

Marx, le merci e l'opera d'arte

Gabriele Schimmenti

Marx, commodities and the work of art. *Could a work of art be a commodity? In this essay I will discuss this question through a Marxist “logicist” approach, attempting to point out how the work of art is related to the prodrome of the Marx’ theory of Capital, i.e. the value theory and the sphere of simple circulation. I will try to pinpoint that there is not dialectical contradiction between the concepts of “commodity” and “work of art”. In order to achieve my aim, i will follow two steps: i will a) define the concept of “commodity” within the theory of value in Das Kapital and b) i will comment some previous Marx’ utterances about art and the role of artists within capitalism. I conclude by suggesting that the semantic problem of “work of art” in capitalism can be solved from a different perspective concerning art itself.*

Keywords: Karl Marx, Art theory, Commodity, Capital.

*Introduzione*¹

Può un’“opera d’arte” diventare una merce?

La difficoltà di conciliare la questione dell’arte con il pensiero di Karl Marx ha generato tra i diversi esegeti non poche interpretazioni (le quali, peraltro, hanno riguardato le tematiche più disparate): dai nessi intercorrenti tra i concetti di lavoro vivo/forza-lavoro e produzione artistica (si veda ad esempio l’opera di Negri 2014) sino alle questioni riguardanti l’esteticità della relazione tra tensione utopica e comunismo, solo per citarne alcune. Morawski (1973, pp. 472-478), ad esempio, rubrica almeno sei differenti atteggiamenti teorici dell’estetica marxista rispetto all’“oggetto artistico”². Nondimeno, per quanto sulla base degli assunti

¹Mi sembra doveroso ringraziare in *incipit* Pietro Garofalo per gli stimolanti consigli e per le critiche puntuali.

²Tali approcci possono essere, a detta di Morawski, i seguenti: a) “espressivo”, connesso agli atti psicologici interni che investono l’atto creativo e il fruitore dell’opera (Kuusinen, Burow, Stolowicz, Kagan, Vygotskij); b) “strutturale-formale”, in cui rispetto ad a) vengono esaminate le opere e non le esperienze ad esse connesse. In tale posizione l’aspetto fondamentale è la forma, in quanto sistema di qualità sensibili oppure verbali (Raphael e Fischer); c) “mimetico”, in cui si mantiene l’analisi oggettiva, ma in cui il momento fondamentale è il contenuto, in quanto rispecchiamento della realtà nelle sue contraddizioni (Lukács); d) “semiotico”, in cui l’opera d’arte viene indagata nel suo essere segno o testo e quindi contemporaneamente nella sua unità sintattico-semantica (Della Volpe); e) “mitico”, in cui l’opera d’arte è costruttrice di miti e quindi, se tale aspetto viene valutato positivamente, essa è utopica, indicando quanto di meglio c’è nell’uomo

principali del materialismo storico potrebbe sembrare a prima vista semplice sviluppare dialetticamente il rapporto organico tra *Basis* e *Überbau* e, quindi, nel nostro caso, tra arte e struttura economica, non altrettanto semplice risulta il lavoro teorico in grado di esplicitare le relazioni tra teoria del valore del *Capitale* e fenomeno artistico. Uno di questi tentativi è stato avanzato, già quasi mezzo secolo addietro, da Wolfgang Fritz Haug (1971) con la sua opera *Kritik der Warenästhetik* (Critica dell'estetica delle merci), nella quale l'Autore constata l'emergere dell'esteticità – nel senso di “proprietà estetiche” – della merce all'interno del rapporto di scambio³.

Tuttavia, coerentemente con i problemi aperti dall'avvento e dallo sviluppo del modo di produzione capitalistico, al centro di qualsivoglia riflessione su quest'ultimo è teoreticamente imprescindibile il confronto *preliminare* della relazione tra quei singoli oggetti fisici⁴ che di volta in volta consideriamo “opere

(Garaudy), se essa è invece valutata negativamente, essa è da demitizzare (Labriola) e infine f) “organizzazione della vita quotidiana”, in cui gli oggetti e gli spazi del quotidiano dovevano essere trasformati in opere d'arte. Essa quindi ostentava il primato dell'azione sul pensiero e sulla contemplazione (i cosiddetti komfuturisti e in parte anche Lunačarskij). Morawski, ad ogni modo, sostiene che nessuno di questi approcci escluda al suo interno la compresenza di tratti caratteristici di altri .

