

DIEGO FUSARO

*PER UNA TEORIA DELL'ARTE IN KARL MARX*

Esordisco col ricordare una cosa ovvia e banale, ma che è bene precisare perché, come cercherò di chiarire, ha risvolti fondamentali nella «teoria» marxiana dell'arte: Karl Marx non si è mai occupato specificamente del fenomeno artistico, scrivendo monografie e dedicando studi all'esame di quel fenomeno. Questo disinteresse non è certo dovuto alla superficialità dell'autore o alla sua avversione per l'arte in quanto tale, ma deve piuttosto essere posto in relazione col ruolo che egli le assegna nell'ambito del proprio «impianto» filosofico (e le virgolette sono d'obbligo, vista l'asistematicità dell'opera marxiana). Il fatto che Marx non abbia mai scritto un'opera sull'arte, né si sia dedicato specificatamente ad essa, non significa tuttavia che nelle sue opere non affiorino, qua e là, considerazioni di rilievo sul fenomeno artistico. Al contrario, gli scritti marxiani racchiudono un gran numero di riferimenti all'arte e alle sue manifestazioni: a tal punto che, se li si esamina con una certa unitarietà e li si pone in relazione tra loro, diventa possibile ricavarne se non una teoria marxiana dell'arte, per lo meno un tentativo di spiegazione del fenomeno artistico. È alla luce di questo presupposto, del resto, che si spiegano i numerosi tentativi, compiuti da molti studiosi, di individuare una teoria dell'arte in Marx, tentativi che si sono per lo più tradotti nella pubblicazione di raccolte antologiche di brani marxiani (ed engelsiani) dedicati al tema. Il primo tentativo fu quello compiuto nel 1933 da Lifšic e Schiller, i quali pubblicarono a Mosca un'ampia antologia (con prefazione di Lunačarskij), che venne poi nuovamente pubblicata, in forma considerevolmente accresciuta, nel 1937 (in essa sono raccolti in maniera alquanto dispersiva tutti i brani, anche i più insignificanti, in cui figurino le parole «arte» e «letteratura»). Nel 1936 comparve, poi, la raccolta compiuta da Jean Freville (*K. Marx – F. Engels, Sur la littérature et l'art*, Editions Sociales Internationales, Paris 1936). In Italia, sono finora comparse ben tre edizioni degli scritti marxiani sull'arte e la letteratura: la prima, curata da Valentino Gerratana (*K. Marx – F. Engels, Sull'arte e la letteratura*, Universale Economica, Milano–Novara 1954); la seconda curata da Carlo Salinari (*K. Marx – F. Engels, Scritti sull'arte*, Laterza, Roma–Bari 1967); la terza curata da Giuseppe Prestipino (*K. Marx, Arte e lavoro creativo: scritti di estetica*, Newton, Roma 1976), la quale ha il vantaggio di soffermarsi sul solo Marx. Questi studi segnalano la presenza di un problema esegetico particolarmente sentito dagli interpreti del pensiero marxiano.

Col presente lavoro, mi propongo dunque di analizzare i punti dell'analisi marxiana dedicati al fenomeno artistico ed estetico, al fine di ricostruire quale sia il ruolo che Marx gli attribuisce; il mio lavoro sarà articolato in quattro punti, che elenco qui di seguito: a) il valore sovrastrutturale dell'arte e la genesi storica della medesima; b) i problemi e le contraddizioni che l'arte crea alla concezione materialistica della storia; c) il ruolo dell'arte nel modo di produzione capitalistico; d) la funzione che l'arte è destinata a svolgere nella società senza classi. Chiarisco fin da ora che, nella mia trattazione, non mi avvarrò dei contributi del «secondo violino» Friedrich Engels, se non, ovviamente, nei casi delle opere scritte da Marx a quattro mani con lui (ad esempio l'*Ideologia tedesca*), in cui non è possibile, o comunque non è così immediato, individuare il confine tra le parti scritte dall'uno e quelle composte dall'altro: questo rifiuto è dovuto, da un lato, al fatto che la

mia trattazione è dedicata al problema dell'arte in Marx (e non in Marx e in Engels) – ed è per questo stesso motivo che la mia analisi tralascierà completamente di occuparsi degli sviluppi novecenteschi dell'estetica marxista –, e dall'altro alla mia convinzione secondo cui, se anche è vero che per molti versi Engels è stato il fedele portavoce della teoria marxiana, in campo estetico egli si è almeno in parte discostato dall'amico, intraprendendo una strada parzialmente autonoma.

