

Politica e estetica: la questione irrisolta della critica marxista

Francesco Muzzioli

Nel momento in cui si torna a parlare di “impegno” e appare giusto porre alla letteratura una domanda “politica”, mi sembra necessario andare a rivedere il dibattito là dove si era fermato, prima che il postmodernismo nelle sue varie forme e diramazioni mettesse in non cale quel tipo di problemi. E dunque tornare a riflettere sui nodi che la critica marxista, anche nei suoi punti più alti, aveva lasciato irrisolti per arrivare adesso a focalizzare meglio quanto di quelle indicazioni possano circolare ancora utilmente nel dibattito di una tendenza “impegnata” dentro la corrente che potremmo definire, in generale “culturalista”.

Il punto che proverò ad affrontare, nel breve tempo della comunicazione, è questo: con tutta la buona volontà di valutare politicamente la letteratura – in qualche modo la missione consustanziale alla sua propria logica – la critica marxista non è mai riuscita a trattare materialisticamente l’estetica; per meglio dire, o l’assorbiva, in tal modo negandole terreno proprio, oppure la lasciava indenne nei suoi canoni e nei suoi metri di giudizio, nel suo vocabolario “etereo” di bellezza e sublimità (con le ancelle di superlativi impalpabili e immotivati, e patenti di superiorità non supportate criticamente). Attorno al testo poteva pure dispiegarsi tutta la potenza di fuoco del discorso sociologico a ricostruire il contesto sociale e produttivo, ma quando si trattava di motivare il perché della sua *eccellenza*, il criterio del valore non si discostava da quello della estetica tradizionale, che fosse lasciato al giudizio apodittico o all’edonismo privato. L’assunto materialista e con esso la

considerazione “politica” dell’arte si fermava prima di sottoporre a critica il gusto dominante proprio di quella società che s’intendeva *rivoluzionare*. «Un dio è rimasto illeso – ammoniva Osip Brik nella Russia del 1918 – questo dio è la bellezza (...) Meno sacralità, compagni» (Brik 1976: 115-116).

Si può partire dai padri fondatori: Engels, nella lettera a Miss Harkness, ha ben presente che è inutile colonizzare la letteratura con una immissione di contenuti direttamente politici. Perciò sconsiglia da un impegno troppo sbandierato; ponendo Balzac come esempio di realismo, compie certamente una buona mossa – che dovremmo imprimerci bene in mente: «Quanto più nascoste rimangono le idee dell’autore e tanto meglio è per l’opera d’arte» (Marx-Engels 1967: 160-161) – a dimostrare l’utilità della *pars destruens* (non solo la perorazione rivoluzionaria, ma il lavoro destrutturante della «satira» e dell’«ironia»); tuttavia, concede all’arte una straordinaria capacità di andare all’opposto della “posizione dell’autore” – «Certo Balzac fu un legittimista politicamente», «nonostante ciò» (*ibid.*: 161) è un grande realista – da dover presupporre un intuito geniale tale da portarlo dall’altra parte. “A sua insaputa” Balzac sarebbe attraversato dal realismo, un po’ come nell’ispirazione platonica, nell’arpa eolia che suona al passare del vento, come se un progetto coerente e consapevole non fosse più auspicabile.

Poi, nel dibattito della prima metà del Novecento, per non parlare di Lukács, che – malgrado tutta la sua sensibilità per la *reificazione* - tiene come stella polare il criterio decisamente conservatore dell’unità dell’opera, ma nemmeno Gramsci riesce del tutto ad assimilare l’estetica in una visuale materialistica. È vero che, onde evitare una troppo rude intromissione del giudizio politico, magari fissato sulla “tessera” partitica dell’autore, Gramsci interpone tra politica e letteratura il livello della cultura, in questo anticipando ottimamente l’odierno “culturalismo”. E si tratta quindi di valutare il “valore culturale” che avrà poi, con le opportune mediazioni, una valenza politica (sono le retrovie, i rifornimenti, della lotta politica). Però il giudizio estetico non è completamente ricondotto in quello culturale; lo si vede negli interventi su Pirandello, dove comunque permane un

