankfort-on-the-Oder, 1750); Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748); Hegel, *Æsthetik* (Berlino, ed. 1842-'8); Weisse, *System der Aesthetik* (Lipsia, 1830); Schiller, *Aesthetische Briefe*, in opere nelle edizioni Cotta; Zimmerman, *Geschichte der Aesthetik* (Vienna, 1858); Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen* (Reutlingen, 1846-'57); Zeising, *Aesthetische Forschungen* (Francoforte, 1855); Köstlin, *Aesthetik* (Tubinga, 1863); Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (Frankfort, 1860-'63); J. Dippel, *Handbuch der Æsthetik*, ecc. (Ratisbona, 1871).

Tra gli inglesi, Dugald Stewart, Hutcheson, Alison, Jeffrey e Payne Knight hanno scritto sull'estetica; Burke ha scritto *Un'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, ma il lavoro ha poca

profondità. Le teorie opposte di questi scrittori più anziani hanno cessato da tempo di attirare l'attenzione; e, come in Germania, i lavori successivi sull'argomento hanno seguito il metodo a posteriori. Sir William Hamilton, è vero, nelle sue *Lectures on Metaphysics* considera in astratto la filosofia del bello; ma altri scrittori recenti, come Ruskin, le cui opere estetiche sono le più voluminose, trattano la bellezza nella forma e nel colore. Si possono anche notare due recenti lavori americani: *The Science of Esthetics*, di Henry N. Day (New Haven, 1872), e *Lectures on Esthetics*, del professor John Bascom (New York, 1872).

Uno dei migliori scrittori moderni di estetica è il critico francese Hippolyte Adolphe Taine, i cui principali lavori sull'arte formano una serie di saggi sulle produzioni di quasi tutte le scuole. Vedere il suo *Philosophie de l'art* (Parigi, 1865), *Philosophie de l'art en Italie* (1866), *Voyage en Italie* (1866), *L'idéal dans l'art* (1867), *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1868), ecc., tradotto in inglese da J. Durand (New York, 1866-'70). Tra gli scrittori francesi più anziani su argomenti estetici ci sono Cousin (*Le vrai, le bien et le bon*) e Jouffroy (*Cours d'esthétique*, Parigi, 1842).

CHIEDI ALLA VOCE

Socialdemocrazia

Da "Il Comunista" del 6 febbraio 1921

Dopo lo svolgimento delle rivoluzioni russa, tedesca e d'altri paesi, che hanno mostrato come la conquista del potere da parte del proletariato ed il periodo della dittatura proletaria siano preceduti da una fase storica nella quale il governo passa nelle mani dei partiti socialdemocratici, o di una coalizione di questi con partiti borghesi, si è spesso portati a porsi il problema se una simile fase si presenterà anche nei paesi occidentali, come prologo della rivoluzione proletaria.

Secondo alcuni anche in Italia dovremo attraversare questo periodo per poter andare oltre, e quindi sarebbe anche dal punto di vista rivoluzionario buona tattica provocare il famoso esperimento socialdemocratico, per accelerare questo necessario sviluppo storico verso le sue ultime conclusioni; invece secondo le enunciazioni di altri, dei nostri compagni comunisti, tale periodo tra noi non corrisponde affatto ad una necessità della storia ed il movimento rivoluzionario deve tendere direttamente alla instaurazione della dittatura del proletariato, attraverso la lotta diretta con l'attuale regime borghese.

Naturalmente questa seconda opinione è quella che meglio risolve il quesito in senso comunista, tuttavia ci pare occorra una più esatta valutazione della questione, dei caratteri e delle funzioni del movimento socialdemocratico per poter dare una risposta esauriente dal punto di vista critico, e per poterne trarre le conclusioni tattiche che ci interessano.

Un regime democratico borghese con programma di riformismo radico-socialista, si presenta come un intermezzo reale tra gli ordinamenti vigenti e quelli proletari laddove l'avvento della classe borghese capitalistica propriamente detta al potere non ha ancora avuta la sua completa esplicazione storica, ed esistono ancora forme politiche e sociali arretrate e corrispondenti ad epoche sorpassate generalmente dalla società presente. Anche in queste condizioni non è mai stato dubbio dal punto di vista marxista che i comunisti, pur comprendendo e riconoscendo teoricamente che la costituzione di un regime parlamentare è un passo verso la migliore esplicazione della lotta proletaria, devono avversare e combattere, come la vecchia classe dirigente e i suoi partiti, così la nuova che a quella viene a sostituirsi, rifiutando di concludere tregue con essa e tendendo a rovesciarne il potere nel più breve termine possibile, anzi a non lasciare che passi il corto periodo convulsivo nel quale non esiste una forza statale potentemente assestata ed è più facile un nuovo trapasso del potere. Malgrado quanto possono dire gli orecchianti del marxismo questo era il pensiero di Marx e dei comunisti dinanzi alla situazione in Germania e negli altri paesi nel 1848, e questo è il grande insegnamento della rivoluzione russa.

