

Luca Mozzachiodi  
Università della Calabria

## Lavoro, valore, critica. Le metamorfosi del baco da seta

### Abstract

The essay examines three key topics of Marxist literary theory (literature as labour, literature as value and the role of literary criticism) through a theoretical and historical survey of the dialectic idea of literary creation as labour. The first Section discusses mainly the works of Lukács, Jameson, and the Italian debate on the writer as labourer. The second section focuses on the work of Adolfo Sánchez Vázquez and his commentaries on Marxist aesthetics. The struggle between art production and market is underlined by considering issues as the debate on postmodernism and Sánchez Vázquez's call for a socialization of creation. The last section moves from Bolívar Echeverría's criticism of capitalist modernity and his studies on use value and ethos to drive a critical perspective on literature considered as value.

Se il baco da seta dovesse tessere per campare la sua esistenza  
come bruco, sarebbe un perfetto salariato. (K. Marx)

La differenza d'opinione sull'educazione del baco da seta è tale e tanta fra i pratici, che chi fosse novizio in questa faccenda, non saprebbe a chi dar retta per imparare come e più sicuramente ottenere un buon raccolto di bozzoli. Chi vorrebbe tenere i bigatti al caldo e chi nella fredda umidità; chi quasi li vorrebbe tenere all'aria aperta ed al sole, chi invece rinchiusi come in una scatola e nella perfetta oscurità. Queste sono condizioni ben diverse fra loro, eppure tutte contano i loro miracoli, o per lo meno le loro prove di fatto. Dunque a chi credere? A nessuno, dico io. (G. Cantoni)

### I. *Come fa il baco: letteratura, lavoro improduttivo e statuto di merce*

Scrivere letteratura è lavoro. Questa che oggi potrebbe apparire una banalità è in realtà con ogni probabilità uno dei caposaldi teorici della critica dialettica e una delle stesse condizioni di possibilità di una critica letteraria marxisticamen-

te orientata. Non sono mancate fin dall'epoca classica attestazioni in senso artigianale-specialistico di una simile consapevolezza (tutta la trattatistica e precettistica dall'*Epistola ai Pisoni* al neoclassicismo europeo può essere letta anche in questo senso), tuttavia è essenzialmente tra fine Sette e inizio Ottocento che progressivamente si afferma una teoria del lavoro non come elemento di distinzione artigianale-corporativa (che pure era proprio anche di alcuni settori della produzione letteraria come la drammaturgia o di alcune istituzioni come le Camere di Retorica Olandesi),<sup>1</sup> ma come generale procedimento di appropriazione e trasformazione umana dell'ambiente sociale e naturale.

Se naturalmente questo processo su un piano teorico richiede lo sviluppo del pensiero dialettico e l'idealismo tedesco, il che vale a dire su un piano storico la rivoluzione francese e la crisi della società di antico regime, ma parimenti lo sviluppo della borghesia, è essenzialmente Lukács che riscopre, sulla scia di Marx, la centralità di questa nozione di lavoro (la versione umanistica della dialettica generale soggetto-oggetto) in Hegel e ne fa un presupposto fondamentale di tutta la sua seconda maniera critica che è, anche, un tentativo di riforma dell'estetica e della critica pratica marxista.<sup>2</sup> Ciò che ora interessa maggiormente è che alla

---

1 È essenzialmente notevole questa professionalizzazione precoce degli scrittori (anche se spesso si trattava ancora di altoborghesi e amministratori pubblici più che di letterati di professione) a fronte del prevalere nel medesimo periodo in Europa del sistema delle Accademie, legate spesso alla nobiltà e inclini a collocare la letteratura, anzi le belle lettere e l'eloquenza, nella dimensione dell'ozio. Una analisi di questi aspetti, così come della loro connessione con lo sviluppo di una borghesia nazionale è in S. Schama 1988. Le cui pagine andrebbero comparate con i saggi teorici raccolti da J. Rancière in *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio 2010, in particolare per quanto riguarda lo sviluppo del sistema dei generi e il rapporto tra *belles lettres* e letteratura come democratizzazione della rappresentabilità letteraria e crisi del modello di antico regime.

2 L'opera in questione è naturalmente G. Lukács *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica* con la sua conquista della dialettica oggettiva, la dialettica materialistica può rappresentare il "momento di verità della dialettica oggettiva", (Lukács 1975: 765) proprio perché alla base di questa sta il fatto che "Hegel concepisce il lavoro come processo di autoproduzione dell'uomo e del genere umano" (Lukács 1975: 766), ma relativamente al nostro discorso e egualmente fondamentale Lukács 1957: 351-451, dove l'attraversamento critico del 'lassallismo' di Mehring configura essenzialmente un confronto con la linea di estetica marxista non dialettica, i cui errori secondo il filosofo (meccanicismo nel rapporto struttura-sovrastuttura, contenutismo e dipendenza dalle posizioni ideologiche soggettive degli scrittori nel derivarne la funzione sociale e storica) sono in effetti, se non ricorsivi, per lo meno spia di una contrapposizione netta tra due linee (delle quali la prima è identificata

contrapposizione tra ozio e artigianato letterario si sostituisce nel corso dell'Ottocento quella tra impulso naturale alla creazione (con le sue configurazioni romantiche e estetizzanti dell'ispirazione, dell'arte per l'arte, del maledettismo e i pressoché ideologicamente inevitabili corollari dell'individuo creatore di genio o del genio nazionale) e creazione per il mercato, le cui configurazioni ideologiche possono essere di segno negativo, (il pennivendolo, il propagandista) o positivo (lo scrittore di successo, lo scrittore socialmente impegnato). Naturalmente questi ideologemi sono in funzione della lotta di classe, anche se non univocamente, nello scontro tra aristocrazia e borghesia in ascesa o tra borghesia e classe operaia; ma se la mobilità sociale generale indubbiamente esiste come frutto della rivoluzione industriale e degli sconvolgimenti politici in Europa, naturalmente la mobilità sociale e la complessità e variabilità delle posizioni dei produttori di letteratura è essenzialmente maggiore. Ciò si riverbera non solo nella critica che Lukács muoveva a Mehring (non esiste una equazione determinabile tra estrazione sociale dell'autore, sue dichiarazioni ideologiche e funzione sociale), ma soprattutto in quella che sarà poi sviluppata particolarmente da Fredric Jameson e Terry Eagleton di ideologia della forma, cioè, di un significato letterario, estetico, storico proprio di ciascuna opera e non coincidente con l'ideologia dell'autore.<sup>3</sup>

Nell'opera *the Political Unconscious* Fredric Jameson la definisce come l'insieme dei "symbolic messages transmitted to us by the coexistence of various sign systems which are themselves traces or anticipations of modes of production"<sup>4</sup> (Jameson 2002, 62).

Il cammino specifico di questa trasformazione generale può essere letto nell'opera di Marx dalla *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*,

---

come idealistica dai detrattori) nel pensiero critico-letterario marxista che si ritrovano più o meno sensibilmente fino all'inizio del postmoderno.

3 Il carattere postlukacsiano del pensiero di Jameson è direi accentuato a partire dalla fine degli anni Novanta e i volumi *Valences of the Dialectic* (Jameson 2009) e *The Hegel Variations* (Jameson 2011) hanno un carattere speculare al tentativo di riforma dialettica contenuto nel *Giovane Hegel*; questa volta non di fronte al neokantismo, ma alle varie forme di *Theory* post-moderna. Il discorso per Eagleton è parzialmente diverso, ma è significativo registrare circa a metà anni Settanta, il massimo momento lukacsiano di Eagleton critico letterario in *Criticism and Ideology*, (Eagleton 1976), volume gemello di *Marxismo e forma*, (Jameson 1975).

4 La premessa teorica *On Interpretation* distingue tre livelli dei quali l'ideologia della forma è il terzo che si innesta sul testo come oggetto storico e sull'insieme degli ideologemi presenti nell'opera.

con il tentativo di superamento dell'idealismo oggettivo, attraverso i *Manoscritti economico filosofici del 1844* e *L'ideologia tedesca* con l'elaborazione del lavoro come categoria di autoproduzione generale dei soggetti sociali (e naturalmente la sua fondazione su base materialistica da cui discende la rinnovata lettura del concetto di alienazione in campo sociale), fino alle opere della maturità come i *Lineamenti di critica dell'economia politica*, le *Teorie sul plusvalore* e *Il capitale*. In queste ultime opere accanto al lavoro diventano determinanti altre categorie e concetti (in particolar modo rileva qui quello di merce che è la forma generale assunta, naturalmente, dalla letteratura sul mercato).<sup>5</sup>

Quando si tratta di risolvere il conflitto tra letteratura come prodotto umano, oggettivizzazione dell'esperienza e del pensiero, e letteratura come merce, il che implicava una necessaria serie di problemi di politica culturale (ad esempio i caratteri specifici di una letteratura socialista), per un lungo tratto che diremmo di edificazione dei fondamenti della critica letteraria marxista, grosso modo dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta,<sup>6</sup> è prassi comune rifarsi ai *Manoscritti economico-filosofici* e all'*Ideologia tedesca* in combinazione con le opere più tarde per elaborare una teoria della letteratura-lavoro che sia al contempo una sociologia della letteratura-merce e uno studio storico e critico sui prodotti e sui produttori. Fioriscono, come strumenti pratici, le raccolte di estratti di considerazioni critico-letterarie dagli scritti di Marx ed Engels, che non hanno lasciato scritti sistematici.<sup>7</sup> Più

---

5 L'analisi della prima sezione del primo libro del *Capitale* costituisce la seconda grande matrice del marxismo occidentale (ma in generale del marxismo novecentesco). Il carattere della merce quale "geroglifico" occultante lavoro sociale e valore rappresenta un punto avanzato rispetto alla prima teoria dell'alienazione, in quanto la conseguente reificazione della storicità è fenomeno collettivo del mondo capitalistico e non solo condizione sociale particolare di una classe nel processo produttivo. Cfr. Marx 2009, 148-163.

6 Si tratta ovviamente di un periodo differenziato al suo interno negli obbiettivi teorico-politici (lotta al meccanicismo, recupero delle componenti umanistiche, ma in seguito anche rifiuto dell'ontologismo o del neopositivismo, incorporazione della tradizione progressista borghese o persino, particolarmente nel cosiddetto "Terzo Mondo" edificazione di una letteratura nazionale non coloniale). Basti qui considerare l'impulso generale di fondo che può assumere forme particolari dislocandosi nello spazio geopolitico.

