

# NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Agosto-Settembre 1973 / L. 500

## 8/9

### MARXISMO E CRITICA D'ARTE

Numero speciale a cura di  
AURELIO NATALI

Interventi di : Accame / Barilli / Bernardi / Caruso / Costa / Dalai Emiliani / de Castris  
Del Guercio / De Micheli / Di Genova / Dorfles / Fagiolo / Fagone / Fossati / Maltese  
Menna / Montana / Palazzoli / Pardi / Perlini / Perniola / Pinto / Previtali / Quintavalle  
Raffa / Romano / Rosci / Silva / Spinella / Tadini / Trini / Vergine / Vitta.

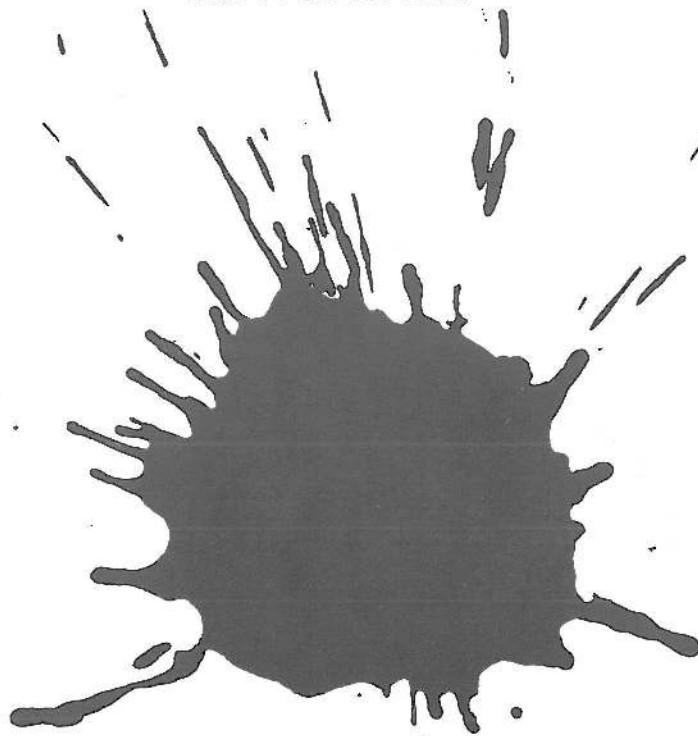


## Quando il pensiero diventa segno

la china rotring lo svolge  
sulla carta con la sua  
traccia nitida e intensa.

Brillante,  
perfettamente coprente,  
pronta per l'uso immediato  
in riempitori speciali  
di plastica o in flaconi,  
la china rotring è nera, rossa,  
blu, verde, gialla, seppia.

**rotring**  
**KOH-I-NOOR**



## Nuova Serie

### Editoriale

Premessa di A. Natali

La critica marxista (dibattito)

con M. De Micheli, P. Fossati, G. Previtali

Critica marxista e mass media (dibattito)

con V. Fagone, A. C. Quintavalle, P. Raffa

Interventi di:

|                   |    |
|-------------------|----|
| G. M. Accame      | 13 |
| R. Barilli        | 14 |
| A. Bernardi       | 14 |
| U. Caruso         | 16 |
| M. Costa          | 17 |
| M. Dalai Emiliani | 19 |
| A. L. de Castris  | 19 |
| A. Del Guercio    | 21 |
| G. Di Genova      | 22 |
| G. Dorfles        | 23 |
| M. Fagiolo        | 24 |
| C. Maltese        | 24 |
| F. Menna          | 26 |
| G. Montana        | 27 |
| D. Palazzoli      | 29 |
| G. Pardi          | 30 |
| T. Perlini        | 31 |
| M. Perniola       | 33 |
| S. Pinto          | 33 |
| G. Romano         | 34 |
| M. Rosci          | 37 |
| U. Silva          | 38 |
| M. Spinella       | 38 |
| E. Tadini         | 39 |
| T. Trini          | 40 |
| L. Vergine        | 40 |
| M. Vitta          | 41 |
| Bibliografia      | 43 |

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 371.555/371.025/371.008 Abbonamento annuo lire 4.000 (estero 6.000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

# Editoriale

Secondo una consuetudine ormai pluriennale, questo numero del dopo estate è dedicato ad un tema specifico. Oggetto, questa volta, è la critica d'arte marxista o, come qualcuno giustamente ha precisato, la « critica marxista dell'arte ».

1 Aurelio Natali, che ne è stato il curatore, ha  
2 spiegato nella premessa i motivi di questa  
3 scelta. Perciò ci limiteremo a ribadire soltanto  
che la nostra rivista è interessata a questo  
argomento per molte ragioni.

8 Prima di tutto perché riteniamo che un di-  
scorso sulla critica d'arte sia tuttora di gran-  
de importanza. Specialmente se non si risolve  
in un dibattito tra « adepti » ma diventa spun-  
to per un lavoro che — a vari livelli e tenendo  
conto del grado di preparazione di ciascuno —  
coinvolga tutti i lettori. È un vecchio nostro  
pallino infatti, che la critica d'arte dovrebbe  
rappresentare non riserva di caccia per pochi  
specialisti, bensì esercizio svolto da tutti. So-  
prattutto come propedeutica ad un atteggiame-  
nto critico da applicare in ogni esperienza  
del vissuto.

Un'altra ragione è che, oggi come oggi, pro-  
prio per quel granello di verità contenuto nel-  
la parafrasi « perché non possiamo non dirci  
marxisti », citata nel dibattito di apertura da  
Paolo Fossati, un esame della problematica  
artistica, anche da parte dei non marxisti,  
non può assolutamente prescindere da una  
analisi di questo tipo; naturalmente arricchita  
da tutte quelle nuove prospettive di cui si  
parla in numerosi interventi di questo stesso  
numero. Quindi un discorso su marxismo e  
critica d'arte ci sembra oggi più che mai ap-  
propriato ed utile.

Come si noterà, alcuni degli intervenuti han-  
no sottolineato l'opportunità che tale dibat-  
tito diventi l'inizio di un nuovo lavoro da svol-  
gere nella rivista. Anche noi lo auspichiamo  
e cercheremo di dare spazio a questa esigen-  
za. Fra l'altro, è proprio con questo spirito  
che abbiamo ritenuto di integrare i testi con  
una bibliografia essenziale. Anch'essa vuole  
porsi come stimolo e inizio di una maggiore  
consapevolezza e approfondimento di questo  
problema.



# Premessa

di Aurelio Natali

1. Una serie di problematiche legate all'arte e al suo rapporto, oggi, con la società e la convinzione che una corretta lettura di esse può essere resa possibile solo da un'analisi marxista, è la motivazione di fondo che ha suggerito questo dibattito. Ma non è questo il solo nodo che esso vuole affrontare. È noto come, sia sul piano ideologico che su quello operativo, i critici d'arte che si collocano a sinistra (e l'espressione è voluta) abbiano sovente posizioni estremamente differenziate, confuse, a volte arretrate, ancora ampiamente condizionate da ideologie, modelli, strutture tipiche della cultura di classe in cui operano. Solo attraverso un confronto sui metodi di analisi è di intervento si possono identificare insufficienze e imprecisioni, correlazioni, percorsi paralleli che permettano la definizione di un piano culturale omogeneo in grado di consentire una ulteriore, se possibile, operatività. Non proposta astratta, quindi, destinata all'archiviazione, ma momento, anche all'interno del dibattito ideologico, organizzativo nella misura in cui chi vi avrà partecipato saprà portare innanzi, con altri, il suo discorso. Due sono stati i temi suggeriti per l'articolazione del dibattito. Uno dedicato alla critica d'arte marxista, o meglio, come qualcuno ha suggerito, alla critica marxista dell'arte, l'altro alla critica marxista e i mass-media. Due temi solo apparentemente diversi poiché fanno parte entrambi di un identico problema, quello della creatività umana, risolto dalle strutture di classe in termini profondamente dissimili, sebbene complementari l'uno all'altro. Un'arte che è ancora creatività ma che va riducendo sempre più il suo campo di comunicazione sino a sfiorare l'annullamento e una massiccia proposta di immagini che attraverso la sua facilità di lettura compensa la deprivazione culturale operata nella massa e veicola nel frattempo, in modo mascherato, l'ideologia del potere. Un sistema unico, nella sostanza, autoequilibrante, che consente la fuga delle energie eccentriche cristallizzandole subito dopo nell'elitismo linguistico e moltiplica sempre più, proprio per l'improponibilità della comunicazione ancora parzialmente autonoma, la soggiacenza culturale della maggioranza. Un tema molte volte proposto e affrontato ma la cui indagine appare fondamentale per una critica marxista che deve partire da questo dato di fatto se vuole correttamente operare nello specifico artistico. Posto che sia necessario il farlo, una volta definiti i meccanismi strutturali che fanno dell'arte uno dei

terreni di maggiore contraddizione e negatività dell'universo borghese.

2. Sul piano pratico si è pensato di organizzare due tavole rotonde a cui sono stati invitati critici e specialisti dei problemi di comunicazione. Visto a ritroso, era forse più logico globalizzare la tematica ma è prevalsa la tendenza, forse per un insufficiente approfondimento ideologico del problema, a dividere la materia di indagine. I materiali registrati negli incontri sono stati inviati a circa quaranta persone, critici e studiosi d'arte, artisti, studiosi di filosofia e di problemi sociali, quasi tutti operanti nell'ambito del marxismo. Hanno risposto in ventisette. Alcuni non sono intervenuti perché non motivati, altri perché impossibilitati da impegni. Ad ognuno era stato chiesto un intervento che non superasse le quattro cartelle, spazio non rispettato soltanto da pochi. Il limite di un dibattito organizzato in questo modo è l'impossibilità di una moltiplicazione dialettica; un limite oggettivo, considerato il veicolo con cui esso è stato proposto, ma che riteniamo non ne sminuisca il rilievo se, come si è detto, l'incontro si prospetta come ipotesi di un lavoro futuro.

3. I due incontri iniziali hanno avuto il compito di puntualizzare alcuni termini del problema e di proporre di essi una serie di letture. I successivi interventi tendono invece più che ad approfondire singoli aspetti a unificarsi attorno all'unico tema del rapporto tra uomo, società e arte. Balza in primo piano il problema politico con una serie di variazioni che rivelano posizioni molteplici pur se quasi tutte costruite su un comune terreno ideologico. Esse sono però tutte unificabili, al di là degli scarti interni, in due collocazioni contrapposte. L'una opera l'analisi dei problemi dell'arte all'interno della cultura borghese, entro, cioè, significati e linguaggi che, pur con profonde contraddizioni e molte pseudo-rivoluzioni, sono ancora strettamente connessi all'ideologia e alla storia della classe dominante. L'altra rifiuta questa lettura e colloca il fenomeno artistico entro un massimo spazio culturale, in una dimensione antropologica che propone una visione globale della società, con le sue classi e le relative culture, qualsiasi forma, incidenza e significato abbiano. È un approccio questo che consente di condurre parallelamente una identificazione nuova dell'arte non più percepita idealisticamente come somma dei significati umani ma come uno spazio concluso in cui, con i materiali formativi che appartengono alla totalità umana, si opera un'ulteriore scissione e una conseguente repressione nei confronti delle classi subalterne. Alle quali, là dove la loro forza e le contraddizioni del sistema lo consentono, non è lasciato, come termine espressivo, oltre la sopravvivenza di forme arcaiche e sostanzialmente conservative, che la lotta politica. Una scissione e una repressione

che sono andate via via ampliandosi nella misura in cui, superato il lungo momento spontaneistico del fenomeno arte (spontaneistico ma sempre funzionale al potere) conclusosi forse con le grandi Avanguardie, la tensione tra i gruppi sociali nell'epoca del tardo capitalismo ha assunto dimensioni tali da imporre una rigida programmazione dell'attività artistica a cui oggi è demandata non più una funzione di mediazione tra le classi, risolta ormai dai mass-media, ma quella di stabilizzare, vanificando tramite l'alienazione linguistica, le tensioni liberatorie interne al sistema culturale borghese. Una programmazione al di là di ogni illusione progettuale, imposta con i meccanismi del mercato che ha funzione condizionante e che da tale funzione, secondo la logica classica del capitalismo, sa trarre lautí guadagni; una programmazione condotta ad altissimo livello in grado di stabilire nascita e morte delle tendenze e di realizzare, ultimo caso la «Nuova pittura», operazioni culturali che altro non sono che la copertura formale di strategie economiche e ideologiche.

4. Ipotesi di lavoro, si dirà, ed è giusto. Ma ipotesi che è necessario approfondire attraverso una ricerca che superi i limiti del gruppo e dell'intuizione personale. Ipotesi in grado, se verificate, di aprire nuove metodologie di analisi alla critica marxista e consentirle l'unificazione con la politica. Ad esempio. Il declino della mini-lettura delle problematiche artistiche all'interno del sistema di classe, la capacità di cogliere i mezzi strutturali operanti in una società culturalmente pseudo-unitaria, un'arma politica ulteriore da aggiungere, anche se a livello sovrastrutturale, a quelle delle classi oppresse. Critica d'arte non sarà solo il cogliere nei significati dell'opera creativa la crisi della classe dominante, ma rivelarne i meccanismi oggettivi, distruggerne la copertura ideologica, demistificarne i falsi valori, proporre un'altra dimensione creativa autenticamente sovversiva capace di sfuggire a ogni inclinazione integrante. E questo, ci sembra, un momento fondamentale di chiarificazione senza cui non sarà possibile trovare reali campi operativi. Se sarà necessario il farlo. Poiché a questo punto decade ogni angoscia sul problema, ricorrente in alcuni interventi, sulla vita o morte dell'arte. Se l'arte rimarrà legata alla ideologia di classe fatalmente morirà, e, non trovando una dimensione nuova, nessuno dovrà rimpiangerla. Altrimenti si definirà come momento affermativo, pur con tutte le sue interne lacerazioni, del destino di tutti gli uomini, sino a quando almeno, come qualcuno ha lucidamente suggerito, essi non potranno trasmettersi totalmente nel reale. Saranno comunque gli artisti a decidere. Al critico marxista il compito di chiarire, in senso liberatorio, i complessi e incerti termini in cui essi sono oggi costretti ad operare.



# La critica marxista

di Mario De Micheli, Paolo Fossati, Giovanni Previtali

PREVITALI: Affrontando il problema della critica d'arte marxista, la prima cosa che ci si potrebbe chiedere è se il problema esiste e in che misura tocca chi si occupa di arte, oggi. Cioè: perché una critica marxista? C'è proprio bisogno di una critica marxista? Non è sufficiente chiedere una buona critica d'arte senza qualificarla così ideologicamente? Io credo che la risposta di chi è impegnato politicamente sia ovvia. Ci vuole una critica marxista perché noi sentiamo un bisogno di coerenza con un impegno che condiziona tutto il nostro atteggiamento nei confronti della società. È proprio come marxisti non crediamo alla possibilità di una scissione della nostra personalità. Cioè, non possiamo fare una critica d'arte che proceda con propri criteri, non riconducibili — sia pure con tutte le mediazioni necessarie — a una visione globale, che è quella che regola il nostro comportamento generale, politico e culturale. Naturalmente il problema si pone invece per chi non si ritiene impegnato in questo senso nella lotta politica. Ma io credo che anche per costui il problema esista. Io penso che anche chi si ponga esclusivamente il problema dell'arte e della sua sopravvivenza nel mondo d'oggi si debba per lo meno preoccupare del luogo che l'arte ha o avrà in una società in cui il marxismo o forme di associazione di uomini che si richiamano alla prospettiva marxista, bene o male, stanno prendendo di fatto un peso sempre maggiore. C'è un'altra possibilità, ed è quella di accettare il discorso della morte dell'arte — vale a dire che l'arte borghese è l'unica forma d'arte e l'arte muore con il mondo borghese e quindi nelle società future, organizzate coi principi marxisti, l'arte non avrà un posto o lo avrà del tutto marginale, come sopravvivenza di mondi arcaici. Senonché io ritengo che anche da un punto di vista marxista l'arte abbia una autonoma ragione di esistere, una sua funzione nella società. Ed è compito del marxismo capire e collocare in una visione generale del mondo anche l'arte. Qualcuno potrà dire che per quanto riguarda questo compito i marxisti sono ancora piuttosto indietro. Questo può essere vero. Però penso che forse c'è anche una scarsa conoscenza di una certa critica marxista che in questi ultimi tempi ha compiuto una ricerca più articolata, meno dogmatica. Per esempio il libro di Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, edito da Einaudi, è un tipo di ricerca che non ci saremmo immaginati possibi-

le nell'ambito del marxismo e che invece semplicemente non conosceamo. Oppure il recente libro di Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, che vien fuori da un ambiente come l'École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne da cui non ci saremmo aspettati una ricerca di questo genere. Ci sono insomma fatti nuovi, sforzi magari spesso velleitari, ma che indicano che la critica marxista si sta muovendo. C'è poi, naturalmente, una storiografia che si dichiara marxista e il cui filone più noto è quello di tipo sociologico dei vari Hauser, Antal, Klingender, sulla quale però si possono avanzare molte obiezioni e io stesso ho avuto occasione di farne. Soprattutto alla ingenuità della loro impostazione per cui in fondo basta accostare una storia dell'arte fatta coi metodi tradizionali, ad una storia dell'economia fatta pure con metodi tradizionali, per far emergere, quasi da sé, collegamenti e parallelismi, tali da illuminare in modo profondo la storia dell'arte e farne quindi una storia dell'arte marxista. Io non credo che questa sia la strada, perché rende la storia dell'arte subalterna alla storia generale della società, vista come storia dell'economia (e anche quest'ultima concezione mi pare fortemente limitativa proprio dal punto di vista marxista). Però, più che di questo, noi siamo qui per discutere della cosiddetta critica militante marxista, quella cioè di orientamento socialista o comunista che combatte tutti i giorni una certa battaglia e per la quale si pone il difficile problema di che cosa la caratterizza o, meglio, di che cosa fa marxista questa critica. L'interrogativo che subito ci si pone è questo: basta che uno si dichiari desideroso di far confluire questo suo lavoro di critico in una battaglia generale, perché ciò che fa sia automaticamente qualificabile come critica marxista, oppure ci deve essere qualcosa di interno al metodo stesso della critica che può autorizzare questa pretesa? Io credo che ci debba essere qualcosa di interno, di specifico. Ma devo ammettere che la risposta che di solito viene data non mi soddisfa del tutto. Non dico di averne delle migliori ma qui, appunto, questo dibattito potrebbe forse aiutarci. La risposta che di solito si dà è che ciò che fa marxista la critica è la capacità di collegare, in qualche modo, le vicende dell'arte a quelle della lotta di classe. In altre parole, l'esigenza di una visione globale per cui, a un certo punto, le vicende della storia dell'arte siano ricondotte a quelle della struttura della so-

cietà, ai rapporti di produzione e quindi, in definitiva, alla lotta di classe. Ora io mi domando fino a che punto, con questa formulazione, non si perda di vista un problema che, secondo me, dovrebbe anch'esso essere proprio del pensiero marxista. Cioè quello della relativa autonomia del sistema delle arti figurative e perciò la necessità, per un marxista, di scoprire, all'interno di questo sistema, delle costanti, dei modi di aggregazione che ritornano e che denunciano (secondo i vari momenti) determinati modi di porsi di questo sistema in rapporto col resto della società. Vale a dire uno studio che non sia puramente descrittivo ma che risalga alle cause, partendo però e rimanendo per un lungo periodo all'interno del sistema stesso. Questo è un discorso che potrebbe essere facilmente accusato di formalismo ma io penso che uno dei banchi di prova di una critica marxista moderna sia appunto il recupero di tutta una esperienza *specific*a delle arti figurative.

DE MICHELI: Ritengo fondamentalmente giusto quello che ha detto Previtali. Penso che anche l'aver posto non il problema di un'estetica marxista ma quello di una critica d'arte marxista sia giusto. Perché una critica marxista? Esiste una critica marxista? Che cosa fa marxista la critica? Questo è un modo concreto di porre la questione. Io non vorrei ripetere nessuna delle osservazioni fatte da Previtali, vorrei solo aggiungere alcune cose. Sono convinto che l'esigenza di una critica marxista sia un'esigenza irrimandabile, specialmente oggi e specialmente in un paese come il nostro che ha soprattutto una tradizione critica idealistica, dove quindi tutta una serie di rapporti dialettici fra quelle che sono le forze che si muovono dentro la società e quelli che sono i momenti operativi dell'arte non hanno mai avuto una adeguata evidenza. La ragione per



cui libri come quelli di Antal e di Hauser hanno ottenuto un così largo successo in Italia la si può ritrovare proprio nella giustificata reazione a tutta la cultura idealistica precedente, che non aveva tenuto in nessun conto i problemi che questi studiosi, sia pure con tutto il loro sociologismo, hanno cercato di affrontare. Ma l'esigenza di una critica marxista nasce proprio da qui. Dall'esigenza, cioè di superare sia le proposte idealistiche che le proposte sociologiche. Sono d'accordo con le osservazioni fatte da Previtali sul sociologismo. Ciò che soprattutto non viene preso in esame da questi autori è proprio il momento del processo creativo: un fatto che una critica marxista non può assolutamente trascurare. Come pure è necessario che essa individui dietro i vari metodi critici e dietro le varie posizioni estetiche, i motivi ideologici che ci riconducono al gioco delle forze sociali in lotta, forze reazionarie, conservatrici o rivoluzionarie. Oggi vi sono molte posizioni critiche, estetiche o di poetica, in parte messe insieme coi residui del vecchio idealismo e in parte con gli aggiustamenti del vecchio sociologismo, magari mediati dalla gestaltica, dallo strutturalismo o dal neopositivismo americano. Di qui l'esigenza di una critica marxista che possa individuare e rendere evidente, appunto, quale radice anche di classe ci sia dietro le dottrine estetiche e le posizioni critiche che oggi si scontrano nell'ambito di una definizione dell'arte. È chiaro che un'indagine del genere è complessa, perché all'interno di molte di queste posizioni confluiscono spesso numerose e contraddittorie spinte storiche e sociali. Non per questo l'indagine è da tralasciare. Anzi. Previtali ha detto di sentire l'esigenza di una critica marxista proprio perché non crede alla morte dell'arte. Sono d'accordo. Se si realizzasse per intero il programma della società borghese o tardo borghese, realmente si verificherebbe la morte dell'arte. La tendenza di un tale programma è già stata lucidamente indicata da Marx là dove parla del processo di reificazione dell'uomo, cioè del mutamento dell'uomo da soggetto a oggetto. In una radicale e conseguenziale conclusione dell'epoca tardo-borghese il principio della creatività, che è il principio stesso dell'arte, dovrebbe appunto essere distrutto da questa riduzione dell'uomo da soggetto a oggetto. In realtà un tale programma non può realizzarsi e non si realizza per le forze antagoniste che agiscono dentro il sistema. Ciò che deve fare la critica marxista, tra l'altro, è di individuare queste forze antagoniste che, muovendosi all'interno di questa società, contrastando la riduzione dell'uomo da soggetto a oggetto, sprigionano da sé non la morte ma la vita dell'arte. Il marxismo ha la coscienza della storia, ha la visione di un rinnovamento nella continuità, la consapevolezza che la somma delle conquiste elaborate in ogni campo dalla lunga esperienza dell'uomo, quindi

anche nel campo delle conquiste espressive, pur nella contraddittoria situazione in cui ci troviamo, è un patrimonio col quale fare i debiti conti. Non esiste un grado zero di scrittura. Noi cioè non possiamo immaginare, in astratto, quale sarà la futura forma dell'arte. Possiamo però immaginare una linea di tendenza in cui l'elemento affermativo riesca ad aver ragione degli elementi negativi e quindi della funesta profezia della morte dell'arte. Da questo punto di vista a me pare che i compiti di una critica marxista siano fondamentali. Ma esiste una critica marxista? Qui incomincia la questione più difficile. Se uno mi chiedesse se sono un marxista, gli risponderei: cerco di esserlo. Cioè, cerco nella maniera più coerente e più libera di non venir meno ad una serie di presupposti che sono per me basilari. Io credo, per esempio, che il principio della comunicazione, di cui tanto si parla, debba basarsi, in primo luogo, sulla comunicabilità. Cioè credo all'esigenza di trovare un linguaggio di comunicazione che superi la situazione dei gerghi creati dalle neo-avanguardie e risolva quei problemi di puro soggettivismo, giustificati storicamente da tutte le cose che sappiamo, ma che comunque hanno avuto esiti fortemente elitari, aristocratici o esoterici. Credere negli altri uomini significa cercare di rompere il cerchio del puro soggettivismo per trovare un linguaggio possibilmente rivolto alla pluralità degli altri. Questo è un punto che dovrebbe stare alla base del dibattito marxista. Oggi, da una parte esiste un'arte banalizzata di massa e dall'altra un'arte d'avanguardia troppo spesso sigillata in se stessa, ermetica: in mezzo c'è una vasta terra di nessuno. Io penso che uno dei problemi che dovrebbe affrontare la critica marxista sia quello di una « strategia » per occupare questa terra di nessuno. In altre parole muoversi nel vivo di quelle tendenze che cercano di coniugare un'alta coscienza dell'espressione con un'altrettanta alta coscienza della comunicabilità.

FOSSATI: Pensando a qual è oggi la situazione della critica militante mi viene in mente che si potrebbe parafrasare un vecchio titolo di Croce e chiedersi: « perché non possiamo non dirci marxisti ». Detto così il problema, secondo me, è abbastanza importante. Cioè, una critica di opposizione a certi schemi, una ricerca di determinati modelli non è soltanto quella che noi consideriamo marxista. A questo fatto si potrebbero dare due spiegazioni. La prima è che la critica d'arte contemporanea è stata la meno capace di elaborare una propria cultura. E, cioè, mentre la critica d'arte antica poteva giovare di estetiche, di filosofie e di esigenze storiche, i metodi dei sistemi idealistici hanno fatto ritenere che la contemporaneità subisse dei procedimenti culturali e conoscitivi completamente diversi. Procedimenti in cui il giudizio non doveva essere argomentato come nell'al-

tro caso, bastando un senso di partecipazione (altri dirà, di impegno) senza strutture complesse. L'altra spiegazione potrebbe essere formulata così: la cultura contemporanea sta perdendo sempre più di pluralità, sta diventando sempre più monoblocco. Per convincersene basta pensarla nei suoi reali termini economici (si intenda per economicità la persuasione, il sistema degli scambi, ecc.). Tenendo presente questo fatto, ci si rende subito conto di come siamo disarmati di fronte a quel blocco sempre più compatto di fenomeni che chiamiamo cultura contemporanea e come sia comprensibile la presenza di una critica sociologica e, di contro, la quasi assenza di una critica marxista vera. Non solo, ma come sia facile, e strumentale, confondere i due momenti: critico, in senso generico, in senso radicale, e marxista.

Che cosa può fare marxista la cultura? (Preferisco il termine cultura prima ancora che critica). Ciò che rende marxista una cultura è un processo di conoscenza intimamente fuso a un'esigenza di trasformazione. E non si può dare trasformazione senza una precisa trasformazione delle nostre conoscenze, alla base della quale mutazione non possiamo non richiamare la nostra memoria, il nostro passato, come continua verifica delle ipotesi che andiamo facendo sul presente-futuro: le due cose sono intimamente legate. Quando parliamo di trasformazione dell'arte, in sostanza ci poniamo di fronte al problema di un tessuto che ereditiamo e su cui dobbiamo lavorare, innestando certe esigenze del presente con l'attesa che queste diventino, effettivamente, produttive. Tessuto complesso, se è vero che esso è insieme la cultura data (o scelta), l'ideologia della scelta culturale e le esperienze antropologiche di fondo che la storia culturale bene o male (forse, male) fa affiorare o è compito vedere in filigrana. Ora, secondo me, è qui il discrimine fra una autentica critica marxista e tanti falsi marxismi che circolano, tante false strutture oppostive, tanti sociologismi. Vediamo la situazione italiana. In definitiva, quali forme di critica marxista si sono avute da noi per le arti contemporanee? Direi, soprattutto due. La prima ha fatto, grosso modo, questo ragionamento: l'arte è un modo privilegiato di presentare espressivamente, comunicativamente, determinati momenti, situazioni, tensioni. È una specie di iperfenomeno, che ha un particolare impatto, del grande sistema culturale dei rapporti e dei modi di produzione. E, dato che nella storia che noi viviamo ci sono dei fenomeni particolarmente significativi, importanti, di rottura, questo iperfenomeno che noi chiamiamo arte è delegato automaticamente a prendere per sé questi particolari momenti e a rappresentarli. Inutile dire quanto questa non sia altro che una forma di idealismo mistificato, con ottime speranze di vita, ma che non tocca minimamente il problema dell'arte. Infatti, continua a con-





siderare il progetto artistico come un progetto privilegiato, un iperfenomeno appunto. C'è poi stata un'altra forma, certamente più interessante: anch'essa può essere considerata come una lezione della scuola borghese o, almeno, di una certa parte della cultura borghese. Questa forma di critica ragiona press'a poco in questi termini: siamo di fronte a una storia che ha razionalizzato tanto il bene quanto il male e sappiamo che la lotta di classe ha conosciuto continui scacchi, continue difficoltà. Però nel momento in cui constata questi scacchi, la storia pone implicitamente un'utopia di qualche cosa, che è poi quel quid che una volta inverato darà l'immagine del domani più o meno ideale, che è la realizzazione di questa lotta. Da un lato c'è la constatazione del « rischio di razionalità » di una storia « positiva » e quindi la questione di un « pensiero negativo », dall'altro il tentativo di riconoscere storicamente il farsi concreto di questo « pensiero negativo ».

Fortini, tanto per fare un esempio, dice che la trasformazione integrale dei rapporti tra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi, appare l'adempimento di una intenzione silenziosa delle opere. Questa che è stata forse la linea più produttiva della critica contemporanea, ha avuto senza dubbio vari meriti. Quello, per esempio, di badare ai fenomeni di avanguardia non soltanto come al problema di un élite che nel suo esilio, nella sua solitudine, elabora certi procedimenti di punta ma anche come ad una impossibilità storica alla comunicazione diretta e da qui l'esistenza di una cifratura come esigenza profonda. È stato un primo avvio a riconoscere che tutta la storia culturale è una struttura e questa struttura è essenzialmente ideologica e di conseguenza è necessario riprendere

il discorso nella sua totalità. Però anche questa linea critica è viziata quanto la precedente o, meglio, ha un peccato di origine non diverso dalla precedente. E ciò che più colpisce è la constatazione della distanza tra fini e mezzi, fra questa ipotesi utopica che avanza e i concreti prodotti che, giorno per giorno, si affacciano. Chiarita così la situazione che si è manifestata in Italia, mi viene in mente un episodio. Cioè quando Gramsci si andava a leggere la Storia d'Europa e, arrivato a quel punto in cui Croce dice: « non si fa mai storia al passato, si fa sempre storia contemporanea », notava che questa era una fuga verso una pseudopolitica. E aggiungeva: « attenzione, si fa storia contemporanea nella misura in cui sullo storico si ribalta tutta l'autonomia e la specificità della ricerca storica e non lo si invita ad una fuga verso la politica ». Io ho l'impressione che quel nodo, che ormai ha circa una quarantina d'anni di vita, sia rimasto tale e quale nella cultura italiana marxista. Vale a dire che è rimasta intatta la necessità di una critica marxista che, tenendo conto del problema delle trasformazioni, non dimentichi i ruoli specifici che, all'interno della trasformazione, toccano ciascun settore.

DE MICHELI: Non si può che essere d'accordo sull'esigenza di una specificità della critica d'arte. E non si può disconoscere che anche una critica intenzionalmente marxista è stata spesso profondamente viziata. È chiaro che noi stiamo agendo all'interno di una situazione che è quella che ci viene in eredità dalle avanguardie cosiddette storiche. Le quali, come tutti sanno, hanno voluto anche dire la rottura del linguaggio ottocentesco, la frantumazione di questo linguaggio che era stato in qualche modo univoco, in qualche caso l'iconoclastia dei linguaggi. Si tratta di un'eredità difficile da gestire. Come comportarsi di fronte ad essa? Che cosa accogliere e che cosa rifiutare? Per rifarmi ad una esperienza che ho vissuto in prima persona e cioè all'esperienza del realismo: ecco noi sentivamo acutamente le difficoltà che una simile eredità ci metteva davanti. Uscivamo dalla Resistenza e avevamo addosso quella carica che la lotta popolare ci aveva comunicato; sapevamo che cos'era la cultura italiana, avevamo coscienza dolorosa della frattura esistente fra cultura e popolo; e pensavamo di riuscire a saldare tale frattura di impeto, scavalcando tutte quelle esperienze da cui provenivamo. Eravamo persone che conoscevano bene il travaglio delle avanguardie ma, come è stato detto da qualcuno, cercammo di farci barbari per spirito catartico, per trovare modi di comunicabilità più semplici, più diretti, magari talvolta ingenui. Devo dire però che non si è mai giunti a teorizzare e ad accogliere soluzioni, per esempio, come quelle francesi o sovietiche, che abbiamo anzi sempre respinto. Anche se abbiamo avuto i no-

stri torti. Ricordo di aver scritto una volta, in occasione di una violenta polemica con un altro critico, una frase davvero radicale in questo senso. Dissi che un quadro realista brutto, di fronte a un quadro formalista, era sempre un fatto minore di una entità superiore. Quando Fossati parla di coscienza precisa delle difficoltà di arrivare ad una ricostituzione del linguaggio, dice cosa esatta. La linea di tensione ideale è proprio questa. Però si parla di qualcosa che non è possibile né preordinare, né precisare. Compito della critica marxista, che è una critica immersa nei fatti, è proprio quello di far propria una tale linea di tensione ma anche di verificare attraverso quei fatti i processi di elaborazione culturale ed espressiva.

PREVITALI: Questo è il punto. Anche se, visto dalla parte di chi fa, per così dire, il professore accademico, è una conclusione dura da mandar giù. Però capire questo significa capire il nodo in cui, in sostanza, ci dibattiamo. Questa difficoltà si presenta forse con maggior chiarezza a chi fa un lavoro storiografico su epoche in cui la coscienza politica esplicita dell'artista non esisteva o era un fatto secondario. Affrontando la nostra epoca si cerca di trovare queste mediazioni chiamando in causa la storia dell'arte nel suo insieme, cioè come insieme di fenomeni artistici, come ideologia figurata. Vale a dire che lo specifico si cerca di recuperarlo col considerare la storia dell'arte anch'essa un'ideologia, cioè anch'essa un insieme di utopie, di interpretazioni, di osservazioni di fatti reali, insomma un complesso di idee ma organizzate in un sistema che garantisca la

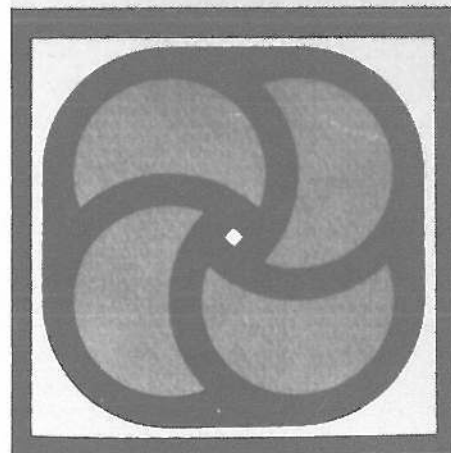
UNIVERSALE LATERZA

UL

## Scritti sull'arte

K. Marx e F. Engels

a cura di Carlo Salinari





sopravvivenza del gruppo. Ma, a questo punto io mi domando se le opere d'arte o la storia dell'arte sono solo ideologia figurata. Cioè, la differenza sta soltanto nel fatto che questa ideologia è figurata anziché scritta? Oppure c'è qualcos'altro? Io penso che effettivamente ci sia qualcos'altro. Non c'è dubbio che, studiando i testi scritti che hanno accompagnato l'autocoscienza critica della storia dell'arte, questi elementi ideologici riaffiorino continuamente. È chiaro che gli artisti partecipano alla vita di tutti i giorni e quindi sono compartecipi e formatori, anzi protagonisti di ideologie storicamente determinate. Di conseguenza sono anche facilmente collegabili a certe situazioni sociali e quindi anche ai conflitti di classe, secondo un perfetto schema tradizionale dell'interpretazione marxista che, a questo livello mi sembra funzioni perfettamente. Però a me pare che, tutti compresi in queste definizioni, si finisca per perdere qualcosa di essenziale proprio della specificità delle arti figurative. Una volta ho cercato di metterla in termini teorici, anche se certamente in modo assolutamente inadeguato. L'ho fatto riprendendo l'osservazione di Marx che il problema non è di capire come l'arte greca si colleghi alle strutture sociali ma come mai l'arte greca ci piaccia oggi, che quelle strutture sociali non hanno più alcuna sopravvivenza. Avevo cercato di spiegarlo dicendo che ciò accadeva forse perché nell'arte trova configurazione una esperienza umana che è relativamente stabile, rispetto alla evoluzione della società. Dagli Egizi a noi quel complesso di cose che con parole riassuntive chiamiamo natura, cioè la nostra natura interna, i sentimenti continuamente ritornanti della psiche, la struttura profonda di questa psiche, probabilmente non sono molto cambiati. È proprio questa natura (anche esterna: il paesaggio, il mare, il cielo) che continua a riproporsi con una costanza tale che, pur evolvendosi, rappresenta, rispetto all'evoluzione sociale, quasi una stasi, una struttura permanente. Ci sono problemi quali ad esempio l'amore, la morte, l'invecchiamento, che si ripropongono all'uomo indipendentemente o meglio con una certa autonomia rispetto all'evoluzione degli uomini associati. E tutto questo trova nell'arte una rispondenza fondamentale. Per cui quando noi marxisti, giustamente sottolineiamo la relatività storica di tutti i comportamenti umani e diciamo, per esempio, che l'amore non è sempre lo stesso perché è storicamente condizionato e l'amore dei greci è diverso da quello medievale, alla fine dobbiamo però riconoscere che, in fondo, c'è una costante che continua a sopravvivere e questa costante è quella che nell'arte occupa un posto che non può essere nemmeno sospettato se ci teniamo, rigorosamente, alla battaglia ideologica e al concetto dell'ideologia figurata. Pertanto io credo che noi abbiamo un duplice compito. Uno è certamente quello che dice

De Micheli, cioè di non farsi vittime dell'ideologie altrui, anzi demistificare e denunciare il gioco dell'avversario di classe. L'altro di tenere sempre presente e chiarire costantemente questo carattere specifico dell'arte. Con che mezzo? Secondo me il mezzo non può essere che quello di un'analisi storica più approfondita, più documentata, più concreta, in modo che il sistema mistificatorio salti per confronto diretto con la realtà. A questo punto se uno mi chiedesse qual'è il mio modo di impegno, risponderci che, da un lato, è partecipare in qualche modo all'attività politica ma dall'altro, in quanto critico d'arte, è quello di capire e far capire. Questo potrà sembrare semplicistico ma se per capire intendiamo tutto ciò che abbiamo detto finora, mi pare che riuscirei sarebbe già qualcosa. Questo, ripeto, non mi esime affatto dall'impegno politico che, appunto perché sono marxista, non può essere un aspetto secondario della mia personalità. Diciamo che i collegamenti sono all'interno di me stesso e non necessariamente a livello del lavoro critico.

