



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale In Filologia e Letteratura  
Italiana

Tesi di Laurea

# **TEORIA ESTETICA E SOCIETA'**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Ilaria Crotti

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Alberto Zava

Dott. Beniamino Mirisola

**Laureando**

Francesco Cepparulo

Matricola 848146

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## Sommario

### TEORIA ESTETICA E SOCIETA'

I – TEORIA ESTETICA E SOCIETÀ: LA NEGATIVITÀ DELL'OPERA D'ARTE .....	2
I.1 – FORMA E CONTENUTO DELL'ESPERIENZA ESTETICA.....	2
I.2 – MOMENTO LINGUISTICO E MOMENTO RICETTIVO .....	4
I.3 – TESTO E LETTORE: NEGATIVITÀ DETERMINATA E PATERNITÀ .....	9
I.4 – FORMA E CONTENUTO DELLA PATERNITÀ ED IMMEDIABILITÀ .....	16
I.5 – ESPERIENZA ESTETICA ED ESPERIENZA CATARTICA .....	22
II – FETICISMO DELLA MERCE E RIPRODUCIBILITÀ DELL'OPERA .....	31
II.1 – LA NATURA FETICISTICA DELLA MERCE .....	31
II.2 – LA RIPRODUCIBILITÀ DELL'OPERA D'ARTE E LA POIESIS .....	50
III – NATURA, SOCIETÀ E DISTOPIA.....	64
III.1 – FORMA E CONTENUTO DELL'ARTE AUTONOMA .....	64
III.2 – IL MOVIMENTO TELEOLOGICO DELLA SOCIETÀ E LA NATURA .....	74
III.3 – ILLUSIONE E SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO.....	100
III.4 – DISTOPIA E IPERREALISMO.....	131
BIBLIOGRAFIA .....	134

## CAPITOLO I

### I - TEORIA ESTETICA E SOCIETA': LA NEGATIVITA' DELL'OPERA D'ARTE

#### I.1 - FORMA E CONTENUTO DELL'ESPERIENZA ESTETICA

Oggetto principale di questo primo paragrafo è l'ambiguità che caratterizza il rapporto fra la singola opera d'arte e le società colle quali entra in relazione.

Occorre rilevare in primo luogo che l'opera costruisce una propria relazione rispetto alla società secondo due modalità che si predicano di due distinti aspetti del suo essere: la *forma* e il *contenuto*.

La relazione dell'opera d'arte colla realtà *secondo il contenuto* è insita nella struttura del rappresentato in quanto struttura mimetica: l'arte mimetica si comporta nei riguardi del mondo come un atto di imitazione dei suoi oggetti o, per meglio dire, del mostrarsi semplice, ossia separato, della determinatezza della cosa specifica. Nella misura in cui la determinatezza è un'unità di relazioni specifiche, ed in virtù di esse è identificabile, l'arte le si contrappone come imitazione, indefinibile secondo le relazioni dell'oggetto e pertanto *incommutabile*:

L'etere è strettamente legato allo stato di singolarità, rappresenta il non sussumibile, il quale a sua volta sfida il principio dominante della realtà, quello della commutabilità. Ciò che si manifesta non è commutabile poiché non resta né ottusa singolarità che si lascia sostituire da un'altra né vuota universalità che come unità di segno sia esattamente uguale allo specifico compreso sotto quel segno. Se in realtà tutto è diventato fungibile, al tutto-per-un-altro l'arte protende immagini di

ciò che esso stesso sarebbe, una volta emancipato dagli schemi di un'identificazione imposta.<sup>1</sup>

*L'incommutabilità* si predica quindi propriamente dell'immagine. L'immagine, il semplice apparire della cosa spogliato delle relazioni sostanziali, delle coordinate identificative, è nell'opera un contenuto senza espressione. In quanto contenuto esso è, però, sempre un oggetto mimetico e quindi la sua realtà dipende dalla realtà dell'arte specifica: come immagine letteraria sarà enunciato, come immagine musicale sarà nota, come immagine scultorea sarà forma plastica. L'atto di spogliarsi delle relazioni dell'oggetto determinato è l'atto della sua rappresentazione. La dimensione che qui interessa, delle molteplici che caratterizzano gli oggetti specifici, è la dimensione sociale, la quale viene perduta al pari di quella fisica nella rappresentazione dell'oggetto. Tuttavia, mentre le relazioni naturali trovano la propria realtà al di là della coscienza, la relazione sociale, invece, costituisce lo spartiacque della coscienza e, in quanto tale, è fondante dell'atto artistico non meno che dell'atto scientifico. L'atto rappresentativo sta quindi in questo limbo: dall'atto sociale dipende l'oggetto rappresentato, dalla sua negazione dipende l'oggetto artistico. Avviene quindi una *frattura*, l'oggetto artistico, nel momento della rappresentazione, scopre la sua strutturale ambiguità:

La frattura estetica non può rinunciare a ciò che viene rotto; l'immaginazione non può rinunciare a ciò che essa rappresenta. Ciò vale in anticipo per la finalità immanente. [...] L'identità estetica deve sostenere il non identico, schiacciato da quella costrizione all'identità che ha luogo nella realtà. Solo in virtù di una

---

<sup>1</sup> T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. di Enrico de Angelis, Milano, Einaudi, 1977, cit. pp. 140-141

separazione dalla realtà empirica che permette all'arte di modellare secondo i suoi bisogni il rapporto fra tutto e le parti, l'opera d'arte diventa essere al quadrato. [...] Esse (scil. le opere d'arte) parlano in virtù della comunicazione di tutti gli elementi individuali che sono in loro. Così entrano in contrasto colla discontinuità di ciò che è semplicemente esistente. Ma proprio quali artefatti, prodotti di lavoro sociale, comunicano anche con l'empiria cui rinunciano; e da queste traggono il proprio contenuto. L'arte nega le determinazioni che vengono imposte all'empiria da un procedimento categoriale; e tuttavia conserva, nella propria sostanza, l'empiricamente esistente. Se essa *si oppone all'empiria mediante il momento della forma* – e la mediazione di forma e contenuto non è concepibile senza la loro distinzione – allora la mediazione va ricercata abbastanza in generale nel fatto che *la forma estetica è un contenuto sedimentato*.<sup>2</sup>

Risulta quindi, dallo sviluppo del contenuto, che la forma stessa è l'operazione di svuotamento del contenuto colta nel suo presentarsi, ossia, fuori dal proprio concetto, secondo il proprio apparire. La relazione *secondo la forma* dell'opera colla società è quindi una relazione di contenuto determinato in quanto sedimentato.

## I.2 - MOMENTO LINGUISTICO E MOMENTO RICETTIVO

Nel paragrafo precedente si è definita l'immagine come un contenuto senza espressione<sup>3</sup> ed è stato notato che l'enunciato è il modo specifico dell'immagine

---

<sup>2</sup> T.W. ADORNO, cit., pp. 9-10; corsivi miei

letteraria<sup>4</sup>. Entrambe queste definizioni necessitano di un ulteriore approfondimento.

Abbiamo detto, nella pagina precedente, che una frattura fra realtà e opera d'arte è costitutiva dello sviluppo del contenuto e che solo in virtù di questa prima frattura è possibile sviluppare il contenuto fino alla sua formalizzazione. Osserviamo, adesso, il luogo della rottura nell'immagine letteraria, cioè l'enunciato. E' opportuno definire in primo luogo l'atto linguistico reale:

L'atto linguistico, in quanto unità di comunicazione, deve non solo organizzare i segni ma anche condizionare il modo in cui questi segni devono essere ricevuti. Gli atti linguistici non sono propriamente frasi. Essi sono enunciazioni linguistiche in una situazione data o contesto, ed è per mezzo di questo contesto che essi assumono il loro significato. In breve, allora, gli atti linguistici sono unità di comunicazione linguistica mediante le quali le frasi sono collocate e prendono significato in accordo col loro uso. [...] Se un'azione linguistica deve avere successo, vi sono alcune condizioni che devono essere soddisfatte, e queste condizioni sono fondamentali per l'atto linguistico stesso. L'enunciazione deve richiedere una convenzione che sia valida tanto per il ricevente quanto per il parlante. L'applicazione della convenzione deve legarsi con la situazione – in altre parole, essa deve essere governata da *procedure accettate*. E, infine, la volontà dei partecipanti di impegnarsi in un'azione linguistica deve essere proporzionata al livello in cui la *situazione* o contesto dell'azione è definita. Se queste condizioni non sono soddisfatte [...] l'espressione correrà il rischio di rimanere vuota.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> T.W. ADORNO, cit., pp. 9-10

<sup>5</sup> W. ISER, *L'atto della lettura*, trad. di Rodolfo Granafei, Bologna, Il Mulino, 1987, cit. pp. 100-101-102

Appare chiaro, quindi, che nella produzione di un enunciato è di fondamentale importanza il contesto. L'ambiguità intrinseca all'opera d'arte acquista nella forma letteraria una peculiarità: l'immagine dell'oggetto diventa qui l'enunciato che lo propone all'attenzione del lettore e la continuità, cioè l'unità dell'opera, viene ad essere il complesso delle procedure comuni utilizzate per dar corpo alla rappresentazione. Allo stesso tempo il contenuto, presentato nella forma particolare dell'enunciato, è sedimentato, viene cioè alla luce in un sistema linguistico e concettuale che si riferisce alla cosa solo mediante una tassonomia concettuale intrinseca al contesto:

Tuttavia prima di rispondere a questa domanda dovremmo anzi tutto avere una visione rigorosa di ciò che si intende per "realtà" a partire dalla quale le selezioni vengono compiute. Il termine "realtà" è già sospetto in questo nesso, perché nessun testo letterario si riferisce alla realtà contingente come tale, ma ai modelli o concetti di realtà, in cui contingenza e realtà sono ridotte ad una struttura dotata di senso. Chiamiamo queste strutture illustrazioni del mondo a sistemi.<sup>6</sup>

L'immagine, nella citazione illustrazione, è quindi un momento linguistico la cui struttura grammaticale differisce sostanzialmente dalla struttura di significato, quest'ultima essendo legata alla tassonomia del mondo da cui l'opera attinge. Eppure, questa forma particolare dell'immagine letteraria conserva la propria ambiguità non solo in rapporto alla tassonomia esteriore delle essenze delle cose ma anche nella tassonomia interiore dell'opera:

---

<sup>6</sup> W. Iser, cit., p. 121.

La compattezza delle opere d'arte come unità della loro molteplicità trasferisce immediatamente il comportamento di dominio sulla natura ad un aspetto sottratto alla realtà di tale comportamento. [...] Le opere d'arte erano per lui (scil. Kant) rispondenti a un fine in quanto totalità dinamica nella quale tutti i singoli elementi sono lì per il loro fine, cioè per il tutto, e così pure il tutto è lì per il suo fine, cioè per l'adempimento, positivo o negativo, dei momenti. Il rapporto della finalità estetica con quella reale era storico: la finalità immanente delle opere d'arte veniva loro dall'esterno. [...] Questa via è prescritta dall'origine magica delle opere d'arte; esse furono parti di una prassi che voleva avere influsso sulla natura.<sup>7</sup>

L'enunciato, pertanto, nella sua ricorrenza formale, cioè di contenuto sedimentato, storico, presenta una finalità immanente di tipo affatto particolare: esso scimmiotta l'enunciato reale costruendone uno analogo privo di qualsiasi effetto che non sia quello di mantenere l'unità di senso dell'opera medesima. Tale effetto vale anche per il contenuto non sedimentato ma attinto dalla negazione del mondo per immagini:

Quando Amleto insulta Ofelia, Austin può chiamare l'enunciato parassitario. L'attore che interpreta Amleto sta soltanto imitando l'atto linguistico che in ogni caso rimarrà vuoto perché Amleto non vuole affatto insultare Ofelia, ma significare qualcosa di diverso da ciò che dice. Ma nessuno del pubblico avrà l'impressione che questo sia un atto linguistico parassitario, che sia vuoto. Al contrario, il linguaggio di Amleto 'cita' l'intero contesto del dramma, che di volta in volta può evocare tutto ciò che lo spettatore conosce a proposito di relazioni umane, motivi situazioni.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit. pp. 235-236

<sup>8</sup> W. ISER, *L'atto della lettura*, cit. p. 105

La dimensione formale e contenutistica dell'enunciato confluiscono, pertanto, nella produzione dell'opera e si tengono in quella in quanto le conferiscono un'istruzione di base di natura prettamente linguistica.

La struttura linguistica che diventa oggetto della ricerca deve pertanto caratterizzarsi per il tenere in sé, in unità, un significato letterale che si oppone al significato fattuale, ossia essa deve negare nel fatto quanto è enunciato nel verbo. Questo particolare enunciato che oppone la forma al contenuto deve mantenere l'unità dell'opera nell'esteriorità del suo riferimento:

Tradizionalmente la domanda retorica veniva definita come un tipo di interrogazione nel quale la domanda è già la risposta, per cui sarebbe ingenuo prenderla alla lettera e rispondervi in modo diretto. [...] Il significato letterale di una domanda retorica del tipo "Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?" viene "decostruito" non appena il lettore o l'ascoltatore si rendono conto che la domanda non si riferisce ad una risposta diretta al "fino a quando?", ma ad un significato indiretto, figurato, che annulla il senso interrogativo. La prima "lezione" diventa così un errore che permette di riconoscere la seconda.<sup>9</sup>

Nella domanda retorica si apre uno spazio, nel corpo dell'opera d'arte letteraria, interpretativo. La domanda retorica indica un contenuto concettuale affatto opposto a quello letterario. Precedentemente<sup>10</sup> abbiamo definito l'opera come contenuto senza espressione, la definizione può essere qui ulteriormente specificata: il contenuto dell'opera si oppone alla sua espressione e le due

---

<sup>9</sup> H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. 2, traduzione di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1988, cit. pp. 103-104.

estremità di questa opposizione sono, rispettivamente, il momento linguistico e il momento ricettivo.

### I.3 - TESTO E LETTORE: NEGATIVITÀ DETERMINATA E PATERNITÀ

L'opera d'arte vive quindi in questa opposizione in cui il momento linguistico e il momento ricettivo costituiscono due polarità potenzialmente antitetiche. Entrambe questi momenti conservano la pretesa della propria autenticità e si predicano correttamente di ogni opera, fondando livelli di interpretazione distinti. Come immagine spogliata delle proprie relazioni, l'enunciato, e per estensioni le reti di significato alle quali gli enunciati rimandano, costituisce una realtà che è in sé solo in quanto è stata per un altro, essa cioè è un mediato che ha ricevuto, nella scrittura, la caratteristica di essere in genere, cioè di essere-diventato essere:

L'opera è la realtà che la coscienza conferisce a sé stessa. Per la coscienza, l'individuo è nell'opera ciò che esso è in sé, la coscienza stessa, *per la quale* l'individuo diviene nell'opera, è coscienza non particolar bensì universale<sup>11</sup>

L'essersi universalizzata di una coscienza, tuttavia, per la natura stessa dell'enunciato, è l'essersi universalizzato di una serie di immagini relative alla coscienza determinata non meno che al mondo cui la coscienza individuale appartiene.

---

<sup>11</sup> G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito*, trad. di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2013, cit. p. 547

Si è detto precedentemente che l'immagine contiene l'oggetto solo in quanto esso è stato percepito; nel paragrafo precedente, allo stesso modo, è stata determinata la natura dell'opera come giungere all'essere della coscienza. Da queste qualità dell'enunciato letterario abbiamo tratto l'impressione che esso fosse un'immagine della realtà, intimamente distinta in quanto i rapporti che origina non rispondo ai rapporti reali dell'oggetto ma ai rapporti dell'oggetto in quanto percepito e passato all'essere.

È ora il momento di specificare ulteriormente le conseguenze dell'essere passato all'essere della coscienza di un'immagine:

Per ora c'è da immaginare che qualcosa che i segni non hanno denotato, anche se sarà precondizionata da ciò che essi denotano. Così il lettore è spinto a trasformare una denotazione in una connotazione. [...] Mediante queste trasformazioni, guidate dai segni del testo, il lettore è indotto a costruire l'oggetto immaginario. [...] Il testo letterario, dunque, esiste in primo luogo come mezzo di comunicazione, mentre il processo di lettura è fondamentalmente un tipo di interazione diadica.<sup>12</sup>

L'essersi cristallizzato del testo, cioè il suo essere passato all'essere, determina il ruolo di medium nell'esperienza della fruizione. Che il testo possa esistere fuori dalla lettura è una questione irrilevante rispetto a quel che qui si vuole intendere: infatti la percezione è determinante per la denotazione; nella misura in cui non viene percepito, un testo non è denotato e quindi non è connotato. Ancora torna utile la formula, enunciata in principio, del testo come contenuto senza espressione:

---

<sup>12</sup> W. Iser, *L'atto della lettura*, cit. p. 115

La separazione nei modi tra discorso ordinario e letterario deve essere osservata riguardo al contesto situazionale. L'enunciato della finzione sembra essere fatto senza riferimento ad alcuna situazione reale, dal momento che l'atto linguistico presuppone una situazione la cui precisa definizione è essenziale al successo di tale atto. Questa mancanza di contesto non significa, ovviamente, che l'enunciato debba perciò fallire;<sup>13</sup>

L'assenza della cornice situazionale, ossia di un mondo alle spalle del testo, è congruente alla natura di medium del testo stesso: nel testo non può comparire il mondo in quanto il mondo stesso è stato negato, e solo la negazione del mondo ha potuto produrre il testo come complesso linguistico. Da quanto detto deriva che al testo non è possibile riferirsi come ad una exteriorità assoluta: come codice che necessita di una espressione, esso è vero solo astrattamente, in quanto polarità evanescente. Al testo, insomma, è necessario il movimento negativo dell'espressione:

L'opera è dunque proiettata in una *sussistenza* in cui la *determinatezza* della natura originaria si rivolge di fatto ad altre nature determinate, in cui le interseca e ne è intersecata, e in questo movimento universale si smarrisce come momento dileguante. [...] L'opera è, vale a dire: l'opera è per altre individualità, ed è per esse una realtà estranea, al posto della quale esse devono mettere la propria, affinché mediante la *loro* attività si conferiscano la consapevolezza della *loro* unità con la realtà. In altre parole, l'interesse che *le altre individualità*, mediante la *loro* natura originaria, ripongono in quest'opera, è diverso dall'interesse *peculiare* di quest'opera stessa.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> W. Iser, cit., p. 111.

<sup>14</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, cit. p. 549

Si definisce qui *paternità* il movimento negativo dell'individualità determinata. Tale movimento è negativo rispetto all'opera solo nella misura in cui esso nega il negato: nega, cioè, il momento di per sé evanescente dell'opera. Quello che interessa sottolineare è che rivolgersi ad un significato originario dell'opera non è diverso dal denunciare, di quell'opera, il movimento negativo primario, ossia l'essere-stata-tratta dal mondo di una certa immagine.

L'enunciato, si è precedentemente detto, forma la base dell'esperienza estetica dell'opera letteraria. Si precisa ora che questo enunciato, in quanto enunciato, cioè pronunciato, è già tanto altro dall'enunciato dell'opera da essere la sua propria negazione. Non l'atto illocutorio, appunto, ma la forma retorica della domanda costituisce lo spirito originario dell'opera letteraria nella sua fruizione, cioè, nella sua *ricezione*.

Si delinea qui, nel corpo dell'esperienza estetica, una tendenza alla conservazione del testo in quanto asserzione particolare. Se infatti l'esperienza estetica è, in primis, un essere negato della negazione, l'esperienza ortodossa è la negazione del movimento vivificante dell'esperienza: esso è propriamente negazione della coscienza.

Propongo, di seguito, due esempi di negazione della coscienza in riferimento a due atteggiamenti analoghi sebbene pertinenti a contesti diversi.

Il primo esempio è costruito in riferimento ad alcuni passi di *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello. Riporto di seguito il primo:

Ma sfido ch'ella conosceva quel suo Gengè più che non lo conoscessi io! Se l'era costruito lei! E non era mica un fantoccio. Se mai, il fantoccio ero io. Sopraffazione? Sostituzione? Ma che! Per sopraffare uno, bisogna che questo uno esista; e per

sostituirlo, bisogna che esista ugualmente e che si possa prendere per le spalle e strappare indietro, per mettere un altro al suo posto. Dida mia moglie non m'aveva né sopraffatto né sostituito. Sarebbe sembrata a lei, al contrario, una sopraffazione e una sostituzione, se io, ribellandomi e affermando comunque una volontà d'essere a mio modo, mi fossi tolto dai piedi quel suo Gengè. Perché quel suo Gengè esisteva, mentre io per lei non esistevo affatto, non ero mai esistito. [...] Ma voglio dirvi prima, almeno in succinto, le pazzie che comincia a fare per scoprire tutti quegli altri Moscarda che vivevano nei miei più vicini conoscenti, e distruggerli uno ad uno.<sup>15</sup>

L'ortodossia come negazione della coscienza passa, nel passo di Pirandello, per la negazione della coscienza altrui. Se infatti la distruzione della coscienza di Moscarda è un'autodistruzione, essa lo è principalmente perché è distruzione della coscienza altrui. Avendo trovato tanto dell'altro in sé stesso e tanto di inconsapevolezza nella sua consapevolezza, Moscarda procede ad un'opera di "sanificazione", cioè di ortodossia. Prima si preoccupa di accertarsi che un altro vi sia nel suo proprio corpo, quindi, avendolo scoperto, sostituisce a quella negatività, pur viva, una vuota affermazione, che è una sterile negazione di tutto. La distruzione di Moscarda passa qui per la distruzione delle consuetudini, delle ambiguità, che si sono create intorno a lui:

Non compresero, naturalmente, che cosa intendessi dire con quel "nessuno" cercato accanto a me; e credettero che con quell'"eccoci" mi riferissi anche a loro due, sicurissimi che lì dentro quel salotto fossimo ora in tre e non in nove; o piuttosto, in otto, visto che io – per me stesso – ormai non contavo più. Voglio dire

---

<sup>15</sup>L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 2019, cit. pp. 38 - 40

1. Dida, com'era per sé;
2. Dida. Com'era per me;.
3. Dida, com'era per Quantorzo;
4. Quantorzo, com'era per sé;
5. Quantorzo, Com'era per Dida;
6. Quantorzo, com'era per me;
7. Il caro Gengè di Dida;
8. Il caro Vitangelo di Quantorzo.

[...] Si smarriva così (scil Quantorzo), non già perché il mio sguardo gli facesse vacillare la sicurezza di sé, ma perché gli era parso di leggermi negli occhi che io avessi già compreso la ragione riposta per cui era venuto a farmi quella visita: che era di legarmi mani e piedi, d'intesa con Firbo, protestando che non avrebbe più potuto fare il direttore della banca, se io intendevo d'arrogarmi il diritto di compiere atti improvvisi e arbitrari, di cui né lui né Firbo avrebbero potuto assumersi la responsabilità. Allora certo di questo mi proposi di sconcertarlo [...] per il gusto di vedere come se ne sarebbe andato via, dopo essere venuto così fermo in quel proposito; [...] una parola che avrei detta, il tono con cui l'avrei detta; tale da frastornarlo e da fargli cangiar l'animo, e con l'animo, per forza, tutta quella sua solidissima realtà, come ora dentro di sé se la sentiva, e fuori se la vedeva e se la toccava. [...] Che bella cosa! Ah che bella cosa! Ora Dida, seguitando a guardare accigliata un po' me e un po' Quantorzo, dava a vedere chiaramente che non sapeva più che pensare così di lui come di me. Quel mio scatto, quella mia domanda a bruciapelo, che per lei, s'intende, erano stati uno scatto e una domanda del suo Gengé; e del tutto incomprensibili come di lui, se non a patto che Quantorzo li presente e il signor Firbo avessero commesso qualche mancanza così enorme da renderlo ora, Dio mio, proprio irriconoscibile il suo Gengé, di fronte al momentaneo

smarrimento di Quantorzo; quello scatto, dico, e quella domanda avevano avuto l'effetto di farla dubitare più che mai della posata assennatezza di quel suo rispettabile Quantorzo.<sup>16</sup>

In questo breve passaggio, Moscarda si diverte a demolire l'impressione che la sua personalità aveva prodotto nei suoi più stretti collaboratori e in sua moglie. Dopo aver sconvolto l'intero paese compiendo un atto di ingiustizia e di tirannia, sfrattando, cioè, in un giorno di pioggia, un pover'uomo che non poteva pagargli l'affitto, solo per poi beneficiarlo in pubblico, ora distrugge l'immagine di inetto che quelli intorno a lui si erano fatta di lui. A questa immagine distrutta, ciascuno, si intuisce dal testo, sostituisce una nuova immagine di Moscarda. Questa immagine che lo condurrà alla morte, per mano di Anna Rosa, l'amica della moglie, ma probabilmente su mandato di Dida stessa, non è però, rispetto alla precedente, più fondata o più vicina alla realtà della riflessione di Moscarda: Quantorzo teme che sia stata scoperta qualche sua malefatta e Dida teme di perdere il saldo controllo che aveva sul suo Gengé.

Nel testo di Pirandello l'inaccessibilità reciproca degli individui è un momento perturbante. L'accorgersi che l'identità è fondata su una serie di ambiguità su cui non si ha controllo, né lo si potrebbe avere, e la constatazione che questo è intanto un dato di fatto in quanto le coscienze sono reciprocamente monadiche, determina il ricorso ad una negazione della negazione che resta puramente negativa.

---

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, cit., p. 99.

Lo stesso avviene nel secondo testo che propongo, tratto da *1984* di Orwell, apparso per la prima volta in Inghilterra nel 1949:

“Non capisci che lo scopo principale a cui tende la neolingua è quello di restringere al massimo la sfera d’azione del pensiero? Alla fine renderemo lo psicoreato letteralmente impossibile, perché non ci saranno parole con cui poterlo esprimere. Ogni concetto di cui si possa aver bisogno sarà espresso da *una sola parola*, il cui significato sarà stato rigidamente definito, priva di tutti i significati ausiliari, che saranno stati cancellati e dimenticati. [...] A ogni nuovo anno, una diminuzione del numero delle parole e una contrazione ulteriore della coscienza. [...] Tutto ciò che si richiede è l’autodisciplina, il controllo della realtà, ma alla fine del processo non ci sarà bisogno neanche di questo. La Rivoluzione trionferà quando la lingua avrà raggiunto la perfezione [...]”. Il solo zelo non era sufficiente. L’ortodossia imponeva la mancanza di autocoscienza.<sup>17</sup>

Nel passo Orwelliano la tematizzazione è più esplicita che in quello Pirandelliano, la tendenza tuttavia rimane uniforme: quella di distruggere la fruizione non solo della letteratura, che pure è sottoposta a revisione in *1984*, ma, bensì, di qualsiasi possibilità di movimento negativo della coscienza. L’ortodossia, in quanto controllo della realtà, è soprattutto mancanza di autocoscienza. Come Moscarda, così anche il Grande Fratello procedono alla pura, sterile affermazione della propria paternità rispetto al mondo.

#### I.4 - FORMA E CONTENUTO DELLA PATERNITÀ ED IMMEDIABILITÀ

---

<sup>17</sup> G. ORWELL, *1984*, trad. di Stefano Monferlotti, Milano, Mondadori, 2016, cit. pp. 59- 60 e 63

La paternità dell'opera, in quanto è rivendicata, è un divenire-per-il-lettore del testo letterario. Il *medium* è fatto oggetto di un'attenzione particolare in ragione direttamente proporzionale alla volontà del soggetto di porre sé stesso nel testo, cioè di *immedesimarsi*. Il contenuto e la forma di questa immedesimazione sono il contenuto e la forma del testo in genere come *medium*:

La forma converge con la critica. Essa è nelle opere d'arte ciò per cui queste si dimostrano intrinsecamente critiche; [...] attraverso la sua implicazione critica la forma annienta pratiche ed opere del passato. La forma contraddice la concezione dell'opera d'arte come di qualcosa di immediato. Se nell'opera d'arte la forma è ciò mediante cui esse diventano opere d'arte, allora essa equivale alla loro mediatezza, al loro obbiettivo essere riflesse in sé. Essa è mediazione in quanto riferimento delle parti l'una all'altra ed in quanto formazione integrale dei particolari. La celebrata ingenuità delle opere d'arte si svela, sotto questo aspetto, come l'elemento nemico dell'arte.<sup>18</sup>

La critica è quindi, rispetto all'opera, la coscienza delle sue relazioni storiche con le opere precedenti. Queste relazioni sono il suo inverarsi artistico fuori dall'opera d'arte: lo sguardo critico tiene conto dell'opera singola solo come prodotto della storia dell'arte stessa. *L'esperienza estetica*, lungi dall'essere ingenua, si svolge quindi come arricchimento in cui il contenuto è quanto di nuovo, rispetto repertorio dei contenuti, viene alla luce come innovativo. Il fatto, tuttavia, che una parte del contenuto dell'opera sia mutuato dalla tradizione antecedente non

---

<sup>18</sup> T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit. p 243.

implica che il movimento negativo della ricezione di quelle opere pregresse sia improduttivo. Tenterò di esemplificare questo passaggio mediante la figura dell'eroe.