7 Esiste un ampio repertorio di studi circa le preferenze letterarie, i giudizi critici e i rapporti con la letteratura di Marx ed Engels, menzioniamo qui per brevità S. Praver 2021 e S. Gandhesa e J. F. Hartle 2020.

spesso sono però interessanti gli studi e le ricostruzioni critiche che intorno a un numero di pagine contenute edificano una teoria letteraria marxista, poiché danno la misura della presenza di una nutrita schiera di autori cui quelle pagine sono idealmente indirizzate.<sup>8</sup>

Il più citato dei tormentati passi marxiani, che compare pressoché in tutti i tentativi di affrontare il problema della creazione letteraria, è il seguente:

[I]l Milton, che scrisse il “Paradiso perduto” per cinque sterline [...], fu un *lavoratore improduttivo*. Invece lo scrittore che fornisce lavori dozzinali al suo editore è un lavoratore produttivo. Il Milton produsse il “Paradiso perduto” [...] per lo stesso motivo per cui un baco da seta produce seta. Era una manifestazione della *sua* natura. Egli vendette successivamente il prodotto per cinque sterline. Ma il proletario letterario di Lipsia, che fabbrica libri (per esempio compendi di economia politica) sotto la direzione del suo editore, è un *lavoratore produttivo*; poiché fin dal principio il suo prodotto è sussunto sotto il capitale, e viene alla luce soltanto per la valorizzazione di questo (Marx 1961, 599-600).

Il passo sarà variamente utilizzato, non solo, come Marx fa, per indicare come ideologica l'idea dello scrittore ‘quale produttore di idee’, ma più spesso per drammatizzare o dialettizzare la propria cosciente posizione intellettuale e creativa di fronte alla reificazione dei prodotti culturali e artistici.

Ciò avviene in particolare nella fase intermedia tra la mondializzazione dell'ipotesi marxista negli anni Sessanta<sup>9</sup> e la fase di reazione che, anche in campo critico e letterario, gli anni Ottanta rappresentano.<sup>10</sup> Appartengono a questa fase alcune esperienze che, pur essendo un evidente segno storico della raggiunta credibilità del marxismo quale strumento intellettuale, al contempo ne testimoniano lo spostamento epocale da una prospettiva di teoria della rivoluzione a una di ragione critica della modernità o postmodernità

---

8 Oltre ai noti scritti di G. Lukács sulla critica letteraria di Marx raccolti in *Il marxismo e la critica letteraria* (Lukács 1953), possono essere senz'altro ricordati gli studi di M. Lifsič, *Mito e poesia, riflessioni estetiche di un marxista classico*, (Lifsič 1978), collaboratore di Lukács negli anni moscoviti, in Polonia quelli di Stefan Morawski, *Marxismo ed estetica*, (Morawski 1973), in Messico quelli di Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, (Sánchez Vázquez 1965).

9 Sebbene sia evidente il livello della lotta antimperialistica, tale da giustificare lo slogan dei ‘molti Vietnam’ rimandiamo per una ipotesi di lettura teorica, ancorché troppo centrata su contesto statunitense, a F. Jameson, *Periodizing the 60s* (Jameson 2008, 483-515).

10 L'ipotesi è ricorrente nei saggi di *The Cultural Turn* (Jameson 1998).

capitalistica (le due anime sono egualmente presenti nella tradizione marxista e in una certa misura interdipendenti, non solo in una fase rivoluzionaria, come implicitamente notò Adorno).<sup>11</sup>

Se su un versante angloamericano ciò produce la peculiare stagione della critica letteraria marxista dei primi Eagleton e Jameson, cui possiamo aggiungere lo Williams maturo e i saggi di Praver su Marx, in Italia il destino della critica letteraria marxista è segnato da una singolare lettura della contrapposizione tra lavoro improduttivo e lavoro produttivo: solo occasionalmente infatti critici di chiara impronta accademica approdavano a posizioni della famiglia marxistico-dialettica (Arcangelo Leone De Castris è probabilmente il maggiore).<sup>12</sup> Più spesso una serie di critici provenienti dalle esperienze militanti degli anni Cinquanta-Sessanta si sono serviti di quel tipo di lettura totalizzante più per scopi politico-culturali che strettamente critico-letterari e solo a partire da quegli anni (con un movimento che fa coincidere vittorie del '68 in campo culturale e prodromi della separazione delle due anime della teoria marxista) sono entrati stabilmente in un'università profondamente rinnovata.

Il più celebre è certamente Fortini, il quale nei saggi raccolti in *Verifica dei poteri* rilegge la posizione del critico e dello scrittore come sussunta dall'industria culturale, ma elabora tuttavia parallelamente una teoria della poesia-valore capace di opporre una resistenza al suo consumo in quanto merce (incontro caratteristico in questo autore di temi adorniani e lukacsiani). L'antagonismo è segnato nel suo statuto: "la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l'ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento" (Fortini 2003, 172). La poesia nondimeno si scrive e in questa prospettiva il baco della metafora deve farsi rettile per preservare la naturalità, la possibilità di oggettivazione non alienata del proprio prodotto.

Più interessante è Scalia, che fa da contrappunto dialettico alle tesi fortiniane, che sono la forma più diffusa in cui l'impostazione marxistico-dialettica è

---

11 "La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione. Il giudizio sommario, che abbia semplicemente interpretato il mondo e che per rassegnazione di fronte alla realtà sia paralizzata anche internamente, si trasforma in disfattismo della ragione, dopo che la trasformazione del mondo è fallita" (Adorno 1970, 3).

12 Di lui si veda almeno *Estetica e marxismo* (De Castris 1976).

stata traghettata attraverso gli anni del postmodernismo teorico e del disarmo ideologico e materiale delle posizioni recentemente conquistate dalla sinistra.<sup>13</sup>

Precocissimamente, infatti, il problema dello scrittore quale lavoratore produttivo è da Scalia collocato nel contesto di una totalizzazione capitalistica che priva la cultura del suo statuto di merce speciale e la poesia del suo sogno di immediatezza.

“Essa presenta alcune caratteristiche strutturali: separazione e, insieme, tendenziale riunificazione funzionale, ai fini capitalistici (produttivistici) della divisione del lavoro in “manuale” e “intellettuale”, specializzazione delle diverse professioni intellettuali e loro utilizzazione *generale-comune* come forza-lavoro; disponibilità globale di questa forza lavoro in senso classista” (Scalia 1978, 22).

Questa volta però l'incubo generale della trasformazione di tutto il lavoro in lavoro capitalisticamente produttivo spinge il critico sulla strada della negazione (la neoavanguardia) e dell'elezione di legalità speciali (surrealismo, sogno, follia) che rappresentano la difesa della naturalità del processo di creazione-significazione di contro a un capitalismo percepito essenzialmente come razionalità produttivistica.<sup>14</sup> Un passo avanti in una direzione maggiormente dialettica è nel saggio *Perché la poesia?* che riprende il tema del marxiano baco da seta e della poesia come merce. In questo quadro è sì possibile, secondo Scalia, la produzione di un'anti-merce o merce inconsumabile (come vuole Fortini), ma si tratta di una via d'uscita falsa nella misura in cui il capitale si appropria non solo dell'opera d'arte<sup>15</sup> (è in questo senso progressivamente divenuta falsa la tesi benjaminiana dell'artista come produttore che possiede i propri mezzi di produzione,<sup>16</sup> falsa su due livelli: i mezzi di produzione sono socialmente prodotti in un contesto di valorizzazione capitalistica e gli sviluppi dell'industria

---

13 Gioca naturalmente un ruolo qui l'attività di Fortini critico fino agli anni Novanta, con alcuni grandi saggi teorico-metodologici come le voci *Classico* e *Letteratura* raccolte in *Nuovi saggi italiani* (Fortini 1987, 257-313), oltre che la sua influenza su alcuni critici più giovani come Luperini e Brioschi.

14 Scalia 1978, 192-218.

15 I due principali modelli di riferimento sono qui la galleria privata e la compravendita dei diritti, in particolare su questa (più che sulle questioni del canone o della storiografia-letteraria) ci sembrano utilizzabili le indicazioni di Bourdieu in *Le regole dell'arte*, dato che il capitale simbolico bene o male tende a tradursi sempre in rendite, royalties o capitale reale e non è mai concepito al di fuori del mercato.

16 Cfr. Benjamin 2012, 147-162.

culturale hanno reso improduttiva e obsoleta la logica del ciclostile e dell'autonomia creativa materiale che quelle considerazioni sottintendevano), ma fa del bisogno di significazione e creazione proprio dell'uomo una merce in sé, producendo i potenziali consumatori.

Così Scalia:

È una funzione o, meglio, una forma dei rapporti sociali capitalistici. Come forma, può essere de-formata, in-formata, ri-formata. Come merce resta sé stessa attraverso le sue metamorfosi: meglio, realmente sé e realmente altro. In quanto è prodotto del lavoro "astratto" sociale. Non è vero che il capitale non ha bisogno dell'arte. Il capitale "impiega il lavoro". La merce è un bisogno umano, il bisogno è una merce, finché il capitale produce un oggetto per il soggetto e un soggetto per l'oggetto. Il capitale ha bisogno dell'arte, che non è di tutti, perché è sua; cioè, è di tutti, perché è sua (Scalia 1980, 13).

Il naturale impulso creativo degli scrittori<sup>17</sup> che vivono "della arte di cui 'non vivono'" (Scalia 1980, 10) li espone alla sola scelta possibile di fare "quello che fa[nno]: cioè il baco da seta" (Scalia 1980, 12). Anche Lukács apriva la sua *Estetica* con il motto marxiano "Essi non lo sanno ma lo fanno" (Lukács 1970, XIII), ma essa era costruita sul presupposto di un antagonismo radicale e in fin dei conti inconciliabile tra grande arte e capitalismo, cosa che pochi anni dopo (e nell'occidente tardocapitalistico) appare meno ovvia.

"Il capitale non condanna l'arte. A una sola condizione: che *tutto*, al più presto, *sia arte*. Il tutto-arte è il limite ottimale, la poesia *par tous*, il bene diffuso, non privilegiato, la partecipazione universale, la democrazia estetica. A ciascuno la sua parte di poesia destinata, prevista, programmata. La nostra poesia quotidiana" (Scalia 1980, 19).

Attraverso la contrapposizione tra lavoro produttivo e improduttivo in arte si arriva dunque a cogliere quel processo di estetizzazione diffusa che è una delle caratteristiche chiave della cultura del postmoderno. Già in alcuni saggi precedenti (si pensi alle conversazioni del 1963 *La questione dello sperimentali-*

---

17 La dialettica tra impulso disinteressato e lavoro, che diviene, nel quadro dell'economia politica, tra lavoro produttivo e improduttivo, può naturalmente essere affrontata anche da destra. Mentre qui ne delineiamo una lettura di sinistra se non specificatamente marxista, un esempio ne è il perdurare, negli stessi anni delle riflessioni di Fortini, Scalia, Luperini, della concezione luziana di *Naturalezza del poeta* che ontologizza i presupposti della capacità di produzione, del processo e del prodotto stesso.

smo)<sup>18</sup> i tratti di reificazione e di assunzione della cultura a seconda natura, che implica il modo di produzione e le merci feticizzate, erano indicate come tipiche soprattutto della nuova narrativa.<sup>19</sup> Tuttavia è a mio parere solo attraverso una specifica riflessione sulla loro posizione nel processo di valorizzazione che gli scrittori sono giunti a una comprensione critica dello statuto del loro lavoro alla vigilia degli anni Ottanta, ma questo processo di demistificazione dell'ideologia diffusa è naturalmente ben lungi dall'essere compiuto.