Ma in questo senso non si deve né si può certo parlare di una funzione storica della socialdemocrazia nei paesi dell'Occidente europeo dove il regime caratteristicamente borghese democratico esiste da tempo, anzi ha esaurita la sua vita storica e precipita nella sua decadenza. Non può concepirsi tra noi altro trapasso rivoluzionario del potere che dalla borghesia dominante al proletariato, come non può concepirsi altra forma di potere proletario che la dittatura dei consigli.

Fare questa evidente constatazione non vuol però dire escludere che la socialdemocrazia non eserciti e non stia per svolgere tutta una funzione anche nei paesi di cui parliamo. I partiti socialdemocratici sostengono che il periodo della democrazia non è ancora esaurito, e che il proletariato potrà giovare ancora per i suoi fini di classe di forme politiche democratiche. Essendo però evidente che queste forme sono in vigore e che il

proletariato, soprattutto nelle attuali condizioni ereditate dalla guerra, non ritrae da esse alcuna possibilità di vantaggi, i socialdemocratici sono condotti a prospettare e proporre forme democratiche di regime secondo loro più perfette e complete, sostenendo che il sistema attuale agisce contro il proletariato solo perché non è veramente, intimamente democratico. Di qui tutti i progetti di nuovi ordinamenti, a base di repubblica, allargamento del suffragio, soppressione delle Camere Alte, estensione delle funzioni e facoltà dei Parlamenti e così via.

L'esperienza delle ultime rivoluzioni, non meno della critica marxistica, ci dimostra come tutto questo bagaglio politico non sia che la maschera di un movimento che appare come l'unico *ultimo* programma e metodo di governo che riesca possibile alla classe borghese nelle attuali critiche condizioni; come tutti i governi formati su tali basi, non soltanto non costituiscano il ponte di passaggio alla conquista vera del potere da parte delle masse proletarie, ma rappresentino l'ultimo e *più perfetto* ostacolo che il regime vigente eleva contro la minaccia del suo rovesciamento; come anche il contenuto teorico democratico di questo movimento ceda il posto – confermando logicamente la morte storica della democrazia proclamata dalla nostra dottrina comunista – ad una pratica di dittatura e di terrore, ma contro il proletariato ed il comunismo.

Dunque la socialdemocrazia ha una sua *funzione specifica*, nel senso che vi sarà probabilmente nei paesi dell'Occidente un periodo in cui i partiti socialdemocratici saranno al governo, da soli o in collaborazione coi partiti borghesi. Ma tale intermezzo, ove il proletariato non avrà la forza di evitarlo, non rappresenterà una condizione positiva, una condizione necessaria, per l'avvento delle forme e degli istituti rivoluzionari, non sarà una utile preparazione a questo, ma costituirà un *disperato tentativo borghese* per diminuire e stornare la forza di attacco del proletariato, e per batterlo spietatamente sotto la reazione bianca se gli resterà tanta energia da osare la rivolta contro il legittimo, l'umanitario, il civile governo della socialdemocrazia.

Non è dunque prevedibile un qualsiasi periodo di transizione tra la presente dittatura borghese e la dittatura proletaria, ma è prevedibile, e deve dai comunisti essere preveduta, una *ultima ed insidiosa forma di dittatura borghese*, che, con l'apparenza di qualche formale mutamento istituzionale, giustificherà la delega della direzione di tutto l'attuale apparecchio statale di difesa capitalistica alla complice azione dei socialtraditori.

Dal punto di vista tattico, i comunisti, fatta questa previsione, non si rassegnano ad essa, appunto perché le negano il carattere di una utile ed universale necessità storica, ma si propongono, forti dell'esperienza internazionale, di *smascherare preventivamente* il gioco insidioso della *funzione democratica*, e di iniziare senz'altro l'attacco a fondo contro la socialdemocrazia, prima ancora che questa abbia clamorosamente svelata coi fatti la sua funzione reazionaria; tentando di preparare la forza e la coscienza proletaria a strozzare sul nascere questo *prodotto mostruoso della controrivoluzione*, pur senza poter escludere che l'attacco finale sarà sferrato contro un governo socialistoide ultimo gerente del potere borghese.

Quanto alle oblique proposte tattiche di pretesi comunisti passati dall'altra parte, di favorire l'ascesa al potere dei socialdemocratici nostrani, non solo esse mostrano un'assoluta incomprendenza dei problemi tattici secondo il metodo marxista, ma nascondono a loro volta una insidia peggiore. Bisogna staccare il proletariato ed il suo consenso dagli uomini e dal partito destinato alla funzione socialdemocratica controrivoluzionaria con una preventiva e aspra separazione di responsabilità. Naturalmente questo scoraggerà quegli uomini e quei gruppi, farà sì che essi ritardino ad accettare l'invito borghese ad assumere il potere; e sarà bene che facciano questo passo solo in condizioni estreme, quando *neanche* tale manovra potrà più sanare il processo di decomposizione dell'apparato statale borghese di governo.