gusto per l'arte non contaminata da troppo ragionamento: nelle cronache teatrali appare costantemente questa remora che addebita la non vivezza dei personaggi ridotti a «pedine della dimostrazione logica», l'esteriorità e non la profondità, il paradossismo troppo meccanico, l'intento dimostrativo; tutti aspetti che potevano cadere sotto i diktat crociani, sebbene fossero poi temperati dai riconoscimenti culturali piuttosto forti, ad esempio: «le sue commedie sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero» (Gramsci 1966: 307), che suona alquanto simile al volantino di Marinetti su Palazzeschi... Anche nella riflessione dei *Quaderni*, la conclusione che «l'importanza di Pirandello mi pare di carattere intellettuale e morale, cioè culturale, più che artistica» (Gramsci 1975: 705); e «l'efficacia del Pirandello è stata più grande come "innovatore" del clima culturale che come creatore di opere artistiche» (*ibid.*: 1196); il che sembra contenere un residuo negativo e sembra lasciare separati i due giudizi e inspiegata la loro non-coincidenza.

Forse solo Walter Benjamin è riuscito a prendere per le corna questo toro, anche grazie alla sua elasticità nei confronti del marxismo ufficiale (come si sa, per lui era quell'automa scacchista, che non può giocare senza l'apporto del nano gobbo della teologia...) e alla sua propensione verso una forma di espressione quale l'allegoria, per la quale la via dell'impegno diventava *indiretta*, passando attraverso una costellazione di immagini enigmatiche. Ora Benjamin, nella sua conferenza *L'autore come produttore* del 1934, vede come inevitabile la scelta di campo dello scrittore, «la situazione sociale presente gli impon[e] di decidere al servizio di chi mettere la sua attività» (Benjamin 1973: 199). Ma come fare a rifunzionalizzare il proprio ambito di azione alla luce della lotta di classe? Quali sono i margini di manovra propri della pratica letteraria? Anche Benjamin prende le mosse da un dualismo, quello tra "tendenza" e "qualità", che sembrerebbe di nuovo rappresentare una separazione tra valenza politica e valenza artistico-letteraria (e una determinazione della qualità con parametri non politici e non materialistici). Eppure, a un certo punto, spicca il volo: «Si può anche decretare che un'opera che

riveli la giusta tendenza deve necessariamente rivelare ogni altra qualità». Una volta riunificato il giudizio, il rischio, però, è quello di mettersi in mano a un impegno preordinato dall'esterno o decretato dai contenuti (all'epoca: cadere sotto la dittatura di partito); Benjamin scarta verso le responsabilità dello specifico sostenendo che la tendenza in questione è la "tendenza letteraria": «La giusta tendenza politica di un'opera include dunque la sua qualità letteraria *in quanto* include la sua *tendenza* letteraria» (*ibid.*: 200) – ed ecco allora che siamo portati a confrontarci con le poetiche e con le polemiche singole e collettive degli scrittori (secondo il modello delle avanguardie). Non solo, ma la domanda sul *posizionamento* deve essere riscontrata, secondo Benjamin, non tanto all'esterno delle dichiarazioni e delle affermazioni esplicite, ma all'interno della dinamica testuale: «Questa domanda (...) è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere» (*ibid.*: 201). Col che Benjamin entra in un nuovo groviglio di problemi: intanto, occorre essere in grado di valutare la *ricaduta* politica di questioni che sembrerebbero rette dalla concorrenza; in secondo luogo, ancora più complicato appare comprendere come le scelte tecniche possano portare conseguenza politiche.

Per una adeguata risposta a queste domande, a me pare che occorresse sviluppare una acuta strumentazione analitica, atta a scrutare l'ideologia sottesa nelle pieghe linguistiche e semiotiche. Cosa che fu tentata, nel secondo Novecento, dai contatti tra marxismo e strutturalismo, marxismo e semiotica, in Italia riconducibili a due nomi importanti come della Volpe e Rossi-Landi. Due nomi che – forse per astio alla loro patina aristocratica – si trovano oggi del tutto accantonati. Del resto, il Novecento, riavvolgendo sul finire il suo nastro, ha riportato in auge il vocabolario dell'estetica tradizionale, fino alla madornale *revanche* di Bloom e del suo *Canone occidentale*, decisamente avverso alle intrusioni della politica nelle altezze del sublime.

Ora, però, mi interessava vedere cosa rimanesse di quella problematica nell'area del culturalismo più vicina all'eredità marxista, in particolare nei tre casi di Raymond Williams, Fredric Jameson e Terry Eagleton.

