

CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 4 • 2014 | 2281-6658



Dalla parte dell'uomo

L'economia nella letteratura e nelle scienze umane

a cura di

Chiara Lombardi



CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 4 • 2014

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, *Università di Torino*

Direttori editoriali

Roberto GILODI, *Università di Torino*

Giuliana FERRECCIO, *Università di Torino*

Pier Giuseppe MONATERI, *Università di Torino*

Federico VERCELLONE, *Università di Torino*

COMITATO DI REDAZIONE

Anna BATTAGLIA, *Università di Torino*

Marta CICCOLARI MICALDI, *Università di Torino*

Cristina COSTANTINI, *Università di Bergamo*

Chiara LOMBARDI, *Università di Torino*

Luigi MARFÈ, *Università di Torino*

Alberto MARTINENGO, *Università di Torino*

Massimo MAURIZIO, *Università di Torino*

Roberto MERLO, *Università di Torino*

Daniela NELVA, *Università di Torino*

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Luigi MARFÈ, *Università di Torino*

Alberto MARTINENGO, *Università di Torino*

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, *Università di Bergamo*

Ann BANFIELD, *University of California, Berkeley*

Olaf BREIDBACH, *Universität Jena*

Nadia CAPRIOGLIO, *Università di Torino*

Daniela CARPI, *Università di Verona*

Melita CATALDI, *Università di Torino*

Remo CESERANI, *Stanford University*

Anna CHIARLONI, *Università di Torino*

Enrico DE ANGELIS, *Università di Pisa*

Daniela FARGIONE, *Università di Torino*

Elio FRANZINI, *Università di Milano*

Massimo FUSILLO, *Università dell'Aquila*

Roberto GILODI, *Università di Torino*

Sergio GIVONE, *Università di Firenze*

William MARX, *Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense*

Chiara SANDRIN, *Università di Torino*

Gianni Carlo SCIOLLA, *Università di Torino*

EDITORE

Centro Studi "Arti della Modernità"

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10128 Torino

<http://artidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2011 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

- 5 CHIARA LOMBARDI
Dalla parte dell'uomo
L'economia nella letteratura e nelle scienze umane
- 11 LINO SAU
L'economia politica: *science sans entrailles*?
- FOCUS Dalla parte dell'uomo. L'economia nella letteratura e nelle scienze umane**
- 17 FRANCO MARENCO
Povertà e ricchezza nell'età di Shakespeare
- 25 RENATO RIZZOLI
Economie reali e simboliche nella *city comedy* giacomiana
- 45 CHIARA LOMBARDI
"L'economia insegna a scegliere"
Matrimonio e tradimento come metafora economica da Machiavelli a Llyod Roth e Alvin Shapley
- 55 CHIARA SANDRIN
Il biglietto
Su alcuni aspetti del significato del denaro – la carta e la moneta, la promessa e la verità – nel Faust di Goethe
- 63 CLOTILDE BERTONI
Uno scandalo romanzesco
La storia della banca romana come trama narrativa
- 79 GIULIANA FERRECCIO
Pound e l'economia
Gli inizi
- 96 ALESSANDRO CASICCIA
Crolli di borsa e romanzi d'avventure finanziarie
- 113 DANIELE GIGLIOLI
Le metafore economiche di Walter Siti
- 119 DANIELE BALICCO
Espansioni finanziarie e verosimile estetico
Un'ipotesi teorica

PERCORSI

- 133 UGO VOLLI
L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo
- 141 ALDO NEMESIO
Le ragioni della ricerca empirica sul testo

LETTURE

- 151 WILLIAM MARX
Breve storia della forma in letteratura

CHIARA LOMBARDI

DALLA PARTE DELL'UOMO

L'economia nella letteratura e nelle scienze umane

Il *Focus* del quarto numero di *CoSMo* raccoglie i contributi di studiosi, principalmente di area umanistica, che nel corso di una giornata di studi hanno discusso di un problema molto dibattuto nella riflessione contemporanea: il rapporto tra uomo ed economia. Punto di riferimento imprescindibile è costituito, in Italia, dall'opera di Luciano Gallino, che tratta l'economia e la sociologia a partire da una rinnovata, critica, riflessione umanistica. In *Finanzcapitalismo. La civiltà del denaro in crisi*, lo studioso ha definito "mega-macchine sociali" le "grandi organizzazioni gerarchiche che usano masse di esseri umani come componenti o servo-unità"; il finanzcapitalismo può essere perciò inteso come "una mega-macchina creata con lo scopo di massimizzare e accumulare, sotto forma di capitale e insieme di potere, il valore estraibile sia dagli esseri umani sia dagli ecosistemi"¹.

Prendere in considerazione i rapporti tra economia e scienze umane (e, nel nostro caso, soprattutto la letteratura) non significa avere la pretesa di riuscire a spostare in maniera significativa il baricentro di tale controversa relazione sull'uomo né, tanto meno, trovare risposte ai problemi mondiali che sono quotidianamente al centro dell'attenzione scientifica e mediatica, come la crisi economica, tanto più in interventi proposti da studiosi di altre discipline come quelle letterarie. Tuttavia, abbiamo ritenuto importante proporre un ripensamento delle intersezioni tra queste discipline, un tempo maggiormente collegate, per una più ampia comprensione reciproca². Come ha messo in evidenza Lino Sau nella nota che segue questa introduzione, infatti, la tendenza degli ultimi due secoli ha portato a una sempre maggiore dicotomia tra la letteratura e l'economia, scienza quest'ultima che finisce essere inevitabilmente considerata "senza cuore" – *sans entrailles*, per usare l'espressione già flaubertiana intorno alla quale si muove il suo saggio.

¹ Gallino 2011: 5.

² Cfr. Ceserani 2010.

Nata come scienza dell'*oikos*, della gestione domestica e, pertanto, concepita come disciplina al servizio dell'uomo, a partire dalla rivoluzione industriale l'economia ha invece acquisito progressivamente un'autonomia tale da risultare oggi (con la globalizzazione e il capitalismo finanziario) pressoché del tutto svincolata dall'interesse umano e individuale, rovesciando il rapporto tra mezzi e fini su cui si fondava. Già nel XIX secolo il concetto marxiano di feticismo delle merci e la teoria sociologica di George Simmel, in *Filosofia del denaro*, mettevano in evidenza questa distorsione, tale per cui il denaro è considerato il dio di un'idolatria fondata sul culto dell'oggetto e della moneta, che a sua volta rappresenta il mezzo con il quale ogni desiderio si può esaudire.

Dal punto di vista storico, l'idea di capitale in Occidente si organizza in sistema economico vero e proprio a partire dal Cinquecento inoltrato, con l'affermarsi del principio dell'accumulazione in vista del profitto, basato sul reinvestimento dei profitti stessi, e sarà questo il nostro punto di partenza. In particolare, gli studi di Karl Polanyi hanno dimostrato come il superamento di un'economia mercantile e "sostanziale" da parte di una prima forma di economia capitalistica abbia esteso nel tempo l'idea di capitale dagli oggetti alla circolazione delle immagini e a tutto un sistema di valori. La stessa produzione artistica italiana, a partire dal Rinascimento, entra in relazione sempre più stretta con le logiche commerciali ed economiche dominanti. Già nel Settecento, ma soprattutto tra Ottocento e Novecento, il rapporto tra letteratura e capitale si pone nei termini di conflitto tra "arte" e "affari", e si ridefinisce il rapporto tra intellettuale e società in virtù di una nuova concezione dello spazio sociale e del ruolo del denaro nella formazione e nell'affermazione dell'individuo e dei suoi rapporti con l'altro. Infine, nella contemporaneità e attraverso il diffuso concetto culturale del postmoderno, assistiamo ad un'ipertrofia incontrollata delle dinamiche del capitalismo maturo, che si estendono, con i modelli stessi del pensiero, a ogni forma di organizzazione dell'immaginario collettivo.

Già nei saggi di Marx, Weber, Tawney, Bourdieu, Deleuze-Guattari, il fenomeno del capitale (nella sua declinazione ideologica di *capitalismo*) era stato collocato in un più ampio contesto antropologico e culturale rispetto a quello dell'economia e della finanza. Ma è soprattutto negli ultimi anni, in rapporto alle attuali problematiche dell'economia mondiale, che abbiamo assistito all'intensificarsi di studi più ibridi, di carattere economico, filosofico e sociologico, volti all'analisi del capitalismo nel suo sviluppo storico e nelle interazioni con l'individuo e con il contesto politico e sociale³. Va però precisato che tra la messe quasi infinita di saggi che quasi quotidianamente vediamo pubblicati, i lavori dedicati allo specifico rapporto tra letteratura e pensiero economico non sono molti, se si escludono i numerosi studi culturali diffusamente condotti su singoli argomenti o periodi. Costituisce invece un punto di riferimento fondamentale il saggio di Marta Woodmansee e Marke Osteen (eds.), *The New*

³ Si vedano, tra gli altri, Goody 2005 [2004]; Frieden 2006; Sloterdijk 2006; Boldizzoni 2008; Ruffolo 2008; Latouche 2010 [2005]; Reggiani 2014.

Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics (London, Routledge, 1999). Il concetto di “cultura del capitale”, poi, dalle sue origini nella prima età moderna (Turner 2002) al postmoderno (Jameson 2007), ha prodotto una significativa letteratura critica già rivolta all'esplorazione di questi rapporti.

Questa raccolta di saggi, benché rappresenti soltanto il punto di partenza di ulteriori ricerche su questa intersezione disciplinare, ambisce a collocarsi su tale linea interpretativa e critica. In generale l'interdisciplinarietà sottesa ai contributi e al loro implicito dialogo ha come obiettivo quello di riflettere su un discorso condiviso che affronti il problema economico (e anche il pensiero economico) attraverso la rappresentazione, quella letteraria *in primis*. In questo senso il punto di vista della letteratura implica inevitabilmente un cambiamento di prospettive, che sposta il campo della riflessione da quello dell'oggetto-guadagno a quello del soggetto-uomo (personaggio) come protagonista e, al tempo stesso, interprete di questa relazione.

In generale, non è fine di questi studi condurre un'analisi tematica. Il rapporto tra letteratura ed economia sarà analizzato seguendo un ordine cronologico, sia per motivi di ordine sia, soprattutto, per indicare al lettore i punti fondamentali di questa relazione, che possono identificarsi nei seguenti momenti: il primo capitalismo, con l'affermazione della religione protestante in Inghilterra e il primo colonialismo in Europa, attraverso una specifica focalizzazione su Machiavelli, Shakespeare e la *city comedy* inglese, con Middleton, Jonson, Ford; la rivoluzione industriale e il *Faust* di Goethe; l'immaginario economico nella letteratura moderna e contemporanea.

Vorremmo così proporre un immaginario non certo esaustivo su questi fenomeni, ma estremamente variegato e dinamico, da svilupparsi in molteplici direzioni perché legato alla metamorfosi di simboli, delle teorie e di un'estetica che dialoga continuamente con i fenomeni sociali.

Aprirà questa sezione il saggio di Franco Marengo (*Povertà e ricchezza nell'età di Shakespeare*), dedicato alle forme e ai simboli che povertà e ricchezza assumono negli intrecci di alcuni testi teatrali del primo Seicento inglese, soprattutto di William Shakespeare. Lo scambio fra le due posizioni è vissuto come tragico venir meno dell'ordine naturale delle cose e dei rapporti sociali, dovuto principalmente all'avidità materiale (rappresentata attraverso il suo simbolo, l'oro), un ordine sancito una volta per tutte dal volere divino e infranto dalla nequizie umana. Al teatro inglese della prima età moderna è dedicato anche l'esteso contributo di Renato Rizzoli (*Economie reali e simboliche nella city comedy giacomiana*), che prende in esame due esempi di *city comedy* messe in scena nello stesso anno (1605): *Eastward Ho!*, scritto in collaborazione da Ben Jonson, George Chapman e John Marston, e *A Trick to Catch the Old One*, di Thomas Middleton. L'analisi dei due *plays* mette in evidenza la crisi culturale e il travaglio ideologico seguiti all'affermarsi dell'economia mercantile. In *Eastward Ho!* l'ordine simbolico finale si fonda ancora su uno schema dicotomico in cui tuttavia la distinzione fra aspetti morali e immorali si rivela in realtà tutta interna alla sfera del mercato. Nel

dramma di Middleton si tratta di un ordine contingente totalmente compromesso con la logica mercantile che scaturisce dall'impossibilità di distinguere fra regole virtuose e devianze del mercato.

Come ha cercato di mettere in evidenza chi scrive nel contributo sulla *Mandragola* di Machiavelli (*"L'economia insegna scegliere". Matrimonio e tradimento come metafora economica da Machiavelli a Llyod Roth e Alvin Shapley*), il legame tra desiderio e denaro, a cui si è fatto cenno a proposito della lettura marxiana e simmeliana dell'economia come fenomeno sociale, risulta già perno del pensiero economico fin dal primo capitalismo, come ha ben evidenziato Karl Polanyi. In questo senso, intorno al motivo del matrimonio e del tradimento, l'intreccio della commedia machiavelliana stabilisce un perfetto equilibrio tra scelta, desiderio e, in termini economici, guadagno per tutti personaggi (nessuno escluso), tanto che ciascuno riesce a ottenere, come in un teorema della teoria dei giochi, il massimo del profitto rispetto a ciò che desiderava. Ancora sul denaro in funzione dei desideri individuali e collettivi si sviluppa – come ha dimostrato Chiara Sandrin nel suo saggio (*Il biglietto. Su alcuni aspetti del significato del denaro – la carta e la moneta, la promessa e la verità – nel Faust di Goethe*) – il grande affresco della seconda parte del Faust di Goethe, dove è messa in scena l'orgia dionisiaca in cui sono rinvenuti al centro della terra i filoni auriferi e, soprattutto, si rappresenta l'invenzione della carta moneta, suggellata dalla firma dell'imperatore, che serve a pagare tutti i debiti e a restituire un'apparente felicità allo Stato, ma che in realtà prelude a una serie di catastrofi culminanti nel grande incendio in cui brucia una civiltà intera.

Il saggio di Clotilde Bertoni (*Uno scandalo romanzesco: la storia della banca romana come trama narrativa*) coinvolge economia, storia e politica, in quanto analizza la rappresentazione letteraria di un caso politico-giudiziario di fine Ottocento, lo scandalo della Banca Romana, che è tema dominante del romanzo di Pirandello *I vecchi e i giovani* e di opere narrative dimenticate ma degne di recupero. L'analisi svolta considera aspetti diversi dell'argomento: il delicato rapporto tra verità e verosimiglianza; l'influsso, all'epoca fortissimo, degli autori stranieri (soprattutto di Zola); l'approccio della letteratura alla politica, a volte drasticamente negativo, a volte più sfumato e ambiguo, complessivamente diverso da quello attuale.

Ampio spazio è inoltre dedicato alle rappresentazioni dell'economia nel Novecento. Il contributo di Giuliana Ferreccio (*Pound e l'economia: gli inizi*) si concentra sulla composita interpretazione dell'economia da parte di Ezra Pound, a partire dal suo contatto con le dottrine del *Social Credit* dell'economista Clifford Hugh Douglas, teorizzate in *Economic Democracy* del 1920. Pound dedica all'economia un'attenzione particolare sia nella sua edizione di *The Waste Land* di Eliot, a proposito della teoria del poeta come artigiano, sia soprattutto nei *Cantos* infernali, dove tema centrale è la degradazione del linguaggio ad opera dell'usura, simboleggiata attraverso la natura escrementizia del denaro.

Ai romanzi sui crolli in borsa e sulle avventure della finanza è dedicato il saggio di Alessandro Casiccia (*Crolli di borsa e romanzi d'avventure finanziarie*), che parte da

L'argent di Zola per arrivare al genere dei *financial thrillers*, a *Cosmopolis* di DeLillo e al cinema di Scorsese (*The Wolf of Wall Street*), per interrogarsi sul fascino esercitato su lettori e spettatori da questi intrecci, e sul rapporto tra il disastro economico e finanziario e la “scandalizzata”, ma avida, partecipazione dei lettori, su cui ovviamente fanno leva gli editori, alla rappresentazione di queste emozioni e alla loro risonanza mediatica. Sull'Italia, e sull'immaginario di Walter Siti, si concentra invece Daniele Giglioli (*Le metafore economiche di Walter Siti*), che propone un'attenta analisi dell'uso delle metafore economiche nell'autore modenese. Qui il codice economico si proietta come una rete sull'intero universo linguistico e immaginativo dell'opera, come un grande codice che entra in competizione con quello letterario nella lotta per la rappresentazione, e dunque il dominio, della realtà.

Chiude il *Focus* l'articolo di Daniele Balicco (*Espansioni finanziarie e verosimile estetico. Un'ipotesi teorica*) che, partendo dagli studi del sociologo Giovanni Arrighi sul funzionamento dei quattro grandi cicli di accumulazione della storia del capitalismo mondiale, che a sua volta riprende la logica dell'accumulazione marxiana attraverso Gramsci e Braudel, propone uno studio della produzione culturale e, nello specifico, del “legame triangolare” tra espansione finanziaria, dominio sistemico ed arte internazionale (letteratura, arti plastiche, arti visive, musica, architettura).

La sezione *Percorsi* della rivista ospita una riflessione, che è al tempo stesso un aggiornamento critico sullo *status quaestionis*, sulla ricerca empirica nell'analisi testuale e nella critica letteraria, con saggi di Aldo Nemesio (*Le ragioni della ricerca empirica sul testo*), e di Ugo Volli (*L'analisi semiotica come ricerca empirica sul testo*).

CoSMo si chiude con le *Letture*, che offrono una traduzione italiana inedita dell'articolo di William Marx (*Breve storia della forma in letteratura*), uscito sulla rivista “Les Temps Modernes” (*Brève histoire de la forme en littérature*, 676, 2013).

BIBLIOGRAFIA

- ALVI G. (1989), *Le seduzioni economiche di Faust*, Adelphi, Milano.
- BAUDRILLARD J. (1970), *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris.
- BOLDIZZONI F. (2008), *L'idea del capitale in Occidente*, Marsilio, Venezia 2008.
- BRAUDEL F. (1967), *Civilisation matérielle et capitalisme*, Colin, Paris.
- CASICCIA A. (2006), *Democrazia e vertigine finanziaria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CESERANI R. (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano.
- DELEUZE G. – GUATTARI F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, de Minuit, Paris.
- FRIEDEN J. A. (2006), *Global Capitalism*, Norton & C, New York.
- FUSARO D. (2009), *Bentornato Marx. Rinascita di un pensiero rivoluzionario*, Bompiani, Milano.
- GALLINO L. (2001), *Finanzcapitalismo. La civiltà del denaro in crisi*, Einaudi, Torino.
- GALLINO L. (2007), *Globalizzazione e diseguaglianze*, Laterza, Bari-Roma.
- GOODY J. (2005), *Capitalismo e modernità. Il grande dibattito [2004]*, Cortina, Milano.
- HOBBSAWN E. (1975), *The Age of Capital. 1848-1875*, Vintage, London.

- JAMESON F. (1991), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.
- LATOUCHE S. (2010), *L'invenzione dell'economia* [2005], Bollati Boringhieri, Torino.
- MARX K. (1976), *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica (1857-1858)*, Einaudi, Torino.
- MARX K. (1964), *Il Capitale, Critica dell'economia politica*, ed. Riuniti, Roma.
- POLANYI K. (2001), *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of our Time* (1944), Beacon Press, Boston.
- REGGIANI E. (2014), *Beau idéal? Harriet Martineau e il 'capitalist' in "A Manchester Strike"*, Educatt, Milano.
- RUFFOLO G. (2008), *Il capitalismo ha i secoli contati*, Einaudi, Torino.
- SEVERINO E. (1993), *Il declino del capitalismo*, Rizzoli, Milano.
- SIMMEL G. (1984), *Filosofia del denaro* (1907), Utet, Torino.
- SLOTERDIJK P. (2006), *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma.
- TAWNEY R. H. (1926), *Religion and the Rise of Capitalism*, Harcourt, New York.
- TURNER H. (2002), *The Culture of Capital, Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, Routledge, London.
- WEBER M. (1904-1905), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik", 20-21, 1904-1905.
- WOODMANSEE M. OSTEEN M. (eds.) (1999), *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, Routledge, London.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Plague of Fantasies*, Verso, London 1997.

LINO SAU

L'ECONOMIA POLITICA: SCIENCE SANS ENTRAILLES?

In questo nostro tormentato periodo storico, l'accostamento della dimensione economica alla letteratura e alle scienze umane potrebbe sembrare addirittura un ossimoro dato che entrambe hanno perso, ahimè, e da tempo, qualsiasi forma di contatto e di collegamento. Ciò è tanto vero che si sarebbe addirittura tentati di individuare, proprio in questa irragionevole dicotomia, la causa stessa della crisi che il mondo capitalistico ha imboccato ormai da diversi anni.

Gettando un rapido sguardo al panorama culturale che interessa questo lavoro, si può dire però che non sia sempre stato così. Infatti, ancor prima che l'economia politica si consolidasse come disciplina autonoma (prima cioè che si affermasse il modo di produzione capitalistico a seguito della rivoluzione industriale), autori della portata di Machiavelli, Shakespeare, Goethe hanno attinto a piene mani nelle loro opere alla sfera economica dell'agire umano, dimostrando spesso intuizioni e lungimiranza a dir poco sorprendenti.

È noto che Machiavelli di economia un po' ne capiva, avendo diretto, in qualità di segretario, la seconda cancelleria fiorentina della giovane repubblica del Consiglio Grande nel 1498. Nella commedia *La Mandragola*, egli sembra persino aver anticipato il famoso dilemma del prigioniero (caposaldo della moderna teoria dei giochi) addivenendo addirittura ad una conclusione che anticipa, *ante-litteram*, l'equilibrio di John Nash.