FOSSATI: Devo ringraziare Previtali perché ha spiegato con estrema chiarezza cosa intendevo quando — un pò confusamente — parlavo di « tessuto », il quale non può essere ricondotto alle variabili ma deve essere anche riferito a una costante invariata. Ed anche quello che volevo dire quando parlavo di fuga verso la politicità e di specificità. Con specificità volevo infatti dire che nelle arti visive ci troviamo di fronte a un certo tipo di produzione i cui termini reali — le figure, come le chiami tu — hanno particolari caratteristiche. Per esempio, quella di portare e rendere autonome appunto certe invarianti antropologiche (invarianti — è logico — nei limiti in cui è possibile che siano effettivamente invarianti) che stanno al di là di situazioni ideologiche. E questa deve essere una delle preoccupazioni fondamentali di una critica marxista. Ma volevo tornare un momento su quello che diceva De Micheli a proposito del realismo. Mi pare che, in parte, una critica al realismo sia venuta proprio dalla necessità di andare al di là della pura ideologia figurata. Ma esiste un altro problema. Quando dico superare la meccanicità sociologica non voglio soltanto dire di andare oltre la pura e semplice applicazione di schemi sociologici. Intendo invece chiedere qual'è il reale funzionamento sociologico del produttore di immagini. E se, per esempio, il conglomerato sociale che determina il gruppo artistico sarebbe o no diverso, cambiando l'ideologia. In fondo il problema delle avanguardie è proprio questo. Perché non si può parlare di avanguardie solo in termini di linguaggio. Le avanguardie, prima di tutto, erano gruppi associati, i quali avevano determinati problemi. E io ho dei dubbi che fossero problemi di linguaggio e ritengo che avessero, invece, dei problemi ideo-

logici che cercavano di far diventare problemi di linguaggio. Il che è tutto un altro discorso. A questo riguardo, cosa può fare oggi un critico marxista? Secondo me, per esempio, chiarire come determinati gruppi di artisti e di critici siano portati a ripetere, sociologicamente, determinate deformazioni storico-culturali e siano portati a farlo nella misura in cui non rispettano quello specifico di cui si parlava prima. E si preoccupano invece di usare la funzione figurativa per altri scopi troppo immediati. Questo mi pare uno dei punti fondamentali per una critica marxista che è poi sempre il problema delle quantità di mediazioni tra intervento politico e il proprio lavoro.

DE MICHELI: Penso che Fossati abbia messo il dito su uno dei temi base e cioè sul tema di come una certa critica delle avanguardie ha fatto sì che intorno a questo problema nascesse una serie di equivoci. Per esempio il caso di Malevic, il quale arriva all'elogio esclusivo della pura sensibilità plastica dicendo proprio questo: Gli dei greci sono morti, le madonne e i santi cristiani non ci interessano più, i re e gli imperatori sono andati ormai al diavolo, però le opere che li rappresentano sono ancora vive e parlano ancora agli uomini. Perché? Per la loro qualità plastica, per la sensibilità plastica che è in esse. Quindi perché non fare un'arte senza personaggi e dipingere soltanto con la pura sensibilità plastica? Il Suprematismo di Malevic nasce da questa sorta di ragionamento. Il problema, come è stato detto prima, va posto invece su un altro piano. Cioè la nascita storica e insieme la durata nel tempo dell'opera d'arte. Questo è certamente un problema basilare ed è quello che, a mio avviso, la critica delle avanguardie non ha saputo affrontare. Quando, per esempio, Savonarola inveiva contro i pittori perché dipingevano madonne che non erano madonne bensì belle ragazze fiorentine coglieva inconsciamente il nodo vero del problema: le madonne erano il soggetto ma il tema « vero » era il vagheggiamento della bellezza, era il ritrovare nella sostanza del ritratto quei valori umani profondi e perenni di cui si parlava prima, non valori metafisici s'intende, bensì valori che costituiscono la « continuità » dell'uomo nella storia. Quando Leonardo dipingeva il Cenacolo, certamente non gli interessava l'Ultima cena in sé. Ciò che lo interessava era il tema del tradimento di una causa. Tale infatti è il « vero » tema del Cenacolo. Questo problema, che ripeto è fondamentale, lo si può ricondurre anche al momento attuale. Poco fa ho parlato del realismo. Sono convinto che per il fatto di non aver risolto i problemi che vi erano connessi non significa che i problemi posti non esistessero e non fossero veri. Oggi evidentemente la situazione è mutata. Abbiamo rimuginato tante cose, c'è stata una maturazione. Ma il

rapporto con la realtà resta la base per qualsiasi operazione critica e artistica. Nella realtà di oggi esiste indubbiamente una linea di tendenza affermativa all'interno di tutte le sue possibili contraddizioni negative di scacco e alienazione. Bisogna riuscire a rintracciare questa linea, anche nella realtà della vicenda artistica attuale. E questa, secondo me, è l'operazione specifica di una possibile critica marxista: rintracciare questa linea di tendenza, che non passa attraverso l'idea della morte dell'arte bensì attraverso l'idea di una sua nascita, di una sua vita dovuta alle spinte attive che agiscono nel corpo della società, quindi anche nell'ambito estetico, negli artisti che provengono dalle esperienze più diverse dei linguaggi plastici: dal linguaggio simbolista, espressionista, surrealista, fino alle ricerche formali, pop, op, e via dicendo. È in tutta una gamma di ricerche spesso parziali, anzi quasi sempre parziali, che tali spinte agiscono o possono agire, diventando decisive per il lavoro di quegli artisti in cui la preoccupazione dell'integrità dell'uomo è al centro di ogni interesse. Così tutta una serie di modi e di linguaggi espressivi, nati magari per esprimere cose completamente diverse, quali la disperazione, la solitudine, magari anche il cinismo, possono essere capovolti e coerciti ad esprimere una visione opposta, affermativa, ad esprimere ragioni non solo di scacco ma anche ragioni rivoluzionarie.

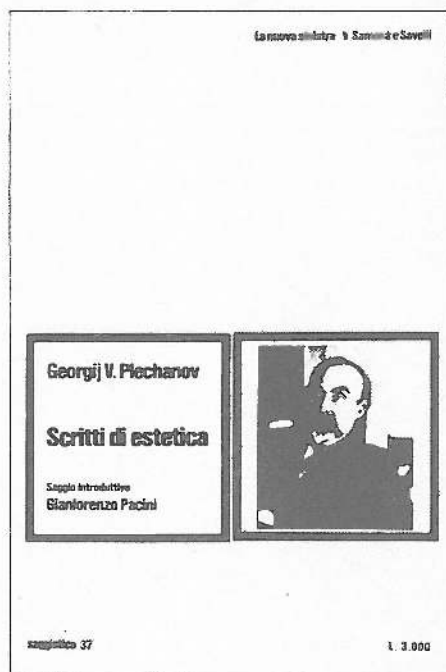
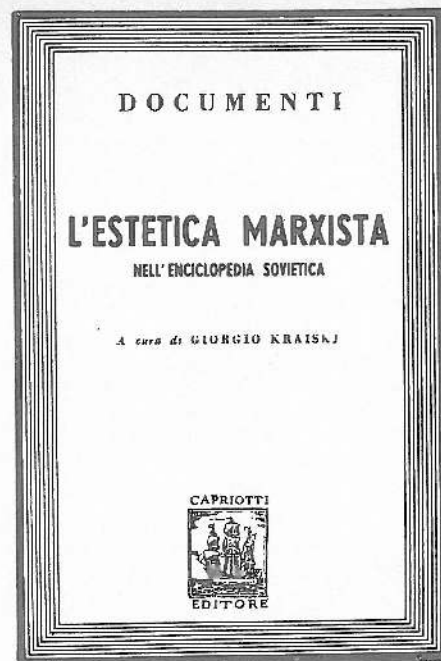
**PREVITALI:** Voi siete due critici militanti marxisti e, per concludere, io vorrei farvi una domanda. Quando esaminate forme d'arte contemporanea — io parlo per pura ipotesi, quindi non penso a cose specifiche — immagino che il primo problema sarà quello di riconoscere, in qualche modo, la validità interna di queste forme d'arte. Se questo è vero, allora, fino a questo punto, la critica marxista può benissimo avvalersi di lettori che non siano necessariamente marxisti. Penso, per esempio, a un Fenéon che non era marxista però le sue letture le sapeva fare, oppure a uno Harold Rosenberg che quando legge delle opere contemporanee ne sa identificare con precisione il valore.

A questo punto, c'è qualcosa di ulteriore che invece non può essere fatto se non da un critico che si ponga dei problemi come critico marxista? In altre parole, una volta constatati questi valori, esiste un problema di inquadramento, di interpretazione generale (cioè di interpretazione di questi fatti in una visione generale della società) che tocca più particolarmente un critico con ambizioni di globalità, qual'è, appunto, il critico marxista?

**FOSSATI:** Probabilmente, quello che caratterizza la critica marxista e la rende indispensabile è che qualsiasi esame porti avanti, deve sempre porsi la domanda: a quale uso e per quale funzione.

Cioè non si tratta soltanto del problema del ritrovamento di determinate forme e di un riconoscimento di ottimalità, ma se questa ottimalità induce o no a determinati usi. È qui il grande problema degli ultimi cento anni, cioè quello della presenza del pubblico nel quadro. Perché — e, secondo me, questa è la linea dirimente che crea l'arte contemporanea — si presume che un determinato manufatto sia pensato funzionalmente a qualche cosa. Quando nel suo romanzo il Manzoni pone la questione dei 24 lettori, fa qualcosa di straordinariamente sintomatico perché rivela che ha continuamente presente il problema del pubblico. Le domande che un critico marxista si pone sono domande che implicano una costellazione di problemi che vanno dall'inconscio alla politica, dalla tattica all'ideologia: però quello che decide è l'uso. Comprendo che per uno storico dell'arte antica il problema dell'uso è diverso. In qualche modo, a sua volta, è una struttura linguistica già codificata all'interno della storia. Si possono per esempio conoscere le reazioni dell'epoca e valutarle. Ma per noi, critici militanti, questo segno linguistico è, in qualche modo, ancora da decidere. E noi sentiamo che — forse un po' scorrettamente — l'esatta connotazione di quel segno «uso» passa attraverso la capacità del presente. Credo che il critico non marxista tenda invece a non porsi questa domanda.

**DE MICHELI:** Secondo me c'è anche un altro problema. Proprio per la pluralità delle esperienze che abbiamo ereditato e in cui ci muoviamo è chiaro che il critico marxista non può decidersi per la scelta di una precostituita definizione di linguaggio. Il problema allora qual'è? A mio parere oggi esiste, di fatto, una tendenza nelle tendenze. Vi sono artisti provenienti da elaborazioni di linguaggi diversissimi — come dicevo prima: surrealisti, espressionisti, pop ecc. — che talvolta sono tra loro più vicini di quanto magari lo sia, per esempio, un surrealista ad un altro surrealista. Cioè la grande difficoltà di un critico marxista (e lo sforzo che deve fare) è quello di superare il momento di maggiore evidenza di particolari linguaggi per andare a ritrovare, al di sotto, oltre le scelte e i determinati modi di espressione, la sostanza del messaggio dell'opera d'arte. Quindi si tratta di puntare su di una critica di fondo, non più formalistica, puntarvi nel modo più preciso e specifico. Non fermarsi, cioè, a determinate direzioni di linguaggio, come spesso fa certa critica militante, la quale, appunto per questo, diventa settaria e parziale e non vede la complessa situazione che oggi esiste nel campo delle arti figurative. In tale complessità, la questione è di cogliere il tutto nella sua differenziazione e ricondurlo a una linea di fondo con cui le opere coincidono o non coincidono. E allora che nasce la possibilità



anche di una distinzione e di un giudizio.

**PREVITALI:** Direi che abbiamo fatto, più che altro, un panorama delle difficoltà di una critica marxista. Quello che mi pare importante è che siamo riusciti a identificare una difficoltà comune. È chiaro che ognuno di noi intuisce una via per uscire da questa difficoltà, senza che su questo nessuno sia totalmente d'accordo, né può essere d'accordo, in quanto questa via è stata percorsa soltanto per un tratto molto breve. Auguriamoci che questo dibattito possa contribuire a farne percorrere un altro tratto.



# Critica marxista e mass media

di Vittorio Fagone, Arturo Carlo Quintavalle, Piero Raffa

**QUINTAVALLE:** Per parlare del problema «critica marxista e mass media» io credo che dobbiamo per prima cosa rifarci ad una serie di antecedenti elaborazioni teoriche che possono fondare il nostro discorso. Credo, cioè, che, al di là di un'analisi marxista della società e quindi dei testi classici della cultura marxista, dobbiamo tener presente tutta una serie di altre elaborazioni che sono state compiute in ambito neocapitalista. Per esempio quelle della Scuola di Francoforte e soprattutto le derivate analisi dei «Manoscritti economico-filosofici» di Marx del 1844, i quali sono testo fondamentale per la discussione e la comprensione, sia delle tesi di Adorno fino ai «Minima moralia», che delle tesi di Benjamin e anche per capire il primo Marcuse che forse è, di tutti il meno interessante. Le ricerche della Scuola di Francoforte sono importanti per noi perché, per la prima volta, in un paese industrializzato, ci si poneva di fronte al problema della società di massa e dei modelli che la società dei consumi veniva offrendo. Pure importante per il nostro discorso può essere un libro come quello di Wilhelm Reich, intitolato «Psicologia di massa del fascismo», in cui si analizzano i sistemi di persuasione non occulti del fascismo. Oppure il libro di Baran-Sweezy sul capitale monopolistico, che all'apparenza non ha alcun rapporto con l'arte essendo un testo di economia ma mi sembra possa essere uno strumento di analisi molto utile anche per la critica d'arte, perché dimostra il processo di mondializzazione delle società per azioni e la loro particolare struttura; e quindi, per esempio, ci fa comprendere i sistemi di comunicazione per immagini che questi sistemi adottano. Ho citato solo qualche esempio preso a caso ma questo per dire di tutta una serie di studi dei quali, evidentemente, non possiamo non tener conto.

**RAFFA:** Sono perfettamente d'accordo nell'individuare nella Scuola di Francoforte un antecedente valido per una critica che sia uno sviluppo metodologico del marxismo nel contesto della civiltà industriale. Ritengo che questa scuola abbia fatto giusto quello che la critica marxista avrebbe dovuto fare e non ha fatto. Intendo per critica marxista quella che vive all'interno del movimento socialista e comunista organizzato. In breve, direi che gli apporti della Scuola di Francoforte, oltre al problema della mercificazione (che però era già abbastanza

chiaro e specificato in Marx) riguardano la individuazione delle strutture inedite della società industriale, come ad esempio l'industria culturale e di conseguenza i mass media; e quindi la situazione in cui è venuta a trovarsi l'arte (che è infatti diventata arte d'avanguardia) ed inoltre la trasformazione sociale e umana subita dalla classe lavoratrice: e qui richiamerei i concetti di integrazione nel sistema tecnocratico e il concetto di desublimazione, particolarmente importante per le attività culturali, teorizzati da Marcuse. Vorrei aggiungere che da parte del marxismo più o meno ufficiale si tende a vedere in queste elaborazioni della Scuola di Francoforte una assenza del tema della lotta di classe, cioè non vengono ritenute idonee come tipo di critica che fiancheggi la lotta della classe lavoratrice per l'emancipazione dal capitalismo e la creazione di una nuova società. Secondo me questo è un giudizio che va rivisto. Io credo, infatti, che questa scuola, nel contesto delle attività culturali e dell'arte, abbia invece dato rilievo ad un tema che è primario nel pensiero di Marx: il concetto di uomo sviluppato, quale ideale condizione del protagonista di questa lotta. Per Marx era chiaro che, senza questa finalità, la classe lavoratrice non avrebbe potuto e non potrebbe fare la rivoluzione e costruire questa nuova società. A me pare, quindi che il pensiero della Scuola di Francoforte riguardi la lotta di classe in quanto riguarda il protagonista della lotta di classe e, soprattutto, riguarda quella finalità che nella prassi (e mi riferisco alla prassi politica e ideologica del movimento) è andata un po' perduta. Questa classe si è venuta a trovare in un nuovo contesto nel quale è stata integrata, secondo i concetti a cui ho fatto cenno prima, e quindi ha subito una serie di trasformazioni psicologiche e umane per cui sia il soggetto sia il fine oggi non sono più quelli che Marx aveva preconizzato.

**FAGONE:** Credo che nell'immagine che comunemente si ha del rapporto tra critica marxista e arte si è ancora condizionati da una visione del mondo dell'arte che, genericamente, potremmo definire di tipo classicista. Concezione, diciamo pure, che (per quel poco che Marx si occupò esplicitamente di arte) era anche la concezione dell'arte di Marx. Naturalmente è più importante, per non dire decisivo, partire da una riflessione fondata sulle analisi socioeconomiche mar-

xiste per portarsi ad una visione più larga, specialmente del campo sociale dell'arte, considerando il fenomeno artistico come dato di un sistema di conoscenza e come dato di relazione sociale. Per citare solo due esempi utili, vorrei richiamare gli studi che Fuchs ha dedicato alla caricatura, all'arte esotica e a certe immagini di costume, e poi la discussione di Plechanov sulla priorità, nello sviluppo delle attività umane, dell'attività del lavoro rispetto al momento estetico: tesi discutibile ma vitale, da un punto di vista dialettico, per costruire una storia del percorso delle attività artistiche. Solo due esempi ma credo sufficienti per vedere in che misura una visione marxista del mondo può essere utile per analizzare i fatti dell'arte. Essa infatti può salvaguardare — e questo credo sia uno dei punti fondamentali di una concezione sull'arte marxisticamente fondata — l'inseparabilità dei fenomeni estetici in tutte le singole determinanti e componenti, e dare altrettanta importanza alla loro estensione. Al di là di uno schema privilegiato, che conferisce a certe opere d'arte un valore assoluto, fetichistico, rispetto alla società. Se noi assumiamo l'inseparabilità dei fenomeni estetici nelle singole componenti (cioè come legati e come espressione di un contesto sociale) e nello stesso tempo assumiamo questa vastità di campo che coinvolge arti maggiori e minori, strumenti e elementi eterogenei di comunicazione come momenti di attenzione continua, credo potremo individuare dei luoghi attivamente praticabili dell'analisi marxista dell'arte.

**RAFFA:** D'accordo che se vogliamo impostare un discorso corretto bisogna non limitarsi a mettere a fuoco i rapporti della critica marxista con l'opera d'arte tradizionale, tanto più che oggi, socialmente, quest'opera occupa uno spazio piuttosto ristretto, uno spazio direi d'élite e dal quale è completamente escluso proprio quel protagonista della lotta marxista che è la classe lavoratrice. E mi pare che non si possa vedere questa piccola fetta di spazio sociale, che occupa l'arte tradizionale, che nel medesimo contesto in cui dominano in modo egemonico e massiccio altri tipi di immagini, che sono appunto quelle dei mass media. Questa è una valida indicazione che è venuta appunto dalla Scuola di Francoforte. Ma bisogna subito aggiungere che questa scuola non l'ha poi portata fino alle ultime conseguenze metodologiche.



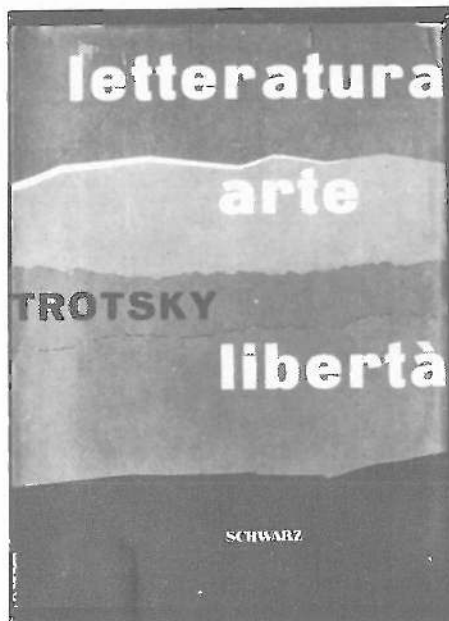
Quale potrebbe essere questo sviluppo? Constatata, ripeto, l'assurdità di continuare a fare una critica d'arte solo per un tipo di opere che, socialmente, rappresentano una porzione minima e incidente in minimo grado, e constatato che nel medesimo contesto abbiamo una valanga di immagini da cui l'individuo viene quotidianamente bombardato e che condiziona negativamente le sue possibilità di percezione dei valori visivi, a mio avviso occorrerebbe una duplice strategia. Da un lato bisognerebbe educare la coscienza della gente ad assumere un atteggiamento critico verso questa massa di immagini che esteticamente sono di livello piuttosto mediocre, però veicolano un tipo di ideologia tanto più insidioso quanto più è nascosta: educarla cioè a difendersi da questo tipo di immagini, sollecitandola ad analizzarle criticamente per smascherarne l'ideologia. Sull'altro fronte occorre educare la coscienza delle persone alla percezione dei valori visivi, in altri termini educarla alla percezione estetica. Quindi, se in un primo momento sarà opportuno eliminare distinzioni pregiudiziali per stabilire il campo di indagine, questa strategia su due fronti dovrebbe poi operare sulle differenze tra la percezione di questi valori visivi e l'individuazione dei livelli corrispondenti alla percezione deconcentrata, alla percezione distratta, alla percezione pigra, che sono lo standard normale dei mass media. I quali, in genere, si rivolgono allo spettatore senza chiedergli nessuno sforzo creativo, nessuna percezione qualificata, perché appunto il loro contenuto esige così.

QUINT'AVALLE: Devo fare una precisazione perché non vorrei che fosse stato frainteso il mio discorso iniziale. A me sembra che la Scuola di Francoforte sia importante ma va ribadito che tutti i concetti-guida che vengono portati avanti da questa scuola si basano sul pensiero di Marx. Per esempio il tema dell'alienazione che è fondamentale per capire la situazione dell'individuo nella nostra società — non soltanto dell'operaio ma dell'individuo in assoluto — è chiaramente esposto da Marx in molte opere e, soprattutto, nei « Manoscritti economico-filosofici » che ho già citato. Credo quindi che i termini di analisi marxisti vadano conservati, anche se integrati da quei nuovi giudizi che sono stati forniti a contatto con uno sviluppo capitalistico diverso. Rifacendomi all'intervento di Fagone, mi sembra che la sua osservazione, sulla concezione di tipo classicista di Marx riguardo all'arte, possa dare lo spunto ad analisi utili. Sappiamo bene che, in termini marxisti, l'arte fa parte della sovrastruttura mentre la struttura è il sistema economico. Naturalmente si potrebbe cercare di storicizzare questo concetto di Marx e chiarire come l'ambito in cui Marx ha verificato la propria

esperienza culturale fosse quello della cultura borghese realista ottocentesca. Soprattutto, come ha ricordato Fagone, teniamo presente che Marx di arte ha parlato molto poco. E il fatto che ne parli poco, secondo me vuol dire che la rifiuta. Così ci si può rendere conto delle ragioni perché neppure Lenin ha preso direttamente in esame, se non a livello di pianificazione generale della cultura, questi fatti. Che avesse lasciato libera strada alle ricerche d'avanguardia derivata dal fatto che il costruttivismo era un fenomeno che coinvolgeva parecchie cose: dalle esperienze figurative a quelle architettoniche, dalla grafica all'insegnamento. Il dramma della cultura marxista ufficiale, a parte la catastrofe Stalin, sta proprio nell'aver preso alla lettera le sparse indicazioni marxiane e nell'aver limitato la propria visione dell'arte a quella cultura realista ottocentesca a cui necessariamente si era rifatto Marx. E questo è dovuto — almeno in Italia — soprattutto alla mediazione degli scritti di Lukács, che hanno costituito un modello (e un blocco) nel loro proporci a livello letterario, e poi per derivazione a livello figurativo, il realismo socialista. A questo punto, e dopo quanto ho detto in apertura, è inutile forse che aggiunga quanto sia d'accordo sulla necessità di estendere il campo d'indagine. Anzi, secondo me, in questo nostro dibattito sarebbe forse opportuno non impostare un po' schematicamente la discussione sull'arte come elemento caratterizzante della borghesia, come pure sul collezionismo, sulla proprietà o sulle manifestazioni ufficiali quali mostre o musei che hanno anch'esse una precisa funzione significativa (a meno che i musei non siano intesi come luoghi di fissazione di un certo tipo di analisi antropologica, come propone, ad esempio, Andrea

Emiliani). Per estendere concretamente il nostro discorso proporrei invece di portarlo sul piano semiologico. In tal modo si prenderebbe in esame tutta l'iconosfera e cioè il mondo dell'immagine come sistema di comunicazione a livello di segni. E credo che se analizzeremo l'opera come un sistema linguistico, non ci verrà più in mente di fare distinzioni tra opera d'arte e non arte. Cioè non ci porremo più all'interno di questa distinzione ma ribalteremo completamente il problema; eviteremo così il pericolo di riproporre una distinzione borghese. Infatti è proprio il sistema borghese che inventa questa distinzione tra opera d'arte e non opera d'arte, una distinzione che è dell'estetica romantica e post-romantica: l'opera d'arte, naturalmente, per gli iniziati, per le anime raffinate e sublimi; la non arte per gli altri. Noi dobbiamo cercare di non riproporre in altra forma questa teoria dell'arte contrapposta a qualcosa che arte non è.

FAGONE: Sono d'accordo però direi che in questa analisi non possiamo prescindere da una dimensione sociologica. Vale a dire che non possiamo fare una analisi del linguaggio artistico solo in termini di « che cosa? » o « in che termini? » ma anche « perché? » e « con quale effetto? ». Preciso ciò, vorrei tornare un passo indietro perché credo sia importante ribadire che esiste la possibilità di sviluppare un progetto di approccio marxista al mondo dell'arte, estremamente fruttuoso e largo, superando soprattutto quello schema al quale accennava Quintavalle e che è stato condizionante di gran parte delle ricerche critiche compiute in questo campo negli ultimi 30/40 anni, almeno in Italia e che ha portato agli equivoci del realismo socialista, in cui si è confuso un mezzo



con un fine (cioè una sorta di approccio alla realtà che si valeva di certe immagini è stato visto come un traguardo d'immagini fisse). Naturalmente, come si diceva prima, in un progetto marxista l'allargamento del campo di studio dei fenomeni artistici deve essere totale e non può essere legato a una decodificazione di valori rispecchianti una condizione e una visione del mondo di un certo tipo e di una certa classe sociale. È importante non dimenticare il problema dell'uso dell'opera d'arte, il privilegio che viene accordato a certi prodotti in quanto merce al più alto livello e come a quel livello il rapporto mercescambio diventa paradigmatico di una certa circolazione economica. C'è un altro punto importante da considerare: quello del lavoro dell'artista in una serie di rapporti di lavoro o, meglio, in una serie di necessità rispetto ad un ambito sociale. Se questi temi vengono legati alla circolazione, alla ricerca di una possibilità di accedere, di leggere come coscienza (come suggeriva Raffa), il mondo dei fenomeni della comunicazione visiva, allora veramente si determina un campo che lega la critica alla storia nella sua totalità e, al tempo stesso, la obbliga ad una specificità linguistica particolare, relativamente a questi fenomeni visti in una funzione di tipo sociale.

RAFFA: Debbo fare una breve precisazione all'osservazione che, indirettamente, Quintavalle mi ha fatto parlando della distinzione tra arte e non arte. Anche per me, come approccio di campo, tutte le immagini vanno bene e mi sta anche bene il campo semiologico. Ma siccome la critica deve rivolgersi ad un pubblico e per la critica marxista questo pubblico non può essere altro che il soggetto della lotta rivoluzionaria, bisogna tener presente che questo soggetto da un lato è condizionato negativamente da questa massa di immagini e dall'altro lato questo massiccio condizionamento gli impedisce di sviluppare in se stesso quel tipo di coscienza particolare che è la percezione estetica del messaggio visivo. Perché oggi esiste una così profonda frattura tra l'arte moderna e le masse? Perché questa massa è aggredita da un tipo di immagini che dal punto di vista dello sviluppo della percezione e coscienza estetica sono quanto di più deleterio si possa avere. Ecco perché dicevo che, dopo aver livellato tutti i fenomeni del campo, bisogna poi agire su queste differenze qualitative. Perché la differenza qualitativa, in sostanza, non è altro che il fine dell'educazione e proprio di quella educazione di cui il critico d'arte deve farsi promotore. Ecco i due fronti di cui parlavo: da un lato deve aiutare il soggetto a difendersi da quei messaggi visivi che lo condizionano (e qui il concetto di

desublimazione di Marcuse mi sembra perfetto), dall'altro lato occorre dare a questo soggetto la coscienza dei valori dell'arte. Questo problema della coscienza dei valori dell'arte mi sembra oggi particolarmente importante perché anche nel marxismo serpeggia una specie di nihilismo culturale. È proprio così che ci allontaniamo dalle finalità umanistiche di Marx, cioè da quel concetto di uomo sviluppato (Marx parlava di « educazione dei sensi umani ») che dovrebbe stare in cima ai pensieri di una critica marxista.

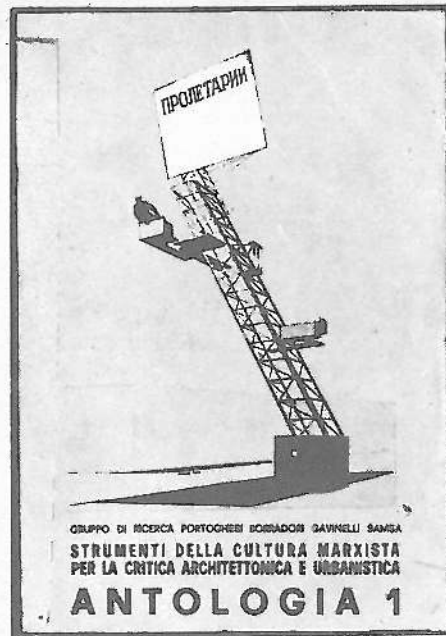
FAGONE: Secondo me è necessario precisare bene che l'allargamento del campo dei fenomeni di comunicazione visiva non significa perdita di specificità. Non significa portare, per esempio, il quadro al livello della *stripe*. Significa recuperare in una dimensione continua tutti questi fenomeni che appartengono a un certo sviluppo di civiltà. Significa recuperare una possibilità di lettura e di conoscenza di tutti i diversi aspetti. Questo, secondo me, è un punto basilare e mi sembra importante che venga precisato perché, al contrario, non venga fuori un aspetto riduttivo al minimo livello.

QUINTAVALLE: Naturalmente anch'io sono in dubbio sulle conclusioni che possono derivare da una estensione indiscriminata del campo. Ma credo che il nostro discorso sia un pò speculare di una nostra concezione e, cioè, sia un riflesso del sistema di classe in cui viviamo. Quando, per esempio, Raffa parla di distanza tra arte contemporanea e i lavoratori mi pare che non tenga conto che è l'arte ad essere distante dai lavoratori. E ciò perché, in realtà, gli artisti contemporanei sono, di fatto mantenuti dalla borghesia e anche quando cercano di fare una ricerca libera, si tratta di una ricerca assolutamente alienata, perché non è dialettica con i futuri riceventi della ricerca stessa. E perché, in definitiva, quelli non sono i committenti. E per giunta, i committenti pubblici che dovrebbero porre in contatto, non astrattamente, il singolo con la comunità, commissionandogli problemi da risolvere, in pratica non esistono. Io credo che la distinzione tra arte e il sistema dei cosiddetti mass media derivi proprio dalle distinzioni di classe, cioè dal nostro sistema di classe. Questa è una società di massa e le comunicazioni avvengono, principalmente, a livello di massa. I mass media non sono che il riflesso di questa società o, meglio, sono il sistema attraverso il quale questa società si autopubblicizza e quindi sopravvive. Ma a questo punto; mi sembrerebbe opportuno che passassimo ad affrontare qualche argomento utile ad esemplificare i temi su cui abbiamo discusso finora. Per esempio l'arte popolare. Non quella dei cosiddetti naïfs

(arte è comunicazione e quindi autoco-scienza), né il kitsch che è il cattivo gusto ma visto con l'occhio del borghese che appunto decide cosa è il kitsch. Oppure la riproducibilità o moltiplicazione dell'opera d'arte che, fra l'altro, è stata affrontata sul piano del metodo proprio da quella Scuola di Francoforte a cui ci siamo rifatti all'inizio. Come sappiamo, Benjamin, in un saggio fondamentale, poneva la riproducibilità come elemento di crisi della società borghese. Secondo lui, moltiplicando l'oggetto artistico, si sarebbe avuto un contributo alla distruzione del sistema di classe. Ora noi ci troviamo in un sistema di classe in cui la moltiplicazione è la base del sistema stesso, anche nel campo artistico. Infatti gli artisti hanno trovato il modo di fare il quadro « dipinto » per i grandi compratori, di fare l'incisione o il multiplo per il livello sottostante e, infine, la serigrafia per il livello inferiore. Come spiegare questa contraddizione, in uno dei testi che abbiamo preso concordemente come antecedenti critici al nostro discorso? Si può superare questo impasse?

FAGONE: Io penso che uno degli aforismi di Loos ci può forse aiutare. Quando Loos dice: « pensiamo un condannato a morte che vive la sua condanna in una stanza arredata da Van de Velde » e prosegue chiedendosi: « è un inasprimento della pena? » non fa che riportare ad un rapporto diretto una forma artistica e una condizione sociale. E questo rapporto evidentemente è mutevole. Come dice Quintavalle c'è una certa classe che consuma le grandi opere d'arte e se ne appropria non solo nel senso di diventarne padrona bensì anche nel senso culturale, in quanto un certo tipo di opera d'arte appartiene solo alle classi colte e non appartiene a tutti. Però, rispetto a questo meccanismo di appropriazione, noi abbiamo anche una circolazione diversa di fenomeni artistici. E, cioè, fenomeni che in una dimensione *altra* vengono catturati anche dall'*altro* livello. Appunto l'arte popolare o il kitsch alle quali accennava Quintavalle. In questo caso però bisogna fare una considerazione di tipo etnografico riguardante la dimensione *altra* dell'arte popolare, che non è certo la dimensione derisoria del kitsch diciamo classe-centrico ma che molte volte aderisce invece a un processo autentico di circolazione di manufatti e immagini. Questo problema dell'arte popolare è uno di quelli a cui la critica marxista si è sottratta. Se noi pensiamo che, in fondo, dietro il Bauhaus c'era il tentativo di costruire o, meglio, di verificare un certo tipo di rapporto — sia pure forse astratto — con l'arte popolare, capiremo l'importanza di questo argomento. L'arte popolare — e sono d'accordo che non ha nulla a che vedere con fenomeni artificiali, come ad esem-





pio i naïfs — è certamente un'arte storicamente individuabile oggi in certe zone, che non hanno avuto uno sviluppo economico progressivo di tipo capitalistico. Ma ha, senza dubbio, una sua dinamica e una sua circolazione. Gli antenati della moltiplicazione, alla quale accennava pure Quintavalle, li ritroviamo, per esempio, nella circolazione delle pitture su vetro che girano dall'Europa centrale a Venezia, Napoli, Palermo, in Spagna e che diffondono a livello popolare, con una funzione d'uso abbastanza precisa, una certa iconologia, cioè una certa cultura. Se osserviamo la circolazione italiana e centroeuropea delle xilografie di Bassano del Grappa, ritroviamo, a un autentico livello popolare, una declinazione di certe immagini, di certi emblemi che appartengono a tutta una cultura. Purtroppo oggi abbiamo circolazioni artificiali del prodotto artistico e ne sono un esempio le opere moltiplicate. Basti pensare alla preordinata limitazione delle tirature, la più tipica delle operazioni di mercificazione. Nessuna ragione tecnica obbliga queste basse tirature, salvo quella di accrescerne il valore commerciale, nessuno (artista o mercante) si preoccupa minimamente dei valori di diffusione. Ora lo slittamento da quell'universo visivo concretamente mobile che rappresenta una produzione immaginativa e specchiante tutto un percorso di comunicazioni e di relazioni sociali, all'uso di appropriazione, è uno dei fenomeni più caratteristici del nostro momento storico e non può essere trascurato da una critica che si qualifichi marxista.

molto pratici. L'appropriazione è certamente un fatto reale e bisogna lamentare questa occultazione dell'opera d'arte dalla disponibilità pubblica o, come si dice, dalla fruizione delle masse. Ma pensiamo a come si pone oggi, a livello di massa, per esempio il problema della casa o quello di un salario che consenta il minimo di esistenza o quello dei servizi assistenziali o della scuola. Sono tutti problemi che possono essere impostati a livello di massa, perché sono bisogni che la massa, la classe lavoratrice, sente. Immaginate un pò se andassimo a porre invece il problema dell'appropriazione dell'opera d'arte. Supponiamo di dire a questa gente: facciamo un'azione di massa perché le opere d'arte non siano più proprietà della borghesia, ma siano godibili da tutti. Evidentemente manca qualsiasi possibilità per una azione del genere, perché mancano le condizioni oggettive. Cioè, prima bisogna dare alle masse la coscienza che queste opere d'arte sono valori. Solo allora la loro accessibilità diventerà un bisogno. E formare questa coscienza è compito della critica d'arte, soprattutto di quella marxista. Se la critica d'arte non assolve questo compito, io credo che sia meglio smettere di farla, perché non serve a niente.

Per quanto riguarda la moltiplicazione, direi che in questo campo Benjamin ha preso un abbaglio. Tanto è vero che ha preso in esame soprattutto il cinema ma il cinema ha dimostrato che, pur essendo un'arte che nasce già moltiplicata, può produrre degli effettivi capolavori d'arte. Secondo me, infatti, bisogna distinguere l'unico che nasce moltiplicato per la natura del suo medium (come per esempio il cinema, la fotografia) dalla riproduzione moltiplicata dell'opera mediante un altro medium (e questo è il

caso delle riproduzioni d'arte). Sono d'accordo col direttore del Museo Guggenheim quando dice che per quanto la riproduzione sia perfetta, se vogliamo avere una esperienza effettiva, reale, valida, questa può darcela soltanto il contatto diretto con l'opera. Ma decisiva è la destinazione dell'opera, cioè come nasce, per quale destinazione, con quale concezione. Se nasce come valore intrinseco può essere apprezzata da un miliardo di persone, purché in queste persone ci sia la disposizione, la capacità e la convinzione di appropriarsene il valore. Se invece nasce sulla base del minimo comun denominatore, che è quello dei mass media, è inevitabile che queste opere stiano al livello più basso, dato che le masse hanno un livello di coscienza culturale basso.

QUINTAVALLE: A me pare che quando tu dici che bisogna dare a tutti la possibilità di capire l'opera d'arte e bisogna educare alla coscienza dei valori, fai sempre un discorso che vuol dire: educiamo la massa al sistema borghese, educiamola alla cultura borghese. E anche quando critichi Benjamin e citi le parole del direttore del Guggenheim fai, secondo me, il discorso opposto a quello che si dovrebbe fare. Infatti quando distingui tra riproduzione e medium aderente o no all'opera, fai una distinzione che presuppone l'originale e le sue copie e siccome l'originale ovvero il capolavoro è sempre il modello borghese ricadiamo nello stesso discorso. A me non interessa avere in mano il manoscritto del Petrarca ma avere in mano il Canzoniere del Petrarca. Sul libro non abbiamo più questo problema, al massimo, l'edizione numerata o riservata sarà una



RAFFA: A proposito di appropriazione io vorrei porre la questione in termini

questione di bibliofilia ma non gioca di fatto nella circolazione dei segni-letterari.

**FAGONE:** Li c'è un altro problema. L'opera letteraria nella sua codificazione linguistica non include un certo supporto, l'opera figurativa coinvolge invece nella sua formulazione linguistica anche la sua fisionomia tecnica.