Per esemplificare e riassumere le funzioni dell'eroe sarà considerato un estratto dell'opera *Les Misérables* di Victor Hugo, apparsa in Francia per la prima volta nel 1862. Nello specifico il conflitto fra un personaggio che, fino al punto specifico qui considerato, aveva tenuto in sé la duplice natura di Jean Valjean e di Monsieur Madeleine:

Il lettore avrà certamente indovinato che il signor Madelein non era altri che Jean Valjean. [...] Abbiamo poco da aggiungere a ciò che il lettore conosce di quanto accadde a Jean Valjean dopo l'avventura di Petit-Gervais. Da quel momento, come si è visto, egli fu un altro uomo. Fu quello che il vescovo aveva voluto fare di lui. Più che una trasformazione, fu una trasfigurazione. Riuscì a sparire, vendette l'argenteria del vescovo, tenendo solo i due candelabri come ricordo, s'insinuò di città in città, attraversò la Francia, giunse a Montraueil, ebbe l'idea che abbiamo detto, giunse a rendersi inafferrabile e inaccessibile, e, ormai stabilito a Montreuil, contento di sentire la sua coscienza afflitta dal passato, e la prima metà della sua vita (scil da galeotto) smentita dalla seconda, visse tranquillo, assicurato e pieno di speranze, non avendo che due pensieri: nascondere il suo nome e santificare la sua vita; sfuggire agli uomini e ritornare a Dio. Questi due pensieri erano così strettamente congiunti nella sua mente, che formavano una cosa sola; erano tutti e due ugualmente imperiosi ed esclusivi e dominavano anche le sue minime azioni. [...] Sembrava, come abbiamo già notato, che seguendo l'esempio di tutti coloro

che sono stati saggi, santi e giusti egli pensasse che il suo primo dovere non era verso sé stesso.<sup>19</sup>

Quest'uomo redento aveva fatto fortuna a Montreuil-sur-Mer conservando questa contraddizione che lo rendeva insieme santo e umano, tendente a dio ma radicato in terra, a metà, insomma, fra Dio e uomo. A quest'uomo capita, d'un tratto, informato per bocca del suo nemico acerrimo, Javert, di sapere che un altro uomo, un estraneo immeritevole, è stato confuso per Jean Valjean e che sarà processato ad Arras per i crimini imputati a lui. Comincia così lo scontro interiore fra le due anime di questo corpo, uno scontro che si risolverà a favore di Jean Valjean e a discapito di Monsieur Madelein:

Ciò che aveva sopra ogni cosa temuto, nelle ore della meditazione, nelle notti insonni, era d'udir pronunciare quel nome; diceva a sé stesso che il giorno in cui quel nome fosse riapparso, esso avrebbe provocato la perdita di tutto, avrebbe fatto sparire la nuova vita intorno a lui e fors'anche, chi sa?, dentro di lui la nuova anima. Certo, se qualcuno gli avesse detto, in uno di quei momenti, che sarebbe venuta l'ora in cui quel nome sarebbe risuonato al suo orecchio, in cui quell'odioso nome, Jean Valjean, sarebbe uscito di colpo dalle tenebre e si sarebbe drizzato davanti a lui; in cui la luce formidabile, fatta per dissipare il mistero nel quale si era avvolto, sarebbe risplesa inaspettatamente sul suo capo, e che quel nome non lo avrebbe minacciato, che quella luce avrebbe prodotto una oscurità più fitta, quel velo squarciato avrebbe accresciuto il mistero, quel terremoto avrebbe consolidato il suo edificio, quel prodigioso incidente non avrebbe avuto altro risultato, qualora egli lo volesse, che di rendere la sua vita più chiara e al tempo stesso più impenetrabile, e che, messo a confronto con il fantasma

---

<sup>19</sup> V. HUGO, *I miserabili*, trad. di Valentino Piccoli, Milano, Mondadori, 2017 pp 250-251.

di Jean Valjean, il buon e degno borghese signor Madeleine sarebbe uscito più onorato, più tranquillo e più rispettato che mai: se qualcuno gli avesse detto ciò, egli avrebbe scosso la testa e avrebbe considerato quelle parole come insensate.<sup>20</sup>

Jean Valjean, risolutosi ad abbracciare il proprio passato, si dirige quindi ad Arras dove si svolge il processo del disgraziato scambiato per lui e nel mezzo del processo si denuncia. Tuttavia, questo atto condanna Cosette a restare dai Thènardier ed entrambi, dopo la fuga dai lavori forzati e la liberazione della piccola, ad una vita da fuorilegge. Questo eroe, metà mitico e metà umano, sostanzialmente cristiano, esemplifica, riassumendole, tutte le forme catartiche previste da Jauss.

In quanto uomo insieme malvagio e buono, cioè in quanto uomo letteralmente duplice nella persona di Jean Valjean e Madelein, egli diventa facilmente oggetto di *identificazione associativa*. Sebbene questa forma di identificazione sia da Jauss principalmente associata al gioco, essa è anche associata al riconoscimento del ruolo, ossia al sapersi oggetto per mezzo dell'oggettivazione del ruolo ricoperto. Avviene qui lo stesso, sapendosi Jean Valjean, il lettore riconosce Monsieur Madelein e viceversa:

Ciò che qui abbiamo descritto come identificazione associativa nell'atteggiamento estetico è uno dei cardini della psicologia sociale di George H. Mead. Il singolo può diventare un soggetto per sé stesso "solo in tanto in quanto egli prima diventa oggetto a sé stesso", in quanto cioè, assumendo o accettando dei ruoli dal punto di vista di un gruppo sociale del proprio mondo, esperisce sé stesso nella relatività del proprio ruolo (*persona*) e sviluppa la propria identità. [...] Lo stimolo del gioco ad

---

<sup>20</sup> V. HUGO, cit., p. 254.

entrare in un agire conforme a ruoli prefissati, sembra mantenere la sua forza anche quando l'oggetto estetico non richiede in se stesso un'identificazione associativa, ma solo il ruolo dell'osservatore.<sup>21</sup>

*L'identificazione ammirativa* per il personaggio di Jean Valjean/Monsieur Madelein è mediata nel corso del romanzo dalla figura del vescovo di Digne, Monseigneur Bienvenu, ispiratore della trasfigurazione di Valjean. Questo personaggio, ben caratterizzato da Hugo nelle prime pagine dell'opera, non costituisce di per sé, nella nostra prospettiva, una ragione di identificazione ma permette mediante il protagonista la comprensione dell'ideale della vita santa. Egli infatti ispira una forma tutta particolare, quasi monacale, di devozione nell'ex forzato. La scelta di autodenunciarsi, che Valjean compie nonostante le molte e razionali considerazioni svolte nel corso della notte, permette di percepire il conflitto innescato da questo modello nella vita dell'ex galeotto. Abbiamo così non una semplice immedesimazione ammirativa, ma una vera e propria identificazione ammirativa borghese, volendo con ciò intendere che la rivelazione illumina il lato borghese del protagonista, Monsieur Madelein. Essendosi prodotta da una binomia nel cuore del personaggio, *l'identificazione simpatetica* è una conseguenza di quanto detto precedentemente: essa permette di percepire il conflitto del protagonista perché qualcosa in lui, la sua piccolezza, la sua debolezza nei riguardi del mondo sociale, lo accomuna al lettore. Proprio la piccolezza del personaggio innesca la più dissacrante delle identificazioni, quella *ironica*. Monsieur Madelein infatti interpreta la posizione di potere creatasi a Montreuil-sur-Mer come un avanzamento verso Dio. Sebbene egli compia in loco molti atti

---

<sup>21</sup> H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* vol. 1, cit. pp 300-301.

benefici, in qualche misura si percepisce nel corso della notte che se non avesse portato fino in fondo le premesse del discorso del vescovo, difficilmente avrebbe potuto giustificarsi seriamente davanti a quell'ideale:

Indipendentemente dallo scopo serio e religioso che si proponevano le sue azioni, tutto ciò che aveva fatto sino a quel giorno non era che una fossa che egli scavava per seppellirvi il suo nome<sup>22</sup>

Allo stesso modo l'*identificazione catartica* è garantita da quella duplicità fra santo e borghese che si cela dietro i due nomi dell'ex galeotto. Questa duplicità di prospettive, tuttavia, realizza solo parzialmente e in maniera insoddisfacente la catarsi nello spettatore: entrambe le conclusioni, il prevalere del passato o il nascondere, conducono a finali agrodolci.

Nell'eroe così tematizzato emergono più o meno esplicitamente tutte le forme di identificazione individuate da Jaus e si condensano intorno alla figura di Jean Valjean. Questo personaggio, così delineato, diventa l'antonomasia di una ricettività che, nella forma della paternità, somma gusti molteplici e appartenenti ad epoche diverse.

#### I.5 - ESPERIENZA ESTETICA ED ESPERIENZA CATARTICA

Il movimento negativo della coscienza, che abbiamo chiamato paternità, e il momento positivo della produzione del medium in genere confluiscono nella

---

<sup>22</sup> V. HUGO, *I miserabili*, cit., p. 253.

definizione dell'*esperienza estetica*. Nelle trame dell'eroe la difficoltà di stabilire per ciascuno personaggio, o aspetto del personaggio, una precisa forma dell'*immedesimazione* dipende dal fatto che non solo insondabile è la complessità dell'animo umano, ma altrettanto insondabile è la variazione dei costumi e delle morali delle società. Questa impossibilità di misurare i cambiamenti della paternità dell'opera è ben resa dallo stesso Hugo che si ripropone, sempre nel passo citato, di restituire al lettore non un personaggio ma la realtà del conflitto interiore di un essere umano dotato di una moralità difforme dalla legalità sociale, a differenza del suo antagonista Javert:

Fare il poema della coscienza umana, fosse pure per un sol uomo, fosse pure per l'infimo degli uomini, sarebbe fondere tutte le epopee in un'epopea superiore e assoluta. La coscienza è il caos delle chimere, delle brame e dei tentativi, la fornace dei sogni, l'antro delle idee di cui ci si vergogna, il pandemonio dei sofismi, il campo di battaglia delle passioni. In certe ore, penetrate attraverso la faccia livida di un essere umano che riflette e guardate aldilà, guardate in quell'anima, guardate in quella oscurità.<sup>23</sup>

Abbiamo visto che la volontà di vivere la riflessione è direttamente legata al testo stesso e alla forma della sua articolazione: le reti di significato stabilite dal testo come momento originariamente negativo e l'aggiunta, bella e pronta, della tradizione. Il *medium* e la sua esegesi diventano quindi il punto focale dell'attenzione. La storia della sensibilità della ricezione del testo è la storia dei

---

<sup>23</sup> V. HUGO, cit., pp. 250-251.

movimenti negativi di un testo rispetto a un'epoca in genere e rispetto all'epoca della sua creazione:

Odisseo che si fa volontariamente legare all'albero della nave per poter godere la voce "suono di miele" delle Sirene senza correre l'estremo rischio, assume nel contesto dell'epos omerico un atteggiamento nel quale il desiderio del piacere e il desiderio della conoscenza – la curiosità estetica e la curiosità teoretica – sono ancora indivisi. [...] Nella ben documentata ricezione cristiana l'accorto Odisseo che sa mettere in laccia la sua stessa libertà e che perciò esce dall'esperienza estetica arricchita del sapere, è stato interpretato per lo più in termini etici, come riprova della virtù cristiana che non si lascia distogliere dal proprio "ritorno", ma anche come "mistero del pericolo purificatore che la vita della grazia deve sostenere", o addirittura prefigurazione del Cristo insieme libero e legato alla Croce. Una svolta nella storia della ricezione si verifica con Clemente Alessandrino, il quale fa di Odisseo legato all'albero della nave il "modello di una umanistica disponibilità del cristianesimo nei confronti della sapienza greca".<sup>24</sup>

Questa dimensione ricettiva, tuttavia, dischiude un orizzonte più soggettivo: la volontà di cercare nel testo qualcosa che parli della propria esperienza di vita. Nel movimento negativo della paternità si era rivendicato il possesso del testo da parte del lettore, ora, nel movimento positivo della catarsi, il soggetto trova il mondo nel testo:

Questi fattori supplementari, che chiariscono in cosa consista l'apporto specifico dell'esperienza estetica quando essa media un'offerta d'identificazione, diventano riconoscibili se si estende la definizione di Henrich della "pregnanza della

---

<sup>24</sup> H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria Vol. I*, cit. pp. 156-157

percezione” dall’oggetto della percezione estetica al soggetto percipiente e si interpreta, conformemente alla mia proposta, l’atteggiamento del piacere estetico come *godimento di sé nel godimento dell’altro* (corsivo mio in nota).<sup>25</sup>

Nel movimento negativo della produzione l’oggetto estetico, l’opera d’arte, nasceva come negazione del mondo. Nel movimento negativo della paternità l’opera d’arte era-per-il-soggetto, cioè rivendicata e quindi annullata come medium. Nel momento della catarsi, nel godere di sé stesso nell’altro, il soggetto ritorna al mondo mediante l’opera stessa. La katharsis, ossia purificazione, alla lettera, è la produzione emotiva del momento dell’identificazione: essa è, cioè, quella stessa cosa che è l’identificazione quando viene considerata secondo il soggetto e la sua volontà di riflessione. La relazione che lega il lettore all’opera è la stessa che lega il lettore e a sé stesso, pertanto il movimento catartico è un movimento di appercezione, di auto rappresentazione mediante l’opera. Questo momento di fissazione della soggettività, o di sua messa in discussione critica, non può essere generalizzato ma va studiato nel seno della singola identificazione, cioè della singola opera:

Essa attribuisce quindi al soggetto ricevente, fin dall’inizio, un ruolo attivo nella costituzione dell’immaginario, che gli resta invece precluso finché la distanza estetica viene concepita, conformemente alla teoria tradizionale, come una relazione unidirezionale verso l’oggetto distanziato, cioè puramente contemplativa e disinteressata. Ma la mia determinazione della catarsi include anche la possibilità che l’equilibrio instabile dell’atteggiamento del piacere estetico si capovolga, risolvendosi in un godimento dell’oggetto che annulla la distanza in un

---

<sup>25</sup> H.R. JAUSS, cit., p. 195.

autogodimento sentimentale – la possibilità, quindi, che l’esperienza estetica soccomba ai pericoli dell’integrazione ideologica e del consumo prefabbricato, perdendo così la propria genuina forza comunicativa.<sup>26</sup>

Senza, per ora, entrare nel merito dell’immedesimazione specifica dell’eroe, ci limitiamo a sottolineare la peculiarità della dimensione catartica dei soggetti rispetto alla propria psicologia:

Il narcisista, che più è incline all’autosufficienza, cercherà i soddisfacenti essenziali nei suoi processi psichici interni; [...] Nel secondo di questi tipi (scil il narcisista, appunto), le doti naturali e il grado di sublimazione pulsionale a lui possibile determineranno dove egli riverserà i suoi interessi.<sup>27</sup>

Esiste quindi la possibilità che il testo connoti esclusivamente i movimenti della psiche e determini, nel momento della catarsi, una chiusura solipsistica dell’esperienza estetica. Questo potrebbe avvenire allorquando l’identificazione catartica si risolve nell’autocompiacimento, ossia nel sentimento narcisistico della rappresentazione delle proprie pulsioni, anche volitive, o delle proprie peculiarità soggettive.

Voglio proporre di questo atteggiamento una esemplificazione letteraria tratta da *Uomini e topi*, romanzo di John di Steinbeck pubblicato per la prima volta nel 1937 negli Stati Uniti. Il romanzo parla di due braccianti, George e Lennie, e della crudezza delle relazioni umane ed economiche in cui vivono. I due si caratterizzano per l’essere George furbo, risoluto e scaltro ma fisicamente debole, Lennie invece

---

<sup>26</sup> H.R. JAUSS, cit., p. 194.

<sup>27</sup> S. FREUD, *Il disagio della civiltà ed altri saggi. Edizione integrale di riferimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 219.

ottuso e mentalmente disturbato ma estremamente forte. La durezza del lavoro, la pochezza delle prospettive, la meschinità e le trame dei datori di lavoro dei due braccianti, spingono il più fragile dei due, Lennie, a perdersi nel mondo di favola delle narrazioni del suo compagno:

Lennie parlò in modo insinuante. “Dimmi... come hai già detto”

“Dirti cosa?”

“Dei Conigli”

“Credi mica di pigliarmi in giro eh?” sibilò George

“Su George” replicò Lennie, “dimmelo. Per piacere, George, come hai già detto...”

“Ti sei fissato, eh? Ok, te lo dico, poi mangiamo”

La voce di George si fece più profonda. Ripeteva ritmicamente le parole come se le avesse pronunciate molte volte prima di allora.

“I tipi come noi, che lavorano nei ranch, sono le persone più sole al mondo. Non hanno famiglia, non appartengono a nessun posto. Arrivano in un ranch e mettono insieme un gruzzolo, poi vanno in città e fanno fuori il loro gruzzolo, e puoi star certo che la prima cosa che fanno è mettersi a sgobbare in un altro ranch. Non hanno niente a cui aspirare”

Lenni era estasiato. “E’ così, è così. Ora dimmi quello che tocca a noi.”

George proseguì. “Per noi non è così, noi abbiamo un avvenire. Possiamo parlare con qualcuno al quale importi di noi. Non dobbiamo starcene seduti in un bar a buttar via soldi solo perché non abbiamo un altro posto dove andare. Se gli altri tizi vanno in galera possono marcire, per quello che importa alla gente. Noi invece è diverso.”

Lennie lo interruppe. “Noi invece è diverso! E perché? Perché ... perché io ho te che mi stai dietro, e tu hai me per star dietro a te, ecco perché.” Rise dalla contentezza.

“Va’ avanti, George!”

“Lo sai a memoria, puoi ripeterlo da te”

“No, tu. Io mi dimentico sempre qualcosa. Dimmi cosa succede poi.”

“Ok. Un giorno... un giorno metteremo insieme dei soldi e avremo una casetta e un paio di vacche con una mucca e qualche maiale e....,”

*“E vivremo dei frutti della terra!”* gridò Lennie “E avremo dei conigli. Va’ avanti George! Di’ cosa ci sarà nell’orto, e delle gabbie dei conigli, e della pioggia l’inverno, e della stufa, e di quanto è spessa la panna sul latte che a malapena si può tagliare, dillo George”. [...] “Allora” disse George “avremo un grande orto, e un capanno per i conigli e i polli. E quando d’inverno piove manderemo al diavolo il lavoro e accenderemo un bel fuoco nella stufa e staremo seduti lì ad ascoltare la pioggia che cade sul tetto ... Oh, basta!” Tirò fuori il coltello dalla tasca “Tempo scaduto.”<sup>28</sup>

Il passo riportato, sebbene lungo, serve a tematizzare una funzione specifica della letteratura. I personaggi di Lennie e George trovano nella narrazione delle loro fantasie e nell’idealizzazione del proprio rapporto reciproco una via di salvezza dalla crudezza del proprio mondo nel quale sono assolutamente identificati nella funzione economica rispettiva, quella di braccianti salariati. La catarsi, fuori da ogni idillio bucolico e da qualsiasi strutturazione formale del racconto, costituisce il motore primo della volontà di finzione, della volontà di fruizione estetica. Nel racconto di George il povero Lennie s’immagina di poter finalmente badare ai conigli, senza ucciderli, come gli capita coi topi, e di vivere libero dalle costrizioni economiche e fuori dall’ambiente artificiale che determina la forma delle loro vite. Nella loro fantasia emergono, libere, quelle suggestioni alla vita libera, al contatto colla natura mediato dall’agricoltura, all’autodeterminazione, le quali tutte

---

<sup>28</sup> J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, trad. di Michele Mari, Milano, Bompiani, 2019, cit. pp 36-38; corsivi miei

caratterizzano il sogno americano della frontiera. Tuttavia, i due devono fare i conti con il duro ambiente che li circonda. Arrivati al ranch, si trovano per caso a condividere il proprio sogno segreto con un vecchio bracciante mutilatosi nel corso del lavoro, Candy. Anche in questa occasione, per la seconda e penultima volta, torna il racconto della fantasia comune:

“George, quanto ci vuole per avere quel posto tutto nostro e *vivere dei frutti della terra ... e dei conigli?*” “Non lo so,” disse George “Dobbiamo racimolare un bel po’, io e te. Conosco un posto che possiamo prendere per non molto, ma certo non lo danno via gratis.” Il vecchio Candy si voltò lentamente. I suoi occhi erano spalancati. Fissò George attentamente. [...] “Ecco sono dieci acri,” disse George. “C’è un piccolo mulino a vento, e poi un baracchino, e un’aia dove i polli possono razzolare. C’è una cucina, un frutteto, ciliegie, mele, pesche, albicocche, noci e un po’ di fragole. È un posto adatto per l’erba medica e c’è tanta acqua da inondare tutto. Poi c’è un chiuso per i maiali ...” “E per i conigli, George” “Per i conigli ancora no, ma possiamo costruire facilmente qualche gabbia, e tu puoi portare ai conigli l’erba medica” [...] “*Possiamo vivere dei frutti della terra,*” disse piano Lennie.<sup>29</sup>

Candy si unisce al sogno, sedotto dalla descrizione di George, e offre di investire i propri risparmi nel progetto comune di comprare un pezzo di terra proprio. Tuttavia, Lennie, al quale nel frattempo era stato regalato un cagnolino dal mulattiere Slim, autorità morale del ranch, si scontrerà presto colla durezza della realtà dei braccianti. Mentre accarezzava il suo cagnolino, che aveva involontariamente ucciso, viene avvicinato dalla moglie di Curley, unica donna nel ranch che soffre della solitudine e della segregazione in cui il marito, geloso e

---

<sup>29</sup> J. STEINBECK, cit., pp. 83 – 84; corsivi miei.

violento, la costringe a vivere. Trovatosi a poter parlare con Lennie, costretto al colloquio dalla minaccia di dire a George del cagnolino morto, gli offre i propri capelli da accarezzare. Tuttavia Lennie, che non è capace di controllare la propria forza, le spezza il collo e fugge nella foresta, nel luogo, vicino al fiume Salinas, in cui la narrazione era cominciata e dove George gli aveva detto di scappare qualora avesse combinato guai. Gli uomini del ranch nel frattempo organizzano contro Lennie una spedizione punitiva cui George, affranto dal disastro causato dall'amato compagno, si offre di partecipare nella speranza di trovarlo prima degli altri. Lo ritrova dove gli aveva detto di rifugiarsi e, per la terza ed ultima volta, gli racconta il loro sogno:

“Di’ come sarò,” disse Lennie. George si era messo in ascolto dei rumori lontani. Per un attimo sembrò concentrarsi. “Guarda dall’altra parte del fiume, Lennie, e te lo dirò da fartelo quasi vedere.” Lennie girò la testa e guardò oltre la pozza, verso i fianchi dei Gabilan che annerivano. “Avremo un posticino tutto nostro,” incominciò George. Si mise una mano in tasca e ne tirò fuori la Luger di Carlson; tolse la sicura, e la mano e l’arma erano appoggiate a terra dietro la schiena di Lennie. Guardò la nuca di Lennie, dove si univano la spina dorsale e il cranio. Una voce d’uomo chiamò dal fiume, e un altro uomo rispose. “Va’ avanti,” disse Lennie. George sollevò la pistola ma la sua mano tremò, così la posò ancora sul terreno. “Va’ avanti” disse Lennie. “Di’ come sarò. Avremo un posticino.” “Avremo una mucca,” disse George “e forse avremo un maiale e dei polli ... e nel campo avremo ... un piccolo appezzamento di erba medica ...” “Per i conigli,” gridò Lennie. [...] Lennie gongolò dalla felicità. “E vivremo dei frutti della terra.” “Sì.” Lennie si voltò “No Lennie, guarda dall’altra parte del fiume, come se potessi vedere il posto” [...] George alzò la pistola tenendola salda, puntandone la bocca propria alla nuca di Lennie. La mano

gli tremava violentemente, ma la sua faccia si tese e la mano si rinsaldò. Tirò il grilletto. Il boato del colpo rotolò su per le colline, poi rotolò di nuovo a valle. Lennie sussultò, quindi si adagiò lentamente in avanti sulla sabbia, dove giacque senza un fremito. [...] Il gruppo irruppe nella radura, guidato da Curley. Vide Lennie giacere sulla sabbia. “Preso, perdio!” Gli arrivò sopra e lo guardò, poi si volse a George. “Dritto alla nuca,” disse piano.<sup>30</sup>

Da sogno a speranza, ad inganno, la parabola della narrazione delle fantasie dei due protagonisti incarna di volta in volta le necessità che emergono dalla loro terribile vicenda personale. I loro sogni, compenetratisi nel corpo delle narrazioni di George, si trasformano, infine, nell’illusione che nasconde allo sciagurato Lennie la morte, unico orizzonte che quel mondo poteva riservargli. L’orizzonte catartico dell’esperienza estetica come fuga dal mondo, come rifugio in mondi altri e consolatori, ha in questo intenso e terribile racconto una possibile, durissima, esemplificazione.

## CAPITOLO II

### II - FETICISMO DELLA MERCE E RIPRODUCIBILITÀ DELL’OPERA

#### II.2 - LA NATURA FETICISTICA DELLA MERCE

---

<sup>30</sup> J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit. pp 136-138; corsivi miei.

Prima di procedere nell'analisi dell'opera, è necessario soffermarsi su alcuni aspetti socioeconomici dell'ambiente in cui tutte le opere vivono. Particolarmente utile a questo scopo può essere il concetto di *feticismo della merce* come viene formulato nel libro I del Capitale. Oggetto di questo primo sottocapitolo sarà quindi una breve digressione intorno ad alcune specificità di questo concetto che saranno, successivamente, molto utili per specificare le proprietà dell'opera riprodotta.

In primis è necessario sottolineare che le osservazioni operate di seguito hanno un valore di prognosi, esse cioè non sono pensate per la descrizione dell'opera ma piuttosto per descrivere un ambiente sociale specifico come andava configurandosi nel momento in cui appena vedeva la luce. Questa particolarità implica che vi sia una relazione solo indiretta e di ultima istanza fra le asserzioni specifiche intorno all'opera e le asserzioni intorno alla società che la accoglie e la nega:

Quando Marx intraprese l'analisi del modo capitalistico di produzione, questo modo di produzione era ai suoi inizi. Marx orientò le sue ricerche in modo che esse assumessero un valore di prognosi. Egli risalì ai rapporti di fondamentali della produzione capitalistica e li espose in modo che da essi si delineasse che cosa ci si potesse aspettare in futuro dal capitalismo. Ne emerse che ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento progressivamente esasperato del proletariato,

bensi, da ultimo, anche il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.<sup>31</sup>

Mentre ci occuperemo successivamente e di volta in volta di specificare le relazioni fra l'opera d'arte e il discorso più generale di Marx, enunciamo qui, per successione concettuale, le tematiche che saranno poi riprese. Oggetto di attenzione saranno le forme delle equazioni di valore che Marx studia nel primo capitolo del *Capitale* e, particolarmente, la condizione che rende possibile l'equiparazione di due oggetti, due merci, prodotti di due distinti lavori specifici, aventi peculiarità e processi fra loro reciprocamente estranei.

In primis dobbiamo specificare il limite entro il quale il discorso di Marx mantiene una validità, ossia la società determinata in cui le sue asserzioni possono aver senso e reggersi come teoria:

La ricchezza delle società, nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico, appare come una "immensa raccolta di merci", e la singola merce appare come sua forma elementare. Quindi iniziamo la nostra indagine con l'indagine della merce.<sup>32</sup>

La merce appare, nella nostra società, il mattone fondamentale della ricchezza. Questa ricchezza, tuttavia, può essere intanto ricchezza in quanto ritiene in sé stessa una certa utilità, cioè una certa conformazione fisica a scopi determinati degli uomini sociali. Il ritenere nel proprio corpo questa proprietà, di cadere cioè nel consumo, tuttavia, è costantemente contraddetta dal fatto che la merce viene quotidianamente alienata col denaro e, mediante il denaro, con altra merce. La

---

<sup>31</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, trad. di Enrico Filippini, Milano, Einaudi, 2020, cit. p. 3.

<sup>32</sup> K. MARX, *Il capitale vol.I*, trad. di Ruth Meyer, Roma, Avanzini e Torraca editori, 1968, cit. p. 23

duplicità della sua natura consiste nell'essere insieme un'utilità in genere e una scambiabilità in genere. Questa sua seconda proprietà, cioè la scambiabilità, implica la transitività in altro di un aspetto dell'essere di questa merce, ossia il sopravvivere fuori dal corpo di un'anima che, come un fantasma, si ritrova, alla commutazione, in altro inalterata:

Questo qualcosa di comune non può essere una qualità geometrica, fisica, chimica o qualche altra qualità naturale delle merci: noi consideriamo generalmente le loro qualità corporee solo in quanto le fanno utilizzabili, ossia valori d'uso. Ma d'altra parte il rapporto di scambio delle merci è contrassegnato con evidenza proprio da questa astrazione dai loro valori d'uso. Entro tale rapporto, un valore di scambio vale quanto un altro, a patto che ve ne sia in proporzione sufficiente. [...] Come valori d'uso le merci sono innanzi tutto di qualità differente, come valori di scambio sono soltanto di quantità differente, cioè non hanno neppure un atomo di valore di scambio.<sup>33</sup>

L'elemento che nella commutabilità transita fuori dal corpo fisico particolare della merce e arriva in altro è una certa forma del lavoro umano in genere. Non ci soffermeremo qui a specificare che il lavoro di cui si parla è definibile solo sistematicamente nel contesto della divisione del lavoro interno ad una società; sottolineeremo invece che esso è tanto *poco arbitrario quanto poco soggettivo*.