Quanto a Shakespeare, egli ha letteralmente immerso alcune delle sue più celebri *pièces* (si pensi a *Il Mercante di Venezia*) proprio nell'economia del suo tempo, dimostrando un'acuta padronanza dei problemi economico-sociali di quel periodo. Ma è stato soprattutto Goethe (anche lui amministratore a Weimar, presso il duca di Sassonia), nel *Faust*, ad aver mostrato una profonda lungimiranza relativamente ai problemi legati agli aspetti "monetari" del capitalismo, preconizzando il dominio mondiale della sfera finanziaria su quella reale, collegato indissolubilmente al processo economico capitalistico che vede la moneta non già come un mezzo, ma come un fine.

Il *Faust* è recentemente balzato agli onori della cronaca essendo stato richiamato dal governatore Weidmann della Bundesbank per polemizzare con la politica monetaria, a suo dire troppo espansiva, di Mario Draghi. Il richiamo è al dramma di Goethe (parte seconda, sala del trono) dove Mefistofele invita l'imperatore, stretto dalle difficoltà finanziarie, ad appropriarsi dell'oro e delle ricchezze nascoste nelle viscere della terra (di cui egli era il proprietario) così da poter "creare" moneta e poter risolvere i suoi problemi. *Mutatis mutandis*, l'acquisto, da parte della BCE, di titoli del debito pubblico dei paesi in difficoltà, nella visione erronea e fortemente monetarista di Weidmann, sarebbe stata tale da minare la stabilità dell'euro e andava quindi combattuta con ogni mezzo. In realtà e, al contrario, l'annuncio di Mario Draghi, ha sortito il non trascurabile effetto di calmare le spinte speculative sui debiti sovrani di molti paesi e di ridurre gli *spreads* nei tassi di interesse.

Sempre per rimanere a Goethe, nel *Wilhelm Meister* invece, secondo Gyorgy Lukács, egli ha chiaramente mostrato la devastazione (alienazione) prodotta nell'uomo dalla divisione specialistica del lavoro, tema quest'ultimo cruciale, come noto, nell'analisi di Adam Smith in *La ricchezza delle nazioni* e, ancor più, nella critica dell'economia politica di Marx.

Per citare altri esempi eloquenti del legame tra arti, letteratura ed economia, ci si può riferire a Giorgio Lunghini (2012) per la sua introduzione ad una sua recente pubblicazione dal titolo *Conflitto, Crisi, Incertezza*, dove lo studioso ricorda come Stendhal, per esempio in *Vita di Henry Brulard*, raccomandava alla amatissima sorella Pauline, di leggere Smith e Say, per la sua felicità! Henri Beyle, avendo letto gli economisti classici, con l'amico Crozet aveva addirittura progettato un libro dal titolo *Influence de la richesse sur la population e le bonheur*. Thomas De Quincey, in *Confessioni di un oppiomane*, usava, nei confronti dei *Principi di economia* di Ricardo, giudizi pieni di ammirazione ed entusiasmo: "Ecco l'uomo!... Ricardo aveva d'un tratto trovato la legge, gettato un raggio di luce in tutto il tenebroso caos di materiali nel quale erano perduti i suoi predecessori" (De Quincey 2007: 52). Come è noto, Hegel si riferisce alla economia politica come scienza che fa onore al pensiero, poiché trova le leggi di una massa di causalità: "È uno spettacolo interessante come tutti i rapporti sono qui interagenti, come le sfere particolari si raggruppano, influiscono su altre e ricevono da esse promozione od impedimento. Questo reciproco confluire, a cui da prima non si crede, poiché tutto sembra affidato all'arbitrio del singolo, è eminentemente degno di nota, e ha una affinità col sistema planetario, che presenta all'occhio sempre solo movimenti irregolari, ma le cui leggi possono essere conosciute" (Lukács 1975: 30).

Fino alla metà dell'Ottocento, questi autori erano soprattutto colpiti dallo spregiudicato amore della verità e dallo stile degli economisti "classici" – classico nel senso attribuito da Italo Calvino all'opera che "provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrollava di dosso" (1995: 30)

Prima che l'economia politica (*political economy*) fosse rinchiusa tra gli steccati dell'economica (*economics* secondo i dettami di Lionel Robbins) e fosse relegata a

scienza che studia, in modo che si presume “neutrale”, l’ottima allocazione di risorse scarse utilizzabili per fini alternativi, essa era tale da esercitare un fascino quasi prepotente su letterati, filosofi e persone colte.

Tra il 1830 e il 1870 questo interesse, soprattutto da parte dei letterati, cede però il passo. Flaubert, come ricorda sempre Giorgio Lunghini, a tale riguardo nel *Dizionario delle idee comuni* è lapidario: “*Economie Politique. Science sans entrailles*. Ma una scienza, senza cuore, evoca il rigor mortis” (Lunghini 2012: 2).

In seguito infatti saranno relativamente pochi gli autori che si occuperanno e leggeranno di economia: Ruskin in *Economia politica dell’arte*; Pound nel suo *ABC dell’economia* e in *Lavoro e usura*; fino a Paolo Volponi che ricordava come la difesa keynesiana fosse almeno pulita, non avendo illusioni e nemmeno false coscienze.

Pound era fermamente convinto che la figura del poeta non potesse astrarsi dalle circostanze in cui si trovava a vivere, individuando nel conflitto tra economia reale e finanza la chiave di volta del “mondo moderno” e dedicando perciò ampia parte della sua letteratura e della sua poetica alla riflessione sul tema. Secondo Ezra Pound il poeta deve essere sensibile al mondo in cui vive per meglio interpretarlo, egli deve studiare l’economia, come nel Medioevo dovette studiare la teologia, nel Rinascimento l’arte e durante l’illuminismo le scienze. Il mondo contemporaneo è permeato di economia, ed è compito del poeta sviscerarne i problemi concentrandosi soprattutto, come ha fatto egli stesso nei suoi *Cantos*, sull’analisi della natura del denaro e sui meccanismi della distribuzione dei beni.

Anche Thomas Mann nei *Buddenbrook* e nella *Montagna Incantata* spesso plana sovrano compiendo incursioni e voli radenti nella storia economica e nei dibattiti di economia politica. Si pensi, a questo proposito, al feroce “duello intellettuale” di Settembrini e Naphta in un famoso episodio della *Montagna Incantata* dove, nel tentativo di conquistarsi il favore di Hans Castorp, Naphta sostiene il pericolo della degenerazione e le contraddizioni dell’ideale borghese del progresso e del capitalismo e, rievocando la critica dei tomisti e dei padri della chiesa nei confronti dell’interesse, riprende il noto l’aforisma: *nummus non parit nummos*.

Se si guarda infine tra gli economisti del secolo scorso, Keynes è sicuramente l’esempio più emblematico ed eloquente del legame indissolubile che nel suo pensiero hanno le sfere dell’economia politica e quelle delle scienze umane. Per Keynes gli economisti non sono i depositari della civiltà, ma della possibilità della civiltà. Solo una volta che l’uomo è stato liberato dal “problema economico” può cioè veramente elevarsi.

È poi noto come Keynes prediligesse la compagnia e la discussione franca e disinteressata dei suoi amici artisti e letterati di Bloomsbury, a quella dei colleghi accademici e ancor più a quella dei paludati politici potenti. Questo forse perché, come ricorda egli stesso (*My Early Beliefs*, 1938), fu seguace della filosofia morale di Moore, il quale considerava i rapporti umani, l’amicizia e lo scambio intellettuale l’unica fonte di vera felicità.

BIBLIOGRAFIA

BEYLE M.H (STENDHAL), (2003), *Vita di Henry Brulard*, Garzanti, Milano.

CALVINO I. (1995), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.

DE QUINCEY T. (2007), *Confessioni di un oppiomane*, Garzanti, Milano.

KEYNES J.M. (1938) "My early beliefs", in *The Collected Writings of John Maynard Keynes*. Macmillan, London.

LUKÁCS G. (1975), *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, Einaudi, Torino.

LUNGHINI G. (2012), *Conflitto, Crisi, Incertezza. La teoria dominante e le teorie alternative*, Bollati Boringhieri, Torino.

FOCUS

DALLA PARTE DELL'UOMO

L'economia nella letteratura
e nelle scienze umane

FRANCO MARENCO

POVERTÀ E RICCHEZZA NELL'ETÀ DI SHAKESPEARE

Povertà e ricchezza sono due condizioni complementari, ma di una complementarietà resa strana dal regime capitalistico: che se l'una aumenta l'altra non diminuisce, ma anzi aumenta anche lei. Ciò che viene mancare è un mezzo, un indice medio cui fare riferimento per misurare l'una contro l'altra. È il paradosso cui ci troviamo di fronte oggi, quando una metà del mondo sprofonda nella miseria, mentre l'altra metà aumenta in beni e arroganza; e i confini fra l'una e l'altra non sono più solo geografici ma sono anche sociali, le due metà coesistono e si oppongono spesso all'interno della stessa società civile.

Non era questa la percezione di quanti ci hanno preceduto nella storia europea, soprattutto in quel periodo di grandi scoperte che è stata la prima modernità¹ - di grandi scoperte e di grandi lacerazioni, di un tessuto ritenuto da molti unitario e unito, ma presto apertosi alla disgregazione. Si veda la perorazione di Ulisse nel *Troilus and Cressida* (1601-2) per assicurare unità all'esercito greco che assedia Troia:

The heavens themselves, the planets, and this centre
Observe degree, priority, and place,
Infixture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order. (I, 3, 85-88)²

[I cieli stessi, i pianeti e questa terra al centro di tutto osservano una gerarchia, una priorità, un rango, una propria sede, un corso, una proporzione, una forma, un dovere, secondo livelli perfettamente ordinati.]

¹ Cfr. Jones-Davies 1978-1992.

² Le citazioni di Shakespeare sono tratte da *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2nd edition, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1896-2005. Le traduzioni sono dell'autore del saggio.

In un simile quadro, povertà e ricchezza facevano parte di un disegno immanente sancito da una Provvidenza superiore, lungo linee che non erano aperte alla intraprendenza individuale; erano cioè degli attributi, economici ma insieme civili, etici, che l'individuo si portava dietro fin dalla nascita, e la fedeltà ai quali rimaneva per lui un dovere. Da qui viene la tragicità tutta moderna di situazioni in cui l'ordine naturale viene sovvertito, e ricchezza e povertà prendono il posto l'una dell'altra – ciò che accade in tutta la produzione di Shakespeare. Nel *King Lear* (1606 e 1610) il sovvertimento è doppio, e molto moderno. Quando Cordelia si dimostra incapace di onorare il padre come lui vorrebbe viene, come si dice oggi, “ridotta sul lastrico”, ma subito risollevata dal premuroso re di Francia, che dice:

Fairest Cordelia, that art most rich, being poor;
Most choice, forsaken; and most loved, despised:
Thee and thy virtues here I seize upon. (I, 1, 250-252)

[Bella Cordelia, tu sei molto ricca perché povera, molto eletta perché reietta, e molto amata perché disprezzata. Te e le tue virtù io qui prendo.]

Ecco disegnarsi anche nel linguaggio poetico il paradosso della modernità: il sentimento individuale viene a contare più dell'ordine costituito, più del consenso sociale che lo precede ma non lo domina più; anzi la visione individuale viene a imporre le proprie regole di autonomia e libertà sull'assetto generale, e a sovvertirlo, fino a introdurre una mobilità nuova, inaudita, basata sulle qualità soggettive piuttosto che sulla posizione, lo status ereditario – e di paradosso è giusto parlare perché le due prospettive, quella dell'ordine gerarchico – che include povertà e ricchezza, conciliandole – e quella dell'individualismo – che le rende inconciliabili, e le separa – restano in piedi insieme, pronte a dividere i sentimenti del pubblico³.

Il paradosso generale è quello che oppone i figli ai padri, e specialmente Edmund a Gloucester, nel nome di un soggetto nuovissimo – “I grow. I prosper. Now gods, stand up for bastards!” (I, 2, 22) – “Io cresco. Io prospero. E ora, dèi, favorite i bastardi!” dice Edmund, trattando come ubbie senili i timori indotti nel padre dallo sconvolgimento dei cieli, antico segnale di un parallelo sconvolgimento nella società. E il paradosso più flagrante si verificherà quando lo stesso Lear, l'incarnazione del comando, si trova bandito e braccato fino in un misero tugurio in mezzo alla campagna, esposto alla furia della tempesta. Il corpo sacro del sovrano si trova privato di ogni autorità, svestito di ogni segno di dominio, e non solo: lui che era il capo razionale del regno perde la ragione. E che cosa dice Lear a questo punto? Invece delle recriminazioni e contumelie

³ Cfr. Danby 1949; Elton 1966; McLuskie 1994; Kronenfeld 1998; Halpern 1999; Fusini 2010; Prendergast 2012; Cacciari 2014.

che pure sono parte del suo carattere, da lui provengono ora parole di comunanza e di fratellanza con tutti coloro che soffrono, e con i poveri in particolare:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your looped and windowed raggedness, defend you
From seasons such as these? [...]

Take physic, pomp,
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them
And show the heavens more just. (III, 3, 28-36).

[Poveri ignudi sventurati, dovunque voi siate, voi che sopportate la grandine di questa tempesta impietosa, come potranno le vostre teste senza riparo, i fianchi affamati, gli stracci laceri e pieni di buchi difendervi da tempi come questi? [...] Ecco la tua medicina, pompa del mondo! Affacciati a sentire quel che sentono i poveri, scuotiti di dosso il superfluo e dallo a loro, mostra quanto più giusto può essere il cielo!]

In questo modo si chiude il cerchio: l'armonia che mancava al vecchio ordine feudale viene evocata in un nuovo ordine, che possiamo già chiamare borghese.

Da simbolo di autorità materiale, Lear diventa un simbolo di rinnovata autorità morale. È il capovolgimento dei ruoli, l'improvviso rimescolarsi e contraddirsi dei segni del potere a fare di queste scene il centro morale del dramma, e del re che sragiona un modello di retta conoscenza. Più tardi l'altro padre infelice, Gloucester che è stato privato della vista, e che nell'azione funziona da specchio di Lear – cieco uno spiritualmente, e cieco l'altro materialmente – dirà al figlio che ha esiliato e che gli sta davanti travestito da mendicante – che lui non vede e non riconosce:

Here, take this purse, thou whom the heavens' plagues
Have humbled to all strokes. That I am wretched
Makes thee the happier. Heavens deal so still.
Let the superfluous and lust-dieted man
That slaves your ordinance, that will not see
Because he does not feel, feel your power quickly.
So distribution should undo excess,
And each man have enough. (IV, 1, 58-65)

[Ecco, prendi questa borsa, tu sul quale le maledizioni celesti si sono abbattute umiliandoti: che la mia infelicità ti renda più felice. Cieli, fate sempre così! Che colui che ha il superfluo e si pasce di piaceri, subordinando a sé i vostri comandamenti, che non vede perché non sente, provi subito la vostra forza. Così l'equa distribuzione impedisce gli eccessi e ogni uomo avrà abbastanza.]

Ma il dramma in cui il rapporto fra povertà e ricchezza viene trattato esemplarmente è *Timon*, che un titolo profetico assegna ad Atene, la madre di tutti i *default* – *Timon of Athens* (1606)⁴. Pochi conoscono la vicenda di questa tragedia, che riassumo in poche parole: Timone è un ricco e generoso ateniese, molto e anzi troppo liberale con tutti. I primi sintomi del fallimento cominciano a farsi sentire, ma troppo tardi sono avvertiti: Timone chiede soccorso a coloro che ha finora beneficiato, ma del tutto prevedibilmente non riceve che rifiuti. Così il ricco, il benefattore universale passa all'estremo opposto della struttura sociale, e si trova improvvisamente sul lastrico. Allora, maledicendo Atene e l'umanità tutta, si ritira in misantropico eremitaggio in una grotta sulla riva del mare, nutrendosi solo di radici. Scavando per raggiungere le quali ecco che trova un forziere pieno d'oro. E come impiega la ritrovata ricchezza? La dà a prostitute, a banditi e al generale Alcibiade perché muova contro Atene e i "lupi" che la abitano. La guerra è vinta proprio quando giunge la notizia che Timone è morto, conservando fino alla fine la sua amarezza e il suo odio per l'umanità. Timone, il misantropo per eccellenza.

Troviamo qui motivi che erano toccati anche nel *King Lear*, ma capovolti nella morale e nell'effetto scenico: il protagonista subisce ancora un rovescio di fortuna, e da ricchissimo diventa poverissimo, ma questa disgrazia non gli fa riguadagnare un rapporto col resto dell'umanità: al contrario lui rifiuta per sempre ogni rapporto, e così la tragedia rimane sospesa in un vuoto di sentimenti e di affetti, rigida e fredda là dove quella di Lear era potente proprio per la tempesta di affetti che scatenava. A parte la diminuita tensione tragica, anche qui si affacciano novità molto moderne, anzi più moderne ancora che nel *Lear* – e tutto ruota intorno alla funzione del denaro, visto come principio e fine dell'azione umana, come unico, essenziale legame fra gli uomini, e come misura ormai unica del valore: non l'amicizia, non la lealtà, non la pietà, non la solidarietà orientano più il valore, ma solo il denaro, l'oro, giudice e regolatore di ogni qualità; l'oro come funzione sovrana, costruttrice e distruttrice di prosperità, e funzione incontrollabile e incontrollata della convivenza:

Thus much of this will make
Black white, foul fair, wrong right,
Base noble, old young, coward valiant.
Ha, you gods! Why this, what, this, you gods?
[...]

 This yellow slave
Will knit and break religions, bless th'accursed,
Make the hoar leprosy adored, place thieves,
And give them title, knee, and approbation
With senators on the bench.

⁴ Cfr. Marx K. – Engels F. 1967; Empson 1951; Marenco 1983; Khan 1987; Derrida 1993; Jackson 2001; Rizzoli 2010; Jowett 2003; Prendergast 2012.

[Di quest'oro ne basta poco per far diventare il nero bianco, il brutto bello, l'ingiusto giusto, il vile nobile, il vecchio giovane, il codardo valente. Ditelo, o dei, perché è così? Questo, o dei, che è? [...]
Questo giallo gaglioffo imbastirà e disferà religioni, benedirà i maledetti, farà idolatrare la lebbra canuta, collocherà i ladri in posti di potere, tributandogli onori, genuflessioni, approvazioni come ai senatori sui loro scranni... (4,3, 28-38 *passim*).]

Chi frequenta i testi di economia, da Marx e Engels in poi, avrà già dimestichezza con questo passo, che infatti viene da loro spesso citato. Per ulteriore ambientazione, o contestualizzazione, noi possiamo fare un confronto con un contemporaneo di Shakespeare, Ben Jonson, il quale aveva aperto la satira intitolata *Volpone*, messa in scena anch'essa nel 1606, forse qualche mese prima di *Timon*, con l'elogio dell'oro, chiaramente in chiave sarcastica e parodistica⁵. Il ricco Volpone, nobile veneziano, si alza dal letto sontuoso e saluta il tesoro che custodisce in casa:

Good morning to the day; and next, my gold:
[...]
Open the shrine, that I may see my Saint.
Hail the world's soul, and mine! [...]
O thou son of Sol,
But brighter than thy father, let me kiss,
With adoration, thee, and every relick
Of sacred treasure, in this blessed room. (I, 1, 1 sgg.)⁶

[Buon giorno al nuovo giorno; e buongiorno al mio oro!
[*al servo Mosca*] Apri la sacra teca, che io veda il mio santo. Salve, anima del mondo, e anima mia!
... Tu, più lucente del padre tuo, il sole, fatti baciare e adorare insieme a ogni reliquia di sacro tesoro serbato in questa stanza benedetta!]

Questo è chiaramente feticismo materialistico, e qualcuno avrà colto nelle parole di Volpone delle analogie con il presente: è che l'invettiva di Timone e la satira di Jonson contro l'oro possono facilmente essere tradotte negli interrogativi che muoviamo noi oggi ogni giorno al materialismo affaristico che è legge senza legge, nella finanza come nella politica e sul lavoro, un regno degli affari per gli affari che è anch'esso fonte di irresponsabilità e negazione di rapporti individuali e collettivi, dei doveri di ospitalità. Shakespeare chiama questo elemento sregolatore dei rapporti naturali con un nome astratto, "oro"; noi lo chiamiamo con un nome più aggiornato, "mercato", un nome

⁵ Cfr. Knights 1937; Orgel 1975; Goldberg 1983; Barton 1984; Norbrook 1984; Bristol 1985; Evans 1989; Helgerson 1992; Hynes 1992; Smith, Steier, Bevington 1995; Harp e Steward 2001.

⁶ Jonson, *Volpone*, ed. by Philip Brockbank, London, Ernst Benn, "The New Mermaids", 1968-1977 (ed. it. *Volpone*, a cura di Franco Marenco e tr. it. di Flavia Marenco, Venezia, Marsilio, 2003).

dietro al quale non c'è più alcuna nozione di naturalità nei rapporti sociali; cioè dove tutto è affidato ai "lupi" di Atene, ovvero all'*homo homini lupus* che Thomas Hobbes avrebbe di lì a poco messo al centro del suo trattato della natura umana e della forma politica che la può controllare, il *Leviatano*. Il mercato dunque, che ha come unica regola la sregolatezza. Se si vuole, il mercato come generatore di guerra, la guerra di Alcibiade contro Atene non meno delle guerre che si svolgono ogni giorno sotto i nostri occhi allibiti e le nostre coscienze impotenti.