Posto com'è alle origini dei *cultural studies*, sarà interessante interrogare in materia Raymond Williams (molto poco trattato presso di noi) e in particolare il suo *Marxismo e letteratura* (1977). È chiaro che, a partire dallo sguardo rivolto alla cultura popolare, il punto di vista storico-sociale sarà portato a escludere il problema estetico che per forza penalizzerebbe il gusto "basso" delle classi subalterne. «Dobbiamo dunque rifiutare l'"estetico" inteso sia come una dimensione astratta separata, sia come una funzione astratta separata», scrive Williams (1979: 204); anche se, ovviamente, in sedestorica, nella prospettiva della letteratura come «pratica sociale materiale», saranno implicate anche le idee estetiche, ma non interverrà una pregiudiziale valutativa. Non sto qui a discutere quanto il quadro del campo di forze delineato da Williams, suddiviso in dominante/residuale/emergente (debitore dell'"egemonia" di Gramsci e abbastanza simile a quello adottato da Bourdieu) sia ancora adatto nella situazione odierna; qui mi interessa rilevare come i diversi livelli di questa sociologia che s'interessa di tutti gli aspetti strutturali, produttivi e istituzionali, fino alle «formazioni», cioè ai gruppi intellettuali – «una sociologia della cultura in questa nuova dimensione, dalla quale non rimane escluso alcun aspetto d'un processo e nella quale i rapporti attivi e formativi d'un processo [...] vengono messi in reciproco rapporto in modo specifico e strutturale» (*ibid.*: 185-186), possa arrivare a dar ragione della logica intrinseca, linguistica, del testo. Per quanto Williams lo asserisca positivamente, la sua prospettiva sembra ancora mirare più alla spiegazione *genetica* che alla reazione *strategica*: nel cuore del suo libro si pone il rapporto con le "strutture del sentire" (*structures of feeling*) come fascia di mediazione tra letteratura e politica, in modo molto affine al "senso comune" di Gramsci. Si tratta però di vedere se la faccia passiva del rapporto (la letteratura riproduce, nei propri contenuti, le "strutture del sentire" della sua epoca) non oscuri quella attiva (la capacità della letteratura, attraverso lo straniamento della forma, di modificare le "strutture del sentire"). Con il passaggio dei *cultural studies* in America la preponderanza della registrazione passiva dello *status quo* culturale aumenta (la criticità presente negli inglesi Williams e Hoggart si perde) anche se il lato alternativo rimane

nell'inserimento delle marginalità (legato alla richiesta di riconoscimento e diritti), però prevalentemente nell'orizzonte di un contenutismo identitario.

Ogni problema sembrerebbe invece risolto nell'opera mastodontica di Fredric Jameson, perché la sua esigenza totalizzante comporta l'obbligo di non lasciare residui, né di gusto né d'altro. L'analisi materialistica (il "Grande Metodo" brechtiano) è chiamata ad assimilare sia la semiotica che la psicoanalisi, portando a compimento i loro ritrovati nell'orizzonte del "modo di produzione". I fenomeni che tradizionalmente rientrano nell'estetica devono perciò essere reinterpretati, mediante una critica stringente delle categorie; ne fa le spese l'intuizionismo immediato. «la superficie dell'opera è una specie di mistificazione organica», dice Jameson nel suo saggio fondativo *Verso una critica dialettica*, in *Marxismo e forma* (1975: 457), ma anche la stessa pretesa "oggettività" del piacere, in cui deve vedersi in realtà (secondo il titolo di un altro saggio jamesoniano) un *problema politico*. L'interpretazione deve andare al di là dell'apparenza (anche della "bella apparenza") e attingere il senso politico-sociale, il "sottotesto" (secondo il modello dell'allegoria rilanciata da Benjamin), per quanto questo possa non essere evidente e non preventivato dall'autore – e non a caso l'opera matura e riassuntiva di Jameson s'intitola *L'inconscio politico*. Mentre la critica "impegnata" di ieri e di oggi fa fatica ad uscire dalle secche del contenutismo, qui l'assunzione del gioco dialettico (alla dialettica l'autore ha dedicato di recente un grosso libro, zeppo di spunti teorici) porta a vedere forma e contenuto uno nell'altra; il contenuto è sempre formato (cioè costruito *ad hoc*) e altrettanto la forma ha un suo contenuto, quella che Jameson chiama l'"ideologia della forma". Come dicevo, i residui della estetica della forma organica (sintesi, equilibrio, ecc.) vengono scavalcati e Jameson è aggiornatissimo, rivolto com'è dalla parte del testo eterogeneo, della «disunità e dissonanza». La nozione centrale è quella di *contraddizione*, per suggestioni benjaminiane confortate dal poststrutturalismo e dalla decostruzione. Tuttavia, è proprio qui che si finisce nello stesso vicolo cieco della decostruzione di marca de Man: una volta che la contraddizione è posta come presupposto, si deduce che i testi la