---

<sup>33</sup> K. MARX, cit., p. 26.

La transitività della forma di valore dalla merce specifica nel corpo di un'altra necessita di una *rappresentazione*, cioè di un corpo che faccia da corrispettivo fisico, da testimone materiale a questa proprietà ultracorporea in transito:

Ma le due merci eguagliate tra loro qualitativamente non rappresentano la stessa parte. Solo il valore della tela è espresso. E come? Tramite il suo paragone con l'abito come suo "equivalente", cioè come "cosa scambiabile" con essa. L'abito entra in questo rapporto come forma di esistenza del valore, come oggetto di valore, giacché solo come tale esso è uguale alla tela. [...] Si può quindi esprimere il *valore* della tela solo *relativamente*, cioè *in altra merce*. La *forma di valore relativo* della tela suppone di conseguenza che una *qualunque altra* merce venga messa in rapporto ad essa *nella forma di equivalente*. D'altronde questa altra merce che figura *come equivalente*, non può trovarsi *nello stesso tempo in forma relativa di valore*. Essa non esprime il suo valore. Essa dà solo il *materiale all'espressione di valore di un'altra merce*.<sup>34</sup>

Il fatto che una merce esprima la propria anima nel corpo di un'altra, ossia che si verifichi una transustanziazione del valore della tela nell'abito, non è un movimento tautologico. La tautologia è solo un'apparenza: essa indica infatti una reciprocità che è vera solo astrattamente, cioè fuori dal rapporto reale di due merci. In quanto rapporto reale, cioè particolare, una merce vede il proprio valore transustanziarsi in altro; questo altro sta come corpo senz'anima: è il *corpo di valore*, la forma di equivalente della relatività della prima merce.

---

<sup>34</sup> K. MARX, cit., pp. 40 e 42; l'eguaglianza cui si fa riferimento è la celebre equazione 20 braccia di tela = 1 abito.

L'elemento che di volta in volta viene a sostanziare l'anima di un'altra merce è il *corpo di valore, la forma di equivalente esprimente nel proprio corpo fisico quell'altro che è il valore della merce commutata:*

La prima *particolarità* che si osserva, nell'esaminare la *forma di equivalente*, è questa, che il *valore d'uso diviene forma fenomenica del suo opposto, del valore*. La *forma naturale* della merce diviene *forma di valore*. Ma nota bene, questo *quid pro quo* si manifesta per una merce B (abito o grano o ferro, ecc.) *solo entro i limiti del rapporto di valore* in cui una qualunque *altra* merce A (tela ecc.) entra con essa, e *solo entro questa relazione*. Giacché nessuna merce *può riferirsi a sé stessa come equivalente, né quindi può fare della sua propria pelle naturale l'espressione del suo proprio valore, essa deve esser riferita ad un'altra merce, come equivalente, cioè deve fare della pelle naturale di un'altra merce la propria forma di valore.*<sup>35</sup>

Il *quid pro quo* si risolve in un atteggiamento: l'essere corpo di valore della forma di equivalente e l'essere valore senza corpo della forma relativa di valore significa solo che un uomo sta vendendo qualcosa che non gli serve e che quella cosa per lui conta solo per il suo valore di scambio. La reciprocità, per l'uomo che vende, è vera solo astrattamente, cioè come considerazione di qualcosa che è ancora embrionale, evasivo e lontano. La commutazione di una merce che non serve per qualcosa che possa cadere nel consumo individuale è un baratto: ha in sé poco della forma di denaro, ma costituisce il primo momento in cui la merce porta a spasso l'uomo e non viceversa:

Ma la singola forma di valore si modifica da sola in una forma più compiuta. Per suo tramite veramente il valore di una merce A viene espresso solo in una merce di

---

<sup>35</sup> K. MARX, cit., pp. 49-50 e 59.

*diverso* genere. Ma non importa nulla di qual genere sia questa seconda merce, o abito, o ferro, o grano, ecc. Quindi, secondo quale *rapporto di valore* la merce A stabilisce con questo o quell'altro genere di merci, ne derivano *diverse espressioni semplici di valore*. [...] Nella prima forma: *venti braccia di tela = un abito*, può essere del tutto casuale che queste due merci si possano scambiare in un *determinato rapporto quantitativo*.<sup>36</sup>

La prima equazione di valore,  $x$  merce A =  $y$  merce B, ha come elemento sostanziale l'accidentalità, ossia il predicarsi accidentale della sua esistenza. Essa si svolge senza che vi sia un corpo di valore specifico alle espressioni relative. Pertanto, le stesse espressioni relative di valore entrano nel rapporto di commutazione solo accidentalmente: non si produce per commutare, la commutazione avviene con un surplus del consumo. Le forme successive saranno lo sviluppo della prima equazione verso forme di esistenza più stabili e generali.

Se la forma relativa di valore semplice aveva come caratteristica la commutabilità accidentale, la *forma relativa di valore sviluppata* ha come caratteristica la stabilità dell'espressione, una certa quantità di una merce  $x$ , forma relativa di valore, transustanzia in tutto il volgo delle merci la propria sostanza di valore:

Il valore di una merce, p.es., della tela, è ora espresso in infiniti altri elementi del mondo delle merci. Ogni altro corpo di merci diviene specchio del valore della tela. Questo stesso valore *appare* così per la prima volta, in verità, *come gelatina di lavoro umano indifferenziato*. [...] Il rapporto casuale di due individui proprietari di merci viene meno. Risulta evidente che non è lo scambio a determinare la

---

<sup>36</sup> K. MARX, cit., pp. 57 – 59.

grandezza di valore della merce, ma viceversa è la grandezza di valore della merce che regola i suoi rapporti collo scambio.<sup>37</sup>

Ancora una volta l'equazione di valore ha mostrato il capovolgimento di un elemento oggettivo in un atteggiamento soggettivo: il rapporto di scambio accidentale, insostanziale alla produzione, si è capovolto nell'atteggiamento soggettivo dell'individuo produttore per cui una merce particolare, frutto di un lavoro particolare, ha cominciato a confrontare con tutte le merci del mondo, o almeno della sua prossimità geografica, il proprio valore relativo. Questa forma semplice sviluppata di scambio è la prima forma della divisione del lavoro e della specializzazione produttiva, tende, quindi, ad elevare una merce specifica al ruolo di *equivalente generale*.

La *forma generale di valore* non presenta, rispetto alla *forma re di valore sviluppata*, che una differenza: tutte le merci confrontano ora il proprio valore nel corpo fisico di una sola merce, esse transustanziano la relatività del proprio valore nel corpo di una merce specifica:

1 abito	}	= venti braccia di tela
10 libbre di tè		
40 libbre di caffè		
1 quarter di grano		
2 once d'oro		
½ tonnellata di ferro		
x merce A		

---

<sup>37</sup> K. MARX, cit. pp. 58-59.

[...] Il valore di ogni merce, come uguale alla tela, non solo è separato dal suo proprio valore d'uso ma da ogni valore d'uso, e appunto per questo è espresso come qualcosa di comune a quella e a tutte le altre merci. Perciò soltanto questa forma pone realmente tra le merci un rapporto come tra valori, cioè le fa apparire reciprocamente come valori di scambio. [...] Nella forma di cose uguali alla tela appaiono ora tutte le merci, non soltanto come cose uguali per qualità, come valori in genere, ma contemporaneamente come grandezze di valore paragonabili per quantità.<sup>38</sup>

Nell'esempio proposto da Marx, la tessitura, lavoro particolare, diventa lavoro generale in cui si transustanziano tutti gli altri lavori. Le equazioni in quanto enunciano l'intercambiabilità delle cose, enunciano la sostanziale indifferenza di tutti i lavori nell'unico lavoro particolare elevato a lavoro generale, la tessitura. In quanto lavoro generale, il corpo della merce tela diventa fenomeno, antonomasia del suo opposto, il valore relativo. Insomma, la tela diventa denaro. *La forma di denaro*, cioè l'oro nell'epoca di Marx, non presenta rispetto alla forma precedente alcuna mutazione sostanziale. Storiche e fisiche, infatti, sono le ragioni di questa scelta.

Tirando le somme della sua analisi sulle equazioni di valore, *emerge* il concetto di feticismo della merce. Esso nella sua sostanza è stato già indirettamente enunciato: mediante la merce, cioè mediante il fatto che un dato scambio determini una tendenza a stabilizzarsi dei rapporti di valore e quindi di valore, all'uomo appaiono *rappresentati nella cosa i rapporti che sussistono fra persone*.

---

<sup>38</sup> K. MARX, cit., pp. 60-62.

Acquista senso, in questa prospettiva, l'espressione per cui sussistono rapporti di cose fra uomini e di uomini fra cose.

Per quel che riguarda la questione della produzione dell'opera artistica, tuttavia, particolare valore assume la seguente notazione di Marx:

L'uguaglianza dei lavori umani prende la forma reale dell'uguale oggettività di valore dei prodotti del lavoro, la misura del dispendio di forza lavorativa umana prende tramite la sua durata nel tempo la forma della grandezza di valore dei prodotti del lavoro, infine i rapporti tra i produttori, nei quali si affermano quelle determinazioni sociali dei loro lavori, prendono la forma d'un rapporto sociale dei produttori.<sup>39</sup>

La prima parte di questo passaggio è fondamentale per il discorso artistico. Infatti, il lavoro qui considerato non è il lavoro artigianale, cioè il lavoro dotato in qualche misura di una peculiarità soggettiva, ma piuttosto il lavoro generale, cioè il tempo di produzione socialmente utile di un oggetto, la *gelatina di lavoro umano*.

La rappresentazione nell'oggetto dei rapporti fra lavori umani, cioè i rapporti politici fra produttori di merci, è la sostanza del feticismo della merce solo nella misura in cui questi stessi valori mercantili, nella loro componente soggettiva di lavoro umano, sono stati resi indifferenti: la riproducibilità in serie di un oggetto è una tendenza oggettiva della merce in quanto tale. La misurabilità del valore è tanto più certa quanto più un qualsiasi oggetto è indifferente rispetto ad un altro della stessa specie. Il confine fra alienazione del produttore ed estraneazione del

---

<sup>39</sup> K. MARX, cit., p. 69.

produttore appare quindi come il rovesciarsi soggettivo di una categoria oggettivamente presente nel corpo delle società capitalistiche.

Essendo gli uomini gli agenti reali della produzione, le proporzioni di scambio dei prodotti del loro lavoro stabiliscono, entro le persone stesse, rapporti gerarchici identici a quelli delle merci. Il fatto che questi rapporti, e le loro ragioni siano esteriori all'uomo e alla sua essenza, e appartengano piuttosto al mondo delle merci, implica una imperscrutabilità delle loro ragioni di movimento. Si crea, in breve, una zona d'ombra fra il singolo uomo e il moloch dei rapporti economici e di potere che determinano la posizione di ciascuno nel mondo. Esempificazione di questa asserzione può essere la vicenda narrata ne' *Il Processo* di Kafka, pubblicato per la prima volta nel 1925.

Nella celebre opera l'imperscrutabilità delle ragioni del potere diventa un tema costante a partire dall'incipit del romanzo:

Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., perché, senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato.<sup>40</sup>

Il momento dell'arresto, come le ragioni dell'arresto, rimarranno ignoti al protagonista fino alla tragica fine. Josef K., procuratore di una importante banca, sarà progressivamente coinvolto nelle faccende del tribunale che si dimostrerà fin dappprincipio un luogo molto diverso da come se lo era aspettato. Del tutto privo dei segni esteriori del potere:

Aveva pensato di conoscere la casa già da lontano, da qualche segno che lui stesso non si era immaginato esattamente, o da un movimento particolare davanti

---

<sup>40</sup> F. KAFKA, *Il processo*, Suisse Book Edizioni, 2019, cit. p. 5.

all'ingresso. Ma la Juliusstraße,, in cui la casa doveva trovarsi e al cui inizio K si era fermato un istante, aveva da entrambi i lati case praticamente uguali, alte, grigie, case d'affitto abitate da povera gente. [...] K. Si avviò alla scala per raggiungere la sala delle udienze, ma si fermò di nuovo perché, oltre a questa scala, ne vide nel cortile altre tre, e inoltre un piccolo passaggio in fondo pareva condurre in un secondo cortile. S'irritò che non gli avessero precisato meglio dove si trovava la sala, era ben strana la trascuratezza o indifferenza con cui lo trattavano, aveva intenzione di farlo notare in modo chiaro e netto. Alla fine salì la scala, giocando con il ricordo di quanto aveva detto la guardia Willem, che il tribunale è attratto dalla colpa, dal che seguiva che la sala delle udienze si doveva trovare in cima alla scala che K. aveva scelto a caso. Salendo, disturbò molti bambini che giocavano sulla scala e lo guardarono male mentre tagliava la loro fila.<sup>41</sup>

L'atmosfera surreale in cui si svolge la prima visita di K. al tribunale è confermata dalla casualità con cui si imbatte nell'aula dell'interrogatorio, nella quale capita del tutto casualmente e nella quale tiene un discorso tanto accorato quanto, si intuisce, fuori luogo. L'assenza totale dei segni esteriori del potere trae in inganno K. che non riesce a giudicare la reale portata del processo, né mai ci riuscirà, ma che è anzi confermato nella sua convinzione che il tutto si sarebbe risolto in una farsa.

L'ambiguità oltrepassa l'ambiente del tribunale e arriva alle cancellerie che K. visita in occasione della sua seconda visita al tribunale. In questa sua seconda visita all'impressione di scarsa importanza si somma uno stato fisiologico di malessere:

---

<sup>41</sup> F. KAFKA, cit., pp. 36-37.

Era un lungo corridoio, con delle porte di rozza fattura da cui si accedeva alle singole sezioni del solaio. Sebbene non ci fosse nessuna fonte di luce diretta, l'oscurità non era completa, perché alcune sezioni, invece che tramezzi di legno compatto, avevano sul corridoio semplici grate di legno, che arrivavano però sino al soffitto, attraverso le quali filtrava un po' di luce e si vedeva anche qualche impiegato seduto a scrivere, o addirittura a piedi accanto alla grata a osservare attraverso le fessure la gente nel corridoio. [...] Davano un'impressione di squallore. "Le gira un po' la testa, vero?" gli chiese la ragazza. [...] "Non si preoccupi" disse "non è niente di strano qui, quasi tutti hanno un attacco del genere la prima volta che vengono. È la prima volta che lei è qui? Vede, allora non c'è niente di strano. Qui il sole batte sul tetto, le travi di legno si riscaldano e rendono l'aria stantia e pesante. Per questo non è luogo molto adatto per degli uffici, per quanto offra altri grossi vantaggi. Ma riguardo all'aria, nei giorni di grande movimento, vale a dire quasi tutti, diventa pressoché irrespirabile. Se poi considera che qui viene appesa anche parecchia biancheria ad asciugare – non si può proibirlo del tutto agli inquilini -, non si meraviglierà più di aver avuto un certo malore". [...] "Credo", disse l'uomo, [...] "che il malessere del signore sia da attribuirsi a questa atmosfera, la miglior cosa per lui, e anche la più gradita, sarebbe portarlo non prima in infermeria, ma addirittura fuori dalle cancellerie"<sup>42</sup>

La descrizione delle cancellerie e del malessere di K. sono un tutt'uno, appena portato fuori, il protagonista rinvigorisce d'un tratto e recupera tutta la sua forza. Rimane però vivida l'immagine di questo posto accaldato, vicino al sole, che causa malessere a chi vi giunge per la prima volta. All'assenza dei simboli esteriori del potere si accompagna l'esperienza di un ambiente chiaroscuro, rispetto a cui i criteri di bene e male sono inapplicabili. La stessa luce del sole, simbolo di verità e

---

<sup>42</sup> F. KAFKA, cit., pp. 62 e 66-67.

di intelligibilità, penetra solo per spiragli illuminando fiocamente gli atteggiamenti dei funzionari, che come dannati nei propri cubicoli, spiano il corridoio e sentenziano sulla vita degli imputati. Si configura un'immagine imperscrutabile e nemica del potere, profondamente perturbante e disorientante, rispetto alla quale i criteri e le misure umane sono inadeguate. Senza addentrarci nell'esaminare l'inadeguatezza delle misure messe in campo da K. contro questo terribile Moloch, ci limitiamo a riportare la conclusione dell'opera e l'esclamazione finale del protagonista:

Il suo sguardo cadde sull'ultimo piano della casa attigua alla cava. Come una luce che si accenda all'improvvisa, si spalancarono le imposte di una finestra, un uomo, debole e sottile per la distanza e l'altezza, si sporse d'un tratto e tese le braccia ancora più fuori. Chi era? Un amico? Una persona buona? Uno che partecipava? Uno che voleva aiutare? Era uno solo? Erano tutti? C'era ancora aiuto? C'erano obiezioni che erano state dimenticate? Ce n'erano di certo. La logica è, sì, incrollabile, ma non resiste a un uomo che vuole vivere. Dov'era il giudice che lui non aveva mai visto? Dov'era l'alto tribunale al quale non era mai giunto? Levò le mani e allargò le dita. Ma sulla gola di K. si posarono le mani di uno dei due signori, mentre l'altro gli spingeva il coltello in fondo al cuore e ve lo rigirava due volte. Con gli occhi che si spegnevano K. vide ancora come, davanti al suo viso, appoggiati guancia a guancia, i signori scrutavano il momento risolutivo. "Come un cane!", disse, fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere.<sup>43</sup>

La perdita della dignità umana, la de-umanizzazione di K. operata dal tribunale, si rivela infine colla sua equiparazione ad un cane. In questo paragone si risolve

---

<sup>43</sup> F. KAFKA, cit., p. 216.

l'ambiguità di uomo che, ridotto a pratica, viene processato e condannato senza che abbia né voce in capitolo né coscienza alcuna della sua colpa. Si concretizza così quella scissione fra il mondo umano, qualitativo, e il mondo della merce, quantitativo ed imperscrutabile, già presente nell'analisi marxista.

La seconda interpretazione che voglio proporre come esemplificazione delle tendenze fondamentali delle equazioni di Marx è tratta dal *Tallone di Ferro* di Jack London, pubblicato per la prima volta nel 1907. L'opera è costruita come un flashback della Signora Everhard, moglie del rivoluzionario Ernest Everhard, ucciso dal Tallone di ferro, una dittatura oligarchico- plutocratica di magnati. La presa di coscienza della vera natura della società che la circonda da parte della protagonista è narrata come una sfida lanciata da Ernest stesso in occasione di una cena a cui il padre di lei, sociologo dilettante, lo aveva invitato.

La sfida che Ernest lancia alla protagonista della storia consiste nel verificare la mancanza di umanità, di moralità, dei possidenti delle industrie nazionali. Ernest sfida la protagonista ad andare oltre le apparenze del mondo in cui si trova immersa e di scoprire i rapporti di soggezione forzata su cui quelle apparenze si fondano:

“Ricordi,” dissi, “che lei vede solo un lato della medaglia. Anche se lei non ci crede capaci di bontà, sappia che c'è molto di buono in noi. Il vescovo Morehouse ha ragione. I mali dell'industria, per quanto orribili, sono dovuti all'ignoranza. Le diversità delle condizioni sociali sono troppo profonde.” “L'indiano selvaggio è meno crudele e meno implacabile della classe capitalista,” rispose lui, e in quel momento l'odiai. “Lei non ci conosce, non siamo né crudeli né implacabili.” “Lo dimostri,” disse lui, in tono di sfida. “Come posso dimostrarlo ... a lei?” Comincio

a irritarmi. Scosse il capo. “Non pretendo che lo dimostri a me; le chiedo di dimostrarlo a sé stessa.” [...] “Non molto,” rispose lui, parlando lentamente, “solo che l’abito che indossa è macchiato di sangue. Le travi del tetto che vi ripara, gocciolano del sangue di fanciulli e di giovani validi e forti. Mi basta chiudere gli occhi per sentirlo colare goccia a goccia, intorno a me”.<sup>44</sup>

La sfida lanciata da Ernest alla protagonista consiste in una indagine su un incidente alle filande Sierra, azienda di cui il padre di lei deteneva una partecipazione azionaria. Un operaio, Jackson, particolarmente zelante sul lavoro, ha perso un braccio mentre lavorava ad una delle macchine per filare. L’azienda tramite la corruzione di giudici e dei capiturno, ricattabili con il licenziamento, è riuscita ad aver ragione del miserabile, che vive adesso in una capanna. La futura signora Everhard compie una indagine meticolosa di cui non è possibile riportare tutti i passaggi. Ci limiteremo a riportare i momenti in cui le parvenze perbenistiche si sciolgono davanti alla ricerca meticolosa della verità operata dalla fanciulla:

Andai a trovare Mr. Wickson e Mr. Pertonwaithe, i due maggiori azionisti delle Filande Sierra; ma, come gli operai al loro servizio, non riuscii a commuoverli. Scoprii che seguivano una morale superiore a quella del resto della società e che potrei chiamare la morale aristocratica, la morale dei padroni. [...] Erano più irrecuperabili di tutti coloro che avevo avvicinato nel corso della mia inchiesta, convintissimi della rettitudine della loro condotta; al riguardo non potevano esserci né dubbio né discussione. Si credevano i salvatori della società, artefici della felicità delle masse, e fecero un quadro patetico delle sofferenze che la classe operaia

---

<sup>44</sup> J. LONDON, *Il tallone di ferro*, trad. di Carlo Sallustro, Milano, Feltrinelli Editore, 1979, cit. pp 42-43.

avrebbe subito senza il lavoro che loro e loro soltanto, con la propria saggezza, le procuravano. [...] Preparata com'ero ad affrontare la signora Wickson e la signora Pertonwaithe, la conversazione che ebbi con loro non mi serbò alcuna sorpresa. [...] La loro comune risposta fu che erano ben felici di avere l'occasione di dimostrare, una volta per tutte, che non avrebbero mai premiato la negligenza e che non volevano, pagando per l'incidente, spingere i poveri a ferirsi volontariamente. [...] Nell'allontanarmi dallo splendido palazzo della Pertonwaithe, mi voltai a guardare ancora una volta e ricordai la frase di Ernest: che anche quelle donne erano legate alla macchina, ma in modo da esservi assise proprio in cima.<sup>45</sup>

La macchina cui si fa riferimento nella parte finale del passo riportato è proprio il feticismo della merce, espresso dalle equazioni di Marx. Il ruolo che si ha nel meccanismo produttivo della ricchezza determina, entro certi limiti, anche la forma della coscienza delle persone. Questo momento di determinazione della sostanza morale umana da parte del meccanismo feticistico è alla base della considerazione successiva sulla natura della morale. Il vescovo Morehouse è l'altro personaggio cui Ernest lancia la sfida di dimostrare la bontà morale della classe dei possidenti. Quest'ultimo, resosi conto della terribile condizione in cui versa il proletariato urbano, si convince che adottare le pratiche del cristianesimo primitivo, liberarsi cioè delle ricchezze e lenire le sofferenze dei poveri, sia l'imperativo morale da propagandare fra i buoni cristiani. La reazione da parte della società ricca è di mandarlo in manicomio, diffamandolo contemporaneamente sui giornali. Sebbene questo primo momento sveli la natura feticistica della morale dei possidenti, è con la provocazione di Ernest alla

---

<sup>45</sup> J. LONDON, cit. pp 60-63.

società degli “Amici dello studio” che si rivela la natura profonda della società in questione:

“Tuo padre è membro degli ‘Amici dello studio ’ quindi puoi partecipare. Vieni martedì sera. Ti assicuro che passerai uno dei momenti migliori della tua vita. Nei tuoi recenti incontri con i padroni non sei riuscita a smuoverli; io li scuoterò per te. Li farò latrare come lupi. Tu hai messo in dubbio la loro moralità, e quando la loro onestà è contestata, diventano ancora più presuntuosi e compiacenti. Io invece li minaccerò nella borsa, e ne rimarranno scossi sin nelle radici più profonde della loro vera natura. Se vieni, vedrai l’uomo delle caverne, in abito di società, difendere coi denti, ringhiando, il suo osso.” [...] Disse loro molte altre verità su di essi e sulle proprie delusioni. Intellettualmente l’avevano annoiato; moralmente e spiritualmente, disgustato a tal punto che era ritornato con gioia ai suoi rivoluzionari che almeno erano retti, nobili, sensibili, tutto ciò che i capitalisti non sono. [...] Prima, devo però dire che questa mortificante requisitoria li aveva lasciati freddi. Scrutai i loro volti e vidi che conservavano un’aria di condiscendente superiorità. Ricordai ciò che Ernest mi aveva detto: “Qualunque accusa contro la loro morale non riuscirà a scuoterli.”<sup>46</sup>

Anche qui, come nel testo di Kafka, la morale, l’atto malvagio che li apre la narrazione e qui viene rilevato nel momento di Epifania della protagonista, è ben distinta in una morale del potere e una della società. La morale alta, quella dei potenti, è del tutto estranea a quella non solo dell’individuo, ma dell’intera società, ed è nella sostanza religiosa, legata al feticismo della merce. Questo particolare fenomeno può apparire estraneo alla questione letteraria, tuttavia il

---

<sup>46</sup> J. LONDON, cit., pp. 66 e 72.

nesso che nega la società al discorso morale si trova nella negazione primaria dell'opera d'arte, nella *poiesis*.

La negazione primaria è stata definita precedentemente come l'origine dell'opera d'arte. Come negazione soggettiva di un mondo oggettivo di cose, l'opera artistica sembrava essere nella sostanza un contenuto senza espressione, destinato ad essere attuato, di volta in volta, dalla percezione e dalle esigenze catartiche del soggetto. Ora, come negazione di un mondo di merci, l'opera sembra essere ancora un contenuto senza *espressione* ma, a differenza di prima, l'assenza di questa espressione non potrà essere cercata nel momento estetico o catartico, dovrà invece essere ricercata nel *momento poietico*, cioè produttivo. Sarà ora il momento di specificare quale sia il risvolto di questo accadimento nel corpo della teoria sopra esposta e cosa significhi rispetto all'estetica e alla catarsi l'essersi standardizzato, cioè trasformato in *espressione di valore*, del momento produttivo:

Piuttosto essa [scil. l'arte.] diventa fatto sociale per via della sua contrapposizione alla società, e quella posizione essa la ricopre solo come arte autonoma. Cristallizzandosi in sé come fatto a sé stante invece di accondiscendere a norme sociali esistenti e di qualificarsi come "socialmente necessaria", essa critica la società mediante il suo semplice esistere, disapprovato dai puritani di tutte le confessioni. Non c'è niente di puro, di integralmente formato secondo la propria legge immanente, che non eserciti una tacita critica, *non denunci l'umiliazione*

*fattaci subire da una situazione che si muove verso una **totalitaria società di scambio**: in questa tutto è solo per altro.*<sup>47</sup>

## II.2 – LA RIPRODUCIBILITÀ DELL’OPERA D’ARTE E LA POIESIS

La sostanza del feticismo della merce stava nel presentare, rappresentati nelle merci del mondo capitalistico, i rapporti sociali fra gli uomini. Tali rapporti in quanto sociali sono anche politici e definiscono le relazioni di potere, di prossimità, di interiezioni fra intere parti della società. Rispetto a questa funzione l’arte presenta, nel momento poetico, un cortocircuito potenzialmente fatale.

In quanto arte autonoma, essa è fondamentalmente, in linea di principio, altra rispetto alla società feticistica che riduce tutto a merce. Essa stessa, tuttavia, in quanto bella, ossia produttrice di un’esperienza tutta particolare, l’esperienza estetica, è oggetto, riprodotta, di scambio:

Il cinema risponde al declino dell’aura con la costruzione artificiosa della *personality* al di fuori degli studi cinematografici: il culto della star, promosso dal capitale cinematografico, conserva quella magia della personalità che da tempo consiste ancora nella magia fasulla propria del suo carattere di merce. Sino a quando il capitale cinematografico detta legge, non si può in generale ascrivere al cinema

---

<sup>47</sup> T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit. pp 376-377; corsivi e grassetti miei.

odierno un merito rivoluzionario se non quello di promuovere una critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte.<sup>48</sup>

Il problema della riproducibilità dell'opera d'arte denuncia fin da subito un problema strettamente legato allo sviluppo esposto nel paragrafo precedente. Mentre si consideravano i passaggi delle equazioni di valore di Marx, si mostrava, dove fosse possibile, il capovolgimento di un primo momento oggettivo, cioè esteriore rispetto al soggetto, in un secondo momento soggettivo. Il valore che la merce assumeva fuori dal contesto d'uso, interno alla primitiva comunità, e che si esplicava solo fuori da questa comunità, nella commutabilità occasionale di una merce con l'altra, si capovolge, ad un certo punto, nell'atteggiamento della comunità stessa. A questo punto una cosa oggettiva diveniva soggettiva: la comunità comincia a stimare quel suo dato prodotto di surplus nella commutabilità con altri prodotti di surplus di altre comunità. È il principio della divisione del lavoro.