BIBLIOGRAFIA

- WILLIAM SHAKESPEARE, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2nd edition, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, Clarendon Press, Oxford, 1986-2005.
- BEN JONSON, *Volpone*, ed. by Philip Brockbank, London, Ernst Benn, "The New Mermaids", 1968-1977 (ed. it. *Volpone*, a cura di Franco Marengo e tr. it. di Flavia Marengo, Venezia, Marsilio, 2003).
- BARTON A. (1984), *Ben Jonson Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BELSEY C. (1985), *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, Methuen, London.
- BRISTOL M. D. (1985), *Carnival and Theatre. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, Methuen, New York-London.
- BURKE K. (1966), *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method*, California University Press, Berkeley-Los Angeles.
- CACCIARI M. (2014), *Considerazioni "impolitiche" sul Re Lear*, in Colombo R. M. e Fusini N. (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, 2014, 1, pp. 129-138.
- DANBY J. F. (1949), *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear*, Faber, London.
- DERRIDA J. (1994), *Spettri di Marx* (1993) Cortina, Milano.
- ELTON W. R. (1966), *King Lear and the Gods*, California University Press, San Marino Ca.
- EMPSON W. (1951), *Timon's Dog*, in *The Structure of Complex Words*, Chatto & Windus, London, pp. 175-184.
- EVANS R. C. (1989), *Ben Jonson and the Poetics of Patronage*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- FUSINI N. (2010), *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano.
- GIRARD R. (1998), *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, a cura di G. Luciani, Adelphi, Milano.
- GOLDBERG J. (1983), *James I and the Politics of Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- HALPERN R. (1999), *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and The Genealogy of Capital*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- HARP R., STEWARD S. (2001), (a cura di) *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HELGERSON R. (1992), *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago University Press, Chicago-London.
- HYNES J. (1992), *The Social Relations of Jonson's Theater*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JACKSON K. (2001), 'One Wish' or the Possibilities of the Impossible. Derrida, the Gift and God in "Timon of Athens", in "Shakespeare Quarterly", 52, pp. 34-66.

- JONES-DAVIES M. T. (1978) (a cura di), *L'or au temps de la Renaissance*, Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- JONES-DAVIES M. T. (1992) (a cura di), *Shakespeare et l'argent*, Société Française Shakespeare, Paris.
- JOWETT J. (2003), *Middleton and Debt in "Timon of Athens"*, in L. Woodbridge (a cura di), *Money in the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 219-235.
- KAHN C. (1987), 'Magic of Bounty': *Timon of Athens, Jacobean Patronage, and Maternal Power*, in "Shakespeare Quarterly", 38, 1, pp. 34-57.
- KNIGHTS L. C. (1937) *Drama and Society in the Age of Jonson*, Chatto & Windus, London.
- KRONENFELD J. (1998), *King Lear and the Naked Truth. Rethinking the Language of Religion and Resistance*, Duke University Press, Durham NC.
- LOMBARDI C. (2011), *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo nel teatro europeo di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Mimesis, Milano.
- MARENCO F. (1983) (a cura di), *Thomas Middleton e il teatro barocco in Inghilterra*, Il melangolo, Genova.
- MARENCO F. (2003) (a cura di), *Ben Jonson: Volpone*, Marsilio, Venezia.
- MARX K. E ENGELS F. (1967), *Manoscritti economico-filosofici e L'ideologia tedesca*, in *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinai, Laterza, Bari.
- MACLUSKIE K. (1994), *The Patriarchal Bard*, in J. Dollimore e A. Sinfield, *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester.
- NORBROOK D. (1984), *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Routledge and Kegan Paul, London.
- ORGEL S. (1975), *Illusion and Power. Political Theater in the English Renaissance*, California University Press, Berkeley.
- PRENDERGAST M. T. M. (2012), *Railing, Reviling, and Invective in English Literary Culture, 1588-1617. The Anti-Poetics of Theater and Print*, Ashgate, Farnham.
- RIZZOLI R. (2010), *Il teatro del capitale. La costruzione culturale del mercato nel dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei*, ECIG, Genova.
- SMITH D. L., STEIER L., BEVINGTON D. (1995) (a cura di), *The Theatrical City. Culture, Theater and Politics in London*, Cambridge University Press Cambridge.
- STONE L. (1965), *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Oxford, Clarendon Press; tr. it. di Aldo Serafini, *La crisi dell'aristocrazia. L'Inghilterra da Elisabetta a Cromwell*, Torino, Einaudi, 1972.
- TAYLOR G. E WARREN M. (1983) (a cura di), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, Clarendon Press, Oxford.

RENATO RIZZOLI

ECONOMIE REALI ED ECONOMIE SIMBOLICHE NELLA *CITY COMEDY* GIACOMIANA

Security: O Master Touchstone,
My heart is full of woe!
Alas, I am a cuckold;
And why should it be so?
Because I was a usurer,
And bawd, as all you know
(B.Jonson, G.Chapman, J.Marston, *Eastward Ho!*, V,v,133-138)

Purecraft: God sir, hear me,
I am worth six thousand pound;
[...]
Quarulous: Why should not I marry this six thousand pound, now I
think on't?
(B.Jonson, *Bartholomew Fair*, V,ii, 48 e 73-74)

1. La city comedy: un genere all'insegna della problematicità

Nel suo studio sulle forme della drammaturgia elisabettiana e giacomiana, Doran suddivide la produzione comica in due distinte tipologie riconducibili rispettivamente al modello shakespeariano e a quello jonsoniano, affermando che la differenza fra di essi non consiste in un diverso grado di realismo quanto in un diverso tono e atteggiamento: “[t]he emphasis is on a different set of human motives – on the one hand, on poetic longings for love and adventure; on the other, on the grosser appetites for women, money, or power. The defining difference of tone is the difference between lyrical sentiment sympathetically expressed and critical satire” (1954:149). In virtù dei temi affrontati e dell’ambientazione, Doran definisce il modello jonsoniano come “the

comedy of bourgeois London life” (150)¹. Bradbrook, nel suo *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, attribuisce alle commedie appartenenti a questo genere il titolo di *city comedy* in quanto contengono quale principale caratteristica “the vigorous and direct recording of the London scene, its language, habits and sometimes its features” (141), ribadendo come tale filone satirico, che annovera autori come Marston e Middleton, “is modelled upon Jonsonian lines, and he himself provided the best of it” (141). Tuttavia era stato L.C.Knights (1962) a fornire qualche anno prima un quadro esaustivo di quello che egli definiva *social drama*, in cui la rappresentazione di tendenze e comportamenti della società contemporanea era esplicitamente ricondotta al progressivo affermarsi del nuovo modello economico mercantile. Le situazioni da cui traevano spunto i drammaturghi erano quelle caratteristiche della società e della cultura protocapitalista, e la satira, *in primis* quella esemplare di Jonson, era diretta verso quei soggetti e quegli atteggiamenti considerati il simbolo della nuova ideologia, “usurers, the profiteers and the newly rich [...] social ambition and the greed for money” (17). Una satira con un preciso intento morale, ispirata, secondo Knights (145), ai valori di un “older social order”, che coglie i paradossi e le degenerazioni della nuova mentalità acquisitiva e che per questo colloca questi *plays* al fianco di altra letteratura contemporanea (“sermons, pamphlets, and satires”) aspramente critica nei riguardi dei nuovi idoli del mercato. Nella sua analisi dei singoli autori, tuttavia, Knights aveva introdotto una distinzione fra l’atteggiamento di Jonson e quello di Middleton, il cui ritratto satirico dei costumi borghesi sembra difettare di una solida prospettiva etica: “he has nothing to set against their standards, neither an aristocratic code nor a popular tradition” (224)².

Una volta attribuito ufficialmente alla *city comedy* lo *status* di sottogenere della drammaturgia rinascimentale – Gibbons la definisce “a distinct dramatic genre with a recognizable form and conventions of theme, setting, and characterization” (1980:15) –, provvisto di un canone e di precise coordinate temporali³, la critica si è progressivamente interrogata sulla plausibilità del suo impianto moralistico, sottolineandone la sostanziale ambiguità. In particolare, è stato evidenziato il divario fra

¹ Sebbene l’elemento realistico, l’ambientazione urbana e la trama a intrigo possano richiamare il modello classico della *New Comedy* romana (plautina e terenziana), Doran sottolinea la peculiarità del modello sociale della Londra giacomiana, in quanto “[a] new social setting produces new themes and new types” (159).

² Il giudizio viene mantenuto, seppur attenuato, anche in seguito. Secondo Bradbrook, “the accent of judgement is heard in Jonson’s plays from beginning to end, whereas in Middleton the silent judgement is provided by weight of irony – by all that is left unsaid” (157).

³ Wells afferma che la commedia urbana “flourished from 1605 to 1630. Its most accomplished writers – Jonson, Middleton, and Marston – produced a limited number of “city” plays, distinct in tone and structure from older romantic treatments of the city, such as Dekker’s *The Shoemaker’s Holiday*” (1985:103).

intento satirico e scioglimento comico dell'intreccio in quanto quest'ultimo appare variamente confluire con le finalità morali della satira, pregiudicando in tal modo la sua efficacia nel rappresentare una reale alternativa ai comportamenti acquisitivi del mercato. Osserva in proposito Corsani: "La soluzione stessa dei molteplici intrecci che, secondo la prassi del teatro classico, dovrebbe mettere a posto ogni cosa, e ristabilendo l'ordine essere soddisfacente per tutti [...] si rivela sostanzialmente ambigua in quanto l'ordine è spesso solo apparente, un ordine le cui implicazioni negative non possono sfuggire a un occhio critico" (1985:XX). Quello che in apparenza si imponeva come lo schema dicotomico del genere, la corruzione del mercato da un lato e l'integrità dei valori morali restaurati nell'ordine simbolico finale dall'altro, a una più attenta lettura mostra tutta la sua inadeguatezza come paradigma interpretativo. Il rapporto è più sfumato, anzi più problematico; tanto che è lecito affermare che la cifra satirica di questi *plays* sia messa in discussione da quella ironica propria dei finali solo in apparenza conciliati nel segno dell'armonia sociale, con un effetto di problematizzazione dell'intero genere.

Questo esito ironico, dapprima attribuito esclusivamente alla produzione drammatica di Middleton, si estende in realtà a tutto il repertorio del genere secondo una prospettiva che ribalta specularmente la tesi di Knights, laddove i *plays* di Jonson e Middleton si collocano sullo stesso piano nel segno della problematicità. Per illustrare questo assunto prenderò in considerazione due esempi di *city comedy* messe in scena nello stesso anno (1605), rispettivamente sui palcoscenici dei teatri privati di Blackfriars e St.Paul: *Eastward Ho!*, scritto in collaborazione da Ben Jonson, George Chapman e John Marston, e *A Trick to Catch the Old One*, di Thomas Middleton. Entrambi i *plays*, in forme diverse, appaiono incapaci di sottrarsi all'influenza dell'ideologia mercantile di cui criticano gli eccessi, con il risultato di produrre finali moralizzatori altamente ironici che si rivelano da ultimo paradossalmente non in antitesi, bensì funzionali al nuovo modello economico⁴. Di qui la scelta di definire il sistema di relazioni e di valori espressi da questi finali come economie simboliche, che, in quanto tali, si distinguono ma allo stesso tempo richiamano nella terminologia le dinamiche del mercato. Non solo perché gli elementi simbolici di tali economie, quali beni immateriali, ovvero non quantificabili in denaro, sono soggetti alle stesse modalità di circolazione, negoziazione e scambio cui sono soggetti i beni materiali, ma perché li pone in relazione al mercato un preciso nesso di causalità⁵.

⁴ Come rileva Levin, "[c]omedy, more than tragedy, is a creature of its times. Responding to the urbanization of the Renaissance, it was soon caught up in that cultural process, and commenced to lose the distance needed for maintaining a critical vantage-point" (1986:145-146).

⁵ Il genere della *city comedy* mette in relazione esplicita l'ambito economico e quello della morale e delle passioni, dimostrando come esse non rappresentino solo il prodotto a livello di sovrastruttura del sistema capitalista, ma anche un suo elemento di riproduzione determinante.

L'analisi dei due *plays* oggetto di questo saggio intende evidenziare come essi rappresentino due momenti distinti di problematizzazione del genere e della sua morale che riflette la crisi culturale e il travaglio ideologico seguiti all'affermarsi dell'economia mercantile. In *Eastward Ho!* l'ordine simbolico finale si fonda ancora su uno schema dicotomico in cui tuttavia la distinzione fra aspetti morali e immorali si rivela in realtà tutta interna alla sfera del mercato. Nel dramma di Middleton si tratta invece di un ordine contingente totalmente compromesso con la logica mercantile che scaturisce dall'impossibilità di distinguere fra regole virtuose e devianze del mercato.

2. *Eastward Ho!*: moralità cristiana vs materialismo urbano

Sfruttando le potenzialità mimetiche del mezzo scenico, l'azione di *Eastward Ho!* si incentra sulla rappresentazione degli aspetti più eclatanti della nuova mentalità mercantile. La ricerca incessante della ricchezza e, attraverso di essa, della soddisfazione dei desideri materiali legittima comportamenti illeciti quali inganni e truffe, determinando come conseguenza la corruzione delle relazioni sociali⁶. Gli eccessi dell'economia di mercato si manifestano proprio in questo ambito, in particolare nel rapporto fra i sessi, laddove il matrimonio diviene un contratto d'affari e l'amore, inteso come desiderio sessuale, un mero atto di compravendita⁷. Questa tendenza, che rappresenta l'antitesi di un'economia morale dei sentimenti, si riassume paradigmaticamente nella reificazione della donna come merce per eccellenza. Vuoi come detentrica di capitale da conquistare con tutti i mezzi – è il caso di Sir Petronel, che vede in Gertrude e nel matrimonio un'occasione non solo di rendita, ma addirittura di illecito finanziamento dei propri piani clandestini⁸; vuoi come risorsa da sfruttare quale strumento di piacere sessuale – è il caso della relazione fra Quicksilver e la sua mantenuta Sindefy. Significativamente, l'usuraio Security, colui che rappresenta la quintessenza della degenerazione del mercato, non commercia solo in denaro ma è anche un ruffiano, ossia accumula profitti basati sul valore di scambio del corpo della

⁶ “Gertrude, Flash and Quicksilver offer the spectacle of an unbridled expenditure, a pursuit of goods that are both intangible and extravagant” (Loxley 2002:67). Il desiderio dell'ascesa sociale in Gertrude, il suo culto per la moda e la bellezza esteriore, l'avversione di Quicksilver per il suo status di apprendista, i suoi eccessi edonistici, la spasmodica ricerca dell'Eldorado da parte di Sir Petronel hanno tutti come presupposto la comune aspirazione alla ricchezza e al piacere, ovvero sono espressione di quei valori esclusivamente materiali legati all'economia di mercato che hanno pervaso la società tutta, senza distinzione di classe.

⁷ Come fa notare Rose, “marriage as a property-based arrangement had long been a traditional value; it is the transformation and distortion of this aristocratic and rural ideal to the increasingly bourgeois urban environment of London that Jacobean satire subjects to harsh and vicious scrutiny” (1988:46).

⁸ “Gertrude is the gallant's idea of a wife who will bring easy money and no bother” (Leinwand 1986:191).

donna (“I was a usurer,/ And bawd”, V,v,137-138, afferma il pentito Security in prigione). Usura e prostituzione si profilano come due attività complementari nell’ambito delle pratiche illecite del mercato, laddove tutto diviene monetizzabile e dunque soggetto allo scambio; non solo il rango e la terra, come nel caso di Sir Petronel e Gertrude, ma anche il sesso⁹. Come rivela Quicksilver illustrando i termini del loro ‘contratto’, l’attività di mezzano diviene per Security strumentale a quella di usuraio, secondo una dinamica di scambio merce contro merce pressoché inesauribile: “Thou feed’st my lecherie, and I thy covetousness; thou art pander to me for my wench, and I to thee for thy cozenages” (II,ii,13-15). Allo stesso tempo egli custodisce gelosamente la moglie come sua proprietà replicando sul piano simbolico il gesto ossessivo di tutela del capitale che connota l’usuraio come avaro (Sir Petronel definisce il suo atteggiamento “usurous jealousy”, III,ii,257). Il tradimento corrisponderebbe a un furto, ovvero a una beffa “usuraria”, laddove l’illecito utilizzo erotico della donna non comporterebbe profitto, bensì disonore¹⁰.

In quanto posti al servizio di fini immorali, i disegni truffaldini di Quicksilver e Sir Petronel naufragano miseramente (anche in senso letterale: vedi l’affondamento tragicomico, poco dopo la partenza, della loro imbarcazione diretta in Virginia), con le conseguenze più amare proprie dei fallimenti economici, ossia la prigione per debiti. Ironicamente, l’astuzia, la spregiudicatezza e l’intraprendenza di Quicksilver, attributi essenziali per imporsi nel nuovo contesto urbano mercantile e coglierne le opportunità, ne decretano all’opposto la rovina¹¹. La punizione induce i due giovani al pentimento, testimoniato dalle parole ammirate del carceriere: “They will sit you up all night singing of psalms and edifying the whole prison” (V,ii,42-43). Ciò significa non solo rinnegare la loro condotta, ma esprimere anche una condanna morale esemplare, un giudizio negativo inappellabile sulla nuova mentalità acquisitiva e le sue aberrazioni che serve da

⁹ Come sottolinea Sullivan, “Sir Petronel has bought his knighthood [...] Gertrude, in exchange for Sir Petronel’s title, turned two thousand pounds’ worth of good land of hers into cash” (2002:134).

¹⁰ L’ossessione per il tradimento – definito in *A Mad World, My Masters* (1606) dal mercante e marito geloso Harebrain come *deadly sin* (I,ii,133) – allude alla presunta impotenza dell’usuraio intesa quale punizione, secondo la regola del contrappasso, per aver fatto fruttificare il denaro improduttivo. Si veda su questo punto Sullivan (2002:136). Lo stretto rapporto tra fedeltà coniugale e proprietà capitalista è confermato ironicamente *a contrario* in un’altra commedia middletoniana, *A Chaste Maid in Cheapside* (1613), laddove è il marito impotente, Allwit, significativamente non un mercante di professione, a fare la parte del *bawd* usuraio concedendo la moglie al gentiluomo libertino Sir Walter Whorehound e ricavandone in cambio sostentamento economico e figliolanza.

¹¹ “Quicksilver, the prodigal gentleman-apprentice [...] personifies the free-floating, hovering potential of early modern urban society, in which chance, daring and canny determination could propel a man to the height of wealth and power or sink him into shame and penury” (Stock, Zwierlein 2004:6-7).

ammonimento per tutti i giovani apprendisti londinesi: “And be you warned by my fall:/ Shun usurers, bawds, and dice, and drabs” (V,v,108-109). Un ammonimento ancora più efficace poiché frutto di un gesto spontaneo, non coercitivo, che assume i tratti cristiani della conversione religiosa¹². Tutto questo si traduce in una moralizzazione dei costumi che culmina nel matrimonio di Quicksilver con la sua amante, segno di riscatto per entrambi, e nella implicita riforma di quello di Sir Petronel e di Security (anch'egli convertito grazie alla detenzione, e la cui punizione consisterà nel provvedere alla dote di Sindefy)¹³. La trasgressione, il disordine causati dagli appetiti egoistici e predatori legati al mercato vengono emendati nell'ordine simbolico finale, che rappresenta la ritrovata armonia sociale all'insegna di una “spiritual and communal regeneration” fondata su atti di reciproco riconoscimento e legittimazione¹⁴.

A ben vedere, però, questa economia della virtù, che si sostanzia nel matrimonio come elemento di ordine sociale, differenziandolo dal mero contratto mercantile, è in realtà già presente nel dramma nella coppia esemplare formata da Golding e Mildred. L'apprendista onesto e laborioso, che grazie alle sue qualità assume un ruolo nell'amministrazione della città, e l'assennata figlia di Touchstone rappresentano fin dall'inizio l'antitesi morale alla condotta sconosciuta di Quicksilver e Gertrude. Tale esempio coniugale, tuttavia, non si presenta come alternativo al mercato, bensì funzionale ad esso, ovvero alla sua parte virtuosa. Le loro virtù domestiche, che contribuiscono a costruire l'immagine dell'unione ideale, sono inscindibili da quei principi borghesi di operosità e di sobrietà che sono alla base dell'economia capitalista nella sua dimensione produttiva¹⁵. Quegli stessi principi che fanno di essa il nuovo ideale aristocratico, così come viene declinato dallo stesso Golding: “From trades, from arts, from valour, honour springs;/These three are founts of gentry, yea of kings”

¹² Nella ballata da lui composta, Quicksilver si riferisce alla sua condotta immorale esplicitamente in termini di peccato: “That I may cut off the horse-head of Sin” (V,v,90).

¹³ Se l'allusione al codice etico puritano di condotta contenuto nel nome della giovane amante di Quicksilver (Sindefy) può inizialmente apparire ironica, alla fine, dopo la conversione, si dimostra giustificata. Leinwand (1999:49) sottolinea il carattere non punitivo ma autoriformatore, “self-disciplining” della decisione di Quicksilver di sposare la sua ex-mantenuta e di cambiare vita. Un analogo gesto autoriformatore è attuato dal giovane Follywit in *A Mad World, My Masters*; e tuttavia in questo caso la decisione di sposare la cortigiana ha un risvolto ironico in quanto essa non è la sua amante, bensì quella del nonno, ed inoltre egli non è conoscenza della sua vera identità.

¹⁴ Cfr. Brunning (2004:145). Leinwand indica come l'esito del finale sia “the reconstitution, not the mortification, of a community of urban actor/agents (like Touchstone, Golding, and Quicksilver in Act 5) performing acts of mutual accreditation” (1999:49).