a) Entriamo dunque nel vivo della questione, e affrontiamo, come dicevamo, quello che per Marx è il valore sovrastrutturale dell'arte. Ci soffermeremo soprattutto sull'*Ideologia tedesca* e sui *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. Il punto di partenza della nostra analisi deve essere il risoluto rifiuto marxiano di concepire l'arte come una presunta funzione universale ed eterna dell'uomo o, ancora peggio, come una «categoria universale dello Spirito». L'arte è un prodotto storico che sorge dall'attività degli uomini concreti e reali: non la si può dunque intendere, pena l'andare incontro a fraintendimenti grossolani, come un'attività valida per tutti i tempi e per tutti i luoghi. Il che già spiega, almeno in parte, quanto dicevamo in apertura, vale a dire che Marx non si è mai occupato specificatamente, con monografie e saggi, dell'arte. Soprattutto nei *Manoscritti*, egli ricollega la genesi dell'arte allo sviluppo – storicamente determinato – dei sensi dell'uomo; in particolare, nella prospettiva marxiana, la genesi dell'arte è storica perché inestricabilmente connessa con la graduale educazione dei sensi: infatti, «l'educazione (*Bildung*) dei cinque sensi è un'opera di tutta la storia del mondo sino ad oggi»<sup>1</sup>, e non è una dotazione eterna dell'uomo. Questo assunto comporta una conseguenza piuttosto importante a cui abbiamo già accennato: proprio perché è il frutto dello sviluppo storico, che ha portato – ad esempio – la mano a trasformare una pietra in un coltello (rendendo possibile il nascere della «mano dell'artista») e all'educazione dei cinque sensi, l'arte non è affatto universale né eterna. L'orecchio europeo non riesce ad apprezzare pienamente i ritmi della musica indiana, che gli paiono striduli e rozzi, proprio come davanti a un piatto raffinato e «artistico» il primitivo – dice Marx – non vede altro che cibo, ossia uno strumento per soddisfare un bisogno: infatti, «il senso, prigioniero dei bisogni pratici primordiali, ha soltanto un senso *limitato* (*bornierten*)»<sup>2</sup>. Proprio per il fatto che «i sensi dell'uomo sociale sono diversi da quelli dell'uomo non sociale»<sup>3</sup>, tali uomini avranno necessariamente maturato concezioni artistiche diverse. In forza di queste considerazioni, Marx può sostenere che la musica risveglia il senso musicale non dell'uomo con la «u» maiuscola, ma soltanto nell'uomo che abbia già sviluppato un orecchio musicale, ossia che si trovi a un certo punto dello sviluppo della storia dell'umanità<sup>4</sup>. Quelli che per un indiano o per un uomo dell'antica Grecia sarebbero magari rumori fastidiosi, per un europeo del XIX secolo sono suoni melodiosi qualificabili come forma

---

<sup>1</sup> K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, 1932 (1844); tr. it. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1968, a cura di N. Bobbio, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 118-119.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 119.

artistica. L'arte non varia storicamente solo quanto alle sue manifestazioni, ma anche quanto al valore che le viene attribuito all'interno di una determinata società: detto altrimenti, Marx sembra suggerire che all'arte vengano assegnate funzioni diverse a seconda del tipo di società in cui fiorisce. Nell'antichità, ad esempio, essa serviva come strumento di propiziazione degli dèi o di narrazione storica (la mitologia); anche nell'epoca del capitalismo, come vedremo, essa risponde a precise funzioni imposte dalla società. Nei *Manoscritti*, Marx mette anche in luce come anche nel «modo di produzione capitalistico» il senso artistico non sia affatto sviluppato in senso completo, in quanto l'uomo, nella misura in cui è prigioniero dei bisogni e delle preoccupazioni, non è ancora nelle condizioni di fruire pienamente del bello e dell'arte: infatti, «l'uomo in preda alle preoccupazioni e al bisogno non ha sensi per il più bello tra gli spettacoli»<sup>5</sup>, e «il trafficante in minerali vede soltanto il valore commerciale, ma non la bellezza e la natura caratteristica del minerale»<sup>6</sup>. In particolare, secondo Marx, nella produzione capitalistica «al posto di tutti i sensi fisici e spirituali è [...] subentrata la semplice alienazione di tutti questi sensi»<sup>7</sup>, alienazione che impedisce al lavoratore di fruire dell'arte e del bello. È solo tramite il comunismo – di cui nei *Manoscritti* Marx si definisce per la prima volta seguace – che diventa possibile affrancare i sensi dall'alienazione e dallo stato di bisogno e rendere finalmente possibile un'esperienza estetica a tutto tondo: in questo senso, oltre che la soluzione all'enigma della storia, il comunismo è anche la soluzione all'enigma dell'estetica. Ma su questo punto tornerò successivamente.

Nell'*Ideologia tedesca*, il problema del fenomeno artistico viene declinato da una diversa angolatura, che non contraddice quella dei *Manoscritti*, ma piuttosto la integra, contestualizzandola nel tessuto della trattazione marxiana (ed engelsiana) della «concezione materialistica della storia» e della scansione della storia umana nei «modi di produzione». In particolare, nell'*Ideologia tedesca*, il fenomeno artistico è ricondotto a una delle molteplici manifestazioni della sovrastruttura ideologica: non meno della filosofia o della religione, l'arte appartiene al piano sovrastrutturale, ossia a una delle tante forme ideologiche tramite le quali gli uomini concepiscono e si rappresentano, legittimandola, la realtà in cui vivono. A mio avviso, sono essenzialmente tre le considerazioni che si possono svolgere sull'arte a partire da questa impostazione: in primo luogo, l'arte (al pari della filosofia, della religione, e di ogni altra realizzazione culturale), non è affatto autonoma, ma è storicamente determinata, e muta al mutare delle condizioni strutturali. L'arte del modo di produzione antico è diversa da quella del modo di produzione feudale, che è a sua volta diversa da quella del modo di produzione capitalistico, proprio in virtù del fatto che in quei tre modi di produzione è differente la struttura economica, il modo di produrre. Il fatto che, come si dice in *Miseria della filosofia*, «cambiando il modo di produzione, la maniera di guadagnarsi la vita, cambiano tutti i [...] rapporti sociali»<sup>8</sup> significa anche che, insieme a questi ultimi, mutano anche le forme artistiche e la nozione di bello. In questo senso, variando adeguatamente un altro passaggio di *Miseria della filosofia*, si può dire che il mulino a braccia genera la società col signore