³ W. F. Haug definisce il concetto di “estetica delle merci” “il complesso determinato funzionalmente dell'apparenza cosale (*dinglich*), scaturita dalla forma merce dei prodotti, in forza del valore di scambio, e da ciò di relazioni soggetto-oggetto sensibilmente condizionate” (Haug 1971, p. 10). Pur rilevando il luogo logico-storico della genesi dell'esteticità all'interno delle dinamiche della circolazione, Haug adotta un'argomentazione in cui essa entra nel processo attraverso la “volontà” degli attori dello scambio. Nella produzione di merci, sostiene Haug, si produce sia “il valore d'uso” che “l'apparenza del valore d'uso” (ivi, p. 17). In questo momento subentra l'esteticità della merce, in quanto il compratore deve essere invogliato a comprare la merce attraverso un'"aspettativa di “parvenza”, ma anche perché il venditore che personifica il punto di vista del valore di scambio investe non sul valore d'uso, ma sulle aspettative del compratore su di esso (ibidem): “Ciò che è qualcosa, ma non appare in base all'"essere”, non viene comprato. Ciò che appare essere qualcosa, viene acquistato” (Was nur etwas ist, aber nicht nach "Sein" aussieht, wird nicht gekauft. Was etwas zu sein scheint, wird wohl gekauft) (ibidem). Il punto centrale del lavoro di Haug è a mio parere quello di avere ricondotto tali questioni ai *prodromi* del *Capitale*; tuttavia, mi pare che egli si ponga maggiormente la questione delle “proprietà estetiche” delle merci rispetto alla questione dell'"opera d'arte” in quanto merce.

⁴ Con ciò non intendo sostenere che la connotazione di “opera d'arte” possa essere data solo ad oggetti fisici, assumendo così un presupposto di ontologia sociale di tipo searliano (cfr. Varzi 2005, pp. 85-93). All'opposto di tale approccio si può richiamare quella che in area analitica è stata recepita come la “tesi Collingwood-Croce” (Kobau 2010), secondo la quale la proprietà “essere opera d'arte” non appartiene ad un oggetto corporeo, essendo riferita piuttosto ad “un'esperienza immaginativa totale”, la quale in linea di principio non è necessariamente connessa ad un oggetto fisico. Accetto, pertanto, a livello metodologico ed euristico, la definizione *descrittiva* (e non *valutativa*) di opera d'arte avanzata da Dickie: “Un'opera d'arte in senso descrittivo è (1) un artefatto, (2) al quale alcune società o alcuni sottogruppi di una società hanno conferito lo status di candidato all'apprezzamento” (Dickie 1969, p. 254). Si ponga attenzione al fatto che il nucleo di tale impostazione è il conferimento (*candidatura*) dello status di opera d'arte: “lo status – sostiene Dickie –, pertanto, deve essere conferibile dal fatto che una singola persona stia trattando un artefatto in quanto candidato per l'apprezzamento e lo status [deve] essere conferito da qualche altra persona o persone”, laddove “come due persone possono acquisire lo status del matrimonio all'interno di un sistema legale, un artefatto può acquisire lo status di candidato per l'apprezzamento all'interno del sistema che Danto ha chiamato *Artworld*” (ibidem).

d'arte” e la teoria marxiana del valore⁵. Ciò risulta essere necessario preliminarmente da un punto di vista strettamente *logico*; infatti, prima di potersi interrogare su questioni inerenti all'esteticità delle merci, bisogna comprendere se vi possa essere uno spazio per l'oggetto artistico all'interno della teoria del *Capitale*.

Naturalmente è possibile porre la questione dello sviluppo del modo di produzione capitalistico partendo da presupposti altri rispetto al marxismo, ma in questo caso l'obiettivo sarà quello di condurre un'analisi che indaghi la teoria di Marx e che, pertanto, ne accolga i presupposti. Anche se la questione da cui si è partiti può sembrare controintuitiva, dato che non è difficile assistere quotidianamente alla mercificazione delle opere d'arte, nondimeno essa risulta molto più complessa di quanto appaia. A foraggiare tale complessità, possiamo da una parte richiamarci ad a) le affermazioni di Marx e a b) la rielaborazione teorica di alcune delle categorie fondamentali del *Capitale*; entrambe queste direttive mostrano chiaramente la difficoltà dell'oggetto di ricerca.

Partendo dal punto a) Marx afferma chiaramente nelle *Teorie sul plusvalore* che “ad esempio, la produzione capitalistica è nemica di certi generi della produzione intellettuale, dell'arte e della poesia” (z.B., kapitalistische Produktion ist gewissen geistigen Produktionszweigen, z. B. der Kunst und Poesie, feindlich) (MEW 26/1, 257)⁶; in un altro brano, Marx sostiene che

Un attore, per esempio, perfino un pagliaccio, in base a queste definizioni è un lavoratore produttivo se lavora al servizio di un capitalista (dell'entrepreneur), al quale egli restituisce più lavoro di quanto ne riceve da lui sotto forma di salario (ivi, p. 127),

ed anche uno scrittore “è un lavoratore produttivo” non in quanto sviluppa idee, “piuttosto in quanto egli arricchisce l'editore che gestisce l'edizione dei suoi scritti oppure in quanto è il lavoratore salariato di un capitalista” (ivi, p. 128). Come si può constatare dalle affermazioni di Marx, l'oggetto artistico appare,

⁵Tale riflessione ha inoltre ricadute concettualmente significative sul paradigma d'accumulazione del capitalismo cognitivo e sulla congruente sussunzione del lavoro sotto il capitale. Per lo sviluppo circa la teoria dell'arte di alcuni di questi temi cfr. Mariscalco 2013.