## 2. *Il baco nelle Americhe: marxismo critico e postmodernità*

Occorre qui indicare come, a mio parere, la tradizione italiana, anche quando si fonda su presupposti marxisti e dialettici abbia però in tutta una prima fase stentato a svolgere una critica del postmoderno poiché spesso ha scelto, *prima facie*, la forma di una difesa a oltranza del moderno concepito come costellazione di riferimenti ordinabili secondo istanze emancipative, o, detto altrimenti, di una possibile tracciatura del senso rivoluzionario della storia allegoricamente rintracciabile nel contenuto di verità delle opere (Fortini e Luperini),<sup>20</sup> oppure di abbracciare entusiasticamente le istanze antidialettiche del postmodernismo stesso in nome di un ritorno all'ontologia o a una ricerca della verità e a una pratica dell'interpretazione concepite come decostruzione e negoziazione del senso<sup>21</sup> (particolarmente la linea di Cacciari e Vattimo, ma tra i critici letterari marxisti Scalia non disdegna percorsi simili).<sup>22</sup>

Più interessante oggi sembra la corrente nordamericana in cui spicca Jameson, che con *Il postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo* mira

---

18 Vedi Scalia 1968, 219-299.

19 In cui il principio di sovversione, se resisteva, era piuttosto nella critica del punto di vista e nella esibita serialità della narrazione come manifestazione di una impossibilità dell'*Erlebnis* come già Benjamin aveva anticipato, cfr. Benjamin 1976, 235-260.

20 Di quest'ultimo si veda in particolare l'opera programmatica, con saggi di ermeneutica allegorica, *L'allegoria del moderno* (Luperini 1990) e i saggi di *La fine del postmoderno* (Luperini 2005).

21 Vale qui la pena indicare come, trasposte su un piano teorico-politico, le due linee animino, negli esiti più conseguenti, i due tronconi in cui si rompe la sinistra comunista in Italia: sintetizzando l'idea che il patrimonio dialettico-rivoluzionario fosse irrinunciabile e quella che fosse divenuto obsoleto di fronte al tardo capitalismo.

22 Si veda la conferenza *Heidegger-Marx-Heidegger* (Scalia 1991).

ad offrire un modello di critica generale della cultura estetizzata e mercificata che si è imposta come merce a partire dai tardi anni Settanta. Il critico non solo ricorda, all'inizio del suo lavoro, come le analisi pionieristiche di Adorno e Horkheimer (che avevano innescato i meccanismi difensivi del 'baco da seta' una volta assimilate dalla critica italiana) vadano rapportare a una fase capitalistica precedente,<sup>23</sup> ma indica nel postmodernismo la manifestazione culturale di un nuovo assetto della relazione base-soprastruttura che la fase di sviluppo capitalistico ha decisamente mutato:

Ora bisogna chiedersi se non sia precisamente questa semiautonomia della sfera culturale ad essere stata distrutta dalla logica del tardo capitalismo. Ma sostenere che la cultura oggi non è più dotata della relativa autonomia di cui godeva un tempo, come uno dei livelli tra gli altri, nelle prime fasi del capitalismo (per non parlare delle società precapitalistiche) non implica necessariamente indicarne la scomparsa o l'estinzione. Al contrario occorre spingersi oltre e affermare che la dissoluzione di una sfera autonoma della cultura va immaginata va immaginata in termini di esplosione un'immensa espansione della cultura nell'intero ambito sociale (Jameson 2007, 63-64).

Non si può, in altre parole, non essere postmoderni, tanto più che l'ipotesi con cui si chiudeva il libro (cioè, dello stesso postmodernismo come cultura della fase di transizione tra due rivoluzioni produttive capitalistiche), appare relativamente poco convincente col passare degli anni se si ipotizza una transizione breve; l'economia che assegna un ruolo produttivo a dati e informazioni sembra piuttosto confermare il processo di avvicinamento della sfera della produzione alla significazione. Nell'introduzione a *La fine del postmoderno* Luperini polemizza con la concezione di Jameson vedendo nel postmoderno stesso una lunga continuità con la modernità che si rintraccia, sul piano della prassi e dei rapporti sociali, nel riapparire di vecchie tensioni (nazionalismo) o di nuove forme di conflitti tipicamente moderni (di classe, conflitti antifondamentalisti, conflitti sulle libertà liberali). Di conseguenza una riorganizzazione delle istanze propriamente moderne della critica (giudizio di valore, ricognizione storiografica, mediazione tra opera e pubblico) è per il critico pisano non solo possibile, ma anzi un'essenziale operazione politica.<sup>24</sup>

---

23 Jameson 2007, 6.

24 Cfr. Luperini 2005, 21-35. In aggiunta e a rinforzo recente di queste posizioni *Tramonto e resistenza della critica*, (Luperini 2013).

Lo sviluppo successivo del lavoro di Jameson ha in parte confinato nel nominalismo i termini del dibattito, dato che lo stesso studioso americano ha poi a più riprese dedicato opere alla continuità dei motivi tardomodernisti nella società postmoderna.<sup>25</sup> Una proposta interessante è quella che è venuta, a cavallo del millennio, dai lavori di Bolívar Echeverría, che ha sistematicamente applicato la nozione di modernità capitalistica<sup>26</sup> nel doppio significato di capitalismo pienamente sviluppato e di modernità contrassegnata dal modo di produzione capitalistico come nozione per produrre una critica antimperialistica.

Analizzare, anche per quanto concerne i luperiniani compiti e precetti minimi della critica, le tradizioni marxistiche a sviluppo extraeuropeo può essere un'operazione non solo di divagazione esotico-geografica, e che si rende anzi necessaria nell'orizzonte di una economia e di una industria culturale globali.<sup>27</sup> Se si tiene conto della relativa distanza dai dibattiti europei della Guerra Fredda e insieme della necessità di affermare una propria autonomia teorica e operativa dall'Unione Sovietica (tutto il marxismo occidentale deve in fondo il suo nome alla sua natura di anti-*diamat*, e quasi tutto il marxismo critico in letteratura si sviluppa come anti-zdanovismo), nonché delle caratteristiche specifiche di determinate regioni nel sistema-mondo (che ad esempio mantengono una posizione strutturalmente periferica in virtù del loro essere fornitori di manodopera e materie prime a partire dalla cosiddetta accumulazione originaria fino a tutt'oggi), non sembrerà strano che marxismi di diverse zone geografiche abbiano potuto considerare la problematica novecentesca della conflittualità tra espressione artistica e mercato capitalistico sotto una prospettiva parzialmente differente.

L'exkursus che abbiamo cominciato con Lukács può dunque essere proseguito con le opere estetico-critiche di Adolfo Sánchez Vázquez, figura che, per la sua longevità e prolificità, rappresenta un vero e proprio ponte teorico tra almeno tre generazioni di critici marxisti (attraversando in pieno le rivoluzioni capitalistiche che segnano il tornante storico di Jameson e Mandel).<sup>28</sup>

---

25 Si vedano i volumi *The Modernist Paper* (Jameson 2007b) e *The Ancient and the Postmodern. On the Historicity of Forms* (Jameson 2013).

26 In particolare, si veda *¿Qué es la modernidad?* (Echeverría 2009).

27 Alcune interessanti considerazioni sull'etnocentrismo filosofico, che produce tra l'altro l'interpretazione di De Man e di Gadamer per cui la tradizione, che si consideri storicamente o meno, ha sue proprie leggi di evoluzione, sono in Gandler 2007, 27-43.

28 Sánchez Vázquez, nato nel 1915, ha militato da comunista nel fronte repubblicano durante la Guerra Civile Spagnola, ha trascorso la maggior parte della sua vita da esiliato in

Secondo il paradigma già indagato, raccoglie i primi scritti sistematici di estetica e critica in *Las ideas estéticas de Marx*, ma se la prima parte degli studi tende a una costruzione umanistica apparentabile a quella di Lukács, con un tratto di maggiore critica al realismo socialista, il commento di analoghi testi cardine della fondazione della critica marxista (il carteggio con Lassalle, i *Manoscritti economico-filosofici*, la lettera a miss Harkness) approda a una concezione della prassi come processo di autoformazione del soggetto<sup>29</sup> cui non è estranea la problematica della creazione artistica.

Il lungo studio *El destino del arte bajo el capitalismo* esamina la contraddittorietà tra arte e capitale partendo dalla concezione marxiana della creazione artistica come lavoro improduttivo. Sánchez Vázquez elabora così una critica dell'arte reificata non sulla base dei contenuti (e contenutistico è più volte il marxismo meccanicista, ma anche un certo populismo critico che ne ha preso il posto difendendo posizioni marginali), bensì sulla base dell'espropriazione e del distorcimento delle capacità creative che il capitale forza per trasformare l'opera in merce:

L'artista produce per sé stesso e per altri, a cui il suo messaggio non può arrivare perché le vie d'accesso gli sono precluse per il suo rifiuto di produrre per una necessità esterna, cioè per il mercato; il suo lavoro, d'altra parte, contraddice i gusti e gli ideali che regolano la produzione di mercato e quindi non trova acquirenti. L'artista crea, quindi, eroicamente per un bisogno interiore di espressione, senza fare concessioni che limitino la sua libertà creativa; il suo lavoro nasce alle spalle del mercato dell'arte o in sprezzo alle sue richieste (Sánchez Vázquez 1965, 210-211 trad. mia).

Di questa creazione come autoespressione e compiuta umanizzazione è antitesi l'arte come lavoro produttivo per il capitale. Assoggettata alla divisione capitalistica del lavoro l'arte si scinde in due: da un lato un'arte per le minoranze elette (Sánchez-Vázquez ha qui di mira tanto le versioni conservatrici quanto le avan-

---

Messico ed è arrivato alla riflessione sistematica solo in età relativamente avanzata, dopo una ricca attività di critico letterario. Le ultime opere risalgono tuttavia alla fine degli anni Duemila e si muovono nel segno di una continuità con il marxismo critico-dialettico. Continuità che ne ha reso poco attrattiva l'opera in Europa proprio quando cominciava a farsi più sistematica. Ciò gli vale una contegnosa nota nella storia della filosofia spagnola più attendibile in Italia, che è di impianto neo-cattolico. Vedi Savignano 2016.

29 Particolarmente nell'opera *Filosofía de la praxis* (Sánchez-Vázquez 2003).

guardie eversive), dall'altro l'arte di massa, il cui carattere fondamentale non è tanto la bassa qualità e la semplificazione dei processi (come pensava per lui soprattutto Ortega y Gasset), quanto l'atteggiamento di passivizzazione che alimenta nei consumatori e che richiede essa stessa per poter essere commerciata.

In entrambi i casi si tratta di una significativa sottrazione di autonomia che subiscono, per il filosofo, tanto l'arte colta e individuale quanto quella popolare e collettiva, in cui un elemento di libera prassi creatrice è presente.

“La tendenza storica del capitalismo, come abbiamo sottolineato in precedenza, è quella di allontanare il popolo dalla sfera della creazione artistica per ridurlo a mero consumatore di prodotti artistici” (Sánchez Vázquez 1965, 278 trad. mia).