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 116.

feudale e con Giotto e Cimabue, mentre il mulino a vapore genera la società col capitalista industriale e con Milton e Goethe<sup>9</sup>. È in forza di queste considerazioni che Marx invita a riflettere su come le opere di Raffaello «fossero *determinate (bedingt)* dal fiorire della Roma dell'epoca, giunta al suo pieno sviluppo sotto l'influenza fiorentina, come le opere di Leonardo fossero determinate dalla situazione di Firenze e quelle di Tiziano, più tardi, dallo sviluppo affatto diverso di Venezia»<sup>10</sup>. Diventa ora più chiaro che cosa effettivamente intenda Marx quando scrive: «al modo di produzione capitalistico corrisponde una specie di *produzione intellettuale* diversa da quella corrispondente al modo di produzione medievale»<sup>11</sup>. Questo modo di vedere le cose, a patto che non venga estremizzato, è assai efficace anche per capire – oltre che le opere d'arte – la storia delle idee filosofiche: spingendoci oltre il discorso di Marx, possiamo qui ricordare che se all'antica società schiavistica dei Greci, che disprezzava il lavoro manuale, corrispondeva una teoria del sapere come «contemplazione», all'industriosa società borghese che fa della produzione il suo credo, corrisponde quella teoria della conoscenza come «produzione» attiva che trova in Kant il suo campione.

Il secondo punto su cui desidero richiamare l'attenzione è che, da una simile concezione della genesi dell'arte, deriva una conseguenza fondamentale, che è embrionalmente presente nella riflessione marxiana ma che è stata esplicitata soprattutto dagli interpreti successivi e, almeno in parte, dallo stesso Engels: alla luce del fatto che un'opera d'arte non nasce mai autonomamente, senza influenze dell'«ambiente esterno», ma è – al contrario – sempre il frutto dell'intrecciarsi della dimensione sovrastrutturale e di quella strutturale, non è possibile tentare di interpretare un'opera d'arte (pena il precipitare in equivoci e fraintendimenti) senza riferimenti a ciò che le è esterno, in una sorta di circolo che non si svolge all'interno della sola opera d'arte, ma che rinviene relazioni tra essa e il mondo da cui è sorta. Nulla sembra, dunque, più distante dalla prospettiva marxiana rispetto all'idea secondo cui l'opera d'arte deve essere esaminata in sé e per sé, senza riferimenti al «mondo esterno». Da questo legame che lega a filo doppio l'opera d'arte e le condizioni materiali che l'hanno resa possibile scaturisce, del resto, una conseguenza importante, anch'essa presente – anche se non tematizzata – nella riflessione marxiana: come per le altre forme culturali, anche per le realizzazioni artistiche la verifica della loro validità si ha esclusivamente nell'effettivo confronto col mondo reale. Per riprendere una nota espressione marxiana, potremmo dire che, come non si può giudicare un uomo dall'idea che egli ha di se stesso, allo stesso modo non si può giudicare

---

<sup>8</sup> K. Marx, *Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons «Philosophie des Elends»*, 1847; tr. it. *Miseria della filosofia. Risposta alla «Filosofia della miseria» del signor Proudhon*, Editori Riuniti, Roma 1998<sup>8</sup>, a cura di N. Badaloni, p. 69.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> K. Marx – F. Engels, *Die deutsche Ideologie*, 1932 (1846); tr. it. *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 2000<sup>5</sup>, a cura di C. Luporini, p. 382. Traduzione modificata.

<sup>11</sup> K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, 1905 [1863]; tr. it. *Teorie sul plusvalore*, Editori Riuniti, Roma 1971<sup>2</sup>, a cura di G. Giorgetti, 2 voll., I, p. 445.

un'epoca dalla coscienza che essa ha di sé: occorrerà, piuttosto, ricondurre tale coscienza alle contraddizioni della vita concreta e separare criticamente ciò che, in essa, appartiene all'ideologia e ciò che invece serve ad avere una coscienza non deformata della realtà.