¹⁵ “Golding’s virtue consists in his adherence to the traditional artisanal values of hard work, thrift and the accumulation of symbolic and material resources, virtues celebrated in the craft-based civic structure of London government and its cultural manifestations” (Loxley 2002:66).

(I,i,145-146)¹⁶. Tale modello economico viene anzi ulteriormente legittimato dalla riaffermazione dei suoi valori nella sfera domestica. Il matrimonio, ovvero la sua riforma, diviene allora per le coppie trasgressive la premessa, il segno inequivocabile della loro riammissione nel contesto sociale urbano, che significa riacquistare il loro posto come soggetti virtuosi all'interno del sistema capitalistico. Come fa notare Loxley, “[t]he elaborate scenes of repentance at the play’s climax serve to reintegrate the wastrels into the industrious city they had been seeking to escape” (2002:67)¹⁷. La morale che si profila in conclusione non appare dunque fondata *tout court* sulla contrapposizione al mercato, bensì sulla distinzione fra un modello etico di capitalismo – nelle parole di Golding “the honest and orderly industry and skill of our trade” (II,i,74-75) – e le sue degenerazioni acquisitive e truffaldine, a cui corrisponde nella sfera privata una divisione altrettanto rigida e normativa tra una forma di unione virtuosa e una immorale da riformare.

Il risultato è allora quello di esorcizzare il lato ‘oscuro’ del mercato in favore di un’immagine ‘riformata’ di esso, che si realizza proprio nella sfera domestica a partire dalla conversione della relazione illecita di Quicksilver nel matrimonio borghese. Tale finale moralizzatore, tuttavia, si rivela intrinsecamente ambiguo in quanto il modello cristiano del pentimento e della conversione, che ha spinto Quicksilver a rinnegare gli idoli effimeri del mercato, risulta da ultimo paradossalmente funzionale alla celebrazione di virtù civiche e domestiche propriamente borghesi. L’effetto ironico determinato dal conflitto fra i principi della moralità cristiana e quelli del materialismo economico è evidenziato sul piano formale dalla dimensione esplicitamente parodica che assume la conversione di Quicksilver¹⁸. I suoi toni enfatici che caricaturizzano la figura del *prodigal son* – si veda il suo spettacolare congedo dalla prigione con la recita della ballata da lui stesso composta (V,v) – sottolineano ironicamente il contrasto tra la

¹⁶ Il concetto viene ribadito da Touchstone, che esalta il nuovo modello borghese definendolo ‘naturalmente’ nobile, contrapposto a quello tradizionale aristocratico, considerato artificiale: “there are two sorts of gentlemen. There is a gentleman artificial, and a gentleman natural” (III,ii,124-126). Il discorso sul *degree* di Mildred, ovvero il suo rifiuto dell’ascesa sociale tramite il matrimonio (“I had rather make up the garment of my affections in some of the same piece, than, like a fool, wear gowns of two colours, or mix sackcloth with satin”, II,i,52-55) e la condanna delle smanie della sorella (“Lord, sister, with what an immodest impatency and disgraceful scorn do you put off your city tire”, I,ii,10-11), può essere analogamente letto come orgogliosa rivendicazione di classe che rifiuta atteggiamenti di subalternità verso la classe aristocratica.

¹⁷ Così anche Sullivan: “Quicksilver has mended his reputation and can pass “current” again as a prentice; his credit has been renewed by the spectacle of penitence” (2002:138).

¹⁸ Stock ne individua la natura satirica “in the appropriation and parody of the language associated with historical conversions [...] The implication is that the comic Christian pattern of repentance and forgiveness is out of place in a society whose value system is based on savings rather than salvation” (2004:146).

natura della sua conversione e le sue conseguenze materiali, ovvero fra il suo atteggiamento ascetico-penitenziale e la sua successiva reintegrazione sociale all'insegna dell'*ethos* mercantile¹⁹.

Questa ironia patente, tuttavia, ne adombra una ulteriore più pervasiva, che mette addirittura in dubbio la stessa autenticità della conversione di Quicksilver e compagni. L'impossibilità di contemperare la morale cristiana e i principi del mercato rende infatti quanto mai ambigua e discutibile anche la presunta opposizione fra pratiche virtuose e immorali del mercato su cui si fonda in conclusione la ritrovata armonia sociale. Come dimostrano le vicende del *play*, questa divisione in realtà non è così netta come presupporrebbe il finale. La schematica contrapposizione fra attività lecite e illecite è resa problematica dalle dinamiche stesse dell'intreccio, che al contrario evidenziano una perturbante fluidità, un'ironica contiguità fra i due aspetti del mercato²⁰. Tutto ciò pregiudica ulteriormente la coerenza etica dello scioglimento comico. Alla fine esso risulta non solo compromesso con il mercato, ma proprio in virtù di ciò si rivela addirittura infondato, frutto di una distinzione che il mercato stesso smentisce nei fatti.

L'attività illecita di Security non si configura come totalmente antitetica rispetto a quella virtuosa e rispettabile di Touchstone che, in quanto orafo, opera anche come banchiere, commerciando dunque in denaro al pari dell'usuraio²¹. La professione di

¹⁹ Per questo motivo, ovvero per la contraddizione intrinseca fra il rifiuto degli ideali materiali legati al mercato e la sua successiva reintegrazione nel contesto produttivo urbano, non appare convincente l'interpretazione del finale quale affermazione dell'etica protestante proposta da Brunning, secondo cui "through his final conversion and fixation the mercurial Quicksilver is reunited with the industrious apprentice Golding creating an allegory of capitalism in which profit is achieved through a combination of risk and expansion and the steady calculated diligence of the Protestant work ethic" (2004:155).

²⁰ "Though some critical readings have settled for this moral dichotomy, most have suggested that the play exceeds this neat framework" (Loxley 2002:67). In questa prospettiva, Zwierlein distingue nel dramma un "plot of economic increase", un "plot of adventure" e un "plot of roguery", sottolineando come "[t]he demarcations between the three basic 'life plots' are shown to be fluid: patient, thrifty shopkeepers turn into foolhardy adventurers, shipwrecked merchants resort to criminal activities to regain their losses; the poorer sort of craftsmen are difficult to distinguish from moneyless rogues" (2004:79). Se vi è allegoresi del capitalismo, dunque, questa non è riconducibile alla mediazione fra rischio ed etica del lavoro in ottica protestante, bensì all'interdipendenza di tutte le pratiche, lecite e illecite, del mercato.

²¹ Nella *city comedy* le attività commerciali e quelle più propriamente usuarie si sovrappongono sistematicamente. Anche il personaggio di Yellowhammer in *A Chaste Maid* svolge l'attività di orafo. Il protagonista di *Michaelmas Term* (1606), Ephesian Quomodo, è un commerciante di tessuti che utilizza la sua professione per truffare attraverso una forma di prestito usurario il gentiluomo Richard Easy, spogliandolo delle sue proprietà. I due vecchi capitalisti Pecunius Lucre e Walkadine Hoard in *A Trick to Catch the Old One* si dedicano a molteplici attività redditizie, lecite e illecite, acquisendo terreni e proprietà attraverso il credito usurario.

Security è la logica estensione di quel modello economico di calcolo razionale, rischio contro potenziale profitto, che è alla base dell'accumulazione di ricchezza da parte di Touchstone. Un calcolo che, in ogni caso, così come evidenziano le parole dell'usuraio, non si discosta da quell'ideale di misura e prudenza negli affari perseguito da Touchstone e Golding: "I, and such other honest men as live by lending money, are content with moderate profit – thirty or forty i'th'hundred – so we may have it with quietness, and out of peril" (II,ii,93-96). L'evidenza di tale contiguità è rappresentata dall'attività dello stesso Quicksilver. Fra le altre mansioni al servizio di Touchstone, egli presta per conto del padrone denaro a giovani aristocratici, i quali dopo averlo dissipato sono costretti a ipotecare le loro proprietà a beneficio di Touchstone stesso; e per questo, egli afferma, "I am a good member of the City, if I were well considered" (I,i,31-32)²². Successivamente, Quicksilver intrattiene analogo rapporto con Security, servendolo nella stessa maniera, ovvero procacciandogli affari con gentiluomini in ristrettezze finanziarie come Sir Petronel²³. Come fa notare Sullivan, "[t]his is the mercantile form of wit, one which involves energy and hazard" (2002:132)²⁴.

Allo stesso modo, la contrapposizione morale fra sobrio cittadino e gentiluomo gaudente impersonata dalle figure dei due apprendisti non è così assoluta come appare a prima vista in quanto, nel ciclo capitalista, il consumo è il necessario complemento della produzione e dell'accumulazione; un momento integrato nel processo economico, non la sua antitesi. Touchstone, in particolare, in qualità di artigiano orafo è proprio colui che produce beni di lusso suscitando dunque il desiderio di acquisizione e di consumo che alimenta il mercato²⁵. Analogamente, la sua attività di banchiere, ovvero di erogatore di credito, è implicitamente fondata sugli stessi presupposti; come sottolinea Quicksilver, "How would merchants thrive, if gentlemen would not be unthrifths?" (I,i,32-33).

Questa implicita decostruzione dell'opposizione fra aspetti leciti e illeciti del mercato che emerge dall'intreccio si riflette anche sulle apparenti antitesi morali della sfera privata, inficiandone la fondatezza. Le modalità con cui Mildred, la figlia virtuosa

²² Sul ruolo finanziariamente ambiguo di Quicksilver, creditore in prima persona ma con il denaro fornito da Touchwood, si veda Leinwand (1999:45-46).

²³ Osserva in proposito Leinwand: "When Touchstone dissolves Quicksilver's indenture and dismisses him from his house, the apprentice takes up residence with the play's other creditor, 'the famous usurer' (2.2.11) Security [...] Quicksilver can now more easily pretend to serve Security in precisely the way he protested he was serving Touchstone [...] Helping Security to Sir Petronel's business and then helping the knight to the usurer's wife simply recapitulates Quicksilver's scouting out needy gallants for Touchstone" (1999:48).

²⁴ Così ancora Sullivan: "By his protean behaviour, Quicksilver encourages the translation of one asset to another, linking disparate groups in unexpected ways [...] The translation mechanisms he operates are the exorbitant and inter-related desires for sex and rank" (2002:132)

²⁵ Si veda su questi punti Loxley (2002:68).

di Touchstone, si presenta agli occhi del padre e dello sposo non come persona, ma come bene da trasferire nell'ambito del matrimonio ("She's now mine: give me thy hand, she's now thine", I,ii,150), e la rappresentazione da parte dello stesso Golding del loro rapporto in termini mercantili di dare e avere ("How dear an object you are to my desires [...] I should blush with unworthiness to receive it, yet [...] both my love and my means shall assure your requital", II,i,67-72), non sono poi così diverse da quelle sottese alla concezione opportunistica del matrimonio intrattenuta da Sir Petronel²⁶. Ancora, il modo in cui Sir Petronel pensa alla moglie in termini di capitale finanziario richiama ironicamente quello apparentemente virtuoso dello stesso Touchstone. La storia edificante della scalata sociale dell'orafo ("I hired me a little shop, sought low, took small gain, kept no debt-book", I,i,45-46) ha infatti come origine materiale il suo matrimonio e la dote della moglie ("when I was wived, having something to stick to", I,i,50-51); un percorso che anticipa, e in questo caso realizza, l'intento di Sir Petronel di sfruttare il patrimonio di Gertrude per arricchirsi²⁷. Matrimonio ideale e matrimonio d'interesse sono dunque collegati da questa comune reificazione della donna che fa sì che anche la contrapposizione fra moglie virtuosa e amante paradossalmente non sia del tutto fondata, in quanto entrambe in realtà espressione del mercato che riduce la donna a proprietà, vuoi monetaria, vuoi sessuale (significativamente, Sinfy passa da uno *status* all'altro, ovvero diviene degna sposa, grazie alla dote elargita da Security).

Anche in questo caso, gli aspetti caricaturali e parodici che emergono dalla rappresentazione delle virtù pubbliche e private dei morigerati borghesi – la pedanteria moraleggiante di Touchstone, l'eccessiva parsimonia e frugalità di Golding, che lo inducono a imbandire il suo banchetto di nozze con gli avanzi di quello di Sir Petronel e Gertrude (II,i,146-147) – concorrono a sottolineare l'intrinseca contraddizione fra principi morali e pratiche materiali, ovvero l'ironica contiguità fra comportamenti leciti e illeciti legati al mercato²⁸. Per queste ragioni l'affermazione dell'ordine simbolico finale mostra tutte le sue ambiguità. Esso appare tutt'altro che convincente, poiché né l'uso strumentale della morale cristiana da un lato, né le dinamiche del mercato dall'altro, giustificano tale finale come realmente alternativo; anzi, si rivela

²⁶ Cfr. a questo proposito Sullivan (2002:128).

²⁷ Come evidenzia Leinwand (1999:46), l'esistenza del patrimonio di Mistress Touchstone è confermata indirettamente dalla dote assegnata alla figlia Gertrude, una proprietà terriera ("two thousand pounds' worth of good land", IV,ii,232-233) appartenuta alla suocera di Touchstone.

²⁸ Sulla forma parodica del *play*, Barton afferma: "It is now generally agreed that the comedy is essentially parodic, concerned to poke good-natured fun at civic pieties, and at the traditional prodigal play" (1984:244). Tuttavia la cifra parodica assume pieno significato in funzione satirica; Stock e Zwierlein definiscono il *play* 'parodic city satire' in quanto attacca "both official civic ideologies and the romantic comedies that perpetuated them [...] combining social satire and parodic satire synergistically" (2004:19). Una satira dunque ironicamente diretta non solo ai vizi del mercato, bensì anche alle sue presunte virtù; segno dell'impossibilità di una moralità alternativa al mercato in quanto compromessa sia con i suoi aspetti leciti, sia illeciti.

compromesso perfino con gli aspetti apparentemente più corrotti dell'economia mercantile. Relegando tali aspetti nell'ambito della devianza, esso tenta di rimuovere l'intrinseca fluidità del mercato, l'inquietante coincidenza dei suoi opposti che costituisce invece il contenuto latente del *play*.

3. *A Trick to Catch the Old One*: il primato del mercato e della sua morale

Nell'epilogo in versi di *Eastward Ho!* affidato a Quicksilver, egli paragona la dimensione spettacolare del *play* alle cerimonie ufficiali delle autorità della City, congedandosi dal pubblico con un augurio: "And as that show but draws you once a year,/May this attract you hither once a week" (vv.8-9). Questo atto di conciliazione e insieme di confronto bene riassume l'atteggiamento morale ambivalente del *play*, a un tempo celebrazione, al pari dei *pageants*, dell'ideologia comunitaria quale sintesi dei valori borghesi, e rappresentazione ironica delle sue contraddizioni intrinseche²⁹. La commedia di Middleton parte idealmente da qui, dalle incongruenze di questa sistemazione imperfetta per fare della precarietà e delle ambiguità del mercato il motore di un intreccio comico e di un finale all'insegna di una morale "altra", irriducibile ai principi etici tradizionali.

Il mercato emerge nella sua evidenza come inscindibile dal suo doppio, una diffusa opacità in cui non è possibile distinguere fra aspetti leciti e illeciti, condotta leale e immoralità. Le attività dei due vecchi usurai e insieme la loro lotta spietata ne offrono una sintesi efficace, laddove regole e imbrogli, concorrenza e prevaricazione appaiono legati indissolubilmente. La logica mercantile dominante non solo suscita passioni distruttive fra gli attori del mercato – l'odio fra Lucre e Hoard dovuto alla loro rivalità li rende "mortal adversaries" (I,i,108) –, ma si insinua anche nei rapporti affettivi. Le relazioni simboliche quali i legami parentali sono condizionate dagli interessi economici. Il rapporto fra Witgood e lo zio non può prescindere dal fatto che questi detenga un'ipoteca sui beni del nipote, e le loro azioni successive avranno come scopo quello di trarre profitto ai danni dell'altro sfruttando il vincolo di sangue³⁰. Così avviene anche nel rapporto fra i sessi, laddove la logica mercantile non solo influenza, bensì

²⁹ Afferma a questo proposito Loxley: "*Eastward Ho!* ends by declaring itself a product in a consumerist economy, offering the satisfaction of intensified desires that neither civic pageantry nor its moral economy of thrift *versus* prodigality can ever hope to address. As such a product, it claims to speak for its city as authoritatively as the institutions of urban government themselves" (2002:69).

³⁰ Osserva Martin: "Although the play's characters [...] seem unable to think of their social relationships except through the forms of such stable alliances as kinship, marriage, and friendship, they treat these forms as temporary combinations to obtain specific, and not necessarily mutually beneficial, ends" (2001:84).

plasma letteralmente le sue dinamiche, che assumono la forma stessa dello scambio, della negoziazione e della circolazione tipiche del mercato. A *Trick* rappresenta in forma paradigmatica il processo di reificazione della donna già presente in *Eastward Ho!*, sia come capitale monetario, sia come capitale sessuale, facendone il tema centrale dell'intreccio. La relazione di Witgood con la sua amante è già effetto delle dinamiche del mercato, ovvero del consumo erotico nel suo aspetto di mero mercimonio: "Why should a gallant pay but two shillings for his ordinary that nourishes him, and twenty times two for his brothel that consumes him?" (I,i,4-6), si chiede crucciato il protagonista dopo avere sperperato il suo patrimonio. In questo contesto, il corpo della cortigiana diviene la merce per eccellenza e in quanto tale suscitatrice di un desiderio carnale che assume implicitamente i connotati della libido feticistica (lei stessa parla di "the jewel which I prodigally gave you", I,i,34-35)³¹. Witgood la soddisfa in eccesso ricorrendo al credito usurario, che a sua volta indurrà il giovane a reificare nuovamente la sua ex-amante trasformandola in sedicente ricca vedova per fare fronte ai suoi problemi finanziari.

Analogamente, l'amore e la prospettiva matrimoniale significano per Witgood acquisire i beni dell'amata, il che presuppone prima di tutto rientrare in possesso dei propri; per cui la possibilità stessa del matrimonio è vincolata a un'operazione finanziaria e al suo successo. La riconquista del suo patrimonio si rivela talmente importante che, paradossalmente, diviene esso stesso oggetto di cure amorose così come indicano le parole del protagonista nel momento in cui riscatta l'ipoteca: "Thou soul of my estate I kiss thee,/I miss life's comfort when I miss thee./Oh, never will we part again" (IV,ii,87-89)³². Un atteggiamento che fa presagire un analogo trasporto nei confronti dei beni della sposa e che pertanto lo accomuna ironicamente ai due vecchi usurai, il cui interesse per la ricca vedova è sollecitato unicamente dall'attrattiva rappresentata dalla sua dote. La trama amorosa e quella economica si sovrappongono costantemente sino a identificarsi, a testimonianza della progressiva egemonia culturale del mercato e della sua capacità di imporre anche nella sfera privata il suo regime di

³¹ In questo senso, secondo l'affermazione di Bruster, "erotic possession and possessiveness" fungono da "symbolic doubles for the economic" (1992:XI). La lussuria diviene qui allegoria del rapporto del soggetto con la merce, che è un rapporto materiale all'insegna del desiderio e del piacere, il cui paradigma originario è quello della pulsione libidica, in cui la moneta e lo scambio rendono possibile e permanente la soddisfazione di tale piacere. Come mostra in modo esemplare il personaggio della Country Wench in *Michaelmas Term*, la capacità attrattiva del corpo femminile nella sua dimensione di *commodity* viene accresciuta dalla presenza su di esso di vestiti e acconciature alla moda che incrementa la libido feticista e che fa dire al suo ruffiano Hellgill: "You talk of an alteration; here's the thing itself" (III,i,1).

³² Afferma in proposito Paster: "The corollary to treating people like property is to treat property like people [...] Witgood apostrophizes to his newly recovered mortgage in the diction of a lover" (1985:154).

senso³³. A differenza di *Eastward Ho!*, nel *play* di Middleton la saldatura avviene in assenza di una chiara ed esplicita norma etica, sia essa la moralità cristiana o le pratiche virtuose del mercato da contrapporre a quelle corrotte; e l'ordine simbolico finale ne è la conseguenza, laddove risponde a una morale esclusivamente mercantile, frutto di interessi economici contingenti. Come fa notare Martin a proposito della sorte dei due protagonisti, "the progress of the two prodigals in the modern economic world of Jacobean London leads not through spiritual renewal to integration into a godly society but through economic self-fashioning to integration into the atomistic society of which Lucre and Hoard are the representatives" (2001:91)³⁴.

L'ironia è da subito patente: i due protagonisti pentiti, nel tentativo di redimersi, mettono in atto un disegno che, paradossalmente, si avvale degli strumenti e delle opportunità offerte dal mercato. Essi prevalgono sugli antagonisti usurari grazie alle loro stesse armi, riaffermando infine quei valori materiali tipicamente acquisitivi che avrebbero dovuto ripudiare nel loro atto di conversione, ma di cui divengono invece i campioni. Proprio per questo motivo, ovvero per la mancanza di una prospettiva etica realmente alternativa al mercato, non si può parlare, a proposito del percorso di riforma dei protagonisti, di una finale riappropriazione dei loro "true selves"³⁵. Al contrario emerge una soggettività "debole", asservita alla logica capitalista, duttile in quanto vincolata all'equilibrio sempre precario e contingente del sistema: "The self here is a peculiarly minimalist entity, crafted by economic calculation [...] If this form of subjectivity has a substance, this substantiality is external, materialized in possessions" (Martin 2001:86).