⁶Le citazioni dei testi di Marx saranno condotte dai *Marx Engels Werke* (MEW). Laddove ciò non sia possibile utilizzerò la *Marx Engels Gesamtausgabe* (MEGA²). Le *Theorien über den Mehrwert* pubblicate nei MEW non riportano il manoscritto originale, il quale era corredato da un capitolo introduttivo ed uno conclusivo. Per la questione si veda Fineschi 2008, cap. 2, in particolare p. 84.

dunque, in una duplice relazione (inclusiva ed esclusiva) rispetto ai rapporti di capitale. Rispetto al punto b), invece, la questione viene riassunta correttamente da quanto sostiene M. Heinrich:

Esistono due obiezioni ovvie alla teoria del valore lavoro. Per quanto riguarda la prima, vengono scambiate cose che non sono prodotti di lavoro (per esempio, il terreno vergine). Per l'altra, ci sono certi prodotti del lavoro (come le opere d'arte) il cui valore di scambio è completamente indipendente dal tempo di lavoro speso per la sua produzione. [...]

Per quanto concerne la seconda questione: un'opera d'arte è un prodotto di lavoro, ma a differenza delle normali merci, essa è un oggetto unico, qualcosa che esiste solo una volta. Il prezzo che un acquirente è disposto a pagare per essa è un prezzo da collezionista che non ha minimamente a che fare con il lavoro speso dall'artista. Comunque, la maggior parte dei prodotti economici non sono unici, ma piuttosto beni prodotti per la massa e questo è il valore di quei beni che dovrebbe essere spiegato (Heinrich 2012, pp. 36-38, trad. mia).

Lungi dall'aprire la pur essenziale questione storica, formalizzata da W. Benjamin, della "perdita dell'aura" (*Verfall der Aura*) dell'opera d'arte (Benjamin 1936), si cercherà di sviluppare il tema da una prospettiva immanente alla teoria *logica*⁷ del *Capitale*. Ciò che si cercherà di argomentare nel prosieguo, una volta determinato il campo di cosa significhi "merce" e di quale sia la teoria in cui essa si istanzi, verterà sull'assunto che il fenomeno "opera d'arte" può essere ricondotto senza problemi alla teoria del valore di Marx. Per fare ciò seguirò due mosse: la prima sarà una ricostruzione della genesi della forma merce a partire dal I libro del *Capitale*, grazie all'aiuto della recente⁸ ricostruzione filologica; successivamente cercherò di mostrare come per Marx non vi fosse alcun problema a pensare l'"opera d'arte" alla stregua delle altre merci.

Nella fattispecie, sosterrò la non problematicità nel fare risalire l'oggetto artistico ai *prodromi logici* del *Capitale* e dunque rinvenirne la congruenza con la trattazione del valore e della *circolazione semplice*. Lo *status* di "opera d'arte"

⁷Premetto che l'approccio interpretativo che sarà qui seguito è debitore di quella che viene chiamata "la scuola logicista" del *Capitale*. Essa traduce l'approccio scientifico delle ricerche che sono state fatte in Germania nella seconda metà del XX secolo da quella che viene definita *Neue Marx-Lektüre* (sul dibattito tedesco cfr. Fineschi 2008, pp. 9-79). In area inglese e americana essa prenda il nome di *School of Systematic Dialectic* (Arthur 2011; Levine 2012, p. 18). Mi pare necessario precisare, dato che si sta prendendo le mosse dal problema posto da M. Heinrich, che anch'egli appartiene al medesimo indirizzo interpretativo.

⁸La pubblicazione di tutta seconda sezione della MEGA², quella concernente cioè tutti i lavori inerenti al *Capitale*, è stata completata non da molti anni e ci restituisce una nuova immagine del Marx teorico della critica dell'economia politica. L'intera problematica inerente alla teoria del *Capitale* contiene tutta una serie di presupposti che non potranno essere esplicitati nella loro totalità; tra le opere di cui sono a conoscenza è significativa quella di Fineschi 2001, alla quale rimando per una ricostruzione organica dell'intera teoria del *Capitale*.

non è contraddittorio all'interno dell'orizzonte teorico marxiano e, conseguentemente, in riferimento al concetto di "merce", almeno per come esso viene sviluppato nel *Capitale*. L'"opera d'arte" non ha né uno *status* particolare, né una serie di proprietà che le permettano di non essere "merce" *ex ante* – ancor meno la sua unicità.