La divisione del lavoro produce quindi il rovesciarsi dell'articolazione oggettiva della divisione dei compiti fra comunità nella soggettiva percezione del fruitore.

L'opera d'arte, letteraria come pittorica o di altro genere, non può rimanere indifferente rispetto al momento in cui questa tendenza alla produzione per la vendita diventa generale. Essa tenta con i propri strumenti di determinare, mediante la poiesis, cioè mediante scelte produttive, la ricezione e la catarsi:

Il dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che ineriscono al film in così larga misura, a favore di intenzioni di maggior significato – delle quali

---

<sup>48</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini, Milano, Einaudi, 2020, cit. p 22.

naturalmente non è consapevole nella forma che qui viene descritta. I dadaisti attribuivano all'utilizzabilità mercantile delle loro opere un peso molto minore rispetto alla loro inutilizzabilità in quanto oggetti di una concentrazione contemplativa. Essi cercavano di attingere questa inutilizzabilità, non in ultima istanza mediante una radicale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono *insalate di parole*, contengono locuzioni oscene e tutto lo scarto pensabile del linguaggio. [...] Con i dadaisti, dalla parvenza attraente o dalla persuasiva formazione sonora, l'opera d'arte diventa un proiettile.<sup>49</sup>

Il problema, com'è intuibile, sta nella *commercializzazione* dell'arte, sottesa alla sua riproducibilità. L'atteggiamento che traspare dalle equazioni analizzate da Marx è che, per l'appunto, qualsiasi genere di merci è tanto buono quanto un altro e che pertanto, purché sia vendibile in qualche misura, tutte le opere d'arte si equivalgono. Qui la negazione primaria è in questione: se nella dialettica estetica la negazione primaria era l'essere-stato-negato del mondo da parte del soggetto, ora, evidentemente, nei cicli mercantili, quello stesso mondo ritorna a rivendicare un ruolo per l'opera del tutto esteriore rispetto alla sua struttura:

*La fruizione nella distrazione, che si fa sentire con pressione crescente in tutti i settori dell'arte ed è il sintomo di profondissime modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema il proprio autentico strumento di esercizio. Nel suo effetto di choc il cinema viene incontro a questa forma di fruizione.*<sup>50</sup>

Nell'opera d'arte, l'essere contenuto senza espressione era condizione necessaria del suo stesso esistere. L'opera infatti, nel suo essere, cioè per il semplice fatto di

---

<sup>49</sup> W. BENJAMIN, cit., pp. 32-33.

<sup>50</sup> W. BENJAMIN, cit. pp. 35-36.

esistere, era per altro, cioè necessitava di essere rivendicata da parte del soggetto fruitore per ottenere una vita propria. Ora, nella sua riproducibilità, che consiste nella standardizzazione della sua produzione, la negazione stessa è un momento transeunte: l'opera non deve essere negata, interiorizzata, essa deve essere *consumata*.

Il movimento del consumo dell'opera deve essere insito, quindi, già nella sua produzione. All'atto poetico viene richiesto non di negare in qualche misura la società ma di far appello ad un numero definito di tecniche, di canoni, di generi con lo scopo di creare qualcosa di consumabile. La forma, come contenuto sedimentato, si capovolge del tutto contro il contenuto vivo dell'esperienza artistica.

In quanto sussunta nella più generale divisione del lavoro, la produttività artistica soffre delle medesime contraddizioni di cui ha sofferto nella subordinazione alla religione:

Da un punto di vista storico l'aspetto produttivo dell'esperienza estetica può essere descritto come un processo nel quale la prassi estetica si libera gradualmente dai vincoli che erano stati imposti al fare poetico tanto nella tradizione antica quanto in quella biblica. [...] I vincoli vengono in evidenza specialmente nella storia dei concetti di lavoro (Arbeit) e di opera (Werke).<sup>51</sup>

In quanto feticismo della merce il soggiogamento al mercato dell'opera letteraria prevede che questa, indipendentemente dal proprio valore d'uso, cioè indipendente dalla propria natura letteraria, sussunta nella categoria di

---

<sup>51</sup> H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* Vol. I, cit. p 123.

merceologia, si presti ai circoli mercantili di valorizzazione. L'opposizione qui appare, nella produzione, analoga a quella concettuale espressa fra lavoro estraniato e alienato:

L'operaio diventa tanto più povero quanto maggiore è la ricchezza che produce, quanto più la sua produzione cresce di potenza e di estensione. L'operaio diventa una merce tanto più vile quanto più grande è la quantità di merce che produce. La *svalorizzazione* del modo umano cresce in rapporto diretto con la *valorizzazione* del mondo delle cose. Il lavoro non produce soltanto merci; produce sé stesso e l'operaio come una *merce*, e proprio nella stessa proporzione in cui produce in generale le merci. Questo fatto non esprime altro che questo: l'oggetto che il lavoro produce, il prodotto del lavoro, si contrappone ad esso come un *essere estraneo*, come *una potenza indipendente* da colui che la produce. [...] Questa realizzazione del lavoro appare nello stadio dell'economia privata come un *annullamento* dell'operaio, l'oggettivazione appare come *perdita e asservimento dell'oggetto*, l'appropriazione come *estraneazione*, come *alienazione*.<sup>52</sup>

Alla produzione letteraria, come industria culturale, la divisione del lavoro attribuisce ex post la propria essenza, oltre la natura determinata della merce. Essa, come produzione di merci, tende ad appiattare l'opera stessa sul consumo, annientandone la possibilità esegetica e catartica.

Di questo particolare aspetto dell'opera letteraria voglio fornire due esemplificazioni letterarie, essendo ovviamente di determinante importanza nella tripartizione, qui assunta, di poiesis, aisthesis e khatarsis.

---

<sup>52</sup> K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. di Norberto Bobbio, Milano, Einaudi, 2013, p 68.

L'esempio, ancora una volta, è tratto dal mondo distopico. Il primo, più vicino alla questione letteraria, è tratto da *1984*, il secondo da *Brave New World*.

Il primo esempio riguarda la figura di Julia, amante di Winston e addetta al Reparto Finzione del ministero della Verità:

Julia aveva ventisei anni e viveva in un ostello con altre trenta ragazze ("Sempre in mezzo agli odori delle donne! Non puoi immaginare quanto odio le donne!" gli aveva detto fra l'altro). Lavorava, proprio come lui aveva immaginato, alle macchine scrivi-romanzi nel Reparto finzione. Le piaceva il suo lavoro, che consisteva principalmente nell'azionare un motore elettrico potente ma piuttosto complesso. Non era una "persona intelligente" ma amava il lavoro manuale e si trovava a suo agio con le macchine. Sapeva descrivere nei dettagli i vari procedimenti che confluivano nella composizione di un romanzo, a partire dalle direttive generali della Commissione Pianificatrice, fino agli ultimi ritocchi, che erano appannaggio della Squadra per la Revisione. Il prodotto finale, però, non le interessava. "Leggere non è il mio forte" diceva. I libri erano una merce qualsiasi, come la marmellata o i lacci per le scarpe.<sup>53</sup>

Le macchine scrivi-romanzi dell'universo orwelliano sono solo un esempio di una più ampia specializzazione, tutta interna al ministero della verità, luogo di lavoro di Winston Smith. L'articolazione della società distopica di *1984*, infatti, prevede una tripartizione del mondo: il partito interno, il partito esterno, di cui fanno parte tanto Julia come Winston, e i prolet, ossia la grande massa della popolazione, spregiativamente considerata dai membri del partito come sub-umana, animalesca. L'archivio, così si chiama il la sezione del ministero della verità in cui

---

<sup>53</sup> G. ORWELL, *1984*, cit. p. 144.

lavora Winston, ha lo scopo di falsificare le notizie e di rintracciare le implicazioni che le loro falsificazioni operano su altri documenti ufficiali, in modo da impedire la dimostrabilità di una posizione politica diversa da quella adottata nella contingenza immediata. Tuttavia il ministero è molto più ampio:

A sua volta, poi, l'Archivio non era che un ramo del ministero della Verità, il cui scopo primario non consisteva nel rifabbricare il passato, ma nel fornire ai cittadini dell'Oceania giornali, film, libri di testo, programmi televisivi, opere teatrali, romanzi, insomma nel fornire loro informazione, istruzione e divertimenti di ogni genere: si andava dalla statua allo slogan, dal poema lirico al trattato di biologia, dall'abecedario al dizionario di neolingua. Il Ministero non aveva solo il compito di rispondere alle svariate esigenze del Partito, ma doveva anche ripetere l'intero procedimento a un livello inferiore, specificatamente rivolto al proletariato. Vi si producevano giornali-spazzatura, che contenevano solo sport, fatti di cronaca nera, oroscopi, romanzetti rosa, film stracolmi di sesso e canzonette sentimentali composte da una specie di caleidoscopio detto "versificatore". Non mancava un'intera sottosezione (*Pornosez*, in neolingua) impegnata nella produzione di materiale pornografico della specie più infima, inaccessibile – eccezion fatta per quelli che ci lavoravano – ai membri del partito.<sup>54</sup>

In 1984 l'intera macchina della produzione culturale, sviluppata al punto da aver automatizzato la produzione del materiale letterario, è soggetta al veto politico del partito interno: è il partito che crea la lingua, modifica i testi, ne produce di nuovi e, infine, li distrugge, in un'opera continua di correzione del passato. Tutto questo processo è parte essenziale del controllo della realtà, il terribile "bi

---

<sup>54</sup> G. ORWELL, 1984, cit. pp. 49-50.

pensiero". Sebbene il mondo orwelliano sembri differire grandemente dal mondo del feticismo della merce, la differenza non è nella struttura, bensì unicamente nello scopo. Già Benjamin dava<sup>55</sup> alle "nuove muse" della modernità, cinema e fotografia, un ruolo politico, tuttavia tale ruolo era solo una tendenza che l'autore si proponeva di rintracciare in un mutamento più generale e profondo. Questo cambiamento può essere riassunto in una accresciuta capacità produttiva, cioè in una più intensa diversificazione del lavoro. La politicizzazione dell'arte è una tendenza esteriore all'arte contemporanea: la sua ragione più profonda non è la capacità di costruire una realtà alternativa a quella reale, ma di far penetrare nella logica della poiesis dell'arte quella della valorizzazione capitalistica, ossia di mutare in merce qualsiasi mondo prodotto. È possibile così osservare che l'indifferenza di ogni verità, ossia la sua continua modificazione, è comune al mondo orwelliano come al nostro mondo:

In realtà, pensò Winston mentre rimetteva a posto le cifre fornite dal Ministero dell'Abbondanza, non si trattava neanche di una falsificazione, ma solo della sostituzione di un'assurdità con un'altra. La massima parte del materiale col quale avevate a che fare non aveva relazione di sorta con alcunché nel mondo reale, nemmeno quel tipo di rapporto che perfino la menzogna esplicita può vantare. Le statistiche, tanto nella loro versione originaria che in quella rettificata, erano un puro e semplice parto della fantasia. In molti casi ve le dovevate cavare dal cervello da soli. Le proiezioni fatte dal Ministero dell'abbondanza, per esempio, avevano fissato a 145 milioni di paia la produzione di scarpe per il trimestre in corso. Era poi pervenuta la notifica che la produzione effettiva era stata di 62 milioni. Winston,

---

<sup>55</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p 13.

tuttavia, nel riscrivere la proiezione, aveva ridimensionato la cifra portandola a 57 milioni, in modo che si potesse dire, come al solito, che si era andati oltre la cifra stabilita. In ogni caso, 62 milioni era una cifra che non si accostava alla verità più di 57 o 145 milioni. Con ogni probabilità, non era stato prodotto neanche un paio di scarpe. Con probabilità anche maggiore, nessuno sapeva, né gli importava granché saperlo, quante paia di scarpe fossero state prodotte. [...] Lo stesso valeva per ogni tipo di dato, piccolo o grande, per il quale esistesse una qualsiasi documentazione.<sup>56</sup>

Il rapporto fra il mondo distopico descritto da Orwell e il nostro è di simmetrica opposizione. Mentre nel mondo del feticismo della merce a contare sono solo i rapporti quantitativi tra merci, sotto i quali si celano, nascosti ed eliminati, i caratteri qualitativi dei lavori determinati, così nel mondo orwelliano a contare sono solo le linee politiche del partito che dirige, così, l'intero complesso industriale sociale, come poi apparirà chiaro al protagonista dalla lettura del libro di Goldstein. Nel mondo orwelliano, quindi, la verità della quantità di oggetti prodotti, e gli stessi effettivi oggetti, hanno la stessa indifferenza che nel nostro mondo hanno le forme della coscienza e le opinioni individuali rispetto alle necessità del mercato e dell'industria. Il rapporto di opposizione simmetrica, ancora una volta, non riguarda la sostanza della realtà, cioè l'assoluta impotenza rispetto al mondo dell'uomo, ma solo la ragione di questa impotenza, lì determinata dalla volontà di potenza del partito, qui dal dominio assoluto della merce sull'uomo.

---

<sup>56</sup> G. ORWELL, 1984, cit. pp. 47-48.

Se, nel modello Orwelliano, la ragione che muove il manifestarsi delle uguaglianze è simmetrica e opposta, nel *Mondo nuovo* di Huxley è la nostra stessa logica astratta e identificatrice a costituire il parallelo, estremizzato, del nostro mondo:

Il direttore e gli studenti rimasero per qualche istante ad osservare il gioco della palla centrifuga. Venti bambini erano raccolti intorno a una torre di acciaio cromato. Una palla, lanciata in modo da ricadere sulla piattaforma alla sommità della torre, rotolava nell'interno, cadeva su di un disco in rapido movimento, veniva schizzata fuori attraverso una delle numerose aperture esistenti nel perimetro cilindrico, e bisognava prenderla al volo. "Strano," commentò il Direttore, mentre si allontanava "è strano pensare che perfino ai tempi del Nostro Ford la maggior parte dei giochi si giocava senza altri accessori all'infuori di qualche palla, di alcuni bastoni e, alle volte di un po' di rete. Vi rendete conto della pazzia che rappresenta il permettere alla gente di fare dei giochi complicati che non aiutano in alcun modo il consumo? È una pazzia. Al giorno d'oggi invece, i governatori non concedono la loro approvazione a nessun gioco nuovo se non si riesce a dimostrare che questo gioco esige una quantità di accessori almeno uguale a quella del più complicato dei giochi esistenti." <sup>57</sup>

Se nell'universo Orwelliano la volontà di dominio, caratteristica innata dell'uomo, costituisce la ragione ultima dell'architettura distopica, nella costruzione di Huxley la distopia condivide la stessa matrice del feticismo della merce. Nel *Mondo nuovo* la produzione, con le sue logiche standardizzanti, organiche, come si è detto, all'appiattimento quantitativo dei lavori umani, si è assolutizzata nell'antonomasia di Ford, diventando religione a tutti gli effetti. Il culto di Ford non è che il culto

---

<sup>57</sup> A. HUXLEY, *Il mondo nuovo*, trad. di Lorenzo Gigli e di Luciano Bianciardi, Milano, Mondadori, 2019, cit. p 27.

degli oggetti e, soprattutto, dell'uomo come oggetto, come prodotto rigorosamente industriale e standardizzato. Quel poco che rimane di naturale, in un mondo totalmente artefatto e fine a sé stesso, è chiuso in riserve naturali e fatto oggetto di turismo dagli uomini "sintetici" che popolano questo mondo. L'unica, parziale, disarmonia in questo mondo è rappresentata da Benard Marx, uno dei membri della classe dirigente, ritenuto un caso particolare di produzione difettosa delle fabbriche di uomini:

Fanny trasecolò: "Non vorrai dire? ..."

"Perché no? Bernard è un alfa plus. E poi mi ha invitata ad andare con lui in una delle Riserve dei selvaggi. Ho sempre desiderato vedere una Riserva di selvaggi."

"Ma la sua reputazione?"

"Che m'importa della sua reputazione?"

"Dicono che non gli piaccia il golf a ostacoli."

"Dicono, dicono ..." schernì Lenina.

"E poi passa la maggior parte del tempo da solo ... *da solo*"

C'era dell'orrore nella voce di Fanny.

"Ebbene, non sarà più solo quando sarà con me. E in ogni caso, perché la gente lo tratta così male? Io lo trovo carino." Sorrise fra sé e sé; come era stato assurdamente timido! Spaurito quasi, come se lei fosse stata un Governatore mondiale e lui un macchinista Gamma – Minus. [...] "E' così brutto" disse Fanny

"A me invece è simpatico"

"E poi è così *piccolo!*" Fanny fece una smorfia; l'esser piccoli era un segno orribile e tipico delle caste inferiori.

"Io la trovo una cosa carina" disse Lenina [...] Fanny fu scandalizzata. "Dicono che qualcuno si sia sbagliato quando era ancora nel flacone; pensarono che fosse un

Gamma e gli misero dell'alcol nel surrogato sanguigno. Ecco perché è cresciuto così miseramente.”<sup>58</sup>

La standardizzazione degli esseri umani mediante la loro produzione in provetta svela il tratto più distopico dell'intera società di Huxley: il fatto che, proprio come avveniva nelle equazioni di valore, una tendenza della merce si sia capovolta predicandosi delle persone. Questo processo, proprio come in *1984*, rende incomprensibile qualsiasi opera d'arte. Una forma embrionale di composizione rimane come metodo ipnopedico, allo scopo di indottrinare i giovani educandi inculcandogli l'ortodossia:

Helmholtz Watson stava scrivendo quando arrivò il messaggio. [...] Era un uomo poderosamente costruito, dal petto ampio, dalle spalle larghe, massiccio e ciò nondimeno vivace nei movimenti, elastico e agile. La colonna rotonda e forte del collo sosteneva una testa magnifica. [...] Di professione era docente al collegio di ingegneria emotiva (reparto scrittura) e, negli intervalli della sua attività di educatore un attivo ingegnere emotivo. Scriveva regolarmente su “The Hourley radio”, componeva scenari per i film odorosi, e aveva un dono speciale per i motti di propaganda e i versi ipnopedici.

Le opere d'arte del passato, invece, non sono semplicemente proibite, ma anzi, proprio in virtù del condizionamento subito dagli uomini sintetici, snaturate e incomprensibili, fino ad essere rifiutate:

Al suo terzo incontro col Selvaggio, Helmholtz recitò i suoi versi sulla solitudine.

“Cosa ne pensi?” domando quando ebbe terminato. Il Selvaggio crollò la testa.

“Ascolta questi” fu la sua risposta e, dischiuso con la chiave il cassetto nel quale

---

<sup>58</sup> A. HUXLEY, cit., p. 39-40.

custodiva di suo libro (scilicet le opere complete di Shakespeare) roscchiato dai topi, lo aprì e lesse [...]. Helmholtz ascoltava con crescente emozione. All' "unico albero d'Arabia" sussultò; a "tu, messaggero squillante", sorrise d'improvviso piacere. [...] "Orgy porgy" disse Bernard interrompendo la lettura con una risata lunga e antipatica. "E' proprio un canto da servizio di solidarietà." [...] E tuttavia, cosa strana, la nuova interruzione, la più disgustosa di tutte, venne dallo stesso Helmholtz. Il Selvaggio leggeva ad alta voce *Romeo e Giulietta*; [...] Quando Giulietta ebbe detto ciò, Helmholtz sbottò in uno scroscio grossolano di riso incontenibile. La madre e il padre (oscenità grottesca) che forzano la figlia a prendere qualcuno di cui lei non vuol sapere! E questa stupida figlia che non proclama di prenderne un altro che (per il momento) preferisce! Nella sua disgustosa assurdità, la situazione era irresistibilmente comica. [...] Rise, senza ritegno, fino a che le lacrime gli scesero sulla faccia [...].<sup>59</sup>

Il Selvaggio, figlio illegittimo del Direttore della fabbrica di esseri umani, per sventura concepito in un rapporto carnale e, pertanto, non prodotto in serie, vedeva nelle opere complete di Shakespeare un testo sacro che, pur parlando d'altro, rappresentava la misera condizione della sua esistenza. Alle orecchie di quegli uomini sintetici, per i quali l'arte era fondamentalmente una merce da consumo come tutte le altre, la situazione appariva grottesca e comica, assolutamente folle. Essi giungono a vedere in Shakespeare unicamente un genio della propaganda. Il selvaggio, invece, frutto inconsapevole anch'egli di un calcolo economico (le zone dei selvaggi sono infatti zone che non è stato giudicato profittevole colonizzare), si configura come il lembo estremo, mercificato anch'esso, di natura. In questo mondo distopico gli oggetti hanno rivendicato il

---

<sup>59</sup> A. HUXLEY, cit., pp. 148-150.

mondo, rimpiazzando, ovunque, gli esseri umani. Le stesse relazioni fra gli uomini, in fede alle equazioni di valore, assumono il carattere di costruzioni ipnopediche propedeutiche al consumo sfrenato e smodato di mercanzie, da cui l'ilarità della recezione di Shakespeare:

“Offrite ancora i fiori e i libri.”

Le bambine obbedirono; ma, all'avvicinarsi delle rose, alla semplice vista di quelle immagini gaiamente colorate del micio, del *chicchirichì*, della pecora che fa *bee bee*, i bambini si tirarono indietro terrorizzati; l'intensità delle loro urla aumentò improvvisamente.

“Osservate”, disse il Direttore trionfante, “osservate”.

I libri il fracasso, i fiori e le scosse elettriche: già nella mente infantile queste coppie erano unite in modo compromettente; e dopo duecento ripetizioni della stesa e d'altre simili lezioni, sarebbero indissolubilmente fuse. Ciò che l'uomo ha unito, la natura è impotente a separare. [...] Con pazienza il Direttore si mise a spiegare. Se si faceva in modo che i bambini si mettessero a urlare alla semplice vista di una rosa, era per delle ragioni di alta politica economica. Non molto tempo prima (un secolo o giù di lì) i Gamma, i Delta e persino gli Epsilon venivano condizionati ad amare i fiori, i fiori in particolare e l'aperta natura in generale. L'intenzione era di far loro desiderare di andare in campagna a ogni occasione che si presentasse, e perciò di costringerli a far uso di mezzi di trasporto.

“E non facevano uso di questi mezzi?” chiese lo studente.

“Sì, e molto” rispose il direttore “ma non consumavano altro.”

Le primule e i paesaggi, fece notare, hanno un grave difetto: sono gratuiti. L'amore per la natura non fa lavorare le fabbriche. Si decise di abolire l'amore per la natura, almeno

nelle classi inferiori; di abolire l'amore per la natura, ma non la tendenza a adoperare i mezzi di trasporto.<sup>60</sup>

La sussunzione dell'essere umano nel regno delle merci, in nuce già contenuta nell'analisi marxista delle equazioni di valore, svela nel primo Novecento, all'alba del consumismo capitalistico e del socialismo reale di matrice stalinista, la sua natura totalitaria. L'arte, rispetto a questa natura feticista della merce, deve quindi assumere la forma di una negazione di ogni tradizione pregressa, del rifiuto di ogni artificio di bellezza e piacevolezza. La negazione prima, configuratasi definitivamente come negazione del mondo delle cose, deve diventare un'affermazione brutta, spiacevole, sconveniente, persino oscena, allo scopo di salvare la bellezza.

### CAPITOLO III

#### III NATURA, SOCIETA' E DISTOPIA

##### III.1. *Forma e contenuto nell'arte autonoma*

Essendo l'opera fondamentalmente una negazione della realtà, il carattere di bruttezza emerge, primariamente, come la conseguenza di una negazione dei rapporti normalizzanti caratterizzanti l'ambiente in cui l'opera nasce. L'impossibilità di descrivere con bellezza i meccanismi di mercificazione totalizzante della società contemporanea è alla base del rifiuto della lingua di cultura a favore delle espressioni quotidiane, popolari. L'opposizione feroce e

---

<sup>60</sup> A. HUXLEY, cit. pp. 20-21.

viscerale al moloch economico non può tuttavia che avvenire per mezzo della soggettività della composizione, cioè della sua forza di unità in quanto immagine del mondo. Questi due elementi, il rifiuto della forma espressiva tradizionale e l'emergere del contenuto nuovo mediante la soggettività che tiene insieme l'opera, sono le polarizzazioni di forma e contenuto.

La forma, in quanto fornisce il materiale alla tradizione artistica e la definisce come artistica, deve essere quindi negata a favore dell'emergere dell'esperienza viva, non levigata:

Tale fenomeno di abbassamento e di materializzazione potrà avere subito un primo corrispettivo vistoso sul piano linguistico [...] tutti concordi [scil. gli scrittori] nell'offerirci un magnifico esempio di stile "basso". Uno stile "basso" che ovviamente non ha nulla di naturalistico, non è la registrazione fedele di uno stato dialettale derivante dalla soggiacenza al bisogno e da un conseguente difetto di formazione culturale, ma risponde piuttosto all'intento di allargare il gesto linguistico, di forzarlo oltre le buone regole, di fargli toccare tutta la vasta gamma degli stati affettivi e degli eventi esistenziali, compresi quelli informi e mal definiti che sfuggono di solito a una tradizione di linguaggio verbale. Forse questo prevalere, presso di noi, di soluzioni in stile basso è una nuova conferma del fenomeno che spinge i nostri scrittori [...] a evadere dalla lingua colta, per non rimanerne prigionieri.<sup>61</sup>

La rinuncia allo stile alto in favore di quello basso, vicino all'esperienza esistenziale del soggetto, è il complemento naturale di un più generale fenomeno di abbassamento che ha per punto focale la percezione del soggetto che produce

---

<sup>61</sup> N. BALESTRINI, *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966, cit. p. 12

l'opera. La dimensione corporale, integrale all'esperienza umana, entra nel corpo dell'opera in modo provocatorio e costituisce il corrispettivo contenutistico della scelta linguistica della bassezza:

Ritornando al problema della funzione sociale dell'opera d'arte: la funzione sociale non è quindi identificabile con l'incomprensibilità e con la provocazione esterna: la funzione sociale si identifica con la struttura dell'opera d'arte in quanto pone in modo altamente informativo e altamente nuovo un diverso modo di vedere i problemi. [...] In un certo capitolo dell'*Ulisse*, ad un certo punto Bloom va al gabinetto. Il fatto è altamente provocatorio in senso esterno, almeno per il borghese del 1921. Questa era la provocazione esterna. La provocazione interna, quella per cui questa pagina ribalta completamente il nostro modo di intendere i rapporti fra soggetto e oggetto e ci dà una nuova visione dell'inerenza processuale dell'uomo al mondo, sta nel fatto che tutte le contrazioni sfinteriche, i movimenti catabolici di Bloom vengono visti come dialetticamente correlati allo sviluppo del pensiero medesimo, cioè si pone un nuovo rapporto fra materiale e spirituale, tra intelligenza e fisicità e viene fuori una visione dell'uomo che davvero fa saltare in aria un sacco di cose. [...] Con tutto ciò, dal momento che ha fatto questo, Joyce ha istituito un certo codice, e oggi chi si rimetta a raccontare una storia del genere nello stesso modo lavora su un deposito di convenzioni letterarie ormai acquisito<sup>62</sup>

Il sedimentarsi del contenuto conduce alla forma e la forma costituisce un repertorio da cui attingere. Tuttavia, questa strutturazione non avviene, nell'opera non consumistica, in maniera tale da potersi solidificare a formare una tradizione. Emerge, in questa discrepanza, il ruolo determinante di collettore del singolo

---

<sup>62</sup> N. BALESTRINI, cit., p. 85.

autore: infatti se la normatività del repertorio è un elemento esteriore alla singola opera, esteriore deve essere anche la volontà di riportare ad una corrente specifica una costruzione particolare:

La coscienza, dalla cui riflessione dipende tutto ciò che è artisticamente normativo, ha contemporaneamente smontato la normatività estetica: da qui l'ombra di pura velleità sugli odiati ismi. In questi ismi, combattutissimi, arriva semplicemente all'autocoscienza il fatto che probabilmente non c'è mai stato un significativo esercizio d'arte senza volontà cosciente. [...] Gli ismi non hanno in alcun modo incatenato le forze individuali produttive; le hanno invece potenziate, anche attraverso il lavoro di collaborazione collettiva.<sup>63</sup>

Il ruolo della soggettività è, più profondamente che in precedenza, la forza che tiene insieme l'opera, al punto che l'opera stessa è un accentrarsi intorno al soggetto delle immagini del mondo. La centralità delle relazioni fisico-psichiche, tematizzate a partire dalla psicologia di un personaggio, diventa quindi il momento in cui la produzione bypassa la standardizzazione commerciale. Mediante il ruolo preponderante della negazione primaria, si costituisce un'opera che può essere per altro pur conservando una parziale autonomia. Nell'opera il movimento della percezione, della paternità, può avere un senso altro dal consumo perché il lettore può confrontare il proprio essere integrale con l'essere integrale dell'opera e risultare insieme arricchito e arricchente rispetto al testo:

La problematica dell'uomo libero, dell'uomo angosciato ecc., si "normalizza" nel senso che, nell'attuale stagione narrativa, si può constatare che in genere non tocca

---

<sup>63</sup> T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit. pp 43-44.

più a un protagonista d'eccezione assumerla eroicamente e contrapporla al filisteismo di quanti vivono ancora al livello del buon senso. Sembra venir meno, cioè, l'obbligo di "predicare" questo nuovo atteggiamento umano, di annunciarlo solennemente come verbo rivoluzionario, come una religione iniziatica. Esso diviene appunto normale, da eslege che era un tempo si pone al centro di una legislazione ormai fondata in cui ci troviamo tutti immersi fino al collo, senza essere più in grado di confrontare il prima col poi, il corso vecchio con quello nuovo.<sup>64</sup>

La soggettività che tiene insieme l'opera non è la soggettività di un singolo personaggio ma piuttosto la soggettivazione della realtà, la realtà percepita come un elemento che interagisce con le strutture profonde della coscienza dell'individuo, plasmandolo e determinandolo.