Witgood è il personaggio mercuriale che si muove nello spazio instabile e opaco del mercato, dove gli accordi matrimoniali vengono condotti con le stesse modalità negoziali di una transazione mercantile, nella febbrile ricerca di un'unione vantaggiosa. In un simile contesto competitivo, il desiderio di acquisizione genera conflittualità e quindi prevaricazione. Egli utilizza le incognite e le ambiguità legate allo scambio mercantile per recuperare il suo patrimonio, ottenere benefici per sé e la sua ex-amante e punire al contempo gli avari usurari e le loro mire di profitto. A differenza di *Eastward*

³³ Valga a commento di tale impianto drammatico l'osservazione di Horwich, secondo cui "[d]uring the first years of the seventeenth century it became increasingly common for playwrights to transform one of the traditional motifs of Plautine comedy, a young man's choice between *virgo* and *meretrix*, innocent maiden and wily courtesan, into a model of the economic pressures at work in Jacobean society as a whole" (1986:257).

³⁴ Leonidas osserva in proposito: "Middleton is less concerned with lamenting commercialization, commodification and overly free exchange than delineating the specific skills and habits of mind that can provide financial prosperity and social stability"; e queste qualità corrispondono a "the practices and intellectual mindset of mercantilism" (2007:1).

³⁵ Così Leinwand: "He casts himself and the courtesan in parts that will allow the two of them eventually to validate their true selves" (1986:108).

Ho!, l'elemento determinante qui è l'intrigo, non il tribunale o il carcere; e l'esito finale non è il pentimento del protagonista del raggio, ma piuttosto l'ordine alternativo che determina. Ovvero, se vi è pentimento, ironicamente esso si rivela solo finalizzato all'ideazione dell'inganno che consentirà a Witgood di sposare non la sua mantenuta, bensì la giovane ereditiera di cui è innamorato, garantendo così un matrimonio vantaggioso sia per sé, sia per la sua ex-amante. Egli legittima il proprio successo poiché possiede il giusto atteggiamento richiesto per prosperare nella società mercantile; uno spiccato senso del proprio interesse unito a doti di furbizia e intraprendenza (quello stesso atteggiamento che ha decretato inizialmente la rovina di Quicksilver). Come sottolinea M.Heinemann, “[f]rom the outset there is no presentation of Witgood [...] as having a *moral* right to get back his estate, either because of his own innate goodness or because he is the representative of a better ‘traditional order’ in the countryside” (1980:96). Witgood trionfa quale vincitore morale poiché mostra una spiccata abilità nel leggere le situazioni, nel comprendere le altrui intenzioni, assecondarne in apparenza i desideri e volgere tutto questo a proprio favore. Egli si dimostra più abile del suo omologo Sir Walter Whorehound in *A Chaste Maid of Cheapside*, il quale coltiva lo stesso disegno per sé e per la sua ex-amante, ma si rivela incapace di realizzarlo a causa della sua ingordigia e dell'impudenza del suo legame con Mrs Allwit, in cambio dei cui favori egli ne sovvenziona l'intera famiglia; mentre la sua ex-amante, ironicamente, si procura da sola una vantaggiosa sistemazione. Witgood appare anche più intraprendente del Lovewit di *The Alchemist* (1610), il quale riuscirà anch'egli a sposare la giovane ereditiera (Dame Pliant) sconfiggendo la concorrenza di altri pretendenti, ma lo farà solo quale involontario beneficiario degli intrighi del suo servitore, e non attraverso un piano dichiarato condotto in prima persona.³⁶

Nella sua azione Witgood incarna il modello della negoziazione mercantile quale arte dell'occasione, dove ciò che conta è l'abilità nel condurre il gioco della domanda e dell'offerta attraverso l'uso sapiente della psicologia e della parola al servizio della merce. Di qui il passo alla truffa è breve; essa rappresenta l'altra faccia del mercato, il suo negativo, che in realtà altro non è che il medesimo. Il travestimento ingannevole della cortigiana e insieme la doppiezza del protagonista che cela le sue reali intenzioni alludono al materializzarsi dell'incognita, dell'insidia insita in ogni transazione, ovvero alla crescente incertezza sull'identità e le intenzioni delle parti in causa. E il teatro, con le sue risorse spettacolari, il suo gioco di ruoli fondato sulla dialettica essere/apparire, si rivela il mezzo più adatto a cogliere queste dinamiche³⁷. Ogni individuo diviene un

³⁶ Sulle finalità sociali dell'azione di Witgood, Leonidas rileva: “Middleton suggests that the bright young men schooled in the traditions associated with texts – but who are also informed by practical economic, legal and social experience – have a role in channeling economic and sexual individualism into communally acceptable forms” (2007:9).

³⁷ Osserva Lombardi: “In un certo senso sembra che la pervasività economica e il *disincanto* – per dirla con Weber e Polanyi – abbiano intimamente cambiato anche il senso (aristotelico)

enigma nel nuovo scenario incerto e imprevedibile del mercato, in cui i tradizionali riferimenti identitari di classe entrano in crisi. La dissimulazione che ottiene il suo scopo è allora la risposta beffarda alle problematiche di affidabilità e di credibilità delle parti legate allo scambio.

La trasformazione della cortigiana in finta vedova benestante avviene non nel segno della redenzione, ma, ancora una volta, della reificazione, ovvero di una redenzione solo apparente che assume ironicamente i tratti di una ulteriore reificazione. Essa viene usata come moneta di scambio, occasione di profitto poiché già soggetto mercificato, caratterizzato da un prezzo. Solo in quanto merce contraddistinta da un valore di scambio la donna può divenire strumento di regolazione dei rapporti sociali. L'espedito di Witgood, nella continuità della logica mercantile, consiste nel mutarne la fonte del valore economico: dal corpo quale capitale sessuale a un presunto capitale patrimoniale che la rende appetibile sul mercato delle unioni coniugali³⁸.

Alla luce del buon esito dell'inganno, questo cortocircuito di ruoli rivela come il matrimonio e la relazione illegittima, lungi dall'essere moralmente incompatibili, non siano solo contigui in quanto entrambi subordinati alle leggi del mercato, bensì anche complementari, ovvero funzionali l'uno all'altro. Proprio perché ha soddisfatto il suo desiderio di consumo edonistico nell'eccesso sessuale e nella dissipazione, Witgood può diventare il figliol prodigo nella versione ironica borghese, ossia l'uomo saggio e previdente che, grazie al matrimonio, è in grado di accumulare ricchezze e raggiungere quella stabilità economica che gli consentirà di trasmettere in eredità il suo patrimonio (genetico ed economico) nella certezza di una discendenza sicura. Tenendo rigorosamente distinte – a differenza di *Eastward Ho!* – l'amante cortigiana dalla futura sposa, egli inaugura la doppia morale della nuova società borghese. Una morale lucidamente illustrata da Sir Lionel Freewill, il protagonista della commedia di Marston *The Dutch Courtesan* (1604), nella sua lezione di vita impartita all'amico Malheureux. Egli parla delle case di piacere come "Most necessary buildings [...] ever since my

dell'intreccio. Esso esplode – all'interno del gioco illusionistico delle diverse peripezie in cui è coinvolto lo spettatore – come intrigo e complotto, gioco di prestigio" (2011:146). Lo stratagemma del travestimento non si configura qui come un mutamento radicale fra due identità forti, come nel caso delle eroine delle commedie shakespeariane che vestono panni maschili, quanto piuttosto come una condizione fluida che contempla più ruoli, riconducibile alla 'liquidità' del denaro.

³⁸ Lo stesso dicasi per quanto riguarda la Welsh Gentlewoman in *A Chaste Maid*, fatta passare dal suo amante per la giovane nipote, ricca possidente terriera ("a huge heir in Wales, / At least to nineteen mountains, / Besides her goods and cattle", III,ii,129-131). Una variante di tale situazione si trova in *The Alchemist*, dove Doll Common si traveste da gentildonna su istigazione del suo amante Face e del suo compare per truffare Sir Epicure. In questo caso l'inganno non è finalizzato al matrimonio di interesse in quanto il cavaliere è in cerca di incontri galanti; per cui la donna qui funge solo da esca per indurlo a elargire denaro ai suoi complici con lo scopo di procurarsi un piacere che non otterrà mai.

intention of marriage, I do pray for their continuance [...] lest my house should be made one" (I,i,53-58)³⁹. Dietro la contrapposizione etica fra comportamenti leciti e illeciti, si cela in realtà il compromesso fra due tendenze fondamentali del mercato: il consumo e l'accumulazione. Un compromesso fra due istanze solo all'apparenza inconciliabili e tuttavia entrambe necessarie all'esistenza e alla perpetuazione dell'economia capitalistica; e che per questo devono rimanere rigorosamente distinte: ciò che si consuma deve circolare come merce nel mercato, mentre ciò che si accumula e si trasmette, la proprietà, deve rimanerne fuori, al riparo. Una distinzione che si riproduce, anzi che si rivela quanto mai esemplare proprio nella sfera privata, nel rapporto fra i sessi, modellato all'insegna dell'egemonia del potere maschile e fondato sulla scissione della donna nei due ruoli mutualmente incompatibili di casta sposa e prostituta.

Se il matrimonio di Witgood corrisponde al modello di potere economico maschile borghese, la sistemazione finale della cortigiana smentisce, anzi ribalta tale modello e le sue gerarchie di genere; da un lato con la sua promozione sociale, e dall'altro con la punizione farsesca dell'usuraio capitalista, costretto a sposare una sgualdrina⁴⁰. Tuttavia questa distribuzione finale di premi e di castighi non si configura come un'economia morale alternativa alle logiche del mercato, quanto piuttosto come la fedele rappresentazione delle sue dinamiche, per cui la donna in quanto merce circola allo stesso modo nel mercato delle relazioni sociali sia come sposa, sia come prostituta. E proprio in virtù delle incognite della negoziazione, ovvero del pericolo delle false apparenze, è possibile che si determini una confusione di ruoli, con il risultato di ribaltare paradicamente il modello borghese nel suo opposto. Un simile esito rende evidente la contraddizione interna di tale modello: l'impossibilità di sottrarre al regime dello scambio la proprietà capitalistica, che anzi per divenire tale deve necessariamente

³⁹ Per questo motivo l'affermazione di Heinemann, secondo cui "Middleton rejects this double standard" così come è espresso nella *Dutch Courtesan*, ossia che la prostituzione è necessaria "to safeguard sound upper-class marriages" (1980:98), non è del tutto condivisibile. Entrambi i *plays*, infatti, esprimono l'idea di una interdipendenza funzionale dei due ambiti, nonostante Witgood, a differenza di Freewill, smetta di frequentare la cortigiana e addirittura la converta.

⁴⁰ In questo caso viene sovvertito, quantomeno nei suoi esiti, il modello antropologico dello scambio matrimoniale così come è stato teorizzato da Levi Strauss (1968) e rielaborato da studiose femministe quali Kristeva (1970) e Irigaray (1977), per cui la donna diviene lo strumento di una transazione che assicura legami sociali, il cui controllo è monopolio esclusivo di attori maschili. Questa forma di *subversion* determina non solo l'ascesa sociale della cortigiana, ma, a causa dei possibili dubbi sulla paternità, mette anche a rischio la trasmissione certa del patrimonio agli eredi legittimi. In questo senso il matrimonio con una sgualdrina rappresenta una variante della minaccia del tradimento coniugale che incombe sull'avano/usuraio, come nel caso di *Security in Eastward Ho!*.

passare attraverso il mercato e quindi soggiacere ai suoi rischi e alle sue potenziali opacità, che rendono di fatto il sistema fluido e permeabile⁴¹.

Il *play* di Middleton mostra allora – ironia nell'ironia – come il modello economico borghese, proprio perché prodotto dalle dinamiche fluide del mercato, non sia assoluto ma possa contemplare momenti di *subversion* che consentono ai soggetti subordinati di riscattare la propria condizione attraverso l'esercizio (seppur limitato) della loro *agency*⁴². Analogo esempio fornisce un'altra *city comedy* middletoniana, *A Mad World, My Masters*, in cui la cortigiana Frank Gullman, abile orditrice di trame fedifraghe, sposterà il nipote del suo anziano amante, Sir Bounteous Progress, ingannandolo, ovvero celandogli la sua vera identità. Qui tuttavia il triangolo amoroso prevede una variante, in quanto è il giovane Follywit che viene gabbato al posto del *senex*, con un effetto ironico ancora più accentuato – lo stesso dicasi per la Welsh Gentlewoman di *A Chaste Maid*, che riuscirà a sposare il rampollo istruito dell'orafo Yellowhammer, “Come from the university,/To marry a whore in London” (V,iv,91-92)⁴³. L'economia mercantile concede quindi agli *outsiders* margini di riscatto che coincidono con la possibilità stessa del mercato di emendare i suoi eccessi a partire proprio dalla sfera delle relazioni sociali e affettive.

Se è dunque lecito definire il finale come moralizzatore in quanto condanna gli eccessi del mercato, esso lo fa esclusivamente in nome di una morale che si colloca tutta dentro la sfera mercato. L'emancipazione di soggetti sfruttati e la punizione di alcuni dominanti rinvia infatti alla nuova mobilità sociale riconducibile al paradigma mercantile, ovvero alla liquidità del denaro che ridisegna identità e rapporti. Dietro la metamorfosi della cortigiana da prostituta a ricca ereditiera vi è l'implicita allusione a un'attività che, benché all'apparenza immorale, genera profitto e che in quanto tale può

⁴¹ Ulteriore, ironico esempio di tale subordinazione della proprietà privata al mercato, ovvero di mescolanza e sovrapposizione di amore lecito e illecito, è rinvenibile in *A Chaste Maid*. Qui, paradossalmente, il patrimonio di Sir Oliver Kix viene garantito nella sua integrità e nella sua trasmissibilità grazie a una transazione economica, ossia un atto sessuale extraconiugale che gli assicurerà un erede legittimo. Touchwood Senior, dietro compenso, con il trucco della pozione miracolosa propinata all'impotente Sir Oliver, ne ingravida la moglie impedendo così che il suo patrimonio finisca nelle mani di Sir Walter.

⁴² Nella finzione truffaldina, le cortigiane della *city comedy* assumono quel ruolo assertivo che nella commedia romantica shekespeariana era prerogativa delle giovani ereditiere come Portia nel *Merchant of Venice*. Mentre all'opposto queste ultime nella *city comedy* sono confinate a un ruolo marginale, soggetti passivi da conquistare, come l'innamorata di Witgood, o la giovane vedova ereditiera in *The Alchemist*.

⁴³ Con lo sdoppiamento della figura della cortigiana e dell'ereditiera in *The Alchemist* viene meno la permeabilità fra amore lecito e illecito, e dunque la possibilità di riscatto per il soggetto subordinato con la reintegrazione nell'ordine sociale costituito. Doll Common rimane ai margini e le sue potenzialità sovversive restano limitate, mentre la società di mercato viene confermata nella sua struttura di dominio maschile di classe.

condurre a un matrimonio conveniente e di conseguenza alla rispettabilità. Un esito ironico, espressione della nuova ideologia del mercato e della sua dialettica di conservazione e mutamento, per cui le rendite di potere possono essere sempre messe in discussione grazie ai meccanismi stessi del mercato, che offre anche ai soggetti subordinati opportunità secondo nuove regole⁴⁴.

Tuttavia è proprio questo il limite del *play* di Middleton, evocare un ordine simbolico alternativo comunque subordinato alla logica del mercato. L'emancipazione della cortigiana si realizza infatti nell'ambito dell'istituto matrimoniale, in accordo al principio economico del profitto; e il suo comportamento realista e disincantato rappresenta un esempio eloquente della nuova etica borghese applicata alla sfera domestica. Si tratta di un'emancipazione esclusivamente materiale, che in realtà non sovverte, bensì perpetua il sistema capitalistico compendiato nell'ordine imposto da Witgood. Un sistema che, per usare le parole di Deleuze e Guattari, "libera [...] i flussi del desiderio, ma nelle condizioni sociali che definiscono il suo limite e la possibilità della sua propria dissoluzione" – nel caso in cui il flusso possa sfuggire ai suoi codici – "cosicché non cessa di contrariare con tutte le sue forze esasperate il movimento che lo spinge verso questo limite" (1975:154). Una definizione che si attaglia perfettamente alla rappresentazione del capitale nella *city comedy* e che per questo evidenzia limiti e contraddizioni del genere nel momento in cui esso prefigura soluzioni simboliche solo apparentemente alternative al mercato.

BIBLIOGRAFIA

- BARTON A. (1984), *Ben Jonson: Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRADBROOK M.C. (1973, 2 ed.), *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRUNNING A. (2004), 'Thou art damned for alt'ring thy religion': *The Double Coding of Conversion in City Comedy*, in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.145-162.
- BRUSTER D.S. (1992), *Drama and the market in the age of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CORSANI M. (1985-90), "Introduzione", in *Quattro "City Comedies". Eastward Ho!, The Knight of the Burning Pestle, The Dutch Courtezan, A Mad World, My Masters*, a cura di M.Corsani, 4 voll., Il melangolo, Genova, pp.I-XXVII.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1975), *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di A.Fontana, Einaudi, Torino.

⁴⁴ Una variante tematica di tale dinamica sociale è presente in *A Chaste Maid*, dove l'economia di mercato sfrutta un altro elemento di natura sessuale, che non è il corpo della donna bensì le prerogative amatorie virili, in virtù delle quali Touchwood Senior è in grado di sanare la sua precaria situazione economica e mantenere così la sua numerosa famiglia.

- DORAN M. (1954), *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, University of Wisconsin Press, Madison.
- GIBBONS B. (1980, 2 ed.), *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston, and Middleton*, Methuen, London.
- HEINEMANN M. (1980), *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HORWICH R. (1986), *Wives, Courtesans, and the Economics of Love in Jacobean City Comedy*, in DAVIDSON C., GIANAKARIS C.J., STROUPE J.H. (a cura di), *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, AMS Press, New York, pp.255-273.
- JONSON B., MARSTON J., CHAPMAN G. (1973), *Eastward Ho!*, a cura di C. G. Petter, Ernest Benn, London.
- KNIGHTS L.C. (1962, 2 ed.), *Drama and Society in the Age of Jonson*, Penguin, Harmondsworth.
- KRISTEVA J. (1970), *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris.
- IRIGARAY L. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris.
- LEINWAND T.B. (1999), *The city staged: Jacobean comedy, 1603-1613*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986; cfr. Id., *Theatre, Finance and Society in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEONIDAS E. (2007), *The School of the World: Trading on Wit in Middleton's "A Trick to Catch the Old One"*, in "Early Modern Literary Studies", 12, pp.1-27.
- LEVIN H. (1986), *Notes toward a Definition of City Comedy*, in LEWALSKI B.K. (a cura di), *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge Mass., pp.126-146.
- LEVI STRAUSS C. (1968), *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton, Paris.
- LOMBARDI C. (2011), *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Mimesis, Milano.
- LOXLEY J. (2002), *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, Routledge, London.
- MARSTON J. (1989), *The Dutch Courtesan/La cortigiana olandese*, a cura di M.Corsani, Il melangolo, Genova.
- MARTIN M.R. (2001), *Between Theater and Philosophy. Skepticism in the Major City Comedies of Ben Jonson and Thomas Middleton*, University of Delaware Press, Newark.
- MIDDLETON T. (1968), *A Trick to Catch the Old One*, a cura di G.J.Watson, Ernest Benn, London.
- MIDDLETON T. (1974), *A Chaste Maid in Cheapside*, a cura di A.Brissenden, Ernest Benn, London.
- MIDDLETON T. (1995), *A Mad World, My Masters and Other Plays*, a cura di M.Taylor, Oxford University Press, Oxford.
- PASTER G.K. (1985), *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*, University of Georgia Press, Athens.
- ROSE M.B. (1988), *Sexual Disguise and Social Mobility in Jacobean City Comedy*, in *The Expenditure of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*, Cornell University Press, Ithaca, pp.43-92.
- STOCK A., ZWIERLEIN A. (2004), 'Our scene is London...', in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp.1-24
- STOCK A. (2004), 'Something done in honour of the city': *Ritual, Theatre and Satire in Jacobean Civic Pageantry*, in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.125-144.
- SULLIVAN C. (2002), *The Rhetoric of Credit. Merchants in Early Modern Writing*, Associated University Presses, London.
- WELLS S. (1985), *Typicality and Indeterminacy in Jacobean City Comedy*, in *The Dialectics of Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp.103-132

ZWIERLEIN A. (2004), *Shipwrecks in the City: Commercial Risk as Romance in Early Modern City Comedy*, in D. MEHL *et al.* (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.75-94.

CHIARA LOMBARDI

“L'ECONOMIA INSEGNA A SCEGLIERE”

Matrimonio e tradimento come metafora economica
da Machiavelli a Llyod Roth e Alvin Shapley.

“L'economia non insegna a produrre. Quello è il compito della tecnica. L'economia insegna a scegliere”: è questo uno dei concetti fondamentali del pensiero economico con cui si apre il saggio di Giorgio Ruffolo *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*. Inoltre, scrive l'autore citando l'economista ungherese George Soros: “Il capitalismo moderno è diventato un gioco di specchi. Al punto che non si riesce a distinguere la realtà dalla sua immagine. Se è il diavolo che muove la coda o la coda che muove il diavolo” (Ruffolo 2006: 3)¹.

Il rapporto tra razionalità, scelta, e guadagno, inteso in senso monetario ma non solo, diventa ancora più stretto con il costituirsi nel primo capitalismo, a partire dal tardo Rinascimento o *Early Modern*². Desiderio e oggetto del desiderio (guadagno), razionalità e scelta sono termini collegati ma anche intercambiabili, all'interno di un contesto sociale dove i modelli economici diventano sempre più pervasivi, invadendo metaforicamente anche ambiti che non sono loro propri. Come hanno dimostrato gli studi di Karl Polanyi, infatti, nel capitalismo il calcolo mercantile è reso unico e assoluto, e non distingue, ma si sovrappone, a cose che non sono merci³.