Genesi categoriale e opera d'arte

Marx definisce la "merce" "forma elementare" (*Elementarform*) della società capitalistica (MEGA², II/5, p. 17). Essa costituisce la genesi dell'intera analisi marxiana e deve essere in grado di sviluppare l'intero apparato categoriale del *Capitale* (Fineschi 2001, pp. 41-45). La teoria del *Capitale*, infatti, non parte né dal lavoro, né dal valore, ma dalla merce: Si "dimentica – scrive Marx – anche che per me non sono soggetti né il «valore», né il «valore di scambio», ma la merce" (MEW 19, p. 358). La "merce", dunque, è la forma sociale che il prodotto del lavoro storicamente determinato – e, cioè, produttore di merci – assume all'interno del modo di produzione capitalistico. Essa deve essere in grado di esporre concettualmente, tramite il suo sviluppo, il rapporto di capitale. Ciò, tuttavia, non significa che la merce in quanto forma fenomenica del capitale sia posta dall'inizio. Essa è il presupposto del processo, ma necessita di divenire posta dal processo medesimo (Finelli 2005).

Dunque, com'è noto, affinché qualcosa possa essere definita "merce" essa deve sottostare ad una serie di presupposti logici. "Merce" è "unità di valore d'uso e valore" (MEW, 19, pp. 368-369; Fineschi 2001, pp. 46-47). In quanto valore d'uso, essa è prodotto non del lavoro, ma del *processo lavorativo* (*Arbeitsprozess*), i cui momenti sono l'attività finalistica (conformità a scopo), l'oggetto di lavoro e il mezzo di lavoro (MEGA², II/5, p. 130). Tale processo si configura per essere trans-storico, poiché presente in tutte le società umane, e non rappresenta una caratteristica specifica della formazione economico-sociale capitalistica:

Il *processo lavorativo*, come l'abbiamo esposto nei suoi movimenti semplici e *astratti*, è attività finalistica per la produzione di valori d'uso; appropriazione degli elementi naturali per i bisogni umani; condizione generale del ricambio organico fra uomo e natura; condizione naturale eterna della vita umana; quindi è indipendente

da ogni forma di tale vita, e anzi è comune egualmente a tutte le forme di società della vita umana (MEGA², II/5, p. 135).

In tal senso, il processo lavorativo realizza *prodotti* e, quindi, valori d'uso – “il contenuto materiale della ricchezza, qualunque sia la forma sociale di questa” (MEGA², II/5, p. 18) – e non “merci”, in cui si realizza il “valore”. Pertanto, esso indica in tal guisa il ricambio organico tra uomo e natura, e in quanto tale è un processo eterno che riguarda gli individui sin da quando esistono e tramite il quale tali individui realizzano se stessi nel ricambio organico e metabolico con la natura. L'effetto del *processo lavorativo* è pertanto “prodotto”, non “merce”, né tantomeno “valore”. Inoltre, affinché un oggetto possa diventare “merce” – e, dunque, possedere “valore” – necessita della mediazione dello scambio; infatti, le merci vengono scambiate in quanto esse sono valore d'uso per altri, valore d'uso sociale (MEGA², II/5, p. 22). In questo modo, è implicita nel modello logico la divisione del lavoro all'interno della società. Se così non fosse si consumerebbe immediatamente ciò che si produce e non vi sarebbe alcuna socialità della produzione⁹. A questo livello di generalità del modo di produzione capitalistico esistono, pertanto, produttori indipendenti che scambiano al mercato le loro (solo adesso) merci, realizzando, così, la socialità ad essi latente¹⁰.

Ciò comporta, nondimeno, la riduzione degli aspetti qualitativi del lavoro a quelli quantitativi, cioè ad essere contenuto nella merce sarà il *lavoro astrattamente umano, sostanza di valore*¹¹.

⁹Tuttavia, come nota Fineschi, la “divisione del lavoro non è condizione sufficiente alla produzione di merci: essa esiste, infatti, anche in altri modi di produzione, dove la merce non è forma dominante” (Fineschi 2001, p. 48). Infatti, lo scambio implica la divisione del lavoro, mentre la divisione del lavoro non implica lo scambio (Heinrich 2012, p. 38).

¹⁰I produttori privati indipendenti si devono *riconoscere* fra di loro in quanto proprietari: “*proprietà* significa *riconoscimento sociale* e quindi presuppone la pluralità di individui ed una forma determinata della loro interazione, non è una questione originaria fra l'uomo e la natura” (Fineschi 2001, p. 49).