Alcuni momenti della letteratura possono essere interpretati come tendenze di questa dilatazione polivalente del soggetto.

Il primo momento è tratto da *1984* e particolarmente dalla relazione che lega O'Brein a Winston. La relazione fra questi due personaggi può essere riassunta sia dall'opposizione fra la Confraternita di Goldstein e Il Grande Fratello, sia dall'opposizione, interna a Winston, fra egocentrismo e dissoluzione dell'io. Tuttavia, comunque la si legga, le conseguenze del momento di rifiuto del mondo di Winston - il crimine di pensiero, commesso violando le ferree leggi psicologiche del "controllo della realtà" - sono contenute fin dappprincipio nell'azione stessa:

Non poté impedirsi di sentire una fitta di panico. Si trattava di una reazione assurda, perché quelle parole [scil. abbasso il grande fratello] non erano di per sé più pericolose della decisione iniziale di cominciare un diario, eppure per un attimo

---

<sup>64</sup> N. BALESTRINI, *Il romanzo sperimentale*, cit. p. 12

Winston ebbe la tentazione di strappare le pagine contaminate e rinunciare alla sua impresa. Non lo fece perché sapeva che era inutile. Che scrivesse o meno ABBASSO IL GRANDE FRATELLO!, non faceva differenza alcuna: la Psicopolizia lo avrebbe preso lo stesso. Aveva commesso (e l'avrebbe fatto anche se non lo avesse mai messo nero su bianco) quel reato fondamentale che conteneva dentro di sé tutti gli altri. Lo chiamavano *psicoreato*. Era un delitto che non si poteva tener celato per sempre: potevate scamparla per un po', anche per anni, ma era sicuro al cento per cento che prima o poi vi avrebbero preso.<sup>65</sup>

Il crimine di pensiero è stato il primo passo di Winston sulla via dell'affermazione individuale, via che lo condurrà, mediante l'adesione alla Confraternita, prima alla tortura nei sotterranei del ministero dell'amore e poi alla redenzione dei propri "peccati". Tuttavia, per tragico che possa essere il percorso di Winston, ad essere interessante è che in qualche misura la sua mente, il suo io più profondo, non solo è conosciuto ma è previsto e opportunamente controllato dal partito:

Nella sua mente si era insinuato, non richiamato da alcuna particolare associazione, il volto di O'Brien. Era sicuro, più di prima, che O'Brien fosse dalla sua parte. Stava scrivendo il diario per O'Brien, anzi era *a lui* che si rivolgeva: era come una lettera senza fine, che nessuno avrebbe mai letto, ma che era indirizzata ad una persona specifica, dalla quale prendeva contenuti e stile.<sup>66</sup>

Per Winston il pensiero di O'Brien è legato indissolubilmente al reato che sta commettendo. La relazione fra i due personaggi è così profonda che finisce con col caratterizzarsi come simbiotica. Dapprima O'Brien è presente nei sogni, dove si

---

<sup>65</sup>G. ORWELL, 1984, cit. pp. 22-23.

<sup>66</sup> G. ORWELL, cit., p. 90.

manifesta come una presenza premonitrice, quindi si materializza dimostrando di comprendere la natura e il significato della struttura psichica di Winston:

Anni prima (non ricordava quanti, forse sette), aveva fatto un sogno. Stava attraversando una stanza immersa nel buio e qualcuno, che era seduto non lontano da lui, gli aveva detto mentre passava: "Ci incontreremo là dove non c'è tenebra". Queste parole erano state pronunciate con una calma assoluta, quasi con noncuranza, una semplice affermazione, non un ordine. Winston aveva proseguito, senza fermarsi neanche un attimo. La cosa strana era che nel corso del sogno quelle parole non lo avevano particolarmente impressionato [...] Non ricordava se avesse visto O'Brien per la prima volta prima o dopo quel sogno. Non ricordava nemmeno quando aveva attribuito all'uomo del sogno la voce di O'Brien. Comunque fosse, questa equiparazione era ormai un dato di fatto: era O'Brien che gli aveva parlato nel buio.<sup>67</sup>

Il lento penetrare nella mente di Winston dell'immagine del suo torturatore si accompagna e si sviluppa in parallelo colla dissoluzione dell'io di Winston. Lo sfortunato protagonista diventa, infatti, progressivamente incapace di sognare la tragedia della scomparsa della propria madre, presumibilmente morta amandolo quando lui era troppo piccolo ed egoista per ricambiare il sentimento:

Non riusciva a ricordare che cosa fosse successo, ma sapeva, nel sogno, che in qualche modo le vite della madre e della sorella erano state sacrificate per salvare la sua. [...] Il pensiero che colpì Winston fu che la morte della madre si era verificata, quasi trent'anni prima, in circostanze tragiche e dolorose che adesso sarebbero state impossibili. Si rese conto che il tragico apparteneva a un tempo remoto, a un

---

<sup>67</sup> G. ORWELL, cit. p. 30.

tempo in cui ancora esistevano la vita privata, l'amore, l'amicizia, a un tempo in cui i membri di una famiglia vivevano l'uno accanto all'altro senza doversene chiedere il motivo. Il ricordo di sua madre gli straziava il cuore, perché sapeva che era morta amandolo.<sup>68</sup>

L'amore per la madre e per il suo ricordo accompagna Winston nella sua discesa verso il crimine di pensiero, lo psicreato. La natura psichica del reato tuttavia, come si può vedere, rappresenta solo la continuazione onirica, inconscia, di un cambiamento più generale consistente nell'emergere e nel prendere coscienza della natura dell'individualismo e dell'importanza dell'individuo.

Sarà infatti proprio l'asserzione della inviolabilità dell'individualità a costituire il preludio al primo contatto con O'Brien:

"Quanto al confessare" disse Julia, "confesseremo certamente. Lo fanno tutti. È impossibile fare altrimenti: ti torturano."

"Non intendo questo. Confessare non è tradire. Non importa quello che dici o non dici, ciò che conta sono i sentimenti. Se riuscissero a fare in modo che io non ti ami più... quello sarebbe tradire."

Julia restò per qualche attimo a riflettere "Non lo possono fare" disse infine. "E' l'unica cosa che non possono fare. Possono farti dire tutto, *tutto*, ma non possono obbligarti a crederci. Non possono entrare dentro di te."

"No", disse Winston un po' rinfrancato, "no, quel che dici è verissimo, non possono entrare dentro di te. Se riesci a *sentire* fino in fondo che vale la pena conservare la propria condizione di esseri umani anche quando non ne sortisci alcun effetto pratico, sei riuscito a sconfiggerli".<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> G. ORWELL, cit., p. 36.

<sup>69</sup> G. ORWELL, cit., p. 186.

L'asserzione della impenetrabilità dell'animo umano, della sua etero-sostanzialità rispetto al resto del corpo è l'estrema conclusione cui giunge Winston prima di recarsi da O'Brien, certo, com'è, dell'eterodossia di questo membro del partito interno. A questo momento segue la lettura di Teoria e prassi del collettivismo oligarchico, il libro di Goldstein compendio delle sue teorie sulla società dell'Oceania. Quello che interessa sottolineare di questo libro è la valenza psicologica che riveste per Winston. Egli, infatti, legge il libro caoticamente, senza rispettare l'ordine dei capitoli e ritrova ovunque non scoperte nuove sulla società che lo circonda ma bensì conferme delle sue intuizioni:

Il libro lo affascinava o, per dir meglio, lo rassicurava. In un certo senso non gli raccontava nulla di nuovo, ma proprio questo costituiva parte della sua attrattiva. Diceva quelle cose che avrebbe scritto lui se fosse stato capace di riordinare i frammenti dei suoi pensieri. Era il prodotto di una mente simile alla sua, ma immensamente più poderosa, più sistematica, meno condizionata dalla paura. I libri migliori, pensò, sono quelli che vi dicono ciò che già sapete.<sup>70</sup>

L'adesione al pensiero di Goldstein, l'acquisizione di una autocoscienza generale costituisce il punto di fusione fra il soggetto e l'oggetto. Il libro, infatti, lungi dall'essere un prodotto di una rete sotterranea di cospiratori, è un parto della polizia del pensiero che si rivela in grado non solo di comprendere i pensieri più profondi di Winston ma prevederli e svilupparli oltre le sue personali capacità:

“Ricordi di aver scritto nel tuo diario “Capisco *come*, ma non capisco *perché*”? Era quando pensavi a quel *perché* che ti venivano dubbi sulla tua sanità mentale. Tu hai

---

<sup>70</sup> G. ORWELL, cit. p. 221.

letto *il libro*, il libro di Goldstein, o almeno ne hai letta qualche parte. Ti ha detto alcunché che tu non sapessi già?”

“Tu l’hai letto?” chiese Winston.

“Io l’ho scritto.”<sup>71</sup>

L’estensione della soggettività del protagonista a riempire la trama del romanzo appare totale proprio quando il partito, illustrando la più profonda natura del controllo della realtà, rivela di aver prima generato, quindi soppresso la soggettività di Winston. Si avvera così in senso completamente distopico quella interiezione fra realtà e soggetto costituente la scintilla della poiesis.

La Poiesis, risoltasi nella parabola della universalizzazione della vicenda di Winston, perde la capacità di trasmettere per mezzo della capacità produttiva un’alternativa ai meccanismi della società:

“Se vuoi un’immagine del futuro, pensa a uno stivale che calpesti un volto umano in eterno. [...] Tutto quello che tu hai patito da quando sei caduto nelle nostre mani si ripeterà, in forme anche peggiori. [...] Sarà un mondo di terrore, ma anche di trionfo. [...] Goldstein e le sue eresie vivranno per sempre. Ogni giorno, ogni momento. L’uno e le altre saranno sconfitti, screditati, ridicolizzati, coperti di sputi ... e tuttavia sopravviveranno.”<sup>72</sup>

Privata della propria capacità negativa all’interno del mondo artefatto della merce, la soggettività deve cercare il proprio luogo in un mondo totalmente altro, un mondo in cui la stessa società e le sue tendenze siano contenute esclusivamente come tendenze e non come tutto.

---

<sup>71</sup> G. ORWELL, cit., p. 288.

<sup>72</sup> G. ORWELL, cit., p. 294-295.

### III.2. IL MOVIMENTO TELEOLOGICO DELLA SOCIETÀ E LA NATURA

La ricerca di un mondo totalmente altro rispetto a quello mercificato, orientato cioè in senso finalistico alla sussunzione totale del reale sotto la categoria della merce, comincia dal limite del mondo della merce. La merce è risultata dell'unione di due tendenze in un'unità: il valore d'uso e il valore di scambio. Mentre il primo è legato alla fisicità e rappresenta l'essere reale della cosa, la sua natura intima, il secondo invece gli è esteriore e rappresenta la sua linea di movimento potenziale.

Entrambe le determinazioni, tuttavia, come momenti in unità della merce, si predicano accidentalmente rispetto al corpo fisico, alla sostanza naturale della cosa determinata. L'esteriorità dell'uso perviene alla natura dal mondo umano e dai bisogni dell'uomo cui la natura, per accidente, sembra fornire una risposta. L'apparente accidentalità dell'accadimento non ci interessa, tale accidentalità, infatti, implica la scoperta della connessione non già alla natura come mondo ma ad un suo momento come essenza.

Nella esteriorità del corpo fisico rispetto al mondo mercificato e finalistico del capitalismo si nasconde l'epifania che svela il mondo naturale.

Prima di procedere a vedere che ruolo giochi l'elemento naturale nel corpo dell'opera, occorre specificare alcune proprietà della cosa naturale, poiché tali determinazioni sono intrinseche prima ancora che alla natura in quanto tale, ad un determinato modo della sua percezione.

La natura è, rispetto alla società, il mezzo, l'Oggetto in genere. In quanto oggetto la natura oppone una resistenza all'agire umano e tale resistenza, qualunque ne sia il grado, denuncia una profonda alterità della natura rispetto al mondo umano.

La resistenza testimonia infatti della mancanza di accordo fra la volontà individuale e la natura determinata dell'oggetto specifico, questa opposizione essendo, a sua volta, solo l'accidente specifico di una generale distinzione fra società e natura, concetto ed essere.

Nel corpo individuale giace infatti una volontà che è un fine, allo stesso modo nella cosa determinata giace una struttura inconscia e necessitata, priva di qualsiasi forma di intelligenza ed autoconsapevolezza. Il movimento di appropriazione di questa necessità costituisce un movimento teleologico, un movimento finalistico, cioè, che deve ribadire nel mezzo, nel Come in genere, l'asserzione astratta del suo scopo nei riguardi dell'oggetto.

L'intera operazione di configura come un sillogismo in cui la premessa maggiore è costituita dalla universalità della volontà, il termine medio dal mezzo concettuale, la premessa minore dall'oggetto esteriore. Sillogistica è anche la forma in cui si presenta l'incontro generale del concetto con il materiale del meramente essente.

La finalità è quindi il momento primario di questo sillogismo, la premessa maggiore senza la qual il confronto con l'oggetto sarebbe impossibile:

La relazione teleologica, in quanto immediata, è innanzitutto la Finalità *esteriore*, e il Concetto è di fronte all'Oggetto come a un oggetto *presupposto*.

Il Fine, pertanto, è *finito*, e lo è sia per il *Contenuto*, sia perché una condizione esteriore della sua Realizzazione è data in un *materiale* che è un oggetto da trovare; in questo senso, l'Autodeterminazione del Fine è soltanto *formale*.

Più precisamente, l'Immediatezza implica che la *Particolarità* (come *determinazione della Forma*: la *Soggettività* del Fine) si manifesti come riflessa entro sé, e che il *Contenuto* si manifesti come *differente* dalla *Totalità* della Forma, dalla *Soggettività in sé*, dal Concetto.

Questa Diversità costituisce la *finitezza* del Fine *all'interno di sé stesso*.

Il Contenuto è perciò anch'esso limitato, accidentale e dato, proprio come l'Oggetto qualcosa di particolare e di trovato.<sup>73</sup>

La presupposizione dell'Oggetto da parte del soggetto è la presupposizione di qualcosa che è definito solo entro alla relazione di unità con lo scopo e, in questo senso, esaurisce la sua natura sostanziale nella esteriorità del rimando ad altro.

Essendo però questo altro tutto interno al soggetto, esso infatti è il Fine, il rimando costituisce un'operazione solipsistica per il soggetto teleologico: in essa infatti l'oggetto pensato è pieno della formalità della categoria individuale.

Come Oggetto, tuttavia, è presupposta la sua esteriorità e pertanto è posta ed è predicata la sua differenza dal soggetto, sebbene all'interno della predicazione soggettiva:

In tal modo, in quanto *Autodeterminazione*, la Singolarità *giudica*, e ciò significa:  
Essa particularizza quell'Universale ancora indeterminato facendone un *Contenuto* determinato, e pone anche l'*Opposizione* tra *Soggettività* e *Oggettività*.

---

<sup>73</sup> G.W.F. HEGEL *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2000, pp. 211-212.

A un tempo, la Singolarità è in sé stessa il Ritorno entro sé. Essa, infatti, confrontando la Soggettività del Concetto – presupposta rispetto all'Oggettività – con la Totalità entro sé sillogizzata, determina tale Soggettività come insufficiente, e quindi si rivolge a un tempo verso *fuori*.<sup>74</sup>

L'esteriorità verso cui guarda il Soggetto è un Oggettività esteriore che compare nella soggettività solo astrattamente, come contenuto specifico della Totalità in genere.

Questo contenuto, tuttavia, appare qui scisso in un contenuto-che-è-per-il-soggetto e in un Oggettività esteriore:

Questa *Attività rivolta verso fuori* è dunque la *Singolarità* che, nel Fine soggettivo, è identica alla Particolarità nella quale, accanto al Contenuto, è *inclusa* anche l'*Oggettività esteriore*.

In primo luogo, questa Attività si relaziona *immediatamente* all'Oggetto e se ne impadronisce come di un *Mezzo*.

Il Concetto è questa *Potenza* immediata perché esso è la Negatività identica a sé nella quale l'Essere dell'Oggetto è determinato unicamente come un Essere *idealitato*.<sup>75</sup>

Il Concetto assume quindi questa funzione di termine medio in cui la singolarità determinata assume un ruolo esteriormente al proprio essere.

Questa sussunzione della esteriorità oggettuale, dell'essere non auto-riflettente, nella negatività concettuale emancipa, in qualche misura, l'oggetto stesso dal mondo naturale, permettendogli l'ingresso nel mondo dei fini umani.

---

<sup>74</sup> G.W.F. HEGEL, cit., p. 213.

<sup>75</sup> G.W.F. HEGEL, cit., p. 213.

Allo stesso tempo la posizione di negatività della potenza concettuale emancipa il movimento teleologico dalla pura volontà finalistica riflessa entro sé, esteriorizzando, rispetto al soggetto individuale, l'adattamento dell'oggetto al fine:

L'Attività teleologica con il suo Mezzo è ancora rivolta verso fuori, perché il Fine *non* è ancora identico con l'Oggetto. Di conseguenza, il Fine dev'essere innanzitutto mediato anche con sé stesso.

In questa *seconda premessa*, il Mezzo, in quanto Oggetto, è in relazione *immediata* con l'*altro* Estremo del Sillogismo, cioè con l'Oggettività presupposta, col materiale.

Questa relazione è la sfera del Meccanismo e del Chimismo, i quali adesso sono dati *in vista* del Fine, il quale è la loro verità e il loro Concetto libero.

Il Fine soggettivo, in quanto è la Potenza in questi Processi reciproci in cui l'*Oggettivo* consuma e rimuove sé stesso, mantiene dunque sé stesso *al di fuori dei Processi stessi*, e, in essi, è *ciò che si conserva*: in ciò consiste l'*astuzia* della Ragione.<sup>76</sup>

L'astuzia della ragione consiste nel fatto che il fine soggettivo è conservato come linea di movimento del prodotto, come ragione ultima del processo di modificazione dell'oggetto.

L'essersi conservato del fine soggettivo è tuttavia transeunte. La soggettività stessa, in quanto individualità, ossia come arbitrateità dello scopo, è stata rimossa e l'oggetto idealitato, in unità col fine, costituisce un'alterità rispetto all'oggetto essente nella forma del Mezzo, ossia del Concetto. Il Concetto si ricava così uno

---

<sup>76</sup> G.W.F. HEGEL, cit., p. 216.

spazio di sussistenza fra i due estremi del Fine Soggettivo e dell'Essere determinato:

Il Fine realitato è così l'*Unità posta* del Soggettivo e dell'Oggettivo. Questa Unità, però, è essenzialmente determinata in modo tale che il Soggettivo e l'Oggettivo vengano neutralizzati e rimossi nella loro *unilateralità*, e che l'Oggettivo venga assoggettato e reso conforme al Fine in quanto Concetto libero e Potenza sull'Oggettivo stesso.

Il Fine si *conserva* rispetto all'Oggettivo ed entro l'Oggettivo, perché, oltre ad essere il Soggettivo *unilaterale* (il Particolare), il Fine è anche l'Universale concreto, è l'Identità essente-in-sé di entrambi.

Questo Universale, in quanto semplicemente riflesso entro sé, è *il Contenuto* che, attraverso tutti e tre i termini del Sillogismo e la loro Relazione, rimane sempre lo Stesso. [...] *In sé*, però, nella realizzazione del Fine accade la rimozione della *Soggettività* unilaterale e della parvenza dell'autonomia oggettiva data di fronte ad essa. Nell'afferrare il Mezzo, *il Concetto* si pone come l'Essenza essente-in-sé dell'Oggetto. Nel Processo meccanico e in quello chimico, l'Autonomia dell'Oggetto si è già, *in sé*, volatilizzata [...] si rimuove il Negativo *di fronte al Concetto*.<sup>77</sup>

L'essere stato rimosso del soggetto dal movimento teleologico, una volta realizzata l'Unità dello scopo nella materia, significa l'abbandono della sfera umana.

A queste considerazioni c'è sufficiente aggiungere che il regno cui viene consegnato l'oggetto-posto-in-unità non è altro che il regno della merce, il cui concetto è, a sua volta, il feticismo della merce. La realizzazione di questa unità

---

<sup>77</sup> G.W.F. HEGEL, cit. pp. 214-215.

ovviamente riguarda l'autore, cioè il lavoratore, unicamente come causa efficiente: il rapporto teleologico, insomma, consuma la materia e la soggettività stessa come cause efficienti rispetto alle quali si erge a causa finale.

Sebbene tutto quanto appena esposto non costituisca novità rispetto al feticismo della merce, limitandosi, semmai, ad esserne una specificazione, esso permette di individuare due momenti irriducibili alla concettualizzazione: *la morte e la vita*.

La morte e la vita costituiscono un regno in cui gli attributi di qualsiasi proposizione non sono universalizzabili: esse sono il regno cui l'Universale, con tutta la sua potenza mondana, non può attingere e da cui rimane escluso. Questa esclusione pone il soggetto individuale nell'impossibilità di compiere una scelta rispetto all'universale: egli, infatti, non può accettare la morte, la può rimuovere e recuperare l'Unità con l'Universale feticistico oppure può farsene cultore, come di un momento che pone all'individuo l'evidenza della sua alterità alla merce.

Prima di procedere a fornire esemplificazioni letterarie di quanto asserito, è opportuno specificare qualcosa di questo regno materiale della natura cui la predicazione è estranea.

La Natura si configura come un momento costantemente esteriore al Concetto. Anche nelle sue manifestazioni più prossime all'oggetto naturale, il Concetto deve sopporre non una volontà ma un'accidentalità ed una necessità come determinanti del movimento dei fenomeni naturali. Tali necessità sono poi frutto di una negatività che traspone i movimenti meramente essenti nel corpo del concetto e li unicamente li tratta come cose:

È già stato ricordato che nel procedimento filosofico, una volta indicato l'oggetto secondo la sua *determinazione concettuale*, occorre poi segnalare il fenomeno *empirico* che corrisponde a tale determinazione e mostrarne la corrispondenza effettiva a partire da quest'ultima. In relazione alla necessità del contenuto, tuttavia, tale operazione non costituisce affatto un appello all'esperienza.<sup>78</sup>

Tale asserzione equivale alla constatazione che la natura, in quanto materia, è costantemente esteriore al Concetto, ove compare solo come convalida o confutazione di un'Idea eminentemente pratica.

L'esteriorità della natura al Concetto diventa interessante come scoperta di un mondo totalmente altra, non più dominato dalla grazia o dalla volontà ordinatrice della divinità, esso è potenzialmente il luogo fenomenico di un'alterità infantile, priva di espressione ma viva nel soggetto al di là della potenza Concettuale:

La Natura è risultata come l'Idea nella forma dell'Alterità.

Poiché in tal modo l'Idea è come il Negativo di sé stessa, è cioè *esteriore a sé stessa*, la Natura non è allora esteriore solo in modo relativo, rispetto a questa Idea (e rispetto all'esistenza soggettiva dell'Idea, lo Spirito), ma l'*Esteriorità* costituisce la determinazione nella quale l'Idea è come natura. [...] In questa Esteriorità, le determinazioni concettuali hanno la parvenza di *sussistere* come reciprocamente *indifferenti* e di *isolarsi* l'una dall'altra. Il Concetto, di conseguenza, è come interiorità.<sup>79</sup>

Nel suo Esserci, pertanto, la Natura non mostra nessuna libertà, ma solo *Necessità e Accidentalità*.

---

<sup>78</sup> G.W.F. HEGEL, cit. pp. 236-237.

<sup>79</sup> G.W.F. HEGEL, cit. pp. 237-238.

La necessità e l'Accidentalità dei processi naturali sono, a loro volta, operazioni generali di cui al Concetto non riesce di trovare determinazioni specifiche che non si escludano reciprocamente. Una tale esclusione impedisce di trovare una consequenzialità generale nel concetto di natura come insieme:

Nella natura non si ha soltanto l'Accidentalità disordinata e sfrenata del gioco delle forme, ma ciascuna figura è inoltre di per sé priva del proprio concetto. Il vertice supremo verso cui sospinge la Natura nel suo Esserci è la *Vita*, la quale però, in quanto idea soltanto naturale, è abbandonata all'irrazionalità dell'Esteriorità, e la Vita individuale, in ogni istante della sua esistenza, è coinvolta con altre singolarità. In ogni estrinsecazione spirituale, invece, è contenuto il momento della libera Relazione universale a sé stessa.<sup>80</sup>

La vita, nella natura, si configura come l'elemento di libertà non relazionata, ossia non limitata dal Concetto della relazione con altro. Questo elemento vitale, tuttavia, costituisce il movimento finale della natura rispetto all'idea. *Per il vivente*, cioè esteriormente, la natura si offre alla sperimentazione umana come negazione del Concetto e, mediante questa negazione, permette al soggetto stesso di esplorare un regno assolutamente esteriore rispetto al feticismo della merce:

*In sé*, la Natura è un Tutto vivente.

Il movimento attraverso i suoi stadi consiste più precisamente nel fatto che l'Idea si *pone* come ciò che essa è *in sé*.

In altre parole: A partire dalla sua Immediatezza ed Esteriorità, che è la *morte*, l'Idea va *entro sé* per essere innanzitutto come *Vivente*; quindi rimuove anche

---

<sup>80</sup> G.W.F. HEGEL, cit. pp. 237-238.

questa determinazione in cui essa è soltanto Vita, e si produce facendosi Esistenza e Spirito.

Lo Spirito è la Verità e il Fine ultimo della Natura, e costituisce la vera Realtà dell'Idea.<sup>81</sup>

Ai limiti del movimento *teleologico* si aprono, attraverso il momento della nascita, la quale ancora non si conforma pienamente all'Idea del feticismo, e della morte, la quale esclude l'individuo dalla comunione colla merce e il suo mondo, finestre verso il mondo della materia, la Natura.

Sulla falsariga di questa premessa teorica e con l'intento di sottolineare il rovesciamento della natura contro la società, proporrò alcuni riferimenti letterari per il concetto di morte così come per il concetto di vita.

Il primo riferimento letterario che voglio proporre è tratto da *Il richiamo della foresta*, celebre romanzo in chiave allegorica di Jack London, pubblicato, per la prima volta, nel 1904 negli Stati Uniti.

Protagonista di questo romanzo è il cane Buck, un civilizzato cane originario della valle di Santa Clara, in California, improvvisamente sottratto alla confortevole vita nel cuore della civiltà e gettato, dopo un duro viaggio, nelle terribili lande desolate dello Yukon Canadese.

Le disavventure del poderoso cane del sud offrono un interessante prospettiva sulla riscoperta degli istinti primordiali del protagonista. Mediati dal corpo di Buck, che tenta di adattarsi al duro lavoro e all'ambiente inospitale, emergono le memorie ataviche del cane, legate ai suoi istinti più profondi, ereditati dagli

---

<sup>81</sup> G.W.F. HEGEL, cit. pp. 237-238.

antenati lupi. Possiamo vedere emergere chiaramente nel romanzo che il movimento *teleologico* ha un limite geografico preciso nei confini della civiltà:

Il primo giorno che Buck trascorse sulla spiaggia di Dyea fu come un incubo. Ad ogni momento erano scosse e sorprese. Era stato strappato a un tratto dal cuore della civiltà e gettato nel vivo dell'ambiente primordiale. Non era più la vita oziosa baciata dal sole, senza altro da fare che andare a zozzo e annoiarsi. Qui non c'era né pace, né riposo, né un momento di tranquillità. Tutto era confusione e movimento, e ad ogni istante le membra e la vita erano in pericolo. Bisognava stare sempre all'erta perché non si aveva più a che fare con cani e uomini di città: erano tutti selvaggi e non conoscevano altra legge se non quella del bastone e della zanna.<sup>82</sup>

Sotto il nome di "Legge del bastone e della zanna" è riassunto l'intero mondo che Buck scopre in quelle lontane frontiere in cui era stato condotto. L'insieme delle regole che caratterizzano il mondo civile, tematizzate col nome di "Legge dell'amore e dell'amicizia", non valevano in quelle lande desolate, dove la minima mancanza, il minimo segno di debolezza, sono puniti con una feroce morte.