Naturalmente emergono alcune caratteristiche tipiche della concreta situazione storica in cui queste pagine sono state scritte: la presenza di un vasto patrimonio di arte e letteratura popolare e anonima che assume piena legittimità estetica e critica (ed è quantomeno significativo che Sánchez Vázquez non scelga mai l'opzione postcoloniale o del raffronto di civiltà rimanendo piuttosto vicino alla posizione del nostro Gramsci), un contesto sociale in cui i consumi culturali sono un privilegio e spesso l'arte è proprietà privata<sup>30</sup> e la sfera dell'estetico non è ancora “esplosa”, per citare Jameson, e la formulazione di queste tesi in un periodo di iniziativa delle forze socialiste (alcuni dei saggi furono discussi a Cuba sulla rivista della Casa de las Américas) che inevitabilmente dà al processo di creazione artistica una coloritura attivistica.

Posta l'antitesi di arte e mercato un significativo strumento di giudizio delle opere stesse sarà la loro capacità di resistere alla degradazione (cioè di portare come interna tensione il loro statuto di merci) e di consentire il maggior grado possibile di autoespressione e di riconoscimento da parte dei fruitori.<sup>31</sup>

Proprio con questa chiave di lettura si devono intendere gli ulteriori sviluppi critici dell'attività di questo autore: così gli aspetti più marcatamente individualistici vengono resi maggiormente credibili da una riflessione duratura sul processo di socializzazione dell'arte che, se negli studi di fine Novecento è contrapposto

---

30 Ma è utile ricordare che nell'Italia del XXI secolo è possibile assistere a esposizioni artistiche anche di artisti canonizzati e universalmente noti (Fattori, Balla, Morandi etc.) composte solo da collezioni private e che l'editoria si trova di fatto in una condizione di oligopolio.

31 Per un'idea di come questa chiave di lettura comporti una diversa interpretazione dei classici del modernismo e del loro valore letterario rispetto alla maggior parte delle letture marxistico-dialettiche di marca lukacsiana si può vedere il saggio *Un eroe kafkiano: Joseph K.* (Sánchez Vázquez 1965, 135-153).

alla categoria hegeliana di morte dell'arte, (letta da Sánchez Vázquez come sua completa mercificazione)<sup>32</sup> porta implicitamente a una definizione dell'atto e della teoria critica come passaggio da una critica d'arte a una critica dell'arte:

Pertanto [questa critica] sarà anche critica delle condizioni sociali che fino a ora l'hanno [l'arte] determinata e, a sua volta, una critica che faccia suo il progetto di trasformazione radicale della società che consenta – tanto socialmente come artisticamente – il predominio del principio di creatività sulle diverse forme di alienazione. Una critica siffatta implica, dunque, la rottura con l'ideologia dominante e, in particolare, con l'ideologia estetica borghese che giustifica – con la supremazia del valore estetico del genio creatore e del carattere privilegiato e elitario della relazione estetica – quell'arte che è divenuta un ostacolo per lo sviluppo delle possibilità creative degli uomini (Sánchez Vázquez 1996, 215, trad. mia).

Certo simili parole erano, dal punto di vista di un critico letterario di oggi, apparentemente più socialmente comprensibili quando sono state scritte nel 1980, ma la particolarità della posizione di Sánchez Vázquez, e dei pensatori con lui indebitati, sta anche nel fatto che non essendo sulla linea di fuoco dello scontro geopolitico e culturale tra liberismo e socialismo non hanno dovuto patire il discredito in cui generalmente è venuto a cadere il pensiero marxista dopo la stagione di relativa egemonia degli anni Sessanta-Settanta e neanche (almeno per le scuole di marxismo cosiddetto critico) il contraccolpo della dissoluzione dell'Unione sovietica o la necessità di rimodulare le forme della propria attività in relazione alla scomposizione di classe e alla frattura dei partiti della sinistra storica, fatto che invece segna almeno in Europa un passaggio chiave per l'ostilità al marxismo e alla critica come mediazione sociale *tout court*.

La storia di questo conflitto è anche la storia dello sviluppo del postmodernismo come logica culturale e di quella che Jameson ha chiamato, sulla scia di Lyotard, la “War on totality” (Jameson 2009, 210), ma la stessa reazione di Luperini (e anche di critici politicamente affini ma teoreticamente distanti),<sup>33</sup>

---

32 Cfr. in particolare *Socialización de la creación o muerte del arte* in Sánchez Vázquez 1996, 187-203.

33 Raul Mordenti in *L'altro e il senso del testo* giungerà ad affermare che con la crisi della concezione occidentale progressiva della storia, che implica la rinegoziazione dei canoni disciplinari, delle tradizioni ma anche delle pratiche emancipative, si apre una serie di conflitti tra l'Occidente euroamericano e i suoi 'altri' (migranti, Terzo mondo, soggetti sociali e minoranze oppresse) tale per cui “la guerra è veramente la rivelazione a se stesso dell'essere ontologico occidentale (hegelianamente l'Essere è la Guerra), essa è la manifestazione nella

con l'insistenza sulla persistenza del moderno nel senso di una sostanziale presenza di conflitti moderni e di annesse opposizioni concettuali (soprattutto tra vecchio e nuovo laddove il postmoderno tenderebbe a livellare il senso storico e spazializzarlo), denuncia in fin dei conti il bisogno di rintracciare il filo materialista di una teorizzazione che non può (e non deve) darsi un'uguale continuità di forme con il passato.<sup>34</sup>

Lo stesso Jameson proprio nel momento di maggior tentativo di recupero della dialettica è costretto a riconoscere la centralità del concetto di classe, oltre a quello di mercificazione, come la pietra di paragone sul quale il pensiero marxista resiste o cade: “we may say that it is class struggle that restores a dialectical reading of history insofar as it necessarily proceeds by breaks and discontinuities, and not the uninterrupted (or “homogeneous”) temporality of progress or inevitability” (Jameson 2009, 29).

Trovandosi del resto a definire i differenti ‘postmarxismi’ ne indica un tratto comune nella scarsa rilevanza accordata al concetto di classe, ma al contrario, propone di leggere la globalizzazione non come un processo di rottura della

---

storia dell'idea di Totalità” (Mordenti 2016, 26). Il critico romano ha qui una concezione negativa della totalità, cui contrappone l'idea di infinito che comporta un riconoscimento mutuo delle alterità. Non condividerei in tutto questa posizione, soprattutto perché le ‘alterità’ sono sempre socialmente negoziate e mediate e mai ontologicamente date, tuttavia è qui rilevante notare come, anche se non si accetta la concezione emancipativa del pensiero totalizzante, si è costretti a riconoscere nella totalità l'insieme mobile del conflitto sociale e non una staticità uniforme e, dunque, nell'idea stessa di totalità (la si chiami poi come si vuole) la condizione di possibilità e necessità di una critica letteraria marxista.

34 Di questo tipo mi pare l'insistenza luperiniana in quello stesso luogo sulla forma saggio come strumento di lotta della critica marxista nel nuovo millennio. Si tratta di un saggismo di specie diversa da quello individualistico-radicalo, che pure nasce dalla stessa rottura del fronte della critica di sinistra nel passaggio attraverso il postmodernismo. come testimonia la comune presenza in riviste come gli ultimi *Quaderni Piacentini*, o *Linea d'ombra*, di figure come Berardinelli, Cordelli e Moretti. Quest'ultimo a scorno di tutto il suo stesso scientismo mantiene infatti, ci pare, una visione della critica come ricerca e ‘esperimento’ da fase eroica delle scoperte scientifiche, sostituendo, nei suoi saggi metodologici, alla figura del lettore geniale quella del geniale costruttore e verificatore di ipotesi in laboratorio. Il saggio luperiniano sembra piuttosto voler invece incarnare il momento critico-allegorico della società contemporanea, ma l'insistenza sulla capacità e sulla natura allegorica della critica nasconde anche la sua difficoltà odierna a legare oggi critica letteraria e critica dell'economia politica se non appunto nella forma di una mediazione in qualche misura tipica di una specializzazione riconosciuta.

divisione in classi (che poi emergano altre linee di conflitto e altri *standpoint* particolari all'interno della società non è un elemento strettamente legato alla rilevanza della divisione in classi in sé), bensì come un processo di concentrazione e omogeneizzazione delle divisioni leggibili sulla base dello sviluppo dei singoli mercati e capitali concreti.<sup>35</sup>

Comparata a questo stato di cose la continuità sostanziale delle posizioni di Sánchez Vázquez, tanto da rieditare integralmente il libro sulle idee estetiche di Marx nel 2005 e includerne ampi estratti nella raccolta delle *IncurSIONES Literarias* del 2008, non indica a nostro parere una insistenza di tipo nostalgico su posizioni precedenti la crisi del socialismo novecentesco,<sup>36</sup> né una immaginaria transizione della totalità come pensiero dalla borghesia centroeuropea in lotta contro il vecchio ordine, attraverso le forze storiche del movimento socialista nel Novecento, fino alle masse del cosiddetto Terzo Mondo nel nuovo millennio (sarebbe l'errore tipico di chi mitizza l'impatto immediatamente politico degli studi post-coloniali e dei *subaltern studies*). Significa se mai, e qui una leggera crudezza sarà scusata, che l'idea della fine della storia, quella della frammentazione postmodernistica, ma anche la tesi della compiuta trasformazione del marxismo in teoria e della sua culturalizzazione-mercificazione (da cui deriva la giustissima insistenza invece sulla permanenza del conflitto e della divisione in classi di quei teorici che sentono di dover difendere un marxismo

---

35 È la problematica dell'*Actually Existing Marxism*: "Globalization, which has spelled the crisis in national production, and thereby in the institutions of a shrinking national work force, can be expected to bring into being international forms of production with the corresponding class relations, yet on a scale so far unimaginable to us, whose forms cannot be deduced in advance, and whose political possibilities cannot yet be predicted, let alone computed. It is necessary to insist both on the inevitability of this new process of global class formation and also on the representational dilemmas with which it presently confronts us: not only is the geological tempo of such class formation imperceptible to organisms condemned to human time (as has been said, we exist simultaneously in both these incommensurable temporal dimensions, which do not often communicate with one another); but the schematisms whereby we might begin to map this inaccessible reality (comparable to the problems raised by the passage from a limited or perceptual segment of heavenly space to cosmologies so immense as to escape our mental categories) have also not yet been determined". (Jameson 2009, 402)

36 A maggior misura di ciò basterebbe citare la ricca produzione di saggi di tipo teorico politico che affianca l'opera critica ed estetica, quali *El valor del socialismo*, (Sánchez Vázquez 2003b) e l'ultima opera compiuta *Ética y política*, (Sánchez Vázquez 2007).

dialettico screditato in Occidente) si reggono essenzialmente sulla volontà di non considerare ciò che avviene al di fuori della sfera euroamericana e di ritenere le sorti del marxismo legate più alla sua egemonia tra i declassati intellettuali europei che non alle possibilità di soggettivazione politica di una larghissima maggioranza di esseri umani sfruttati. D'altra parte, la richiesta di un'estetica della partecipazione di Sánchez Vázquez, come sosterrà nel definitivo confronto con l'estetica della ricezione della scuola di Costanza, si rivela pienamente comprensibile alla luce non solo dell'integrazione dell'arte quale merce da consumo, ma anche di una critica della differente qualità e quantità di consumo accessibile alle diverse classi sociali.