subiscono passivamente, qualunque cosa facciano, sia che cerchino di sublimarla, sia che la facciano aprire nel “travaglio” del loro linguaggio. L’arte, tradizionale o d’avanguardia, rimane un *sintomo*. Nell’*Inconscio politico*, dalla ripresa delle pagine di Lévi-Strauss sulla asimmetria delle pitture facciali delle donne caduveo, si arriva alla seguente definizione: «la produzione di una forma estetica o narrativa dev’essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare “soluzioni” immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili» (Jameson 1990: 86). Ma con le pitture facciali (anche con quelle dei “selvaggi che noi siamo”, i tifosi di calcio), le contraddizioni, date per insuperabili, non esplodono né si modificano. Al fondo dell’opera di Jameson c’è problema nodale, di rilevanza davvero *politica*: è l’equazione tra ideologia e utopia. Ogni prodotto culturale è da una parte ideologico, occultante e sviante; dall’altra utopico, contiene semi di futuro e speranza nella felicità (è un punto ripreso da Bloch). Ciò impedisce un conflitto tra testi ideologici e testi utopici, insomma una lotta tra “tendenze”. E spiega precisamente, l’atteggiamento di Jameson di accettazione del postmoderno. Sebbene ci siano stati poi molti ritorni sul moderno anche del tipo più radicale (il libro su Brecht, le *Modernist Papers*) Jameson non ha mai smentito il suo libro sul postmoderno (2007), dove il postmoderno si poneva come l’orizzonte culturale del tardo capitalismo. Non senza acutissime analisi (in particolare sull’interpenetrazione di comunicazione e produzione), ma in assenza di alternative (la stessa “mappatura” era in bilico su un’aporia di fondo: se il postmoderno esclude il materialismo e se tutta la cultura dell’epoca è forzatamente postmoderna, dove si colloca il cartografo materialista?). Tanto più che, col postmoderno, l’estetica, cacciata dalla porta, rientrava dalla finestra, al centro del panorama privo di avversari, nell’estetica diffusa e nel trionfo spettacolare dell’apparenza.

Terry Eagleton è forse, rispetto a Jameson, legato a una impostazione più tradizionale della critica, ma proprio per questo interessante in quanto gli ha consentito – unitamente alla straordinaria ironia che contraddistingue il suo stile (e che egli stesso collega alle origini irlandesi) – di non subire le mode e di resistere alle sirene del

postmodernismo (le *illusioni del postmodernismo*, per dirla con il suo titolo del '98, dove argomenta che anche la "fine dei grandi racconti" è al dunque un grande racconto). Eagleton ha iniziato la sua carriera come critico marxista, in dialogo da un lato con Althusser e Macherey, dove l'estetica era rivalutata come "curvatura" nel dominio dell'ideologia; dall'altro lato con Benjamin e i francofortesi, dove anche l'estetica era recuperata, ma non come graduatoria di valore o giudizio d'autorità, bensì come promessa utopica, difendendo l'autore l'originario significato dell'estetica, legata all'aspetto sensoriale, quindi corporale e materiale. In particolare ricordo il libro in cui passa in rassegna tutte le teorie estetiche con notazioni e sintesi spesso brillanti, *The Ideology of Aesthetic* (1990, mai tradotto in Italia, come pure il libro su Benjamin).

Negli anni più recenti Eagleton ha costeggiato gli studi culturali, offrendo una riflessione globale sull'*Idea di cultura* (2001) e spostandosi verso l'etica, anche di fuori dello stretto abito letterario, con libri come *Il senso della vita* (2011) o *On evil* (2011). Potremmo vederlo come il rappresentante di una tendenza che oggi, per tanti motivi, raccoglie il testimone dell'impegno, una critica umanistica, però diametralmente opposta a quella di Bloom: etica vs. estetica – e non a caso Eagleton ha dedicato all'apprezzamento bloomiano per le grandi altezze poetiche una delle sue battute più efficaci: è «una sorta di Wall Street dell'anima» (Eagleton 2007: 229). Non sono certo tempi di grandi proposte; dopo un saluto elegiaco alla teoria, non privo però della consueta ironia, vedi *After Theory*, che si apre con un elenco di grandi nomi ormai defunti e con l'appunto: «It seemed that God was not a structuralist» (Eagleton 2003: 1), Eagleton ha pubblicato due libri di palese intento divulgativo dedicati rispettivamente alla poesia e alla prosa (*How to Read a Poem*, 2007; e *How to Read Literature*, 2013), quasi a dire che ormai l'unico compito del critico è quello di "alfabetizzare" un pubblico che non è più in grado di comprendere il linguaggio che abbiamo sempre inteso per *letterario*. La svolta etica, verso un'etica, specifichiamo, sempre legata alla corporeità e aristotelicamente coincidente con la politica, non impedisce che persista un preciso interesse per la forma (la perdita di sensibilità per la forma nella critica