Il terzo e ultimo punto – strettamente connesso ai precedenti – su cui intendo portare l'attenzione è l'idea marxiana che l'arte, come tutte le manifestazioni della sovrastruttura, svolga *tendenzialmente* un ruolo ideologico di giustificazione dello *status quo*, in pieno accordo con i capisaldi della «concezione materialistica della storia», per cui le idee dominanti non siano altro che l'espressione ideale dei rapporti materiali dominanti. Proprio nell'*Ideologia tedesca*, Marx ed Engels assimilano l'«ideologia» alla camera oscura<sup>12</sup>, poiché in essa le cose vengono proiettate in forma capovolta: il «mondo capovolto» (*verkehrte Welt*), con le contraddizioni e con le ingiustizie che lo innervano, viene a sua volta capovolto nella sua rappresentazione ideologica, e dunque appare «dritto», senza contraddizioni. In questo senso, anche l'arte legittima i rapporti sociali e di produzione esistenti. In realtà, ponendo la questione in questo modo, si rischia di cadere in equivoci e in banalizzazioni: Marx ed Engels hanno sempre rigettato la teoria del «rispecchiamento» e l'idea secondo cui la struttura determinerebbe univocamente, in maniera meccanica, la sovrastruttura. Come è noto, contro simili banalizzazioni, Engels chiarì, nel 1890, che la struttura determina «in ultima istanza» (*in letzter Instanz*) la sovrastruttura, la quale comunque nella prospettiva sua e di Marx gode di una parziale autonomia, a tal punto che è possibile sostenere che tra la sfera strutturale e quella sovrastrutturale sussiste un movimento di interazione reciproca<sup>13</sup>. Riportando il discorso all'arte, diventa possibile sostenere che talvolta essa, anziché legittimare la struttura, può opporre resistenza, smascherandone le contraddizioni: si hanno, in questo caso, quelli che noi abitualmente definiamo gli «artisti impegnati», i quali trasmettono nelle loro opere messaggi, persuasioni, denunce; radicalizzando questa prospettiva, potremmo dire che, proprio come in filosofia il pensiero di Marx si oppone al modo di produzione capitalistico, così in ambito estetico le commedie di Aristofane mettono a nudo i limiti del modo di produzione antico e la *Divina commedia* di Dante critica – dall'interno – i difetti del modo di produzione feudale.

b) La riduzione – ancorché sia una riduzione solo «in ultima istanza» – dell'arte a sovrastruttura comporta una contraddizione interna alla «concezione materialistica della storia», contraddizione che fu colta piuttosto acutamente dallo stesso Marx. L'aporia può essere formulata nel modo che segue: perché mai, se in ultima istanza piace ciò che rispecchia il modo di produzione vigente, proviamo piacere estetico dinanzi alle realizzazioni di modi di produzione ormai tramontati? Perché ci piacciono le opere di Giotto o il Partenone? Non dovrebbero forse lasciarci del tutto indifferenti? Qualcuno ha sostenuto che nella presa d'atto marxiana di questo paradosso si cela la comprensione, da parte di Marx, delle contraddizioni insuperabili insite nella «concezione

---

<sup>12</sup> K. Marx – F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 13.

<sup>13</sup> F. Engels, lettera a J. Bloch del 21 settembre 1890, in K. Marx, *Le lotte di classe in Francia*, Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 40, nota 2.

materialistica della storia»<sup>14</sup>. Proviamo a seguire da vicino il ragionamento marxiano racchiuso nei *Grundrisse* e svolgere, sulla base di esso, alcune considerazioni. Per quel che riguarda l'arte – precisa Marx – «determinati suoi periodi di fioritura non stanno affatto *in rapporto con lo sviluppo generale della società (im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft)*, e quindi neppure con la base materiale, per così dire con la *struttura ossea (Knochenbau)* della sua organizzazione»<sup>15</sup>. Con ciò, Marx sta evidentemente ridimensionando i possibili sviluppi del materialismo storico quale era stato formulato ai tempi dell'*Ideologia tedesca*: è vero che in ultima istanza è la «base materiale» a determinare lo sviluppo sovrastrutturale, ma ciò non toglie che quest'ultimo possa godere di una parziale autonomia, come è per l'appunto dimostrato dal caso dello sviluppo artistico. Benché la società greca fosse per molti versi una società arcaica, fondata sull'istituto della schiavitù (non a caso Marx qualifica il mondo greco anche con l'espressione «modo di produzione schiavistico»), essa godette di un «sovrasviluppo» artistico, che sfociò in opere d'arte ineguagliabili come il Partenone o l'*Illiade*. In questo senso – sembra suggerire Marx – l'elemento sovrastrutturale può talvolta, almeno in parte, autonomizzarsi e svilupparsi in maniera indipendente, in opposizione con quanto si sosteneva nell'*Ideologia tedesca*, dove tale possibilità era, se non esclusa, sicuramente non esplicitamente ammessa. Il secondo punto su cui Marx pone l'accento nella sua trattazione riguarda il fascino che l'arte greca continua a esercitare su di noi. Come è possibile che le realizzazioni artistiche di un modo di produzione intercettino l'interesse di uomini appartenenti ad altri modi di produzione? La domanda è formulata da Marx in questi termini:

«la visione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e quindi della [mitologia] greca, è possibile con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e i telegrafi elettrici? Che ne è di Vulcano di fronte a Roberts & Co., di Giove di fronte ai parafulmini e di Ermete di fronte al Crédit Mobilier?»<sup>16</sup>.

Detto altrimenti, «la difficoltà non consiste nel comprendere che l'arte e l'epos greci sono connessi con determinate forme di sviluppo sociale»<sup>17</sup>; sta piuttosto «nel fatto che essi suscitano ancora oggi in noi un *godimento artistico (Kunstgenuß)* e in un certo senso sono ancora considerati

---

<sup>14</sup> Cfr. K. Löwith, *Meaning in History*, 1949; tr. it. *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979<sup>4</sup>, pp. 65 ss.