Non c'è da stupirsi, perciò, che già nell'Europa di Cinquecento e Seicento forme umanistiche per eccellenza come il dialogo platonico si ritrovino in *specula principis* nei quali il consigliere filosofo suggerisce ai sovrani come accumulare e conservare nella maniera più proficua il denaro nelle casse dello Stato. Sto pensando alle strategie

¹ Il testo è andato in scena durante le Olimpiadi invernali 2006 a Torino con la regia di Luca Ronconi.

² Cfr. Goody 2005 [2004].

³ Cfr. Polanyi 1974 e 2001. Alle teorie di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972) dobbiamo invece il collegamento tra il capitalismo e l'inconscio come macchina desiderante.

economiche di profitto nelle dottrine mercantiliste che troviamo ad esempio nei testi di John Hales, Edward Misselden e Thomas Mun in Inghilterra, di Antoine de Montchrestien in Francia e di Botero in Italia⁴. Come ha dimostrato Max Weber, a questa tendenza ha dato un contributo notevole la religione protestante, con l'elaborazione di una teoria del "profitto economico"⁵.

In generale, lo studio della scelta ha orientato gli sviluppi del pensiero economico occidentale, concentrandosi soprattutto su quelle condizioni e sugli esiti che possano soddisfare i bisogni del maggior numero di persone. A fine Ottocento, Vilfredo Pareto tiene a Losanna un corso di Economia politica nel quale postula alcuni principi di quella tesi che è stata definita come *ottimo paretiano*: una condizione economicamente ottimale (o almeno auspicabile) si verifica quando le risorse sono allocate e gestite nelle maniera migliore possibile e tuttavia l'equilibrio risultante è tale per cui non si può migliorare la condizione di un soggetto senza peggiorare o, al meglio, mantenere inalterata la condizione di un altro⁶. Il rapporto tra scelta e guadagno e l'equilibrio tra i due fattori, tale per cui è razionale ogni decisione che massimizza il profitto, risultano poi al centro della cosiddetta *Theory of Games* o *teoria dei giochi*, affermatasi nella prima metà del Novecento, nel saggio di John von Neumann e Oskar Morgenstern *The Theory of Games and Economic Behavior* (1944), e tornata di grande attualità recentemente, dopo il Nobel per l'economia a Lloyd Shapley e Alvin Roth (2012) e anche in rapporto agli studi di neuroscienze⁷.

In linee molto generali, e di là delle infinite casistiche, la teoria dei giochi si compone di modelli logico-matematici che analizzano situazioni in cui le decisioni dei soggetti sono interdipendenti: si parla di giochi a informazione completa quando tutte le informazioni sono note ai giocatori, a informazione incompleta in caso contrario. John Nash – matematico ed economista statunitense al quale è stato dedicato il film di Ron Howard *A Beautiful Mind* – ha studiato i giochi non cooperativi o competitivi, quelli cioè in cui i giocatori non possono stabilire accordi preventivi. Ad essa fa riferimento la nozione di equilibrio di Nash⁸, che si può così riassumere:

In un gioco a due giocatori, la strategia x di R e la strategia y di C costituiscono un equilibrio di Nash, o, equivalentemente, sono in equilibrio, quando l'una rappresenta la risposta ottimale all'altra. Se x e y sono in equilibrio, nessuno dei giocatori, dopo essere venuto a conoscenza della strategia adottata dall'altro, avrà motivo di pentirsi della propria scelta. In altre parole, se anche i

⁴ Si veda Rizzoli 2010.

⁵ Weber 1991-2006 [1905]; cfr. Tawney 1975 [1926].

⁶ Cfr. Aqueci 1991; Malandrino – Marchionatti 2000; Femia – Marshall 2012 (per il nostro discorso, si veda soprattutto il cap. *Pareto, Machiavelli, and the Critique of Ideal Political Theory*: 73-84).

⁷ Di grande impatto è stato, tra gli altri, il contributo di Sanfey et al. 2003 (*The Neural Basis of Economic Decision-Making in the Ultimatum Game*).

⁸ Aumann – Brandenburger 1995.

giocatori avessero la possibilità di cambiare unilateralmente la propria scelta dopo aver visto quella dell'altro giocatore, nessuno dei due avrebbe interesse a farlo (Festa 2007: 156).

Ne deriva il cosiddetto principio di Nash (N):

(N) (i) La soluzione di un gioco deve essere un equilibrio di Nash; in altri termini, la strategia ottimale di ciascuno dei giocatori deve essere la risposta ottimale alla strategia dell'altro.

(ii) Quindi, se un gioco ha un unico equilibrio, tale equilibrio è la *soluzione* del gioco, e le strategie che contribuiscono a formare tale equilibrio sono le strategie ottimali dei giocatori (*Ibidem*).

Ciò presuppone una strategia per ciascun giocatore che si ponga come la più razionale che possa adottare quando tale giocatore compete con un avversario anch'esso razionale. L'equilibrio avviene quando ciascun individuo che partecipa a un dato gioco sceglie la sua mossa strategica in modo da massimizzare il suo guadagno o pay-off ipotizzando che il comportamento dei rivali non varierà a motivo della sua scelta (ciò vuol dire che, anche conoscendo la mossa dell'avversario, il giocatore non farebbe una mossa diversa da quella che ha deciso). Esso rappresenta quindi la situazione nella quale il gruppo si viene a trovare se ogni componente del gruppo fa ciò che è meglio per sé, cioè mira a massimizzare il proprio profitto a prescindere dalle scelte degli avversari.

Tale modello, nelle sue diverse varianti, collega così l'economia (e la matematica) all'antropologia, alla psicologia, alla sociologia al fine di studiare situazioni conflittuali tra più soggetti, individuando modelli e norme capaci di esaminare le decisioni – individuali o collettive – valutandone le interazioni finalizzate al massimo guadagno⁹.

Nel 2012, il Nobel per l'economia a Shapley e Roth ha riportato l'attenzione, anche dei non specialisti, su questo rapporto tra economia e razionalità, mettendo in luce l'elaborazione di modelli adeguati di scelta non soltanto in ambito economico ma anche in altri ambiti (scelta del partner o dell'università). Una delle applicazioni che più hanno colpito anche i non economisti è quella sulla stabilità del matrimonio (il cosiddetto *stable marriage problem*). All'interno di un certo numero di matrimoni tra due gruppi di ragazzi e di ragazze, si riusciva a individuare le coppie più al riparo da possibili "tradimenti" e crisi. Si tratta di un problema di ottimizzazione combinatoria in cui le migliori soluzioni sono quelle caratterizzate dall'individuazione di un criterio di stabilità. Per ovviare alla pressoché infinita possibilità combinatoria di tali prerogative, già nel 1962 Lloyd Shapley e David Gale elaborarono una prima formulazione di un algoritmo che consentisse un risultato più preciso e definito, con una soluzione stabile per ogni istanza¹⁰. Su questo modello vi è poi, tra gli altri, uno sulle combinazioni tra

⁹ Bicchieri 1993; 2006; Braithwaite 1955.

¹⁰ Gale – Shapley 1962.

studenti e università che si intitola *Machiavelli and the Gale-Shapley Algorithm*¹¹. In realtà, Machiavelli c'entra poco, perché con questo nome si designa semplicemente un elemento atto a complicare l'algoritmo: che cosa succede se uno studente mente nell'indicare la propria preferenza? Se nello schema qualcuno gioca sporco (*foul play*)? Non è un caso che quello studente si chiami proprio Machiavelli.

Di Machiavelli vorrei quindi tornare a parlare, seguendo un'intuizione forse non proprio ortodossa, in questo nostro tentativo odierno di creare una comunicazione tra economia e letteratura, non soltanto sul piano tematico, ma specialmente su quello dei modelli, dei sistemi di pensiero e dei linguaggi. È infatti l'opera dello scrittore fiorentino, con il suo immediato seguito in tutta Europa¹², a costituire un punto di riferimento fondamentale per il pensiero – filosofico, economico e politico – occidentale moderno, tra disincanto e secolarizzazione, a partire dalla sua interpretazione della “verità effettuale” alla luce delle logiche di scelta e dei rapporti di forza, e di una concezione di una natura umana tendenzialmente utilitarista (secondo cui, come leggiamo nei *Discorsi sopra la Prima Deca* di Tito Livio, “gli uomini non operano mai nulla bene, se non per necessità”, III, 5¹³). Mettendo in una più diretta relazione il pensiero economico e gli ambiti della volizione e della scelta, Machiavelli ha elaborato le basi concettuali di quella razionalità strumentale o economica basata sul calcolo dei mezzi più efficaci per ottenere (soprattutto negli ambiti della politica) un guadagno o in generale un successo, una razionalità poi teorizzata da Hobbes e affermata con esiti talvolta incontrollabili nella società contemporanea (tanto che Adorno e Horkheimer, in *La dialettica dell'illuminismo*, hanno scritto che la razionalità strumentale “fa lievitare il seme della barbarie”¹⁴).

Per la sua ferrea lucidità, i Gesuiti sostenevano che Il principe fosse stato redatto “con il dito del diavolo”, e che il suo autore fosse “l'artefice supremo dei pensieri del diavolo”¹⁵. Ciò non riguarda, ovviamente, soltanto gli scritti cosiddetti politici. Nella *Mandragola* e nella novella *Belfagor arcidiavolo*, ad esempio, il perno del discorso sul potere non è direttamente la politica, ma i rapporti di forza che hanno al centro una questione privata, il matrimonio, le sue funzioni e le sue dinamiche. L'ambito pubblico e quello privato vengono a incontrarsi simbolicamente e a ridefinirsi nella condivisione di talune dinamiche e, soprattutto, come sostiene Giulio Ferroni, di modelli

¹¹ Gale – Shapley 1981.

¹² Si vedano Praz 1943; Procacci 1995.

¹³ Machiavelli 2001.

¹⁴ Adorno – Horkheimer 1997: 134.

¹⁵ Althusser 1999: 53. Cfr. Gilbert 1964 e 1977.

antropologici volti alla ricerca della difesa e del rimedio, in un mondo metaforicamente inteso come “in stato di guerra”¹⁶.

A tale proposito, e ricollegandomi alle premesse sopra esposte, vorrei dimostrare come la geniale trovata della mandragola, nella commedia che porta il suo nome, da una parte si presenti come perno della perfetta orchestrazione del dramma, attraverso una serie di meccanismi volti a superare le molteplici aporie grazie a ipotesi e a soluzioni in continuo movimento, a travestimenti e scambi che si richiudono in maniera impeccabile¹⁷; e, dall'altra, come l'opera rappresenti la messa in scena e, al tempo stesso, la risposta ad alcuni principi del pensiero economico moderno e premoderno, qui in nuce ma già evidenti. Muovendo dallo studio del matrimonio (e del tradimento) – ovvero di una situazione che riproduce metaforicamente talune dinamiche sociali – e mettendo in azione le potenzialità e i vettori della razionalità strumentale, infatti, la *Mandragola* sembra elaborare e inscenare la migliore strategia di “guadagno” in una situazione competitiva e conflittuale costruita su molteplici livelli. Si afferma così, inoltre, la stretta dipendenza tra economia e psicologia.

Callimaco, giovane fiorentino trasferitosi a Parigi, lascia la Francia quando sente decantare le virtù di una fiorentina, Lucrezia, virtuosa moglie del vecchio, ricco e babbeo dottore in legge Nicia, un personaggio che Machiavelli descrive magistralmente attribuendogli un linguaggio tutto basato su una provinciale, malcelata volgarità. Il giovane torna a Firenze, con la speranza di diventare l'amante della donna, e riceve l'aiuto del servo Siro e del sensale di matrimoni Ligurio. Poi, basandosi su un'attenta disamina del caso con valutazione dei pro e dei contro, elabora una strategia di seduzione vincente. Travestito da medico, suggerisce a Nicia una cura geniale perché gli consegni la moglie: per “impregnare”, Lucrezia deve bere la mandragola, la prodigiosa erba che garantisce i concepimenti ma i cui effetti collaterali sono quelli di uccidere l'uomo che per primo andrà a letto con lei. L'unico modo di salvare Nicia, dunque, è fare giacere Lucrezia prima con un altro uomo. Il marito inizialmente non vorrebbe accettare (“io non vo' far la mia donna femina, e me becco”), ma Callimaco gli propone come onorevole soluzione quella di andare a cercare, “in Mercato Nuovo, in Mercato Vecchio, per questi canti”, “il primo garzonaccio che noi troviamo scioperato” e di metterlo nel letto di Lucrezia (II, vi)¹⁸. Ovviamente il garzonaccio – vera e propria merce comparata sul mercato e sacrificata al dovere sociale della procreazione – sarà Callimaco stesso travestito e determinato a fare provare le vere gioie d'amore alla

¹⁶ Come osserva Ferroni, “In Machiavelli la politica si svolge e si definisce entro una serie di modelli antropologici che chiamano in causa l'intera condizione naturale dell'uomo, tutta la più ampia sfera del vivere, dei rapporti degli uomini tra loro e con la natura esterna, con le condizioni spaziali e con i movimenti del tempo (Ferroni 2003: 65).

¹⁷ Cfr. Picone 2002.

¹⁸ Machiavelli 1964 e 1979: 91-92.

donna. Intanto l'“onestissima” moglie viene convinta dalla madre Sostrata (III, X) e dal frate Timoteo (III, XI), a sua volta corrotto con profusione di ducati¹⁹.

È interessante notare come Machiavelli affidi alle parole del frate la ripresa dell'episodio dello stupro di Lucrezia di Tito Livio (“Mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse”, *Ab urbe condita*, I, 58; cfr. “La volontà è quella che pecca, non el corpo”, *Mandragola*, iii, xi²⁰), rovesciandone completamente il senso e, soprattutto, il “fine”:

FRATE TIMOTEO. Io voglio tornare a quello, ch'io dicevo prima. Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità, che, dove è un bene certo ed un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo, che voi ingraviderete, acquirerete una anima a messer Domenedio; el male incerto è che colui che iacerà, dopo la pozione, con voi, si muoia; ma e' si truova anche di quelli che non muoiono. Ma perché la cosa è dubia, però è bene che messer Nicia non corra quel periculo. Quanto allo atto, che sia peccato, questo è una favola, perché *la volontà è quella che pecca, non el corpo*, e la cagione del peccato è dispiacere al marito, e voi li compiacete; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltr'a di questo, *el fine si ha a riguardare in tutte le cose*: el fine vostro si è riempire una sedia in paradiso, e contentare el marito vostro. Dice la Bibia che le figliuole di Lotto, credendosi essere rimase sole nel mondo usorono con el padre; e, perché la loro intenzione fu buona, non peccorono. (III, XI, corsivi miei).

Il modello di virtù della Lucrezia di Livio, che si suicida per lavare l'onta, è definitivamente smentito quando la donna si dichiara desiderosa di fare del tradimento regola di vita futura dopo aver gustato i piaceri del sesso con Callimaco, in un discorso che è un capolavoro di ambiguità celata dalla più sfacciata franchezza:

Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che il cielo vuole che accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida; tu mio padre tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quello che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio che egli abbia sempre (V, iv)²¹.

Lucrezia impregnerà, accontentando le regole sociali e le esigenze del marito, il quale si dichiara fiero di avere Callimaco, con ovvia allusione oscena, come “bastone che sostenga la nostra vecchiezza” (V, vi)²², e soddisferà il proprio piacere e quello dello stesso suo amante.

¹⁹ Cfr. Lacroix 2000.

²⁰ Machiavelli 1964 e 1979: 107.

²¹ Machiavelli 1964 e 1979:133.

²² *Ivi*: 136. Cfr. Kahn 1994: 37-39.

Ben lontano dal conoscere la teoria dei giochi e dal sapere che una delle pedine di un suo corollario-applicazione avrebbe ricevuto il suo nome, Machiavelli porta, per così dire, l'economia sulla scena, non soltanto sul piano tematico, nell'evidenziare l'equivalenza tra donna e oggetto di consumo (equivalenza a cui la donna si ribella nell'accettare di buon grado di essere "consumata" e, parimenti, di "consumare" Callimaco), e nel fare del denaro – banalmente e come avviene da sempre, un mezzo di corruzione. Ciò che è più interessante non è infatti l'aspetto tematico, ma l'uso scenico del pensiero economico, di quei meccanismi di relazione tra razionalità, scelta e guadagno che cominciavano ad imporsi nel comportamento pubblico. Se infatti adottiamo, in maniera un po' fantasiosa, gli schemi e la terminologia della teoria dei giochi sopra riportata, che tra l'altro ha avuto anche diverse applicazioni etico-politiche²³, possiamo dire che l'escamotage della mandragola è premessa di una situazione di equilibrio perfettamente "economica", perché una sola mossa comporta il guadagno (il pay-off) di tutti i personaggi, senza che nessuno, come spesso avviene nelle commedie, resti sconfitto. Nella *Mandragola*, infatti, non ci sono vincitori e vinti, o vincitori a metà. Tutti i personaggi, nessuno escluso, guadagnano e hanno ciò che desiderano: Callimaco ha avuto e avrà la donna che desiderava; Nicia, ignaro del tradimento, diverrà padre; Lucrezia diventerà madre e avrà accanto a sé un amante più prestante del marito, con l'inconsapevole benedizione di quest'ultimo; Sostrata, che si è rivelata facilmente corrompibile secondo il suo antico costume di "buona compagna", non disdegnerà di avere convinto la figlia ad accondiscendere alla macchinosa messa in scena per diventare madre; fra Timoteo, Ligurio e Siro hanno visto moltiplicarsi il loro compenso, avendo agito da intermediari per entrambe le parti.

Potremmo dire, giocando un po' anacronisticamente, che Machiavelli è andato persino al di là dell'ottimo paretiano, realizzando senza saperlo una sorta di rocambolesco equilibrio di Nash e ricomponendo la stabilità matrimoniale proprio attraverso quell'elemento di crisi che l'algoritmo di Roth e Shapley vorrebbe scongiurare, ovvero il tradimento. Non è un caso che il finale della *Mandragola* con tutti i personaggi davanti all'edificio sacro sia stato interpretato, come ha suggerito Fabio Danelon²⁴, come parodia del matrimonio ma anche come nuove nozze, questa volta autentiche e consumate con vero piacere. (In questo senso occorre anche precisare che tutta la messa in scena ha ancora il significato di riconsiderare e di discutere un'istituzione, quella matrimoniale, che al suo tempo si imponeva spesso come coercitiva e non sperimentata a livello affettivo).

Quel che ci interessa è che la *Mandragola* resta l'esempio più concreto e teatralmente efficace di un potentissimo intreccio, ma anche simbolo astratto – come il denaro peraltro – di un valore di per sé senza valore, atto a soddisfare con una sola

²³ Cfr. n. 9.

²⁴ Danelon 2000: 459-489.

mossa i desideri di tutti. In questo senso si pongono le premesse per gli sviluppi successivi, che però difficilmente riusciranno a superare – ameno a teatro – la ‘perfida’ intuizione machiavelliana e il suo porsi, pur paradossale, come perfetta commedia. Shakespeare, ad esempio, nel *Merchant of Venice*, prende in considerazione analoghe dinamiche, facendo del matrimonio il punto di convergenza tra sfera pubblica e sfera privata, tra economia pubblica ed economia privata, ma pervenendo a esiti opposti, con l'impossibilità di chiudere il cerchio in maniera perfetta, e con il prevalere dell'eccezione sulla regola e non viceversa. Come dimostra la lottery di Porzia e il suo conflitto tra ragione e sentimento, mai la scelta fu tanto difficile.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH. W. (1997), *La dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- ALBANESE D. (2002), *Mathematics as a Social Formation. Mapping the Early Modern Universal*, in TURNER H.S. (a cura di), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, Routledge, New York and London, pp. 255-273.
- ALTHUSSER L. (1999), *Teoria e pratica politica in Machiavelli e noi*, Il manifestolibri, Roma, 1999, pp. 17-60.
- AQUECI F. (1991), *Le funzioni del linguaggio secondo Pareto*, Peter Lang, Berne-Frankfurt/M.-New York-Paris.
- AUMANN R. BRENDENBURGEN A. (1995), *Epistemic Conditions for Nash Equilibrium*, in “Econometrica”, 63, 5, pp. 1161-1180.
- BICCHIERI C. (1993), *Rationality and Coordination*, Cambridge, Cambridge University Press (tr. it. *Razionalità e azione collettiva*, Feltrinelli, Milano, 1998).
- BICCHIERI C. (2006), *The Grammar of Society. The Nature and Dynamics of Social Norms*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRAITHWAITE R. B. (1955), *Theory of Games as a Tool for the Moral Philosopher*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DANELON F. (2000), *I carichi e le incomodità del matrimonio. Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, in “Critica letteraria”, 108, 28, pp. 459-489.
- DELEUZE G. GUATTARI F. (1972), *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris.
- DUBINS L.E. – FREEDMAN D. A. (1981), *Machiavelli and the Gale-Shapley Algorithms*, in “The American Mathematical Monthly”, 88, 7, pp. 485-494.
- FEMIA J. V. – MARSHALL A. J. (2012), *Vilfredo Pareto : Beyond Disciplinary Boundaries*, Farnham, Ashgate.
- FERRONI G. (2003), *Machiavelli, o dell'incertezza*, Donzelli, Roma.
- FESTA R. (2007), *Teoria dei giochi ed evoluzione delle norme morali*, in “Etica & Politica / Ethics & Politics”, 9, 2, pp. 148-181.
- GALE D. – SHAPLEY L. S. (1962), *College Admissions and the Stability of Marriage*, in “American Mathematical Monthly”, 69, pp.9-14.
- GILBERT F. (1964 E 1977), *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, il Mulino.
- GOODY G. (2005), *Capitalismo e modernità. Il grande dibattito*, Cortina, Milano (ed. orig. 2004).