In un confronto con i videogiochi, elaborato in virtù della loro struttura fondamentalmente narrativa, abbastanza insolito per la tradizione dialettica (e ancora di più per un marxista nato nel 1915), l'autore vede in essi un esempio di socializzazione delle potenzialità creative (è richiesto l'intervento attivo del soggetto per dare forma a quello specifico prodotto artistico-narrativo) e anche se giustamente non si inganna riguardo alla loro natura di canalizzazione e compensazione della frustrazione di quelle stesse potenzialità (oggi per noi si potrebbe azzardare l'ipotesi che le migliaia di raccolte di versi e romanzi prodotti ogni anno abbiano in parte la stessa funzione), del resto già Adorno aveva rilevato la natura di coazione a ripetere propria del gioco nella società tardo capitalistica,<sup>37</sup> vi rileva però la manifestazione di un bisogno di massa, ma soprattutto la possibilità di stabilire un conflitto per l'uso non regressivo di queste capacità di socializzazione accresciuta dei prodotti artistici e tecnici.

“Ora, la necessità di salvare la natura creativa dell'uomo, alienata nell'odierna società capitalista, giustifica la necessità di un'arte che permetta appunto di estendere la creatività, anche se non raggiunge i livelli eccezionali della grande arte. Per tanto, si giustifica la necessità di un'altra società possibile che, con la sua struttura economica e sociale, costruisca le fondamenta e le condizioni favorevoli per arricchire umanamente i suoi membri attraverso la socializzazione della creazione” (Sánchez Vázquez 2005, 97, trad. mia).

Si tratta del vecchio tema del baco da seta, passato tuttavia attraverso un confronto critico con il postmodernismo. L'analisi del filosofo spagnolo coincide in larga parte con quella di Jameson, in particolare nell'indicare nella negazio-

---

37 Cfr. Adorno 1975, 530-531.

ne della razionalità storica uno dei tratti fondamentali del postmodernismo,<sup>38</sup> ma passando allo specifico dei fatti artistici rileva l'antitesi fondamentale della nuova logica culturale con il paradigma emancipativo tipicamente moderno che aveva guidato, in ottica marxista, lo sviluppo dell'arte e della riflessione critica su di essa:<sup>39</sup> "Innovare, creare, era per le avanguardie, prima di essere addomesticate dal mercato, un atto di emancipazione. Ora il postmodernismo libera l'artista dalla responsabilità che si assume nella modernità, poiché l'emancipazione stessa non ha per lui fondamento e destino" (Sánchez Vázquez 1997, 327 trad. mia).

Tuttavia, nonostante sia posta in questi termini essenzialmente negativi, la realtà effettiva della situazione postmoderna, che anche questo autore non nega ma che riporta anzitutto a un'accresciuta possibilità autodistruttiva dell'uomo,<sup>40</sup> non è priva di una sua necessità e di un suo contenuto positivo, e

---

38 Cfr., *Radiografía del postmodernismo* (Adolfo Sánchez Vázquez 1997, 323, trad. mia) in *Filosofía y Circunstancias*; Rubí-Anthropos, Barcelona-México, 1997 "Il pensiero postmoderno si concentra quindi sul presente, su un presente che si riproduce e nel quale il nuovo è un presente che si riproduce e in cui il nuovo è solo lo stesso. Non è più possibile parlare della storia come di un processo che porta a un presente che deve lasciare spazio, soprattutto con la sua trasformazione della società, al futuro, a ciò che non è ancora arrivato e per il cui arrivo lottiamo. È dunque tipica del pensiero postmoderno questa esaltazione del presente e negazione del futuro che è, in verità, la conciliazione con un presente, il nostro presente; una conciliazione che è sempre il segno del conservatorismo".

39 Se l'arte abbia di per sé un carattere emancipativo o se si possa leggere in questa chiave la storia del suo sviluppo è naturalmente una questione controversa, ma si deve notare che, in maniera diversa, le maggiori opere sistematiche di estetica del marxismo occidentale, cioè quelle di Lukács e di Adorno, le assegnano, anche se in termini differenti, la stessa caratteristica, non tanto di diretta emancipazione dallo sfruttamento, ma di emancipazione dalle forme di alienazione della coscienza, tra cui spiccano la religione (per Lukács) e la reificazione dei rapporti sociali (per Adorno). Si tratta nel complesso di una lettura positiva della prassi artistica autentica all'interno della tradizione marxista, quanto dipenda dalla sua lettura come lavoro improduttivo o lavoro non coatto potrebbe essere un elemento di interessante ricerca.

40 È interessante notare come questo tema, che la tradizione marxista associa essenzialmente alla modernità e al Novecento, con le figure di Günther Anders e di Edward Palmer Thompson tra i maggiori interpreti critici, sia invece legato in questo caso alla condizione postmoderna. Sotto questo aspetto si può pensare che non solo la posizione geopolitica determini una lettura diversa ma che la stessa razionalità progressiva della storicità che rende

sebbene Sánchez Vázquez sia risoluto nell'indicare il carattere moderno e storico del progetto emancipativo del marxismo, è pur vero che l'universalismo inscritto nella tradizione socialista (che la scuola della UNAM ha tenuto fermo fino a tempi recentissimi e che rappresenta il punto di distinzione tra una critica della totalità e una critica al concetto di totalità in nome dei particolarismi), può, secondo Sánchez Vázquez, declinare in una cattiva universalità cui deve rispondere la ricerca di:

un socialismo post-moderno, se vogliamo – [che] può essere fatto solo nella misura in cui la teoria della realtà da trasformare e delle possibilità e dei mezzi per trasformarla, sia attenta ai palpiti di quella realtà e sia libera dalle concezioni teleologiche, progressiste, produttiviste, ed eurocentriche della modernità che permeavano persino il pensiero di Marx e che si sono protratte fino ai nostri giorni (Sánchez Vázquez 1997, 329, trad. mia).

Non è possibile trarre da questo percorso un prontuario teorico-critico, che del resto confliggerebbe con la dinamica dialettica che accomuna tutti gli autori qui ricordati, nonostante gli esiti e le distinzioni a volte anche notevolmente diversi. Tuttavia ci sembra dominare l'esigenza di una riattivazione e di una interpretazione del conflitto come proprio della teoria e della pratica critica anche in ambito letterario, e in particolare 1) in seno alle sue istituzioni (come avviene o è avvenuto quando i critici sono anche autori di letteratura in proprio), che approfondisca non solo la funzione di mediazione della critica (che le posizioni più recenti indicano in aperta e forse irresolubile crisi), ma anche lo statuto professionale del critico in quanto produttore di merci. 2) Come campo di tensioni interno all'opera stessa, secondo quanto la tradizione di ermeneutica marxista da Adorno a Jameson ha mostrato possibile. 3) Riguardo la posizione generale della creazione letteraria come processo dialettico e come lavoro improduttivo che, dovendosi convertire in lavoro produttivo, produce tensioni, conflitti e soluzioni i cui risultati sono anche la storia e l'oggetto d'indagine dei punti precedenti.

La tradizione del marxismo critico è dunque non solo ancora produttiva, e capace anzi di prendere forza dall'integrazione di una varietà di prospettive, ma in larga parte, almeno presso di noi, ancora da esplorare.

---

'moderno' il progetto di emancipazione marxista, sia iscritta nella specifica situazione che la possibilità di autodistruzione determina e che dunque, anche per la prospettiva di Sánchez Vázquez, coesistano continuità e cesure tra moderno e postmodernismo.

### 3. *Alla ricerca del valore d'uso: baco e bachicoltore*

Nella seconda parte di questo saggio abbiamo preso in esame più dettagliatamente l'opera di Sánchez Vázquez e indicato i punti di interesse propri di un marxismo critico non eurocentrico. Di particolare interesse è l'elezione a tema della creazione artistica come lavoro e la conseguente individuazione del potenziale estetico di un'opera e della posizione della critica al livello dei conflitti nella sfera della produzione e della circolazione delle merci. Ci sembra una prospettiva meritevole di considerazione soprattutto perché gli spunti che in Italia se ne sono avuti (abbiamo considerato brevemente Fortini e Scalia), sono stati asistematici e legati più a considerazioni di analisi sociale e di classe (gli intellettuali umanisti integrati nel mercato) che non a una rilettura generale delle categorie critiche.

Esiste però naturalmente anche un lato, e se non uno solo certamente almeno uno fondamentale, problematico in questa impostazione: il fatto che la creazione letteraria si presenti come valore d'uso.

Con ciò non si intende negare la validità della letteratura come bisogno, ed anzi la capacità di cogliere nei processi di significazione e autorappresentazione uno degli elementi centrali della pratica letteraria ci sembra uno dei punti di maggiore rilievo di un'applicazione di elementi marxiani alla critica letteraria; in questo semmai Sánchez Vázquez ha il merito di evitare le controversie potenzialmente infinite tra autonomia ed eteronomia della letteratura e tutte le polemiche sull'impegno che assumono storicamente e geograficamente diversi valori posizionali. Ciò che indubbiamente rimane più problematico è la considerazione del valore d'uso come indipendente e non come depositario del valore di scambio,<sup>41</sup> con il passaggio che ciò comporta dalle qualità individuali della singola merce-opera nel nostro caso al valore come espressione del lavoro astratto. Scrive Sánchez Vázquez:

Come lavoro concreto, il lavoro artistico si mostra legato alla forma e al contenuto dell'opera, ma nella sua concretezza, nella sua individualità concreta: un uomo concreto, con tutta la sua ricchezza umana, è quello che si oggettiva nel corso del suo lavoro e quanto più questa attività è concreta, cioè meno spersonalizzata e uniforme, tanto più rivelerà il suo carattere creativo e il suo contenuto umano. Il lavoro artistico che si incarna nell'opera d'arte, in quanto oggetto utile che soddisfa un bisogno specificamente umano di espressione, ogget-

---

41 Sulla compresenza delle due concezioni nel *Capitale* si veda Napoleoni 1985, 83-85.

tivazione e comunicazione, è un lavoro concreto e, pertanto, non può essere indifferente agli aspetti individuali, qualitativamente differenti, di questa attività. Non possiamo quindi confrontare due opere artistiche tra loro stabilendo un rapporto quantitativo tra di esse, ad esempio considerandole come quantità o frazioni di un lavoro universale astratto, cioè come parti di un lavoro indifferente agli aspetti, qualitativi, concreti e singolari di questa attività (Sánchez Vázquez 1965, 190 trad. mia).