**QUINTAVALLE:** Credo che i due medium che stiamo confrontando abbiano ciascuno una certa storia all'interno di una certa cultura e alcuni siano privilegiati rispetto ad altri. Se nell'ambito letterario si fosse deciso che era opportuno avere i codici miniati, adesso ci troveremo di fronte alla stessa vicenda delle opere figurative. Ritornando comunque al problema della moltiplicazione, va rilevato che nel nostro sistema essa ha, stranamente, la stessa funzione significativa che ha avuto finora l'opera d'arte singola. Questo, ripeto, è contraddittorio con quanto prevedeva o meglio auspicava Benjamin e pone il difficile interrogativo di che cosa è allora, effettivamente, la moltiplicazione, e se davvero può contribuire a modificare il sistema. Io direi proprio di no e a questo proposito vorrei citare due esempi abbastanza indicativi. In un recente libro sul manifesto politico c'è questa curiosa osservazione: che i manifesti dei paesi occidentali sono avanzati e quelli dei paesi dell'Europa orientale sono reazionari. La verità è che, a livello di linguaggio, entrambi si servono degli stessi strumenti. E sono, ad esempio, il realismo socialista o il

realismo nazista oppure il realismo americano degli anni 35-40. La ragione per cui questi manifesti linguisticamente sono eguali è che la cultura popolare era analoga in tutti questi paesi. Se fossero stati diretti a classi più elitarie sarebbero stati più complessi. Un altro esempio secondo me eloquente è il Bauhaus. In fondo l'analisi di Argan che parla del Bauhaus in funzione della socialdemocrazia è profondamente giusta e anche Fagone ha ricordato che il Bauhaus è stato il primo tentativo (e l'ultimo) di coinvolgere l'intero sistema in una nuova proposta, diciamo, civile-popolare. Questi due esempi, secondo me confermano che la moltiplicazione dell'opera d'arte, di per sé, non può modificare il sistema perché essa stessa è inserita in un modello economico che la condiziona. Per cui la moltiplicazione è anzi diventata a sua volta una delle forme principali di condizionamento nella nostra società. È l'elemento che aumenta l'aura al supposto capolavoro, il quale rimane isolato, da raggiungere. Cioè, si percorrono tutti i gradini della scala sociale anche nelle arti figurative. Circa l'arte popolare e la sua circolazione concordo con quanto diceva Fagone, però credo che il termine popolare dobbiamo considerarlo non nel senso di diffuso bensì nel senso di declinazione di un sistema aulico; ad un certo momento, quest'arte si lega a un contesto culturale inteso in senso antropologico e ne diventa una specie di mito e di simbolo. Ma a questo punto non si può più parlare di arte popolare ma di sistema di immagini all'interno di un certo ambiente antropologico. È chiaro che, in questo senso, il suo interesse diventa infinitamente superiore. Considerandoci come una tribù africana, noi potremmo essere studiati e studiarci più sul fumetto, sul fotoromanzo, sul manifesto e sugli oggetti kitsch che nelle cosiddette opere d'arte. Infatti queste immagini sono molto più diffuse, cioè capite (e quindi condizionano) di quanto non lo siano gli oggetti dello stregone, cioè gli oggetti considerati d'arte pura.

**FAGONE:** Questo mi pare giusto e vorrei confermarlo anch'io con un esempio. Quello, cioè, di due comunità: una di Grosio, in Valtellina, l'altra di Piana degli Albanesi in Sicilia. Entrambe hanno conservato per secoli un costume popolare particolare. C'è da chiedersi perché, mentre nelle due regioni il costume festivo è declinato nella generale evoluzione, in queste due comunità, ad un certo punto, si è invece conservato. La risposta è che esso costituiva, e costituisce, un simbolo di un gruppo dentro un gruppo più vasto: si tratta di una comunità veneta dentro un diverso contesto e di una comunità albanese in un altro contesto. A quel livello di cultura anche il costume, come tutta una serie di manufatti,

Nuovo Politecnico 41 Einaudi 1971  
**JAN MUKAŘOVSKÝ**  
**LA FUNZIONE,  
LA NORMA  
E IL VALORE  
ESTETICO COME  
FATTI SOCIALI**

Semiologia e sociologia dell'arte



ti, è legato a una certa condizione, a una precisa funzione sociale. L'arte popolare è infatti un'arte che ha legami di necessità sociale, non evasiva, e sarebbe bene approfondirne la conoscenza, anche per capire meglio alcuni problemi artistici di oggi. Credo che il tempo a nostra disposizione sia al termine e non ci è consentito di andare avanti. Lo dico con rammarico perché proprio adesso eravamo arrivati — magari un po' confusamente com'è forse inevitabile in chiacchierate come queste — al punto decisivo del problema dell'arte come merce e del ruolo dell'artista in una società come quella in cui viviamo. Sono problemi basilari per un approccio marxista a questo tipo di realtà. Noi ci siamo limitati all'opera d'arte moltiplicata ma è evidente che in quella prospettiva ci sono altre analisi da affrontare. Per esempio, quanto le accelerazioni linguistiche e il movimento che noi registriamo nelle arti visive è legato alla circolazione dell'arte come merce. Cioè che tipo di rapporto hanno le alternanze e i fenomeni di moda. Quanto in questo senso è inefficace la moltiplicazione, quanto in conclusione l'opera degli artisti resta separata dal contesto sociale e quanto resta separata anche la connotazione dei media di cui abbiamo parlato. Quei media dai quali certamente non si può pretendere un discorso di qualità formulato in termini arcaici ma ai quali si deve rivolgere una attenta riflessione critica in quanto essi possono risultare espressione di un uso ragionato e violento, imposto in funzione di un certo condizionamento e di una certa ideologia. Sono tutte analisi da fare e speriamo che questo nostro dibattito ne costituisca un'occasione e uno stimolo.

**STORIA  
E  
COSCIENZA  
DI CLASSE**

**György  
Lukács**

SUGAR EDITORE



# Una critica d'opposizione

di Giovanni M. Accame

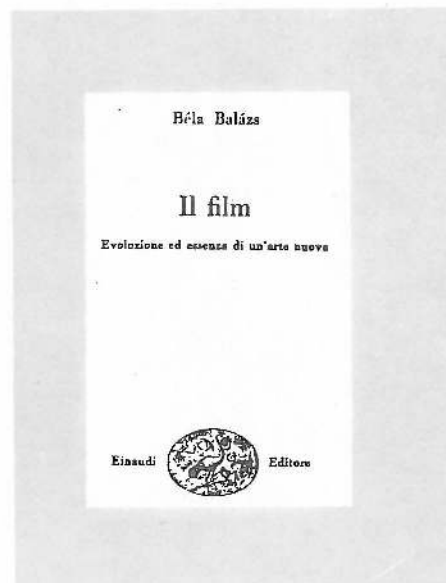
Per prima cosa mi sembra utile precisare come il nostro dibattito abbia senso se riferito alla situazione italiana o comunque a un contesto economico-sociale capitalistico, che è quello in cui viviamo e di cui abbiamo diretta conoscenza. Questo semplice chiarimento ci porta subito a una definizione fondamentale che deve sempre restare presente quando si parla, come noi facciamo, di cultura marxista operante in un contesto capitalistico: il suo carattere cioè di *cultura d'opposizione*.

Una seconda precisazione riguarda il soggetto del dibattito che sarà: *critica marxista dell'arte* e non « critica d'arte marxista ». Questo, come spero venga immediatamente afferrato, non per fare delle sottigliezze sull'uso dei termini, ma per indicare la sostanziale differenza implicita nelle due espressioni. Differenza a cui avrebbe giovato una puntualizzazione nella tavola rotonda tra De Micheli, Fossati, Previtali, che invece non colgono direttamente la discordanza. A mio parere però, con questa precisazione si raggiunge nel modo più diretto il cardine su cui ruota il nostro dibattito. Infatti, tenendo presente anche la mia prima osservazione, come non abbiamo un'« arte marxista », non possiamo avere una « critica d'arte marxista », ma solo una critica marxista dell'arte, della letteratura, così come di qualunque altro settore che si sviluppi all'interno del sistema capitalistico.

La riduzione a merce del prodotto artistico è un fatto su cui si è già detto moltissimo e, nella sua definizione originaria, già superato dallo sviluppo stesso del capitale. Ciò su cui è invece necessario che la critica marxista rifletta maggiormente, per non trovarsi poi impegnata su polemiche cui viene a mancare l'oggetto stesso di discussione per lo evolversi delle situazioni, come nel caso del « realismo » o dell'« impegno », è la condizione attuale di capitalizzazione dell'arte: che è di più e che va oltre la sola mercificazione delle opere. La concentrazione monopolistica del capitale è oggi una realtà sempre più pressante che ha come risultato l'unificazione del mercato capitalistico internazionale. In questa situazione, che chiude anche quegli spazi minimi esistenti in un mercato concorrenziale, anche l'arte, proprio come istituzione socialmente riconosciuta, è assunta dal capitale in quanto parte di sé, sia come riproduzione di se stesso che come agente della propria ideologia. Dove la *riproduzione* è evidentemente data dall'utilità economica che il capitale

ne ricava, mentre per il secondo aspetto non si tratta solo di vedere l'arte istituzionalizzata e sussunta nel sistema capitalistico, ma di riconoscerle anche un posto tra i media: « le arti sono media lenti » ha detto Harold Rosenberg già da alcuni anni. Oggi con le enormi possibilità che si aprono, grazie al videotape e alla televisione via cavo, e di cui pochi artisti ancora si rendono conto, anche la « lentezza » scomparirà e non solo per l'uso di un più veloce e decentrabile mezzo di comunicazione, ma anche e soprattutto per le profonde modifiche strutturali che subiranno le arti visive.

È chiaro che l'assoluto asservimento dell'arte al capitale porta ad acutizzare delle contraddizioni che sono della cultura nel suo stato di parte del capitale e quindi poi del capitale stesso. Ma perché queste contraddizioni che sono reali possano costituire la base oggettiva su cui impostare adeguate forme di lotta, bisogna che sia esplicitamente riconosciuta la condizione dell'arte da chi di essa si occupa come marxista. Riconoscere un'autonomia, una naturalezza di espressione alla produzione artistica (o peggio, a una sola tendenza) come molta critica marxista militante fa, significa contribuire al disegno della società capitalistica che vede nelle attività artistiche e culturali in genere una delle più efficaci coperture al processo di spersonalizzazione implicita al proprio sistema. Che le *condizioni* di lavoro degli artisti siano, paragonate ad altre, privilegiate, non significa per questo che muti la *sostanza* del loro lavoro. Ciò di cui la critica marxista deve prendere atto è proprio questo, che non si tratta più di un semplice processo di mercificazione « ma, prima che la distribuzione sia distribuzione dei prodotti, essa è: 1) distribuzione degli strumenti di produzione e 2) — il che è un'ulteriore determinazione dello stesso rapporto — distribuzione dei membri della società tra i differenti generi di produzione (Sussunzione degli individui sotto rapporti di produzione determinati). La distribuzione dei prodotti è chiaramente solo un risultato di questa distribuzione che è compresa nel processo di produzione stesso e che determina la struttura della produzione. [K. Marx, Introduzione a « Per la critica dell'economia politica »] Inoltre, « la struttura della produzione », nel nostro caso la struttura della produzione artistica, subisce un'ulteriore modificazione dall'estensione e caratterizzazione del mercato (« Se muta la distri-



buzione la produzione si modifica » K.M., op. cit.). In ultima analisi è quindi la struttura stessa dell'arte, la sua più riposta essenza ad essere trasformata. Riconosciuto finalmente questo stato di cose, il critico marxista dovrà distinguere il proprio lavoro di professionista della critica d'arte, del tutto incorporato alle sorti della produzione artistica, dalle sue possibilità di *mettere in atto* una critica marxista, una critica d'opposizione. Che ciò non sia utopistico lo si chiarisce determinando il significato di *critica marxista*. Qui non è il caso di ripetere definizioni che tutti conosciamo, sarà sufficiente qualche indicazione relativa al particolare contesto del nostro discorso che ha come riferimento l'arte. La critica marxista dunque, che non può sistematizzarsi e produrre una teoria dell'arte e quindi un'estetica senza distorcere e regredire quanto di più valido c'è nel pensiero marxiano, concepisce l'arte come un processo storicamente determinato analizzabile nell'insieme sia degli elementi concreti e specifici settoriali che della situazione politico-economica entro cui quel processo si è sviluppato. Ciò che distingue nettamente l'analisi sociologica dalla critica marxista è « l'esigenza di trasformazione » di quest'ultima (come nota giustamente Fossati). Trasformazione che è tale solo nel suo costante collegamento alla totalità delle lotte contro il sistema capitalistico. Questo senza nessuna per-

dita di « autonomia », il collegamento con la classe operaia e le altre forze progressiste escludono la falsa illusione di una possibilità alternativa settoriale in cui si trovino disgiunti il momento economico da quello ideologico. L'« autonomia », che mi sembra più corretto definire *specificità*, viene anzi avvantaggiata da una pratica marxista della critica proprio per la ricchezza di elementi di giudizio che tale pratica comporta e per la sua natura profondamente scientifica, che non definisce e interpreta ma *critica e trasforma* trovando motivo di continuo rinnovamento nell'evolversi stesso delle condizioni storiche a cui è legata la sua funzione.

Oltre a esercitare una critica delle ideologie e dei rapporti di produzione capitalistici con cui vengono puntualizzate e acutizzate le contraddizioni della produzione artistica, la critica marxista militante ha un altro fondamentale compito che è inscindibile dalla sua stessa natura: l'intervento diretto, politico, nel vivo della società. E non solo come « individui », separando l'essere politico dall'essere tecnico, ma proprio come *tecnici politicizzati*. Poiché non è agendo con astratti strumenti della politica che il tecnico porterà un reale contributo alla democratizzazione della società, ma è politicizzando i propri strumenti che gli è possibile incidere nella realtà socio-economica. Per il marxista che abbia un ruolo professionale come critico d'arte (abbiamo visto come sia proprio questo ruolo a inserirlo nel ciclo della produzione capitalistica e nelle sue contraddizioni) il mezzo più efficace di porsi nell'attività politica relativa al suo settore, è di intervenire sulla *gestione dell'arte*. La *gestione* della cultura e dell'informazione è oggi il vero obiettivo che si devono porre gli intellettuali democratici, e i recenti fatti che coinvolgono la stampa nazionale ne sono una conferma. Gestione significa, nel nostro caso specifico, regolare la funzione dell'arte e di conseguenza l'informazione formativa che ne deriva. Non si tratta tanto di usare i mezzi di comunicazione dell'arte in modo alternativo, che nelle condizioni attuali sarebbe mera utopia, ma di usare criticamente la normale produzione artistica, e cioè assumere l'arte nel suo *contesto* reale, presentarla non secondo le idee (l'estetica) che essa ha di sé e come conviene al capitale, ma risalendo alle sue cause determinanti. Questo è possibile sia sfruttando i margini di « autonomia » che si ottengono come « critici d'arte », sia, più proficuamente, collaborando con organizzazioni o enti qualificati politicamente per recepire e incoraggiare un discorso di questo tipo. Mettere in *pratica* la critica delle ideologie veicolate dall'arte, fuori da ogni profezia o definizione di canoni, vuol dire chiarire al pubblico la sua *reale sostanza*, e non sembrare poco, almeno per i compiti specifici di una *critica* marxisticamente fondata.

# Cento modi di essere marxisti

di Renato Barilli

Intervengo con molta riluttanza in questo dibattito, e anche con una massiccia dose di scetticismo e un forte senso di inutilità. La qualifica di « marxista » è infatti oggi talmente estesa da non riuscire a discriminare più quasi niente; si può dire che essa è ormai coestensiva all'arca stessa dei buoni sentimenti di ogni intellettuale che si voglia serio, radicale, preoccupato di non cadere in facili trappole idealistiche. Tocca il punto uno degli interlocutori quando richiama un famoso detto crociano a proposito del cristianesimo, da cui tutti saremmo stati in qualche modo influenzati. Lo stesso evidentemente si può dire anche del marxismo; ma appunto tanta estensione e profondità di influsso apre lo spazio a un numero incalcolabile di varianti; oggi infatti ci sono mille modi di essere marxista, con forte differenza tra loro, e anche mille modi di « superare » il marxismo. Non basta quindi dirsi marxista, occorre subito aggiungere di quale tipo, e con quali varianti, e quali aperture verso altre metodologie e dottrine più recenti. Si può essere marxisti alla Lukàcs, alla Goldmann, alla Della Volpe; si possono raccogliere influssi della Scuola di Francoforte o condurre matrimoni con Freud, sulla scorta di Marcuse, o procurare incontri con la fenomenologia, auspice Paci, e perfino con lo strutturalismo e la semiologia. Ed è perfettamente illusorio ritenere che queste scelte implicino soltanto dei ritocchi « tecnici » a un fondo di problemi e soluzioni comuni. Il fondo, temo proprio che sia dato dai buoni sentimenti cui nessuno di noi vorrebbe rinunciare. Qualche riprova? Nei due dibattiti in questione, sotto la copertura della critica marxista vengono enunciate posizioni che viceversa, a parer mio, se effettiva-

mente seguite, toglierebbero a una eventuale critica marxista ogni suo mordente: eppure, bisogna riconoscere che esse rispettano in qualche misura la lettera della dottrina marxiana. Previtoli, per esempio, si rifà addirittura a un noto brano di Marx, dove viene affermata la fiducia che i valori artistici costituiscano una « invariante » legata alla natura umana: dichiarazione che, ripeto, pur suffragata da una certa testualità marxiana, mi sembra delle più perniciose, tale da aprire la strada a tutte le possibili forme di reazione in arte, e di difesa del « senso comune ». In base ad essa, si potranno sempre condannare le esperienze di avanguardia per il fatto che violerebbero, o addirittura pervertirebbero una pretesa natura umana. Nell'altro dibattito trovo un'altra asserzione ugualmente pericolosa: nella società borghese gli artisti, da essa mantenuti, cheché facciano, non possono sfuggire all'alienazione, non possono cioè uscire dal quadro delle strutture economiche della borghesia stessa: applicazione corretta, ovviamente, del principio marxiano che l'arte è sovrastrutturale. Ma sono convinto che il primo passo, per una critica marxista che voglia essere realmente efficiente, sia proprio di modificare totalmente un simile punto, magari meditando sul caso di Marx stesso; cresciuto dentro il sistema borghese, borghese egli stesso, eppure, a quanto pare, per lo meno a livello teorico, risultato capace di progettare dell'altro, rispetto alla borghesia. Così pure avviene per gli artisti: mantenuti finché si vuole dal « sistema », eppure capaci (almeno nei casi migliori) di uscirne fuori, di proporre valori radicalmente nuovi. Le sovrastrutture non rispecchiano le strutture già esistenti, ma aiutano a partorire quelle future.

## La realtà italiana

di Augusto Bernardi

La realtà italiana, contraddittoria nei suoi elementi costitutivi, nella loro conseguente espressione, impossibile da convertire in facili formule, si inserisce a gran fatica e comunque con caratteristiche di forte precarietà nel più ampio contesto

neocapitalistico europeo e mondiale. La difficoltà estrema che trova oggi il capitalismo nostrano nell'operare lo sganciamiento dai settori parassitari e più arretrati della società, alleanza questa che pure gli ha permesso e garantito per anni



l'egemonia economico-politica e culturale, definisce uno stato di profonda e forse irreversibile crisi degli stessi modelli di sviluppo capitalistici.

Soprattutto è in crisi completa, in bancarotta direi, l'egemonia ideologica: il fatto che il delegato FIAT faccia il tifo alla domenica per la squadra di Agnelli è, dal punto di vista di una sua presunta integrazione, ben poca cosa rispetto al fatto che le sue piattaforme e i suoi modi di lottare stanno buttando all'aria la possibilità di un ulteriore sviluppo (anche delle forze produttive) fondato sulla divisione fra lavoro manuale-esecutivo e lavoro intellettuale-creativo.

Questa situazione lentamente maturata è esplosa negli ultimi eccezionali anni ed ha, tra l'altro, determinato il crollo della scuola e di tutte quelle istituzioni culturali da sempre incaricate di riaffermare la vitalità della cultura borghese, di perpetuarne i valori e di presentare le sue crisi come semplici crisi di crescita.

È su questo terreno instabile che avvengono, incessanti, germinazioni e proliferazioni di tentativi ed ipotesi che, seppure formulati in ambiti generalmente riferibili alla cultura di estrazione marxista risultano ben distanti fra loro negli sbocchi risolutivi e addirittura nelle proposte strategiche. Tale situazione problematica di cui è chiaramente investito il mondo delle arti figurative nel suo complesso e la critica d'arte marxista in particolare, rispecchia quindi il più vasto travaglio che sta vivendo la sinistra anticapitalista, la cultura marxista, in Italia e nel mondo.

Se è ormai chiaro che le tensioni, talora acute, che caratterizzano questa fase del dibattito interno al movimento operaio internazionale e nazionale sono l'espressione delle condizioni oggettivamente diverse in cui cresce la lotta di classe, si maturano e sviluppano le forze anticapitalistiche e rivoluzionarie, è altrettanto evidente che all'interno di quelle differenze non è smarrito l'obiettivo di fondo, il fuoco di tutta l'azione rivoluzionaria, il superamento, cioè, di questo sistema produttivo e sociale, il passaggio alla società socialista per la costruzione del comunismo.

Questo, fatte salve le differenze che stanno alla partenza, può e deve essere l'elemento unificante. Il problema non è quindi quello di ritrovare una prospettiva rivoluzionaria in cui tutti riconoscersi e per mezzo della quale ridare incisività e pregnanza all'azione culturale, quanto quello invece di aggregare le forze impegnate in questo particolare fronte di lotta, evitando quel frazionamento delle proposte che ha come immediata e drammatica conseguenza l'accelerazione del processo di assorbimento e una continua vanificazione delle esperienze da parte del sistema costituito.

Un compito di simile portata non può certo essere svolto da singoli operatori culturali, sia pure dotati di ottima volontà ed esperienza, ma deve investire

e condizionare con carattere di assoluta priorità, le linee programmatiche della politica culturale delle forze organizzate della classe operaia.

È chiaro che aggregare intorno a questa idea centrale marxista della crisi e superamento del capitalismo gli intellettuali e gli artisti italiani non è cosa, come tutti sanno, di poco conto: anche perché se è vero che la «testa» collettiva per la rivoluzione, il partito, cresce solo nell'intreccio costante con l'allargarsi della lotta e la riappropriazione in tutti i settori e i punti vitali della società, sarà, anzi è già necessario un massimo di analisi, di conoscenza, di capacità di anticipazione. E a questo molti possono contribuire. Ma a condizione che il momento della aggregazione avvenga contemporaneamente ad un processo di riqualificazione di classe della conoscenza, accettando quindi di passare, per questo, attraverso un rinnovato confronto sui temi emersi nelle discussioni d'apertura e che s'incentrano grosso modo sui criteri da adottarsi nella valutazione del fenomeno artistico. Tuttociò può avvenire senza per esempio dimenticare che la necessaria saldatura con la classe operaia non può stabilirsi in forma immediata intorno all'opera di Picasso o chiunque altro si voglia, ma partendo caso mai da uno specifico bisogno di lotta della classe (contro il Telegiornale, per esempio, che non parla o parla male di lei) e, scoprendo il valore delle immagini, impone la loro restituzione alla classe stessa.

Allo stato attuale nessun linguaggio artistico può pretendere di costituirsi, come spesso si è tentato di fare, quale espressione compiuta e funzionale al proletariato. Parimenti la critica d'arte marxista non deve azzardare scelte e discriminazioni «per conto di...», ma perseguire l'obiettivo di trasmettere alla classe la consapevolezza del blocco di origine strutturale della classe borghese (consapevolezza che la classe pratica già tutti i giorni, magari in modo non ancora organico, concettualizzato), cogliendo e rivelando le componenti economiche, storiche e ideologiche sottese ad un certo linguaggio, permettendo in tal modo la ricostruzione dei nessi esistenti tra contingenza storica, necessità politica e «specifico» artistico che di quelle, in moduli variati, conseguentemente ai livelli di articolazione della realtà sociale, è sempre proiezione.

Per operare coerentemente in questa direzione, si rende però necessaria una consistente e significativa revisione del ruolo del critico militante e dei consueti canali di cui si serve. Da spettatore e giudice come lo ha voluto tutto un sistema culturale di chiara impronta borghese a soggetto attivo e partecipante a tutti i livelli, compreso, se non soprattutto, il momento della sperimentazione di forme e modelli di diffusione e fruizione delle immagini alternativi a quelli tuttora usati. La ricomposizione del ruolo critico, come del resto di tutti i ruoli intellettuali, può

KAREL KOSÍK

## DIALETTICA DEL CONCRETO



Che cos'è veramente l'"economia" per il pensiero marxista? Muovendo da questa domanda-chiave, un filosofo ceco recupera alla radice il valore filosofico del pensiero di Marx, passando dalla critica delle spiegazioni "sociologiche" dell'arte e delle classi sociali all'analisi dei concetti di lavoro e di prassi.

idee nuove

Témoins et témoignages Actualité

Jean Cassou - Michel Ragon - André Fermigier  
Gilbert Lascault - Gérard Gassiot-Talbot - Raymond Moulin  
Pierre Gaudibert - René Micha - Alain Jouffroy

## Art et contestation



forse avvenire solo se condotta alla luce di quell'attacco ai meccanismi istituzionali di riproduzione della divisione capitalistica del lavoro, individuando ad esempio, una possibilità ravvicinata di non astratta riflessione, nel fatto che la rivendicazione operaia alla scuola borghese non si configura più semplicemente come domanda di istruzione e quindi generico «diritto allo studio», (una più razionale e allargata distribuzione dei beni culturali), ma come proposta di rifondazione del sapere.

# Rifondare una cultura

di Ugo Caruso

A Emil Bernard, che era andato a visitare Cézanne per rendergli omaggio e chiedergli di diventare suo allievo, Paul Cézanne aveva detto « sì, vi conosco ma io vi credevo un biografo, non siete un biografo? » Al che Bernard aveva insistito ripetendo di essere pittore e di avere sognato di potere continuare l'opera di colui che considerava il suo grande maestro. « Allora non siete un fabbricante di biografie come mi hanno detto, siete pittore e quindi un collega, la cosa cambia ». In seguito a quel suo soggiorno presso Cézanne, E. Bernard fissò negli scritti e nelle lettere, che oggi tutti conosciamo, uno dei momenti determinanti per lo studio delle influenze che l'opera di Paul Cézanne ebbe su molti eventi dell'arte contemporanea e per lo studio del comportamento dell'artista riguardo alla specificità della propria disciplina, affrontata e realizzata come fondazione di cultura e come arricchimento dei sistemi del mondo in cui il pensiero soggettivo, la visione, sempre oscillanti fra negazione e affermazione, si uniscono alla storia e al pensiero positivo. « Non siete un fabbricante di biografie », e si sa come Cézanne avesse paura di quei critici e compilatori pronti a distorcere, a decretare e a distrarre dallo scopo di fondo. Viene anche in mente quello che Edoardo Persico diceva di tanti precettisti, compilatori e cronisti « da terza pagina » che nel QUARANTOTTO (1848) vedevano solo tribuni, arringatori e capi partito piuttosto che « Un crogiuolo in cui si fondono tutte le idee nuove della scienza, dell'industria, delle arti e quelle dell'architettura ». Rileggiamo il saggio su Cézanne di un marxista-scontento come Merleau-Ponty e, al momento, ci sembra che nella nostra testa possa andare ancora in rovina l'insieme strutturale delle nostre scelte ideologiche e delle nostre acquisizioni, siano state esse determinate da condizionamenti storico-politici bene o male accettati, siano frutto di uno scontro tutt'ora in atto tra i rimasugli della nostra coscienza soggettiva e le strutture reali. Lo rileggiamo dove dice che l'artista non si contenta di essere un animale colto ma « assume la cultura dal suo principio e la fonda di nuovo ». A questo proposito, Ponty allude poi al fatto che per esempio anche Balzac non si era solo proposto di capire la società del suo tempo, presentare cioè forme già viste, descrivere il commesso viaggiatore o conoscere la trasformazione del latifondo, ma che egli ricercava « un sistema da costruire » e di « incamminarsi verso certe scoperte ». Il dire di Cézanne, a Bernard che

gli parlava del Capolavoro Sconosciuto « ...sono io Frenhofer, sono io quel pittore di cui parla Balzac » ci ripropone, a cento anni di distanza, il ruolo che in periodi storici di esaurimento e deperimento culturale assume la ricerca del linguaggio artistico in rapporto al mondo della vita e ci mette davanti proprio il difficile problema di come entrare nel merito delle intricate questioni sull'arte e la critica attuali; questioni tutte spostate oggi sulla necessità di scegliere i metodi migliori per studiare, al di là delle conoscenze e dei fatti che ci hanno coinvolto, i modi e le operazioni che riescano a unificare e far sviluppare un insieme di contributi teorici e pratici capaci di rifondare una cultura. Ma come si rifonda una cultura? e poi una cultura marxista? Affermare che bisogna ripartire dal fallimento del Bauhaus, oppure che si gestisce l'eredità delle avanguardie storiche che cosa vuol dire? Che cosa è successo e che cosa succede ancora? Le avanguardie sono inglobate nel sistema e il Bauhaus se l'è assimilato la società dei consumi? Forse ucciso, il mostro restituirà ciò che ha ingoiato oppure, catturato, si potranno utilizzare le parti che avrebbe mal digerito? Ripartire dal Bauhaus o gestire le avanguardie, penso significhi prima di tutto riconquistare quello spirito di unità tra ricerca-comportamento e uso degli strumenti che, per esempio, proprio da Cézanne al Bauhaus di Meyer che parla di « costruzione del mondo », al costruttivismo sovietico, stava per sfociare nella elaborazione organica di una componente figurativa internazionale proiettata verso una Rivoluzione mondiale, e si sa come Lenin avesse potenziato proprio per questo gli Ateliers di ricerca figurativa e il « Vschutemas ». Intorno a questi problemi vi è stato infatti a Milano un momento vivacissimo di confronto e discussione emerso da ricerche specifiche pubblicate da « Controspazio » in questi ultimi tre o quattro anni, per ritrovare certe intenzionalità.

Riconquistare almeno quello spirito di unità significa oggi non solo collegare direttamente alla lotta politica il sistema linguistico-rinnovato e le nuove esperienze di « certa » ricerca attuale ispirata alle avanguardie, ma instaurare un preciso tipo di lavoro che faccia diventare questa ricerca una vera componente figurativa autonoma che affronti il processo creativo come autentica elaborazione organica di un « corpo specifico di segni » da unire all'impegno di costruzione di una società senza classi.

Ciò non vuol dire che si fa dell'utopia,

si puntualizza invece un promemoria che ci ricorda che mentre siamo « calati » nel presente e presi a risolvere i problemi in atto, ci sentiamo pur sempre proiettati verso eventi futuri. M. Ponty parla dell'opera d'arte che « si insegna da se »; egli allude proprio a un certo tipo di ricerca e di creazione specifica che appartenendo solo alla propria ideologia contiene anche in se stessa i motivi costanti della disposizione umana a cercare i sistemi della propria liberazione. Klee diceva (un popolo noi andiamo cercandolo ». Nessun ricercatore serio si sente oggi Cézanne, Klee o Frenhofer di Balzac, l'epoca è diversa e nessuno pensa al Capolavoro nascosto, ma chi è intento ad esprimere con segni rinnovati i significati attinenti alla emancipazione delle grandi classi escluse, penso voglia unirli, nell'autonomia delle proprie energie creative, alla forza rivoluzionaria che agisce con gli identici intenti nella stessa direzione. Ma quali segni e quali strumenti considerare validi alla trasformazione e alla emancipazione della società attuale in società senza classi? Quali le immagini, le esperienze che rientrano in un disegno di fondazione di cultura marxista? Certo vi è l'insieme delle ricerche attuali che, sulla scia delle avanguardie storiche, hanno cercato continuamente di recuperare i significati e gli attrezzi di linguaggio che hanno contribuito allo sviluppo delle civiltà, ciò che Lenin intendeva come « assimilazione critica del retaggio borghese » e il suo progressivo trapasso nella cultura comunista; in tal senso si deve fare una precisa attenzione a tutta una serie di esperienze sulla « città », « lo spazio », il « nuovo territorio » e altre esperienze notevoli, collegate idealmente con queste ultime, e che è assurdo indicare ora qui. Ma la riconquista dello spirito di unità tra ricerca-comportamento e uso degli strumenti dell'espressione credo sia oggi il compito più gravoso per chi si occupi della comunicazione visiva in modo marxista, dico gravoso perché implica, quanto meno, lo sganciamento di questa ricerca dagli ambiti di potere del capitalismo, anche per ciò che riguarda distribuzione e committenza, per collegarla con ambiti e forze che agiscono per costruire un nuovo tipo di società. Quello spirito di unità è comunque dello stampo cézanniano e di Frenhofer? Quanto freddo e arido pragmatismo lo soffoca? Pensiamo a una rifondazione culturale che innanzi tutto « tagli corto » con la miriade di segni e immagini che ingorgano lo spazio figurativo e che sono il « plancton » del potere di classe.

Parlare di una critica marxista che già come ipotesi di metodo pare voglia di nuovo indicare l'inclusione di « tutto quel che avviene-venga » perché si può esaminarlo allargando lo spazio di indagine, significherebbe fare solo delle catalogazioni, registrazioni e biografie di fenomeni dispersi. Una simile ipotesi è sfociata già in quella brutta pratica che ha riem-



pito il mercato della pittura di tanti lavoretti di ogni specie, senza contare che ha contribuito ad alimentare quei cento livelli di mercificazione che proprio una critica marxista dovrebbe negare. Quanto di buono a questo proposito è uscito dalla scuola di Francoforte riguarda la spiegazione chiara del grave danno culturale e politico provocato dai numerosi livelli di mercificazione e dalla persuasione operata dai giudizi sull'artigianato e sulla cultura popolare scaduta a « cimelio » nelle botteghe di antiquariato di piccolo cabotaggio. Anche servendosi di questi « arnesi » il neocapitalismo ha fissato l'irrigazione gerarchizzata dei prodotti, pietrificando la stratificazione di classe. Del resto credo che al riguardo sia esauriente il discorso di Adorno sulla polverizzazione dello spazio musicale operata dall'industria discografica, e non

credo che a questo discorso si possa opporre il fatto, diciamo nuovo, che i movimenti giovanili e certi gruppi etnici negro-americani e afro-americani abbiano determinato gran che in fatto di recupero della musica popolare, nonostante l'uso di innesti ideologici riguardanti gli aspetti più autentici di una determinata condizione umana. Lo spazio delle analisi sulla società contemporanea è pieno di materiale esauriente ma sparso in frammenti, i vuoti da colmare riguardano i modi e i metodi per unificare, in un sistema organico e operativo, le sezioni separate. Una critica marxista che vuole rifondarsi come cultura ha il compito dell'unificazione e del potenziamento di quelle operazioni, di quei segni e di quei linguaggi che si presentano come insieme di esperienze specifiche ma adatte a creare un nuovo tipo di modularità e una

mutazione nelle strutture. L'insieme deve diventare una vera Componente Figurativa che, mentre opera con moduli nuovi o rinnovati, risana la scissione tra fare artistico-comportamento e funzione. Ci sono stati, e ci sono, studi e proposte indirizzati a risolvere il « Che fare », « come fare », anche per trovare una connessione di tipo nuovo tra ricerca figurativa e critica. Si ripensa a possibili ambiti di promozione di specifiche operazioni fondate sul risanamento auspicabile e essenziale di quella scissione, ambiti in cui sono proprio attesi eventi e « applicazioni » che vogliono realizzarsi come « rifondazione culturale » e come modi di un fare artistico ricondotto a se stesso e alla sua autonoma esistenza nella storia. Si tratta di portare avanti azioni e di continuare in modo proficuo il discorso.

## L'umanesimo che ci portiamo addosso

di Mario Costa

Prima della teoria e della critica d'arte marxiste devono interessarci il teorico ed il critico marxisti.

Molti di noi hanno nel sangue il sentimento borghese della vita, molti di noi arrivano al marxismo per esigenza di verità e non per odio di classe.

Ma la verità rende odiosa la menzogna e l'ingiustizia che l'accompagna e allora il bisogno di verità diventa necessità di lotta e impegno politico.

Ma la radice è sempre riconoscibile. La nostra vita e la nostra teoria si muovono tra l'« umanesimo » che ci portiamo dietro, il bisogno di verità ed il riconoscimento della necessità della lotta.

La nostra teoria si atteggia in maniera diversa a seconda di quale di questi momenti è dominante o a seconda di come essi si articolano e si dispongono tra di loro.

Se riusciremo a scrollarci di dosso l'« umanesimo » ma sacrificheremo la verità alla lotta potremo ancora arrivare, come abbiamo già fatto, fino a ridurre l'arte a strumento di azione politica; se non sapremo riconoscere la radice borghese di certe nostre resistenze « umanistiche » non sapremo andare fino in fondo sulla via della verità e perciò condurremo anche male la nostra lotta.

Oltre a questo e al di sopra di questo, è il momento nel quale pensiamo. L'atteggiarsi della nostra teoria non è casuale e non è dovuto solamente a noi. Fuori di noi c'è il flusso ed il riflusso della lotta di classe, c'è lo stato dell'economia capitalistica e del proletariato, c'è la configurazione oggettiva della prassi.

Ma il momento attuale della prassi è anche il momento della verità, il momento di rifarci i conti in tasca e non solo sul piano della teoria e della critica d'arte.

Io comincerei col distinguere e starei ben attento a non confondere le distinzioni. C'è una sociologia marxista dell'arte così come c'è una sociologia marxista delle teorie dell'arte.

Nella sociologia marxista dell'arte farei rientrare quelle ricerche che tendono a mettere in luce i modi nei quali il lavoro artistico, che da questo punto di vista è un lavoro come gli altri, è sottoposto alle leggi economiche generali di una data società e alle relative ideologie sul lavoro; in questa sociologia farei ancora entrare l'analisi dei rapporti che gli artisti e l'arte hanno con le classi sociali (come gli artisti servono al dominio di classe, come le classi dominanti mistificano il senso dell'arte sovrapponendole l'ideologia ed integrandola nella cultura ufficiale, come le classi dominanti si atteggiavano nei confronti dell'arte di avanguardia difficilmente neutralizzabile, come le classi dominanti impongono all'arte i contenuti delle proprie ideologie, ecc.).

In tutte queste ricerche io starei però ben attento: il lavoro artistico non si esaurisce nel lavoro puro e semplice perché il prodotto del lavoro artistico non è semplicemente un prodotto di lavoro ma possiede in sé un senso che è assolutamente diverso da quello di qualsiasi altro prodotto di lavoro; il rapporto che sempre l'arte ha con le classi sociali è

esterno e non riguarda ancora il suo vero senso; il suo significato non si esaurisce, come è per le vere e proprie ideologie, nei suoi rapporti con le classi ma va ben oltre di essi.

Dalla sociologia marxista dell'arte va distinta la sociologia marxista delle teorie dell'arte che è poi quella che demistifica le varie teorie estetiche, che le ricondu-

PIERRE GAUDIBERT

**AZIONE CULTURALE**  
**INTEGRAZIONE E/O SOVERSIONE**



ce ad espressioni ideologiche di classe e che ne ricostruisce la genesi e la costituzione riferendole agli interessi economici ai quali sono asservite e dai quali nascono.

Dalla sociologia marxista dell'arte e delle teorie estetiche va distinta, a mio avviso, la teoria marxista dell'arte. E qui mi sembra necessario chiarire alcuni equivoci.

Si è creduto che per costruire una teoria marxista dell'arte bisognasse legare questa alle classi sociali e farne una ideologia (da Lenin a certo Lukàcs), oppure che bisognasse introdurre nell'arte la dialettica (Mukařovský), oppure ancora che bisognasse risolverla nella tecnica artistica (Della Volpe).

A questi equivoci hanno contribuito gli stessi Marx ed Engels quando, ad esempio, hanno parlato dell'arte come di una ideologia o quando hanno affermato di aver trascurato l'analisi degli aspetti formali delle ideologie.

Ma mi sembra ormai acquisito che le poche e occasionali osservazioni sull'arte che si trovano negli scritti di Marx e di Engels sono del tutto insoddisfacenti, così come mi sembra ormai acquisito che entrambi non avessero sull'arte delle idee troppo chiare.

La pluralità delle teorie artistiche elaborate nell'ambito del marxismo è poi la prova che esiste una sociologia marxista delle stesse teorie marxiste dell'arte.