¹¹Con le parole del già citato Fineschi “Nell'espressione «doppio carattere del lavoro produttore di merci» ci sono *tre* determinazioni e non due (come molti hanno creduto e credono tuttora): lavoro concreto, lavoro astrattamente umano e *non coincidenza* del lavoro che produce merci con il lavoro come tale. Il lavoro astrattamente umano esprime il carattere sociale di un sistema produttivo i cui produttori sono immediatamente privati, indipendenti e autonomi. La socialità che è latente alle loro spalle viene espressa dal carattere astrattamente universale del loro lavoro” (Fineschi 2001, p. 53). Bisogna anche intendere che cosa significhi il processo di *astrazione* del lavoro, poiché tale astrazione ha senso solo all'interno dello scambio. Heinrich ad esempio sostiene: “il lavoro *astratto* non può essere misurato in termini di ore di lavoro: ogni ora di lavoro misurata da un orologio è un'ora di uno specifico atto *concreto* di lavoro, senza riguardo al fatto se il prodotto è scambiato. [...] Il lavoro astratto è una *relazione di conferma sociale (Geltungsverhältnis)* che è formata nello scambio. Nello scambio gli atti concreti di lavoro speso *contano* come un particolare quantum di lavoro astratto che costituisce valore” (Heinrich 2012, pp. 43-44, trad. mia).

A partire da questo tipo di modello è possibile comprendere che il “valore” è *relazionale*¹², non esiste cioè “valore” in sé. Esso prevede che i termini – le “merci” in questo caso – si definiscano all’interno della relazione dialettica per la quale ogni cosa è sé stessa – o “si definisce” – solo nella relazione ad altro (e viceversa), cioè nello scambio.

Disponiamo, dunque, di un quadro generale di cosa si intende per merce ai *prodromi* dell’*oggetto specifico* “Capitale”. È opportuno, pertanto, mostrare come già a questo livello non vi sia problema alcuno a pensare inclusa in tale modello “l’opera d’arte”.

Merci ed opera d'arte

Affinché l’“opera d’arte” sia considerata merce essa deve innanzitutto appagare un bisogno. Ciò per Marx non è problematico in alcun modo e viene espresso esplicitamente sin dalle prime frasi del *Capitale*:

La merce è in primo luogo un oggetto esterno, una cosa che mediante le sue qualità soddisfa bisogni umani di un qualsiasi tipo. La natura di questi bisogni, per esempio il fatto che essi provengano dallo stomaco o che provengano dalla fantasia, non cambia nulla. Qui non si tratta neppure del *come* la cosa soddisfi il bisogno umano; se immediatamente, come mezzo di sussistenza, cioè come oggetto di godimento o per via indiretta, come mezzo di produzione (MEGA², II/5, p. 17).

Non ha importanza – sostiene Marx – il *come* qualcosa appaghi i bisogni, né di quali bisogni vengano appagati; siano essi quelli dello stomaco o quelli della fantasia poco importa¹³.

Neppure per ciò che concerne la socialità latente e la riduzione del lavoro concreto a *lavoro astrattamente umano*, si può porre la questione. In effetti, per Marx, non esiste arte che non “possessa” sostanza di valore, poiché dotata di quella caratteristica di unicità di cui si è discusso in precedenza. Un’evidenza

¹² Su questo punto scrive molto chiaramente Heinrich: “La sostanza di valore e dunque l’oggettività di valore è qualcosa ottenuta solamente da cose quando esse sono messe in relazione con altre nello scambio. [...] Nel caso del valore, una proprietà che esiste solamente all’interno di una relazione *appare* essere una proprietà oggettiva che è inerente anche fuori da questa relazione. Se noi tentiamo di localizzare questa oggettività al di fuori delle relazioni di scambio, ciò elude la nostra comprensione. L’oggettività di valore è infatti letteralmente un’oggettività spettrale” (Heinrich 2012, p. 46, trad. mia).

¹³ Naturalmente la questione del “valore d’uso” è strettamente connessa al problema dei bisogni. Non è possibile in questa sede sviluppare organicamente tale problematica nell’intero pensiero di Marx, tuttavia mi pare opportuno rimandare al sempre attuale tema dei *bisogni radicali* sviluppato da Heller 1974 e, in relazione al giovane Marx, a Swiderski 2008, pp. 199-226.