L'adattamento di Buck all'ambiente comincia ad essere evidente quando egli prende a rubare con astuzia il cibo dei conducenti della slitta, mostrandosi al contempo così abile da riuscire a farla franca a spese di un suo compagno:

Questo primo furto mise in evidenza che Buck era capace di sopravvivere nell'ostile ambiente del Nord: mise in rilievo la sua capacità di adattamento alle mutevoli condizioni, la cui mancanza avrebbe significato morte pronta e terribile. Ma in egual tempo segnò la decadenza o addirittura lo sfacelo delle sue qualità morali, vano

---

<sup>82</sup> J. LONDON, *Il richiamo della foresta*, trad. di Ugo Dèttore, Milano, Rizzoli, 1990, cit. pp. 18-19.

ingombro nella selvaggia lotta per l'esistenza. Nel Sud, sotto la legge dell'amore e dell'amicizia, il rispetto della proprietà privata e dei sentimenti personali erano buone cose; ma nel Nord, sotto la legge del bastone e della zanna, chi avesse dato importanza ad esse sarebbe stato un pazzo, e finché le avesse osservate avrebbe avuto ben pochi vantaggi.<sup>83</sup>

La decadenza delle qualità morali di Buck si accompagna al risveglio delle qualità naturali, legate alla fisicità della sua natura. Importante, in questo cambiamento, è sottolinearne la natura irrazionale, Buck *sente*, mediante la propria fisicità, la legge della propria condizione naturale ma non la concettualizza: farlo sarebbe impossibile:

Non che Buck ragionasse così. Era adatto all'esistenza, tutto qui, e si adattava inconsapevolmente al nuovo stile di vita [...] Non rubava per il piacere di rubare, ma per placare le esigenze del suo stomaco; e non lo faceva apertamente, ma in segreto e con astuzia, fuori dal raggio di azione del bastone e della zanna. Insomma, faceva quello che era più facile fare che non fare.<sup>84</sup>

L'emergere in Buck dell'istinto si accompagna all'emersione dell'elemento onirico. Nel sogno Buck prende atto della propria adesione ad una fisicità ancestrale, ad un elemento materiale e preverbale tipico del mondo naturale:

A volta, quando se ne stava così accovacciato con lo sguardo assorto nelle fiamme, gli sembrava che esse appartenessero a un altro fuoco, e accanto a questo fuoco vedeva un uomo assai diverso dal cuciniere mezzo – sangue che gli stava davanti. Era un uomo corto di gambe e dalle braccia lunghe, con muscoli fibrosi e nocchiuti

---

<sup>83</sup> J. LONDON, cit., p. 25.

<sup>84</sup> J. LONDON, cit., pp. 25-26.

piuttosto che tondeggianti. I suoi capelli erano lunghi e arruffati, e la fronte sfuggiva sotto di essi. Pronunciava strani suoni e sembrava temer le tenebre entro le quali stava continuamente spiando. [...] Il suo corpo era villosa: in alcuni punti, anzi, sul petto e sulle spalle e sulla parte esteriore delle braccia e delle cosce, coperto da una vera pelliccia [...] E al di là di quel fuoco, nell'oscurità tutt'attorno, Buck vedeva tanti carboni ardenti, riuniti a due a due, sempre a due a due, e sapeva che erano gli occhi di grandi bestie da preda.<sup>85</sup>

Il ricordo atavico dei propri antenati, seppellito sotto secoli di incivilimento, emerge all'unisono con l'elemento fisico da cui è inseparabile. Il corpo diventa l'elemento epifanico intorno a cui ruota l'esperienza materiale della natura: nel proprio corpo Buck sente le risposdenze istintive a quel mondo del nord così lungi dal piegarsi docilmente alle finalità umane.

La natura, compiendo un movimento opposto e speculare a quello compiuto dalla logica mercantile, passa dall'ambiente, mediante il corpo, alla fibra viva dell'individuo. Questo trapasso, così ben tematizzato da London, diventa l'esperienza che l'artista riversa nell'opera:

Vi è un'estasi che segna la sommità della vita e oltre la quale la vita non può levarsi. E il paradosso dell'esistenza è tale, che quest'estasi viene quando più si è vivi, e si presenta come un completo oblio del vivere. Questa estasi, questa felice dimenticanza, aggredisce l'artista, lo trae fuori di sé avvolto di fiamma; aggredisce il soldato spingendolo fuori nella lotta senza quartiere. Ed ecco che aggredi Buck mentre guidava il branco e lanciava l'antico grido del lupo correndo dietro al cibo ancor vivo che fuggiva dinanzi a lui nel plenilunio.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> J. LONDON, cit. p. 45.

<sup>86</sup> J. LONDON, cit. p. 37.

La fisicità diventa il momento epifanico che, letteralmente, dal corpo dell'individuo trasuda nella società. Il cuore del Concetto, per questa via, colla sua doppia negazione della materia e della soggettività, si trova ad essere la negazione irriducibile di questa materia inerte che è il corpo.

Seguendo la falsariga di questa corporalità epifanica, è interpretato il testo *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, comparso in Russia, per la prima volta, nel 1886.

Sebbene la morte costituisca il tema dominante dell'opera, per meglio descrivere il significato della morte di questo personaggio, è necessario soffermarsi a delineare uno schizzo della sua vita, così intimamente legata alla convenienza sociale e all'etica della propria classe sociale di riferimento.

La vita di Ivan Il'ič è permeata di un profondo conformismo rispetto all'etica e alle convenienze della società, unica bussola colla quale il giovane, fin dalla prima gioventù, si orienta nel mondo. Il conformismo della vita di Ivan Il'ič lo oppone totalmente al personaggio Buck: mentre in questo la sostanza della vita costituisce un'epifania, in Ivan Il'ič l'epifania è espressa dalla morte, che trasuda, in un movimento materialmente e psicologicamente inverso rispetto a quello di Buck, dal proprio corpo verso la società.

Per mostrare questo movimento che dall'interiorità materiale del corpo si comunica alla società circostante, considereremo i passi più rappresentativi del carattere del protagonista fin dalla gioventù:

La passata storia della vita di Ivan Il'ič era delle più semplici e comuni, e delle più terribili. [...] Egli non era né freddo e metodico come il fratello maggiore né sciagurato come il minore. Era qualcosa di mezzo fra i due, un uomo intelligente, vivace, piacevole e ammodo. Aveva fatto la scuola di giurisprudenza insieme al

fratello minore. Ma questi era stato espulso dalla 5° classe, mentre Ivan Il'ič aveva terminato felicemente i corsi. A scuola era già quello che poi fu per tutta la vita: un uomo capace, bonariamente allegro e socievole, ma scrupoloso nell'adempiere ciò che considerava suo dovere; e dovere considerava tutto quanto era considerato tale dalla gente altolocata. Non era un cortigiano da ragazzo, né lo fu poi da uomo fatto, ma fin dalla più tenera età si sentì attratto, come una mosca dalla luce, da quanti occupavano posizione eminente nel mondo, adottò il loro modo di fare e di considerar la vita e stabili con loro rapporti amichevoli.<sup>87</sup>

Il conformismo di questo individuo rispetto alla società del suo tempo, e particolarmente rispetto alla gerarchia sociale del suo tempo, va ben oltre la cortesia e il perbenismo. Così come nella retta condotta, anche nelle trasgressioni della gioventù dove più forte dovrebbe farsi sentire la voglia di vivere e la ribellione alle regole sociali imposte, Ivan Il'ič aveva mantenuto un atteggiamento e un indirizzo sostanzialmente conformista, proponendosi di scimmiettare la forma esteriore del potere sociale:

Ebbe anche, in provincia, una relazione con una delle dame, che s'era buttata in braccio all'elegante magistrato; eppoi ci fu una modistina; ci furono gozzoviglie cogli aiutanti di campo di passaggio, gite dopo cena a una certa strada fuorimano; corteggiamenti al governatore e persino a sua moglie; ma tutto recava una tale elevata impronta di decoro, che non lo si poteva definire con parole forti: tutto doveva semplicemente esser rubricato sotto la frase francese *il faut que jeunesse se passe*. Tutto era fatto colle mani pulite, con camice linde, con accompagnamento

---

<sup>87</sup> L. TOLSTOJ, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2020, cit. p 24-25.

di parole francesi, e quel che più importa, in seno all'alta società, coll'approvazione pertanto delle persone in vista.<sup>88</sup>

La formazione, la gioventù e il matrimonio di Ivan Il'ič si svolgono in maniera del tutto conforme alle leggere imposizioni della società perbene, disposta a chiudere un occhio sulle ribalderie dei suoi giovani rampolli purché queste si dimostrassero innocue.

Con il matrimonio, svoltosi sempre secondo i dettami della convenienza, compare per la prima volta nella vita di Ivan Il'ič, assumendo l'aspetto della prima gravidanza della moglie, Praskov'ja Fëdorovna, l'elemento disturbante della vita naturale, perturbatore involontario della quotidianità conformista del personaggio:

Senonché a questo punto, fin dai primi mesi di gravidanza della moglie, capitò qualcosa di tanto nuovo, inopinato, spiacevole, di tanto penoso e sconveniente, da non potersi prevedere in nessun modo e da non potersene in alcun modo salvare.

[...]

Capì che la vita coniugale – almeno con una come sua moglie – non favorisce sempre la piacevolezza e la decenza della vita, ma al contrario spesso la turba, e che urgeva pertanto porsi al riparo da tale turbamento. [...] Colla nascita d'un bambino, i tentativi di allattamento della moglie e i loro ripetuti insuccessi, colle malattie reali e immaginarie di infante e madre, malattie per cui si pretendeva la partecipazione di Ivan Il'ič, ma in cui questi non capiva un bel nulla, la sua esigenza di ricavarci un proprio mondo al di fuori della famiglia si fece anche più imperiosa. A misura che la moglie diventava irritabile ed esigente, Ivan Il'ič andava spostando il centro di gravità della

---

<sup>88</sup> L. TOLSTOJ, cit., p. 27.

sua vita dalla sua famiglia all'ufficio. Cominciò ad amare di più il proprio lavoro e divenne più ambizioso di quanto non fosse mai stato.<sup>89</sup>

Anche rispetto al proprio lavoro, giudice istruttore prima e consigliere di corte d'appello poi, Ivan Il'ič crea un discrimine ben preciso fra la sua persona, la propria individualità e l'adempimento al dovere. Così facendo, egli costruisce un cordone sanitario di pura concettosità in cui la propria materia, il diritto, può muoversi secondo le proprie leggi, del tutto indifferentemente rispetto alla personalità di Ivan Il'ič:

Egli si levava alle 9, prendeva il suo caffè, leggeva il giornale, quindi indossava l'uniforme e si recava in tribunale. Lì trovava bell' e pronto il suo giogo e lo inforcava alla prima. I postulanti, le inchieste in cancelleria, la cancelleria stessa, le sedute pubbliche e di gerenza. Da ciò bisognava saper allontanare tutto quanto di crudo e di vitale poteva turbare il regolare svolgersi del servizio: non si dovevano tollerare colla gente relazioni che non fossero d'ufficio, e d'ufficio soltanto aveva a essere il motivo di queste relazioni. Veniva per esempio uno a chiedere qualche informazione. Ivan Il'ič non era menomamente tenuto ad alcun rapporto con costui; ma se l'affare di costui era invece ufficiale e atto a risultare sulla carta intestata, allora, entro questi termini, Ivan Il'ič faceva tutto quanto era possibile per lui, serbando per giunta le forme del cordiale commercio tra uomini, cioè colla massima cortesia.<sup>90</sup>

Nella vita asettica e conformista di quest'uomo, la morte entra sotto forma di incidente, come qualcosa di imprevisto e di imprevedibile.

---

<sup>89</sup> L. TOLSTOJ, cit., pp. 32-33.

<sup>90</sup> L. TOLSTOJ, cit., p. 44.

Mentre Ivan Il'ič è intento ad arredare il suo nuovo appartamento, cui ha avuto accesso grazie alle disponibilità economiche procurategli dal suo nuovo lavoro, cade accidentalmente da una scala sulla quale si era arrampicato per sistemare un pannello. Cadendo, urta col fianco contro il pomello della finestra e l'incidente, inizialmente sottovalutato, obbligherà presto lo sfortunato magistrato a farsi carico del peso della propria individualità, ossia dell'appartenenza del proprio corpo al regno materiale della natura:

Una volta salì su una scala per mostrare al tappeziere, che non capiva, come voleva un certo pannello, ma inciampò e cadde; nondimeno, essendo agile e forte, si tenne e soltanto picchiò il fianco contro la maniglia della finestra. La contusione gli fece male, ma passò presto.<sup>91</sup>

Questo piccolo, apparentemente innocuo, incidente presto sconvolgerà l'esistenza di Ivan Il'ič. Come se sottoposto ad una pena di contrappasso, tutte le ingerenze vitali che la natura aveva compiuto nella vita del protagonista sotto forma della moglie, dei postulanti e della indecorosa fisicità, si manifesteranno d'ora in poi, mediante il corpo di Ivan Il'ič stesso.

Costretto all'indecorosità dalla stessa natura fisica del suo corpo, Ivan Il'ič sarà portato, progressivamente, a valutare dall'esterno quello stesso conformismo che lo aveva caratterizzato, trovandosi questa volta, a subirlo.

La freddezza con cui aveva trattato la moglie in stato di gravidanza, gli viene adesso restituita dalla moglie medesima, con un movimento speculare ed opposto a quello del protagonista:

---

<sup>91</sup> L. TOLSTOJ, cit., p. 42.

Non senza fondamento ormai Praskov'ja Fëdorovna diceva che suo marito era di carattere difficile. Coll'abitudine di esagerare a lei propria diceva anzi che era sempre stato quel caratteraccio e che c'era voluta tutta la sua bontà per sopportarlo vent'anni di fila. [...] Gli avrebbe desiderato la morte, ma non poteva perché allora non ci sarebbe stato più stipendio. Dopo una scenata durante la quale Ivan Il'ič era stato particolarmente ingiusto; quando, giunti alla spiegazione, egli riconobbe che era di fatto irritabile, ma ciò si doveva ascrivere alla sua malattia; lei gli disse che se era malato doveva curarsi e pretese che andasse da un celebre medico. Ivan Il'ič c'andò.<sup>92</sup>

La comprensione gli viene riusata dalla moglie, la quale preferisce crearsi di lui un'immagine ad uso e consumo della società. Come gli rimane estranea al principio della malattia, quando si rifiuta di guardare in fondo a quell'esperienza della morte che il marito stava cominciando a sperimentare, così Praskov'ja Fëdorovna gli ricusa la comprensione negli stadi più avanzati del male, quando il tormento si fa più evidente ed altrettanto palesi si fanno le bugie di convenienza erette intorno al malato da tutta la società:

L'idea palese infatti di Praskiv'ja Fëdorovna sulla malattia di suo marito, espressa agli altri e a lui stesso, era che la colpa fosse tutta di Ivan Il'ič appunto e che quello fosse soltanto un nuovo dispetto che Ivan Il'ič le faceva. Questi si rendeva conto che l'atteggiamento della moglie era involontario, ma non ne soffriva perciò meno. Al tribunale stesso Ivan Il'ič notava, o credeva di notare, un tale atteggiamento nei suoi riguardi: una volta gli pareva lo guardassero come uno destinato a lasciar presto vacante il posto<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> L. TOLSTOJ, cit., pp. 48-49.

<sup>93</sup> L. TOLSTOJ, cit., pp. 56 – 57.

Alla freddezza della moglie, si aggiunge la freddezza dell'Idea, trasparente dall'atteggiamento dei medici nei suoi riguardi. Accolto il suggerimento datogli dalla moglie, Ivani Il'ič si reca da una serie di medici i quali, tutti, lo trattano come fosse esclusivamente la manifestazione di qualcosa di più universale: egli è un insieme di indizi indicanti, se giustamente interpretati, una patologia a sua volta puramente astratta:

Il medico disse: la tale e tal'altra cosa mostra che voi avete dentro questo e quest'altro; ma se l'esame della tale e tal'altra cosa non lo confermasse, bisognerebbe supportare allora questo e quest'altro. E se si suppone questo e quest'altro, in tal caso ..., ecc. A Ivan Il'ič una sola questione stava a cuore: era la sua malattia grave oppure no? Ma il medico non attribuiva a tale questione il menomo peso. [...] non c'era qui che un calcolo delle probabilità: rene mobile, catarro cronico, o affezione dell'intestino cieco? Non era quella una faccenda che riguardasse la vita stessa di Ivan Il'ič, era una contesa fra il rene mobile e l'intestino tenue.<sup>94</sup>

Il protagonista incontra qui per la prima volta quella freddezza del concetto che, com'è stato osservato nei passaggi della teleologia, caratterizza il negativo dell'Idea rispetto alla materia inerte della natura. Tale astrattezza, che appare qui come qualcosa di esteriore rispetto alla persona di Ivan Il'ič, si delineerà più chiaramente come qualcosa di organico alla sua persona man mano che egli

---

<sup>94</sup> L. TOLSTOJ, cit. p. 50.

realizza l'isolamento in cui la società lo ha relegato per il sopraggiungere della malattia:

Ivan Il'ič vedeva che stava morendo ed era in preda a una continua disperazione. [...] L'esempio di sillogismo che aveva studiato nella logica di Kizevetter – Caio è un uomo, gli uomini sono mortali, epperò Caio è mortale – gli era per tutta la vita sembrato giusto nei riguardi di Caio, ma nient'affatto nei suoi propri. Quello era l'uomo Caio, un uomo comunque, e il discorso tornava perfettamente; ma lui Ivan Il'ič non era né Caio, né in generale un uomo, lui era un essere del tutto diverso dagli altri; lui era Vanjia colla sua propria mamma, col suo proprio babbo, con Mitja e Volodja, coi suoi giocattoli, col cocchiere, colla nutrice, con Katen'ka, e poi con tutte le gioie, i dolori, gli entusiasmi dell'infanzia, dell'adolescenza, della giovinezza.<sup>95</sup>

L'esperienza della morte che Ivan Il'ič vede progredire, giorno dopo giorno, nelle fibre della materia del proprio essere lo induce a dissociarsi lentamente dalla società che lo circonda.

Abbandonato dalla moglie, dalla figlia e da tutti i suoi conoscenti, lasciato solo a fare i conti con quel terribile e indicibile male che emerge inesorabile, giorno dopo giorno, dal proprio corpo, Ivan Il'ič riesce a definire socialmente i limiti di quella bugia di cui egli stesso si era disperatamente sforzato di far parte:

Gli era venuto in capo che quanto gli era fin qui sembrato assolutamente inammissibile, di aver cioè vissuto come non come si doveva, potesse invece essere la verità. Gli era venuto in capo che i suoi timidissimi tentativi di ribellione a ciò che la gente altolocata stimava il bene, tentativi che subito aveva soffocato in sé – che

---

<sup>95</sup> L. TOLSTOJ, cit. p. 65.

essi solo potessero essere giusti, e tutto il resto essere sbagliato. Il suo ufficio, il suo modo di vivere, e la famiglia, e gli interessi mondani e professionali – tutto poteva essere sbagliato. S’era provato a difendere davanti a se stesso quelle cose. E a un tratto aveva sentito tutta l’inconsistenza di ciò che difendeva. Non c’era niente da difendere.<sup>96</sup>

In procinto della morte, Ivan Il’ič sperimenta la propria coscienza: la riflessione è istigata al protagonista da questo oggetto epifanico, il proprio stesso corpo e il suo inevitabile deperimento.

Stretto fra questi due momenti, la morte e la moda, cioè il movimento teleologico uniformante della merce e la natura, il protagonista asserisce la propria individualità come alterità assoluta. La scoperta di questa costrizione è il completo isolamento dell’artista e della sua opera nei riguardi del mondo.

Nella natura l’artista ha trovato una *matrigna* non diversa dal feticismo della merce. Se il feticismo della merce ha minato l’esperienza estetica dall’esterno, riducendo la fruizione e la stessa sostanza dell’opera d’arte, la forma, a puro movimento di valorizzazione, la natura ha nella morte affogato ogni pretesa di alterità, dimostrando un disprezzo simmetrico e speculare a quello della società.

Prima di proseguire, in virtù dell’importanza fondamentale che questo momento di costrizione riveste nei riguardi della tesi presente, si vuol proporre un’ulteriore esemplificazione, tratta dalle *Operette morali* di Leopardi pubblicate per la prima volta a Napoli nel 1835, del concetto di morte e moda.

---

<sup>96</sup> L. TOLSTOJ, cit. p. 95.

Il binomio morte-moda e la stretta affinità che lega questi due momenti dell'esperienza umana ed artistica sono tematizzati, nel passo proposto, in forma di dialogo fra una moda e una morte personificate:

*Moda.* Non mi conosci? [...] Io sono la Moda, tua sorella. [...] Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate della Caducità?

*Morte.* Sia con buon'ora. Dunque poiché tu sei nata dal corpo di mia madre, saria conveniente che tu mi giovassi in qualche modo a fare le mie faccende. [...]

*Moda.* Già ti ho raccontate alcune delle opere mie che ti fanno molto profitto. Ma elle sono baie alla comparazione di quelle che ti vo' dire. A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. [...] Di più. Dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, antepoendoti alla vita, e ti vuol tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza.<sup>97</sup>

Il rapporto fra moda e morte è tematizzato come legame di fratellanza fra il vincolo sociale, cioè le consuetudini e la struttura stessa della società, e il vincolo naturale, intrinseco alla natura intima di uomo in quanto animale.

---

<sup>97</sup> G. LEOPARDI, *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 2018, cit. pp 75-78.

In entrambi questi vincoli, che serrano l'uomo da ogni parte, un filo di continuità sembra costruire un'antitesi alla famiglia naturale rovesciando le relazioni generazionali tipiche del legame familiare in rapporti di distruzione.

Ad interessare particolarmente, però, è il vincolo sociale che si costruisce come appendice di quello naturale nella vita delle persone. Mentre la Morte, infatti, cieca e sorda, agisce in una casualità senza tempo, la Moda, invece, vede rafforzato nel tempo il proprio dominio, tanto da potersi ritagliare un proprio secolo, nel quale agisce con maggiore intensità che non i precedenti.

L'individuo viene quindi a trovarsi in uno stato di duplice soggezione, la medesima soggezione che caratterizza il racconto di Ivan Il'ič. Infatti, la Moda snatura la vita dell'Individuo, rendendolo conforme alla struttura sociale, imponendogli un dovere essere esteriore che domina e reprime gli istinti della vita stessa fino a farla diventare diversa da come avrebbe dovuto essere. La morte, d'altro canto, come eco della natura, si configura come un'alterità irriducibile e nemica, così terribile da essere impensabile e costantemente negata.

Questo vincolo che serra l'individuo ha come scopo il movimento. Tale movimento, essendo storico, appare però, per quanto detto finora, bloccato. Nell'opera di Orwell la tematica fondamentale era la capacità umana di controllare la realtà e di arrestare lo sviluppo della società stessa mediante la sussunzione della contraddizione nel pensiero. Questo fatto mantiene da un lato il consueto patimento dell'individuo davanti ad una realtà che lo ferisce, ma muta la qualità del dolore, trasformandolo in patimento senza scopo.

Per illustrare questo concetto, voglio proporre un altro passo mutuato dalla stessa opera:

*Natura.* Chi sei? Che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

*Islandese.* Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

*Natura.* [...] Io sono quella che tu fuggi.

*Islandese.* Tu dei sapere che io fin dalla prima gioventù, a poche esperienze, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini; i quali combattendo continuamente gli uni cogli altri per l'acquisto di piaceri che non dilettono, e di beni che non giovano; sopportando e cagionandosi scambievolmente infinite sollecitudini, e infiniti mali, che affannano e noccono in effetto; tanto si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano. Per queste considerazioni, deposto ogni altro desiderio, deliberai [...] vivere una vita oscura e tranquilla. [...] E già nel primo mettere in opera questa risoluzione, conobbi per prova come egli è vano a pensare, se tu vivi tra gli uomini, di potere, non offendendo alcuno, fuggire che gli altri non ti offendano [...] Ma della molestia degli uomini mi liberai facilmente, separandomi dalla loro società, e riducendomi in solitudine<sup>98</sup>

Questa citazione, tratta da' *Dialogo della natura e di un Islandese*, ben tematizza la situazione che si è fin qui esposta: la doppia spinta, sociale e naturale che schiaccia, inesorabile, l'individuo. L'allontanamento dalla società prende la forma del fallimento della società stessa la quale mostra di aver recuperato il momento oppressivo della privazione naturale proprio dopo aver adattato la natura i propri fini.

Fuggita la società coi suoi problemi, l'Islandese affronta la natura e la sua forza brutta:

---

<sup>98</sup> G. LEOPARDI, cit., pp. 118-119.

Per tanto veduto che più che io mi restringeva e quasi mi contraeva in me stesso, a fine di impedire che l'essere mio non desse noia né danno a cosa alcuna del mondo; meno mi veniva fatto che le altre cose non m'inquietassero e tribolassero; mi posi a cangiar luoghi e climi, per vedere se in alcuna parte della terra potessi non offendendo non essere offeso, e non godendo non patire. [...] Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi. [...] Molte bestie selvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare; molti serpenti avvelenarmi; in diversi luoghi è mancato poco che gl'insetti volanti non mi abbiano consumato infino alle ossa. [...] Ma in qualunque modo, astenendomi quasi sempre e totalmente da ogni diletto, io non ho potuto fare di non incorrere in molte e diverse malattie [...] Per tanto rimango privo di ogni speranza: avendo compreso che gli uomini finiscono di perseguitare chiunque li fugge o si occulta con volontà vera di fuggirli; ma che tu, per niuna cagione, non lasci mai d'incalzarci, finché ci opprimi.<sup>99</sup>

L'asprezza di questa natura matrigna, che sferza senza ragione e senza avvedersene i proprio stessi prodotti, rappresenta l'ulteriore esemplificazione di quanto fin qui esposto a proposito della duplice impossibilità in cui l'individuo viene a trovarsi.

L'asprezza della natura e la durezza delle relazioni sociale, in cui parimenti appare che ciascuna cosa non è mai per sé ma sempre per altro, trova nella Caducità la propria ragion d'essere:

*Natura.* Tu mostri di non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera,

---

<sup>99</sup> G. LEOPARDI, cit., pp. 118-120.

che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimenti in dissoluzione. Pertanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.

*Islandese.* Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco a poco è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così fini e maceri dall'inedia, che appena ebbero la forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno.<sup>100</sup>

La duplice asprezza della natura e della società non lascia quindi alcuno scampo all'islandese e costituisce una ulteriore esemplificazione della impossibilità di poter trovare un mondo esteriore a quello della merce che possa costruirsi come alternativo ad essa.

Avendo rivelato il medesimo cuore di tenebra nella società come nella natura, l'*illusione* rimane l'unico strumento di costruzione di un mondo altro da quello della merce.

### III.3. ILLUSIONE E SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

---

<sup>100</sup> G. LEOPARDI, cit., pp. 122-123.

Prima di specificare cosa si voglia intendere col termine *illusione*, può essere opportuno ricapitolare i termini della questione.

Il *feticismo della merce* è stato definito come il richiamo aureo degli oggetti materiali, ossia la loro aura di commutabilità con altri oggetti di genere affatto differente. Tali oggetti sono tutti risultato di lavoro umano in diverse fogge e, come tali, hanno costituito o possono costituire, entro certi limiti storici e geografici, altrettanti corpi di valore, testimonianza fisica di questa aura di commutabilità. Questa commutabilità, che riguarda in origine il solo oggetto come prodotto, si estende da questo al lavoro che lo produce rendendo esprimibile in forma quantitativa le relazioni di qualità fra lavori utili di genere differente.

Il genere del lavoro specifico è quindi, entro certi limiti, presupposto e la sua articolazione generale assume un carattere di *necessità organica*: la necessità della riproduzione del mondo materiale determina che il movimento di merci propedeutiche alla produzione di altre e di talune necessarie assolutamente. Appare quindi una bozza di *divisione generale del lavoro* rispetto a cui l'evento dello scambio perde la sua accidentalità, che pure poteva avere in origine, e acquisisce il carattere *dell'interdipendenza organica*.

Se tale è la struttura intima della società, le idee che la percorrono stabiliscono un rapporto *indiretto e di ultima istanza con questa intimità profonda*.

Tale rapporto nelle società contemporanee è esasperato, quanto più è chiara l'importanza dell'elemento economico, tanto più razionale appare il suo dominio rispetto alle necessità umane: si rivela così, nella svalutazione dell'umano a favore dell'economico, il carattere di dio feticcio dell'economia borghese.

Tale carattere di feticcio consiste in una sussunzione dell'individuo nella rispettiva categoria economica e nell'adattamento dei valori sociali alla realtà economica in modo totale.