Tuttavia nella sua forma di valore potenziale tramite il passaggio a valore di scambio il valore d'uso si realizza nel consumo e non nella produzione (Marx 2009b 356-357), ma ciò significa che riveste un valore d'uso per il consumatore e non per il produttore e dunque lo stesso bisogno di significazione è un motore in forma mediata (il lettore ha bisogno dell'opera), che esista un valore d'uso per l'autore (per il suo bisogno di autosignificazione) è possibile, ma in quel caso non si realizza in quanto merce ed è persino dubbio che assuma mai realmente una forma compiuta,<sup>42</sup> a meno che non si opti per forme estetiche decisamente eteronome (ad esempio un testo composto per finalità culturali o di propaganda politica); il che dimostra che l'autonomia estetica dell'arte propria della cultura borghese (Hegel ne è il primo codificatore) è in un certo qual modo speculare al suo essere sempre arte per un mercato (l'eteronomia che diventa la seconda natura dell'opera e non è dunque percepita come tale).

Ora in questo soddisfare una necessità del consumatore è dubbio che, stando alle caratteristiche peculiari dell'opera letteraria come le ha appena descritte, si possa davvero sostenere come questo autore fa, che una volta che l'opera passa ad essere merce la sua dimensione estetica e umana si annulla in quella quantitativa come possibilità di guadagno (Sánchez Vázquez 1965, 193). Certamente è così dal punto di vista del capitale, tuttavia se essa non incontrasse il consumatore sulla base delle sue qualità individuali (anche estetiche), non avrebbe alcun valore realizzabile.

Ciò che rileva non è dunque l'antitesi tra qualità (opera-espressione) e quantità (opera-merce), ma la finalità a cui quella specifica qualità (l'opera con quei tratti) è orientata. L'arte di massa non è in sé disumana, ma reca un altro progetto di umanità.

---

42 Si può pensare che qualcosa sia composto per svago o per esercizio ma si tratta di casi decisamente liminali, considerato poi lo iato che esiste tra le dichiarazioni degli autori e l'effettiva condizione del mercato.

Sánchez-Vázquez sarà maggiormente consapevole di ciò nei suoi saggi letterari dove in effetti l'antitesi è orientata in questo senso, e l'insistenza recente sulla socializzazione della creazione indica una decisa presa di posizione in definitiva verso una maggiore autodeterminazione collettiva della finalità dell'espressione artistica; ma l'ombra di quella prima 'romantica' opposizione rimane nella difficoltà che quasi sempre manifesta nell'indicare dove, nella creazione artistica, cominci e finisca la libera espressione del soggetto.<sup>43</sup>

Se del resto una dimensione qualitativo-estetica fosse del tutto irrilevante nell'opera considerata come merce ogni critica letteraria che non fosse una sociologia quantitativa dei consumi dovrebbe parimenti dichiarare il suo scacco o pretendere di agire 'come se' l'opera non fosse mai una merce. Si può anche pensare che questa alternativa rappresenti in qualche misura una tendenza effettiva dello sviluppo della critica letteraria: da una parte si avrebbero così teorie sociologizzanti (come sono in effetti la teoria dei campi di Bourdieu, ma io credo tutto sommato anche i risultati raggiunti dal *distant reading*)<sup>44</sup> e dall'altra varie forme di lettura individuale, idealistica, storicistica che sono in fin dei conti la prosecuzione della tradizione critica umanistico-liberale. En-

---

43 Perlopiù si deve fare guidare, legittimamente, da criteri di ordine politico e in effetti quantitativamente prevalgono negli studi letterari autori di dichiarate tendenze rivoluzionarie (Neruda, Hernández, Gorki, Revueltas, Felipe) o almeno progressiste (Machado, Paz), mentre di fronte a autori di collocazione politica più incerta (come ad esempio Tolstoj) deve in qualche misura recuperare le teorie del tipico e del rispecchiamento.

44 Non solo è rilevante qui la continua insistenza sul grande non-letto che rappresenta la stragrande maggioranza del patrimonio letterario, ma io credo, la dimostrazione, ad esempio attraverso i saggi di *Da una certa distanza* (Moretti 2020) e *Falso movimento* (Moretti 2022), che gli studi più riusciti siano quelli centrati sul genere e sulle caratteristiche del consumo, mentre quando ci si avvia ad analisi di tipo contenutistico-formale o si riproduce l'esistente (Sherlock Holmes è il più fortunato personaggio di gialli vittoriani) o si ottengono risultati ovvi (la rete di relazioni dell'Amleto dimostra che senza Amleto e la corte la tragedia non si sosterebbe) e si manca spesso il punto esplicativo. Lo stesso Moretti ha dovuto recentemente, con il suo consueto tono da esploratore, indicare che un problema in questo senso esiste: "Falso Movimento. Si è partiti, e poi, come in ogni road movie che si rispetti, la meta ha via via perso importanza rispetto a quello che si vedeva ai lati della strada. [...] Ora "forma" non è un concetto fra i tanti: è ciò che caratterizza la sfera estetica in quanto lavoro, produzione, *intervento* sulla realtà. Si perde la forma, si perde la dimensione sociale della letteratura e la si riduce a uno scialbo riflesso. Il che è appunto quel che è successo con l'avvento di tecniche come il *text mining*, il *topic modeling*, la *content analysis*, la *sentiment analysis* e via dicendo [...] e le forme si sono dimenticate di noi" (Moretti 2022, 11-13).

trambi questi gruppi di posizioni, che schematizziamo spero efficacemente, risultano ostili alla teoria perché o immaginano di poter consultare e attribuire significato a fatti e dati indipendentemente dalle interpretazioni<sup>45</sup> o pensano che queste ultime debbano in qualche modo derivare dall'esperienza del testo rispetto alla quale la teoria rappresenterebbe una maglia costrittiva e in ultima analisi mistificante.

Più in là si è spinto un altro teorico marxista, Bolívar Echeverría, in cui l'impronta degli studi di Sánchez Vázquez e di una conoscenza di prima mano dell'economia politica si salda con una pluralità di riferimenti che vanno dalla scuola di Francoforte a Weber e Heidegger. Non è qui possibile esporre in dettaglio la variegata opera di questo autore, in cui tuttavia è proprio la riflessione sul valore d'uso a compiere un salto qualitativo. Per ciò che ci interessa occorre rilevare come Echeverría lavori sul concetto di forma naturale della riproduzione sociale e sulla contraddizione tra valore e valore d'uso.

Nella forma naturale di riproduzione sociale sono per il filosofo incluse tanto la produzione di valori d'uso attraverso il lavoro e l'umanizzazione della natura quanto quei processi di produzione semiotica che tendono a produrre le condizioni sociali di esistenza che determinano la soggettività (in particolare l'autore si riferisce alle istituzioni, ai valori simbolici connessi alla vita collettiva e alla comunicazione linguistica come veicolo medio fondamentale di questi).

La fondamentale modalità capitalistica della prevalenza del valore di scambio sul valore d'uso è da cogliersi nel pensiero marxiano per cui nella natura del capitale non sta il soddisfacimento dei bisogni sociali, ma il suo accrescimento e la produzione di plusvalore (accrescimento del quale la presenza e soddisfazione di detti bisogni è sia causa che conseguenza come spinta alla produzione e al consumo ma mai fine ultimo). Precisamente su questo soddisfacimento si incentra invece l'attenzione del pensatore ecuadoriano, nella convinzione, giu-

---

45 È un atteggiamento ricorrente, soprattutto nell'ambito dell'utilizzo della programmazione informatica e degli algoritmi per l'analisi letteraria il ritenere che visualizzazione di quantità equivalga a conoscenza oggettiva e immediata, mentre è evidente che gli input dei programmatori e le impostazioni degli algoritmi contengono non solo un astratto quesito di ricerca, ma l'intera impostazione ideologica-metodologica ed estetica dei ricercatori: la tradizione dialettica conosce questo problema nei termini della critica hegeliana all'epistemologia matematica nella *Fenomenologia dello spirito*, la critica marxista nella sottolineatura antipositivistica della non-neutralità delle tecnologie, dal *Capitale* a *L'uso capitalistico delle macchine* di Panzieri.

sta in effetti, che il valore d'uso rappresenti la parte meno delineata nella teoria marxiana del valore (e non potrebbe non essere così essendo quella di Marx una critica dell'economia politica).

La "forma sociale-naturale" dello stesso processo di riproduzione sociale si costituisce intorno al conflitto che deriva dalla transnaturalizzazione della vita animale. L'incarnazione concreta di questo conflitto, è, per forza di cose, multipla. La sua costituzione si basa su un'originaria scelta di sé, una scelta di identità, e questo avviene sempre in una particolare situazione che diviene possibile, in un complesso determinato di condizioni ed eventi naturali, sia etnici che territoriali. La forma sociale naturale implica quindi un patto fondante del soggetto con se stesso, in cui si cristallizza una strategia di autoaffermazione come garanzia di sopravvivenza. È un impegno a mantenere e coltivare il modo peculiare in cui ha realizzato la sua transnaturalizzazione, cioè la selezione iniziale che ha fatto di ciò che del materiale animale doveva essere riassunto e valorizzato e di ciò che doveva essere abbandonato e represso. Dalla sua versione più semplice e pura alle sue versioni più complesse e rielaborate, la forma sociale attraversa una storia che è un susseguirsi di fedeltà e tradimenti a questo impegno originario (Bolívar Echeverría 1998a, 196-197 trad mia).

Nello sviluppo storico della forma sociale di produzione il capitalismo, caratterizzato dalla prevalenza del valore di scambio sul valore d'uso, soppianta le forme concorrenti di transnaturalizzazione, o quelle che Echeverría chiama le modernità non capitalistiche (distinguiamo per chiarezza dalla modernità post-capitalistica, anch'essa non capitalistica ma che resta un progetto futuro)<sup>46</sup>: è, se si vuole, la storia del colonialismo come storia della totalizzazione capitalista e sussume i codici precedenti che però rimangono attivi e concorrenti nel determinare la produzione e la forma specifica del valore d'uso (la forma e il significato del consumo). È in questo senso che il valore d'uso ha specifiche connotazioni storiche, culturali, estetiche. Ciò produce una visione della totalizzazione capitalista come in perenne conflitto con una sorta di eccedenza antropologica: la coscienza sociale non è completamente reificata, ma assume una serie di strategie adattative che l'autore battezza, sulla scia di Weber, "ethos della modernità capitalista" (Echeverría 1997, 163). Sebbene Echeverría insista sul fatto che questi ethos non si trovino mai in forma pura, individuale e cosciente e rappresentino piuttosto una forma di inconscio sociale media-

---

<sup>46</sup> Echeverría è tornato a più riprese sul concetto di modernità che interpreta in senso filosofico e genealogico e non solo storico, ma il testo chiave, spesso riproposto, sono le tesi *Modernidad y capitalismo 15 tesis* (Echeverría 1997, 133-197).