testuale si può trovare nell'*Ideologia tedesca*¹⁴, nella critica a Sancio (cioè a Stirner), quando Marx sostiene che “un altro, e non Mozart, ha composto e steso la maggior parte del *Requiem* di Mozart” e che Raffaello “ha «eseguito» personalmente la minor parte dei suoi affreschi” (MEW 3, p. 377). Non vi è spazio per individualità “uniche”, estranee alla divisione del lavoro e al grado di sviluppo delle tecniche di una determinata società: “Proclamando l’unicità del lavoro scientifico ed artistico Stirner qui si pone molto al di sotto della borghesia” (MEW 3, p. 378). La motivazione è secondo Marx la seguente:

La legge secondo la quale è determinato il prezzo di quei lavoratori che egli definisce unici, per esempio di una ballerina, di un ottimo medico o avvocato, Sancio può trovarla già spiegata in Adam Smith e valutata nell’americano Cooper. Gli economisti moderni si sono fondati su questa legge per spiegare l’alto salario di quello che essi chiamano *travail improductif* e il basso salario dei braccianti agricoli, e in generale le disuguaglianze dei salari. [...]

Egli immagina che i cosiddetti organizzatori del lavoro vogliano organizzare l’attività totale di ciascun individuo, mentre proprio essi distinguono fra il lavoro direttamente produttivo, il quale va organizzato, e il lavoro non direttamente produttivo. Ma in questi lavori essi non pensano, come immagina Sancio, che ciascuno debba lavorare al posto di Raffaello, bensì che chiunque abbia la stoffa di un Raffaello debba potersi sviluppare senza impedimenti. [...]

A Parigi la grande richiesta di *vaudevilles* e di romanzi ha fatto sorgere un’organizzazione per la produzione di questi articoli che dà sempre migliori risultati dei suoi concorrenti «unici» in Germania (MEW 3, pp. 377-379; tr. it., pp. 381-383).

Dunque, per Marx non vi è problema alcuno a pensare che anche le “opere d’arte” siano soggette alle dinamiche di mercificazione e di sussunzione all’interno dei rapporti capitalistici.

Neppure, per ciò che concerne l’idea che al grado zero del capitale – cioè che presupposto del sistema è il fatto che vi siano liberi produttori autonomi e indipendenti che scambiano – subentri il lavoro artistico, si può considerare come problematico all’interno dell’analisi di Marx.

Egli sostiene che Milton produsse il *Paradiso perduto* come espressione della sua natura, ma ciò non significa che la sua opera d’arte non potesse diventare “merce”:

¹⁴ I recenti lavori storico-critici hanno mostrato ampiamente che l'*Ideologia Tedesca* in realtà non aveva quello *status* “organico” - si passi il termine - a noi noto. Per tali questioni rimando a Carver 2010.

Da quanto detto emerge che il *lavoro produttivo* è una determinazione del lavoro che anzitutto non ha assolutamente nulla a che fare con un *determinato contenuto* del lavoro, con la sua particolare utilità o con il suo peculiare valore d'uso nel quale esso si presenta.

La stessa specie di lavoro può essere produttiva o improduttiva.

Ad esempio 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 la stessa ragione 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 letterato di Lipsia, che fabbrica libri (ad es. compendi di economia) 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 con 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 impresario che la fa cantare per far denaro, è un *lavoratrice produttiva*; poiché essa produce capitale (MEW 26/1, pp. 376-377).

Si può affermare, dunque, che Marx pensasse che non vi fosse contraddizione alcuna a concepire l'artista nella veste di produttore indipendente che scambia, al grado zero del capitale, il prodotto del suo lavoro al mercato; il problema inerente all'eteronomia di tale lavoro, semmai, nascerebbe nel momento in cui l'artista ed il suo *prodotto* vengono sussunti sotto il capitale e subordinati al processo di valorizzazione.

A tal riguardo, significativa mi pare l'interpretazione di H. Lefebvre; egli sostiene:

Lo scopo della produzione capitalistica non è la produzione delle merci come tali, ma il profitto. In questa società, il lavoro non è produttivo se non nella misura in cui crea profitti per il capitale e i capitalisti. Ne consegue che [...] il lavoro dell'artista, dello scrittore, dell'architetto in quanto artista non è considerato come un lavoro sociale [...]: il valore delle opere è abbandonato alle contingenze psicologiche, alle disponibilità pecuniarie di chi avverte un bisogno particolare di distrazione, di divertimento, di evasione. Tuttavia, un teatro, per esempio, rimane un'impresa nella quale si possono investire dei capitali e da cui ci si attende dei profitti; si offre agli spettatori un "bene" che essi consumano e che pagano con redditi provenienti dalla produzione in generale e dal plusvalore (Lefebvre 1969, pp. 110-111).