Costruire una teoria marxista dell'arte significa per me muovere da certi presupposti fondamentali.

a) Il senso dell'arte non è di natura psicologica o antropologica o spirituale o metafisica, ma di natura sociale; l'arte è legata al tempo della estraneazione, essa nasce cioè da una frattura di fondo comune a tutte le società fino ad ora esistite; questa frattura l'arte in vario modo esprime e rappresenta non dal punto di vista di una classe particolare ma dal punto di vista del bisogno della totalità umana lacerata dalla storia; in una società divisa in classi l'arte non può non essere strumento di classe ma essa non nasce per questa destinazione né in essa si esaurisce.

b) L'arte è una cosa che ha un senso e che perciò non ha niente a che vedere col gusto, la sfera artistica deve essere interamente sottratta all'estetica ed al gusto per essere interamente sottoposta a quella del significato; l'arte nasce da una tensione conoscitiva e morale ed è in queste dimensioni che deve essere vissuta, ogni giudizio fondato sul gusto rimanda non all'opera d'arte in sé, al significato che oggettivamente è in essa contenuto, ma alla componente sensibile e perciò aberrante della fruizione; le oscillazioni del gusto, in sede di teoria dell'arte, non interessano, interessa invece la persistenza del significato; adottare di fronte all'arte il punto di vista del gusto significa rinunciare a capire.

c) Sulla persistenza del significato si fonda la atemporalità dell'arte, tale persi-

stenza di significato è resa possibile dalla persistenza di una situazione sociale di fondo, comune a tutta l'umanità storica; le opere d'arte del passato in tanto sono opere d'arte non in quanto ancora ci piacciono ma in quanto esse sono ancora per noi messaggi forniti di significato; la persistenza temporale non può risultare da un fatto interno all'arte (aseità ed organicità semantica di Della Volpe) poiché un sistema chiuso di significati ci risulterebbe del tutto incomprensibile se quei significati chiusi nel sistema non fossero ancora i nostri significati e perciò se il sistema non fosse in realtà un sistema aperto, né ancora tale persistenza può essere spiegata ricorrendo all'antropologia (costante antropologia di Mukařovský e di Kalivoda, poiché i fattori antropologici, ammesso che ve ne siano, tendono a confondere la sfera dell'arte con quella dell'estetico in generale mentre si tratta di distinguerle, né infine la persistenza può essere spiegata con un rimando alla immutabilità del « dato » (ambiente fisico, sesso, morte, malattia ecc.) poiché ciò che è « dato » viene sempre storicamente e socialmente vissuto.

d) La atemporalità dell'arte si fonda dunque sulla persistenza temporale dei significati che essa possiede; l'arte nasce da una tensione conoscitiva che svela la realtà del male sociale e da una tensione etica che riprova il male rappresentato ed aspira alla trasformazione dell'uomo; l'essenza del male sociale è immutabile così come immutabili sono il rifiuto etico del male e l'aspirazione al risanamento; il particolare stato d'animo che l'opera d'arte induce è provocato dal fatto che essa è, consapevolmente o inconsapevolmente, un-altro-dal-mondo, una dimensione sostitutiva della vita costruita sulla verità e sul bisogno profondo della fine della storia.

Una teoria marxista dell'arte non può poi, a questo punto, prescindere dal formulare una ipotesi sul destino futuro dell'arte nel caso di una sopravvivenza della società borghese o nel caso della realizzazione del comunismo.

Entrambe queste possibilità conducono alla morte dell'arte, ma si tratta di due morti diverse e che non devono essere confuse. L'una è una morte accompagnata da una morte più ampia e radicale, è la morte dell'arte perché è tutto l'uomo che muore, l'altra morte è la scomparsa di un conato di vita subito sostituito dalla totalità vitale.

La società borghese è ad un grado avanzato di putrefazione, l'arte non può più nulla, essa ha esaurito la sua funzione; c'è stato un momento, non molto lontano da noi, in cui gli artisti più intelligenti e sensibili hanno sentito che l'arte ha in sé la tendenza al proprio superamento e che il superamento dell'arte è nella rivoluzione e dopo la rivoluzione; ma le cose non sono andate molto bene; il momento attuale del reale è caratterizzato da un ristagno della rivoluzione e dalla reificazione sempre più organiz-

zata e trionfante; in tutto questo non è solo l'arte che muore.

Se questa è la morte dell'arte nella società borghese, altra è la morte dell'arte nel comunismo, e, si badi, parlo del comunismo e non dei cosiddetti paesi comunisti.

Questa morte dell'arte è in realtà una resurrezione della vita accompagnata da una dilatazione universale della funzione estetica. Nel comunismo le condizioni sociali dalle quali l'arte emerge sono venute a mancare, l'arte non ha più qui alcun senso e alcun motivo di essere. Si può avere a questo punto l'impressione di esser stati privati di un gran bene, la nostra infanzia « umanistica » resiste.

Io non credo che sia così. Se nel comunismo l'uomo sarà effettivamente affrancato dal quotidiano e dall'economico, la vita intera potrà essere investita dalla funzione estetica ed essa potrà essere vissuta da tutti come un gioco inesauribile.

Mi resta da dire qualcosa sulla critica d'arte marxista.

Sono perfettamente d'accordo con Previtali quando dice che il compito del critico d'arte marxista è quello di « capire e far capire ».

Il messaggio artistico è sempre intimamente eversivo, esso però se non è spiegato rischia di esaurirsi sul mero piano effettivo tanto più che esiste tutto un sistema difensivo delle classi dominanti rivolto alla neutralizzazione ed alla mistificazione dei significati dell'arte.

Il compito del critico marxista mi sembra essere quello di demolire il sistema delle mistificazioni e di liberare il significato rivoluzionario del discorso artistico attraverso la comprensione e la spiegazione di come esso, in vario modo, sia collegato e risponda al male umano-sociale.

In questo modo egli farà opera di critico perché spiegherà il senso dell'arte e opera di marxista perché la sua spiegazione sarà unitamente uno stimolo all'azione. Credo che oggi artisti e critici dovrebbero lavorare parallelamente; l'arte ha assimilato la lezione del marxismo e si è trasformata qualitativamente, essa non si presenta più come una dimensione sostitutiva della vita ma come una registrazione del disfaccimento dell'uomo nella società borghese e come un invito a procedere oltre; prima l'arte credeva di essere il fine ed il significato, ora invece indica l'assenza dei fini e dei significati nel mondo senza per questo presentarsi come alternativa al mondo; in questo, pur nella varietà dei linguaggi, consiste il messaggio rivoluzionario dell'arte d'oggi: essa si è negata come arte e si è assunto il compito di corrodere la ideologia e mettere l'uomo di fronte alla propria banalità o alla propria tragedia; anche da qui l'indicazione che se ne ricava mi sembra essere quella della morte dell'arte.

Come dicevo prima, l'operazione culturale condotta dagli artisti deve essere



affiancata dalla critica che dovrà spiegare e dialettizzare ciò che gli artisti presentano ed indicano figurativamente. È questo l'ultimo senso che ancora rie-

sce a dare all'arte ed alla critica d'arte. È chiaro poi che nel caso di una sopravvivenza indefinita delle strutture che si combattono, anche la corrosione di ideo-

logie che artisti e critici conducono, finirà con l'essere assolutamente inutile, col non avere più alcun senso e con l'essere assorbita nelle esigenze del mercato.

# Al di là di ogni codificabile cultura

di Marisa Dalai Emiliani

Capire e far capire, dell'Arte, i « valori umani perenni, non metafisici s'intende » ma metastorici, o invece dilatare il campo, fondare marxianamente l'analisi di tutti i fenomeni della comunicazione visiva. Si direbbe che i due dibattiti promossi da NAC indichino come alternativi questi compiti, che in realtà nascondono un presupposto comune: la necessità presente e futura della mediazione critica, posta l'ineluttabile non coincidenza tra momento della produzione e momento della fruizione estetica. È proprio la mancanza di dubbi, la certezza nell'indispensabilità della propria presenza e funzione — inequivocabile in questo senso l'interrogativo d'apertura del primo dibattito: « perché una critica marxista, non basta una buona critica d'arte non qualificata ideologicamente? » — che più colpisce leggendo in sequenza interventi profondamente diversificati nelle motivazioni, ma a cui sembra comunque estranea l'esigenza di un'autocritica, di un'eventuale autonegazione. Inutile sottolineare il rischio implicito di copertura ideologica e difesa di ruoli (quello del critico come quello dell'artista, dell'operatore estetico), che non si giustificano se non nella logica della parcellizzazione capitalistica del lavoro; sorprende piuttosto che nell'ambito delle due tavole rotonde nessuno abbia aperto la discussione sulla contraddittorietà della figura sociale e della figura politica del critico d'arte — in particolare del critico militante —, così come risulta istituzionalizzata da una, tutto sommato, breve tradizione borghese. Conseguentemente non si sono ricordate analisi molto lucide — penso tra l'altro a *Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia* di Asor Rosa, in *Socialismo, città, architettura*, 1971 — che, utilizzando con rigore strumenti marxiani, hanno dimostrato l'impossibilità per il lavoro intellettuale (quindi anche per una critica militante nella misura in cui s'identifichi con una linea di ricerca) di tradursi in progetto ideologico di mutazione in alternativa a una prassi rivoluzionaria reale. Certo, rimane nella concretezza del presente, anche per chi scelga coerentemente la militanza politica, il problema tecnico del che fare, un problema per me soprattutto di scelte didattiche. E dico subito che la prospettiva utopica di un futuro recupero sociale

dell'esteticità come dimensione creativa universalmente partecipata, non credo autorizzi un impegno immediato di « distruzione tecnica della cultura », secondo un'ipotesi avanzata recentemente con insistenza, ma intellettualistica nella sua estremizzazione. Penso invece che un lavoro teso a una storicizzazione integrale dei fenomeni artistici (visivi) e delle interpretazioni critiche possa portare a risultati profondamente incidenti, ma mi è difficile capire perché si continui aprioristicamente a prendere le distanze da certe metodologie di ricerca che hanno tutt'altro che esaurito il rispettivo potenziale operativo. Prima di liquidare con sufficienza tutta la storiografia che si richiama a modelli sociologici, ad esempio, credo sarebbe molto stimolante rimeditare studi come quelli di Antal su Hogarth, sul Romanticismo, o di Klingender su Goya, sull'arte della civiltà industriale; mentre mi pare che il rifiuto di strumenti di lettura specifici come quelli messi a punto dalla psicologia (percezione, del profondo) limiti drasticamente di fatto l'efficacia di molte indagini attuali. Raffa ha ricordato, a proposito dei compiti della critica, che Marx parlava di « educazione dei sensi umani ». In un testo rimasto escluso dalle antologie ufficiali — mi riferisco alla voce *Estetica* redatta da Marx nel 1859 per *The New American Encyclopedia*, e pubblicata di

recente in traduzione italiana da « Controspazio » (ott. 1972) l'indicazione si precisa: « Noi... dobbiamo procurarci una migliore psicologia su base matematica, ma al contempo fondata su un ricco patrimonio di osservazioni sperimentali appropriate; dobbiamo condurre una completa analisi delle forme artistiche fino ai più minuti dettagli e per ogni settore dell'arte ». Anche in questa prospettiva modelli attuali e illuminanti non mancano, benché estranei a un'area di cultura marxista ortodossa: penso a Gombrich (*Art and Illusion*, Washington, 1960), al suo concetto di funzione e di *mental set* collettivo attivamente interrelato all'elaborazione di codici figurativi, alla sua esigenza di aggancio alla psicologia sociale. È del resto per questa via che diventa anche possibile tentare, *hic et nunc*, di allargare i confini tradizionali dell'arte e della critica, fino a raggiungere, al di là di ogni codificata e codificabile cultura, quelle zone di creatività spontanea che si possono identificare già ora con esperienze di grafica infantile o di espressione psicopatologica. Senza dubbio temi eterodossi per l'insegnamento accademico, a cui ho dedicato due dei seminari dell'ultimo anno di corso: i più attivi e creativi, i più aperti al rischio consapevole di un confronto diretto con la realtà (l'ospedale psichiatrico, la scuola).

## Il ruolo sociale della critica

di A. Leone de Castris

Per rispondere alle domande proposte (perché una critica d'arte marxista? Che cosa fa marxista una critica?), io credo che occorra rovesciare il punto di partenza abituale, cioè il riferimento primario a partire dal quale si usa porre il problema del rapporto tra critica d'arte e società (o anche tra critica d'arte e marxismo in quanto teoria o metodo). A fondare la necessità di una critica

marxista non è infatti l'Arte, la sua esistenza « autonoma », il suo « valore », che in quanto tale richieda uno strumento che la conosca e la misuri: uno strumento dunque istituzionalmente subalterno e mimetico, come prevalentemente è stata la critica d'arte da quando è nata, sia che abbia ripetuto i contenuti del suo modello, sia che ne abbia astratto o inventato l'archetipo formale. Né d'al-

tra parte a fondare la necessità di una critica marxista è la coerenza personale del critico con un impegno complessivo, o il dovere «politico» di *applicare* a un settore specifico della battaglia culturale una linea e una direzione costruita senza il suo contributo. Se così fosse, come anche è stato, si tratterebbe di una necessità di ordine ideologico, cioè non sostenuta da un'analisi reale e non garantita da un punto di vista oggettivo, da una totalità autenticamente alternativa alla falsa totalità che ci impone una nozione separata di *arte* e una nozione burocratica di *politica*.

Oggi, al contrario, il nostro bisogno di una critica d'arte veramente conoscitiva coincide di fatto con una domanda che investe in primo luogo il contesto dell'attuale sviluppo complessivo della società e della collocazione reale in essa del nostro settore di produzione: il bisogno di identificare nel nostro lavoro, nei rapporti con la ricerca e nella verifica dei suoi strumenti, il ruolo sociale che esso assolve oggi; e — nel caso che di questo ci appaia chiara la misura di degradazione, di falsa libertà, di strumentalità funzionariale, di parcellizzazione — anche, dunque, il bisogno di ricavarne dialetticamente la possibilità di una funzione sociale nuova, critica e alternativa. Oggi il settore della produzione intellettuale si va rivelando sempre più soggetto alla legge di contraddizione che nelle fasi di capitalismo classico sembrava riguardare prevalentemente il livello economico e le sue mediazioni primarie. Non c'è bisogno di spendere molte parole per dimostrarlo: la massificazione è evidente, la disgregazione altrettanto. L'unificazione sublimante avviene a livello della teoria della specializzazione e dei suoi strumenti ideologici (neutralità, razionalità, progressività *tout-court* della scienza e dell'arte). Questo comporta molte cose. Ma in primo luogo che l'inversione di tale processo e la liberazione da questa subalternità non possono non passare per la critica organica di quella totalità teorica e delle ideologie che la alimentano: dovunque, in tutti i settori della produzione intellettuale. Nel nostro settore, questo comporta che al falso bisogno di una teoria generale della cultura e dell'arte (statuto conservativo-utilitario del prodotto culturale nelle sue attuali funzioni), ad una conoscenza non critica di un prodotto la cui sostanza si vuole presentare come sottratta alla contraddizione del mondo strutturale, a tutto questo si oppone oggi il bisogno del marxismo in quanto scienza critica della società borghese, quando non si intenda riduttivamente dell'economia borghese, ma del complesso di istituzioni e di mediazioni ideologiche attraverso le quali il meccanismo capitalistico si riproduce come ordinamento generale della società e falsa razionalizzazione delle contraddizioni. Il bisogno, cioè, di

un'analisi critica anche della produzione intellettuale in quanto connessa dialetticamente ai rapporti primari di produzione, della produzione artistica e delle metodologie che oggettivamente tendono a sottrarla a questa critica reale.

Sono i processi sociali, dunque, a richiedere una riflessione nuova, una *teoria* nuova dello specifico critico-artistico: ma una teoria che, nascendo da un bisogno di massa e dovendo fornire risposte a un bisogno di massa, non può che essere l'analisi sociale della specificità di questo bisogno. Non può che essere, da parte di un settore lavorativo dotato per trasmissione orizzontale di tecniche e metodi di ricerca, la verifica autocritica dei propri strumenti *a partire dal proprio dato sociale* e per la fondazione di una pratica critica del presente. Al di là di questo, e cioè prescindendo da questa presa d'atto della propria collocazione reale e della natura storico-sociale dell'oggetto artistico, ogni pretesa di definire lo statuto teorico e lo stesso compito politico della critica rischia di trasportare nell'esercizio del proprio lavoro una sfasatura metodologica non verificata, che a sua volta tende a non incontrare più il *sociale*, o ad occultarlo di fatto sovrapponendovi tecniche settoriali ma inguaribilmente «egemoniche», o a deformarlo in funzione di visioni catastrofiche e metapolitiche del sociale medesimo.

Ciò che dunque rende «marxista» una critica d'arte è la consapevolezza teorica, socialmente determinata, del carattere oggettivamente contraddittorio, parzialmente conoscitivo in quanto necessariamente ideologico, della esperienza artistica: nella quale non può esserci *un di più* rispetto alla ideologia, a meno di non riammettere un qualcosa di socialmente indeterminato, e quindi di non riducibile all'analisi e alla critica. Questo è un punto che occorre affermare senza esitazioni, proprio perché su di esso si incontrano le ultime resistenze che anche nell'ambito marxista proietta la nostra durevole tradizione idealistica. Non è un caso che assai pacifica appaia ancora oggi la convivenza tra consumi lirico-apologetici dell'Arte da un lato e dall'altro giustapposti impianti sociologici, descrittivi di gruppi, sintesi gradevoli di contraddizioni irrisolte. La sistemazione tradizionale del materiale artistico non ha difficoltà alcuna ad accettare il sussidio della sociologia, in quanto questa implica una integrazione economicistico-positivistica che non attinge il *rilevamento specifico della contraddizione sociale*, e quindi, al limite, la presenza *effettiva* della classe operaia come elemento che la determina: e quindi implica una visione subalterna del ruolo dialettico della contraddizione reale, perché la riduce a un livello generico, ipostorico e presociale. Così, quale che sia la parte donde si rifiuti o trascuri la critica materialistica dell'ideologia, o il formalismo comunque rivissuto

o il sociologismo comunque motivato, da quella parte si occulta l'elemento rivoluzionario della società.

Il rilevamento specifico della contraddizione sociale vuol dire, io credo, che l'oggetto artistico, come ogni altro, è un prodotto *storicamente* specifico della società, e richiede perciò modi specifici di analisi sociale, di conoscenza-decodificazione. Al di là del sociale non c'è nulla, evidentemente, che si possa conoscere e criticare. Ma il sociale è complesso e dialettico. Tutto dell'oggetto, tutto l'oggetto, è sociale, senza residui. Ma la socialità, e dunque la conoscibilità, dell'oggetto risulta monca ed elusa da un indagine che non analizzi organicamente i modi specifici del suo prodursi, le forme storiche della sua costituzione e le molteplici mediazioni che rendono la sua soggettività un prodotto non meccanico e tuttavia necessario dell'oggettività. Il sociale, nell'opera intellettuale, è tutto risolto nell'*ideologico*, cioè nella particolare forma di coscienza attraverso cui quell'opera esprime una risposta di carattere pratico-conoscitivo alle contraddizioni del suo mondo storico, risolvendone sul piano della produzione formale le molteplici mediazioni reali. E il rilevamento specifico della contraddizione sociale nell'opera artistica non può essere che nell'analisi critica dell'*ideologia che la struttura*, ossia delle strutture formali in quanto elementi di un sistema significativo che è precisamente *significato dall'ideologia*: cioè in un'analisi sociale che, come ogni altra, derivi il suo statuto scientifico dal punto di vista reale e complessivo, e derivi la sua specificità dall'oggetto *come storicamente si è connotato* nella trasmissione-strumentazione del suo particolare linguaggio, cioè dalla complessità in cui quell'oggetto esprime le tensioni del suo contesto reale e pure vi reagisce e le complica in quanto risposta ideologica, forma speciale di coscienza.

Per tutto questo, a me pare che la *necessità* di una critica marxista stia nel fatto che solo alla critica marxista può accadere di prendere coscienza che la sua pratica reale nasce da un bisogno sociale e investe, senza eludere, un prodotto sociale: specifico rispetto ai modi con i quali la sua struttura formalizza le contraddizioni tuttavia generali e articolate di un contesto storico. Solo alla critica marxista così intesa può accadere di conoscere realmente il suo oggetto, perché solo il suo punto di vista pratico-teorico può essere veramente scientifico e totale: in quanto non fondato a partire da un metodo, e dunque da una ideologia, ma da un movimento oggettivo, che, nella mediazione dialettica delle sue istanze di autoorganizzazione, conferisce funzioni critiche e significati politici al lavoro intellettuale in tutta l'articolazione delle sue forme.



# Un dibattito da continuare

di Antonio Del Guercio

Più che di critica (d'arte) marxista, parlerei di un'area critica estremamente diramata e varia (e conflittuale al suo interno, anche) caratterizzata da una ricerca di tipo marxista. Tutte le diversità, difficoltà (storiche e metodologiche) e alternative che vi sono nel dibattito marxista attuale (che è un dibattito internazionale) si ritrovano in tale area critica. Con qualcosa di specifico, rispetto al dibattito puramente teorico, che è costituito dal concreto oggetto sul quale essa si esercita. Questo concreto oggetto è la storia dei prodotti storicamente definiti come prodotti artistici: da questo punto di vista, non vi sono (o non vi dovrebbero essere) differenze qualitative sul piano metodologico tra coloro che si occupano dei prodotti artistici del passato e coloro che si occupano dei prodotti artistici del nostro tempo. Nella misura però in cui, di fatto, e per ragioni non volgarmente superficiali, i critici d'arte contemporanea sono indotti a privilegiare determinate scelte artistiche, le cose assumono qui un carattere del tutto particolare. Marxisti o non, tutti i critici d'arte contemporanea (anche coloro che si presentano come disponibili ad una larghissima antologizzazione dei prodotti artistici delle più diverse aree) compiono delle scelte. E sono portati, in perfetta buona fede, a giustificare tali scelte in nome di una congiunzione — per ognuno diversa, ma da ognuno ritenuta ottimale — di diversi fattori della storia dell'arte. E poiché, come giustamente rileva Fossati, qui nessuno « può non darsi marxista » (oppure: nessuno « vuole non darsi marxista »: il che è un vero peccato), succede che il marxismo viene tirato in ballo da tutte le parti, e ai più diversi fini. Di questo, io non mi scandalizzerei, come fanno a volte alcuni marxisti i quali sembrano pensare che simili « confusioni » non avverrebbero se — come ad esempio negli anni Cinquanta — qualcuno provvedesse ad unificare di imperio scelta politica, scelta ideologica e scelta estetica. Direi piuttosto che è uno degli scotti che il marxismo (come già è accaduto nella storia ad altre posizioni rivoluzionarie, in momenti storici di transito da una società ad un'altra) paga alla sua condizione di *ideologia del secolo*. Questa condizione riflette — pur se con deformazioni anche gravi, e attraverso diversi tentativi di recupero, edulcorazione ed ammortizzazione — i successi effettivamente conseguiti, malgrado tutto, dal movimento rivoluzionario sia sul terreno politico che sul terreno dell'egemonia. Ma è bene tener presente

che lo scotto di cui parlavo lo si paga anche all'interno dell'area critica di orientamento marxista.

Voglio dire che in quest'area le difficoltà del dibattito marxista internazionale (che sono assai pesanti, poiché investono alla radice il modo stesso di leggere Marx) si sommano alle difficoltà del dibattito critico specifico (che pure sono assai pesanti, per chiunque abbia coscienza della vastità dei rivolgimenti artistici nel nostro secolo, e delle loro implicazioni, le quali risalgono sino alla questione stessa della necessità o della possibilità di fare arte).

E allora? E allora, credo che un dibattito come questo avviato su NAC da De Micheli, Fossati e Previtali potrà conseguire qualche risultato serio solo se lo sforzo che essi hanno fornito sarà seguito da uno sforzo ben più consistente di quello che noi, cioè gli interpellati, possiamo fornire in poche cartelle dattiloscritte. Condensare infatti in tali limiti — fatalmente schematici — le proprie posizioni e la propria esperienza, non mi pare molto valido. Sicché, per quanto mi riguarda, rinuncio del tutto a stringermi in quello schema, per fare piuttosto qualche proposta.

Intanto: è evidente che è mancata alla critica di orientamento marxista una ricerca di se stessa. Di se stessa come area, dico: cioè, uno sforzo per incontrarsi a dibattere nella estensione reale dell'area, che non è restringibile, poniamo, all'area di coloro che sono nel Pci, e che al tempo stesso non è allargabile all'infinito, sino all'ultima oncia o stilla di marxismo che è presente in ogni dove. È capace, quest'area, di definirsi come area, e di farlo dialetticamente, accettandosi (in un dibattito serrato, magari conflittuale, ma aperto) nelle sue diramazioni sia metodologiche, che filosofiche, che specificamente relative alle scelte critiche? E ancora. È certo che ognuno di noi ha cercato e cerca, individualmente, di porsi in rapporto col dibattito teorico più generale, meditando sulle diverse proposte che ne vengono fuori. Ma è venuto il momento, credo, di trovare, o almeno di cercare, un rapporto più preciso con tale dibattito: nel senso, per esempio, di un confronto interdisciplinare che ci aiuti a veder meglio la portata degli aspetti essenziali del dibattito teorico in corso sul marxismo; e che aiuti, forse, chi si occupa di questioni teoriche a veder meglio che cosa avviene, nel bene e nel male, quando ci si cala dentro l'esercizio concreto della critica di prodotti concreti, che spesso sfuggono alla nitidezza

delle proposizioni generali.

Ma poi, visto che è su quell'esercizio concreto che ci si incontra o che ci si scontra, resta da fare la discussione più concreta: quella, dico, sulla storia dell'arte nel nostro secolo. Resta da misurarci — al livello, almeno, di un convegno seriamente preparato e seriamente organizzato — sui nodi della storia dell'arte contemporanea. Uno sforzo da parte di ognuno, in una sede come quella, di giustificare con una ricerca storica intenzionata come ricerca oggettiva le diversità interne all'area critica di orientamento marxista, farebbe fare un passo avanti deciso al lavoro di tutti. Il tentativo dovrebbe essere quello di individuare con la massima chiarezza possibile entro che limiti quest'area critica ritiene, in quanto area, di poter delineare una sua storia dell'arte contemporanea; e di individuare al tempo stesso su quali questioni, e perché, al di là di quei limiti, insorgono divergenze tali da dovere essere affidate ad un ulteriore corso del dibattito, diretto o indiretto. Io credo che NAC, se desse a coloro che ritengono il marxismo essere (o poter essere) asse (e non chiave universale, né interesse marginale) della propria ricerca critica concreta la possibilità di realizzare la discussione specifica che propongo, compirebbe un'azione di primaria importanza.

Nuovo Politecnico 4 Einaudi 1966

**WALTER BENJAMIN**  
**L'OPERA D'ARTE**  
**NELL'EPOCA**  
**DELLA SUA**  
**RIPRODUCIBILITÀ**  
**TECNICA**

Arte e società di massa



# Può esserci una critica marxista ?

di Giorgio Di Genova

Il quesito di fondo in rapporto ai temi che qui si dibattono credo sia non tanto se esiste una critica marxista, ma se, dati i rapporti socioeconomici esistenti, possa esserci una critica marxista. La mia risposta a tale quesito è parzialmente negativa; perché, nonostante oggi per gli esistenti rapporti socioeconomici, che condizionano non solo l'arte ma la cultura tutta, non si possa avere una critica marxista, tuttavia è da decenni in atto un processo di elaborazione critica che sempre più progredisce nell'ambito della strategia marxista, o meglio si basa su una sempre più diffusa volontà marxista. Ma per chiarire tale mia asserzione, è necessario che ci si intenda su quale significato si debba dare alla definizione di « critica marxista ».

A mio avviso, critica marxista significa attività concretamente calata nella prassi per operare in una nuova determinazione del suo specifico, in modo da contribuire partecipativamente alla trasformazione della società e alla gestione di una nuova cultura non più elitaria ma di base. Per nuova determinazione del suo specifico intendo innanzi tutto il superamento di quell'espropriazione del proprio lavoro, cui nella società attuale il critico è soggetto; quindi, conseguenzialmente, niente più attività d'esegesi (sia essa utile all'*élite*, che per la sua ignoranza ne ha bisogno, sia essa diretta alla classe dei lavoratori per acculturarla e quindi inglobarla in una concezione dell'arte che il marxismo rifiuta, e infine sia essa al servizio della mercificazione del prodotto artistico). In una società divisa in classi come la nostra, ciò ovviamente non è possibile a livello della prassi. Pertanto non può esistere critica *fattivamente* marxista.

Ciò non significa che non ci sia alcuna possibilità di operare nel proprio specifico con intenzionalità (almeno a livello teorico) marxiste, tendenti appunto a creare quei presupposti per una nuova collocazione dell'arte nella società futura, per la quale lottiamo e nella quale l'artista anche possa riappropriarsi del proprio lavoro, producendo per la collettività, ma senza rinunciare alla propria individualità, elemento fondamentale per l'espressione artistica, almeno nella maggioranza dei casi. In questo sforzo, possibile anche nell'attuale società, tuttavia, non va fatta mai confusione tra arte e politica, tra linguaggio e propaganda, come purtroppo è già avvenuto nel passato e come ancor oggi continua ad avvenire. Porsi di fronte ad un'opera o alla produzione d'un artista, cercando di cogliere come valore artistico il « suo » marxismo o la sua professione di marxismo, è un errore che ancor oggi

troppo spesso si compie (eppure dovrebbe essere chiaro che l'ideologia marxista non è sufficiente di per se stessa a dare opere d'arte, né necessariamente le dà). Fare ciò, oggi, significa cadere nell'errore opposto a quello di certa critica borghese, più o meno integrata nell'ufficialità, che privilegia il linguaggio a tutto scapito dell'ideologia, quando è evidente che è il rapporto dialettico ideologia-linguaggio che conta. Il settarismo non è utile in nessun caso. Obbligo del critico aderente all'ideologia marxista è quello di non estrapolare, di non chiudersi in posizioni preconconcette; ma di tentare, partendo da una seria verifica delle motivazioni ideologiche che li determinano, una analisi la più globale possibile dei fenomeni artistici contemporanei e di cercare di evidenziarne i nessi dialettici per darne un quadro storico il più articolato e completo possibile, in rapporto ovviamente agli altri aspetti strutturali o sovrastrutturali della realtà del momento. Impostare l'analisi sulla dicotomia formalismo-realismo significa rimanere ancorati ad una concezione ottocentesca. Tutta l'arte, quando è arte, è contemporaneamente formalista e realista. Quel che di essa va colta è la sua storicità (anche riguardo ai problemi del linguaggio), è ossia la sua radicalità nel senso in cui intende il termine Marx, per il quale « la radice è l'uomo stesso ».

Perciò in un'epoca di frantumazione del linguaggio, rispecchiante la frantumazione dell'uomo stesso e il suo conseguente disagio, è impossibile voler capire la situazione artistica da uno solo o da pochi frammenti, tralasciando i rimanenti, con un procedimento che oltretutto è antidialettico. Se è giusto combattere il tipo di società che ha determinato questa frantumazione (ma sarà possibile ricucirla in una nuova società di liberi e di eguali?), non è altrettanto giusto combattere alcuni di coloro che tale frantumazione soffrono, come se non ne soffrissero tutti gli artisti, tanto più che i pittori di proletari, di bandiere rosse e di scene della biografia del compagno Lenin non fanno nulla per rifiutarsi ai consueti canali che la società borghese offre a loro, come agli altri, per farli suoi mercenari; ma anzi spesso essi sfruttano la diffusa opposizione politica alla classe dominante per ottenere gli stessi privilegi che gli artisti « non impegnati » ottengono altrove e in altro modo, e così facendo contribuiscono a inquinare un patrimonio ideologico, rendendolo competitivo sullo stesso terreno usato dagli avversari.

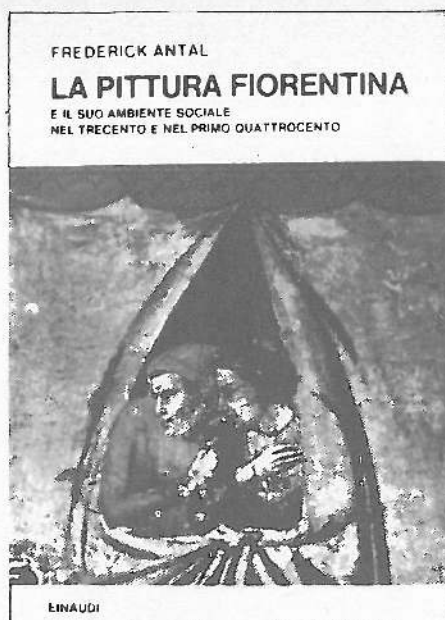
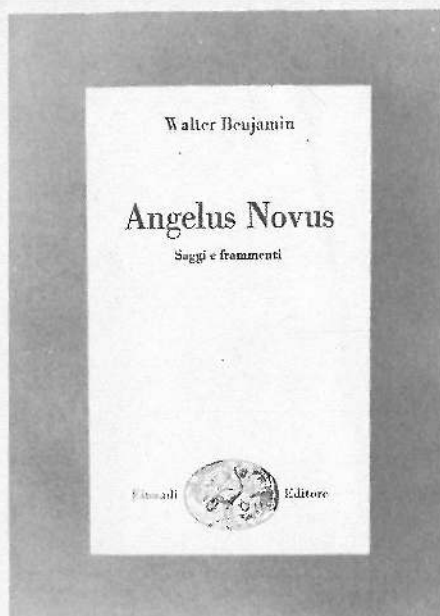
A tal proposito vorrei spendere due parole sull'unico modo possibile per mette-

re effettivamente in crisi la mercificazione dell'arte nelle società a capitalismo industriale, che non è quello della riproducibilità indicata da Benjamin, ma quello dell'anonimato, della rinuncia alla firma, dell'abolizione del « marchio di fabbrica ». Ciò ovviamente darebbe un colpo agli alti valori delle opere, ma non risolverebbe il problema di una nuova arte di massa, problema che non si risolve nemmeno col sostituire l'arte d'*élite* con i prodotti dei *mass-media*, perché la comunicabilità non è l'unico aspetto caratterizzante l'opera d'arte. Per risolvere tale problema bisognerebbe dapprima distruggere le società borghesi in *tutto* il mondo, creare poi nuovi rapporti sociali tra tutti i popoli, quindi depurarsi di tutti i vizi accumulati in secoli di capitalismo, soprattutto, per rimanere nel nostro campo, quelli che Aragon definisce i « calli da intellettuali », e insieme dare un colpo mortale alla posizione privilegiata dell'artista di cooptato, o di cooptabile, nell'*élite* come suo dipendente. Si tratta di un lavoro che richiede tempi lunghi, forse (perché nascondere?) addirittura secoli, come porterebbero a credere le esperienze di quelle società in cui è stato instaurato da decenni il socialismo e che, a quanto risulta, non hanno ancora risolto soddisfacentemente la questione artistica. Nel frattempo, tuttavia, non bisogna adattarsi nell'attesa.

Nella situazione attuale, il critico di ideologia marxista è quello che, più di tutti, soffre di quella sorta di schizofrenia, determinata dal suo io diviso tra storia e milizia. Abbiamo già accennato come sia estremisticamente settaria e antidialettica una posizione intransigente militante; non c'è bisogno di dilungarci sui pericoli del rifugiarsi nel puro storicismo specie se con intenti giustificatori di tutte le istanze dell'ultim'ora, anche le più insulse e insignificanti, che è l'alibi cui ricorrono spesso i critici che si prostituiscono all'ufficialità borghese, per nascondere dietro la polvere alzata dall'ultima moda la loro incoerente assenza e latitanza ideologica. Ebbene, proprio in quanto aderente all'unica ideologia carica di futuro, il critico d'estrazione marxista ha il difficile compito di amalgamare dialetticamente corretta visione storica e concezione militante, ha il dovere di tentare di ricucire il suo io diviso per non cadere in inutili posizioni preconconcette, per non lasciarsi sfuggire (come è già accaduto) nessi e avvenimenti caratterizzanti l'arte del nostro tempo. Zdanov è stato ormai definitivamente smentito dalla storia e dalla realtà.

Stando come stanno oggi le cose dell'arte

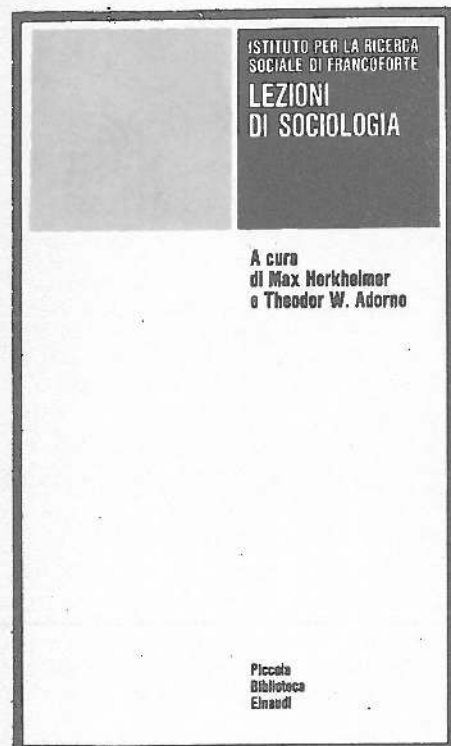




(e non solo esse), l'impegno è quello di operare nella realtà attuale e nel suo concreto essere, secondo i tempi e i modi di tale realtà; ma sempre in funzione di una realtà altra che non si può contribuire a determinare se si perdono i dovuti contatti con la realtà esistente e se ci si sottrae alla sua dialettica, il che finisce sempre col fare il giuoco della classe egemone. Ciò significa, tra l'altro, non sopravvalutare l'ambito dello specifico critico, dato che la battaglia per una nuova società si concretizza e si risolve

ad altri livelli e non certo con la critica d'arte, anche se quest'ultima può dare, come ogni momento della cultura, un suo contributo che nella dialettica generale può avere un qualche peso; e significa anche realisticamente riconoscere che nell'attuale società non esiste altra possibilità per l'arte se non come fenomeno d'élite, dato che la committenza proviene dall'élite la quale, appunto con una arte costosissima, che solo essa può permettersi di possedere, ha bisogno d'in-

censarsi come élite. Partendo da questa consapevolezza, il critico d'arte d'estrazione marxista può tentare di dare una ragione al suo disagio, smascherando la funzione dell'arte nella società borghese, sfruttando, anche i canali esistenti per condurli ad un'inversione di tendenza nella gestione e, quando ciò non sia possibile, sabotando i meccanismi su cui la funzione borghese dell'arte poggia e prospera. E, in tale direzione, deve insistere, anche dopo il fallimento.



## Valori socio-estetici nelle ultime tendenze concettuali

di Gillo Dorfles

*Ho letto con interesse la registrazione dei due «incontri» sulla critica d'arte marxista.*

*Più che un intervento specifico, ritengo utile inviare questo riassunto di una comunicazione da me presentata alla recente Assemblea generale dell'AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte), a Belgrado.*

*Mi pare infatti che tale comunicazione costituisca una indiretta, implicita risposta ad alcune cose dette in quei due «incontri» e, in un certo senso, possa contribuire a quel dibattito da voi sollecitato.*

Un discorso attorno ai valori socio-estetici nelle ultime correnti concettuali che, in questo momento, stanno affermandosi in maniera massiccia nella cultura dell'Occidente, non è certo facile: intanto

perché manca ancora ogni prospettiva storica circa questi fenomeni; e, inoltre, perché la stessa situazione sociale e i rapporti tra arte e società sono in questo periodo quanto mai complessi e spesso compromessi da pregiudizi e da equivoci. Comunque è proprio in seno a queste correnti concettuali che si presentano alcuni episodi sintomatici d'un nuovo interesse politico e socio-politico; o meglio dell'importanza socio-politica che l'arte può avere in ogni periodo culturale e nel nostro in particolare.

La «relatività estetica» dell'opera d'arte attraverso le epoche è tale che non si deve né si può porre un'etichetta unica e immutabile che valga a designarla come tale. Per citare Mukařovsky: «La funzione estetica può diventare fattore di differenziazione sociale quando un determinato oggetto (azione), in un determi-

nato ambiente sociale, ha funzione estetica, mentre in un altro non l'ha». Le recenti indagini semiotiche, del resto, ci insegnano che molto spesso un *signifiant* (nel senso usato da de Saussure) può mutare di *signifié* sincronicamente o diacronicamente. Il nuovo *signifié* d'una opera considerata come artistica può essere benissimo un *signifié* sociale, psicologico, politico, e non più estetico. E questo fatto vale a suffragare la nostra convinzione di come molte opere, oggi prive d'ogni valore estetico, siano definite o catalogate e smerciate come « opere d'arte » solo perché rientranti in un circuito economico, legato appunto alla società dei consumi.