Noi sappiamo che quasi certamente la battaglia finale sarà data contro un governo di ex-socialisti; ma non è nostro compito facilitare il loro avvento al potere, bensì preparare il proletariato ad accoglierlo fin dall'inizio come una dichiarazione di guerra anziché come il segno che una tregua si apra nella lotta di classe, che s'inizi un esperimento di risoluzione pacifica dei problemi della rivoluzione. Questo potrà farsi solo a patto di aver separato ogni responsabilità, di aver denunciato alle masse il movimento socialdemocratico, i suoi metodi, i suoi propositi - cosicché sarebbe un colossale errore apparire come consenzienti nel tentativo di esperimentarli. È per questo che noi diciamo che la tattica rivoluzionaria deve fondarsi su esperienze internazionali e non solo nazionali; che deve bastare lo strazio dei proletari d'Ungheria, di Finlandia e di altri paesi per risparmiare, attraverso l'opera infaticabile dei partiti dell'Internazionale Comunista, ai proletariati dell'Occidente, la necessità di apprendere coi propri occhi, di imparare a costo del proprio sangue che cosa significhi il compito nella storia della socialdemocrazia. Questa intraprenderà fatalmente la sua strada, ma i comunisti devono proporsi di sbarrargliela al più presto, e prima che essa pervenga a piantare il pugnale del tradimento nelle reni del proletariato.



testo del secondo manifesto Fluxus

2. Per influire, o portare a un certo stato, esponendosi o trattando con un flux, "Fluxed in un altro mondo". *Sud*.
 3. Med. Per provocare uno scarico, come nel purgare. flux (flûks). [Dal lat. *fluxus*, der. di *fluere*, *fluxum*, *fluire*. Vedi FLUENTE; cfr. SCORRERE, n. (di carte).] I. *Med.* a Una fluente o fluida scarica proveniente dalle viscere o da altra parte: spec. Una scarica eccessiva e morbosa: come il *flusso* del sangue o la dissenteria. b La questione così accertata.

Purgare il mondo dalla malattia borghese, dalla cultura intellettuale, professionale e commercializzata, PURGARE il mondo dall'arte morta, dall'imitazione, dall'arte artificiale, dall'arte astratta, dall'arte illusionistica, dall'arte matematica, – PURGARE IL MONDO DALL'EUROPEISMO !

2. Atto del fluire: un continuo andare avanti o passare vicino, come di un fiume che scorre; un continuo susseguirsi di cambiamenti. 3. Un fiume; flusso abbondante; inondazione; deflusso. 4. Il calare della marea sulla costa. Cfr. RIFLUSSO. 5. Condizione di stato liquido per effetto del calore; fusione. *Raro*.

PROMUOVERE UNA RIVOLUZIONARIA ALLUVIONE E MAREA NELL'ARTE. Promuovere l'arte viva, l'anti-arte, promuovere la REALTÀ NON ARTISTICA, affinché venga compresa da tutti, non solo dai critici, dagli appassionati o dai professionisti !

7. *Chim. & Metall.* a Qualsiasi sostanza o miscela utilizzata per promuovere la fusione, sp. la fusione di metalli o minerali. I più comuni flussi sono la silice e i silicati (acidi), calce e calcare (basici), e fluorite (neutra). b Qualsiasi sostanza applicata alle superfici da unire mediante brasatura o saldatura, appena prima o durante l'operazione, per pulirle e liberarle dall'ossido, favorendo così l'unione, come la colofonia.

FONDERE i quadri rivoluzionari, culturali, sociali e politici in un fronte e un'azione congiunti.

[George Maciunas, 1962-63]

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, —
PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

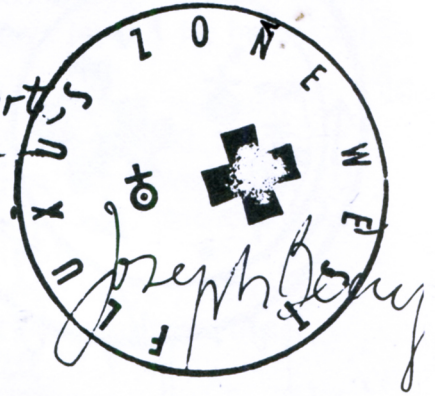


Manifesto:

- 2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
- 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of card).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art. PURGE THE WORLD OF "AMERICANISM"



- 2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of change.
- 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
- 4. The coming in of the tide toward the shore. (C. BENTON)
- 5. State of being liquid through heat; fusion. (R. B.)

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART:

Promote living art, anti-art promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.