Tuttavia, ciò non significa che la non considerazione degli aspetti sociali dell'artista non sia essa stessa un atteggiamento psicologico. Con ciò si vuole sostenere che Marx, sottolineando la distanza tra Milton e "il proletario letterato

di Lipsia”, indichi che anche nel mondo dell’arte avviene il fenomeno dell’accumulazione: il proletario letterato – sostiene Marx nel passo sopra citato – *esiste in quanto lavoratore produttivo* quando l’“oggetto specifico” capitale è posto e quando quest'ultimo lo sussume¹⁵. Nondimeno, Marx indica la continuità tra Milton e il “letterato proletario”, dato che Milton produceva la sua opera in una società in cui la produzione di merci non era generalizzata – e quindi in cui la circolazione non aveva (non in senso storico, ma logico) ancora lo *status* di forma fenomenica del capitale¹⁶.

Lo stesso vale per le affermazioni rispetto al riconoscimento implicito tra gli attori all’interno del grado zero del capitale. Milton poteva produrre per sé, ma doveva venire riconosciuto come proprietario di quell’opera. Così non accade più quando lo scrittore viene impiegato dall’impresario ai fini della valorizzazione.

Cenni conclusivi

Sin qui, in base alle affermazioni di Marx, l’opera d’arte è congruente alla categoria merce. Infatti essa è:

a) merce in quanto valore d’uso; prodotto del lavoro e dello scambio metabolico con la natura ai fini dell’appagamento di un bisogno. L’“uomo”, sostiene Marx, necessita sia di un appagamento che riguardi i bisogni dello stomaco, ma anche un appagamento di quelli della fantasia. Ciò non implica necessariamente una naturalità dei bisogni (anche se ciò non significa che non vi siano bisogni legati ad aspetti naturali). I bisogni hanno un aspetto naturale, ma tale naturalità va interpretata (ha argomentato À. Heller, un “concetto limite” (Heller 1974, p. 34) e pertanto si realizza secondo determinate forme sociali e storiche¹⁷.

¹⁵ Dunque l’enfasi va posta sull’espressione “fin dal principio” all’interno della frase “poiché fin dal principio il suo prodotto è sussunto sotto il capitale e viene alla luce soltanto con la valorizzazione di questo”, citata in precedenza.

¹⁶ Si veda quanto sostiene Fineschi: “benché produzione e circolazione esistano anche in modi di produzione diversi da quello capitalistico, benché la teoria della circolazione semplice possa servire a studiare queste forme non capitalistiche, la merce e la circolazione semplice nel *Capitale* sono concettualizzate come sfera fenomenica del modo di produzione capitalistico di cui fanno parte fin dall’inizio” (Fineschi 2001, p. 145).

¹⁷ Heller (1974, p. 34) sostiene: “[...] l’istituire un gruppo separato di «bisogni naturali», a nostro avviso, non si inserisce in modo organico nella teoria filosofica generale dei bisogni di Marx, né oggi manterremmo in una teoria marxista dei bisogni un tale «gruppo», che comunque sarebbe in essa pur sempre interpretabile. A nostro avviso i «bisogni naturali» non sono un gruppo di bisogni, ma un *concetto limite*: limite – differenziabile a seconda delle società – superato il quale la vita umana non è più riproducibile come tale, in altre parole, il limite della semplice esistenza”. Uno degli aspetti che Marx critica a Feuerbach d'altronde è quello di avere legato gli individui nel genere (*Gattung*) “naturalmente” (MEGA², IV/3, p. 21).

b) merce in quanto la si può liberamente e autonomamente scambiare al mercato. In merito a questo punto, Marx esprime esplicitamente che Milton potesse vendere il suo *Paradise Lost* al mercato come qualsiasi attore che liberamente scambia la merce al livello della circolazione. Ben altra forma assume il “letterato di Lipsia”, il quale non scrive autonomamente per appagare un bisogno diretto, bensì si trova sottoposto all'eterodirezione del capitale.

c) merce in quanto i proprietari vengono riconosciuti in quanto tali dagli altri attori dello scambio; ciò implica propriamente il fatto che presupposto dello scambio in tal caso è che l'opera d'arte appaghi un bisogno sociale.

d) merce, perché essa implica la divisione del lavoro all'interno della società; Marx si esprime su questo punto nuovamente nell'*Ideologia tedesca*:

Sancio immagina che Raffaello abbia eseguito i suoi dipinti indipendentemente dalla divisione del lavoro che esisteva a Roma al suo tempo. Se confronta Raffaello con Leonardo da Vinci e Tiziano, vedrà come le opere del primo fossero condizionate dal fiorire della Roma dell'epoca, giunta al suo pieno sviluppo sotto l'influenza fiorentina, come le opere di Leonardo fossero condizionate dalla situazione di Firenze e quelle di Tiziano, più tardi, dallo sviluppo affatto diverso di Venezia. Raffaello, come ogni altro artista, era condizionato 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 dalla divisione del lavoro e dalle condizioni culturali degli uomini che da essa derivano (MEW 3, 377-378).