Questo spiega, altresì, perché, proprio nell'epoca della borghesia trionfante, si è così potentemente affermato il fenomeno pseudo-artistico del *Kitsch*: il *Kitsch* — ossia la non-arte, l'oggetto che ha ogni apparenza dell'arte senza averne la sostanza — è venuto in luce *soltanto* nell'epoca borghese.

Da tutto ciò si può giungere — credo — ad una *difesa-condanna* dell'arte concettuale e del *Kitsch*, che stanno a rappresentare i due poli d'una medesima situazione, sino a ieri ancora confusa e, a seconda dei casi, interpretata erroneamente, ma che in un prossimo futuro — ne sono certo — risulterà chiaramente significativa dell'epoca che stiamo attraversando.

Infatti: 1) il *concettualismo puro* può essere considerato come esempio d'una reazione rispetto all'oggetto artistico ridotto a merce (dell'opera d'arte — pittura, scultura — ormai svuotata dai suoi antichi valori magici, religiosi, illustrativi, rappresentativi...) e idolatrato unicamente come « oggetto prezioso » smerciabile sul mercato, ma, come tale, non ancora in grado di elevare l'attività artistica al di sopra della fruizione parcelare e individuale dato il suo frequente ermetismo e data la sua condizione di « codificazione paradossa » (ossia di utilizzazione d'un linguaggio il cui codice è troppo individualistico per essere decrittato dalle masse).

2) Il *Kitsch* si può, d'altronde, considerare come un esempio tipico dell'errato tentativo di accostarsi alla mentalità popolare, di massa, attraverso una *falsificazione linguistica*, un « Ersatz » semiotico: ossia attraverso un linguaggio che è la contraffazione di quello autentico ottenuto con mezzi meccanici, repliche, e riduzioni di dimensione, trasposizioni in altri media, impiego di materiali artificiali, ecc.; e come tale capace solo di deprimere l'attitudine estetica delle masse cui è destinato, rendendole sempre di più succubi di un'ideologia borghese e consumistica.

E, tuttavia mentre il *Kitsch* spesso si identifica addirittura (e viene a collimare) con alcune correnti « artistiche » (pseudo-artistiche), agenti in senso retrogrado (anche se con programmi in apparenza socialmente politicamente progressisti):

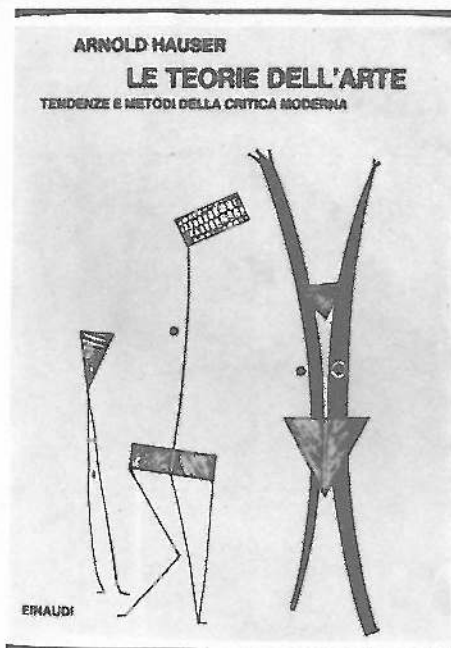
così l'*Art Pompier* della fin-de-siècle, così a maggior ragione buona parte del « *neo-realismo* » sociale e dell'arte *accademica-naturalistica* dei nostri giorni; il *concettualismo* può — spesso anche se non sempre — essere considerato come un serio tentativo di agire in senso progressista rispetto alla situazione estetico-sociale dell'*establishment*.

Una delle ragioni per cui l'arte concettuale può essere considerata come fondamentalmente utilizzabile ad un fine progressista e persino rivoluzionario, deriva dal fatto che in questa corrente si è verificato, per la prima volta, dopo un lungo periodo dominato dall'astrazione, una ripresa della *funzione gnoseologica dell'arte visuale*, che era stata decisamente coartata o addirittura abolita nelle forme artistiche di molta avanguardia pittorica del XX secolo.

Con l'avvento dell'arte concettuale assistiamo dunque a un duplice fenomeno: 1) l'immissione del concetto — dell'elemento gnoseologico — nel corpo stesso dell'opera, che anzi, è spesso identificabile con l'idea o concetto che ne costituisce la sostanza. 2) la partecipazione di contenuti socio-politici da parte dell'idea-concetto costitutiva dell'opera, per cui l'opera stessa è concepita in funzione di tali contenuti.

E non si dimentichi a questo punto che la teoria marxiana del rispecchiamento (con tutte le complesse interpretazioni datene da Lukàcs nella sua « *Estetica* ») può facilmente essere intesa oggi come l'applicazione all'opera d'arte d'un principio analogico: in definitiva di metaforizzazione linguistica, di trasposizione analogica, di sostituzione d'un *signifié* traslato ad uno concreto, e quindi d'un « *glissement du signifié sous le signifiant* » (nel senso ipotizzato da Lacan), che ci riporta in fondo a quel principio della « *ostranenje* » già alcuni decenni fa sostenuto da Sklovskij. Se l'*ostranenje* (l'ostraneamento, lo straniamento) d'un termine, d'un oggetto, d'un concetto, dal suo normale contesto è in grado di rendere più pregnante e esteticamente attivo tale oggetto o concetto ecco che potremo facilmente comprendere come molte recenti operazioni dell'arte concettuale — basate su elementi paradossali come l'uso del proprio corpo (body art), la fotografia di situazioni, l'impiego di carte topografiche, di schemi ecologici, ecc. — possano acquistare, proprio per questo spaesamento dal normale contesto cui di solito appartengono, un'inedita efficacia estetica e socio-estetica.

Ecco, allora, come potremo auspicare non già un ritorno a forme d'arte, solo in apparenza « sociali », perché basate su « raffigurazioni più o meno oleografiche e accademiche di avvenimenti e di motivi che rispecchiano la nostra società, ma l'utilizzazione di *temi socio-politici* i quali, attraverso un eventuale processo di « *ostranenje* », di decontestualizzazione, possano valere come embrione per la strutturazione di opere dove tali temi sia-



no sviluppati e lasciati decantare in modo da costituire quelle che potremo anche definire « opere d'arte ». Anche se ancora ieri le avremmo definite frasi scritte, discorsi o prediche, atteggiamenti corporei, interventi ecologici, ecc.

Se quanto ho cercato di precisare è vero, o almeno contiene un qualche elemento di verità, ebbene possiamo allora ben dire che, dopo una lunga parentesi formalmente gloriosa ma socialmente indifferente, l'arte moderna ha forse ritrovato una base d'interesse che abbina e accomuna l'elemento estetico e quello sociale, e può, in questo modo, riprendere una sua funzione, non solo edonistica e formalistica, ma anche di ammonimento politico e sociale.



# “Suonare il piffero per la rivoluzione” / 1947

## “Il pane e la rosa” / 19..

di Maurizio Fagiolo

Il sistema nostro è ben fatto. Da una parte c'è l'operazione estetica di consumo: la letteratura della strega e del premo in villeggiatura, il cinema del porno-sonno e dell'oppio-trama, la televisione del dado truccato, l'arte figurativa del soprammobile, l'avanguardia alla «rosso antico». Poi c'è l'altro settore fuori del consumo, quello che ci coinvolge: per definizione, si tratta di un campo di ricerca, di uno spazio franco per la sperimentazione. Ricerca applicata da una parte, ricerca pura dall'altra. Commercianti da una parte, e dall'altra bravi ragazzi che in laboratorio preparano il progetto-domani. E forse arrivato il momento di scoprire le carte: anche i «puri» sono (siamo) semplici frange di copertura ideologica.

Perché, stando così le cose, il sistema nostro (che è ben fatto) permette diverse cose. 1) Può garantire all'intellettuale frustrato una illusione (incubo?) di autonomia. 2) Può dargli la speranza (alibi) di una integrazione probabile e possibile. 3) Sa favorire lo studio in-vitro di molti procedimenti che possono razionalizzare il sistema stesso, o potenziarlo (con gli esperimenti non si sa mai: parti da una provetta e arrivi a Hiroshima). 4) Con la produzione dei severi canali di specializzazione, può realizzare una delle sue necessità categoriche: la divisione del lavoro, la parcellizzazione della coscienza. Qui ora, nella nostra società borghese media, che sotto gli occhi ci è diventata industriale (media o alta), ogni cultura nasce-sopravvive-muore borghese. Anche quella che per avventura osi inserirsi nella tradizione, pur sempre illuminata, dell'ideologia borghese, anche quella che osi (buona tradizione borghese, pure questa) cercare di recidere quel cordone ombelicale. Uccidi il padre e le madre; ovvero, dopo di me il suicidio. Sappiamo come va l'avventura dell'uomo settoriale, del robot a dispense auspicato dall'industria avanzata: e l'esperienza dei cervelli sempre più perfetti applicati al sempre più piccolo. L'esempio macroscopico è quello USA: dove l'uomo (anche intellettuale) è la rotellina che non può (non deve) trovare con gli altri nessun aggancio che non sia il party o l'andamento del cottage.

L'arte ultima è tutta un discorso esclamato con violenza e con dolcezza: con una sorta di lapalissiano stupore, di schizoide malinconia. Con il cervello: ma anche con le viscere, gli impulsi segreti, anche con il sangue e con i nervi. Con rabbia, anche senza ricordare. Il Living è anarchia? l'Open è utopia? la Conceptual è il discorso dello stilista? Godard è

velleità del «che fare»? E la ragione dove è più: forse è partorita dal sogno dei mostri? La babela diventa accanita: «arte povera», «land art», «arte concettuale», «l'arte di idea», «arte di comportamento». Ma via, sono soltanto etichette (come anarchia o troscismo o comunismo) e si possono comodamente scambiare. L'importante è che questo posto vuoto lasciato dall'arte sia occupato da un commensale (artista o critico) che sappia mascherare il volto di chi fa della cattiva-coscienza il mezzo di una sua (resistibile) ascesa.

Artisti e studenti sono la rotella sbagliata di un sistema ben fatto. Fanno (per ora) le prove generali di una rappresentazione che forse non andrà in scena. Fuori / oltre / contro la morale («l'épine dorsale des imbeciles» la definiva Picabia). L'esempio macroscopico è ancora USA. E meglio uno studente gonfio fino al midollo di lsd che si batte contro l'intervento in altri paesi, o il bel-l'operaio (ormai, colletto bianco) che recita il silenzio della maggioranza. Ma quella è America: lo sterminato environment che va dal canyon alla megalopoli, dal ghetto al Vietnam, dal Pacifico al Mar delle Tempeste. Qui, si sa, è un'altra cosa. Un intellettuale crumiro non ha mai fermato la macchina ben oliata del progresso, e quelli «democratici» hanno tante cose da fare (scrivere romanzi magari a sfondo socio-economico, esporre olio-su-tela, riempire di «impegno» da cassetta lo schermo, riassetare il Salotto).

Arte e politica: «Politico e artistico... ma in che rapporto sono tra loro» dice anche il libro delle guardie rosse. Perché non ammettere che l'arte in se stessa non è rivoluzionaria e neanche «al servizio della rivoluzione»? che è soltanto la fase propedeutica della borghesia illuminata? Ma per il discorso specifico rimando a una nota su questa rivista (N. 2) ritenendo che l'argomento dell'incontro-scontro, cui si vanno dedicando da un po' di tempo congressi, almanacchi, consulti, ebdomadari e numeri unici di riviste, sia per quanto mi concerne concluso (e così spero che sia per i miei amici).

Viviamo (chi pensa, per lo meno) in una sorta di civiltà: all'inizio di un'altra storia e non tra il primo e il secondo tempo di uno spettacolo interessante (ma Confucio diceva che non si deve, nemmeno a un nemico, augurare di vivere in un momento storico «interessante»). L'importante è sapersi liberare dagli stereotipi culturali ma anche pseudo sociali, perché purtroppo arte e politica hanno in comune una sola cosa: che sono attività in

grado di conferire «deleghe di potere». Tornare a parlare in prima persona, questo è il problema; senza chiedersi se si è rivoluzionari o ribelli, liberi o evasi. L'intellettuale come «tecnico della profezia» dovrebbe scomparire (le vie della profezia, come quelle del Signore, sono infinite e possono portare dovunque o in nessun luogo). È ormai vero quello che aveva messo in scena Majakovskij in *Misterja Buff*: l'unica persona accanto all'intellettuale è la puttana.

«Il realismo non consiste nel dire come sono le cose vere, ma nel dire come sono veramente le cose»: è un monito del vecchio fuori-moda Brecht. E sta bene alla fine di un discorso frammentario che è partito da due slogan: dal rozzo depoguerra di Vittorini alla speranza di Mao. Un passato da non dimenticare, un presente da costruire. Non importa se il futuro che ci aspettiamo sarà al di fuori dell'operazione estetica, e meglio se noi (come intellettuali, dico) non ci metteremo le mani.

## Affrontare i fatti

di Corrado Maltese

Una critica d'arte marxista? Un criterio per distinguere? Lo è se:

1. invece di macinare parole e concetti generali inverificabili o inverificati affronta i fatti (i fatti nel caso delle arti plastico-pittorico-architettoniche sono gli oggetti che si chiamano pitture, architetture, ecc. così come nel caso della musica sono le forme musicali, ecc.);
2. dentro i fatti-forme (cioè i «segni» del semiologo) individua le contraddizioni loro proprie (ve l'immaginate una forma «povera» realizzata in bronzo e magari tempestate di zaffiri? eppure succede);
3. dietro le contraddizioni (ovviamente tecniche) sa scorgere le contraddizioni della vita sociale (e sono tante: tra classi, ovviamente, ma anche tra gruppi, tra individui, tra forze economiche, ecc.);
4. è capace di capire che tutte le contraddizioni si riassumono in una sola: la dimensione ludica dell'uomo è inconciliabile con l'alienazione totale imposta dallo sfruttamento, dall'oppressione, dal terrore, dall'ecologia dell'urbanizzazione totale (cioè dalla distruzione cieca di tutte le risorse, tanto... dopo di me il diluvio!). Poiché l'arte esprime la dimen-

sione ludica il conflitto è tra arte (umanità) e alienazione (disumanità). Il rapporto con la civiltà di massa? Il problema è sintetizzabile così: possono « giocare » le masse? come realizzano la loro dimensione ludica? Visitando un museo o una bella architettura? o pro-

vandosi a « fare »?

Di fatto le masse sono ridotte a un ruolo voycuristico (si pensi alla sessomania, al « tifo » alle partite di calcio, a Rischia-tutto e al juke-box). Il margine rimasto — nella civiltà urbanizzata — è oggi, esagerando un pò; solo la rapina o il com-

portamento da « arancia meccanica ». Così, l'unica critica d'arte possibile sarà presto paradossalmente quella di paralizzare lo sviluppo urbano e la proliferazione insensata dell'uomo e imporre « giuochi » e « produzioni » ecologicamente legittimi.

## Critica d'arte e le nuove scienze umane

di Filiberto Menna

L'idea di un dibattito sulla critica marxista mi sembra senz'altro utile, soprattutto dopo il convegno bolognese del novembre scorso in concomitanza della mostra « Tra rivolta e rivoluzione ». Ho preso parte a quest'incontro e ho potuto constatare le difficoltà che la critica marxista incontra tuttora ogni volta che affronta le questioni dell'arte. Esiste, nella cultura marxista, un prevalente pregiudizio riduzionistico, nel senso che le questioni cosiddette sovrastrutturali vengono ancora meccanicamente ricondotte alle ragioni strutturali, alla base economica. Secondo me (e qui ribadisco in parte quanto ebbi occasione di dire nel convegno bolognese), la cultura marxista, soprattutto quella italiana, deve compiere un serio sforzo di rifondazione della propria teoria e acquisire una maggiore consapevolezza della necessità di affrontare una serie complessa di discorsi specifici all'interno delle operatività specifiche dell'arte, della letteratura, della cultura in genere. In altri termini, occorre che maturi una più chiara coscienza critica che eviti di considerare il vario e contraddittorio universo « sovrastrutturale » come una entità globale e come globale epifenomeno della « struttura ».

Anche in questa occasione, ripartirei da Althusser, dalla sua rilettura del rovesciamento marxiano della dialettica di Hegel e dalla interpretazione della totalità marxista come « un tutto la cui unità è costituita da un certo tipo di complessità, l'unità di un tutto strutturato, che comporta livelli o istanze distinte e 'relativamente autonome', che coesistono in questa unità complessa, articolandosi reciprocamente secondo modi specifici di determinazione, fissati in ultima istanza dal livello o istanza dell'economia ». Senza entrare nel merito del concetto di « ultima istanza » e alle difficoltà di ordine teorico connesse con questo concetto (difficoltà, del resto, certamente tenute presenti da Althusser quando propone il concetto di una « casualità metonimica » e parla della efficacia di una « causa assente » e, per converso, della « presenza » o della « immanenza della causa nei suoi effetti »), vorrei soffermarmi piuttosto sul-

la idea della complessità strutturata e dei modi specifici di determinazione dei diversi livelli o istanze, riaffermando la necessità di studiare appunto i modi di determinazione specifica del campo o istanza che qui ci interessa, ossia del livello dell'arte e della esperienza estetica. Il mio punto di vista coincide, qui, con la esigenza espressa da Previtelli e da Fossati di affrontare il problema della « relativa autonomia del sistema delle arti figurative » e di assegnare quindi alla critica marxista il compito di recuperare « tutta una esperienza specifica delle arti figurative ». Solo così (e anche in questo concordo pienamente con quanto affermato da Previtelli e da Fossati) sarà possibile sottrarre il discorso sull'arte al riflesso condizionato struttura-soprastruttura e avviarsi finalmente verso il rinvenimento di quelle strutture psichiche profonde o invarianti antropologiche che stanno alla base della esperienza estetica e ne garantiscono la relativa stabilità nel tempo.

Se vuole intraprendere questa operazione, il marxismo deve aprirsi con franchezza alle moderne scienze dell'uomo, guardare con meno sospetto ai contributi che strutturalismo, psicanalisi, antropologia e persino biologia ed etologia possono dare per un chiarimento e un approfondimento della ricerca nel campo specifico che ci interessa. Non si supera il sociologismo volgare e lo storicismo di superficie (che è poi l'altra faccia dell'idealismo) se ci si ostina a ricondurre l'arte e la dimensione estetica sempre e soltanto alle strutture socio-economiche.

Non facciamo un torto a Marx, ma solo ai suoi ripetitori, se diciamo che oggi possiamo disporre di discipline profondamente rinnovate in grado di fornire nuovi dati per una rifondazione dell'estetico. Del resto, quando Marx parlava di una « essenza generica » dell'uomo, affermava un concetto che non deve essere dimenticato, nonostante i fondamenti teorici da cui egli traeva questa nozione e che possono oggi non soddisfarci del tutto. Marx lavorava con gli strumenti che aveva a disposizione e non poteva che rifarsi, su questo punto, a una linea

della filosofia intesa come teoresi generale dell'uomo. Oggi (giova ripeterlo) abbiamo altri strumenti per cercare di capire se esista e che cosa sia questa « essenza generica », il che vuol dire chiedersi se esistano e quali siano certe strutture profonde e relativamente costanti. Se ci serviamo delle nuove scienze dell'uomo, possiamo forse collocare l'indagine su un fondamento più certo, più rigoroso, e in ultima istanza, più autenticamente materialistico.

Intanto biologia ed etologia possono dirci cose già abbastanza interessanti: giacché, se è vero (come sembra ampiamente provato in sede sperimentale) che esiste una attività estetica degli animali superiori, vuol dire che il radicamento di questa esperienza è più profondo, più stabile, più « costante » delle connessioni con le strutture economiche. C'è poi l'apporto della psicanalisi e lo sguardo che essa ci consente sulle strutture dell'immaginario, sugli strati profondi individuali e collettivi che non possono non essere considerati delle strutture del reale, ad uguale titolo (almeno) delle strutture socio-economiche. Nei limiti in cui la psicanalisi può fornire qualche chiarimento sulla genesi dell'arte, è possibile vedere nella esperienza estetica una attività che organizza e rivela questo universo immaginario in strutture concrete, oggettive. L'oggetto artistico, per questa sua emersione da zone profonde e lontane, si attesta in una zona intermedia tra reale e irreali (un'area che la psicanalisi ha indicato come esperienza transizionale) e pertanto reca con sé tutte le istanze del desiderio e nello stesso tempo mette queste istanze a confronto diretto con la durezza del reale. Da questo punto di vista, è forse possibile riprendere l'antico concetto dell'arte come anamnesi, come esperienza che reca notizia di un altro universo, più profondo e più stabile (le « invarianti antropologiche » di cui parla Fossati) e lo esibisce, nella concretezza dell'opera, come un modello alternativo nei confronti del reale, agendo così con una sua particolare aggressione critica nei tempi lunghi e in definitiva « secondo modi specifici e relativa-



mente autonomi». La questione genetica dell'arte può essere così reimpostata su basi meno insicure ed essere sottratta alla unidirezionalità delle impostazioni sociologiche.

Anche il problema della struttura, della struttura linguistica dell'arte, è stato per lunghissimo tempo una vera trappola per la critica marxista (si veda, tra l'altro, l'esatto accenno di Quintavalle alla mediazione critica di Lukàcs), almeno fino a quando un gruppo di critici e studiosi, muovendo da premesse althusseriane, non ha riproposto l'intera questione su basi rigorosamente strutturaliste. E qui occorre ricordare anche le recenti operazioni teoriche e critiche (Kristeva) tendenti a porre in relazione i problemi della genesi e della struttura dell'opera d'arte alla confluenza di apporti marxiani, psicanalisti (specificamente freudiani) e strutturalisti.

Che la questione del linguaggio costituisca ancora un impaccio per la critica marxista è dimostrato dall'intervento di

De Micheli, il quale si dichiara d'accordo con Previtali e con Fossati sulla necessità di lavorare all'interno di uno specifico dell'arte, ma poi pone ancora delle condizioni esterne, quali il concetto di « comunicabilità », che è concetto in gran parte ereditato dalla tradizione naturalistico-realistica ottocentesca. Su questo punto vorrei richiamarmi alle precisazioni di E. Garroni nel suo recente « Progetto di semiotica » in merito al diffuso sospetto esistente nei confronti delle questioni linguistiche dell'arte (De Micheli parla ancora di « gerghi » dell'avanguardia) e dei connessi approcci semiotici. Si tratta di un sospetto, dice Garroni, che i « franchi reazionari » e i « rivoluzionari antiquati » contrabbando sotto la copertura della « comunicabilità » o della « popolarità » dell'opera d'arte, ossia sotto la copertura di « nozioni feticcio, cui fa naturalmente da contraltare l'irrisione più smaccata per ogni teorizzazione e strumentazione semiotica ».

**Francis Haskell**  
**Mecenati e pittori**

Studio sul rapporto tra arte e società italiana nell'età barocca

**Sansoni editore**



## La coesistenza borghese dei massimi sistemi

di Guido Montana

Il dibattito promosso da NAC, interessante e lodevole sotto ogni aspetto, mi ha lasciato al buio — devo ammetterlo — sulla questione fondamentale. Dipendesse da me, assegnerei il premio Nobel a colui che riuscisse a dare una definizione soddisfacente di « critica marxista ». Tale carenza non va imputata beninteso a coloro che hanno partecipato al dibattito, impegnatisi a fondo per metter a fuoco il problema, ma piuttosto a una difficoltà obiettiva che è nei termini del problema stesso.

Una concezione marxista, esemplarmente schematica, ebbe una funzione catalizzatrice nella cultura di sinistra, a partire dall'immediato dopoguerra e negli anni 50. La categoria « arte » era considerata semplicemente una sovrastruttura e di conseguenza uno strumento da utilizzare in sincronismo, più o meno perfetto, con la trasformazione delle strutture. L'arte non poteva essere quindi che contenutistica e solo come tale poteva interessare la critica marxista. Giusta o errata che fosse tale concezione, aveva indubbiamente una giustificazione storica oltre che ideologica. L'arte come propaganda è certamente un modo di eludere le ragioni più profonde dell'arte, le esigenze reali del valore estetico, ma può essere anche un modo di accantonare determinati valori a vantaggio di altri, più urgenti e immediati, per una superiore finalità sociale, quella appunto della lotta di classe e della trasformazione rivoluz-

zionaria della società. Ma esistono, oggi, le condizioni per una critica marxista che implicitamente resti collegata a tali finalità, senza le quali il marxismo stesso non avrebbe più senso? Quale funzione potrebbe avere, oggi, una « critica marxista »?

A mio parere, a causa dell'obiettiva socialdemocratizzazione degli istituti della classe operaia, (partiti, sindacati ecc.) ciò non è possibile ed è comunque anacronistico. Per la politica di tali istituti, vi è un'evidente difficoltà a conciliare il carattere strumentale delle sovrastrutture artistiche e culturali con la necessità di allargare le alleanze sul terreno della più specifica cultura borghese. Emerge quindi l'aspetto politico del problema, che in sostanza viene risolto ancora una volta strumentalmente, e non nel senso di una *arte politica* ma piuttosto come « politica dell'arte ».

Nell'attuale fase di socialdemocratizzazione (che non è nelle enunciazioni ma nei fatti) alla « critica marxista » viene più o meno consapevolmente affidato un essenziale compito politico: quello di affermare un principio di riunificazione e di sintesi delle varie componenti della cultura idealista e borghese. A me pare che tale esigenza sia stata espressa molto bene da De Micheli, quando ha affermato che un'operazione specifica della critica marxista deve essere quella di rintracciare una linea di tendenza nelle spinte attive che agiscono nella società e, nel-

l'ambito estetico, « negli artisti che provengono dalle esperienze più diverse dei linguaggi plastici: dal linguaggio simbolista, espressionista, surrealista, fino alle ricerche formali, pop op, e via dicendo ». La funzione della critica marxista, in una società neocapitalistica e affluente, è qui bene precisata. Mentre lo stalinismo imponeva il robusto rigore settario di un realismo retorico e celebrativo e respingeva come deviazionista ogni altra tendenza, il marxismo « aggiornato » e accomodante della società dei consumi sollecita il recupero di ogni istanza artistica e culturale del pluralismo borghese, in una prospettiva che è di pacifica coesistenza e di collaborazione di classe. Ma a questo punto, se dimentichiamo per un momento l'aspetto politico e partitico del problema, i conti non tornano più. Si può discutere, sul piano estetico e filosofico, se sia oggettivamente valida l'interpretazione marxista del fenomeno creativo dell'arte, ma se si accetta tale concezione, questa può giustificarsi solo in una prospettiva e in un impegno particolarmente classisti. Altrimenti il marxismo stesso diviene — ed è forse già divenuto — una sorta di cattolicesimo, buono per tutte le confessioni e tutti i problemi.

Marx praticamente eluse il problema artistico, perché probabilmente lo riteneva sfuggente, in una interpretazione sostanzialmente deterministica della realtà. Oggi, al contrario, in una interpretazione

marxista abbastanza elastica e onnicomprensiva, il problema acquista un'innaturale importanza. Mi pare però evidente che il problema reale non è quello di stabilire una funzione della « critica marxista », ma piuttosto di capire se l'arte abbia o no oggi una funzione. Vi è stato nel recente passato un esempio radicale di critica e di rifiuto dell'arte borghese, che però i critici che si definiscono marxisti si sono guardati bene dal seguire. Parlo naturalmente di ciò che fu teorizzato sul piano estetico durante la contestazione culturale e il maggio francese. La tesi fondamentale era, come è noto la seguente: l'arte è un'attività intellettuale inevitabilmente condizionata e mercificata al servizio delle classi dominanti. Quando gli studenti della Sorbona e dell'Atelier Populaire di Parigi scrivevano: « Basta con l'Arte! », dicevano in fondo una notevole verità dal punto di vista rivoluzionario. Non c'è dubbio infatti che l'arte, pur essendo un prodotto separato e individuale dell'attività umana, faccia parte di un meccanismo discriminante basato sulla rarità del messaggio, il quale in definitiva viene a corrispondere a un'informazione privilegiata, utilizzata dalle classi al potere.

L'individualismo artistico non è nato col Romanticismo, ma molto prima: l'arte borghese è nata con la borghesia, quando l'attività artistica e lo stesso uomo *faber*, artefice popolare, si distaccarono dal corpo della società rendendosi orgogliosamente autonomi, al centro dell'universo. Una funzione comunitaria si trasformò così in privilegio e godimento di poche persone. Il principe e il banchiere del Quattrocento affermavano, attraverso l'arte, il loro potere e la loro particolare funzione politica e sociale; si appropriavano dell'individualità e dell'idea estetica dell'artista, cui in cambio concedevano — tra gli altri privilegi — la facoltà di dare un nome prestigioso, d'identificarsi nella loro opera. L'arte diveniva così non solo merce ma prestigio personale, autorità individuale e potere.

I gruppi, e in genere il movimento di contestazione culturale, sbagliavano su un solo punto: essi inducevano gli artisti a rinunciare praticamente a operare in quanto artisti « borghesi », in una situazione che tuttavia prevedeva solo la condizione di *artista borghese*. Tutto questo, in attesa di una catarsi sociale radicalmente rivoluzionaria. Ma non si può chiedere ciò all'uomo che ritenga di sapere e dover creare un prodotto fabril e dell'intelligenza. L'artista non può attendere che la società si trasformi, perché egli stesso ha il compito di crescere e di trasformarsi attraverso l'esercizio dell'arte. È questo un contributo esemplare che può arrecare alla società, ma a condizione che sia un contributo di coerenza e di autenticità. Oltre al suo impegno sociale, in quanto uomo solidale con le classi sfruttate e oppresse, vi è da parte dell'artista la necessità di una lotta essenzialmente politica, che riguar-

da la peculiare difesa di questo suo comportamento di autenticità dell'operare. Purtroppo, l'impegno politico degli artisti elude quasi sempre le ragioni di autenticità del comportamento artistico. Il loro impegno politico è soprattutto un impegno retorico e strumentale, che mira a consolidare la gerarchia delle loro funzioni privilegiate, confermando in larga misura la natura borghese della professione di artista. L'illusione che oggi persegue la « critica marxista » è che ci sia sufficiente autonomia culturale per cambiare il modo di essere dell'attuale uomo di cultura in genere e dell'artista in particolare. Quest'illusione viene posta sotto l'etichetta di « marxismo », senza poi chiarire la qualità intrinseca della sua attualità operativa.

Non si dice, per esempio, a quale interpretazione del marxismo tale « critica marxista » dovrebbe adattarsi. È infatti evidente che definire marxista una tendenza o un metodo d'indagine non dice molto, se prima non si definisce la tipologia, la struttura sistematica, il « campo » in cui tali orientamenti vanno considerati e applicati. Una critica marxista come quella emersa in questo dibattito, sarebbe infatti inconcepibile in un contesto di tipo sovietico e farebbe fremere di sdegno i « critici marxisti » dell'URSS; per i marxisti cinesi il nostro linguaggio e le nostre tesi sarebbero non marxisti ma... marziani. In definitiva, il marxismo — così come è concepito nella cultura occidentale — è quanto di più ambiguo, polivalente e sibillino si possa immaginare. E come una spugna che assorbe tutto: strutturalismo, psicoanalisi, esistenzialismo sartriano, Althusser, Lacan, l'informatica, le crisi mistiche di Pasolini e il burro di Bertolucci.

Si tratta di un quadro di valori e di punti di riferimento praticamente rovesciati, che in ultima analisi non riesce a definire e a qualificare più nulla. Più che di cultura marxista dovremmo parlare di « sinistra borghese », la quale operando in un contesto che la fagocita, ha da tempo perduto il senso dei confini tra rivoluzione sociale e *establishment*. È modesta soddisfazione sapere che l'ideologia borghese, il liberalismo, sia stata praticamente sconfitta. Il liberalismo, in realtà, ha assorbito il marxismo occidentale, vincendo la sua insidiosa battaglia per conservare la condizione borghese delle classi e anzi estenderla. È impossibile prevedere il futuro, ma è quasi certo che la società post-industriale sarà marxista nella misura in cui il marxismo avrà cessato di operare per una società realmente rivoluzionaria.

Il linguaggio ufficiale dell'ideologia fa indubbiamente parte di una finzione scenica, che si svolge sotto l'ambigua regia della cultura borghese. Non vi è più ragione di opposizione reale tra i due massimi sistemi, e quello che avviene sul piano internazionale tra le grandi potenze, avviene anche puntualmente nel reciproco condizionamento delle tendenze



a livello culturale. Si guardi, per esempio, alla polemica in corso riguardo al monopolio delle informazioni radio-televisive da parte dello Stato. Il decreto Andreotti-Gioia contro la « tv-cavo » non ha suscitato, in campo culturale, ribellioni clamorose. In realtà, l'attenzione dei nostri intellettuali — marxisti in testa — è tutta volta alla lottizzazione delle informazioni di stato, verso le quali c'è un saggio rispetto e, in alcuni casi, del feticismo. Non si parla mai nel senso di opporsi all'informazione di stato, ma solo in quello « di una più democratica e obiettiva informazione da parte dello Stato ». Ma esiste al mondo uno Stato che abbia l'abitudine d'informare i cittadini democraticamente e obiettivamente?

Vi è dunque un'informazione di Stato, attorno alla quale si csercita la cupidigia dei nuovi lottizzatori, ma vi è anche una avanguardia di stato. Basti pensare ai contributi finanziari eccezionali ottenuti dalle cosiddette neo-avanguardie in occasione di recenti mostre (« Vitalità del negativo » e, ora, la terza rassegna della X Quadriennale di Roma, definita non si sa perché « ricerca estetica », che ha richiesto, per allestire un grosso Luna Park, un vero e proprio esercito di operai, arredatori, architetti e tonnellate di materiale, a spese naturalmente del contribuente, al solo scopo di reclamizzare con la messa in scena, non il prodotto dell'artista — inesistente — ma il solo nome di alcuni bizzarri personaggi del nostro sottobosco culturale).

La critica marxista, dinanzi a tali fenomeni paraculturali, ha ora una reverenziale attenzione, guardandoli soprattutto nel quadro di possibili alleanze culturali e politiche. La neo-avanguardia sa infatti cogliere ogni occasione, sposare ogni



ideologia, mirando a coinvolgere tutti: principi e mercanti, ideologi marxisti-leninisti e critici istituzionalizzati, tecnocrati e teorici della violenza (naturalmente verbale). Tutto ciò rispecchia fedel-

mente l'opportunismo generalizzato della nostra cultura. Una critica realmente rivoluzionaria dovrebbe mettere in evidenza tutto questo, chiarirne i termini non solo culturali ma politici, ideologici.

Purtroppo, l'attuale critica che si definisce « marxista » non ha più strumenti per farlo. Istituzionalizzando la coesistenza delle componenti borghesi della cultura, ne ha accettato anche la prassi.

# Ogni critica classista è un tradimento

di Daniela Palazzoli

Ogni critica d'arte classista è un tradimento nei confronti di ogni opera d'arte autentica, poiché non fa che reinserire nella meccanica della separazione ciò che, nella sua dimensione di autenticità, tende alla totalità. Non vi è alcun dubbio che la critica d'arte marxista tradizionale sia classista: essa esiste anzi e si giustifica come mediazione fra l'opera d'arte e un pubblico specifico, in una nozione positivista di proletariato, per cui essa è fatta. Questo tipo di critica si è sempre basata su un concetto standardizzato del significato di 'rivoluzione', di cui si attribuisce una burocratica gestione dei sensi del suo significato in relazione alle realizzazioni pratiche di tale standard rivoluzionario. Quanto sia reazionario un concetto come quello di 'standard rivoluzionario' sembrano oggi accorgersene, almeno così pare dal tenore delle interviste che ci vengono sottoposte da NAC, persino i gestori di tale struttura, nella misura in cui non sono completamente in essa reificati.

Dopo un tale rapido excursus, in cui l'esercizio critico ci permette di evidenziare una delle caratteristiche del negativo, nella sua giustificazione storica — quella di *standard* — si tratta però di rendersi conto dell'esigenza che allo standard è sottesa. Non sarà infatti possibile in alcun modo esercitare alcun tipo di critica fino a che non si sia rilevato il proprio soggetto, fino a che cioè non si indichi se e quale tipo di socialità è il fine della nostra critica. Ogni critica, detto in altri termini, deve anzitutto essere costitutiva del proprio soggetto.

Marx, e Hegel prima di lui, esercitarono la loro critica in nome di una totalità che veniva alienata nella separazione di struttura e sovrastruttura. Le avanguardie, il dadaismo in special modo, riconobbero il carattere di sfogo che veniva assegnato all'arte, in quanto creazione e ricerca della verità vissuta separatamente dalla struttura economica e dal mondo della vita quotidiana e rinunciarono all'arte in quanto sintomo che si era alienato nell'essere il sintomo di se stesso. La scuola di Francoforte si è assunta in fondo la stessa funzione: la sua critica alle sovrastrutture rappresenta lo stesso meccanismo della verità che può esistere in quanto 'verità separata', e

dunque già reificata e scontata nella struttura.

Ai nostri occhi non rimane dunque che una soluzione: quella di una critica che sia al tempo stesso costitutiva del proprio oggetto, di una critica che fondi la propria totalità non sulla separazione che prevede ogni struttura già data ma nel gioco dialettico con una struttura da superare nell'avventura delle strutture. Ciò in cui vediamo più carente l'immaginazione artistica, e con essa quella della critica, nel momento attuale è proprio in questo tipo di ricerca del significato della struttura, che non è tanto la struttura specifica dell'opera ma la « vera e reale struttura dell'opera ». Voglio dire che i due paragrafi della vostra domanda sono non solo inscindibili l'uno dall'altro ma vanno estesi alla considerazione critica e costitutiva dell'ambiente della opera nella sua totalità. Oggi la reificazione di un'opera è assicurata al di fuori del suo contesto specifico — del linguaggio e del comportamento di chi lo pratica —, attraverso quella che viene chia-

mata in modo mistificante: la sua struttura di diffusione. Abbiamo visto che il tentativo di cercare una struttura linguistica che già nelle sue premesse fosse partecipazione (happening ed event) non ha ottenuto i risultati sperati per motivi che sarebbe estremamente interessante analizzare nei dettagli, mentre ogni tentativo di diffusione dell'opera d'arte (es. multiplo) ha ottenuto un notevole successo ma in ragione delle leggi della separazione (ha incrementato cioè il piccolo collezionismo) non della totalità. I tentativi del '68, che rimangono a tutt'oggi l'indicazione più valida per analizzare la spinta verso una nuova dimensione non tanto dell'operazione artistica, quanto dell'atteggiamento nei confronti dell'opera d'arte, nonché per rendersi conto dei motivi del fallimento di tali impulsi liberatori, non hanno avuto seguito. Essi non hanno d'altra parte nemmeno saputo impostare un nuovo rapporto dell'opera d'arte con quello che dovrebbe essere il suo « pubblico ». Non si invitano a un banchetto degli

OPERE DI ANTONIO GRAMSCI

## GLI INTELLETTUALI E L'ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA



EINAUDI

OPERE DI ANTONIO GRAMSCI

## LETTERATURA E VITA NAZIONALE



EINAUDI

invitati per fargli vedere quanto si è bravi a mangiare. Il fatto stesso che i 'Lazzari' raccolgano le briciole del banchetto (vedi *eat art*) e le mettano in cornice è già di per sé indice della alienazione galoppante di cui sono vittime i due possibili interlocutori. Chi si compiace di specchiarsi in uno specchio non avrà come interlocutore altro che uno specchio, sia pure uno specchio da Regina di Cenerentola, che indichi quali sono i possibili avversari-concorrenti da distruggere.

I critici non debbono più essere tale specchio; essi debbono essere il principe, o la principessa, che risveglia il suo bello, o la sua bella, dal sonnambulismo da cui è affetta. Questo gioco della vita nasce dalla esplorazione dei limiti, delle aree neglette della comunicazione, da quegli aspetti del messaggio artistico considerati come « materiali », nasce insomma da una diversa immaginazione esercitata nei confronti delle strutture pubbliche e private che fanno apparentemente eco alla comunicazione artistica, ma che ne sono in realtà il sostanziale movimento.