- GOUX J.J. (1990), *General Economics and Postmodern Capitalism*, in "Yale French Studies", 78, pp. 206-224.
- KAHN V. (1994), *Machiavellian Rhetoric. Form the Counter-Reformation to Milton*, Princeton University Press, Princeton.
- LACROIX J. (2000), *Turbulences, manigances, impertinences de Fra Timoteo*, in "Italies", 4, 2, pp. 451-472.
- MACHIARELLI N. (1964 e 1979), *Mandragola*, in *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, pp. 65-140.
- MACHIARELLI N. (2001), *Discorsi sopra la prima Deca di Tito*, a cura di F. Bausi, Roma, Salerno.
- MALANDRINO C. – MARCHIONATTI R. (2000), (a cura di), *Economia, sociologia e politica nell'opera di Vilfredo Pareto*, Olschki, Firenze.
- PICONE M. (2002), *Struttura della "Mandragola"*, in "Rassegna europea di Letteratura Italiana", 19, pp. 103-116.
- POLANYI K. (1957), *Trade and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*, The Free Press, Glencoe, Illinois.
- POLANYI K. (1974), *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino (ed. or. 1944).
- PRAZ M. (1943), *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Tumminelli, Roma.
- PROCACCI G. (1995), *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- RIZZOLI R. (2010), *Il teatro del capitale. La costruzione culturale del mercato nel dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei*, Ecig, Genova.
- RUFFOLO G. (2006), *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Einaudi, Torino.
- SANFEY A. G. ET AL. (2003), *The Neural Basis of Economic Decision-Making in the Ultimatum Game*, in "Science. New Series", 300, 5626 (Jun. 13), pp. 1755-1758.
- TAWNEY R. H. (1975), *La religione e la genesi del capitalismo*, UTET, Torino (ed. orig. 1926).
- WEBER M. (1991-2006), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano.

CHIARA SANDRIN

IL BIGLIETTO

SU ALCUNI ASPETTI DEL SIGNIFICATO DEL DENARO
– LA CARTA E LA MONETA, LA PROMESSA E LA VERITÀ –
NEL *FAUST* DI GOETHE

Nella scena “*Grablegung*” [Sepoltura], la penultima dell’intera opera, Mefistofele pensa di difendere il proprio diritto sullo spirito che potrebbe liberarsi dal corpo di Faust e sfuggirgli all’ultimo momento, esibendo il foglio, firmato col sangue, in cui si attestava l’antica sfida tra Faust e il demonio. La firma sul biglietto tuttavia non servirà a Mefistofele: la parte immortale di Faust gli sarà infatti sottratta con l’astuzia e a lui non resterà che lamentarsi, come un qualunque diavolo gabbato: “Bei wem soll ich mich nun beklagen? / Wer schafft mir mein erworbenes Recht? / Du bist getäuscht in deinen alten Tagen” [“Adesso da chi vado a protestare? / Chi mi darà la giustizia che mi spetta? / Vecchio come sei, ti sei fatto fregare”] (Goethe 1990: 990-991).

La firma sull’attestato non basta dunque a mantenere la promessa pattuita, e del resto Faust non aveva attribuito alcun particolare significato a quella firma, quando Mefistofele l’aveva richiesta: “Das Wort erstirbt schon in der Feder” [“La parola è già morta nella penna”] (Goethe 1990:126-127), aveva affermato, chiedendo poi ironicamente se fosse necessario firmare su bronzo, marmo, carta, pergamena... E quando infine Mefistofele aveva proposto un foglietto qualunque, e una goccia di sangue per firmare, Faust aveva concluso seccamente: “So mag es bei der Fratze bleiben” [“accettiamola, questa pagliacciata”] (Goethe 1990:126-127).

Che alla parola Faust non attribuisca valore costitutivo, Mefistofele lo sa bene. Era presente quando, cercando una traduzione per l’incipit del vangelo di Giovanni, “in principio era il logos”, Faust aveva immediatamente scartato la possibilità che *das Wort*, la “parola”, corrispondesse al significato del *logos* giovanneo, e, dopo un attento esame di diverse altre soluzioni, aveva infine deciso che la scelta del termine più appropriato dovesse cadere su *die Tat*, l’“azione”, (Goethe 1990: 90-91), stabilendo con questo le premesse di quell’attivismo ossessivo su cui imposterà da allora in poi la sua esistenza. La scommessa con il demonio si basa infatti proprio sulla convinzione faustiana dell’impossibilità di trovare mai quiete, sulla necessità imprescindibile della continua

conquista. Nell'ultima parte della tragedia questo attivismo sarà descritto nel suo estremo, distruttivo compimento.

L'ultima parte del *Faust*, vale a dire l'intero quarto atto e gran parte del quinto, è stata composta tra il 1830 e il 1831, nel penultimo anno di vita di Goethe e sarà pubblicata postuma per esplicita volontà dell'autore. La scelta di non pubblicare in vita l'ultima parte della tragedia, nonostante le insistenze di quanti erano a conoscenza della sua conclusione, è spiegata nella lettera a Wilhelm von Humboldt del 17 marzo 1832, la famosa ultima lettera (Schöne 1997: 106-123) di un'immensa corrispondenza, alla fine della quale si legge:

Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen werten, durchaus dankbar anerkannten, weit verteilten Freunden auch bei Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzuteilen und ihre Erwidernng zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt ...

[Senza dubbio sarebbe per me una gioia immensa poter dedicare e comunicare ancora in vita ai cari amici fidati e apprezzati, ovunque essi siano dispersi, questi scherzi molto seri, e poter sentire le loro repliche. L'epoca però è così assurda e confusa da convincermi che tutti i miei sforzi, sinceri e costanti, prestati a questa bizzarra composizione sarebbero mal compensati e, sospinti a riva, se ne starebbero lì, come un relitto in frantumi ...] (Goethe 1988: 4, 481)

Il vecchio Goethe avverte la distanza incolmabile tra le convinzioni che hanno sorretto la sua esistenza e l'attualità della storia, di fronte alla quale decide per un definitivo ritiro, una sorta di esilio rappresentato metaforicamente dai sigilli posti al manoscritto. E dalla solitudine del suo esilio volontario, il vecchio Goethe osserva e ritrae la sua creatura più inquieta, arrivata all'estremo dell'età e delle sue conquiste.

La prima scena del quinto atto si è aperta sul sì fiducioso alla vita pronunciato dal viandante tornato pieno di gratitudine al mondo arcadico di Filemone e Bauci. Ma proprio questo sì viene negato antitetivamente dalle prime battute di Faust, il colonizzatore, ricco e infelice. Il suono della campana, nell'ora della preghiera, è colto come un oltraggio:

Verdammtes Läuten! Allzuschändlich / Verwundet's, wie ein tückischer Schuß; /Vor Augen ist mein Reich unendlich,/Im Rücken neckt mich der Verdruß, /Erinnert mich durchneidische Laute: / Mein Hochbesitz, er ist nicht rein, / Der Lindenraum, die braune Baute, / Das morsche Kirchlein ist nicht mein.

[Maledetto suonare! Troppo oltraggiosamente ferisce come un colpo a tradimento; davanti agli occhi il mio regno è infinito e alle spalle il fastidio mi trafigge, con i suoni invidiosi mi ricorda che il mio alto possesso non è intero, i tigli folti, la casetta ombrosa, la fradicia chiesetta non è mia] (Goethe 1990, 934-935).

Un ruolo fondamentale nel progetto di conquista illimitata inseguito ossessivamente da Faust è svolto dai suoi aiutanti, i tre violenti compari che adesso sbarcano insieme a Mefistofele “dallo splendido battello carico di ricchi e variopinti prodotti di regioni lontane” (Goethe 1990, 937).

Nur mit zwei Schiffen ging es fort, / Mit zwanzig sind wir nun im Port. / Was große Dinge wir
getan, / Das sieht man unsrer Ladung an. / Das freie Meer befreit den Geist, / Wer weiß da, was
Besinnen heißt! / Da fördert nur ein rascher Griff, / Man fängt den Fisch, / Man fängt ein Schiff, /
Und ist man erst der Herr zu drei, / Dann hakelt man das vierte bei; / Da geht es denn dem fünften
schlecht, / Man hat Gewalt, so hat man Recht. / Man fragt um Was und nicht um Wie. / Ich müßte
keine Schifffahrt kennen: / Krieg, Handel und Piraterie, / Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

[Partiti con due navi sole, ora con venti siamo nel porto. Che abbiamo fatto grandi cose lo si vede dal nostro carico. Il mare libero libera lo spirito. Lì basta essere lesti di mano, si prende il pesce, si prende una nave, e quando si è padroni di tre navi, si tira dentro anche la quarta e allora la va male per la quinta: se si ha la forza, si ha il diritto, si bada al cosa, e non al come. O non m'intendo di marineria, o guerra, traffici, pirateria sono tre in uno, inseparabili.] (Goethe 1990, 936-937).

È a questi aiutanti che Faust affida il compito di allontanare i due vecchi Filemone e Bauci per ottenere quell'ultimo pezzetto di terra che gli manca.

A fondamento della ricchezza di Faust sta dunque un principio di sfruttamento senza scrupoli, dove è la violenza a dettare le regole del diritto, e dove il “cosa”, la ricchezza in quanto scopo, giustifica il “come”, il modo in cui questo scopo viene raggiunto.

Ma il primo fondamento della ricchezza di Faust è il feudo ottenuto dall'imperatore, la cui amicizia si era conquistata grazie alla celebre invenzione mefistofelica della carta moneta rappresentata nel primo atto della seconda parte dell'opera, pubblicata anch'essa nell'*opus posthumum*.

La premessa dell'episodio è collocata nella seconda scena del primo atto: nella sala del trono del palazzo imperiale, l'imperatore avanza accompagnato, alla sua destra, dall'astrologo. A sinistra dovrebbe esserci il matto, ma gli spiegano che è caduto, forse ubriaco, o forse morto, e che un altro “con sveltezza prodigiosa” è spuntato al suo posto. Questo altro è Mefisto, che, come si arguisce, ha fatto in modo che il buffone si togliesse di torno.

L'impero è presentato con i tratti inquietanti di un *ancien régime* in procinto di crollare (Williams 1987: 125-140). La decadenza morale ed economica descritta dall'imperatore e dai dignitari di corte è il quadro in cui Mefistofele, nei panni del buffone di corte e suggeritore dell'astrologo, abilmente si inserisce per preparare l'ingresso di Faust, come figura carismatica in grado di risanare le sorti dell'impero.

A conclusione dei lamenti funesti dei cortigiani che, uno dopo l'altro, dichiarano la bancarotta, Mefistofele, dopo aver falsamente adulato l'imperatore, osserva con *nonchalance*: “wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt? / Dem dies, dem das, hier aber

fehlt das Geld" [C'è sempre qualcosa che manca, a questo mondo. A chi una cosa, a chi un'altra. Qui mancano i quattrini"] (Goethe 1990: 432-433)

Ci vuole un "uomo di talento", continua Mefisto, che sia in grado di procurare l'oro necessario portando alla luce i tesori nascosti nel sottosuolo. Invano il cancelliere ha osservato il tratto stregonesco dell'impresa, che, dice, sembra organizzata da Satana in persona.

Mefistofele sa che nelle epoche di decadenza proprio l'irrazionalità e la magia conquistano un ruolo dominante. L'imperatore ha infatti ceduto facilmente alla lusinga e ha ordinato spazientito di far saltar fuori i soldi.

Durante i grandiosi festeggiamenti del carnevale rappresentati nella scena successiva, Faust fa la sua comparsa sotto la maschera di Pluto, il dio della ricchezza.

In un crescendo di immagini opulente, Faust/Pluto, sceso dal suo carro trionfale guidato dal poeta incantatore, l'auriga adolescente, ammalia la folla in delirio aprendo il forziere da cui escono per magia oro, monete e gioielli:

Seht hier, o hin! Wie's reichlich quillt, / Die Kiste bis zum Rande füllt.—/ Gefäße, goldne, schmelzen sich, / Gemünzte Rollen wälzen sich.—/ Dukaten hüpfen wie geprägt, (...) / Man bietet's euch, benutz't's nur gleich / Und bückt euch nur und werdet reich.

[Guarda come sgorga in abbondanza, e riempie il baule fino all'orlo! Si fondono i vasellami d'oro, rotoli di monete si disfanno, come alla zecca saltano i ducati... è tutto gratis, approfittatene, basta chinarsi e siete ricchi.] (Goethe 1990: 490-491)

Invano il direttore della festa, l'araldo, cerca di ricondurre la folla alla ragione e di smascherare l'inganno:

Was soll's, ihr Toren? Soll mir das? / Es ist ja nur ein Maskenspaß. / Heut abend wird nicht mehr begehrt; / Glaub't ihr, man geb' euch Gold und Wert?... Ihr Täppischen! Ein artiger Schein/ Soll gleich die plumpe Wahrheit sein. / Was soll euch Wahrheit? —Dumpfen Wahn / Packt ihr an allen Zipfeln an.

[Che fate, pazzi, che vi salta in testa? È uno scherzo di maschere e nient'altro; per questa sera basta, niente più desideri; credete davvero che vi diano oro zecchino? Citrulli! Una parvenza attraente diventa grezza verità. E della verità che ve ne fate? Da ogni lembo afferrate un'opaca illusione.] (Goethe 1990: 490-491)

Con sgomento l'araldo osserva il pericoloso abbandono dell'esercizio dell'intelletto, la scelta dell'illusione invece della verità.

Così come era accaduto nella sfortunata commedia *Der Gross Cophta* (*Il Gran Cofa*), del 1792, in cui il declino politico veniva osservato come conseguenza

dell'intervento delle arti di un mago illusionista ispirato a Cagliostro¹, e come nella cucina della strega del primo *Faust*, scritta a Roma nella primavera del 1788, nel clima del caos prerivoluzionario, anche qui, nel primo atto del secondo *Faust*, assistiamo alla rappresentazione di un dramma politico, in cui il sovrano, sullo sfondo di uno spettacolo circense, mostra di seguire passivamente gli eventi rovinosi che scardinano l'intero assetto statale.

Nel generale tumulto, il centro stesso dello stato viene raggiunto. L'imperatore fa il suo ingresso sotto la maschera del Grande Pan, col suo corteo di fauni e di satiri, e si diverte a osservare da vicino la fonte ardente magicamente proiettata dall'arte illusionistica di Faust. La fonte infuocata da cui emerge ribollendo una spuma di perle cattura però la barba del sovrano che le si è avvicinato troppo, e dalla barba del sovrano le fiamme rischiano di trascinare in un grande incendio l'intero corteo dionisiaco.

L'araldo osserva atterrito:

Der Kaiser brennt und seine Schar. / Sie sei verflucht, die ihn verführt, / In harzig Reis sich eingeschnürt, / Zu toben her mit Brüllgesang / Zu allerseitigem Untergang. / O Jugend, Jugend, wirst du nie / Der Freude reines Maß bezirken? / O Hoheit, Hoheit, wirst du nie / Vernünftig wie allmächtig wirken?

[L'imperatore brucia con tutta la sua corte. Maledetta colei che lo sedusse a cingersi di rami resinosi, ad impazzire in canti forsennati, forieri di rovina universale. Gioventù, non potrai mai nella gioia serbare la misura? Maestà, non potrai mai essere onnipotente e ragionevole?] (Goethe 1990: 504-505).

A Faust/Pluto spetta ora il compito di sedare il tumulto e l'incendio con una lieve pioggia immaginaria.

La scena successiva, "Giardino di svago", mostra Faust e Mefistofele, "vestiti decorosamente, non in modo vistoso ma secondo le usanze" (Goethe 1990: 509), ormai inseriti nell'ambiente della corte. L'imperatore ripensa con entusiasmo all'esperienza vissuta, così straordinaria, e, assecondato da Mefistofele, si augura di poterla ripetere grazie all'intervento prodigioso dell'illusione, come il sovrano delle *Mille e una notte* con Sheherazade, ogni volta, dice, che il mondo quotidiano lo disgusta. (Goethe 1990: 513)

A questo punto del dialogo dell'imperatore con Mefistofele (v. 6036) si interrompe la stesura dell'opera pubblicata nel 1828 (Ausgabe letzter Hand) con l'indicazione "Ist fortzusetzen".

Il resto del primo atto fu concluso all'inizio del 1830 e pubblicato nell'*opus posthumum*.

¹ L'affinità tra le figure di Faust e Cagliostro e in particolare la corrispondenza tra il Groß-Cophta e il primo atto del secondo *Faust*, più volte sottolineata dalla critica, è illustrata ampiamente da M. Jaeger (2004: 274-357).

È in questa parte pubblicata postuma che si trova il famoso episodio dell'invenzione della carta moneta. Anche ora i dignitari di corte sfilano davanti al trono: il maggiordomo e il comandante entrano di corsa, il tesoriere “spunta fuori”, e ora tutti annunciano il prodigioso ristabilimento di tutti gli apparati dell'impero. Il comandante dell'esercito e il tesoriere dichiarano che tutti i debiti sono stati pagati e il cancelliere spiega a che cosa sia dovuto questo improvviso misterioso risanamento. Avvicinandosi lentamente, presenta un foglio “grave di destino” (*schicksalschwer*) in cui sta scritto: “Zu wissen sei es jedem der's begehrt: / Der Zettel hier ist tausend Kronen wert”. [“Sia noto a chiunque lo desideri: questo biglietto vale mille corone”.] (Goethe 1990: 514-515).

Il biglietto riproduce la firma dell'imperatore, cui il tesoriere deve ricordare che è stato proprio lui, l'imperatore, a firmarlo, durante la festa della notte appena trascorsa, nelle vesti del grande Pan. Il tesoriere ricorda inoltre quali effetti straordinari siano stati prodotti dalla firma:

Du zogst sie rein, dann ward's in dieser Nacht / Doch Tausendkünstler schnell vertausendfacht. /
Damit die Wohltat allen gleich gedeihe, / So stempelten wir gleich die ganze Reihe, / Zehn,
Dreißig, Funzig, Hundert sind parat. / Ihr denkt euch nicht, wie wohl's dem Volke tat. / Seht eure
Stadt, sonst halb im Tod verschimmelt, / Wie alles lebt und lustgenießend wimmelt!

[Una firma perfetta subito riprodotta nella notte a miriadi, per magia. E perché il beneficio toccasse a tutti e subito, noi ne stampammo la serie completa, ecco i dieci e i trenta, i cinquanta e i cento. Che bene han fatto al popolo non ve l'immaginate. Guardate la città, muffita e moribonda, ora tutto rivive e brulica giocondo.]² (Goethe 1990: 514-515)

La rapida moltiplicazione del denaro descritta dal tesoriere è la premessa dell'accelerazione rovinosa degli eventi imposta dalla sete di conquista faustiana, con le conseguenze che ne derivano, rappresentate nella parte centrale del quinto atto, dove la concezione amorale del dominio e della conquista raggiunge il suo apice.

Al torriero Linceo, al suo sguardo acuto e lungimirante è riservato il compito di descrivere la catastrofe.

Dall'alto della torre, Linceo celebra dapprima il dono della vista: “Ich blick' in die Ferne, / Ich seh' in der Näh', / Den Mond und die Sterne, / Den Wald und das Reh”. [“Io scorgo lontano, io vedo vicino, la luna e le stelle, il bosco e il cerbiatto.”] (Goethe 1990: 946-947).

² Goethe ha presente qui, oltre al disastro causato dal tentativo di John Law di coprire il disavanzo dello stato francese con biglietti di banca senza copertura (1716), anche il pericolo legato all'inflazione, già descritto dallo stesso Goethe nella *Campagne in Frankreich* (Jaeger 2004: 301).

D'improvviso, però, il dono dello sguardo si fa sciagura, quando è costretto a posarsi sul grande incendio in cui, insieme ai tigli che bruciano fino alla radice, tutto un mondo, un'intera civiltà, muore.

Dopo una lunga pausa, il canto di Linceo riassume laconicamente quella perdita irrecuperabile in due versi di essenziale sobrietà con cui anche Goethe, l'*Augenmensch*, sembra prendere congedo: "Was sich sonst dem Blick empfohlen /Mit Jahrhunderten ist hin" ["Quel che incantò lo sguardo coi suoi secoli spari".] (Goethe 1990: 948-949)

BIBLIOGRAFIA

- BINSWANGER H. CH. (1986), *Die moderne Wirtschaft als alchemistischer Prozess. Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*, in H.A. Glaser (a cura di), *Goethe und die Natur*, Peter Lang, Frankfurt a.M.
- BINSWANGER H. CH. (2005), *Geld und Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes „Faust“*, Murmann, Hamburg.
- GOETHE J.W. (1990), *Faust e Urfaust*, a cura di A. Casalegno, Garzanti, Milano.
- GOETHE J.W. (1988), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, Beck, München.
- JAEGER M. (2004), *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- KIEFER K. H. (1983), *Okkultismus und Aufklärung aus medienkritischer Sicht. Zur Cagliostro-Rezeption Goethes und Schillers im zeitgenössischen Kontext*, in K. Richter/J. Schönert (a cura di) *Klassik und Moderne*, Metzler, Stuttgart.
- SHÖNE A. (1997), *Johann Wolfgang Goethe: Der letzte Brief*, in W. Barner (a cura di), *Querlektüren. Weltliteratur zwischen den Disziplinen*, Wallstein Verlag, Göttingen.
- SCHROTER W. (1988), *Goethes Groß-Cophta – Cagliostro und die Vorgeschichte der Französischen Revolution*, in *Goethe-Jahrbuch*, 211. 105, pp. 181-211
- WILLIAMS J. R. (1987), *Goethe's Faust*, Allen & Unwin, London.