to attraverso la vita concreta e dunque siano anche un retaggio ‘archeologico’ delle differenti forme della modernità, indica ripetutamente come alcuni siano predominanti in determinate zone del mondo e in particolare l’ethos realista sia quello genericamente più diffuso e consista nella reificazione vera e propria, cioè nella naturalizzazione della storicità della società capitalistica, ma accanto a questo l’ethos romantico sia presente nella logica imprenditoriale che domina la vita sociale euro-nordamericana (non solo il capitalismo è naturalizzato, ma è idealizzato come condizione di pieno e libero sviluppo delle possibilità umane). L’ethos classico, consistente in una visione storica e critica del capitalismo che si traduce in una sorta di distacco fatalistico e spiritualizzazione dei valori, si riscontrerebbe più facilmente nei paesi mediterranei e a industrializzazione tardiva, vi sarebbe infine l’ethos barocco.<sup>47</sup> Dei quattro solo l’ultimo è stato descritto più dettagliatamente, in una serie di saggi che lo attribuiscono principalmente al mondo latino.<sup>48</sup> A differenza degli altri tre l’ethos barocco si distinguerebbe per una visione storica e critica del capitalismo, ma contrassegnata dalla volontà di agire non per ottenere un rovesciamento rivoluzionario nel senso del socialismo otto-novecentesco (considerato utopico e marcato da un atteggiamento positivistico e eurocentrico), ma l’estensione e l’emersione di quelle zone di naturalità e autenticità che la vita sociale reprime (detto in altre parole perché il valore d’uso diventi fine e non depositario del valore di scambio). L’uomo barocco vive di omaggi formali e opposizione sostanziale alla società capitalistica, aspira a convertire le merci in armi e i processi sociali in sovversione per ottenere autonomia,<sup>49</sup> ma non lo fa tanto nelle forme del

---

47 Per una trattazione più esaustiva si veda Echeverría 1997, 163-167.

48 È questo un punto centrale per intendere questo autore sia nel suo fermo attenersi alla genesi storica dei fenomeni (il ruolo specifico assunto dal mondo latino nella storia dello sviluppo capitalistico, la formazione di una nuova identità che trasforma i tratti dei colonizzati e dei colonizzatori), sia il rifiuto dello storicismo teleologico, ma anche le ragioni della sua assoluta fortuna in Sudamerica (dove talora è stato banalizzato come pensatore del sud contro il nord) e della sua scarsa conoscenza in Europa. Si veda in particolare Echeverría 2018, 139-156 e 177-198).

49 Con una formula suggestiva l’autore parla di “accettazione della vita fin dentro la morte” e aggiunge “Si tratta di una strategia di affermazione della ‘forma naturale’ che paradossalmente parte dall’esperienza di essa come sacrificata, ma che – ‘obbedendo senza compiere’ le conseguenze del suo sacrificio, facendo diventare ‘buono’ il ‘lato cattivo’ attraverso il quale ‘la storia avanza’ – mira a ricostruire la ‘storia concreta’ dai resti lasciati dall’astrazione devastatrice, re-inventare le sue qualità ponendole come ‘di secondo piano’, instillando un inco-

movimento operaio storico quanto nella contestazione della razionalità produttivistica come chiave della realtà moderna.

È evidente perché Echeverría situò qui il ruolo dell'arte, che ha dunque implicitamente dei tratti barocchi,<sup>50</sup> non solo per il suo essere significazione improduttiva, ma per le sue possibilità allegoriche (modo tipico della rappresentazione barocca) e per il suo essere deposito storico di modernità alternative passate e di futuri possibili.<sup>51</sup>

Con l'esperienza estetica, l'essere umano cerca di portare allo stadio della coscienza oggettiva, normale e ordinaria quell'esperienza che ha avuto, attraverso la trance, nella sua visita alla materializzazione della dimensione immaginaria. Quello che cerca di rivivere in lei è proprio l'esperienza della pienezza della vita e del mondo della vita, ma intende farlo non più ricorrendo a quelle cerimonie, a quei riti e a quelle sostanze destinate a provocare la trance o a trasferire in quell'"altro mondo", rituale e mitico, ma tramite altre tecniche, dispositivi e strumenti che devono essere in grado di catturare questa attualizzazione immaginaria della vita straordinaria, di portarla proprio sul terreno della vita funzionale, routinaria, e di inserirla nella materialità pragmatica della vita. A tal punto l'esperienza estetica è indispensabile per la vita collettiva della società, che quest'ultima la genera costantemente e spontaneamente. Si può dire che l'esperienza ha luogo in qualcosa di simile a una conversione sistematica della serie di atti e discorsi in episodi e miti di un grande dramma scenico globale, a una trasfigurazione di tutti gli elementi del mondo di quella

---

raggiamento indiretto alla resistenza che il lavoro e il godimento dei 'valori d'uso' offrono al dominio del processo di valorizzazione" (Echeverría 1997, 165). Si può notare qui più di un punto di contatto con Fortini quando intende correggere la teoria della reificazione come presentata da Adorno capovolgendo così un noto aforisma "non si dà vita vera se non nella falsa" (Fortini 1971).

50 Su questo passaggio si veda il confronto tra ethos barocco e arte barocca in Echeverría 1998b 207-213.

51 Vale qui la pena indicare il lungo lavoro di Echeverría come traduttore e interprete di Benjamin di cui tradusse diversi saggi tra cui *L'autore come produttore* e le *Tesi sul concetto di storia*. Testi di Brecht e Benjamin furono da Echeverría preparati per un'antologia coedita con Sánchez Vázquez (Sánchez Vázquez 1970) che rappresenta la piattaforma chiave della scuola della UNAM relativamente all'estetica marxista. Più in generale occorre notare che la lettura dell'*Origine del dramma barocco tedesco* ha contribuito grandemente alla nozione echeverriana di ethos barocco e che la sua ricostruzione critica della modernità come sussunzione e rielaborazione di codici e resti di modernità alternative è debitrice dell'ermeneutica storica benjaminiana e di concetti-allegorie come storia degli oppressi, contropelo, rovine come appare nel volume collettivo *La mirada del ángel* (Echeverría 2005).

vita nelle componenti del palcoscenico della scenografia e del copione che permettono a questo dramma di svolgersi (Echeverría 1998b p. 192 trad. mia).

Oltre naturalmente al notissimo tema cinque-seicentesco del teatro del mondo non è possibile qui non rilevare una affinità con la drammatizzazione e spettacolarizzazione dell'esistenza sociale individuati da Jameson. È lo stesso Echeverría a indicare all'inizio delle sue ricerche sulla modernità del barocco una affinità di fondo tra l'estetizzazione della vita quotidiana cui l'ethos barocco tende e quella che caratterizza il postmodernismo (con cui condivide del resto anche la tendenza alla lettura culturale o codicologica dei fenomeni sociali e una diffidenza verso le letture della storia giudicate teleologiche), tuttavia, a differenza della cultura postmoderna, la cultura barocca, o meglio gli aspetti barocchi della cultura contemporanea, si caratterizzano per la loro doppiezza di cui per l'autore è esempio storico il tentativo postridentino di "cattolicizzare" (Echeverría 1998b, 196) la modernità, rinunciare sì all'ascesi medioevale, ma modernizzarsi senza essere "del mondo".

Non è un caso che quando si trova a dover indicare un esempio di modernità non capitalistica questo autore indichi le riduzioni gesuitiche del Brasile e del Paraguay come forma di economia di scambio che non sia economia di mercato capitalistica e che veda nella Compagnia di Gesù l'agente e il sintomo più tipico di questa modernizzazione cattolica.<sup>52</sup> Del resto uno dei pregi mag-

---

52 Su questo aspetto si veda Echeverría 1998b 57-82. L'autore pensa qui a un modello di produzione e circolazione di valori d'uso non capitalistico che abbia sviluppato una forma di divisione sociale del lavoro e insieme sia uscito dal sistema della 'scarsenza' su cui vedeva impernati i modelli precapitalistici, Marx fa un esempio analogo relativamente all'India. Ad Echeverría però interessa anche il complesso lavoro di mediazione (certo non esente da conflitti) che i Gesuiti intrapresero tra chiesa cattolica e culture locali. Non si tratta solo di una bizzarria o di una scelta per l'oscurantismo, ma di un modo specifico di darsi dei conflitti sociali e di classe se si pensa che la matrice fondamentale della ricomposizione tra marxismo e teologia non è data, come in Europa, dal considerare la teologia come una speciale variante di filosofia sistematica, ma più spesso, dalla concreta prassi sociale dei gruppi e delle comunità. La teologia della liberazione, maggioritariamente di impronta gesuitica, non sarebbe dunque un semplice incantamento del marxismo, ma una risposta, contraddittoria certo, ai rischi della sua ossificazione dottrinarica. Questo tipo di opzione si riscontra del resto molto più pronunciato in altri autori, come ad esempio Enrique Dussel. Oltre alle matrici positivistiche e antireligiose vive in molto marxismo, l'interpretazione pascaliana di Goldmann, che fa dei gesuiti gli eredi della scolastica, il simbolo del cedimento al mondo con la casistica, e in

giori dell'opera di Echeverría è di sradicare l'equazione capitalismo-modernità mostrando come questa sia il risultato di conflitti e processi assai più complessi e di indicare nel valore d'uso e nel consumo due luoghi privilegiati di manifestazione della dialettica di questi conflitti, ma più in generale che la totalizzazione capitalistica anche se non lascia vuoti geografici e storici è pur vero che dalla diversità con cui viene in contatto è trasformata e che queste trasformazioni generano nuove tensioni.

Da un punto di vista critico-letterario è certamente possibile rilevare come la sua insistenza sulle strategie di dissimulazione e ricodificazione della realtà sociale nell'arte per salvarne la pienezza non siano poi cosa molto diversa dalla "gestione ironica" (Giudici 1976, 207) e dal farsi "astuti come colombe" (Fortini 2003, 44) che gli scrittori marxisti indicavano come necessaria una volta che l'autonomia dell'arte si è tramutata in funzione dell'industria culturale, e in questo senso anzi barocco in una certa misura non può non essere ogni tentativo di critica della società interno alle sue istituzioni sociali.

La teoria degli *ethos* della modernità capitalistica potrebbe del resto essere integrata o vista come omologo dell'inconscio politico collettivo, e sicuramente leggerla nelle opere è più produttivo e plausibile che cercarla nelle formazioni geopolitiche. Anche se non sempre, infatti, in diversi momenti è troppo scoperta la volontà di costruire idealtipi di segno equivalente e contrario a quelli weberiani (un'ipotetica etica della Controriforma e spirito dell'anticapitalismo)<sup>53</sup> e un'idealizzazione della storia degli oppressi riletta attraverso la storia dei valori d'uso nelle forme di riproduzione. Certamente se le ricerche di Eche-

---

ultima analisi un elemento unicamente conservatore che unisce elementi moderni e medioevali, quanto la postura tragica di Pascal anticipa la dialettica rivoluzionaria (ma è possibile anche una lettura storicamente inversa), contribuisce a screditare a priori la religione, in particolare il cattolicesimo, come anti-dialettica.