<sup>15</sup> K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, 1939 (1858); tr. it. *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, Einaudi, Torino 1976, a cura di G. Backhaus, 2 voll., I, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 37.

norma e *modelli ineguagliabili (unerreichbare Muster)*»<sup>18</sup>. Già l'ammissione marxiana secondo cui l'arte greca potè fiorire in una almeno parziale autonomia rispetto alle condizioni materiali dovrebbe almeno in parte contribuire a chiarire le cose; a me non pare affatto, checché ne dica Karl Löwith, che con queste riflessioni entri in cortocircuito la concezione materialistica della storia. Sono invece convinto che, riflettendo sull'arte greca, Marx si stia direttamente riallacciando alle considerazioni estetiche e di filosofia della storia che su di essa erano state svolte da Herder e da Hegel. Penso che ciò affiori soprattutto nell'idea marxiana secondo cui i Greci furono l'«infanzia storica dell'umanità»<sup>19</sup> (*geschichtliche Kindheit der Menschheit*): quest'idea, come è noto, rimanda direttamente alle *Idee per la filosofia della storia dell'umanità* di Herder<sup>20</sup> e alle *Lezioni sulla filosofia della storia* di Hegel<sup>21</sup>, che in effetti costituiscono le due fonti principali (e ciò vale soprattutto per Hegel) della filosofia della storia marxiana. In perfetta sintonia con Herder e con Hegel, Marx è dell'idea che, se di fronte alle realizzazioni artistiche dei Greci proviamo un godimento estetico, ciò avviene non tanto per una contraddizione latente nella concezione materialistica della storia, giacché è evidente che, di per sé, il Partenone esula completamente dal modo di produzione capitalistico, e non trova in esso alcuna possibile spiegazione; avviene, piuttosto, per il fatto che volgendo lo sguardo all'arte greca è come se, per Marx, guardassimo alla giovinezza dell'umanità, intesa – herderianamente e hegelianamente – come un tutto unitario che si sviluppa nel tempo e le cui fasi sono in stretta connessione reciproca, come le diverse fasi dello sviluppo di un unico individuo. È esattamente per questo motivo che, pur stonando se confrontato le fabbriche moderne, il Partenone continua a esercitare su di noi un «fascino eterno»<sup>22</sup> (*ewigen Reiz*), poiché in esso ravvisiamo i tratti di una giovinezza dell'umanità che si configura come uno «stadio destinato a mai più tornare»<sup>23</sup>. Di qui scaturisce la nostalgia per quel mondo irrecuperabile; una nostalgia che, ancora una volta, è analoga a quella che prova l'adulto per la propria giovinezza passata, e che trova nuovamente in Hegel il proprio punto di riferimento. Infatti, era stato soprattutto Hegel, nelle *Lezioni di estetica* e nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, a scorgere nei

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. Traduzione modificata.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1791; tr. it. *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Zanichelli, Bologna 1971, a cura di V. Verra, pp. 281 ss. Herder parla, a proposito del mondo greco, di «bella giovinezza» (p. 281).

<sup>21</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837; tr. it. *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma–Bari 2003, a cura di G. Bonacina e L. Sichirillo, pp. 189 ss. Hegel vi afferma espressamente che il mondo greco è paragonabile all'«età giovanile».

<sup>22</sup> K. Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, cit., I, p. 37.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Greci una pienezza originaria e armonica, non ancora lacerata da scissioni, e, per ciò stesso, in perfetto equilibrio con la natura, di cui l'uomo greco si sentiva parte integrante. Naturalmente, il sentimento di nostalgia e, insieme, di godimento estetico scaturente dalla contemplazione delle realizzazioni artistiche del mondo antico non deve mai capovolgersi in un'aspirazione a tornare a quel mondo o a quell'arte, poiché – come precisa Marx – «un uomo non può ridivenire bambino, o altrimenti diventa infantile»<sup>24</sup>: il che, del resto, trova conferma nell'atteggiamento generale di Marx, poco incline a ogni forma di nostalgia per le forme pre-capitalistiche di esistenza («è ridicolo rimpiangere quella pienezza originaria, proprio com'è ridicolo pensare di dover permanere in questa situazione di totale svuotamento»<sup>25</sup>), ma non esclude che Marx abbia sempre provato per il mondo greco una fortissima attrazione. Va notato che quanto siamo finora venuti dicendo non contraddice le considerazioni svolte da Marx nei *Manoscritti* a proposito della genesi storica del senso estetico: il fatto che noi, oggi possiamo apprezzare il Partenone si spiega infatti facendo riferimento a quella *Bildung* storica dei sensi di cui si diceva nei *Manoscritti*. Questa prospettiva, a ben vedere, implica che noi – che, in quanto facenti parte del modo di produzione capitalistico, ci troviamo a un più alto livello dello sviluppo sociale e storico – possiamo apprezzare le forme artistiche fiorite nelle epoche passate, nei precedenti «modi di produzione», mentre, per converso, gli uomini appartenenti ai modi di produzione precapitalistici non potrebbero affatto apprezzare le forme artistiche da noi elaborate. In questo senso, penso che per Marx la nota asserzione dei *Grundrisse*, secondo cui «l'anatomia dell'uomo fornisce una chiave per l'anatomia della scimmia»<sup>26</sup>, sia pienamente valida anche in riferimento all'arte: con la conseguenza in forza della quale noi possiamo apprezzare l'arte antica, ma gli antichi non possono apprezzare la nostra, non diversamente da come noi possiamo capire la società antica, ma gli antichi non possono capire la nostra. Combinando tra loro l'idea marxiana dell'«educazione» storica dei sensi e l'apparente paradosso del «fascino eterno» dell'arte greca, potremmo dunque ricavarne che, secondo Marx, a noi piace il Partenone ma a Socrate o ad Anselmo da Aosta non sarebbero mai piaciute le poesie di Giacomo Leopardi o i quadri di De Chirico, in forza della «non-contemporaneità» dei modi di produzione. In questo senso, in antitesi con quella che sarà – ad esempio – la concezione dell'opera d'arte di Max Weber, secondo cui nel campo dell'arte «non c'è progresso»<sup>27</sup> (*gibt es keinen Fortschritt*), Marx sembra sostenere che anche la sfera artistica è soggetta al flusso del progresso, in maniera indissolubilmente connessa con l'evoluzione storica e sociale che ritma il corso della storia: noi possiamo capire e apprezzare l'arte dei Greci, i quali invece non avrebbero potuto fare altrettanto con la nostra (supponendo, per assurdo, che fossero potuti venire a contatto con essa).