Di fronte alle affermazioni di Marx alle quali si è brevemente accennato, pare si possa sostenere che l'“opera d'arte” possa essere ricondotta al grado zero del capitale. Naturalmente ciò comporta che non si valuti la dinamica dell'oggetto artistico a partire da uno sguardo che scruti l'“opera d'arte” così intesa per la sua “unicità”, come se essa fosse ancora soggetta ad un assetto storico precapitalistico – posizione, com'è noto, sostenuta da W. Benjamin all'interno de *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Se l'“opera d'arte” rientra a pieno titolo nella logica del capitale e al contempo la *missione storica* di quest'ultimo è quella di realizzare la socialità del lavoro, allora forse bisogna osservare il fenomeno artistico attraverso uno sguardo per il quale nella contemporaneità esso è, sì, merce, ma diviene sempre meno prodotto di lavoro individuale e sempre più frutto di lavoro latentemente sociale.

Riferimenti bibliografici

- Arthur C., 2011, *Towards a systematic dialectic of capital*, <http://chrisarthur.net/towards-a-systematic-dialectic-of-capital.pdf>, consultato il 30/09/2015.
- Benjamin W., (1936) 2004, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere Complete*, Vol. VI, E. Ganni (a cura di), Einaudi, Torino, pp. 271-319.
- Carver T., 2010, *The German Ideology Never Took Place*, in *History of Political Thought*, Vol. 31, n. 1, pp. 107-127.
- Dickie G., 1969, *Defining Art*, in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, n. 3, pp. 253-256.
- Finelli R., 2005, *La scienza del "Capitale" come «circolo del presupposto-posto». Un confronto con il decostruzionismo*, in M. Musto (a cura di), *Sulle tracce di un fantasma. L'opera di Karl Marx tra filologia e filosofia*, Manifestolibri, Roma, pp. 211-223.
- Fineschi R., 2001, *Ripartire da Marx. Processo storico ed economia politica nella teoria del «capitale»*, La Città del Sole, Napoli.
- Fineschi R., 2008, *Un nuovo Marx. Filologia e interpretazione dopo la nuova edizione storico-critica (MEGA²)*, Carocci, Roma.
- Haug W. F., 1971, *Kritik der Warenästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Heinrich M., 2004, *Kritik der politischen Ökonomie: Eine Einführung*, Schmetterling, Stuttgart; tr. in eng. by A. Lo Cascio, 2012, *An Introduction to the three volumes of Karl Marx's Capital*, Monthly Review, New York.
- Heller Á., 1974, *La teoria dei bisogni in Marx*, Feltrinelli, Milano.
- Kobau P., 2010, *Estetica*, in Ferraris M. (a cura di), *Storia dell'Ontologia*, Bompiani, Milano, pp. 523-549.
- Lefebvre H. 1969, *La sociologia di Marx*, Il Saggiatore, Milano.
- Levine N., 2012, *Marx's discourses with Hegel*, Palgrave Macmillan, Basingstock.
- Mariscalco D., 2013, *Kunst, Wissen und biopolitische Subsumtion im Zeitalter des kognitiven Kapitalismus*, in Borsò V., Cometa M. (hrsg.), *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*, Transcript, Bielefeld, pp. 99-113.
- Marx K.; Engels F., 1958, *Die deutsche Ideologie*, in *Marx-Engels Werke (MEW)*, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU (hrsg.), Band 3, Dietz, Berlin.
- Marx K., 1962, *Randglossen zu Adolph Wagners "Lehrbuch der politischen Ökonomie"*, in *Marx-Engels Werke (MEW)*, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU (hrsg.), Band 19, Dietz, Berlin, pp. 355-383.
- Marx K., 1965, *Theorien über den Mehrwert*, in *Marx-Engels Werke (MEW)*, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU (hrsg.), Band 26/1, Dietz, Berlin.

Marx, le merci e l'opera d'arte

- Marx K., 1983, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, in *Marx-Engels-Gesamtausgabe* (MEGA²), Abt. II, vol. 5, Dietz, Berlin.
- Marx K., 1998, *Feuerbach-Thesen*, in *Marx-Engels-Gesamtausgabe* (MEGA²), Abt. IV, vol. 3, Akademie, Berlin.
- Morawski S., 1973, *Il marxismo e l'estetica*, Editori Riuniti, Roma.
- Negri A., 2014, *Arte e multitudo*, N. Martino (a cura di), DeriveApprodi, Roma.
- Swiderski J., 2008, *Die Bildung der Bedürfnisse. Bildungstheoretische, sozialphilosophische und moralpädagogische Perspektiven*, Schöningh, Paderborn.
- Varzi A., 2005, *Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.