Se, per dirla come la diceva Hegel « ...per la logica concetto si ha già un materiale completamente pronto e fissato, un materiale, si può dire, ossificato, e il compito qui consiste nel renderlo fluido e nel riaccendere il vivente concetto in questa materia morta », oggi ci tocca riconoscere il meccanismo reale di tale ossi-

ficazione che non riguarda strettamente la meccanica linguistica dell'opera d'arte bensì la meccanica di quelle strutture che sono la vera arte del nostro tempo: le sue strutture d'informazione e di diffusione. È su queste che la critica può e deve agire, non da tecnici dell'informazione ma da castori che astutamente costruiscono le loro dighe per deviare il flusso delle informazioni separate (a servire fini particolari) nel grande alveo di una ricostituzione della totalità del significato dell'operazione artistica.

P.S. Quando mi è stato sottoposto il quesito di Nac rimasi a lungo assai perplessa e, attraverso l'analisi che mi toccò compiere per arrivare a formulare un testo di risposta all'argomento proposto — analisi sulla struttura NAC oltre che sulla critica — mi sono resa conto dell'ambiguità non tanto di Nac come rivista, ma di tutto questo affannarsi e rispondere e scrivere. Non si tratta mai di partecipare a un processo in atto ma di dare spettacolo della propria piccola porzione di ideologia. A questo punto dell'analisi i casi sono due: o uno abbandona e si abbandona al gioco narcisistico degli specchi, oppure cerca di aprire il dialogo con quanti intendono rischiare il proprio atteggiamento critico in una avventura di ricerca ancora tutta da fare e da realizzare: di qui la critica militante e la militanza critico-constitutiva.

## “Al di là delle idee”

di Gianfranco Pardi

Un equivoco che mi sembra emerga chiaramente dai due dibattiti promossi dal NAC, « La critica marxista » e « Critica marxista e mass media », mi pare stia proprio nel modo di approccio al problema. Critica « marxista » dovrebbe significare, in un contesto sociale determinato da modi di produzione capitalistici borghesi, critica della produzione estetica della sovrastruttura (ideologica, culturale) del sistema. Se però, a questo genere di produzione possiamo e dobbiamo riconoscere la possibilità di porsi, in determinati casi, come pratica rivoluzionaria a livello specifico — se non altro su un fronte negativo — rimane comunque opinabile come si possa sviluppare, attorno a tale pratica specifica, una critica « marxista » che in quanto tenga conto della critica della economia politica non perda, proprio in virtù di questa, quella connotazione di « marxista ».

Se è, come è, un nonsenso parlare di « un'arte marxista », mi pare che il concetto si potrebbe coerentemente estende-

re a quella critica dell'arte che non abbia la volontà di nascondersi la separatezza del suo campo di azione ma che fondi invece il significato del suo operare sulla coscienza dei suoi limiti reali, della sua funzione meramente « ideologica ». « Delle idee non possono mai portare al di là di una vecchia situazione del mondo », scrive Marx a proposito di Bauer, « ma solo al di là delle idee di questa situazione del mondo ».

La stessa distinzione tra arte e mass media mi pare derivi dalla contraddizione che ho sopra indicato, da un modo non dialettico di analizzare questi fenomeni come momenti complementari, non antagonisti, che interagiscono all'interno della stessa sovrastruttura e ne smascherano l'ideologia reificante.

In questa chiave i mass media si rivelano allora come lo strumento « culturale » di espropriazione della cultura delle masse, come il momento *positivo* tendente alla integrazione dei valori culturali nella società costituita, a « sopprimere — come dice Marcuse — l'aliena-

zione della cultura dalla civiltà materiale », a comporre la contraddizione fra « ciò che è in potenza e ciò che è attuale ». I contenuti autonomi della cultura diventano, con la cultura *per* le masse un micro veicolo di adattamento.

Deriva da questo modo di affrontare il problema il mio disaccordo con una parte dell'intervento di Raffa. Le proposte che egli fa di contrapporre al massiccio condizionamento prodotto dai mass media, indicazioni come « educare la coscienza della gente ad assumere un atteggiamento critico verso questa massa di immagini » che sarebbero mediocri « a livello estetico » e di « educare la coscienza delle persone alla percezione dei valori visivi, alla percezione estetica », mi sembra abbiano veramente poco a che fare con una discussione marxista sulla critica, mi sembrano invece proposizioni di tipo idealistico. Queste interpretazioni e indicazioni derivano la loro natura di « pure idee » dal non avere affrontato il problema, del rapporto fra cultura di élite e mass media, nella sua totalità contraddittoria prima di scindere i termini. E nelle *modalità* di proponimento, che i *mezzi* di informazione di massa divengono ideologia al servizio del sistema, nel contestualizzare a fini precisi proposizioni che in se stesse possono anche essere cariche di contenuti rivoluzionari; il problema estetico c'entra poco o niente del tutto.

Questi problemi mi pare derivino, in ultima istanza (la sovrastruttura non è un puro fenomeno della struttura, né è anche la condizione di esistenza, *Althusser*), la loro soluzione dal rovesciamento delle strutture delle quali sono la manifestazione ideologica.

La cultura della quale le masse sono depauperate non è per Marx la « cultura », ma la sua particolare forma storica che è la cultura delle società divise in classi, perché la cultura del proletariato (che non è una ipotesi per il futuro ma realtà nel movimento) consiste proprio nell'essere il portatore di quella rivoluzione che elimina quella divisione che produce le masse e nega l'individuo.

Quintavalle, in un punto del suo intervento, affronta il problema della « distanza tra arte contemporanea e i lavoratori » e dice che « è l'arte a essere distante dai lavoratori » perché gli artisti contemporanei « di fatto sono mantenuti dalla borghesia e anche quando cercano di fare una *ricerca libera* si tratta di una ricerca assolutamente alienata ». De Micheli nell'altro dibattito parla di « comunicabilità », di una esigenza di superamento « dei *gerghi* creati dalle neo-avanguardie » e risoluzione « di quei problemi di puro soggettivismo che hanno avuto esiti fortemente elitari, aristocratici, esoterici ».

Credo che se l'arte, nella sua alienazione (tensione reale fra affermazione e negazione), non riesce ad entrare in contatto con le masse la « colpa » è di questa so-



cietà classista che produce e perpetua quelle masse. La contrapposizione individuale-universale, individuo-massa è determinata da quei rapporti di produzione che generano la divisione della società in classi, negano il nesso individuo-società come rapporto tra *individui* liberamente associati e lo trasformano in una contraddizione antagonistica. Credo che molto di quel « soggettivismo » di cui parla De Micheli — accusa che

è sempre servita da strumento di repressione — non sia altro se non il senso stesso dell'operazione artistica, la sua condizione di alienazione, la sua opposizione a rinunciare alla negazione, la sua necessità vitale di non soccombere alla ragione strumentale. « A causa della unione impenetrabile di razionalità politica e razionalità tecnologica le idee che non si piegano a questa unione *appaiono* oggi irrazionali e dannose per il progresso -

idee reazionarie » (Marcuse).

Penso che il ruolo della critica d'arte potrebbe trasformarsi ed avvicinarsi così a un modo marxista di fare la critica — non critica marxista —, in una pratica specifica parallela, che tenda ad identificare i rapporti di interazione tra le diverse pratiche a livelli specifici, a scoprirne i nessi con quel movimento reale delle cose che porterà al superamento delle attuali condizioni sociali.

# I trionfi della civiltà delle immagini

di Tito Perlini

Credo che per impostare in modo non viziato il quesito che viene proposto dei rapporti che possono legare oggi una critica d'arte che si voglia marxista alla sfera dei cosiddetti « mass media » sia necessario in primo luogo dissipare alcuni equivoci.

Viene attualmente riproposto da più parti il mito dell'*arte popolare* come dimensione cui riattingere in contrapposizione all'*arte* che viene definita *borghese*. Ritengo che tale richiamo sia scorretto e possa provocare solo una non auspicabile reinsorgenza di mitologie populistiche. Il problema dell'*arte popolare* va affrontato criticamente in rapporto al tema della *divisione del lavoro* comportante la *separazione di lavoro manuale e di lavoro intellettuale*, origine di ogni possibile forma di alienazione. L'*arte* era, in quanto tale, popolare, come espressione di una comunità organica al livello delle *società naturali* (*comunismo primitivo*), quando il rapporto fra uomo e natura non era ancora mediato dallo *scambio*. Le società naturali non si avvertivano come società: la dimensione socio-economica era risolta in simboli di carattere religioso capaci di proporsi in termini di *universalità*. Essi venivano « vissuti », ritualmente, come *verità* e tale *verità*, univoca, valeva sia per la comunità nel suo insieme sia per i *singoli membri*, indissociabili da essa, non ancora *individui* nel senso moderno — borghese — del termine. L'*arte* stessa, non ancora sfera autonoma separata dal resto dell'attività umana, rientrava nell'ambito del *rituale*, come *servizio sociale* in funzione di una concezione sacrale della società indissociabile dall'operare stesso nell'ambito della medesima.

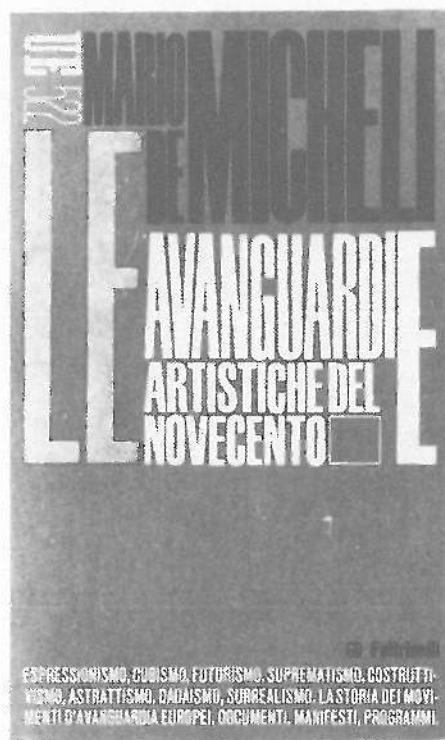
Con la divisione del lavoro, l'attività umana, si scompone e frammenta dando luogo a settori distinti dell'operare implicanti differenze di livello. Solo attraverso tale processo la società si costituisce di fronte a sé come società, mettendosi nella condizione di prender coscienza di se medesima. Il sorgere della coscienza sociale implica gradi di sempre maggiore

complessività nell'ambito dei rapporti inter-umani. Ciò si connette strettamente al passaggio dalle società precapitalistiche a quella capitalistica, nella quale i rapporti economici, non più celati entro l'involucro delle relazioni familiari, di casta e rituali, si manifestano come tali, nella separazione sempre più netta della sfera umana dalla natura (la quale ormai è, in quanto tale, inafferrabile e può venir compresa solo attraverso mediazioni di tipo storico-sociale). Sfera individuale e sfera sociale si presentano come due ambiti distinti e, nello stesso tempo, insorge il problema (vissuto drammaticamente contraddittoriamente dalla coscienza borghese) di ciò che le unisce. I rapporti umani vengono mediati dallo scambio. Il valore di scambio si sovrappone a quello d'uso occultandolo. Ciò comporta, il dominio della *forma astratta del valore*, dalla quale conseguono l'*alienazione* della prassi umana (attività umano-sensibile) in lavoro astratto e il *feticismo delle merci*.

Solo nella società che, avvertendosi come tale (demitizzando, cioè, la visione sacrale di se medesima), si pone a sé come problema sorge la problematica del valore sociale delle varie attività in cui si esplica la prassi lavorativa. In tale orizzonte si pone anche il problema della socialità o meno dell'*arte*. Tale problema è stato sentito in modo acutissimo dalla cultura borghese, la quale, espressione della *coscienza infelice*, s'è posta in conflitto, nelle sue manifestazioni più alte, colla stessa società borghese di cui era un momento. Essendosi rivelata l'universalità borghese come qualcosa di intimamente contraddittorio, la cultura borghese è stata l'espressione sofferente di tale contraddittorietà sorgente dalla discrepanza tra gli ideali della borghesia stessa nella fase della sua ascesa e la brutale smentita di questi stessi ideali ad opera della realtà sociale capitalistica. L'*arte*, in tale contesto lacerato, si configura come protesta contro la frantumazione dell'attività umana in settori separati chiusi

l'uno all'altro, intenzionando il ricostruirsi della vivente totalità umana. Da ciò il grandioso motivo dell'*arte* come *utopia* e come *anticipazione*.

L'*arte*, però, pur nella sua ribellione alla divisione del lavoro, viene mediata da quest'ultima ed implica come condizione lo sviluppo culturale solo attraverso il quale essa riesce a costituirsi come tensione verso la totalità nell'era della frantumazione. Ciò che conta è l'*arte colta*, espressione di un'*élite* borghese consapevole delle contraddizioni della civiltà in cui vive. L'*arte popolare* non è che un residuo del passato e tende a venir relegata entro i confini del *folklore* o è vagheggiata come garanzia di ritorno alla natura dalla mitologia, dei romantici. Spesso, sopravvivendo, l'*arte popolare* vie-



ne usata come strumento di conservazione sociale. Essa stessa reca su di sé, come residuo pre-capitalistico, l'impronta del potere nei cui confronti è cieca. Del popolo il proletariato è l'antitesi, essendosi esso formato proprio dal disgregarsi delle vecchie « comunità naturali », dall'imporsi progressivo della società come anonimo meccanismo regolato dalla logica del profitto. Nell'estraneazione progressiva della società da se stessa in seguito al prevalere del valore di scambio, l'arte popolare tende a sparire. Al suo posto s'insedia l'industria culturale che ne mima le movenze, fingendo di mantenere in vita una spontaneità che è solo una mistificazione, essendo ormai anche la coscienza, accuratamente manipolata, divenuta un prodotto dell'industria. Il processo di massificazione, che si manifesta nelle società a capitalismo oligopolitico-organizzato, vede estendersi, fino a rendersi totalitario, l'ambito dell'industria culturale, la quale assorbe in sé la sfera artistica nella sua interezza. L'arte colta, sussunta a sé dall'industria, tende a convertirsi integralmente in *Kitsch*. Quest'ultimo è mimesi perfetta della spontaneità artistica nella falsità integrale, la quale si impone come *seconda natura*. Da ciò l'illusione dell'autentico con tutte le tendenze di tipo regressivo che essa fa scaturire da sé. La « verità » trova un suo modo di celebrarsi, come evidenza visiva, nella cosiddetta « civiltà delle immagini ». Il trionfo delle immagini fa tutt'uno col convertirsi stesso della realtà in astrazione. Nel moltiplicarsi vorticoso delle immagini il sempre eguale s'afferma vittoriosamente in ciò che sembra caratterizzato da un'estrema varietà. Valore di scambio e principio d'identità si richiamano a vicenda grazie al trionfo delle equivalenze sopprimenti in sé il permanere stesso delle differenze specifiche fra le cose. All'astratto principio d'identità è vincolata la razionalità formale elevata a feticcio che frantuma la totalità umana separando l'intelletto dalla sensibilità e dalla fantasia e condannando queste, come facoltà obsolete, all'eclissi, in un pauroso depauperamento dell'umano.

Le ultime grandi espressioni artistiche sono legate al primo novecento, alla corrente cultura borghese oggi rimpiazzata dall'industria culturale. Quella del primo novecento è stata un'arte consapevolmente aristocratica, rifiutante una falsa comunicazione reificata. Oggi la comunicazione impone le sue esigenze sul piano del falso. Mentre l'arte colta sta languendo, l'industria culturale sforna continuamente immagini con cui bombarda i suoi fruitori frastornandoli, rendendoli ebbeti. Si profila chiaramente la morte dell'arte. Il sistema capitalistico distrugge, col suo stesso cicco sviluppo, la cultura borghese e, con essa, l'arte che ne era una delle tipiche più significative espressioni.

Le masse, sottoposte, oltre che allo sfrut-

tamento di sé come forza-lavoro, anche alla manipolazione della propria coscienza, vittime della « civiltà delle immagini », non sanno più vedere, sono state disabitate a vedere. Rossana Rossanda, su « Il Manifesto », parlando di Picasso in occasione della sua morte ha fatto bene a mettere in evidenza la lontananza di questo artista (proprio per la sua grandezza, pagata al prezzo di un rinuncia alla totalità nel presente) dalle masse e all'incapacità, resa tale dall'opera di deformazione operata sulla loro sensibilità visiva (incapacità che una rivoluzione non basterà a sanare) di cogliere i valori estetici in un mondo che ha smarrito il senso stesso di qualsiasi possibile unità. Nella barbarie capitalista è per lo meno comico parlare di eredità culturale, di patrimonio del passato da conservare. Questo viene, ogni giorno di più, distrutto. La rottura col passato non è opera della rivoluzione, ma del capitale. La rivoluzione mira ad un recupero, ma questo si presenta come estremamente difficile fino a prospettarsi impossibile.

L'arte, in passato, nelle sue espressioni più alte, è stata legata al privilegio ed essa stessa è una forma di privilegio, ma non s'è mai accettata come tale. Vibrava in lei la tendenza ad universalizzare il privilegio fino a dissolverlo come tale. Oggi, tale privilegio s'è dissolto non grazie alla liberazione, ma a quell'atroce parodia di essa che è l'oppressione integrale che non s'avverte nemmeno più come tale. L'industria culturale s'è posta, nella sua falsa democraticità, contro il privilegio per colpire in esso la tensione all'universale che vi era racchiusa. In tale frangente la salvezza può venir assicurata da una consapevole rottura del corso sciagurato delle cose imposto dallo sviluppo capitalistico, il quale reca in sé il proprio destino votato alla catastrofe. Ciò implica un impegno politico rivoluzionario rispetto al quale l'attività artistica, così come è venuta a configurarsi, non risulta omogenea. Arte e rivoluzione seguono oggi vie diverse e addirittura divergenti. Chi voglia serbar fede ad un impegno artistico non adulterato opponendosi al prepotere dell'industria culturale si vota ad una sorte di disperata scommessa contro l'apparentemente inevitabile. L'impegno rivoluzionario è essenzialmente altro. « Artista rivoluzionario » è oggi una definizione che non significa niente. L'artista, sia che ceda all'industria culturale, introiettandone gli imperativi, sia che tenga duro opponendo una resistenza disperata al corso delle cose si pone al di fuori dell'impegno rivoluzionario. Se vuole essere insieme e artista e rivoluzionario deve saper assumere su di sé la contraddizione sorgente da tale duplice qualificazione e soffrirla fino in fondo.

L'intellettuale rivoluzionario, per la stessa situazione che si crea dall'accostamento dell'aggettivo al sostantivo, deve saper sopportare una condizione di lacerazione

e di *doppiezza*, prendendone coraggiosamente atto e, nello stesso tempo, non rassegnandovisi. Ciò vale ovviamente per il critico d'arte che si voglia politicamente impegnato. In quanto tale, la critica d'arte così come ora si manifesta è istituzione facendo parte del sistema e ad esso funzionale come forma di trasmissione dell'ideologia. Stante la divisione del lavoro, il critico d'arte che voglia porsi come rivoluzionario ha il compito paradossale di negare il proprio ruolo pur essendo ad esso oggettivamente vincolato. Ciò esige di por fine ad ogni illusione di tipo illuministico. L'impegno politico del critico potrebbe oggi esplicarsi sotto forma di decifrazione e demistificazione di ciò che ci viene imposto come civiltà delle immagini. Una siffatta critica, implicante l'allargamento del raggio d'azione al di là dell'ambito specifico dei prodotti che attualmente vengono definiti « artistici », rientrerebbe nell'ambito di quello sforzo di denuncia dell'ideologia che è impegnato a colpire, a tutti i livelli, le forme in cui si concreta la falsa coscienza. Ciò implicherebbe le fine della figura del critico d'arte nell'accezione tradizionale e il suo convertirsi in un critico dell'ideologia in un ambito specifico come quello della figuratività (intesa, però, in senso più ampio dell'attuale). Qualsiasi altro tipo di impegno professionale (compresa l'acquisizione di nuovi strumenti o di pretesi nuovi strumenti da discipline specialistiche alla moda), ha ben poco, anzi nulla a che fare colla rivoluzione.

Si può parlare, a proposito di una critica come demistificazione dell'ideologia insita nelle immagini, di critica marxista? Ne dubito. Un tale compito modesto, ma oggi necessario, si porrebbe in un ambito pre-marxista, e sarebbe già molto.

E poi vado convincendomi sempre più che il marxismo oggi non esiste o meglio che è di là — da — venire. Ci sono oggi vari marxismi, eterogenei fra di loro, riferentesi a modelli teorici spesso fra loro in antitesi, aventi in comune solo una terminologia reificata ridotta a luogo comune su cui l'industria culturale può impazzare liberamente. Per la rifondazione teorica del marxismo ci si può adoperare efficacemente solo opponendosi in primo luogo alle forme reificate, in cui il marxismo è venuto a degradarsi fino a ridursi, con certo marxismo positivistico-scientifico equivalente del riformismo subalterno al capitale, al rango deprimente di ultima ideologia borghese.

Marxisti in senso non aberrante si può aspirare a diventare solo opponendosi in primo luogo, paradossalmente, al marxismo stesso, cioè a quella ridicola e miscrande cosa che solitamente s'intende in Italia per « marxismo », la quale non è che subcultura al servizio dell'industria della coscienza, complementare a quella cultura scientifico-tecnocratica che è attualmente la vera cultura di destra, organica al capitale.



# Se la critica d'arte si decidesse a scomparire...

di Mario Perniola

Una volta (vale a dire cinque anni fa) era ovvio che la cosa migliore che potesse fare la critica d'arte (sedicente marxista o non marxista) fosse quella di scomparire. Gli artisti del resto l'hanno sempre saputo. Ma è vero che a furia di dogmatismi e di esorcismi va perduta anche la nozione delle cose più semplici ed elementari: per cui esse devono essere ripensate e ridette.

La cosiddetta critica d'arte marxista vuole non solo fare un discorso sulla storia dell'arte dal punto di vista della lotta di classe, ma anche salvare la specificità dell'arte, e addirittura pronunciare dei giudizi di validità *artistica* sulle singole opere. La prima esigenza mi pare indiscutibile; la seconda può essere soddisfatta soltanto da un punto di vista storico, cioè considerando l'arte non più come un modo universale dell'essere o dell'operatività umana, ma come lo statuto sociale che certe operazioni e certe opere hanno assunto a partire dal Rinascimento; la terza esigenza è invece una pretesa assolutamente infondata, una credita metafisica. Discutere sul valore *artistico* di questa o di quell'opera mi sembra altrettanto insensato quanto chiedersi se, secondo il marxismo, sia più *divino* Zeus o Dioniso, sia più *santo* S. Domenico o S. Francesco. Certo le istanze rivoluzionarie del passato remoto si sono espresse più nella religione dionisiaca che in quella olimpica, più nel francescanesimo che nel domenicanesimo, ma questo giudizio è assolutamente indipendente dalla loro maggiore divinità o santità. Lo stesso dicasi per l'arte: le istanze rivoluzionarie del passato prossimo si sono manifestate più nelle avanguardie che nel realismo ma questo giudizio è assolutamente indipendente da un preteso maggior valore artistico delle prime. L'arte è, come la religione, una cosa del passato. Certo esistono ancora artisti e critici d'arte: il loro problema principale è *come* cominciare a cessare d'esserlo, senza cadere dalla padella nella brace.

La questione della possibilità di una critica d'arte marxista è perciò uno pseudo-problema, che nasconde tuttavia alcuni fenomeni degni di considerazione, specie da parte dei marxisti: penso alle gallerie come centri di potere, alla subordinazione dei critici nei loro confronti, alla speculazione economica connessa al possesso delle opere, ecc... Sono inoltre accennati nel primo dibattito alcuni veri problemi che implicano un'indagine molto più vasta: il rapporto tra la storia dell'arte e la storia generale della società; la differenza fondamentale tra la mor-

te rivoluzionaria dell'arte (le cui origini devono essere individuate nell'esperienza concreta dell'arte stessa) e la morte reazionaria (che è imposta dalle nuove esigenze del capitale); la comprensione dell'operare del «negativo» nel processo storico. Tutti questi problemi tuttavia possono essere risolti soltanto da un pensiero che abbia rotto definitivamente con l'umanesimo, l'ideologia mediante la quale si compie l'accordo planetario di tutti i poteri, proprio perché garantisce la continuità storica dell'oppressione, in nome dei valori trascendenti «del Vero, del Bello e del Bene».

Il punto di partenza del secondo dibattito mi sembra la constatazione di una distanza, di una separazione, di una opposizione tra l'arte e il mass-medium. Da un lato abbiamo l'arte cui si attribuisce una dimensione qualitativa ed un livello di solennità culturale, ma che è inatta ad esercitare un influsso psicologico di una certa intensità e soprattutto di una certa ampiezza quantitativa, dall'altro abbiamo il mass-medium che è psicologicamente efficacissimo, ma generalmente privo di ambizioni qualitative.

Ora è inutile parteggiare per l'una o per l'altra, tanto più che si tratta di fenomeni storicamente connessi e perfino complementari. A livello del linguaggio, la

poesia pura nasce alla fine del '700 come parola dell'essere in opposizione al giornale, che è parola efficace ed effimera. A livello dell'immagine, del suono e del comportamento, la pittura, la musica e il teatro puri nascono nei primi trenta anni di questo secolo in opposizione all'affermarsi del cinema come spettacolo. Da allora la separazione anziché estinguersi, si è andata sempre più approfondendo. Di fronte a questa situazione è inutile rifarsi a condizioni pre-artistiche, oppure sperare in conciliazioni a buon mercato; addirittura reazionaria mi sembra la pretesa di *educare* il proletariato ai «veri valori artistici». Forse è dalla *trasgressione* di entrambi i linguaggi che può venire qualche indicazione. In fondo l'arte nasce da un desiderio che non riesce a soddisfare e che la dilania, la sovverte e l'abolisce. Non diversamente, la seduzione esercitata da media sempre più immediati e rapidi (si pensi al video-registratore che può riprodurre in pochi secondi qualsiasi immagine in movimento) pare essere dovuta ad un bisogno di «vera vita» che è tanto più frustrato quanto più è illusoriamente soddisfatto. Sotto entrambi e contro entrambi forse si muove la vecchia talpa, estranea e intempestiva, irriducibile ed eterogenea, della *rivoluzione comunista*.

## I rapporti con l'antropologia

di Sandra Pinto

Nei due dibattiti ho trovato una quantità di spunti per me importanti e che sarebbe bellissimo approfondire. Per citarne qualcuno: il discorso sulla specificità dello studio della storia dell'arte da difendere contro il vizio di analisi marxiste e sociologiche affrettate e ingenuie (Previtali); il riconoscimento che un'esaltazione indiscriminata del realismo non può essere veicolo carismatico dell'ideologia marxista (De Micheli); la proteriformità della cultura contemporanea, nei riguardi della quale la critica d'arte tradizionale, marxista e non, appare ormai strumento inservibile (Fossati, Fagone); l'individuazione dei limiti delle classifiche più esternamente sociologiche del fenomeno artistico (mercato, collezionismo, muscificazione) quando non si faccia uso corretto di metodi di tipo semiologico

(Quintavalle). Il modo più utile di riprendere questi spunti mi sembrerebbe forse quello di reintersarli in una riflessione di un certo respiro — cosa che però non può essere fatta qui e soprattutto da me — che prenda una certa distanza dal tema. Credo infatti che il problema «critica marxista» in fin dei conti sia ormai transitato dall'attualità a fatto retrospettivo per lo storico (o anzi per l'uomo) d'oggi e il problema equivalente in termini correnti si ponga come problema — diversi interventi del dibattito lo adombrano — del rapporto fra antropologia e storicismo marxista. Se crediamo che queste due strutture siano adeguate<sup>1</sup> a comprendere, vivere e far crescere la nostra cultura (e, come forme o segni di essa, la nostra politica, la nostra estetica, etc.), il problema non

sarà certo più quello di una 'critica' che valuta e spiega l'arte, ma di una cultura che analizza se stessa e si sviluppa autoconoscendosi. Non si vuole assolutamente con ciò affrettare i tempi della morte dell'arte; al contrario bisognerebbe essere più consapevoli del pericolo di imbalzamazione che gli attuali fenomeni di creazione estetica corrono proprio per la misinterpretazione cui sono sottoposti sistematicamente da parte di uno strumento, dimostratosi di assai più rapido invecchiamento dell'arte stessa, paternalistico, sovrastrutturale, pronto per ogni uso da parte delle classi al potere, come la critica. Che la cultura marxista del XX secolo abbia bisogno di un tale strumento mi pare indimostrabile, mentre è dimostrato il contrario. Lasciamo al Vaticano la responsabilità di mistificare «i nostri» Picasso e Kandinsky, Guttuso e Morandi, riducendoli a meri simboli

di prestigio e Restaurazione. Nessuna critica in quanto tale, per marxistizzata che sia, potrà arginare il diluvio di maiuscole nel discorso di Paolo VI per l'inaugurazione della nuova collezione; viceversa basta il fanciullo di Barbiana — la cui cultura inascoltata e che dobbiamo fare nostra supera ovviamente non solo quella del Papa ma anche quella di alcuni imprudenti critici di sinistra (sedotti dall'apparente cortesia usata in questa occasione ad artisti di provata laicità) — per riconoscere nell'operazione vaticana la logica di analoghi gesti di Johnson, di Nixon e di Pompidou nonché il precedente probabile di future iniziative di Franco e dei colonnelli greci.

<sup>1</sup> Condividiamo però la perplessità manifestate da J. Pouillon (*Temps Modernes*, n. 126, luglio 1956) sul rapporto analisi

strutturale-analisi storica in Levi Strauss, quando afferma che per L.S., malgrado la preoccupazione di pareggiare tale rapporto in termini spazio-temporali o storico-geografici: «L'histoire ... est la reconstitution d'un 'passé' — qui n'est en somme considéré que comme 'lointain' —, et non la saisie d'une temporalité, d'un mouvement proprement historique qui, précisément en tant que mouvement, se donnerait à lui-même sa signification ... La question de savoir comment unir analyse structurale et analyse historique ... reste donc ouverte. Ce problème se pose au marxisme dans des termes formellement analogues. Le marxisme voit en effet dans l'histoire l'expression dynamique d'une structure sociale absolument générale — les rapports entre classes — et en même temps un mouvement autonome qui se donne sa propre signification. On met l'accent tantôt sur un aspect, tantôt sur l'autre, on ne veut renoncer — et on a sans doute raison — ni à l'un, ni à l'autre. Le fait est que leur synthèse n'est pas vraiment réalisée».

## Un ballo in maschera

di Giovanni Romano

Vedo che il dibattito si è soffermato di preferenza su definizioni teoriche, nonostante tutti sentano urgente la necessità di indicazioni operative, di concrete ipotesi di lavoro. Forse era inevitabile avendo avviato l'inchiesta su temi un po' astranti e non in base a un'indagine sui lavori in corso: solo riassumendo i risultati di questi ultimi sarebbero apparsi in filigrana gli orientamenti teorici di base (gli orientamenti oggettivi, non quelli soggettivi) e, di qui in avanti, avremmo potuto aprire un dibattito concreto sulla chiarezza e sul livello di coscienza cui siamo pervenuti a tutt'oggi. Sull'ideologia come giustificazione razionalizzante di certi rapporti di forza, come alibi del potere, come pregiudizio gratificante non è difficile trovare un accordo, salvo dimenticarsi di spiegare come sia ancora possibile sacrificare spesso, e soprattutto volentieri, all'ideologia imperante. Il commercio d'arte, le riviste, le manifestazioni, le mostre ben di rado si pongono obiettivi reali di contestazione, e tanto meno avanzano ipotesi di classe; eppure molti di noi sostengono, animano, promuovono questo incredibile ballo in maschera dove, a guardar bene, il dichiararsi marxisti e far professione di rivoluzionari altro non è se non il penoso dettaglio di un travestimento tra i tanti. Il confronto sull'ideologia non si può attuare usufruendo sempre e solo delle istituzioni care alle élites del potere, e bisogna dunque cercare altre vie per entrare in contatto con gli interlocutori corretti. Il rischio che si corre è di venire malamente respinti perché non siamo in grado di onorare i patti della

nuova alleanza, o perché la classe in lotta considera assolutamente secondari i problemi della cultura rispetto agli immediati obiettivi di potere: errore pericoloso, che sottovaluta la resistenza e l'efficiente recupero della vecchia ideologia nel caso sia sopravvissuta alla vittoria rivoluzionaria; errore però comprensibile data la cronica carenza di intellettuali disposti a fare l'avanguardia... sulle barricate.

Certe decisioni sono difficili da prendere e forse troppo ostiche; rimanendo nel caldo letto della borghesia si potrebbe almeno scegliere, finché ci sarà concesso, la parte dei predicatori di sventure, dei fustigatori dei costumi, dei moralisti intransigenti. È bene infatti che non si allarghi la schiera dei fruitori dell'arte attuale senza che ne siano denunciate, al tempo stesso, la giocosa inutilità e la insanabile impotenza. Resta il dubbio però che divulgazione e decodificazione siano attività troppo parziali, magari radicalmente distruttive, ma senza risvolti in positivo, così da non salvare l'anima (e la vita) a nessuno. Non è detto infatti che rendano meno difficile l'affermarsi di nuovi atteggiamenti culturali di tipo rivoluzionario; potrebbero invece prevalere un diffuso scetticismo di fronte a tutti i tipi di messaggio, di cui privilegiare i meccanismi linguistici non la sostanza politica. I giochi non troppo innocui di Mc Luhan potrebbero domani essere le strutture portanti di ogni nostro giudizio critico... e nessun uomo, dotato anche solo di un sano senso del ridicolo, se lo augura.

Il compito dei critici che si sforzano di

contribuire, anche con la loro attività professionale, all'allargamento e all'affermazione di un'avanguardia politica mi pare ancora quello di chiarire sempre meglio, a sé e agli altri, la sostanziale privazione culturale in cui ci alleva la società, dividendoci come polli di allevamento in batterie separate: gli artisti, i critici, il pubblico. L'obiettivo più urgente è di abbattere la divisione tra i gruppi comunicanti, ma non con la solita accusa che il pubblico, diseducato, non è in grado di capire le operazioni «belle» degli artisti e dei critici (di qui la conseguente soluzione di imporre al pubblico le convinzioni degli addetti ai lavori)! L'intervento deve incidere più alla radice perché l'impreparazione è generale.

Pochi sono i critici capaci di portare avanti un discorso politico filato che coinvolga anche la loro personale posizione: tutti sfuggono verso i massimi sistemi o verso il Viet-Nam, come se noi vivessimo in una santa pace. A sua volta l'ignoranza degli artisti rischia di diventare costituzionale, per atrofizzazione. Raramente sanno comunicare a parole le ragioni del loro lavoro in modo accessibile: dai loro sproloqui si intravede un nevrotico disagio verso la parola e la scrittura, tanto che, così indifesi (non dico solo politicamente, ma proprio a livello di salvezza personale), cadono nelle mani dei molti somari presuntuosi che infestano la critica d'arte, con predilezione per quella d'avanguardia. Il pubblico in fondo sembra ancora il meno colpevole; ormai è stato troppo a lungo represso dalla santa alleanza critici-artisti per sentire an-



cora il coraggio di protestare; subisce in silenzio, raramente mugugna, per lo più si sintonizza con la corrente che va per la maggiore (cioè detiene le leve del potere). Certo andrebbe meglio specificato il concetto di pubblico, dato che molti dei possibili fruitori, e tra i meglio qualificati, non sanno nemmeno che esistiamo. Costatare con gli artisti il significato politico del loro e del nostro lavoro, l'isolamento infruttuoso della comune attività, l'irrazionalismo senza prospettive di quasi tutta la produzione attuale, nonostante le apparenti diversificazioni, mi sembra una scelta portante per chi spera in un ribaltamento delle condizioni sociali e politiche. Naturalmente non si deve solo discutere con i mistici del concettuale; anche ai «realisti sociali» bisognerà far capire che ogni celebrazione senza possibilità di ulteriori sviluppi, come semplice presa a prestito di temi non verificati di persona, è da contestare.

Mi avventuro su un campo minato che attira di solito accuse di ludismo nei confronti della cultura e dell'autonomia artistica; non credo però di meritarmele anche se l'andamento, un po' troppo «parlato», dell'intervento può provocare dei malintesi. Sono profondamente convinto della necessità di una solida preparazione culturale, oltre che di esperienza politica, per poter affrontare la realtà del mondo in cui viviamo: le difficoltà e le incertezze in cui si è venuto a trovare chi sognò di reinventare tutto da zero, compresi gli strumenti di comprensione e di programmazione in campo politico-culturale, mi fanno sempre più sicuro che il confronto dialettico costante con i ricordi, le esperienze, i modelli e anche gli errori del passato è insostituibile, a meno di non volere intenzionalmente perdere tempo (ed anche questa sarebbe una scelta, non troppo raccomandabile).

Il nucleo centrale della nostra maturazione consiste principalmente in un continuo processo di controllo, di rimando e di integrazione tra passato e futuro, nel corso del quale le doti umane di fantasia e di attivante intelligenza hanno ampio spazio per agire.

Qui entra in scena l'autonomia dell'operatore culturale nei confronti dell'azione politica che ognuno porta avanti quotidianamente. Non ho fiducia negli artisti che soli, nella clausura del loro studio, lavorano senza condizionamenti esterni per la libertà di tutti; li vedo in realtà vittime di uno pseudoproblema: si lavorano addosso, senza che il loro affacciarsi serva veramente agli altri (troppo estranei). L'avanguardia artistica è ormai quasi centenaria e non ha al suo attivo un solo successo politico; c'è motivo di sospettare l'esistenza di un difetto strutturale.

Fantasia, intelligenza e qualità operative personali sopravvivono, quando esistono, anche in situazioni difficili e predeterminate, là dove mancano trattamenti di favore (più adatti a corrompere che a sti-

molare positivamente). Penso ad esempio alla vicenda storica della fotografia e del cinema: sugli inizi tutti si convinsero che il ruolo dell'uomo era esaurito e che la macchina avrebbe prevalso. Ora la situazione è capovolta e assistiamo perfino ad alcuni eccessi di autonomia linguistica, ovviamente suggeriti dalla irresponsabile disinvoltura delle arti figurative più ufficiali.

Mi sembra di intravedere il ricrearsi di una situazione parallela in un campo di attività dai confini ancora incerti e che, dopo un breve entusiasmo sessantottesco, è stato troppo dimenticato. Giorno per giorno, nel lavoro politico, si producono testi, disegni, slogans, persino poesie visive che si bruciano in poche ore, senza la carità storica di un archivio che li salvi per il futuro studioso, speriamo politicizzato, della singolare preistoria culturale che stiamo vivendo (almeno questa è l'impressione che si ricava dai numerosi incontri quotidiani). Anche in una produzione così provvisoria e obbligata lo spirito, l'abilità, l'estro creativo di persone singole lasciano un segno indelebile, non si annullano nella immediata comunicazione politica dello scritto o del disegno. Che siano questi i mass-media da studiare con maggior profitto che non gli altri, quelli ufficiali, col loro degradante linguaggio figurato, parlato e scritto? La nuova cultura che si intravede germinante sta di continuo sotto gli occhi dei destinatari, ne affronta il giudizio senza dubbie mediazioni, esigendone una reazione pregnante, che apra un dialogo, che coinvolga, che promuova verifiche, nuove messe a fuoco e sviluppi producenti. Quanto più aumenterà la qualità informativa e la ricchezza lessicale (e figurativa) del materiale di uso

politico, tanto più il pubblico particolare cui è destinato arricchirà il proprio linguaggio e la propria memoria figurativa a livello anche strumentale (in ciò sta la sua forza). Ovviamente vale anche il reciproco: la nuova cultura globale e il nuovo linguaggio devono nascere dell'incontro di due istanze convergenti, non calare dall'alto come la manna biblica (mi pare che gli antropologi potrebbero essere qui di molto aiuto).

Non mi illudo che un programma ancora così poco articolato possa realizzarsi nel tempo breve; ci vorranno molti sforzi e molte conversioni, ma non conosco un'utopia rispettabile che prometta di realizzarsi con più sollecitudine. La formazione di un linguaggio e di strumenti critici antagonisti, creati insieme, intrecciando esperienze ora separate e distruggendo illusioni presenti purtroppo anche tra gli operai in lotta, non solo tra gli intellettuali, sarà un obiettivo parziale, nel generale quadro rivoluzionario, ma è importante che non sia regressivo.