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 94.

<sup>26</sup> «In der Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen»: ivi, p. 30.

<sup>27</sup> M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*, 1917; tr. it. *La scienza come professione*, Rusconi, Milano 1997, a cura di P. Volontè, p. 83.



c) Il terzo punto su cui desidero portare l’attenzione è il ruolo che, nella prospettiva di Marx, viene assegnato all’arte nel modo di produzione capitalistico. Qual è l’esperienza estetica che si dà nel mondo capitalistico? È soprattutto nelle parti delle *Theorien über den Mehrwert* dedicate al tema smithiano della distinzione tra «lavoro produttivo» e «lavoro improduttivo» che affiora questo problema nell’analisi marxiana, ancorché esso fosse stato già preso in esame nell’*Ideologia tedesca*, come vedremo quando saremo giunti all’ultima parte del nostro lavoro. In realtà, le considerazioni che Marx svolge nelle *Theorien* non hanno come fulcro teorico il problema estetico, ma piuttosto la questione economica del lavoro produttivo e improduttivo: ciò non toglie, comunque, che in tali analisi venga ampiamente affrontato, anche se tangenzialmente e in maniera subordinata, il problema del ruolo assegnato all’arte nel modo di produzione capitalistico. Anche in questo caso, non vi è una frattura teorica con quanto Marx aveva sostenuto ai tempi dei *Manoscritti*, quando aveva sostenuto – tra le righe – che ogni civiltà attribuisce all’arte compiti e valori diversi, a seconda della propria struttura. Se nel mondo antico l’arte svolgeva una funzione eminentemente sociale, nella misura in cui era finalizzata a tenere unito il popolo greco in una unitarietà di costumi e tradizioni – in quella che Hegel aveva definito la concretezza dell’«eticità» (*Sittlichkeit*) –, nel mondo feudale l’arte assolve un compito assai diverso, di carattere teologico e di narrazione delle vicende bibliche. Infine, nel modo di produzione capitalistico, l’epoca in cui tutto orbita attorno alla valorizzazione del valore e in cui «ogni realtà, morale o fisica, divenuta valore venale, viene portata al mercato per essere apprezzata al suo giusto valore»<sup>28</sup>, l’arte viene a configurarsi come una delle molteplici maniere in cui si valorizza il capitale. Con lo stesso movimento con cui non produce per soddisfare bisogni, ma al contrario usa i bisogni per valorizzarsi illimitatamente, il capitale si serve dell’arte e del piacere estetico per valorizzarsi; in vista di questo scopo, esso mira a sussumere la produzione artistica, a inglobarla nella produzione di merci che gli è propria. Cerca cioè di trasformare quello che, di per sé, sarebbe un «lavoro improduttivo» in un «lavoro produttivo», vale a dire finalizzato alla valorizzazione del valore. Scrive a questo proposito Marx nelle *Theorien*:

«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. Una cantante che vende il suo canto di propria iniziativa è una *lavoratrice improduttiva*. Ma la stessa cantante, ingaggiata da un

---

<sup>28</sup> K. Marx, *Miseria della filosofia*, cit., p. 7.

imprenditore che la fa cantare per far denaro, è una *lavoratrice produttiva*; poiché essa produce capitale»<sup>29</sup>.