attuale – sostiene l'autore – fa il paio con la mancanza di responsabilità e di impegno) e che vengano scorti i limiti del contenutismo, l'eccessivo affidarsi alla somiglianza mimetica diretta, che qui si chiama, con un unico termine molto calzante, ma intraducibile «lifelikeness» (Eagleton 2013: 181); il fascino dei grandi personaggi, scrive Eagleton, nel libro sulla prosa, quali Cordelia, il Satana di Milton, Fagin, è che non possiamo incontrarli «da Walmart» (*ibid.*)...

Al problema del valore è dedicato l'ultimo capitolo del libro sulla prosa, che termina attraverso una attenta verifica sulle sfumature del linguaggio.

C'è un ritorno alla tradizione? Sì, ma allo stesso modo che le idee progressiste sono oggi condannate a un apparente conservatorismo, ma l'avanti e l'indietro non poi così chiari: «Forward to antiquity», proclama il libro sulla poesia (Eagleton 2007:16). Quale critica politica è ancora concepibile? L'ultimo Eagleton continua a ritenere “basica” il collegamento tra “forme poetiche” e “culture politiche”, fermo restando che la supposta bellezza va considerata nella «material reality» e che il testo letterario «constructs a relation to reality by establishing a relation to itself» (Eagleton 2012: 223).

Ma, nella povertà dei tempi, non ci sono soluzioni: volevo soltanto, in questo breve spazio, ricordare un problema e verificare quanto ancora ci riguardi nel dibattito attuale.

Bibliografia

- Benjamin, Walter, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- Brik, Osip, "Il Dio illeso", *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Ed. Luigi Magarotto, Roma, Savelli, 1976: 115-116.
- Eagleton, Terry, *After Theory*, London, Allen Lane, 2003.
- Eagleton, Terry, *The Event of Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 2012.
- Eagleton, Terry, *Figures of Dissent* (2003), trad. it. *Figure del dissenso*, Roma, Meltemi, 2007.
- Eagleton, Terry, *How to Read a Poem*, Oxford, Blackwell, 2007.
- Eagleton, Terry, *How to Read Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 2013.
- Eagleton, Terry, *The Idea of Culture* (2000), trad. it., *L'idea di cultura*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Eagleton, Terry, *The Meaning of Life* (2007), trad. it., *Il senso della vita*, Milano, Salani, 2011.
- Eagleton, Terry, *On Evil*, New Haven-London, Yale University Press, 2010.
- Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.
- Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, Ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form* (1971), trad. it. *Marxismo e forma*, Napoli, Liguori, 1975.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious* (1981), trad. it. *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. *Postmoderno ovvero la logia culturale del tardo capitalism*, Roma, Fazi, 2007.
- Marx, Karl-Engels, Friedrich, *Scritti sull'arte*, Ed. Carlo Salinari, Bari, Laterza, 1967.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (1977), trad. it. *Marxismo e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

L'autore

Francesco Muzzioli

Francesco Muzzioli insegna all'Università "Sapienza" di Roma. Ha iniziato il suo lavoro negli anni Settanta, puntando soprattutto l'attenzione sulle posizioni di avanguardia, di sperimentalismo e di scrittura alternativa, discutendole sulla scorta di una "teoria materialistica" della letteratura. Ha pubblicato numerosi studi tra cui *Le teorie della critica letteraria* (Carocci, 1994; ora in edizione aggiornata, 2005); *Letteratura come produzione* (Guida, 2010); *L'analisi del testo letterario* (Empiria, 2012).

Email: franmuzzioli@gmail.com>

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Muzzioli, Francesco, "Politica e estetica: la questione irrisolta della critica marxista", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>