È ovvio che un chiaro concetto di ideologia deve presiedere anche alla ricerca storica sull'arte antica, ma accompagnato dal convincimento che per certi secoli non si è ancora strutturata una rigida organizzazione capitalistica, né si verifica uno scontro di classe a carattere radicale, ed è quindi improprio costringersi agli stessi modelli di giudizio usati per la situazione odierna. Una diffusa solidarietà interclassista a base religiosa complica i problemi, rendendo ambigue le distinzioni. A volte certe linee di tendenza che sembra di riconoscere in superficie non hanno radici profonde, mentre la persuasione ideologica percorre vie dissimulate, o si è in parte dissolta in un euforico sforzo generale di sopravvivenza e di autoaffermazione. Per com-



prendere il complicato intrecciarsi degli eventi non conviene limitarsi a pochi documenti arcinoti promossi, con qualche precipitazione, a prove significative; la loro emergenza negli studi può essere apparente e per molta parte legata alle ragioni ideologiche degli storici dell'arte ottocenteschi; a questi ultimi dobbiamo infatti la quasi totalità del materiale su cui lavoriamo e che è necessario integrare con quanto parve inopportuno e inadatto ai nostri predecessori.

Il ricomporre esattamente la totalità dei documenti, fino al limite che ancora ci è dato di raggiungere, mi pare un passaggio obbligato per arrivare poi ad esprimere dei corretti giudizi politici; occorre uno scandaglio esteso e onnicomprensivo, assistito da quella correttezza filologica che molti oggi disprezzano come inutile e dispersiva. Se noi ricomponiamo il quadro culturale di un'epoca su documenti insufficienti, isolati, impropri o letteralmente erronei otterremo un panorama falso e non potremo che elaborare ipotesi di lavoro controproducenti. Ammettiamo ad esempio che, per troppa fretta, noi immaginassimo la Roma del primo Seicento con il solo Caravaggio, come leader indiscusso; non capiremmo gran cosa né di quegli anni, né degli anni attuali: ci sfuggirebbero le collusioni, a forte coloritura ideologica, tra il conservatorismo sprovveduto del tardo manierismo (e di quelli che lo sostenevano) e l'elaborarsi graduale di un compromesso poco caratterizzato socialmente, perché religiosamente interclassista, che, sulla via aperta dai toscani riformati, trionferà di lì a poco nel barocco troppo seducente di Pietro da Cortona.

Fortunatamente il passato non conosce vincitori che, al culmine del successo, non debbano preoccuparsi di mantenerlo con una permanente opera di rivalizzazione o, se poco previdenti, non avvertano subito il tarlo corrosivo che li minaccia. D'altro canto gli sconfitti non si dissolvono nel nulla; al limite anche la sola testimonianza della loro vita resta come esempio orientativo per quelli che seguiranno. La ricerca sul passato dovrebbe cogliere questa non staticità della storia, la sua grande lezione contro la morte culturale e la disperazione. Numerosi errori sono stati commessi nel passato, e il constatarlo storicamente dovrebbe aiutarci a non ripeterli; ma ci è consentito anche di riesumare molti esempi che possono contribuire oggi al nostro lavoro politico (e culturale). Non si tratta di plagiare quello che già si è concluso, bensì di riconoscere in certe esperienze trascorse, che risultano *documentatamente* liberatorie e antirepressive, le prime forme schematiche del nuovo progetto politico.

È prevedibile l'accusa di pansociologismo e di distruzione della personalità umana nel quadro generale delle lotte per il potere e per una sua diversa gestione, ma sarà facile rispondere con esempi scelti tra i politici e non tra gli artisti. A li-

vello molto volgare si vuole che la storia sia determinata in ogni suo momento dalle regole costanti dei fattori economici, mentre in realtà essa conosce arresti, involuzioni, vuoti e improvvisi avanzamenti ad opera di singoli o di gruppi affiatati; questi modificano la situazione in atto con la loro attività diretta, e magari approfittando delle distrazioni del nemico, e fanno compiere un salto di qualità al discorso politico (come a quello culturale). Senza questa sicurezza non avrebbe senso lottare (tutto è già predeterminato), né invocare nel corso dei cortei i nomi di tre protagonisti assoluti del marxismo. La parte dell'uomo non può essere eliminata, nonostante il parere degli stalinisti di ferro; solo le intelligenze mediocri non arrivano a concepire la inventività politica e la personalizzazione dell'attacco ideologico, nella strategia come nella tattica.

Una difficoltà in più nella ricerca sul passato è data dall'estrema lentezza dell'evoluzione linguistica, almeno fino al Cinquecento, provocata dal persistente sistema delle botteghe, con relativa inerzia dell'insegnamento per copie. È un tratto specifico della nostra indagine e risulta fondamentale per capire come, in epoche che vediamo devastate da un continuo succedersi di eventi, gli artisti appaiano spesso in ritardo, se non estranei a quello che succede. La vischiosità dell'insegnamento e della tradizione ha un ruolo determinante, ma non risolve da sola i fenomeni di non omogeneità che andiamo rilevando; resta da dire che la strumentalizzazione ideologica fu per molto tempo indiretta e poco rigorosa, salvo gli altissimi livelli del papato e dell'impero. Mi sembra di poter ipotizzare che, soprattutto nel corso del medioevo, si sia verificata una divergenza a fornice tra potere politico effettivo e ideologia: i grandi della terra, ideologicamente significativi, godevano di un prestigio troppo « metafisico » per poter incisivamente caratterizzare le attività quotidiane; i signori locali d'altro lato erano trattenuti e condizionati dalle autonomie storiche dei vari corpi sociali e non riuscirono sempre a gestire in piena libertà gli strumenti ideologici concreti. La crisi risolutiva della divergenza qui segnalata, e la sua ricomposizione, si verifica ad opera di Carlo V e dei suoi burocrati, più ancora che per colpa del concilio di Trento.

Non si può tuttavia dimenticare che è ancora sempre l'artista come persona distinta, con le sue convinzioni, esperienze, contraddizioni, condizionamenti e insoddisfazioni a mediare tra ideologia generale (concetto sempre un po' approssimativo) e opera che sta producendo, e in tal modo si spiegano tanto le differenze stilistiche tra le personalità, quanto le diversificazioni tra le varie prese di coscienza nei confronti dello stesso problema politico.

Dalle considerazioni qui abbozzate discendono alcuni corollari:

1) *La fondamentale importanza della tutela del patrimonio artistico.* Solo conservando e quindi potendo consultare la totalità dei documenti antichi avremo la sicurezza che le nostre ricostruzioni sono degne di fede e che i modelli operativi dei nostri antenati hanno avuto una validità, anche oggi recuperabile. Faccio subito due esempi: a) l'opera di tutela ha fortunatamente salvato la caratterizzazione regionale della nostra tradizione figurativa, consentendoci di ostacolare, a ragion veduta, la centralizzazione burocratica e autoritaria della cultura (ma lo scontro non è ancora finito); b) si fa urgente un pesante intervento contro le gerarchie ecclesiastiche per salvare dall'annientamento le prove dell'esistenza delle confraternite, cioè di istituzioni che, ai loro anni migliori, seppero imporre alle autorità della chiesa una gestione dal basso dell'assistenza religiosa ed economica (una specie di soccorso rosso non ancora laico e, almeno nelle ipotesi, classista).

2) *L'equivocità di molte affermazioni in favore dell'arte popolare e del folklore promossi a cultura rivoluzionaria.* A questo proposito sarà bene non trascurare le differenze che esistono tra classe operaia e sottoproletariato, e magari ricordare che i tropici sono solitamente tristi, non liberi e felici (illusione storicamente borghese). Molti problemi restano aperti circa i rapporti tra società, ideologia e cultura, ma sarebbe corretto fin dall'inizio non illudersi troppo che la cultura possa essere automaticamente rivoluzionaria. Le mediazioni sono molte e il tempo necessario perché le avanguardie culturali politicizzate modifichino una ideologia ben strutturata è lungo, specie se il lavoro tende a isolarsi dalle altre lotte; in ogni caso ci si deve sempre porre in direzione della presa di coscienza del passato e del futuro insieme, non regredire verso un lontano nirvana infantile e selvaggio o la baluginante memoria di un altrove, nel tempo e nello spazio, che si sospetta migliore. La semplice constatazione di una repressione e di un soffocamento violento del diverso è puro masochismo se non si risolve in una lezione provocatoria per l'imminente futuro. La cultura popolare non ha in sé valori positivi per semplice definizione (il popolo non è Dio), va verificata anch'essa nelle radici e giudicata senza privilegiamenti irrazionali.

3) *L'esigenza irrinunciabile che certi discorsi sulla serietà e sull'orientamento politico della ricerca passino attraverso la scuola,* luogo dove ormai sosta, per alcuni anni, la totalità delle nuove generazioni. E con una precisa speranza che dobbiamo verificare e costruire insieme ai più giovani quella cultura, anche figurativa, che rivelando gli obiettivi e le contraddizioni dell'ideologia dominante spinge e insegna a combatterla già a partire dalla scuola stessa, dove essa trova oggi un facile canale di diffusione e imposizione.



# Il vizio « classico »

di Marco Rosci

Credo che l'estremo interesse (non astrattamente culturale o ideologico nel senso negativo marxiano, ma secondo l'esigenza richiamata da Fossati dell'inscindibile nesso marxista fra conoscenza — anche nel senso, aggiungerei, di autocoscienza storicocritica — e trasformazione dei rapporti per realizzare l'uomo « sviluppato », secondo l'esatta connotazione di Raffa) dei due dibattiti, consista non solo nelle loro autonome risultanze e oggettivazioni problematiche, ma ancor più nella dialettica globale che ne scaturisce. Solo se cerchiamo di chiarirci con il minimo coraggio indispensabile i termini reali di questa dialettica possiamo sperare di renderci ragione — cosa per me prioritaria ai fini di contribuire a quella « trasformazione », cioè di attingere a quella « organicità » non soggettiva ma materialisticamente oggettiva invocata da Gramsci (*una sola volta ricordato, e fuggevolmente!*) — di un fatto che sarebbe solo squallidamente ironico — lo squallore e l'ironia di ogni problematica elitaria e meramente sovrastrutturale — se non diventasse drammatico, oggi e non ieri, qui in Italia e non altrove, nella misura in cui i Monti-Pesenti-Rusconi allungano ovunque tentacoli sull'industria culturale e i « mass-media », e le fogne non vomitano solo topi fascisti ma esalano ben più mefitici e velenosi vapori neoirrazionalistici o neotrazionalistici: il fatto che si concreta nella coesistenza dell'affermazione di Fossati (che va ben a fondo sotto l'apparenza del gioco culturale-semantico), « perché non possiamo non dirci marxisti », e il giusto ma patetico lamento di Previtali sulle « difficoltà della critica marxista ». Vogliamo più sinceramente e onestamente parlare di una quasi trentennale incapacità di una cultura italiana cosiddetta « di sinistra » (dotata in apparenza di una preminenza quasi monopolistica rispetto a posizioni diverse e alternative) a darsi un rigoroso fondamento scientifico — che appunto, « non può non essere » marxista, — e, grazie ad esso, portare avanti nella teoria e nella prassi un corretto rapporto con la realtà (realtà globale, e non solo « società »), sulla linea di Labriola, di Salvemini, di Gramsci? Quando usavo più sopra il termine di ironia, mi riferivo proprio al fatto che, ad ottant'anni dalle lezioni di Labriola e a quasi settanta dal saggio di Lenin sulla « letteratura di partito » e dalla sua lucida polemica contro l'empiricriticismismo di Plechanov, ci si possa ancora oggi muovere nell'ambito teorico di un « autonomo sistema delle arti figurative », di una « specificità » del fenomeno artistico e dunque — ovvia-

mente — della critica d'arte (ancora persino derivando dall'ideologia borghese-romantica e accademica nel senso peggiore, la nozione distintiva fra « critica militante » e « critica storica »). Ch'è ovviamente ben altra cosa dalla gramsciana concezione, giustamente richiamata da Fossati, di « ruolo specifico » e di « specificità della ricerca » nell'ambito del generale rapporto fra struttura e sovrastruttura, da un lato, e della volontà di trasformazione dall'altro. Fino a quando rimaniamo impigliati in tipiche e arcaiche contraddizioni sovrastrutturali di tipo « privilegiato » (e in questo senso mi sembra poter sottoscrivere pienamente gli interventi di Quintavalle nel secondo dibattito), sino a quando ci limitiamo astrattamente a sentire l'« esigenza del superamento » delle posizioni idealistiche e di quelle definite troppo genericamente sociologiche (Antal è ben altra cosa da Hauser, e sarebbe assai opportuno rivedere sulle fonti il concetto di « positivismo volgare »), senza in concreto individuare punto per punto, e « ruolo per ruolo », non solo i caratteri e le connotazioni storiche astratte, ma le funzioni specifiche e reali (ancor dotate — e quanto! — di vitalità aggressiva e corrottrice) dell'ideologia e del sistema culturale borghese, non abbiamo il diritto di scandalizzarci e di recriminare, oggi, che proprio nell'ambito di una « cultura marxista » italiana scoppiò un caso Plebe. In questo senso cerco di darmi dialetticamente ragione (una ragione non astratta e « sublimante », ma di corresponsabilità) del salto di qualità « marxiana » che ritengo di poter individuare fra il dibattito sulla critica marxista e quello sui « mass media ». Come mai uno strumento di lotta, i cui contorni strutturali appaiono nel primo dibattito così problematici (nel senso tradizionale del termine; non certo in quello vitale e teorico-pragmatico del materialismo storico), può invece « funzionare » — non certo con astratta perfezione di risultati, ma almeno con sufficiente correttezza anche di prassi politica — nei confronti di un concreto fenomeno, involgente in pieno sovrastruttura ideologica e struttura economica, come quello delle comunicazioni di massa? Ma proprio perché, in questo caso, la sostanza reale, l'urgenza anche « politica » del campo d'indagine, il suo rapporto concreto con la lotta di classe, costringe l'operatore culturale coerentemente marxista — e come tale prioritariamente cosciente e del carattere comunque ideologico del proprio operare e dei propri strumenti e della finalità comunque trasformatrice e non puramente consoci-

tiva e « valutativa » della propria indagine — ad uscire dall'astrattezza, talora — riconosciamolo sinceramente — dall'autocompiacimento del dibattito sovrastrutturale. Ad uscire dunque da un vizio storico, « classico » (uso volutamente il termine in tutta la sua densità e spessore semantico), della tradizione culturale italiana. Un vizio dal quale la cultura della Resistenza, così giustamente e appassionatamente evocata da De Micheli, credette di emendarsi « scavalcandolo » in un impeto generosissimo, ma acritico nel suo pragmatismo, di testimonianza e militanza politica, salvo poi trovarsi, in ordine ad una corretta e necessaria « scientificità » di teoria e di prassi, scarsamente armata e oggettivamente contraddittoria, sia nei confronti di una conservazione di classe troppo facilmente ritenuta sepolta, almeno nei suoi « epifenomeni » culturali, sotto le macerie fasciste, sia (e credo che questo sia stato e sia ancor più grave) nei confronti del movimento reale, che offriva ampi e positivi spazi di gestione alternativa e di scontro creativo. Proprio questa intrinseca debolezza strutturale, questo empirismo troppo spesso sostitutivo di un'analisi scientificamente approfondita e costantemente verificata sul movimento reale, questa non sufficiente autochiarificazione fino alle necessarie drastiche conseguenze nei confronti della, marxianamente non fatale, ma certo storicamente inveterata vocazione accademica della cultura italiana (« funzione » artistica ovviamente compresa; la feluca di Marinetti non è un incidente, ma una verifica), dà ragione dell'affannoso e scarsamente dialettico desiderio della nostra cultura marxista di impadronirsi strumentalmente, più che non di verificarne matrici e radici, di metodologie « aggiornate », fino a cadere troppo spesso nella trappola delle mode culturali, del tutto funzionali alla sopravvivenza dell'ideologia borghese. Il dibattito sui « mass media », nel suo complesso, mi sembra che dimostri la possibilità, ancora intatta e vitale, di immettersi finalmente nel movimento reale, anche e soprattutto dopo la salutare scossa del 1968, anche e soprattutto in presenza della congiura fascista e « silenziosa » e del naufragio nell'inerzia dell'ipotesi andreottiana; a patto però di decidersi finalmente a verificare a fondo e con la necessaria drasticità le strutture storiche e di classe e le funzioni reali della « produzione di idee » italiana attraverso il confronto — che implica approfondita e non frettolosa conoscenza — con un secolo di pensiero e prassi marxista mondiale.

# Il marxismo è l'unica vera critica

di Umberto Silva

Innanzitutto: il marxismo è la Critica, l'unica vera Critica: quella *materialista*, che non solo ridimensiona l'idea della società storicamente, ma ne distrugge anche la realtà; quella *dialettica*, che non solo distrugge, ma trasforma in una sintesi superiore.

In quali settori il marxismo opera la sua critica?

In tutte le regioni della teoria e della prassi, della struttura, della sovrastruttura e dell'ideologia; ed è appunto questa onnipresenza che lo caratterizza come insieme di interrelazioni e circolarità.

Ma se il suo intervento è globale, non per questo è uniforme. Tutt'altro! Ogni regione conserva la propria specificità in fieri: la propria materia e la propria dialettica.

E allora, interveniamo drasticamente su questo nodo gordiano che è il concetto di « critica marxista »:

a) Ogni vera opera d'arte è critica, di tutta l'arte esistente, di tutto ciò che la sottende.

b) Oggi, la vera critica d'arte (non si parla di storia o sociologia...) è a sua volta arte. Non *attende* più l'opera-maschio, non più *penetra* e *mette a nudo* l'opera-femmina, non ha più un'antagonista, ma un figlio che crea in un rapporto d'amore-odio e se ne ingravida fino ad identificarsi con esso, fondandosi come *autonoma* e *autocritica*... e siamo a Borges, a Barthes, a Foucault, a Sollers... alla critica che è diventata arte concettuale, piena di sé e non più ancella.

c) L'arte di domani, con qualsivoglia segno si esprima, sarà marxista o non sarà. L'egemonia ideologica borghese sta tramontando per sempre. La sua ultima forma, lo sdoppiamento della coscienza, non riesce più a risolversi in una operosa e brillante coscienza infelice: oggi il marxismo ti si para innanzi e ti dice « scegli », non potrai più essere liberale e scrivere « La cognizione del dolore ».

E per questo, diciamo NO alla reificazione della scrittura e alla sua mercificazione, alla rimozione del valore/lavoro a favore del valore/commercio, e pertanto NO:

a) ai « critici » idealisti che occultano la produzione artistica per il suo profumo.

b) ai « critici » materialisti-volgari (doppiamente idealisti) che inseguono nell'opera l'idea della materia e se ne lasciano scappare la sostanza.

c) e infine NO alla pertinace genia dei divulgatori da strapazzo che ingannano il proletariato di poter accedere al bene artistico (così come a tanti altri beni) senza avere gli strumenti per potersene

realmente appropriare. In tal modo il proletariato si appropria soltanto della crosta, della falsa coscienza impostagli dai suoi sfruttatori.

Questo bisogna invece divulgare: che nell'attuale situazione sociale l'arte è necessariamente creazione e ricreazione di pochi e che, per renderla disponibile, bisogna cambiare totalmente e violentemente gli attuali rapporti generali di produzione. Qual'è allora il compito del critico, o artista che dir si voglia?

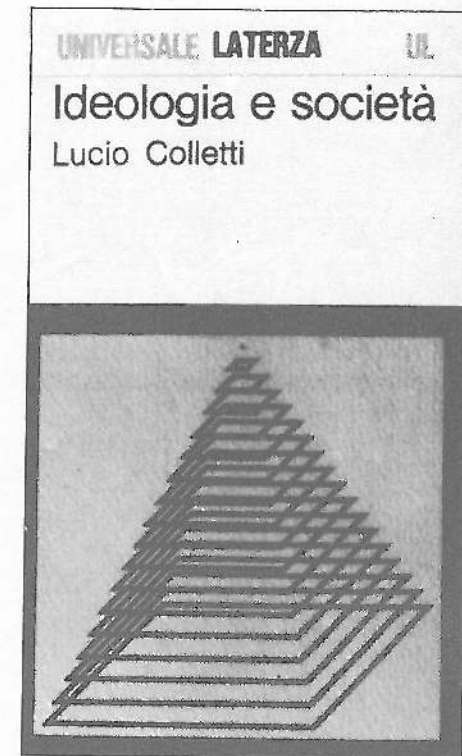
Sparire, come suggerisce Foucault, e lasciare parlare l'opera, che non è già di lui, ma di sempre...? Ora come ora, sì. Ma se la produzione artistica si libera dai vincoli del profitto e del valore imposto, parallelamente alle altre produzioni, o almeno acquista coscienza di questo suo fine, ecco allora riapparire la funzione primaria, umanistica, dell'io critico: *funzione interna*: non più scissione tra scrittura e azione (da Ingres a i futuristi e oltre Brecht detta il modello della nuova unità); *funzione esterna*: la produzione liberata non è più isolata, la fabbrica è un noi produttivo, la società una produzione organica, per un fine a lei non esterno e non ignoto.

## Dalla parte dell'arte

di Mario Spinella

Una delle maggiori difficoltà di chi sia impegnato a fare della critica d'arte — o letteraria — ponendosi da un punto di vista marxista, concerne una questione di teoria. Il pensiero marxista, infatti, rigorosamente inteso, esclude e critica la suddivisione del sapere in varie scienze « speciali », e pertanto esclude la possibilità stessa di fondare una « estetica » come scienza particolare e separata. In questo senso i vari tentativi compiuti in questa direzione — compreso quello, certamente il maggiore, di Lukács — devono essere intesi come momenti provvisori di una elaborazione ancora legata a uno sviluppo insufficiente del marxismo stesso. Per dirlo banalmente, si tratta sempre di estetiche « in mancanza di meglio »: dove il meglio è rappresentato da uno sviluppo integrale del marxismo che riesca a includere organicamente ciò che siamo soliti chiamare arte nella « produzione in generale ».

Il critico marxista che è consapevole di



ciò ha quindi, sempre, la « coscienza infelice » di condurre un discorso relativamente « infondato », nel senso etimologico dell'espressione, vale a dire « senza un fondamento »; né può dargli grande soddisfazione il fatto che nella medesima situazione vengano a trovarsi i seguaci di una qualsiasi altra corrente estetica: i limiti altrui non ci rassicurano affatto sui nostri.

Tuttavia, Marx ci è di aiuto almeno in questo: nella sua alta valutazione del « momento » artistico della produzione umana; una valutazione della quale esistono numerosissime testimonianze non solo nelle sue opere, ma nella sua stessa biografia (la biografia, infatti, spesso completa e arricchisce l'orizzonte delle opere, anche di quelle più strettamente teoriche). Questo luogo attribuito all'arte non è, ovviamente, in Marx, una mera questione di gusto: ma si fonda su due presupposti essenziali, che ritroviamo entrambi in quella matrice di tutto il suo



pensiero successivo rappresentata dai *Manoscritti economico-filosofici* del 1844. Il primo di questi presupposti è che « il formare secondo bellezza » non solo è proprio degli uomini, ma è uno dei punti di distinzione tra la specie umana e le altre specie animali; il secondo presupposto è che l'arte, in quanto attività « fine a se stessa » e non rivolta a scopi esterni, non strumentale, rientra in quella specifica modalità del produrre che Marx considera come la più propriamente umana, anzi la sola veramente umana, in quanto sottratta — potremmo dire con un linguaggio che muove da Marx anche se non è il suo — alla sfera del bisogno.

Proprio questa ultima caratteristica — e qui riprendiamo taluni concetti e talune intuizioni sviluppati da Herbert Marcuse — fa sì che la produzione artistica abbia avuto (ed abbia ancora, sino a quando gli uomini vivranno nella « preistoria ») sempre un carattere « utopico »: abbia cioè rappresentato — in contrasto con il mondo « della necessità » — in modo icastico — un « regno delle possibilità future », un luogo, appunto, cui è lecito far riferimento per una « qualità della vita » profondamente differenziata rispetto alla limitatezza, che diviene « anchilosità » (alienazione, reificazione) nella società borghese, della vita « reale », ancora dominata dal bisogno e scissa dalle contraddizioni di classe.

Per riferirsi a un dibattito attuale, è ovvio, da questi presupposti marxiani, che tra i rapporti di classe borghesi-capitalistici, rapporti in cui domina l'« economia politica » in maniera viepiù totalizzante, e la produzione artistica, vi è, oggettivamente, un conflitto radicale. In altri termini, la borghesia in quanto classe dominante « vuole » (ne sia o meno consapevole) la « morte dell'arte », o — ciò che è lo stesso — la sua trasformazione da « libera attività creativa », non finalizzata all'esterno, in una merce come un'altra, in un mero valore di scambio. Occorre aggiungere che, in larga misura, la borghesia è riuscita ad attuare questo suo « piano »; ma proprio per questo, se non si accettano le conseguenze dei rapporti capitalistici di produzione, è più che mai indispensabile difendere l'« autonomia » (non teoretica, ma pratica) della produzione artistica, come di uno spazio possibile di « trasgressione », o almeno di « infrazione » al sistema. Il che è esattamente il contrario di quanto affermano (o « teorizzano ») talune forze che si dicono « rivoluzionarie » e che sparano a zero sulla produzione artistica (e su coloro che vi si dedicano). Nel quadro del pensiero di Marx, ovviamente, è possibile parlare di una futura « morte dell'arte »; ma si tratta di una morte « dialettica », nel senso che « il formare secondo bellezza » — in una società i cui membri siano liberati dal bisogno — non sarà più privilegio, o caratteristica, di taluni individui, ma una modalità dell'attività di *tutti* gli uomini:

l'arte scomparirà come « separatezza », per divenire bene universale, non solo, tanto, al livello, come si dice, della fruizione, ma a quello, di importanza radicalmente maggiore, della produzione. Non ci saranno più artisti perché tutti lo saranno, non vi sarà più arte perché vita ed arte si integreranno in modo organico. Da queste sommarie annotazioni teoriche credo si possano dedurre, almeno, alcuni modi di comportamento di un « critico d'arte » che si voglia marxista.

Mi sembra che, in primo luogo, il critico marxista deve porsi polemicamente, *dalla parte dell'arte*; paradossalmente, se è certo funzione della critica sceverare il prodotto artistico « fine a se stesso » da quello « mercificato » a priori, cioè prodotto in vista del mercato, e quindi con una finalità « esterna » — è tuttavia meglio che « sbagli » nell'attribuire a quest'ultimo un *quantum* di artisticità (nel senso or ora e prima specificato) piuttosto che dar per scontato (come fa oggettivamente il punto di vista borghese) che l'oggetto in questione (l'opera, almeno tendenzialmente, d'arte) sia assunto sin dalle origini entro il mercato dello scambio capitalistico.

In secondo luogo, mi sembra, una critica marxista non può che essere una critica « formale », del modo di formare « secondo bellezza » (come sottolinea Marx). Naturalmente è tutt'altro che facile definire che cosa sia « bellezza »; resta tuttavia, mi sembra, fuori questione che l'arte, proprio in quanto non « riproduce », ma « forma », trova il suo specifico non certo in quelli che una volta si chiamavano « i contenuti », ma nella organizzazione interna dei « materiali » (linguistici, plastici, tonali, musicali, ecc.) che volta a volta l'artista impiega. Anche in questo caso, almeno in prima approssimazione, il critico non può che diffidare da coloro che si limitano a organizzare questi materiali secondo la legge borghese dell'« utile », o dell'immediatamente comprensibile, o — se si vuole — del *logos*: (la relativa « comprensibilità » di talune grandi opere d'arte è solo apparente; anzi, talvolta, è persino una « maschera » che disvia).

Da qui un — almeno tendenziale — privileggiamento di quegli artisti che si sogliono definire « di avanguardia », che tendono cioè a « rompere » continuamente le forme precostituite (e imposte) di lettura della « realtà ».

Si tratta di due « criteri » ben modesti, me ne rendo conto. Se occorre ribadirli, nel quadro di una impostazione teorica che muova direttamente dal pensiero di Marx — è perché ancor oggi troppi critici « marxisti », e troppi movimenti (anche politici) che al marxismo si ispirano, si muovono in una direzione che è decisamente opposta a questi criteri. Vorrei accennare ad un'ultima questione, che è *al di là*, ma — credo — non *al di fuori* del marxismo. Una parte della più avvertita critica contemporanea, muovendo dalla psicoanalisi, ha identificato

come una delle funzioni essenziali dell'arte quella di esprimere l'inconscio. Almeno nel campo della critica letteraria — che meglio conosco — ne sono risultate talune analisi estremamente sottili e persuasive (per esempio, in Italia, quelle contenute nel bel libro di Stefano Agosti, *Il testo poetico*). Ora io credo — o azzardo, se si preferisce — che una tale impostazione non solo non contraddica a una possibile metodologia critica marxista, ma la sviluppi e la chiarifichi, duplicemente. Da un lato, infatti, presentandosi l'inconscio come il luogo del « desiderio » in quanto contrapposto al « bisogno », conferma il carattere « utopico » (nel senso sopra indicato) dell'arte, come espressione, appunto, di quel « *desiderio* » di sottrarsi al « *bisogno* » che è alla base di tutto il discorso marxiano; dall'altro, contro le istanze repressive del *logos* (e della sua superfetazione nella *ratio* produttivistica del capitale), rivaluta quanto Marx — forse in mancanza di una terminologia migliore — chiamava « passione », definendola « forza essenziale dell'uomo ».

Per questo motivo mi sembra di poter affermare che oggi non possa darsi una « buona » critica marxista dell'arte che non presupponga, nel critico, una approfondita conoscenza delle moderne e contemporanee ricerche sull'inconscio.

## Sette domande

di Emilio Tadini

- 1) Può darsi un'opera che in una particolare condizione storica sia comprensibile nella sua interezza a pochi e insieme agisca oggettivamente in antagonismo alla ideologia della classe dominante?
- 2) « L'arte è ridotta a merce » vuol dire « l'arte è prodotta come una merce »? Vuol dire « L'arte non può organicamente esprimere nessuna resistenza a quella riduzione »?
- 3) L'arte può soltanto dar forma alle idee della classe dominante, o può contraddire quelle idee nella pratica della sua forma?
- 4) È possibile che, in un'opera, una utopia di integrità agisca oggettivamente contrastando la realtà della separatezza?
- 5) Esiste qualcosa che si può chiamare piacere estetico, senza fini per così dire procreativi — così come esiste un piacere erotico?
- 6) I simboli pubblici dell'estetico e dell'erotico mistificano estetica ed erotismo o di fatto li risolvono integralmente — nella « storia »?
- 7) Se i mezzi d'informazione di massa mistificano l'estetico, può questa mistificazione essere contraddetta in altri linguaggi? (Resta « qualcosa da esprimere » al di là dell'idea dell'estetico che il sistema diffonde?)

# Superfluità della critica

di Tommaso Trini

Si tratta di sapere se la critica marxista della cultura e in particolare della cultura visiva opera correttamente e come a ridosso degli artisti? O si tratta invece di vedere come nella cultura meno alienata e sottoposta alla divisione del lavoro, qual è il fine di quella critica, possa darsi una arte che sia prassi e teoria insieme, o prassi-teorica, cioè un'arte a quoziente critico? Mi pare che le gravi carenze fin qui registrate abbiano più che segnalato questa superfluità; la crisi tra gli addetti, anche tra quelli non di formazione strettamente marxista, è endemica da anni; ogni tanto qualcuno di noi si ritira temporaneamente a pensione della storia, ci si dà

il cambio tanto per garantire i diritti dell'informazione pubblica. Neppure insisterei troppo sui vari ruoli che le diverse estrazioni assegnano ai critici: militanti o no, promozionali o no, adesso confratelli d'arte o no, ecc. Conosco qualche artista capace ormai di svilupparla organicamente la sua prassi-teoria, e mi auguro che aumentino, è il solo terreno che la fine delle avanguardie ci apra. Tra l'altro, questi artisti sbocciati a intellettuali, sembrano godere di maggiore libertà per tornare direttamente a Marx, come sembra non abbiamo il tempo di concedersi gli artisti compagni impegnati nel Pci.

Socialismo, città, architettura  
URSS 1917-1937

Il contributo degli architetti europei



## Risi amari

di Lea Vergine

Il dibattito su « critica marxista e mass-media » mi ha trovato attenta e... ammirata lettrice. Plaudo. Tutto in regola, al momento; poi si verificherà.

Quello sul « La critica marxista », così correttamente impostato dal primo intervento, diventa, in più di un punto, un vero e proprio cahier de doléance e ciò strappa risi amari (oggi come oggi). Inoltre suggerisce qualche osservazione — ovvia, disordinata e me ne scuso — che vi prego di non scambiare per impertinente.

1) È (o no) un dato di fatto patetico che i cosiddetti critici militanti marxisti abbiano perso tutte, dico tutte, le occasioni degli ultimi trent'anni almeno, confondendo puntualmente le illustrazioni ottocentesche piccolo-borghesi o le più sgarbanti vacche con l'impegno politico?

2) Se è vero che « lo sforzo che deve fare il critico marxista è quello di andare a ritrovare la sostanza del messaggio dell'opera d'arte... puntare su di una critica di fondo, non più formalista... non fermarsi a determinate direzioni di linguaggio, come spesso fa certa critica militante che per questo diventa settaria e parziale, ecc... », raccontatemi, ve ne prego, di qualche militante marxista che lo abbia mai fatto. Chissà quante pagine illuminanti sulle opere di Veronesi e Fontana, Castellani e Manzoni, ho perso!

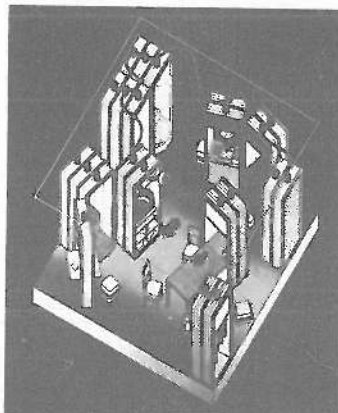
3) Se è vero (come è vero) che « quello che caratterizza la critica marxista è che qualsiasi esame porti avanti, deve sempre porsi la domanda: a quale uso e per quale funzione », non è più marxisticamente

ortodossa una pagina di Apollonio o Fagiolo — militanti non marxisti — che un'intera monografia di De Micheli (pur amabile nella sua addolorata innocenza)?

4) Avete mai notato che è più marxista un rigo di qualsiasi ricercatore della tendenza programmata, per esempio, che non un intero saggio di un critico ufficialmente catalogato come marxista militante?

5) Se dalle indicazioni dei critici militanti marxisti ufficiali della generazione che va dai 40 ai 70 anni ci siamo difesi grazie agli artisti stessi e a qualche Argan, chi ci salverà dall'orda di rincalzo, di più larghe vedute e di manualità più elastica, pronta ad attuare disastri non minori? Suonano perciò giustamente provocatorie talune puntualizzazioni di Fossati.

### PAOLO FOSSATI IL DESIGN IN ITALIA 1945-1972



EINAUDI

### NICOLETTA MISLER LA VIA ITALIANA AL REALISMO

La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956



GABRIELE MAZZOTTA EDITORE



# Ora che l'ultimo velo è caduto

di Maurizio Vitta

È un fatto che va notato: ogni qualvolta si discute dei rapporti fra marxismo e un settore culturale — in questo caso la critica d'arte — si finisce sempre col concludere un accordo, in base al quale il settore in questione offre le proprie conoscenze, i propri strumenti e la propria capacità di intervento nell'ambito di sua competenza, mentre al marxismo si chiede una giustificazione storico-politica (per opere o per fede, a seconda dei casi) della relativa prassi culturale, la quale, pur subendo un certo processo di rifondazione e di adattamento, conserva sostanzialmente nel passaggio la sua fisionomia e la sua funzione tradizionali. Cosicché è invalsa una certa abitudine all'analisi di una serie di temi, tutti riconducibili da ultimo alla formula « Il marxismo e... », dove i puntini possono essere sostituiti di volta in volta dalla pedagogia, dall'urbanistica, dalla linguistica, dall'estetica, dalla critica d'arte o letteraria e via dicendo. Può darsi che questo modo di procedere abbia una sua efficacia, e anzi senza dubbio in parte la possiede, dal momento che, seguendo, qualche risultato si è avuto. Resta da vedere, però, se così facendo si arriva a fondare una politica culturale davvero altra dalla concezione del mondo borghese, o se non si continui piuttosto a operare con gli stessi strumenti, modificati bensì, ma non concretamente rovesciati. Ora, fermandoci al settore che qui ci interessa, quello della critica d'arte (del resto non meno significativo ed emblematico di tanti altri), è facile vedere come l'aggancio alla filosofia marxiana finisca col porsi su due livelli distinti e fra loro correlati: da un lato essa sembra configurarsi come un « metodo » più penetrante e comprensivo per afferrare la vera natura delle cose dell'arte; dall'alto le si chiede di influire sul comportamento critico-artistico in senso attivo, dinamico rivoluzionario, introducendolo direttamente nella storia e nella lotta di classe che la muove. Accade però che in entrambi i casi il marxismo corre il rischio di venire inteso nei termini di un « sapere » onnicomprensivo, di una « filosofia », per l'appunto, di cui pare possibile appropriarsi sulla base di una convinzione razionale, e che può tradursi in prassi, ma che certo da questa non nasce per poi ritornarvi. Questo è uno dei motivi per i quali in generale si è dato, e qualche volta ancora si dà, un marxismo « volgare », che per esempio spiega la situazione dell'artista e il destino dell'oggetto estetico attraverso un collegamento meccanico e diretto alle condizioni socioeconomiche del momento considerato; ma alla medesima causa potreb-

be facilmente ricondursi anche certo marxismo « classico », che facendo risaltare l'aspetto scientifico e oggettivizzante delle teorie di Marx ne esalta la razionalità, cristallizzandole in una « scienza » e quindi di fatto astraendole dalla praticità del processo rivoluzionario. La conseguenza più vistosa di un simile atteggiamento (che fra l'altro va ben oltre la settorialità culturale, e investe direttamente e in modo massiccio la pratica e la strategia politica a medio e lungo termine) è la perdita della soggettività dell'esperienza marxista: l'intellettuale che accetta il marxismo come modello di scientificità e di comportamento culturale non fa che porsi ancora una volta « dal punto di vista » del proletariato, e quindi ribadire un presunto privilegio di autocollocazione che avrebbe ormai dovuto fare il suo tempo; e implicitamente teorizza una mediazione fra cultura dominante e marxismo, offrendola alla classe operaia perché se ne approprii come suo possibile « sapere ». Se si deve lamentare la carenza di una proposta marxista in campo artistico (che però non è il solo) è probabilmente perché finora la sua elaborazione è rimasta chiusa all'interno di questa mediazione. Ad esempio, un fenomeno come il realismo socialista potrebbe spiegarsi fra l'altro proprio con la posizione mediatrice assunta dall'intellettualità marxista: da un lato c'era la « scienza » marxiana, intesa come astratto corpo dottrinale; dall'altro una massa popolare cui indicare un modello d'arte. Ed ecco la critica degli anni Trenta-cinquanta incunearsi fra le due istanze, un po' come il Napoleone manzoniano fra i due secoli, e farsi arbitra e giudice, « interpretando » la prima e indottrinando la seconda, facendo da ponte fra l'oggettivismo classico borghese e un presunto bisogno di chiarezza da parte del popolo, con la conseguente teorizzazione della riconoscibilità e della comunicabilità. In sostanza, si è assunto come « eterno » un certo concetto di arte, e si è preteso di rinnovarlo semplicemente rendendolo comprensibile e attivabile in senso antagonistico, vale a dire persuadendo il proletariato che, capendolo, poteva farlo suo ed esprimersi con esso. Ma si è trattato di una forzatura, che difatti non ha retto, anche se un simile fenomeno non è certo liquidabile con un giudizio così sbrigativo e dichiaratamente polemico.