Una volta che venga sussunto sotto il capitale, il lavoro dell'artista diventa «produttivo» a tutti gli effetti, con la ben nota conseguenza per cui si producono opere d'arte e lavori intellettuali al fine di valorizzare il capitale, e non *tanto per* (o, almeno, non *solo per*) realizzare una propria disposizione interiore, un proprio talento. Per questa via, l'arte diventa uno strumento nelle mani del capitale e del suo inestinguibile movimento di autovalorizzazione. L'ambiguità che ne risulta – osserva Marx – è quella in virtù della quale l'artista è tale e, al contempo, è alle dipendenze del capitale: infatti, come nota Marx, «nei confronti del pubblico l'attore è un artista, ma nei confronti del suo impresario l'attore è *lavoratore produttivo*»<sup>30</sup> che non deve fare altro che impiegare le proprie doti artistiche per valorizzare il valore. Nell'epoca del capitalismo, la produttività di un artista non si misura – nota Marx – sulla base della ricchezza della sua produzione artistica e della sua fecondità intellettuale; al contrario, «uno scrittore è un lavoratore produttivo, non in quanto produce delle idee, ma in quanto arricchisce l'editore che pubblica i suoi scritti, o in quanto è il lavoratore salariato di un capitalista»<sup>31</sup>. Certo, Marx non è così ingenuo da sostenere che questa mercificazione dell'arte è propria del solo modo di produzione capitalistico: sostiene piuttosto che essa, presente anche nelle precedenti fasi storiche, nell'epoca del capitalismo viene radicalizzata a tal punto che il valore dell'arte in quanto tale passa in secondo piano, cedendo il passo al valore commerciale. In quest'ottica, che le opere d'arte vengano vendute e l'artista sia remunerato, di per sé, «non ha niente a che fare col modo di produzione capitalistico vero e proprio»<sup>32</sup>: la peculiarità di quest'ultimo risiede piuttosto nel fatto che in esso il valore delle opere d'arte e delle prestazioni dell'artista è misurato soltanto sulla base della sua vendibilità e del profitto che genera, non diversamente da come viene valutato il valore del lavoro dello «schiavo salariato» (*Lohnsklave*) per eccellenza, l'operaio. Esattamente come un operaio, «un attore, per esempio, perfino un pagliaccio (*clown*) [...] è un lavoratore produttivo se lavora al servizio di un capitalista (dell'imprenditore), al quale egli restituisce più lavoro di quanto ne riceve da lui sotto forma di salario»<sup>33</sup>. Non importa se la produzione artistica venga considerata dal punto di vista della produzione di merci che «possiedono una forma indipendente e separata dai produttori e dai consumatori»<sup>34</sup> (i libri e i quadri, ad esempio), ossia quei prodotti che «sono separati dalla prestazione artistica dell'artista che li esegue»<sup>35</sup>, oppure come produzione non «separabile dall'atto del produrre come nel caso di

---

<sup>29</sup> K. Marx, *Teorie sul plusvalore*, cit, I, pp. 599-600.

<sup>30</sup> Ivi, p. 610.

<sup>31</sup> Ivi, p. 277.

<sup>32</sup> Ivi, p. 610.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

tutti gli artisti esecutori, degli oratori, degli attori, degli insegnanti, dei medici, dei preti, ecc»<sup>36</sup>. Nel primo caso (libri e quadri) viene mercificato il prodotto, nel secondo (attori, esecutori, ecc.) la prestazione artistica. Il fenomeno della sussunzione dell'arte al capitale induce Marx a sostenere che «la produzione capitalistica è nemica di certe branche di produzione intellettuale, per esempio dell'arte e della poesia»<sup>37</sup>, che sono le meno facilmente permeabili dal meccanismo capitalistico della valorizzazione del capitale. Dunque, nel modo di produzione capitalistico, in cui pure l'«educazione» dei sensi è maggiore rispetto alle epoche precedenti, pare non esserci spazio, nell'ottica marxiana, per l'arte in quanto tale, intesa come fenomeno autonomo e svincolato da finalità estrinseche.

d) L'ultimo punto che voglio toccare, con la mia trattazione, riguarda il ruolo che, secondo Marx, l'arte avrà nella società senza classi o, se si preferisce, nel «regno della libertà». Occorre precisare come, anche in questo caso, manchi nelle pagine marxiane un'analisi sistematica del valore dell'arte nella società comunisticamente strutturata, ma ciò non di meno siano presenti riferimenti inequivocabili. Ciò è vero soprattutto se si volge lo sguardo all'*Ideologia tedesca*. D'altra parte, questa renitenza a tratteggiare dettagliatamente il posto che l'arte occuperà nella società a venire deve essere messo in relazione con la più generale renitenza marxiana a «prescrivere ricette per l'osteria dell'avvenire», ossia a predipingere una realtà che ancora non si è realizzata. Non deve stupire, allora, che i pochi cenni sul futuro ruolo dell'arte compaiano proprio nell'opera marxiana – l'*Ideologia tedesca* – che più di ogni altra racchiude, sparsi qua e là, accenni futurologici alla società senza classi e alla sua organizzazione. In particolare, il fuoco prospettico attorno al quale ruota il ragionamento marxiano è la contrapposizione tra la massima divisione del lavoro che domina nella società capitalistica e la totale assenza della medesima nella società comunista, in cui «ciascuno non ha una sfera di attività esclusiva»<sup>38</sup>, ma al contrario «può perfezionarsi in qualsiasi ramo a piacere»<sup>39</sup>, andando la mattina a caccia, il pomeriggio a pescare, il pomeriggio facendo il critico, senza diventare esclusivamente né cacciatore, né pescatore, né critico. Al di là di questa utopia dalle tinte arcadiche, ciò che Marx vuole mettere in luce è l'antitesi tra una società (quella capitalistica) in cui la divisione è a tal punto pronunciata che ciascun individuo svolge per tutta la vita un solo ruolo, perché «ha una *sfera di attività determinata ed esclusiva (bestimmten ausschließlichen Kreis der Tätigkeit)* che gli viene imposta e dalla quale non può sfuggire»<sup>40</sup>, e una società a venire (quella comunista) in cui si potrà finalmente realizzare

---

<sup>35</sup> *Ibidem*. Traduzione modificata.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 445.