53 È evidente come del resto la stessa genealogia di Weber sia spesso stata intesa, contro la volontà dell'autore ma indubbiamente secondo una lettura possibile, in senso erroneamente deterministico e come Weber stesso avesse una conoscenza del protestantesimo come fenomeno storico e non come insieme di teologie. Del cattolicesimo attira gli anticapitalismi di destra quanto in quelli di sinistra la condanna dell'usura e dell'interesse, che tuttavia la ricerca storica ha mostrato essere un fenomeno meno assoluto di quanto appaia dalle enunciazioni teoriche. Marx stesso si lascia andare a suggestioni teologiche quando assegna il "monetarismo" al cattolicesimo e il sistema "creditizio" al protestantesimo allegorie (addirittura) della salvezza per opere o per fede (vedi Marx 2009c, 738). Simili passi devono aver fornito più di un argomento alla ricostruzione echeverriana.

verría sono essenziali quale strumento di critica della modernità capitalistica e le sue *Tesi* su di essa rispondono alla fondamentale domanda sulla effettiva durata, stabilità, efficacia e persino sul consenso di cui l'organizzazione capitalistica della società gode anche là dove i suoi aspetti di controllo, dominio e rapina sono più evidenti,<sup>54</sup> riesce difficile nascondersi come la profondità storica e antropologica rischi di degenerare in latitudinarismo relativistico e come la critica dell'eurocentrismo rischi di risolversi in una rinuncia all'universalismo dei progetti emancipativi.

Ancora una volta l'ontologizzazione e idealizzazione del valore d'uso, che invece se è storico porta in sé il conflitto non diversamente dal valore di scambio al quale comunque è legato nella modernità capitalistica che è, parola di Echeverría, "la modernità realmente esistente" (Echeverría 2009, 26) sebbene non la sola possibile, conduce a piste pericolose (riappare moltissimo Heidegger con la sua critica essenzializzante alla tecnica, oltre a Weber). Tuttavia, l'insistenza su questa contraddizione e sul luogo del consumo come specchio dei processi di umanizzazione, tra i quali certamente la storia della letteratura rientra, sono indicazioni preziose.

Tentiamo dunque un'ultima formulazione del problema che importa uno spostamento dall'immagine del baco da seta, che possiamo ora leggere come allegoria della produzione del valore d'uso come valore naturale o anche spia del desiderio sociale di un superamento delle condizioni capitalistiche (un desiderio che porta in sé il rischio della fantasia regressiva del ritorno degli *otia* o della culturalizzazione dell'arte), all'immagine del bachicoltore, cioè ancora del mercato:

Dagli individui presenti nel sistema non può autonomamente venire alcuna formazione di consumo, nella misura in cui tali individui sono figure, o maschere, funzioni del capitale; cosicché il consumo deve essere esso stesso prodotto. La "produzione" del consumo ha ca-

---

54 Non è un caso che, come quello di Sánchez Vázquez per la rivoluzione cubana, il pensiero di Echeverría, soprattutto per i suoi aspetti economici e teorico politici che qui non abbiamo potuto esaminare, sia stato accolto con interesse e come elemento di rilevanza nazionale da parte delle sinistre latinoamericane del XXI secolo, a partire dall'ideologia della rivoluzione del 'buen vivir' ecuadoriano, fino al chavismo e alla piattaforma ideale del socialismo boliviano. È superfluo dire che nessun marxista occidentale può vantare una tale incidenza politica oggi, e questo se da un lato preserva la teoria dal cadere preda delle convenienze geopolitiche è dall'altro uno scotto pesantissimo in termini di credibilità quando discute di prassi ed espone al rischio del culturalismo.

ratteristiche peculiari, naturalmente, giacché ciò che realmente viene prodotto sono schemi o modelli o costumi o abitudini: cioè insomma, una “cultura” entro la quale gli individui si muoveranno [...]. Ora è appunto questa “produzione del consumo” ciò che costituisce la condizione propria e specifica che il valore di scambio impone al valore d’uso. Si può confermare dunque che l’ambiguità con cui il valore d’uso si trova definito in Marx, dev’essere sciolta, tenendo fede all’ispirazione più propria del discorso di Marx, nel senso della rinuncia a considerarlo come un elemento di naturalità e dell’affermazione della sua determinatezza all’interno del valore di scambio (Napoleoni 1985, 88).

Si tratta di una rinuncia pesante per la letteratura perché implica la rinuncia alla pretesa di autonomia e la confessione di un assoggettamento, e infine il riconoscimento della produzione letteraria anche come produzione ideologica. Di questa rinuncia la critica e la teoria letteraria marxista possono farsi interpreti e, in un certo senso, le proposte che abbiamo qui esaminato vanno tutte parzialmente in quel senso. Il passo conclusivo potrebbe essere quello di indicare nel valore dell’opera letteraria non una condizione acquisita (che discenda da ragioni di tipo estetico, di autoespressione, di tipizzazione storica o di conoscenza), ma una possibilità da attuarsi attraverso il conflitto, conflitto che si chiama, lettura, scrittura, interpretazione, e che, se vuole essere realmente critica e non organizzazione del consumo, deve riscoprire i suoi legami con la critica della società che l’ha prodotta.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1970 (1966). *Dialettica Negativa*. Tradotto da Carlo Alberto Donolo. Torino: Einaudi.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1975 (1970). *Teoria estetica*. Tradotto da Enrico De Angelis. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1976 (1955). *Angelus Novus: Saggi e frammenti*. Tradotto da Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012 (1934). “L'autore come produttore.” in *Aurora e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Tradotto da Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Eagleton, Terry. 1976. *Criticism and Ideology*. London: NLB.
- Echeverría, Bolívar. 1997 (1995). *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Unam-El Equilibrista.
- Echeverría, Bolívar. 1998a. *Valor de uso y Utopía*, Siglo Veintiuno Editores: Ciudad de México.
- Echeverría, Bolívar. 1998b. *Modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, Bolívar. 2005. *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, Bolívar. 2009. *¿Qué es la modernidad?*. Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Echeverría Bolívar. 2018 (2005) *Vuelta del siglo. Ensayos*. Monte Ávila Editores: Caracas.
- Fortini, Franco. 1971 (1970). “Non si dà vita vera se non nella falsa” in *Contro l'industria culturale: Materiali per una strategia socialista*, a cura di Giovanni Bechelloni, 234-256. Firenze: Guaraldi.
- Fortini, Franco. 1987. *Nuovi saggi italiani: Vol. 2*. Milano: Garzanti.
- Fortini, Franco. 2003. *Saggi ed Epigrammi*. Milano: Mondadori.
- Gandhesa, Samir, e Harlte, Johan F. 2020. *Marx estetico*. Tradotto da Rolando Vitali. Milano, Udine: Mimesis.

- Gandler, Stefan. 2007 (1999). *Marxismo critico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Queretaro, Fondo de cultura económica.
- Giudici, Giovanni. 1976. *La letteratura verso Hiroshima*. Roma: Editori Riuniti.
- Jameson, Fredric. 1975 (1971). *Marxismo e forma*. Tradotto da Giancarlo Mazzacurati, Antonio Palermo, Vittorio Russo. Napoli: Liguori.
- Jameson Fredric. 1998. *The cultural turn: Selected Writings on the postmodernism, 1983-1998*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2002. *The political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. London-New York: Routledge.
- Jameson, Fredric. 2007 (1991). *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Tradotto da Massimiliano Manganelli. Roma: Fazi.
- Jameson Fredric. 2007b. *The modernist papers*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2008. *The Ideologies of theory*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2009. *Valences of the dialectic*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2011. *The Hegel Variations*. London, New York: Verso Books.
- Leone De Castris, Arcangelo. 1976. *Estetica e Marxismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Lifsič, Michail. 1978 (1972). *Mito e poesia. Riflessioni estetiche di un marxista classico*. Tradotto da Giovanna Pagani-Cesa. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1953. *Il marxismo e la critica letteraria*. Tradotto da Cesare Cases. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1957 (1954). *Contributi a una storia dell'estetica*. Tradotto da Emilio Picco. Milano: Feltrinelli.
- Lukács, György. 1970 (1963). *Estetica: Vol. I*. Tradotto da Anna Marietti Solmi. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1975 (1948). *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*. Tradotto da Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Luperini, Romano. 1990. *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti.

- Luperini, Romano. 2005. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida.
- Luperini, Romano. 2013. *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata: Quodlibet.
- Marx, Karl. 2009a (1867). *Il capitale: Volume primo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 2009b (1885) *Il capitale: Volume secondo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 2009c (1894) *Il capitale: Volume terzo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 1961 (1910). *Teorie sul plusvalore: Vol. I*. Tradotto da Giorgio Giorgetti. Roma: Editori Riuniti.
- Morawski, Stefan. 1973. *Il Marxismo e l'estetica*. Tradotto da Giuseppe Prestipino, Francesca Spano e Lionello Costantini. Roma: Editori Riuniti.
- Mordenti, Raul. 2016. *I sensi del testo. Saggi di critica della letteratura*. Roma: Bordeaux.
- Moretti, Franco. 2020 (2013). *Da una certa distanza: Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*. Tradotto da Giuseppe Episcopo. Roma: Carocci.
- Moretti, Franco. 2022. *Falso Movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*. Roma: Nottetempo.
- Napoleoni, Claudio. 1985. *Discorso sull'economia politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Prawer, Siegbert Solomon. 2021 (1976). *Karl Marx e la letteratura mondiale*. Tradotto da Marco Papi e Donatello Santarone. Milano: Bordeaux.
- Rancière, Jacques. 2010 (2007). *Politica della letteratura*. Tradotto da Anna Bissanti. Palermo: Sellerio.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1965. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1970. *Est tica y Marxismo*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vazquez, Adolfo. 1996. *Cuestiones est ticas y artísticas contemporáneas*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 1997. *Filosofía y Circunstancias*. Barcelona, Ciudad de México: Rubí-Anthropos.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2003 (1980). *Filosofía de la praxis*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2003b. *El valor del socialismo*. Málaga: Cedma.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2005. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Nacional de México.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2007. *Ética y política*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Savignano, Armando. 2016. *La filosofia spagnola del XX secolo*. Brescia: Morcelliana.

Scalia, Gianni. 1968. *Critica, Letteratura, Ideologia*. Venezia: Marsilio.

Scalia, Gianni. 1978. *De Anarchia – Attorno al '68: poesia, follia, rivoluzione*. Roma: Savelli.

Scalia, Gianni. 1980. *Signor Capitale e Signora Letteratura [1973-1976]*. Bari: Dedalo.

Scalia, Gianni. 1991. *Heidegger-Marx-Heidegger*. Bologna: Edizioni dell'Orsa.

Schama, Simon. 1988 (1987). *La cultura olandese dell'epoca d'oro*. Tradotto da Valeria Sperti. Milano: Il Saggiatore.

Luca Mozzachiodi (1992): è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'università della Calabria. Ha svolto attività di ricerca presso L'università di Bologna, ha frequentato il Collegio Superiore di Bologna e è dottore di ricerca in Culture filologiche e letterarie. Ha pubblicato diversi contributi scientifici su riviste specialistiche occupandosi in particolar modo delle riviste militanti e di autori come Fortini, Pasolini, Asor Rosa, Panzieri. Il volume *Preparando il Sessantotto: saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)* è in corso di pubblicazione. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura italiana contemporanea, la storia degli intellettuali, la teoria della letteratura e i rapporti tra politica e letteratura nel Novecento e oltre. Scrive per riviste e siti letterari e collabora con L'Ospite Ingrato e il Centro Franco Fortini.