Fuori dal consorzio sociale rimane *la natura*. Se l'intera sfera della produzione rimane un *movimento teleologico*, ossia volto ad un fine, la natura appare come il regno materiale che soggiace a questo complesso economico-sociale. La *materialità* è quindi la negazione dell'oggetto come Essenza e l'impossibilità della sua definizione: il movimento teleologico della produzione si serve solo dell'esteriorità di questa materialità. Questa materialità di per sé evidente negli oggetti del mondo, trapassa dagli oggetti nell'uomo che scopre nella propria morte la resistenza offerta dal proprio corpo al meccanismo di riduzione a categoria economica. La morte appare, però, altrettanto malevola che la società: la morte come negazione della società è anche negazione dell'individuo il quale si scopre così escluso dalla società ed escluso dalla natura, chiuso nel limbo della propria solitudine.

Nell'opera letteraria trapassa questa impossibilità come unica autentica possibilità di avere una forma d'arte che non sia snaturata dai movimenti di scambio della merce. La terribile bellezza di questo processo chiama immediatamente in causa il lettore che diventa, nell'atto della fruizione, vittima del medesimo meccanismo che l'artista denuncia.

Rimane, in rapporto a tutto questo, da chiarire il ruolo che può assumere l'illusione. Per questo chiarimento ci serviremo dello *Zibaldone di pensieri*, opera pubblicata per la prima volta tra il 1898 e il 1901 ma scritta da Giacomo Leopardi fra il 1817 e il 1832.

L'illusione, dunque, è in primo luogo un prodotto della natura umana, essa è quella passiva resistenza che l'uomo offre, se non col corpo, almeno colla mente, allo stato di oggettivazione cui viene sottoposto dal mondo delle merci:

Tant'è: la natura è così smisuratamente più forte della ragione, che ancorché depressa e indebolita oltre ogni credere, pure gli resta abbastanza per vincere quella sua nemica, e questo negli stessi seguaci suoi, e in quello stesso momento in cui la predicano e la divulgano; anzi con questo stesso predicare e divulgar la ragione contro la natura, la danno vinta alla natura sopra alla ragione. L'uomo non vive d'altro che di religione e d'illusioni. Questa è proposizione esatta e incontrastabile: Tolta la religione e le illusioni radicalmente, ogni uomo, anzi, ogni fanciullo alla prima facoltà di ragionare (giacché i fanciulli massimamente non vivono d'altro che d'illusioni) si ucciderebbero infallibilmente di propria mano, e la razza nostra sarebbe rimasta spenta nel suo nascere per necessità ingenita, e sostanziale. [...] È da sperare che durino anche in progresso: ma certo non c'è più dritta strada a quello che ho detto, di questa presente condizione degli uomini, dell'incremento e assottigliamento della filosofia da una parte, la quale ci va assottigliando e disperdendo tutto quel poco che ci rimane; e dall'altra la mancanza positiva di quasi tutti gli oggetti d'illusione, e della mortificazione reale, uniformità, inattività, nullità ec. di tutta la vita.<sup>101</sup>

L'opposizione della natura alla società appare qui come un'opposizione interna la soggetto. L'impossibilità o il rifiuto necessario di ridursi ad una logica identificante, oggettivante, è quanto rimane nell'uomo della spinta alla vita, profondamente umiliata dal mondo delle merci.

---

<sup>101</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Feltrinelli, 2018, cit. p 275.

Come negazione dello stato delle cose, l'illusione mostra in due distinti modi la propria superiorità sulla ragione sociale.

In primo luogo, la natura si mostra superiore per la capacità di generare individui capaci di ripensare e trascendere la struttura attuale della loro realtà, e di far questo illudendosi.

In secondo luogo, essa si mostra come sospensione della logica sequenziale della società. Rispetto a questo secondo modo non si deve intendere la sospensione come una contraddizione ma piuttosto come un'affermazione che non contiene alcuna relazione colla precedente, un vero e proprio salto logico.

L'illusione storica in qualche modo è legata ad un doppio ordine di ragioni, entrambe prolungamenti della società e della natura. Da un lato il disprezzo per la logica identificante, che induce a deprecare la vita presente in favore di una ventura e migliore, dall'altro l'amore furioso per la continuazione della propria esistenza, ossia lo spirito di autoconservazione:

Com'è cos tantissimo e indivisibile istinto di tutti gli esseri la cura di conservare la propria esistenza, così non è dubbio che quasi il compimento di questa non sia l'esserne contento [...] Ora vediamo che in questo è tanta la scontentezza dell'esistenza, che non solo si oppone all'istinto della conservazione di lei, ma giunge a troncarla volontariamente, cosa diametralmente contraria al costume di tutti gli altri esseri, e che non può stare in natura se non corrotta totalmente.<sup>102</sup>

L'illusione si colloca nel mezzo di questi due estremi: da un lato il disprezzo totale della vita in quanto guastata da un certo assetto della vita sociale, dall'altro il tentativo di conservare, a dispetto di tutto, la propria esistenza individuale.

---

<sup>102</sup> G. LEOPARDI, cit., p. 246.

L'illusione storica, in quanto inserita nel corpo della società esistente, è un'illusione che sconvolge l'assetto sociale, rivoluzionando una forma dell'organizzazione sociale o geopolitica di un periodo storico:

La Rivoluzione francese posto che fosse preparata dalla filosofia, non fu eseguita da lei, perché la filosofia specialmente moderna, non è capace per sé medesima di operar nulla. E quando anche la filosofia fosse buona ad eseguire essa stessa una rivoluzione, non potrebbe mantenerla. [...] Per le grandi azioni che la maggior parte non possono provenire se non da illusione, non basta ordinariamente l'inganno della fantasia come sarebbe quello di un filosofo, e come sono le illusioni dei nostri giorni tanto scarsi di grandi fatti, ma si richiede l'inganno della ragione, come presso gli antichi. E un grande esempio di questo è quello che accade in Germania dove se qualcuno si sacrifica per la libertà (come quel Sand uccisore di Cotzebue) non accade come potrebbe parere, per effetto della semplice antica illusione di libertà, e d'amor patrio e di grandezza d'azioni, ma per le fanfaluche mistiche di cui quegli studenti tedeschi hanno piena la testa [...] che fanno dell'amor di libertà una nuova religione, tutta nuova di misteri.<sup>103</sup>

L'illusione storica diventa il motore per una rinascita dell'individuo che può così riversare nell'opera la nuova materia del suo entusiasmo. Come esposizione di questo entusiasmo di matrice storica interpreteremo, anche se distante nel tempo e nelle intenzioni, il testo *Ode alla rivoluzione*, comparso per la prima volta nel 1923, del poeta rivoluzionario Vladimir Majakovskij:

#### ODE ALLA RIVOLUZIONE

A te,

---

<sup>103</sup> G. LEOPARDI, cit., pp. 250-251 e 258.

fischiate  
e schernita dalle batterie,  
a te,  
piegata dalla maldicenza delle baionette,  
levo con entusiasmo  
ad aleggiare sull'insulto  
dell'ode il solenne  
"oh!".  
Oh, ferina!  
Oh, infantile!  
Oh, pezzente!  
Oh, grande!  
Come chiamarti ancora?  
Come ci apparirai, bifronte?  
Armonioso edificio  
o ammasso di macerie?  
Al macchinista,  
impolverato di carbone,  
al minatore, che perfora strati di minerale,  
tu dà,  
tu dà il tuo pio incenso,  
e glorifichi il lavoro umano.  
Ma domani  
il beato Vasilij  
invano innalzerà, implorando mercè, -  
le capriate della cattedrale,

i grifi ottusi dei tuoi sei pollici  
diroccheranno i millenni del Cremlino.  
Rantola il "Gloria"  
Nell'estrema crociera.  
Strozzato è lo strido delle sirene.  
Tu mandi i marinai  
sull'incrociatore che affonda,  
dove,  
dimenticato,  
miagola un gattino.  
E dopo!  
Urlavi, folla ubriaca.  
I baffi baldanzosi arricciati alla brava.  
A Helsinki sbatti fuori,  
a capofitto dal ponte,  
canuti ammiragli col calcio dei fucili.  
Lecca e rilecca le ferite di ieri,  
io vedo sempre le tue vene recise.  
E' per te il filisteo:  
"Oh, sii tre volte maledetta!",  
ma anche il *mio* saluto,  
di poeta,  
"O, quattro volte gloriosa e benedetta!"<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> V. MAJAKOVSKIJ, *Poesie. Ode alla rivoluzione*, Rizzoli, Milano, 2018, cit. pp 243-245 (corsivi miei).

La carica rivoluzionaria dell'illusione storica costituisce un esempio di illusione estrinsecata nei grandi momenti rivoluzionari della storia delle civiltà. La capacità di realizzare l'illusione sta in rapporto inverso rispetto alla sua resa poetica: quanto più è realizzata tanto più l'illusione scema, mutandosi in corso del mondo. Tuttavia, l'essere radicalmente soggettivo dell'illusione genera scontento: il corso del mondo è sempre più vario e mutevole delle capacità rappresentative dell'uomo e si ripropone, quindi, fatalmente, l'opposizione fra la grandezza della natura e la limitatezza della ragione umana.

A questa illusione storica si contrappone, come più lineare espressione della ragione umana, l'interruzione della sequenzialità naturale. Tale interruzione permette di inserire nel corpo della realtà elementi di invenzione umana, del tutto avulsi dal contesto e pertanto non deducibili dal contesto fisico e storico in cui sono immersi. Questo genere di illusione, nettamente utopica, accomuna la religione e la fantasia in quanto entrambe devono interrompere l'ordine naturale per istaurare un ordine divino:

La natura, come ho detto è grande, la ragione è piccola e nemica di quelle grandi azioni che la natura ispira. Questa inimicizia di queste due gran madri delle cose non è stata accordata se non dalla Religione la qual sola proponendo l'amore delle cose invisibili di Dio ec. e la speranza di premio nella vita futura ha conciliato con mirabile armonia la grandezza generosità sublimità, apparente pazzia delle azioni (come son quelle dei martiri, il distacco dai beni terreni da' parenti dalla patria ec. il disprezzo della morte, il sacrificio de' piaceri e di tutto all'amor di Dio al dovere

ec.) colla ragione: armonia che fuor dalla ragione non si può trovare se non a parole<sup>105</sup>

Mediante questo genere di illusione, che potremmo definire utopica in quanto non connessa al tessuto della realtà determinata, ossia al sostrato materiale dell'Idea, è sospesa la realtà. La sospensione della realtà permette al soggetto di farsi partecipe di un mondo di pura fantasia che nell'opera diventa effettivo, sostanziale, nella forma di coordinate linguistiche.

Che tale mondo risulti in ultima istanza legato, per la lingua come per i contenuti, alle vicende umane specifiche della sua epoca, non ci interessa in questo passaggio. Il suo essere vincolato o meno, infatti, è una questione ricettiva, invece, a contare, è la volontà di stabilire, per mezzo del testo, un momento di alterità radicale rispetto al movimento della merce, negandolo nel contenuto specifico, cioè come realtà di fatto.

La religione essendo il momento di crisi di questi due universi di senso così diversi, qualsiasi cosa si trovi al di là o al di qua di essa, costituisce la fantasia o la realtà, nude e crude. Ed è appunto di questa nuda e cruda contrapposizione, che non si lascia addomesticare, ma che rimane limite e ragione della fantasia medesima, che vogliamo fornire qualche esemplificazione letteraria, tratta principalmente da *Don Chisciotte della Manica*, testo comparso per la prima volta in Spagna nel 1605.

Sebbene il testo sia copioso e appartenga ad una stagione letteraria, quella barocca, lontana dai testi fin qui proposti, tenteremo di interpretarlo avendo cura

---

<sup>105</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, cit. p. 242.

di sottolineare il ruolo che vi hanno gli oggetti e le persone nei riguardi di don Chisciotte, allo scopo di sottolineare il ruolo dell'illusione fantastica.

Il primo momento che consideriamo è anche l'incipit dell'opera in cui, per la prima volta, Don Chisciotte entra in rapporto con gli oggetti e l'animale, Ronzinate, che costituiranno l'armamentario della sua vita di cavaliere errante. Cominceremo, quindi, con un raffronto fra la condizione reale e la deviazione successiva:

In un borgo della Mancia, il cui nome ricordar non voglio, viveva, or non è molto, un gentiluomo di quelli con la lancia nell'armadio, scudo vetusto, ronzino smunto e galgo piè veloce. Una pentola con un poco più di vacca che di montone, carne fredda d'avanzo il più delle notti, dolori e lacrime il sabato, lenticchie il venerdì, qualche piccioncino come chicca la domenica, ne consumavano tre quarti del patrimonio. Il resto se ne andava in un saio di panno scuro, in un paio di brache di velluto per le feste con soprascarpe della stessa stoffa e in un vestito di lana grezza di squisita fattura che indossava orgoglioso i restanti giorni della settimana. Teneva in casa una governante che superava i quarant'anni, una nipote che non arrivava a venti e un garzone da campo e piazza che così solleva il ronzino come maneggia il portatoio [...] Si deve dunque sapere che il suddetto gentiluomo (scil. = *hidalgo*), nei momenti d'ozio – che erano i più numerosi dell'anno -, si dedicava a leggere libri di cavalleria, con tanta affezione e gusto da dimenticare quasi per completo l'esercizio della caccia e persino l'amministrazione del proprio patrimonio.<sup>106</sup>

In questa prima parte, che costituisce anche l'incipit dell'opera, per quel che riguarda la nostra analisi, almeno due aspetti ci appaiono degni di nota.

---

<sup>106</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Bompiani, 2012 cit. p. 39.

Il primo è la condizione sociale, definita dal patrimonio di Don Chisciotte, ripartito, perlopiù, per spese di sostentamento e quindi definito come un piccolo possidente terriero di campagna, un *hidalgo* che indossa abiti di media qualità e si compiace di quei pochi di buona fattura che possiede, ha con sé pochi servi, appena sufficiente a denunciare una superiorità rispetto al volgo, e la memoria e l'orgoglio, rappresentati dalle armi che tiene nell'armadio (*astillero*). L'oziosità, che caratterizza il vero privilegio della condizione sociale di Don Chisciotte, è spesa dal cavaliere nell'esercizio della lettura dei libri di cavalleria, i quali costituiscono, per il pover'uomo nell'età classica della melanconia, una fuga dalla piatta e inutile quotidianità dell'esistenza. Nei libri di cavalleria, quindi, questo *hidalgo* trovava un mondo in cui estraniare la sua ragione:

Di tutti (scil. i libri di cavalleria) nessuno gli sembrava buono quanto quelli composti dal famoso Feliciano de Silva, perché il nitore della sua prosa e quegli intricati ragionamenti gli sembravano perle, soprattutto quando arrivava a quelle galanterie e quelle lettere di sfida in cui, in numerosi passaggi, trovava scritto: "La ragione della disragione che alla mia ragione si fa, in tal maniera la mia ragione fiacca che con ragione della vostra beltà mi lagno". E anche quando leggeva "Gli alti cieli che di vostra divinità divinamente con le stelle vi fortificano e vi fanno meritevole del merito che merita la vostra grandezza ...".

Con simili ragionamenti, il povero cavaliere perdeva il senno, passando notti insonni per comprenderli e sviscerarne il senso, che neppure Aristotele, se fosse resuscitato solo per questo, sarebbe stato capace di decifrare e capire. Non lo convincevano troppo le ferite che don Belianigi inferiva e riceveva, perché immaginava che, per quanto grandi maestri nell'arte medica l'avessero curato, non avrebbe potuto non avere il volto e il corpo intero pieni di cicatrici e ammaccature [...] Insomma , si

infrascò tanto nella lettura che, leggendo, passava le notti di chiaro in chiaro e i giorni di buio in buio; e così, per il poco dormire e il molto leggere, gli si inaridì il cervello in modo tale che finì con il perdere il senno.<sup>107</sup>

La lettura dei libri di cavalleria, quindi, con il passar del tempo, invertono fisicamente la forma della routine di Don Chisciotte, che passa i giorni di buio in buio e le notti di chiaro in chiaro. Questa inversione fisica costituisce il preludio alla pazzia di Don Chisciotte che comincia da se stesso e si propaga verso le cose:

Alla fine, perduto completamente il senno, finì per incontrarsi con il più strano pensiero che abbia mai formulato un pazzo al mondo e fu che gli parve giusto e necessario, tanto per accrescere la fama del proprio onore, quanto per il servizio dovuto alla propria repubblica, farsi cavaliere errante e andarsene in giro per il mondo con armi e cavallo in cerca di avventure e a cimentarsi in tutte le prove in cui aveva letto che si cimentavano i cavalieri erranti, disfacendo ogni classe di sopruso ed esponendosi a rischi e pericoli donde, portandoli a buon fine, trarre eterno nome e fama. Dato il nome, e così di suo gusto, al proprio cavallo, volle darne uno a se stesso e immerso in questo pensiero passò altri otto giorni a capo dei quali decise di chiamarsi Don Chisciotte<sup>108</sup>

Aggiunto il titolo di “Don”, negato agli *hidalgos* di rango inferiore, la follia si prolunga e, per imitare i cavalieri erranti delle proprie letture, egli adatta alle sue fantasie la realtà non solo delle persone esteriori ma perfino dei propri sentimenti nei loro riguardi, il tutto allo scopo di meglio assomigliare ai fantasmi delle proprie illusioni letterarie:

---

<sup>107</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 41.

<sup>108</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 43.

E fu che, a quanto di crede, in un borgo vicino al suo, viveva una contadinotta di assai bell'aspetto, della quale egli era andato un tempo innamorato, sebbene, a quanto è dato di capire, ella mai lo aveva saputo né gli aveva mai permesso di togliersene il gusto. Si chiamava Aldonza Lorenzo. A costei gli sembrò bene dare il titolo di signora dei propri pensieri; e, cercando per lei un nome che non discordasse troppo con il proprio e che tendesse e si avvicinasse a nome di principessa e gran signora decise di chiamarla *Dulcinea del Toboso*, in quanto originaria del Toboso: nome a suo giudizio, musicale e peregrino e significativo, come tutti gli altri che a se stesso e alle proprie cose aveva posto.<sup>109</sup>

Come Dulcinea, reinventata di sana pianta da Don Chisciotte, così anche Sancio Panza, pavido contadinotto e compaesano del pazzo hidalgo, è reinventato quale scudiero in cambio della promessa del governo di un'insula:

In questo stesso tempo, don Chisciotte sollecitò la presenza di un contadino suo vicino, uomo dabbene – se questo titolo può concedersi ad un povero -, però con assai poco sale in zucca. Insomma, tanto gli disse, tanto lo persuase e tanto gli promise, che il povero villano decise di andarsene con lui e di servirlo come scudiero. Gli diceva, tra l'altro, don Chisciotte che si preparasse ad andare con lui di buona voglia, perché, prima o poi, gli sarebbe capitata un'avventura tale da fargli conquistare, in un batter di ciglia, un'insula, ove lo avrebbe lasciato come governatore. Con queste e altre simili promesse, Sancio Panza, ché così si chiamava il contadino, lasciò moglie e figli per farsi scudiero del vicino.<sup>110</sup>

La follia di don Chisciotte, che così tesse le trame di un'avventura possibile solo nella sua mente, oltrepassa i personaggi della vicenda e arriva agli oggetti e ai

---

<sup>109</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 47.

<sup>110</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 117.

luoghi i quali vengono distorti perché si uniformino alle illusioni del cavaliere della Mancia, sconvolto dalla lettura dei libri di cavalleria. Si considereranno alcuni luoghi che riguardano la vicenda del cavaliere e alcuni oggetti del suo inventario.

Ad essere oggetto del fraintendimento, prima di tutto, sono la celata e le armi utilizzate da don Chisciotte:

La prima cosa che fece fu ripulire delle armi appartenute ai suoi bisnonni, le quali, prese d'assalto dalla ruggine e piene di muffa, giacevano da lunghi secoli dimenticate in un cantone. Le ripulì e raddrizzò come meglio poté, però vide che presentavano un grave difetto, perché, al posto di una celata da incastro, avevano un morione semplice; tuttavia, a ciò supplì il suo ingegno, perché fece di cartapesta una mezza celata, che, incastrata nel morione, dava l'idea di una celata intera. Vero è che, per saggiarne la robustezza e vedere se poteva correre il rischio di un fendente, sguainò la spada e le menò due colpi, con il primo dei quali, in un istante, disfece quello che aveva fatto in una settimana.<sup>111</sup>

Anche per le armi vale quello che è valso per don Chisciotte: le armi di un passato lontano e medievale, quello della *Riconquista*, si trasformano negli anacronistici strumenti di un cavaliere errante fuori dal tempo. Sistemate al meglio non mancheranno di far sorridere gli improbabili rivali di questo improbabile eroe che ad ogni passo mostra non di fraintendere il reale ma di saltare al di là di esso in un mondo di pura fantasia e di sua costruzione.

Come per le armi e i compagni del cavaliere, anche per il suo destriero vale lo stesso discorso: sottratto da una realtà tutto sommato mediocre e banale, mediante un battesimo della fantasia, diventa una fiera e nobile cavalcatura:

---

<sup>111</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 43.

Fu quindi a visitare il proprio ronzino, e sebbene esso avesse negli zoccoli più crepe di una moneta antica e più acciacchi che il cavallo di Gonnella, che *tantum pellis et ossa fuit*, gli parve che né il Bucefalo di Alessandro né il Babieca del Cid potessero reggerne il confronto. Quattro giorni passò immaginando che nome gli avrebbe dato perché – come egli andava dicendo a se stesso – non vi era ragione per cui il cavallo di sì famoso cavaliere, oltretutto cavallo di per sé eccellente, non avesse un nome conosciuto e così procurava uno atto ad illustrare chi fosse stato prima di appartenere a cavaliere errante e ciò che era allora, dato che era ragionevole assai che, mutando stato il padrone, mutasse anch'esso il nome e ne assumesse uno famoso e altisonante, come conveniva al nuovo ordine e al nuovo esercizio che ormai professava. Finalmente [...] decise di chiamarlo *Ronzinante*, nome, a suo giudizio, alto, sonoro e significativo di ciò che era stato quando ronzino, *ante*, ossia prima, di ciò che era adesso, vale a dire *inante* e primo rispetto a tutti i ronzini del mondo.<sup>112</sup>

Così, procuratosi il necessario per diventare cavaliere, manca al cavaliere di attendere alla cerimonia di investitura, solitamente officiata, nei racconti di cavalleria, da un castellano. Ci soffermeremo a sottolineare due momenti in cui la tendenza di sovrapporre i libri di cavalleria alla realtà è particolarmente pronunciata: le pene d'amore patite in Sierra Morena e l'investitura a cavaliere, officiata in una locanda.

Entrambi i momenti, sebbene distanti nel corpo del testo e intervallati da episodi altrettanto esemplificativi del concetto di sovrapposizione dei piani di realtà,

---

<sup>112</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 45.

costituiscono esempi notevoli in quanto ripropongono una dominanza del soggettivo sull'oggettivo, della fantasia sulla realtà:

Scrutando in ogni direzione, per vedere se un qualche castello o rifugio di pastori ove potesse ripararsi e porre rimedio alla gran fame e necessità, egli scorse, non lontano dal cammino che stava seguendo, una locanda, e fu come se avesse visto una stella che lo guidasse non già all'ingresso, ma al cuore stesso della fortezza della redenzione. [...] Orbene, poiché al nostro avventuriero tutto quello che pensava, vedeva e immaginava gli sembrava essere fatto e succedere al modo di quanto aveva letto, appena vide la locanda gli parve di vedere un castello con le sue quattro torri e le cuspidi di lucido argento, non senza il ponte levatoio e un profondo fossato e con tutti gli annessi e connessi con i quali simili castelli si presentano.<sup>113</sup>

La confusione fra la locanda e il castello di Don Chisciotte è funzionale alla veglia delle armi, rituale cavalleresco propedeutico all'investitura, colla quale, nella fantasia di Don Chisciotte, egli si sarebbe elevato al rango di cavaliere errante.

L'altro momento, particolarmente eloquente ed esemplificativo, si svolge in Sierra Morena, quando il luogo stretto e selvaggio in cui si è recato per sfuggire alla Santa Hermandada, suggerisce a Don Chisciotte le pene d'amore dei suoi eroi del passato e li spinge, perciò, ad imitarli:

- Signore – rispose Sancio -, è allora buona regola della cavalleria perderci tra queste montagne, senza sentiero né cammino, in cerca di un pazzo che, una volta trovato, forse avrà voglia di portare a termine quello che ha lasciato a metà e non mi riferisco al racconto, ma alla testa di vostra grazia e alle mie costole, che potrebbe rompere del tutto?

---

<sup>113</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 53.

- Taci, ti ripeto, Sancio! – disse Don Chisciotte – Ti faccio sapere che quel che mi spinge sino a questi luoghi non è il solo desiderio di trovare il pazzo, ma anche quello di compiervi un'impresa che mi faccia acquistare perpetuo nome e fama in tutto il mondo conosciuto e con la quale apporterò il sigillo a tutto quel che può rendere perfetto e famoso un cavaliere errante! [...] Allo stesso modo, Amadigi è stato la stella polare, la Venere, il sole degli arditi e innamorati cavalieri: chiunque militi sotto la bandiera dell'amore e della cavalleria deve imitarlo. [...] Uno dei momenti in cui questo cavaliere ha dimostrato il più alto grado di prudenza, valore, coraggio, pazienza, fermezza e amore è stato quando si è ritirato, sdegnato dalla signora Oriani, a fare penitenza sul Picco povero, cambiando il proprio nome in quello di *Beltenebros* [...] E siccome questi luoghi sembrano fatti apposta a tali effetti, non c'è motivo di non approfittare dell'occasione che mi porge con tanta comodità le proprie chiome [...] voglio imitare Amadigi di Gaula e fare qui il disperato, il demente, il furioso, per ricalcare al tempo stesso le orme dell'ardito Orlando.<sup>114</sup>

La potenza della narrazione del Don Chisciotte può essere interpretata come la libertà del lettore di accettare senza riserve la finzione della narrazione come verità di fatto ed anzi, per questa, fuggire la realtà sociale ed immergersi nella pura finzione, in questo caso cavalleresca.

Essa costituisce per il lettore la possibilità di recuperare, nell'illusione utopica della finzione dell'opera, quella forza di emancipazione che l'illusione storica ha perduto. Questo processo è legato alla capacità evocativa della ricezione non meno che della produzione, la quale può proporsi di trovare nella propria capacità

---

<sup>114</sup> MIGUEL DE CERVANTES, cit., p. 405.

creatrice un'alternativa alla società della merce solo in quanto quest'ultima, come società, non ha ancora fatto della merce l'orizzonte dell'immaginazione.

È quindi necessario soffermarsi su una forma di *colonizzazione dell'immaginazione* che abbia precluso la capacità di pensare oltre la merce: la *spettacolarizzazione della merce*.

La *spettacolarizzazione della merce* si pone in continuità con il *feticismo della merce* e, anzi, ne costituisce un potenziamento essenziale, cioè quantitativo. Lo spettacolo della merce è in primis la rappresentazione del mondo feticistico che viene operata dagli uomini che pure lo costituiscono. Essendo però il mondo feticistico, come si è detto, costituito da una scissione fondamentale fra l'uomo e il suo prodotto, da un lato, e fra l'uomo e le sue qualità dall'altro, lo spettacolo della merce è una visione unificante:

Lo spettacolo non può essere inteso come l'abuso di un mondo visivo, il prodotto delle tecniche di diffusione massiva di immagini. Esso è piuttosto una *Weltanschauung* divenuta effettiva, materialmente tradotta. Si tratta di una visione del mondo che si è oggettivata.<sup>115</sup>

L'oggettivazione di una visione del mondo nella società feticistica comporta l'estensione della divisione sociale del lavoro e la creazione di una vera e propria industria dello spettacolo.

Il particolare luogo sensibile, cioè materiale, della produzione dello spettacolo è così, come la merce, un luogo sensibilmente sovransensibile, in cui avviene in modo più evidente quello che pure appare nella totalizzazione delle equazioni di valore,

---

<sup>115</sup>G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. di Pasquale Stanziiale, Milano, Massari Editore, 2008, cit. p. 44.

cioè nella mercificazione totale dell'esistenza: la conversione in merce di tutto il percepibile:

Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'*occupazione totale* della via sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede altro che quello: il mondo che si vede è il suo mondo. La produzione economica moderna estende la propria dittatura estensivamente ed intensivamente. Nelle zone meno industrializzate, il suo dominio è già presente con qualche merce-vedette e in quanto dominio imperialistico presente nelle zone che sono in testa nello sviluppo della produttività. In queste zone avanzate, lo spazio sociale è invaso dalla sovrapposizione continua di strati geologici di merci. A questo punto della "seconda rivoluzione industriale" il consumo alienato diviene per la massa un dovere supplementare alla produzione alienata. È *tutto il lavoro venduto* di una società che diviene globalmente la *merce totale*, il cui ciclo deve proseguire.<sup>116</sup>

Nello spettacolo ritorna quello che si è originariamente perduto con la divisione del lavoro: il senso generale dell'agire sociale.

All'uomo estraniato, risultato dall'uguaglianza quantitativa di tutti i lavori qualitativamente distinti, perviene una coscienza distorta del proprio operato, condensata dai mezzi di produzione dello spettacolo in immagini-oggetto che hanno come obiettivo di trasporre nella soggettività, l'inversione oggettiva dei predicati. Esse immagini devono fornire frammenti di ragione ai frammenti di umanità risultati dal processo produttivo: come immagine, cioè rappresentazione, essa mostra nell'unità di questo processo la scissione che caratterizza il sostrato materiale dell'esistenza quotidiana:

---

<sup>116</sup> G. DEBORD , cit. p.58.

Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico. Lo spettacolo, come tendenza a *far vedere* attraverso differenti mediazioni specializzate il mondo che non è più direttamente percepibile, trova normalmente nella vista il senso umano privilegiato, che in altre epoche fu il tatto; il senso più astratto, più mistificabile, corrispondente all'astrazione generalizzata della società attuale. Ma lo spettacolo non è identificabile con il semplice sguardo, anche se combinato con l'ascolto. Esso è ciò che sfugge all'attività degli uomini, alla riconsiderazione e alla correzione della loro opera. È il contrario del dialogo. Dovunque c'è una rappresentazione indipendente, là lo spettacolo si ricostruisce.<sup>117</sup>

L'autoreferenzialità del linguaggio spettacolare, cioè l'esibizione come esibizione, è la forma moderna della religiosità celebrativa. La merce, elevata a idolo, rappresentata come soluzione spettacolare alla separazione reale che essa stessa produce, è il vero soggetto. Il suo essere soggetto dell'apparenza e della sostanza generale della società dello spettacolo risulta da un incremento della capacità produttiva della società stessa ma risulta anche, e soprattutto, da un aumento dell'espropriazione generale:

L'alienazione dello spettatore a vantaggio dell'oggetto contemplato (che è il risultato della propria attività incosciente) si esprime così: più esso contempla, meno vive, più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la propria esistenza e il proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo, in rapporto all'uomo agente, si manifesta nel fatto che i suoi gesti non sono più i suoi, di un altro che glieli rappresenta. Questo perché lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto.

---

<sup>117</sup> G. DEBORD , cit., p. 48.

Il lavoratore non produce più sé stesso, egli produce una potenza indipendente. Il *successo* di questa produzione, la sua abbondanza, ritorna al produttore come *abbondanza dell'espropriazione*. Tutto il tempo e lo spazio del suo mondo gli divengono estranei con l'accumulazione dei suoi prodotti alienati. Lo spettacolo è la mappa di questo nuovo mondo, mappa che copre esattamente lo spazio del suo territorio. Le forze stesse che ci sono sfuggite si *mostrano* a noi in tutta la loro potenza.<sup>118</sup>

La spettacolarizzazione della merce si sostituisce così, prima mediante un mondo di oggetti concreti, quindi mediante la colonizzazione dell'immaginario, al mondo preesistente rendendo lo spazio stesso della quotidianità sociale estraneo all'individuo che pure ci vive e lo produce.

Lo spazio come il tempo diventano unità fondamentali completamente estranee all'uomo, perdono tutte le loro caratterizzazioni storiche, sia come città che come campagna, trasformandosi nelle espressioni topografiche e cronologiche di questa più profonda e generale espropriazione dalla quale l'emancipazione appare impossibile:

La storia universale è nata nelle città ed è divenuta maggiorenne nel momento della decisiva vittoria della città sulla campagna. Marx considerava come uno dei più grandi meriti rivoluzionari della borghesia il fatto che "essa ha sottomesso la campagna alla città", dove *l'aria emancipa*. Ma se la storia della città è la storia della libertà. È stata però anche quella della tirannia, dell'amministrazione statale che controlla la campagna e la stessa città. [...] La presente tendenza alla liquidazione della città non fa dunque che esprimere in altro modo il ritardo di una

---

<sup>118</sup> G. DEBORD, cit., p. 53.

subordinazione dell'economia alla coscienza storica, di una unificazione della società riappropriatasi dei poteri che si sono staccati da essa.<sup>119</sup>

Come la città è andata soggetta ad un processo di liquefazione, così anche la campagna, suo complemento naturale, si è disciolta progressivamente, eliminando ogni relazione storica e sociale fra gli individui e il luogo che popolano:

La storia economica, che si è interamente sviluppata attorno alla contrapposizione città-campagna, è giunta a uno stadio di successo che annulla contemporaneamente i due termini. L'attuale *paralisi* dello sviluppo storico totale, a vantaggio della prosecuzione esclusiva del movimento indipendente dell'economia, fa del momento in cui cominciano a sparire la città e la campagna, non il *superamento* della loro scissione ma il loro simultaneo disfaccimento. L'usura reciproca della città e della campagna, prodotto, della mancanza del movimento storico, attraverso cui la realtà urbana esistente dovrebbe essere superata, si mostra nell'eccentrica mescolanza dei loro elementi decomposti, che invade le zone più avanzate dell'industrializzazione.<sup>120</sup>

Come lo spazio risulta svilito dalla merce, così anche il tempo si trova ad essere una caricatura del fluire tradizionale del tempo, legato, usualmente, allo scorrere delle stagioni e al cambiamento dei climi. Il tempo della società dello spettacolo è un tempo che risulta direttamente dall'estensione spaziale del valore della merce: esso tempo, come numero del movimento, misura segmenti significativi dal punto di vista economica, ossia funzionali alla produzione:

---

<sup>119</sup> G. DEBORD, cit., pp. 136-137.

<sup>120</sup> G. DEBORD, cit., p. 136.

Il tempo pseudociclico non è, in effetti, che il *travestimento consumabile* del tempo-merce della produzione. Esso ne contiene le caratteristiche essenziali di unità omogenee scambiabili e di soppressione della dimensione qualitativa. Ma essendo il sottoprodotto di questo tempo destinato all'arretramento della vita quotidiana concreta – a al mantenimento di questo arretramento esso deve essere caricato di pseudo valorizzazioni e apparire in una serie di momenti falsamente individualizzanti.<sup>121</sup>

Anche dal punto di vista dell'amministrazione della temporalità, l'espropriazione si manifesta come estensiva e totale. Il tempo della produzione industriale, perso il significato di tempo qualitativo, si trasforma nella caricatura di un tempo ciclico anteriore in cui gli avvenimenti propri della temporalità agricola determinavano l'evento della festa:

Mentre il consumo del tempo ciclico delle società antiche era in accordo col reale lavoro di queste società, il consumo pseudo ciclico dell'economia sviluppata si trova in contraddizione col tempo irreversibile astratto della sua produzione. Mentre il tempo ciclico era il tempo dell'illusione immobile, vissuto realmente, il tempo spettacolare è il tempo della realtà che si trasforma, vissuto illusoriamente.<sup>122</sup>

L'emancipazione insita nell'illusione viene meno proprio per il venir meno della temporalità in generale come nella spazialità. Il tempo stesso della quotidianità, totalmente inquadrato nelle logiche della produzione di valore, viene lottizzato e mercificato, è, insomma, totalmente espropriato:

---

<sup>121</sup> G. DEBORD, cit., p. 126.

<sup>122</sup> G. DEBORD, cit., p. 128.

Per portare i lavoratori allo statuto di produttori e consumatori “liberi” del tempo-merce, la condizione preliminare è stata l'*espropriazione violenta del loro tempo*. Il ritorno spettacolare del tempo non è divenuto possibile che a partire da questo primo spossessamento del produttore.<sup>123</sup>

La perdita del tempo e dello spazio è il corrispettivo esteriore della perdita della vita interiore. Come avveniva che le immagini-oggetto della società dello spettacolo inducessero comportamenti determinati esteticamente, così avviene che l'espropriazione della realtà determini uno svilimento dell'alterità dell'illusione. Se il Don Chisciotte poteva essere tanto un simbolo di libertà dai condizionamenti materiali, quanto una velata critica alla società feudale e alla sua anacronistica retorica dell'onore e del merito guerriero, la vita in un mondo altro dal tempo reale, la vita nel tempo artificiale della merce, diventa la prassi della realtà capitalistica.

Vorrei proporre alcuni estratti testuali, ciascuno esplicativo di una delle questioni appena trattate, tratti da due opere fondamentali di Pier Paolo Pasolini: *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, pubblicate per la prima volta, rispettivamente, nel 1975 e nel 1976.

Il primo testo interessante riguarda il “linguaggio degli oggetti” ossia un'analisi merceologica, si potrebbe dire, della merce e della sua forma estetica:

Osserviamo un fenomeno che sembra irrilevante. Sono tornati da qualche tempo di moda gli “oggetti” degli anni Trenta e Quaranta e io sto girando un film ambientato precisamente nel '44. Sono quindi costretto ogni giorno – con quello sguardo impietoso ed elencatorio che il cinema richiede – a osservare gli “oggetti”

---

<sup>123</sup> G. DEBORD, cit., p. 129.

che filmo. In questi giorni sto osservando una scena in cui due signorine borghesi prendono il tè. Ho osservato dunque, tra gli altri oggetti, delle tazzine da tè.

Il mio scenografo Dante Ferretti aveva fatto le cose in grande: aveva procurato per la scena un servizio molto prezioso. Erano tazzine color giallo uovo chiaro, con delle macchie a rilievo bianche. Legate all'universo della Bauhaus e dei bunker, esse erano angosciose. Non potevo guardarle senza provare una fitta al cuore, seguita da un profondo malessere. Tuttavia quelle tazzine, avevano in sé una misteriosa qualità, condivisa, del resto, dalla mobilia, dai tappeti, dai vestiti e dai cappellini delle signorine, dalle suppellettili, dalle stesse carte da parati: questa misteriosa qualità non dava però dolore, non causava un violento regresso (che poi la notte ho sognato) in epoche anteriori e atroci. Dava anzi gioia. La loro misteriosa qualità era quella dell'artigianato [...] Le cose erano ancora cose fatte e confezionate da mani umane: pazienti mani antiche di falegnami, di sarti, di tappezzieri, di maiolicari. Ed erano cose con una *destinazione umana*, cioè personale. Poi l'artigianato e il suo spirito è finito di colpo [...] Non c'è soluzione di continuità ai miei occhi, tra quelle tazzine e un vasetto.<sup>124</sup>

Il primo esempio proposto riprende la critica di Debord alla sovrapposizione di strati geologici di merci. Le merci del mondo degli artigiani, ancora imperfettamente capitalistici, aprono nello spazio della vita quotidiana uno spazio epifanico, cioè l'esperienza di un linguaggio alternativo a quello della materialità consumistica, caratterizzata dall'abbandono totale del metro qualitativo. L'estraneità fra l'autore e l'immaginario fruitore del testo proposto deriva proprio da questa impossibilità di cogliere l'alterità di questa esperienza estetica.

---

<sup>124</sup> P.P. PASOLINI, *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2018, cit. pp. 55-56.

Dall'oggetto epifanico, infatti, occorre passare all'oggetto omologante, all'oggetto il cui possesso non è finalistico, quello destinato puramente al consumo:

La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato. Di un mondo che a noi, ultimi depositari di una visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita, appare come un mondo di morte. [...] Questa visione apocalittica del futuro è giustificabile, ma probabilmente ingiusta.

Sembra folle, ma un recente slogan, quello divenuto fulmineamente celebre, dei "jeans Jesus": "Non avrai altro jeans all'infuori di me", si pone come un fatto nuovo, una eccezione nel canone fisso dello slogan, rivelandone una possibilità espressiva impreveduta, e indicandone una evoluzione diversa da quella che la convenzionalità – subito adottata dai disperati che vogliono sentire il futuro come morte – faceva troppo ragionevolmente prevedere [...] Coloro che hanno prodotto questi jeans e li hanno lanciati nel mercato, usando, per lo slogan di prammatica uno dei dieci Comandamenti, dimostrano – probabilmente con una certa mancanza di senso di colpa, cioè con l'incoscienza di chi non si pone più certi problemi – di essere già oltre la soglia entro cui si dispone la nostra forma di vita e il nostro orizzonte mentale.<sup>125</sup>

L'oggetto omologante contiene nella sostanza della sua omologazione il rimando ad altro, il rimando ad una exteriorità alla quale è accomunato nell'origine. Come l'oggetto giunge all'uomo omologato, prodotto in serie, così gli giunge l'ambiente,

---

<sup>125</sup> P.P. PASOLINI, *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2019, cit. pp 15-16.

lo spazio. Così negli oggetti che compongono i luoghi emerge la dittatura della mercificazione a circondare e spezzare lentamente gli spazi precapitalistici, mutandoli in merci turistiche:

Dunque, se fossi andato nello Yemen in quanto letterato, sarei tornato con un'idea dello Yemen completamente diversa da quella che ho essendoci andato in quanto regista. Non so quale delle due sia più vera. In quanto letterato sarei tornato con l'idea – esaltante e statica – di un paese cristallizzato in una situazione storica medievale: con alte e strette case rosse, lavorate di fregi bianchi come in una rozza oreficeria, ammassate in mezzo ad un deserto fumigante e così limpido da scalfire la cornea: e qua e là vallette con villaggi, che ripetono esattamente la forma architettonica della città, tra sparuti orti a terrazza, di grano, di orzo, di piccole viti. In quanto regista ho visto invece, in mezzo a tutto questo, la presenza “espressiva”, orribile, della modernità: una lebbra di pali della luce piantati caoticamente – casupole di cemento e bandone costruite senza senso là dove un tempo c'erano mura di città – edifici pubblici in uno stile Novecento arabo spaventoso eccetera. E naturalmente i miei occhi *hanno dovuto* posarsi anche su altre cose, più piccole e addirittura infime: oggetti di plastica, scatolame, scarpe e manufatti di cotone miserabili, pere in scatola (provenienti dalla Cina), radioline.<sup>126</sup>

La spazialità consumistica estende ed esaspera l'esperienza dell'oggetto omologante mostrando la stretta logica che lega la determinatezza più piccola, come delle pere in scatole, alla più grande, i palazzi novecenteschi, luogo di un potere tutto economico ed economicistico.

---

<sup>126</sup> P.P. PASOLINI, *Lettere Luterane*, cit. pp. 50-51.

Lo spazio diventa a sua volta il ponte che veicola il messaggio della società totalitaria della merce al cuore dell'uomo, fornendo l'ambiente in cui dissolvere, progressivamente, ogni retaggio materiale di cultura popolare:

Se io alla tua età (e anche molto dopo) camminavo per la periferia di una città (Bologna, Roma, Napoli ...), ciò che quella periferia mi diceva "in suo latino" era: qui abitano i poveri e la vita che si svolge è povera. Ma i poveri sono operai. E gli operai sono diversi da voi borghesi. Essi quindi vogliono un futuro diverso. Ma il futuro è lento a venire. Perciò il loro domani – vissuto in questa periferia da loro, e da voi contemplato – assomiglia immensamente all'oggi. È una città che si ripete. [...] La rivoluzione ha la pigrizia del sole che splende sui prati spelacchiati, sulle baracche, sui palazzoni scrostati. [...] Il mondo operaio è fisicamente contadino: la sua tradizione antropologica recente non è trasgressiva. Il paesaggio può contenere questa forma di vita (bidonville, casupole, palazzoni) perché il suo spirito è identico a quello dei villaggi, dei casolari. E, appunto, la rivoluzione operaia ha questo spirito.<sup>127</sup>

Se così appare la periferia di una città "paleoindustriale", nella città consumistica, cioè del capitalismo tardo e totalitario, la periferia trasmette tutt'altro messaggio:

Se invece tu ora cammini per una periferia, sempre "in suo latino" tale periferia ti dirà: "Qui non c'è più spirito popolare". Contadini e operai sono "altrove", anche se materialmente abitano ancora qui. Le bidonville (grazie a Dio, certamente) sono quasi sparite. Sono invece enormemente cresciuti i "centri" di palazzoni. Di un loro amalgama col mondo antico e contadino non si può parlare più. Le immondizie sono

---

<sup>127</sup> P.P. PASOLINI, cit., p. 57.

uno spaventoso corpo estraneo. I fiumiciattoli e i canali sono terrificanti. Il diritto dei poveri a un'esistenza migliore ha una contropartita che ha finito col degradarla. Il futuro è imminente e apocalittico. I figli sono strappati alla somiglianza coi padri e proiettati verso un domani che pur conservando i problemi e la miseria dell'oggi, non può che esserne qualitativamente del tutto diverso. Di rivoluzione non se ne parla nemmeno: e tanto meno quanto più se ne parla freneticamente (una frenesia che i figli degli operai hanno imparato in modo umiliante dai figli dei borghesi). Il distacco dal passato e la mancanza di rapporto (sia pur ideale e poetico) col futuro sono radicali.<sup>128</sup>

Mutato lo spazio, muta il suo numero, il suo tempo, il quale, come detto, scimmiotta artificialmente il fluire naturale, sebbene la civiltà, nel suo complesso, dimostri nella pratica di aver abolito la distinzione fra la notte e il giorno e fra gli spazi della superficie terrestre. Ovunque le festività legate in qualche misura all'articolazione della società agricola, canonizzate nelle varie religioni succedutesi nel tempo, si sono profondamente modificate ed evolute nella monolitica celebrazione della merce. Questa soppressione generalizzata e violenta del passato assume quindi i contorni di una vera e propria rivoluzione guidata dall'alto:

La restaurazione o reazione reale cominciata nel 1971-1972 (dopo l'intervallo del 1968) è in realtà una rivoluzione. Ecco perché non restaura niente e non ritorna a niente; anzi, essa tende letteralmente a cancellare il passato, coi suoi "padri", le sue religioni, le sue ideologie e le sue forme di vita (ridotte oggi a mera sopravvivenza). Questa rivoluzione di destra, che ha distrutto prima di ogni cosa la destra, è

---

<sup>128</sup> P.P. PASOLINI, cit., p. 58.

avvenuta attualmente, pragmaticamente. Attraverso una progressiva accumulazione di novità (dovute quasi tutte all'applicazione della scienza): ed è cominciata dalla rivoluzione silenziosa delle infrastrutture.

Naturalmente non è cessata, in tutti questi anni, la lotta di classe; e continua naturalmente ancora. E, infatti, ecco l'aspetto esteriore, di questa reazione rivoluzionaria; aspetto esteriore che si presenta appunto nelle forme tradizionali della destra fascista e clerical-liberale.<sup>129</sup>

È la cultura, infine, l'ultima vittima di questa rivoluzione dei modi della reazione. La cultura, rinnovata dall'ambiente in cui viveva e da cui era sorta, si estingue lentamente e muore nel corpo della società totalitaria della merce. Essendo il corpo sopravvissuto allo spirito, al monello e alle tipiche figure della periferia del mondo "paleoindustriale", si sostituisce la figura del tossico, disperato scarto umano della società della merce:

Per quanto riguarda la mia personale, e assai scarsa esperienza, ciò che mi par di sapere intorno al fenomeno della droga, è il seguente dato di fatto: la droga è sempre un surrogato. E precisamente un surrogato della cultura. [...] Ma la parola "cultura" non indica soltanto la cultura specifica, d'*elite*, di classe: indica anche, e prima di tutto (secondo l'uso scientifico che ne fanno gli etnologi, gli antropologi, i migliori sociologi) il sapere e il modo di essere di un paese nel suo insieme [...] Ora, ci sono dei periodi storici in cui c'è spazio per la droga: o meglio, tale spazio in altro non consiste che nel vuoto culturale "interiore" di singoli individui, che hanno deciso di anticipare con tale vuoto la propria morte e di accelerarla col surrogato culturale della droga.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> PIERPAOLO PASOLINI, *Scritti Corsari*, cit. pp. 17-18.

<sup>130</sup> PIERPAOLO PASOLINI, cit., p. 98-99-100.

Il vuoto è l'orizzonte dello spirito nella società della merce. Tolto il velo al dominio di classe nascosto nelle dinamiche quantitative e anonime del potere economico, il vuoto di cultura proprio di questa forma di dominio pone nuovi problemi all'opera, e li pone sia in termini di ricezione che in termini di produzione.

L'opera non può parlare di illusione nella società della merce. Non può parlare di illusione perché l'illusione stessa è legata al mondo e alle sue possibilità. In un mondo senza alternative, senza scelta, senza possibilità, l'opera deve cercare in questa mancanza il recupero della propria funzione negativa.

#### III. 4. DISTOPIA E IPERREALISMO

L'esperienza estetica, cioè l'opera stessa sia in quanto fruita che in quanto prodotta, risulta così impossibile nella società dello spettacolo.

L'impossibilità della sua realizzazione le viene dall'esterno, dall'ambiente in cui essa come opera si muove. Parca di illusioni, essendo queste stesse illusioni il mezzo che la muta in merce, l'opera, per mantenere la propria bellezza d'arte senza divenir merce, deve mutarsi nella rappresentazione stessa del mondo della merce. Essa deve recuperare in un nuovo contenuto le prerogative identificative sue proprie:

*L'esperienza estetica si trova del tutto esautorata nella sua primaria funzione sociale nel momento in cui l'atteggiamento nei confronti dell'opera d'arte si limita al circolo vizioso che dall'esperienza estetica dell'opera torna all'esperienza del sé,*

*senza aprirsi all'esperienza dell'altro che da sempre si realizza nella prassi estetica attraverso le occasioni d'identificazione primaria quali l'ammirazione, lo choc, la commozione, il riso, e che soltanto una malintesa superiorità estetica può prendere per volgari<sup>131</sup>*

L'identificazione coll'opera, tuttavia, è possibile solo ampliando l'orizzonte evocativo mediante la descrizione del mondo creato nell'opera. Questo mondo altro deve tenere rispetto al mondo reale un atteggiamento di potenziamento, di ingigantimento delle tendenze reali e proprie del mondo della merce:

*All'esperienza estetica vengono tolte le funzioni sociali primarie proprio quando viene costretta in un quadro categoriale fatto di "emancipazione e affermazione", "innovazione e riproduzione", e la forza di contraddizione dell'opera d'arte non viene fatta transitare nell'identificazione in quanto concetto opposto alla stessa e derivante da un'estetica della ricezione.<sup>132</sup>*

Nel contesto della società consumistica questo è ottenibile mettendo in scena, rappresentando, un aspetto singolo o più aspetti del mondo della merce in modo da ingigantirli e proiettarli nel futuro. Come nella ritrattistica della merce si possono forzare le caratteristiche che un oggetto pur possiede in quanto oggetto, allo stesso modo nell'opera letteraria è possibile fissare, meglio è più che nell'opera filmica o delle arti altre, poiché elettiva è l'evocazione e la descrizione, la caratteristica della merce singola.

Se è vero che il singolo oggetto omologante può dischiudere la propria relazione profonda con lo spazio-tempo mercificato, allora l'opera letteraria può ingigantire

---

<sup>131</sup> H.R. JAUSS, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, trad. di Matteo G. Brega, Milano, Mimesis, 2011, p. 60.

<sup>132</sup> H.R. JAUSS, cit., p. 71.

questa relazione specifica e questa rete mettendo in scena il cuore di tenebra della società capitalista: l'abolizione dell'uomo in quanto uomo.

Come esemplificazione dell'appiattimento della natura politropa umana sulla superficie di questa rete, è analizzabile la celebre opera di Andy Warhole *Diamond dust shoes* così come viene analizzata nell'opera di Fredric Jameson *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, pubblicata, per la prima volta nel 1991 nel Regno Unito:

But there are some more other significant differences between the high-modernist and postmodernist moment, between the shoes of Van Gogh and the shoes of Andy Warhole, on which we must now very briefly dwell. The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all postmodernism to which we will have occasion to return in a number of other contexts.

Then we must surely come to terms with the role of photography and the photographic negative in contemporary art of this kind [...] Here, on the contrary, it is as though the external and colored surface of things – debased and contaminated in advance by their assimilation to glossy advertising images – has been stripped away to reveal the deathly black-and-white substratum of the photographic negative which subtends them [...] I think, a matter of content any longer but some more fundamental mutation both in the object world itself – now become a set of texts or simulacra – and in the disposition of the subject.<sup>133</sup>

Nella merce rappresentata secondo la propria natura, dunque, emerge una nuova forma di esperienza estetica, insieme bella e non piacevole, ma piuttosto

---

<sup>133</sup> F. JAMESON, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Verso Editor, London, 1992, cit. p. 9.

perturbante. Nel negativo della scarpa, l'uomo si trova di fronte al negativo dell'intero cosmo mercificato, ridotto ad un'apparenza priva di sostanza.

Questo singolo aspetto rappresentativo, iperrealistico nel senso che sorge da una volontaria purificazione della complessità del reale, permette di dischiudere un orizzonte distopico in cui la letteratura può farsi insieme esperienza estetica e momento di riflessione sulla complessità dell'esperienza sociale:

Yet this is even more paradoxical in the light of biographical information: Warhole began his artistic career as a commercial illustrator for shoe fashions and a designer of display windows in which various pumps and slippers figured prominently. Indeed, one is tempted to raise fere – far too prematurely – one of the central issues about postmodernism itself and its possible political dimension: Andy Warhole's work turns in fact centrally around commodification, and the great billboard images of Coca-Cola bottle or the Campbell's soup can, which explicitly foreground the commodity fetishism of a transition to late capital, ought to be powerful and critical political statements<sup>134</sup>

Questa particolare tendenza insita nella merce totalitaria permette di dischiudere il mondo della distopia.

Come si è avuto modo di sottolineare, infatti, la principale caratteristica della distopia, e particolarmente di *1984*, consiste nell'esibire un congelamento del fluire storico, cristallizzato intorno ad un preciso assetto sociale.

---

<sup>134</sup> F. JAMESON, cit., p. 9

Allo stesso modo la distopia, fondamentalmente politica, rappresentata nell'opera di Orwell, ci permette di osservare, reificato, il fondamentale aspetto del mondo totalitario della merce feticistica: l'omologazione.

Qualsiasi sospensione dell'incredulità diventa superflua: nella distopia Orwelliana, qui considerata paradigma di ogni distopia, la lacrima di Winston è la lacrima del lettore e dell'autore insieme:

“Non possono entrare dentro di te” aveva detto lei, ma in realtà *potevano* entrarti dentro. “Quello che ti accade qui è *per sempre*” aveva detto O'Brien, ed era la verità. C'erano cose, frutto di azioni compiute in prima persona, dalle quali non ci si riprendeva più. Qualcosa veniva ucciso dentro il petto: era come bruciato cauterizzato. [...] Alzò lo sguardo verso quel volto enorme. Ci aveva messo quarant'anni per capire il sorriso che si celava dietro quei baffi neri. Che crudele, vana inettitudine! Quale volontario e ostinato esilio da quel petto amoroso! Due lacrime maleodoranti di gin gli sgocciarono ai lati del naso. Ma tutto era a posto adesso, tutto era a posto, la lotta era finita. Era riuscito a trionfare su sé stesso. Ora amava il grande fratello.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> G. ORWELL, 1984, cit. pp. 319 - 326

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ADORNO T. W., *Teoria Estetica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1977<sup>1</sup>.
- DEBORD G.E., *La société du spectacle*, Massari editore, Bolsena, 2004<sup>1</sup>.
- FREUD S., *Il disagio della civiltà*, Milano, Bollati Boringhieri, 2012<sup>1</sup>.
- HEGEL G.W.F., *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani Editore, 2013<sup>1</sup>.
- HEGEL G.W.F., *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Firenze, Giunti Editore, 2017<sup>1</sup>.
- JAMESON F., *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, London, Verso Editor, 1991<sup>1</sup>.
- JAUSS H.R., *Esperienza Estetica ed Ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987<sup>1</sup>.
- JAUSS H.R., *Breve Apologia dell'Esperienza Estetica*, Milano, Mimesis, 2011<sup>1</sup>.
- MARX K., *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, Roma, Avanzini e Torraca editori, 1968<sup>1</sup>.
- MARX K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004<sup>1</sup>.
- PASOLINI P.P., *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano, 1975<sup>1</sup>.
- PASOLINI P.P., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 1976<sup>1</sup>.
- WALTER B., *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014<sup>1</sup>.

## OPERE LETTERARIE CITATE

- LEOPARDI G., *Zibaldone di pensieri*, Firenze, Le Monnier editore, 1903<sup>1</sup>
- HUXLEEY A., *Brave new world*, London, Chatto and Windus editors, 1932<sup>1</sup>
- KAFKA, *Il Processo*, Berlino, Die Schmeide editore, 1925<sup>1</sup>.

ORWELL G., 1984, London, Secker & Warburg, 1949<sup>1</sup>.

LEOPARDI G., *Operette Morali*, Milano, Antonio Fortunato Stella Editore, 1827<sup>1</sup>.

LONDON J., *The call of the wild*, New York, The Macmillan Company, 1903<sup>1</sup>.

LONDON J., *The iron heel*, New York, The Macmillan Company, 1908<sup>1</sup>.

J. STEINBECK, *Of mice and man*, New York, Covici – Friede editor, 1937<sup>1</sup>

TOLSTOJ L. *La morte di Ivan Il'ic*, San Pietroburgo, 1886<sup>1</sup>.

PIRANDELLO L., *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Bemporad, 1926<sup>1</sup>.

DE CERVANTES M., *Don Chisciotte della Mancia*, Madrid, 1608<sup>1</sup>.

HUGO V., *Les Miserables*, Paris, Pagnaire Librer-Editour, 1862<sup>1</sup>.

MAJAKOVSKIJ V., *Ode alla rivoluzione*, Pietrogrado, Plamja N. 27, 1918<sup>1</sup>.