<sup>38</sup> K. Marx – F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 24.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

quello che altrove Marx etichetta come l'«individuo totalmente sviluppato»<sup>41</sup> (*das total entwickelte Individuum*), libero di praticare, alternandole, le attività per le quali si sente più portato. Alla luce di questa dicotomia tra presente e futuro, Marx sostiene che il fatto che, dall'antichità fino a oggi, l'abilità artistica sia sempre stata presente soltanto in singoli individui particolari e non nel resto dell'umanità è dovuto esattamente a quella divisione del lavoro che ha sempre accompagnato la storia e che sarà fatta volare in pezzi dalla rivoluzione comunista: «la concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa, che ad essa è connesso, è conseguenza della divisione del lavoro»<sup>42</sup>. In una simile prospettiva, per Marx è del tutto inaccettabile chi, come Max Stirner, pensa di poter spiegare la grandezza di Raffaello facendo riferimento soltanto al suo genio individuale, prescindendo completamente dalle condizioni oggettive in cui egli poté fiorire. Scrive significativamente Marx:

«Raffaello, come ogni altro artista, era *condizionato* (*bedingt*) dai progressi tecnici dell'arte compiuti prima di lui, dall'organizzazione della società e dalla divisione del lavoro nella sua città e infine dalla divisione del lavoro in tutti i paesi con i quali la sua città era in relazione. Che un individuo come Raffaello possa sviluppare il suo talento *dipende completamente* (*hängt ganz von*) dalla divisione del lavoro e dalle condizioni culturali degli uomini che da essa derivano»<sup>43</sup>.

Nella società divisa in classi e permeata dalla divisione del lavoro, è normale – spiega Marx – che vi siano individui destinati a fare gli artisti e altri a fare gli operai. Ma quando si sarà superata la divisione in classi e la divisione del lavoro, quando cioè si sarà instaurata la società comunista e ogni individuo sarà un individuo onnilaterale, che potrà cacciare, dipingere e pescare, secondo il proprio capriccio, ecco che – secondo Marx – sparirà la figura dell'artista, come del resto sparirà ogni altra figura di lavoratore parziale e limitato. Più precisamente, secondo Marx:

«in un'organizzazione comunista della società in ogni caso cessa la *sussunzione dell'artista* (*Subsumtion des Künstlers*) sotto la ristrettezza locale e nazionale, che deriva unicamente dalla divisione del lavoro, e la *sussunzione dell'individuo sotto questa arte determinata* (*Subsumtion des Individuums unter diese bestimmte Kunst*), per cui egli è esclusivamente un pittore, uno scultore, ecc.: nomi che già esprimono a sufficienza la *limitatezza del suo sviluppo professionale* (*Borniertheit seiner geschäftlichen Entwicklung*) e la sua dipendenza dalla divisione del lavoro»<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Band I, 1867; tr. it. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Libro I, Editori Riuniti 1964, a cura di D. Cantimori, p. 534.

<sup>42</sup> K. Marx – F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 383.

<sup>43</sup> Ivi, p. 382.

<sup>44</sup> Ivi, p. 383.

Nessuno sarà più inchiodato alla sfera di attività particolare che gli è attualmente imposta e potrà finalmente svolgere le attività più disparate, tra cui quella artistica: in questo modo, secondo Marx, l'uomo potrà finalmente recuperare la propria essenza di «ente generico» (*Gattungswesen*), ossia di ente non geneticamente prefissato a dare vita a una sola forma di oggettivazione sociale. Di qui la nota conclusione che trae Marx: «in una società comunista *non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono anche* (*gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter Anderm auch malen*)»<sup>45</sup>. Solo quando sarà definitivamente superata l'alienazione sarà finalmente possibile un'esperienza estetica a trecentosessanta gradi, perché è solo allora che potranno finalmente svilupparsi pienamente, in maniera illimitata, i sensi dell'uomo: tutti gli uomini potranno fruire dell'arte, e tutti potranno contribuire a crearla.

Come è affiorato dal confronto coi testi marxiani – e con questo mi avvio alla conclusione – il problema estetico è in Marx molto più presente di quanto solitamente gli interpreti non siano stati disposti ad ammettere; esso è trattato in maniera frammentaria e senza continuità, in una costellazione di riflessioni sparse nell'opera marxiana e, come ho cercato di porre in evidenza, centrali per comprendere aspetti fondamentali dell'analisi marxiana quali la *vexata quaestio* del rapporto tra struttura e sovrastruttura e il rapporto tra presente e passato. Il mio lavoro non accampa certo la pretesa di essere esaustivo e di risolvere una volta per tutte i problemi della teoria estetica in Marx: vuole piuttosto configurarsi come un tentativo di avvicinamento a quei problemi, nella consapevolezza che essi costituiscono una matassa complessa, non soltanto perché ingarbugliata, ma anche perché costituita da tanti fili; con questo breve saggio, ho provato a estrarne qualcuno, non certo a trovare il bandolo.

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*