Viceversa, ci si potrebbe mettere sulla via giusta se invece di parlare della morte dell'arte (che è un'astrazione, essendo astratto lo stesso concetto di arte), si sostenesse la morte dell'artista e dell'intellettuale che ne teorizza il prodotto: la

morte, cioè, di due figure storiche che, come personaggi del dramma della divisione del lavoro, si trovano dinanzi a un nuovo copione in cui la loro parte risulta radicalmente mutata. È accaduto infatti che, almeno nei paesi industrialmente avanzati, la persuasione si è affiancata efficacemente alla costrizione, per cui il ruolo tradizionalmente svolto dai rappresentanti della coscienza (tranquilla o infelice) della società non ha più la fisionomia d'un tempo: il controllo dell'istruzione generalizzata, la nascita di un'enorme industria culturale e la formazione del consenso attraverso i canali di massa, hanno portato alla scomparsa del pittore di corte e alla vanificazione del poeta maledetto. Non che la loro arte sia « morta »: semplicemente essi, nella loro concretezza, sono stati inseriti nella produzione. Né altra sorte è toccata al critico: qualunque cosa faccia o dica non sfugge alla regola, il prodotto della sua riflessione è pagato un tanto a cartella, e la sua concreta libertà è chiusa nell'orizzonte del contratto con l'editore, versione moderna della pensione concessa dal principe. Tuttavia, a ben vedere, su questo non c'è da piangere: in realtà, si tratta di una buona novella. Perché ora, almeno, l'ultimo velo è caduto, e l'autore appare in tutta la sua nobile miseria. Non

## Cuttuso Mestiere di pittore

Scritti sull'arte e la società

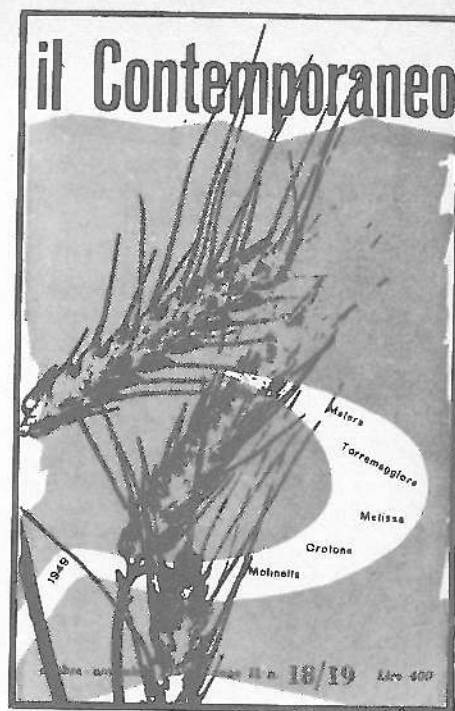


De Donato

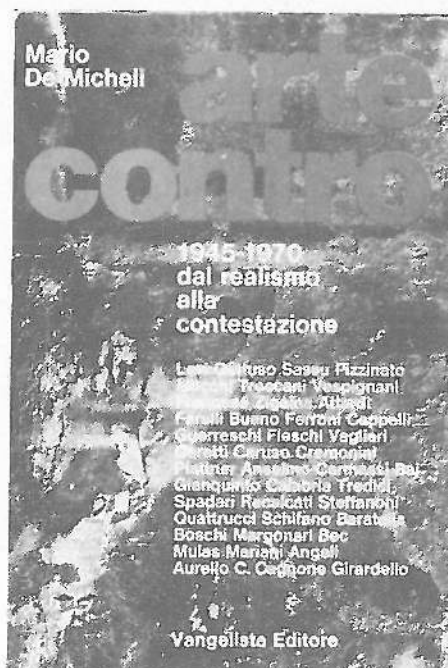
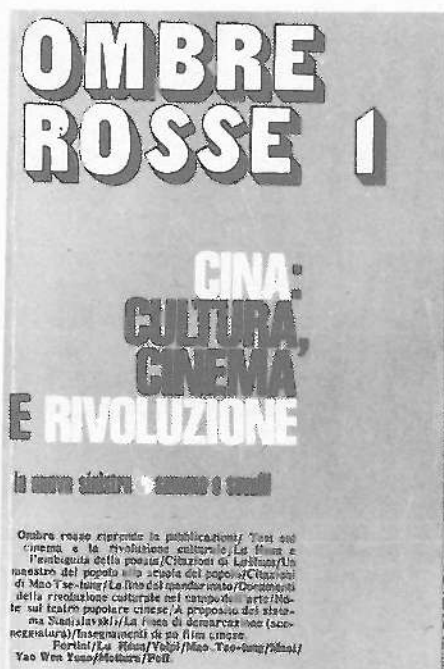
è più un privilegiato, ma nemmeno un parassita; il suo salario medio, a conti fatti, è quello di un impiegato di prima categoria; il suo prodotto, una volta immesso nel mercato, gli è oggettivamente estraneo quanto qualsiasi altra merce rispetto al suo reale produttore, ma nella sua precarietà ha trovato un'immediatezza che le opere create per i posteri non avevano; quanto alla perdita del potere, ebbene non si perde ciò che non si è mai avuto. Così, in una struttura sociale in apparenza articolatissima, ma in realtà monolitica, ciascuno scopre la propria autentica collocazione. Perfino l'intellettuale, che finalmente non deve inventarsene una, e che se sta dalla parte del padrone deve starci da dirigente e non da consigliere spirituale. Ecco allora che il rapporto col marxismo comincia a chiarirsi: non si tratta più di accogliere razionalmente una filosofia « più vera » delle altre, ma di scoprire in essa l'oggettivazione concettuale di uno stato di cose che ci coinvolge come soggetti, nel nostro essere individui, gruppi, categorie, classe. Proprio tutto il contrario di quel che si pensava: non si fa del marxismo una prassi, ma si conclude la propria situazione pratica nel marxismo.

Ora, nessuno può chiedere alla critica di fare subito un salto di qualità, e di diventare marxista semplicemente riflettendo sulla reale situazione dei suoi portatori in una struttura di classe. È però legittimo chiedere ai critici di vedere se già oggi non esistono le condizioni per rispondere al mutamento di prospettiva del loro lavoro e di quello degli artisti. Se per esempio si considerasse il comportamento « estetico » come un aspetto particolare del campo pratico-sociale, fatto di criteri di funzionalità, di rapporti intersoggettivi, di proposte creative con-

dizionate-condizionanti, di accettazioni che si traducono in stimolazioni, di fenomeni apparentemente estranei, ma con risvolti legati al medesimo ordine di problemi, di recuperi culturali che risultano alla fine reinvenzioni databili al presente; e se si cercasse all'interno della propria classe il tortuoso, ma specifico snodarsi di questo comportamento, individuandovi i momenti davvero creativi — non modelli di creatività indotta, ma modi spontanei di risposta alle sollecitazioni strutturali, modi di raggrupparsi, di esprimersi, di manifestare, di lottare; senza gridare continuamente al miracolo, ma senza nulla tralasciare, e soprattutto sentendo e sapendo di essere concretamente coinvolti in questo processo di organizzazione e nella sua esplicitazione — allora, forse, si potrebbe cominciare a parlare di una cultura, di un'arte, e quindi di un atteggiamento critico, riconducibili a quel movimento pratico di disoccultamento, opposizione e rifondazione che è l'essenza del marxismo. In questa prospettiva, anche le relazioni con l'arte e la cultura ereditate potrebbero mutare aspetto, non foss'altro che per contrasto fra l'individualismo degradato della creatività tradizionale e il nuovo magma di relazioni concettuali collettive, che è la condizione per il formarsi di una cultura in prospettiva egemonica; e la specificità del comportamento estetico si configurerebbe come una punta fuor d'acqua in una catena di iceberg, una realtà che è contemporaneamente apparenza e che vive della sua duplice natura. Certo, è inutile farsi illusioni. Siamo soltanto all'indicazione di massima di una tendenza; e niente, fra l'altro, garantisce che ciò non sia tecnicamente possibile al di fuori del marxismo. Ma per l'appunto la garanzia marxista è di natura politica: ha una portata che travalica la settorialità



del problema. E qui viene buona l'osservazione di Gramsci sul ritardo dell'artista rispetto al politico. Se si intende correttamente il termine « politico » si vedrà che non si tratta dell'attributo di una funzione specializzata, ma di un modo di porsi di fronte alle cose, di comprendere la propria situazione e di agire in essa per superarla. Scoprendo la propria reale collocazione di classe, l'artista, il critico, l'intellettuale, entrano nella sfera del politico e in essa immediatamente si attivizzano, poiché è la sfera del concreto per eccellenza; il momento dell'elaborazione artistica e culturale, fatto di relazioni, di espressività mediata, di un diverso ordinamento concettuale, è certamente destinato a muoversi per altre vie, non però divergenti. E così che il politico ingloba in sé l'intellettuale; ma è qui, d'altra parte, che si cela il vero senso della specificità del comportamento artistico e critico. Il compito di una critica marxista potrebbe essere allora quello di colmare il vuoto teorico fra i due momenti, portando avanti la sua fondazione politica e muovendosi simultaneamente sul proprio terreno, non cercando collegamenti meccanici, ma neppure dimenticando quali sono i suoi veri interlocutori, qual è la prospettiva del suo operare, della sua collocazione e del suo sbocco pratico. Tutti concetti non nuovi, neanche a dirlo. Se ne è parlato a lungo, in Francia e in Italia, nel dopoguerra. La novità sta però nella sostanza del discorso, che da teorico e specializzato s'è fatto strutturale e di classe, essendo mutata la figura dei protagonisti grazie alla logica stessa del sistema, che non può più concedere margini di privilegio, nemmeno apparenti. Mancando ogni alibi, le cose dovrebbero chiarirsi; e non sarà certo col trasformismo che ci si metterà sulla via giusta.





## Bibliografia essenziale

(a cura di Piergiorgio Dragone, Marisa Emiliani Dalai, Antonello Negri, Marco Rosci, dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale di Milano)

### Fonti

#### a) IDEOLOGIA

- K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, 1949 (*Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* - Prima edizione, K. MARX-F. ENGELS, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M. - Berlin-Moskau, 1927-1935, vol. III).
- K. MARX-F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, Roma, 1958 (*Die deutsche Ideologie*, 1845-46 - Prima edizione completa, K. MARX-F. ENGELS, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M.-Berlin-Moskau, 1927-1935, vol. V).
- K. MARX, *Introduzione alla critica dell'economia politica* (1857), Roma, 1954 (*Grundlage der Kritik der politischen Oekonomie. Einleitung zur Kritik der politischen Oekonomie*, 1857 - Prima edizione (inesatta), «Die neue Zeit», Stuttgart, 1903, XXI/1. Ripubblicato dalla fotocopia del manoscritto originale in: K. MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*, Moskau, 1939-1941).
- K. MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Roma 1957 (*Zur Kritik der politischen Oekonomie. I Heft*, 1859).
- G.M. BRAVO, *Marx e Engels in lingua italiana 1848-1960*, Milano 1962.
- K. MARX-F. ENGELS, *Sur la littérature et l'art*, (a cura di J. Fréville) Paris, 1936.
- K. MARX-F. ENGELS, *Sull'arte* (in russo), Mosca, 1937.
- K. MARX-F. ENGELS, *Sull'arte e la letteratura*, (a cura di V. Gerratana), Milano, 1954.
- K. MARX-F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, (a cura di C. Salinari), Bari, 1967.
- K. MARX-F. ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M./Wien, 1968.
- G. STEINER, *Mit Engels und Marx gegen Lenin. Über die paramarxistische Schule der Literaturkritik*, «Forum Österreichische Monatsblätter für Kulturelle Freiheit», LVIII, 5, 1958.
- A. SANCHEZ VAZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, Città del Messico, 1965.
- L'estetica marxista nell'enciclopedia sovietica*, (a cura di G. Kraiskj) Roma, 1950.
- G.V. PLECHANOV, *Scritti di estetica*, (a cura di G. Pacini) Roma, 1972.
- V.I. LENIN, *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1957.
- L. TROTSKIJ, *Letteratura, arte, libertà*, Milano, 1958.
- A. LUNACIARSKIJ, *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, Milano, 1973.
- K. KORSCH, *Marxismo e filosofia*, Milano 1966 (*Marxismus und Philosophie*, in «Grübers Archiv», 1923-1930).
- MAO TSE-TUNG, *Sulla letteratura e l'arte*, Milano, 1965.

*Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica* - *Antologia 1* (a cura di D. Borradori, C. Capitani, C. Gavinelli, P. Portoghesi, D. Samsa), Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, I.M.U., Milano, 1969-1970.

*Marxism and Art. Writings in Aesthetics and Criticism* (edited by B. Lang and F. Williams) Department of Philosophy University of Colorado, New York, 1972.

K. MARX-F. ENGELS-V.I. LENIN - MAO TSE-TUNG, *Società e cultura* (antologia a cura di P. Dragone e A. Negri), C.U.E.M., Milano, 1973.

*Arte e rivoluzione - Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932* (a cura di P. Dragone, A. Negri, M. Rosci), C.U.E.M., Milano, 1973.

*Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bd. 1 (a cura di D. Schmidt), Dresden, 1965.

#### b) ESTETICA

G. LUKÀCS, *Storia e coscienza di classe*, Milano, 1967 (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923).

G. LUKÀCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, 1953 (*Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, 1948).

G. LUKÀCS, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalista*, Torino, 1960 (*Der junge Hegel. Ueber die Beziehungen von Dialektik und Oekonomie*, 1948).

G. LUKÀCS, *La distruzione della ragione*, Torino, 1959 (*Die Zerstörung der Vernunft*, 1952).

G. LUKÀCS, *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano, 1957 (*Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, 1954).

G. LUKÀCS, *Prolegomeni ad un'estetica marxista*, Roma, 1957.

G. LUKÀCS, *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano, 1964 (*Schriften zur Literatursoziologie*, 1961).

G. LUKÀCS, *Estetica*, Torino, 1970 (*Ästhetik*, 1963).

G. LUKÀCS, *Marxismo e politica culturale*, Torino, 1968.

J. MUKAŘOVSKIJ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, 1972 (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936).

B. BALASZ, *Il film*, Torino, 1952 (*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).

H. LEFEBVRE, *Contributions à l'esthétique*, Paris, 1953.

E. FISCHER, *L'arte è necessaria?*, Roma, 1962.

K. KOSIK, *Dialettica del concreto*, Milano, 1965 (*Dialektika konkrétního - Studie o problematice cloveka a sveta*, 1963).

L. ALTHUSSER, *Per Marx*, Roma, 1967 (*Pour Marx*, Paris 1966).

H.M. ENZENSBERGER - K.M. MICHEL - P. SCHNEIDER, *Letteratura e/o rivoluzione*, Milano, 1969 (H.M. ENZENSBERGER, *Gemeinplätze die Neueste Literatur betreffend*, 1968; K.M. MICHEL, *Ein Kvant für die Literatur*, 1968; P. SCHNEIDER, *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution*, 1968).

J. CASSOU, M. RAGON, A. FERMIGIER, G. LASCAULT, G. GASSIOT-TALABOT, R. MOULIN, P. GAUDIBERT, R. MICHA, A. JOUFFROY, *Art et contestation*, Bruxelles, 1968.

R. VANEIGAM, *Banalità di base*, Bari, 1969 (*Banalités de base* in «Internationale Situationiste», Paris, VII 1962, VIII 1963).

G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Bari, 1969 (*La société du spectacle*, 1967).

P. GAUDIBERT, *Azione culturale. Integrazione e/o sovversione*, Milano, 1973 (*Action culturelle: integration et/ou subversion*, 1972).

### Sociologia dell'arte d'ispirazione marxista

W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di C. Cases, Torino, 1962 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1936, V, I).

W. BENJAMIN, *Angelus novus*, Torino 1962, (Schriften, 1955).

TH. W. ADORNO, *Minima moralia*, Torino 1954, (*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben...*, 1947).

TH. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966 (*Dialektik der Aufklärung*, 1947).

TH. W. ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, 1972 (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955).

TH. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Lezioni di Sociologia*, Torino 1966 (*Soziologische Exkurse*, 1956).

TH. W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp 1972.

M. HORKHEIMER, *L'eclisse della ragione*, Torino, 1969 (*Eclipse of reason*, New York, 1947).

H. MARCUSE, *Cultura e società*, Torino, 1969 (*Kultur und Gesellschaft*, Francoforte a.M., 1965).

H. MARCUSE, *Arte e rivoluzione*, in «Comunità», 1972, n. 167.

F. ANTAL, *Classicism and Romanticism*, New York 1966 (*Reflexions on Classi-*

cism and Romanticism, in « The Burlington Magazine » LXVI, 1935; LXVIII, 1936; VXXVII, 1940; LXVIII, 1941).

F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960 (*Florentine Painting and its social background*, 1948).

F. ANTAL, *Grandi e libertini nelle pitture di Hogarth*, Milano 1964 (*Hogarth and his place in European Art*, 1962; *Hogarth and his Borrowings*, in « The Art Bulletin », 3, 1947).

F. ANTAL, *Osservazioni sul metodo della Storia dell'Arte*, in « Società », X, 1954 (con una nota su Antal di F.D. Klingender), (in « The Burlington Magazine », n. 2 e 3, 1949).

F.D. KLINGENDER, *Arte e rivoluzione industriale*, Torino 1972 (*Art and the Industrial Revolution*, 1947).

F.D. KLINGENDER, *Goya in the democratic Tradition*, London 1948.

S. FINKELSTEIN, *Art and Society*, New York 1947.

S. FINKELSTEIN, *Realism in Art*, New York 1954.

A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955-56 (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953).

A. HAUSER, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino 1969 (*Philosophie der Kunstgeschichte*, 1958).

C. MALTESE, *Materialismo e critica d'arte*, Roma, 1956.

C. MALTESE, *Questioni di metodo: le condizioni di una « Storia dell'arte » come scienza*, Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, Cagliari, 1958.

C. MALTESE, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino, 1960.

C. MALTESE, *Semiologia del messaggio oggettivo*, Milano, 1970.

C. MALTESE, voce « Sociologia dell'arte » in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XI, 1964 (con bibliografia).

F. HASKELL, *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966 (*Patrons and Painters*, 1963).

« De Homine », n. 5-6, 1963 (fascicolo dedicato al convegno su *Arte e Società* promosso dalla Società Filosofica Romana e dal Centro per le ricerche morali e sociali, Roma 1962).

R. BASTIDE, *Les problèmes de la sociologie de l'art*, « Cahiers Internationaux de Sociologie », 4, 1948.

A. CANDIDO, *Art et société*, « Cahiers Internationaux de Sociologie », 37, 1964.

N. HADJINICOLAOU, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, 1972.

D.J. PITTMAN, *The Sociology of Art* (Bibliographical Appendix E) in: J.B. Gritter, *Review of Sociology. Analysis of a Decade*, New York 1957.

AA. VV., *Les arts dans la société* in « *Revue Internationale des Sciences Sociales* », IV 1968.

*Bibliografia classificata di sociologia della letteratura* (con indicazioni di Sociologia dell'arte; a cura di L. Benzi e M. Marchetti).

## Contributi italiani

A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, 1949.

A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1952.

C. SALINARI-P. TOGLIATTI, *Per una cultura libera moderna nazionale*, Roma, 1952.

M. CESARINI-F. ONOFRI, *Appunti per una teoria marxista dell'arte*, in « *Realismo* », n. 18-26, 1954.

G. DELLA VOLPE, *Il verisimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, 1954.

F. FORTINI, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, 1957.

C. CASES, *Marxismo e neopositivismo*, Torino 1958.

M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del '900*, Milano, 1959.

R. MUSOLINO, *Per una ricerca sull'estetica di Labriola*, in « *Società* », n. 4, 1959.

G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, 1964 (I ediz. 1960).

C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, 1960.

R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli, 1961.

A. BANFI, *Filosofia dell'arte*, Roma, 1962.

N. BADALONI, *Marxismo come storicismo*, Milano, 1962.

P. BALDELLI, *Sociologia del cinema. Pubblico e critica cinematografica*, Roma, 1963.

R. MUSOLINO, *Marxismo ed estetica in Italia*, Palermo, 1963.

A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, 1965.

F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Roma, 1965.

A. GUIDUCCI, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, 1967.

L. COLLETTI, *Ideologia e società*, Bari, 1969.

G. FERRETTI, *L'autocritica dell'intellettuale*, Padova, 1970.

A. ASOR ROSA, *Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia nel paese del socialismo realizzato*, in AA. VV., *Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937*, Roma, 1971.

P. FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1930-40*, Torino, 1971.

P. FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, Torino, 1972.

P. BALDELLI, *Informazione e controinformazione*, Milano, 1972.

## Il dibattito sul realismo socialista

« Rassegna sovietica », n. 1, 1969 (numero dedicato ai gruppi realisti sovietici degli anni '20).

V. STRADA, *Rivoluzione e letteratura - Il dibattito al I congresso degli scrittori sovietici del 1934*, Bari, 1967.

A. FADELV, *Il realismo socialista* (1934), in « *Rassegna sovietica* », n. 2, 1968.

## RASSEGNA SOVIETICA

Rivista trimestrale di cultura  
NUMERO DEDICATO AL CINQUANTENARIO  
DELLA RIVOLUZIONE D'OCTOBRE

Questo numero comprende tra l'altro:

U. Cerroni: URSS anno cinquantesimo

V. Mešerin: La senia leninista della cultura socialista

G. Jorjane: La Rivoluzione d'Ottobre

e il sistema economico del socialismo

D. Solov'ev: La preparazione dell'intervento contro la Russia Sovietica

Un dibattito sul cinema dell'Ottobre

L'Ottobre e l'arte:

(a cura di Giovanni Criso)

La Rivoluzione e i poeti

Arte socialismo libertà

I decreti

Il giornale dei futuristi

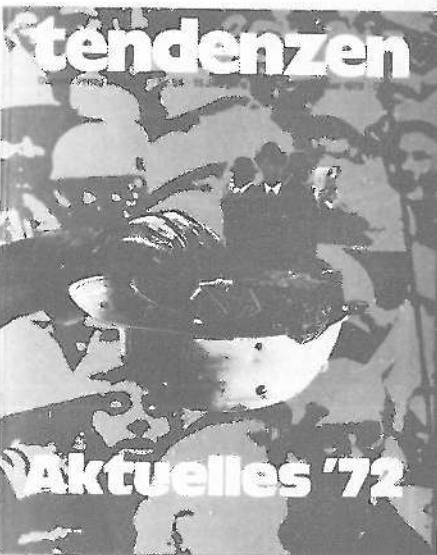
Arte e propaganda

L'arte della Comune

(Scrittori di Leningrado: Lenin, Majakovskij, Malraff, Chagall, Pevsner, Brek, Sklovskij ed altri)

4

Ottobre - Dicembre 1967





L. ARAGON, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, 1935.  
 AA. VV., *La querelle du réalisme*, Paris, 1936.  
 A. ZDANOV, *Politica e ideologia*, Roma, 1949.  
 I.V. STALIN, *Il marxismo e la linguistica*, Roma, 1952.  
 M. DE MICHELI, *Realismo e poesia*, in « Il '45 », I, 1946.  
 « Il Politecnico », n. 31-37, 1946-47 (polemica Vittorini-Togliatti).  
 R. GARAUDY, *Non esiste un'estetica del partito comunista*, in « Il Politecnico » n. 33-34, 1946.  
 A. TROMBADORI, *Le vie di un realismo nuovo*, in « L'Unità », 20 luglio 1947.  
 G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Torino, 1950 (*Essays über Realismus*, Berlin, 1948).  
 C. SALINARI, *La questione del realismo*, Firenze, 1950.  
 AA. VV., *Arte e letteratura nell'URSS*, Milano, 1950.  
 R. GUTTUSO, *La strada del realismo è oggi aperta per l'arte italiana*, in « L'Unità », 31 ottobre 1951.  
 L. FERRANTE, *Arte e realtà - Studi per un'estetica realista*, Venezia, 1952.  
 « Il Contemporaneo », n. 39, 1954 (*Il marxismo, l'arte, l'estetica*).  
 C. MUSCETTA, *La lotta per il realismo*, in « L'Unità », 9 gennaio 1955.  
 R. GUTTUSO, *Del realismo del presente e d'altro*, in « Paragone », n. 85, 1957.  
 C. SALINARI, *Esame di coscienza del realismo*, in « Il Contemporaneo », n. 19, 1957.  
 C. MUSCETTA, *Realismo e controrealismo*, Milano, 1958.  
 « Il Contemporaneo », II, n. 11, 1959 (numero dedicato al dibattito sul realismo presso l'Istituto Gramsci, gennaio 1959).  
 TH. W. ADORNO, *La conciliazione forzata. Lukács o l'equivoco realista* in « Tempo Presente » n. 3, 1959.  
 R. BIROLI, *Il realismo e la pittura. Perché non ci siamo intesi?*, in « Quaderni milanesi », n. 1, 1960.  
 AA. VV., *La genesi del Realismo Socialista nelle arti figurative sovietiche* (in russo), Mosca, 1960.  
 P. CHIARINI, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, 1961.  
 « La Biennale di Venezia », n. 46-47, dicembre 1962 (numero monografico sul realismo).  
 A. PANCALDI, *La polemica in URSS sul realismo socialista*, in « Rinascita », n. 2, 1963.  
 P. RAFFA, *Avanguardia e realismo*, Milano, 1967.  
 R. GARAUDY, *Pour un réalisme du XX siècle*, Paris, 1968.  
 R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore*, Bari, 1972.  
 « L'uomo e l'arte » n. 10, 1973 (numero dedicato a una revisione critica del realismo).  
 N. MISLER, *La via italiana al realismo*, Milano, 1973.

## 38 quaderni piacentini

V. WIENER — CRONACA DELLE LOTTE ALLA FIAT  
 P. CIAFALONI e C. DONOLO — CONTRO LA FALSA COSCIENZA NEL MOVIMENTO STUDENTESCO  
 RAPPORTO SU ALCUNI ASPETTI ATTUALI DELLA QUESTIONE AGRARIA  
 LOTTA DI CLASSE A MILANO. CENNAI, STUDENTE, IMPIEGATI  
 UNA CORPORAZIONE DELLA SCIENZA. IL L.I.G.B. DI NAPOLI  
 W. BENJAMIN — PROGRAMMA PER UN TEATRO PROLETARIO DI BAMBINI  
 E. FACHINELLI — NOTA A BENJAMIN  
 G. JERVIS e L. COMBA — RUOLO PROFESSIONALE E AZIONE POLITICA  
 W. RINTON — « FARSHEN » E LA RIVOLUZIONE CULTURALE  
 D. GEORGAKAS — LETTERA DALL'AMERICA  
 S. PORTELLI — LA COLONIA E LA METROPOLI: L'ESEMPPIO DI PORTO RICO  
 E. NICCO — A CHE PUNTO E LA RIFORMA ECONOMICA IN URSS

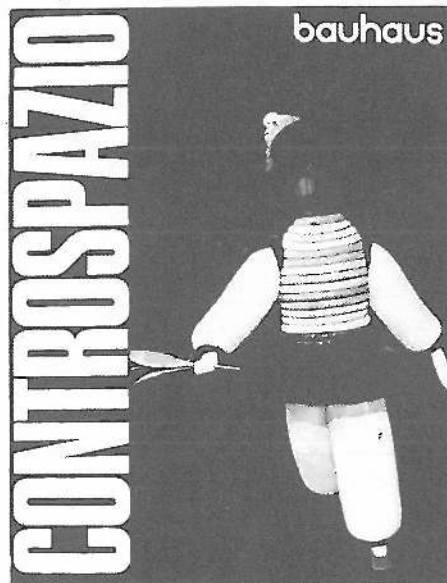
## MR MONTHLY REVIEW EDIZIONE ITALIANA

Paul M. Sweezy e Harry Magdoff  
**Watergate e Indocina**

Charles McCollister  
**Il pensiero politico di Amílcar Cabral**

Paul M. Sweezy  
**Note sulla situazione degli Stati Uniti alla fine del 1972**

James A. Paul — La crisi marocchina: imperialismo e neocolonialismo alla periferia d'Europa  
 Robert B. Stauffer — Il colpo di Stato di Marcos nelle Filippine



## Riviste e cataloghi

« Rinascita », rassegna settimanale di politica e di cultura italiana, Roma, 1944...  
 « Il Politecnico », settimanale di cultura contemporanea, Milano, 1945-47.  
 « Rassegna sovietica », rassegna della stampa sovietica, Roma, 1946-49; Rassegna Sovietica - Scienza arte economia letteratura storia filosofia diritto, Roma, 1950...  
 « Cinema nuovo », Milano, quindicinale dal 1952, bimestrale dal 1958...  
 « Realismo » (prima serie), rivista mensile, Milano, 1952-54.  
 « Nuovi argomenti », rivista bimestrale, Roma, 1953...  
 « Il Contemporaneo », settimanale di cultura, Roma, 1954...  
 « Realismo » (nuova serie), rivista bimestrale, Milano 1955-56.  
 « Quaderni rossi », rivista bimestrale, Milano, 1961...  
 « Quaderni piacentini », rivista bimestrale, Piacenza, 1962...  
 « Critica marxista », rivista bimestrale, Roma, 1963...  
 « Giovane critica », rivista trimestrale, Milano, 1964...  
 « Angelus Novus », rivista quadrimestrale, Firenze, 1964...  
 « Tendenze », München, 1965...  
 « Ombre rosse », rivista mensile di cinema, Torino, 1967-69 (prima serie); 1972... (nuova serie).  
 « Che fare? », bollettino di critica e azione d'avanguardia, Milano, 1967...  
 « Monthly Review » (ediz. italiana), rivista mensile, Bari, 1968...  
 « Controspazio », rivista mensile di architettura e di urbanistica, Bari, 1969...  
 « Contropiano », rivista di materiali marxisti, Firenze, 1968-72.  
*Kunst und Politik*, Catalogo a cura di G. Gassiot-Talabot, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1970.  
*Arte contro - 1945-1970 dal realismo alla contestazione*, Catalogo a cura di M. De Micheli, Milano, 1970.  
*La tigre di carta. Viatico alla retorica pubblicitaria*, Catalogo a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma, 1970.  
*Nero a strisce. La reazione a fumetti*, Catalogo a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, con saggio introduttivo di A.C. Quintavalle, Parma, 1971.  
*La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Catalogo a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, con saggio introduttivo di A.C. Quintavalle, Parma, 1972.  
 « Utopia », rivista mensile, Bari, 1971...  
 « L'uomo e l'arte », rivista mensile, Milano, 1971-1973.  
*Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, Catalogo con interventi di vari autori, Bologna, 1973.  
 « Zibaldone », periodico di studio militante, Milano, 1973...

Bruno Caruso

**DISEGNI POLITICI***introduzione di Roberto Giammanco*

Una raccolta di disegni con cui Bruno Caruso testimonia avvenimenti e lotte di quasi tre decenni. Immagini crude e disadorne, immagini deformate nello sforzo di esprimere fino in fondo la follia e l'orrore, immagini che svolgendosi in una estenuante eppure continua verifica delle cause dell'orrore, giungono, in una assoluta linearità, al progetto, unico possibile, della liberazione.

f.to 22 x 28, 107 disegni di cui 12 a colori, lire 2.000

Giuseppe Semerari

**FILOSOFIA E POTERE**

In questo volume, che non a caso è dedicato ai giovani della contestazione, con una impostazione decisamente provocatoria ma tuttavia rigorosamente scientifica, il problema del potere viene affrontato secondo le fondamentali alternative di una critica filosofica orientata in senso democratico, che muova sempre e soltanto « dal basso ». La funzione di potere della scienza moderna, la rivendicazione di un umanesimo concretamente storico e scientifico, la critica contro le forme aperte o nascoste di dominio dell'uomo sull'uomo, l'opposizione alla logica del capitalismo non meno che alla riduzione burocratica della logica della classe operaia: questi i temi principali del libro, che è anche il tentativo di definire, in modo originale, il compito dell'intellettuale che, pur nell'impegno di parte, non depone la propria coscienza critica, rifiutando di essere comunque una « cinghia di trasmissione » o un « commesso » del potere.

pagg. 240, lire 2.500

Giosuè Musca

**IL VENERABILE BEDA***storico dell'Alto Medioevo*

L'itinerario intellettuale che portò uno dei più grandi maestri del Medioevo dagli schemi e dalle formule dell'erudizione teologica e biblica alla storiografia più matura, alla composizione della prima organica storia di una nazione europea. Uno studio di grande rigore scientifico ma che non rinuncia ad esplorare l'attualità di una lezione di impegno culturale e civile e la sua validità anche per gli uomini e gli storici del nostro tempo. Il volume include ampi saggi, in prima versione italiana, della *Storia degli Angli*, il capolavoro di Beda che segnò la rinascita della storiografia nell'Occidente medioevale.

rilegato, pagg. 484, lire 5.000

Sergio Finzi

**IL PRINCIPE SPLENDEnte**

Un libro antidemocratico. Un antidiscorso contro la rete del dialogo, un fatto di risentimento contro le tecniche del potere, in un 'giornale di viaggio' che è una visita irrispettosa ai sacri luoghi della borghesia e un excursus nel mondo rigoroso e fantastico del pensiero alla ricerca di « altre » categorie.

pagg. 232, lire 2.500

Gaston Bachelard

**L'INTUIZIONE DELL'ISTANTE  
LA PSICOANALISI DEL FUOCO**

Ciò che può sperare la filosofia è di rendere la poesia e la scienza complementari, di unirle come due contrari ben fatti. Prima di dedicarsi allo studio di altri elementi come l'aria, la terra e l'acqua, Gaston Bachelard ha elaborato per la prima volta, ne *La psicoanalisi del fuoco*, questo nuovo metodo di indagine, al limite tra poesia e scienza.

L'importanza de *L'intuizione dell'istante* è di essere il punto di partenza, ancora legato alla scienza, di una vera metafisica della poesia.

pagg. 256, lire 2.500

**LA POETICA DELLA REVERIE**

Dalla immaginazione alla poesia e dalla poesia all'immaginazione. Il discorso di Bachelard è questo: Si è aperta un'era di immaginazione libera, le immagini invadono i cieli, vanno da un mondo all'altro, invitano l'orecchio e gli occhi a sogni sempre più grandi, ma bisogna « assimilare » anche le immagini dei vecchi libri per far sì che le età poetiche si uniscano in una memoria vivente.

Se la filosofia si ostina a parlare di immaginazione deve necessariamente chiedere aiuto alla poesia.

pagg. 256, lire 2.500

Roger Bastide

**SOCIOLOGIA E PSICOANALISI**

Nel testo il dialogo tra marxisti e psicoanalisti, mai terminato, è ripreso in termini di rapporto tra sociologia e psicoanalisi.

L'autore costruisce una scienza in grado di mediare le due forme di simbolismo, quello di origine libidica e quello di origine sociale, e i due tipi di sessualità, quella dominata dal principio del piacere e quella simbolo e mezzo insieme di solidarietà sociale. Attraverso il processo dialettico di questa duplice opposizione la sociologia e la psicoanalisi si riconoscono autonome e complementari.

pagg. 372, lire 3.500

Gilbert Durand

**LE STRUTTURE ANTROPOLOGICHE  
DELL'IMMAGINARIO**

L'Immaginario si manifesta in uno schema strutturale che conferisce il primato allo spazio figurativo, e sostituisce ai processi temporali della spiegazione discorsiva classica, processi esplicativi spaziali-topologici. Anche se l'autore riprende i temi dello strutturalismo più polemico, le strutture dell'Immaginario riescono a non essere soggette ad accusa di formalismo, perché esse, per definizione « figurative », ci spingono a pensare la struttura in termini di contenuti dinamici.

pagg. 564, lire 4.500



## Abbonamenti 1973

Offerta speciale per  
Abbonamenti cumulativi

## Per ogni rivista in più 500 lire in meno

(con due abbonamenti detrarre 500 lire,  
con tre 1000 lire,  
con quattro 1500 lire, e così via)

**Copie arretrate:** vengono cedute a prezzo di copertina fino ad esaurimento. Insieme alla richiesta dovrà essere inviato il relativo importo in assegno bancario o anche in francobolli.

All'importo complessivo dei prezzi di copertina dovranno essere aggiunte lire 300 per spese di spedizione (lire 500 se per spedizione raccomandata).

**Cambi di indirizzo:** Segnalate subito il cambio di indirizzo inviando lire 100 in francobolli e **indicando anche il vecchio indirizzo.** Indicare sempre la rivista cui si riferisce l'abbonamento o la richiesta di copie.

Tutta la corrispondenza per le causali sopra indicate dovrà essere indirizzata esclusivamente a:

EDIZIONI DEDALO  
Ufficio diffusione periodici  
Casella postale 362  
70100 BARI

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI  
*Ricevuta di un versamento*

di L. ....  
Lire .....  
eseguito da .....  
sul c/c N. 13/6366  
intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI  
Addì (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante  
Tassa di L. ....  
numerato di accettazione  
L'Ufficiale di Posta  
Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI  
*Bollettino per un versamento di L.*

Lire .....  
eseguito da .....  
residente in ..... via .....  
sul c/c N. 13/6366 intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI  
nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI  
Firma del versante  
Addì (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante  
Tassa di L. ....  
Cartellino del bollettario  
L'Ufficiale di Posta  
Bollo a data  
(1) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI  
*Certificato di allibramento*

Versamento di L. ....  
eseguito da .....  
residente in .....  
via .....  
cod. postale .....  
sul c/c N. 13/6366  
intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI  
Addì (1) ..... 197 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante  
Tassa di L. ....  
N. .... del bollettario ch 9  
Bollo a data

## AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un C/C postale.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

*Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.*

Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

|   |   |                          |          |
|---|---|--------------------------|----------|
| N | R | SAPERE abb. 1973         | L. 5.000 |
| N | R | CONTROSPAZIO abb. 1973   | L. 8.000 |
| N | R | NAC abb. 1973            | L. 4.000 |
| N | R | TEMPI MODERNI abb. 1973  | L. 3.600 |
| N | R | MONTHLY REVIEW abb. 1973 | L. 3.000 |
| N | R | INCHIESTA abb. 1973      | L. 2.000 |
| N | R | UTOPIA abb. 1973         | L. 3.000 |
| N | R | FABBRICA E STATO 1973    | L. 2.000 |

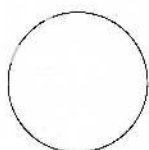
Totale degli abbonamenti scelti

meno L. per abb. in più

Importo del versamento

N.B. Indicare N se si tratta di nuovo abbonamento e R se si tratta di rinnovo.

Parte riservata all'ufficio del conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

*La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.*

**Se siete correntisti postali**  
per i vostri pagamenti usate il

## POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

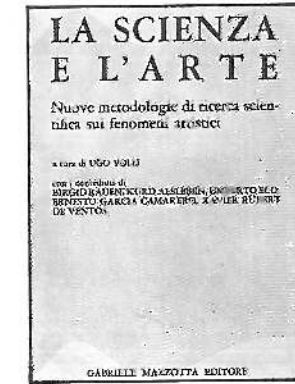
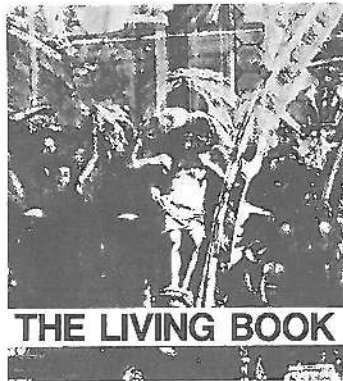
# NAC

è una rivista indipendente  
non legata ad alcun interesse  
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza  
è dovuta anche alla partecipazione  
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano  
che ha concretamente contribuito  
alla realizzazione della rivista  
nella sua nuova veste.



# mazzotta





## Quando il pensiero diventa segno

il suo strumento più docile  
è rapidomat Koh-I-Noor rotring.

Il nuovo astuccio-contenitore, comodo,  
piatto, poco ingombrante,  
conserva l'umidità costante dei puntali a inchiostro  
di china variant, varioscript e micronorm.

E' poco esigente: basta rifornirlo  
d'acqua una volta al mese.

E' molto economico: il sistema rapidomat  
aumenta il rendimento di tutte  
le penne. In confezione  
da 8, 4, 3, 2 puntali.

**rotring**  
**KOH-I-NOOR**