CLOTILDE BERTONI

UNO SCANDALO ROMANZESCO

LA STORIA DELLA BANCA ROMANA
COME TRAMA NARRATIVA

1. I grandi scandali politici-finanziari che segnano la fine dell'Ottocento (quello del canale di Panama, ad esempio) hanno un impatto multiforme: oltre ad attirare l'attenzione collettiva e ad alimentare il giornalismo e la saggistica, ispirano quasi subito numerose rivisitazioni narrative. Non c'è da stupirsi: sono eventi che mettono in luce cruda e circostanziata le magagne delle istituzioni e le crepe della società moderna già indagate da grandi esponenti del romanzo ottocentesco (Balzac, Dickens, anche Dumas); sollecitano dunque una rappresentazione più ravvicinata, più strettamente compromessa con gli spunti dell'attualità. Una rappresentazione peraltro ardua, per diverse ragioni: l'attualità è argomento tanto allettante quanto sempre più sfuggente, bersaglio mobile di cui è spesso possibile restituire più la facciata mutevole che il senso profondo (è uno dei problemi che proprio in questo periodo contribuiscono a determinare la crisi del realismo tradizionale); il fragore degli scandali degenera presto in gusto per lo scandalismo; i loro aspetti scabrosi o eccentrici (spesso amplificati da processi seguiti come spettacoli teatrali) innescano una passione per lo scoop e il pettegolezzo fine a se stessa, e, diventando preda privilegiata della stampa periodica (dalla più *engagée* alla più leggera), impacciano o complicano le rivisitazioni letterarie; inoltre, i loro sviluppi spesso pullulano di ingredienti romanzeschi, mostrando quella capacità dei fatti reali di far concorrenza ai più ingarbugliati *feuilleton*, che mette spesso in crisi gli autori naturalisti¹.

Pochi casi evidenziano queste dinamiche quanto il nostro scandalo ottocentesco per eccellenza, quello della Banca romana. Uno scandalo che offre al romanzo italiano, a cui da poco si è aperta la possibilità di descrivere la società moderna, una sfida insieme ghiotta e impervia: crisi veloce e cruciale dello Stato unitario, deflagrazione (dopo storie di eco minore, quali quelle delle Ferrovie meridionali e della Regia Tabacchi) di

¹ Maupassant dedica un racconto all'esposizione di un *fait divers* truce e inverosimile, per concludere: "Ecco i fatti che mi sono riferiti. Mi dicono che siano veri. Potremmo farne uso in un libro senza sembrar di imitare servilmente gli scrittori De Montepin e Du Boisgobey?" (cfr. Maupassant 1882).

una democrazia parlamentare e di un'economia moderna conquistate tardivamente, pungola una letteratura realistica configuratasi altrettanto in ritardo, offrendole al tempo stesso stimoli e imbarazzi.

Innanzitutto, si tratta di un'esemplificazione parossistica delle debolezze del processo di unificazione, e dei legami, fattisi presto fittissimi e torbidi, tra il potere politico e quello finanziario². Il ritardo della creazione di un unico istituto bancario nazionale autorizza troppo a lungo la presenza di sei istituti di emissione (la Banca Nazionale, la Banca Toscana, la Banca Toscana di Credito, il Banco di Napoli, il Banco di Sicilia e appunto la Banca Romana): i quali, avvezzi a farsi reciprocamente guerra, e sempre più indeboliti da investimenti in speculazioni edilizie avventate (oltre che dal ritiro di grossi capitali stranieri seguito alla tensione tra Italia e Francia), per garantirsi protezione accordano prestiti di favore a politici e a giornalisti, o arrivano direttamente a corromperli. Nel 1889, durante il secondo governo Crispi, l'attenzione si concentra sull'istituto che più appare segnato dalle irregolarità, la Banca Romana, governata in modo accentratore e spregiudicatissimo da un astuto parvenu, l'ormai anziano Bernardo Tanlongo; un'inchiesta del senatore Giacomo Alvisi e dell'ispettore Gustavo Biagini (commissionata come semplice controllo amministrativo ma portata avanti dai due con scrupolo imprevisto) ne accerta i numerosi reati: oltre all'emissione di denaro in eccedenza, e ai prestiti di favore (pecche riscontrabili anche negli altri istituti), un forte ammanco di cassa e addirittura la duplicazione di una serie di banconote. Ma Alvisi viene silenziato sia al momento, sia durante il successivo governo Di Rudinì, e l'inchiesta è tenuta nascosta: troppi politici – e dei più vari orientamenti – ricevono denaro dalla Banca Romana, i governi hanno troppo interesse a continuare a richiederle finanziamenti straordinari e raccomandazioni; difatti il primo governo Giolitti formatosi alla fine del 1892, oltre a prevedere una proroga del sistema di emissione plurima, arriva a proporre la nomina di Tanlongo a senatore, per quanto la sua disonestà sia già di dominio pubblico. Alvisi, simbolicamente, muore proprio in quel periodo, ma riesce a lasciare a un amico, Leone Wollemborg, il plico con i documenti dell'inchiesta; plico che Wollemborg trasmette a un noto economista, Maffeo Pantaleoni, e che questi a sua volta affida al deputato radicale e repubblicano Napoleone Colajanni, il quale, il 20 dicembre 1892 (insieme a un deputato di destra, Ludovico Gavazzi) denuncia la situazione in aula; Giolitti si trova costretto a ordinare un'ispezione della banca che porta subito all'arresto di Tanlongo, e inoltre del cassiere Cesare Lazzaroni e di vari altri imputati minori.

Gli sviluppi degli eventi mettono a fuoco un altro aspetto inquietante dello scandalo, probabilmente quello che più determinerà la vanificazione del suo impatto, il suo infelice scioglimento: coinvolge politici numerosi, diversissimi, dei più vari

² Sui fatti cfr. Quilici 1935, Novacco 1964, Magri 1993; e inoltre, le sintesi di Fonterossi 1960, Modolo 1983; Gagliardi, Polo 1993.

orientamenti. Le perquisizioni effettuate dalla polizia generano sospetti, alcuni documenti cruciali spariscono; ma le carte rimaste, e inoltre le rivelazioni di Tanlongo e del cassiere Cesare Lazzaroni (che vistisi ormai privi di protezione, iniziano a fornire ai giudici ragguagli in quantità) sono già abbastanza imbarazzanti: emergono storie di corruzione, di concussione, di raccomandazioni, di cambiali fittizie, di prestiti mai restituiti, di finanziamenti tanto a Giolitti che al Crispi suo predecessore e antagonista. Mentre l'istruttoria giudiziaria procede (in modo troppo esitante e compiacente), si forma faticosamente una commissione di inchiesta parlamentare – la commissione dei Sette – che pur senza andare del tutto a fondo nelle indagini, porta a termine una relazione, letta alla Camera il 23 novembre 1893, in cui vengono deplorati svariati personaggi illustri: compreso Giolitti, accusato di aver ricevuto prestiti illeciti, di aver avallato (o forse addirittura proposto) la nomina a senatore di Tanlongo, e di aver fatto sparire documenti compromettenti. Il governo Giolitti cade subito dopo, e, paradossalmente, gli succede fino al 10 marzo 1896 un nuovo e ultimo governo di Crispi, pure a sua volta ampiamente compromesso e anche lui deplorato nella relazione dei Sette, per prestiti agevolati ottenuti non solo per sé ma anche per familiari e amici. Gli eventi si ingarbugliano poi ulteriormente, e sul piano sia giudiziario che politico le speranze di giustizia sono frustrate nel peggiore dei modi: nel luglio 1894, con sconcerto collettivo, il processo d'Assise a Tanlongo, a Lazzaroni e agli imputati minori – reso inefficace dalla mancanza di parte dei documenti, oltre che dai riguardi dei giudici e dai timori della giuria – si conclude con una generale assoluzione; cadono nel vuoto i tentativi di fare definitiva chiarezza di Colajanni e di altri deputati (tra cui spiccano i radicali Matteo Renato Imbriani e Felice Cavallotti, e il socialista Camillo Prampolini); nel dicembre di quell'anno Giolitti, con mossa spericolata mai spiegata del tutto, presenta alla Camera un plico di carte che provano altri rapporti di Crispi con la Banca Romana; viene formata una nuova commissione (la Commissione dei Cinque), che esamina le carte, ma Crispi evita gli imbarazzi immediati, prorogando la sessione parlamentare, e riuscendo poi a concentrare l'attenzione nazionale sul suo nuovo, dominante obiettivo, l'impresa coloniale d'Abissinia. Cavallotti, in questa fase particolarmente agguerrito, lo attacca con diversi articoli e lettere aperte (rinfacciandogli anche altre colpe, tra cui la promessa, dietro l'elargizione di un'ingente somma, di un'onorificenza a uno degli affaristi più compromessi nella vicenda del Canale di Panama, il misterioso Cornelius Herz), e solleva esplicitamente contro di lui un problema che tornerà poi a segnare la nostra storia, la “questione morale”³; ma inutilmente. Crispi, anche se i fatti complessivamente minano la sua credibilità, abbandonerà il governo e la politica solo dopo la disastrosa sconfitta di Adua; dopo di lui d'altronde risorgerà Giolitti, e la questione morale rimarrà irrisolta.

³ Cfr. Cavallotti 1895.

A complicare ulteriormente lo scandalo è il periodo in cui si svolge. Queste torbide storie di privilegio scorrono contigue alla tragica emergenza delle sperequazioni sociali, alle prime agitazioni su larga scala dei lavoratori, in particolare alla protesta dei Fasci siciliani. E la difesa corporativa della casta politica e ministeriale si intreccia alla sua feroce opera di repressione: al principio del 1893 il soffocamento della protesta dei contadini di Caltavuturo, che Colajanni denuncia quasi contemporaneamente alla storia della Banca, sottolineando il nesso simbolico tra le due questioni⁴; poi la durissima presa di posizione del governo Crispi, che proclama lo stato d'assedio in Sicilia, e piega il movimento dei Fasci a colpi di massacri, processi militari e pene ingiuste. L'inquinamento della politica e le sue mancanze, le colpe delle classi dominanti e lo stato di quelle disagiate vengono simultaneamente a galla.

D'altra parte, lo scandalo della Romana mostra anche la forza, la resistenza della democrazia parlamentare: diversamente dalla Tangentopoli di un secolo dopo, che le verrà paragonata, questa storia è sollevata e combattuta all'interno della politica stessa; se scopre i torti di tanti politici rivela anche il coraggio disinteressato di altri. E nell'evidenziare luci e ombre del mondo parlamentare, mette in gioco diverse contrapposizioni: tra colpe di grado diverso (alcuni personaggi coinvolti hanno semplicemente goduto di agevolazioni, altri hanno fatto pressione diretta su Tanlongo, alcuni si sono valse dei soldi ricevuti dalla Banca per risanare problemi di bilancio, altri per il loro tenore di vita privato e per comperare voti e favori); tra i combattenti risorgimentali rimasti fedeli agli ideali come Colajanni e Cavallotti, e quelli che li hanno traditi come Crispi, o come un altro indagato, Giovanni Nicotera (tra i pochissimi sopravvissuti alla spedizione di Sapri); tra gli uomini d'azione e i politici-funzionari (su

⁴ Cfr. *Atti della Camera - Legislatura XVIII - I sessione - Discussioni - Tornata del 27 gennaio 1893*. Colajanni: "Signori, ricordiamoci bene che se noi non colpiremo oggi corrotti e corruttori, lasceremo intatte le cause che determinarono la maggior parte dello sfacelo degli Istituti di emissione [...] E anche col timore che io venga accusato di chiudere con una volata tribunizia (sebbene non sia tale perché mi prorompe dall'animo indignato) vi dico: colpite severamente, colpite rapidamente tenendo presente innanzi a voi l'eccidio inumano dei contadini di Caltavuturo! [...] quei contadini rei di voler lavorare la terra propria furono massacrati in proporzione tale che, in altri paesi, avrebbero sollevata la generale indignazione. Fate che non si radichi nella coscienza popolare la credenza che si può essere impunemente iniqui contro contadini, ma che si lasciano, tranquillamente, godere i ladri di milioni, i barattieri i quali finiscono per frequentare l'aula di Montecitorio"; cfr. anche le parole sempre di Colajanni nella *Tornata del 30 gennaio 1893*: "Onorevoli colleghi, io vi ho intrattenuto nei passati giorni sulla questione bancaria, ed ora vi devo intrattenere brevemente sui fatti dolorosissimi di Caltavuturo. / Sebbene non appaia a prima vista, pure tra le due questioni c'è un intimo legame perché, mentre nella prima si scorge la lotta sociale che si svolge in alto, tra le classi dirigenti per ottenere il massimo godimento possibile, viceversa, nei fatti di Caltavuturo si scorge la lotta dei poveri per ottenere il minimo della sussistenza".

tutti Giolitti, oggetto di diffuso disprezzo perché non aveva partecipato fattivamente all'unità d'Italia).

Infine, la vicenda mette ampiamente in luce la curiosa somiglianza delle realtà più scabrose ai romanzi più inverosimili. Non solo è spremuta, enfatizzata, sfilacciata dalla curiosità del pubblico e dalle amplificazioni dei giornali (peraltro attraverso vari imbarazzi, perché tra i personaggi compromessi ci sono anche moltissimi giornalisti)⁵, ma il suo andamento ha effettivamente parecchi aspetti degni di un *feuilleton*: Tanlongo, furbo arrivista travolto dalla sua ambizione, insieme losco e macchiettistico, è un personaggio degno di Balzac; lo scrittore e deputato Rocco De Zerbi (accusato di aver bloccato in cambio di denaro i lavori di una commissione per il riordinamento del credito di cui era presidente), sofferente di cuore, muore pochi giorni dopo la seduta in cui la Camera concede l'autorizzazione a procedere nei suoi confronti, e viene da molti ritenuto suicida; anche Nicotera scompare mentre lo scandalo è ancora in corso; Cavallotti conduce la propria battaglia prostrato dal dolore per la perdita di sua figlia; le responsabilità di Crispi nella sfera pubblica si intrecciano alle debolezze e agli eccessi della sua vita privata (dalle abitudini dispendiose della seconda moglie, alle nozze della figlia con un esponente dell'aristocrazia, organizzate al principio del 1895 con estremo fasto).

Tutti questi aspetti forniscono ampia materia alla narrativa dell'epoca, nello specifico a quella di ambientazione parlamentare allora in ampio rigoglio (filone che, sebbene saldato da alcuni topoi ricorrenti, annovera opere in effetti diversissime, da *Daniele Cortis* di Fogazzaro all'*Imperio* di De Roberto)⁶. Lo scandalo è evocato, sebbene di sbieco, nel secondo romanzo della trilogia di Zola *Trois villes, Rome* (1896); è materia dominante di tre romanzi minori, *L'onorevole* di Achille Bizzoni (1895), *Le ostriche* di Carlo Del Balzo (1901), *I corsari della breccia* di Filandro Colacito (1909), che ne inquadrano però epoche diverse (il primo, concentrato comunque su una vicenda immaginaria, va dall'interrogazione di Colajanni all'autorizzazione a procedere per De Zerbi, il secondo si focalizza sull'ultimo governo Crispi, il terzo inizia dal governo Di Rudinì per arrivare alla relazione della Commissione dei Sette)⁷; infine, è evocato in modo molto più libero e indiretto, ma cruciale, da un noto romanzo di

⁵ Colajanni, in un libro scritto a scandalo ancora in corso, *Banche e parlamento. Fatti, discussioni e commenti*, Milano, Treves, 1893, p. 15, ricorda i pettegolezzi morbosi subito innescati dalle prime avvisaglie della sua denuncia: "tra il dileggio degli uni, l'interesse degli altri e la curiosità di tutti, si cominciò ad additarmi come l'uomo dal plico misterioso" (cfr. Colajanni 1893, p. 15).

⁶ Su questo filone cfr. Briganti 1972, Madrigani 1980, Caltagirone 1993.

⁷ Questi romanzi sono già stati approfonditamente considerati da Pellini 1996. Dei tre solo *Le ostriche* è ricomparso recentemente in una nuova edizione, a cura di P. Villani, che citiamo più avanti. Carlo Del Balzo evoca nuovamente lo scandalo della Romana (ma senza dargli lo stesso risalto) in un romanzo successivo, *I soldati della penna* (1908).

Pirandello, *I vecchi e i giovani* (1913-31). Al di là del loro diverso spessore, il raffronto tra queste opere risulta interessante: perché se tutte sembrano assorbire la storia dello scandalo in una condanna senza appello della politica, se tutte sembrano fomentare la critica al Parlamento (che in quel periodo è argomentata in vari saggi, e si va sempre più diffondendo nel sentire popolare), alcune intrecciano agli assunti più vistosi sensi più impliciti, disegnando un quadro dello scenario pubblico piuttosto variegato e spiazzante.

2. *L'onorevole* di Achille Bizzoni serra gli eventi in una valutazione radicalmente impietosa, presenta lo scandalo come una conferma incandescente del giudizio pessimistico che opere di ambientazione parlamentare del più vario spessore avevano già formulato sulla politica istituzionale. Il romanzo, scritto molto a ridosso dei fatti e da una prospettiva assai faziosa (Bizzoni, giornalista accusato anche lui di rapporti con la Banca, era ansioso di sottolineare i diversi gradi di responsabilità dei personaggi coinvolti), si impernia sull'esile storia di un deputato di provincia che si perde nel caos della capitale e resta compromesso nello scandalo per pura inavvedutezza; una storia doppiamente impacciata, sia dall'aggancio strettissimo a contingenze specifiche, sia dal peso ingombrante dei grandi archetipi del realismo ottocentesco. Se l'autore prova a ridimensionare i fatti, collegandoli alla "mania di imitazione" dei francesi, ossia alla smania di avere una storia degna di quella del canale di Panama (un'argomentazione goffa ma all'epoca diffusa)⁸, la sua opera rivela una mania di imitazione effettiva, una matrice parassitaria dichiarata, ostentata persino; intorno al fievole nucleo centrale si affastellano allusioni a modelli letterari differenti, da Stendhal a Balzac a Poe, che non si compongono in una vera trama ma piuttosto suggeriscono trame potenziali; attraverso la tessitura citazionistica il testo sembra dichiarare la difficoltà di elaborare una vicenda originale. Vicenda a cui i fatti della Banca non forniscono vero nutrimento, perché l'autore, che pure, in quanto giornalista di lungo corso, conosce bene la situazione economica e politica, come romanziere preferisce non scrutarla a fondo, ma riassumerla in un fosco quadro d'insieme, che conferma le aspettative più invalse. I politici reali, facilmente riconoscibili, sono schiacciati su immagini già in voga, ravvivate da simpatie o fastidi personali: Giolitti, divenuto Bellitti, combacia in pieno con la sua figura stereotipata di uomo impassibile ed enigmatico, Colajanni, ribattezzato Collanni, appare troppo fiero e autocompiaciuto, la simpatia maggiore va al De Zerbi chiamato De Respi, visto più come vittima che come colpevole; ma tutti hanno un ruolo inconsistente, non sono che tasselli di una politica comunque nefasta che risucchia o

⁸ Cfr. Bizzoni 1895, pp. 229-33. Un personaggio minore afferma: "La mania imitatrice degli italiani ha creato lo scandalo dell'Istituto Romano; senza il Panama di Parigi, nessuno si sarebbe preoccupato della nostra banca. [...] Tutti sapevano, dai ministri in giù [...] Senza il Panama, la catastrofe sarebbe venuta, ma col giudizio universale. / Ora è inevitabile. [...] La mania di imitazione ci perde".

stritola l'iniziativa individuale, che, frastornante e deludente, appare degradazione non solo dei sogni eroici ma anche di ogni sogno di protagonismo, e che prende difatti una connotazione eroicomica (l'atmosfera di Montecitorio è accostata a quella degli *Animali parlanti* di Casti)⁹.

La sfiducia nella politica trova una nuova ma assai più complessa articolazione in *Rome*, il secondo romanzo della trilogia *Trois villes* (le cui parti, saldate dallo stesso protagonista, il sacerdote Pierre Froment, hanno però un impianto autosufficiente), che Zola pubblica di lì a poco, dopo un soggiorno nella capitale del 1894. Il libro resta concentrato soprattutto sul mondo pontificio, descrivendone (con un intreccio oscillante tra l'analisi ravvicinata e il melodramma a tinte forti) sia il caparbio arroccamento nelle proprie tradizioni, sia la partecipazione ai nuovi interessi finanziari in corso¹⁰; non mette in scena direttamente né lo scandalo della Romana né le sedute di Montecitorio; ma inquadra vivacemente il loro sfondo, dalla concorrenza immobiliare, alle speculazioni azzardate, alle collusioni tra parlamentari e imprenditori. La narrazione si incaglia a volte in cliché facili (la stigmatizzazione riservata alla classe politica meridionale, ritenuta parassitaria e approfittatrice, la figura macchiettistica di un deputato imbroglione, battezzato Sacco), ma si apre anche a scorci e intuizioni memorabili. Innanzitutto, comprende una possente descrizione di Prati, il nuovo grandioso quartiere romano sorto dall'azzardata febbre edilizia, rimasto a lungo deserto, simbolo delle aspirazioni smodate seguite all'Unità e della loro rapida degenerazione. Inoltre, inserisce nella trama un anziano ex garibaldino, simbolicamente paralizzato, che, se sembra ulteriore ripresa di cliché inflazionati, in effetti li supera, perché non si limita al topico lamento sulla devastazione degli ideali patriottici e sulla corruzione imperversante, ma mette a fuoco un problema più basilare e ineludibile, la transizione comunque difficile dall'entusiasmo degli ideali al grigiore quotidiano dell'attività economica e politica, dagli slanci dello stato d'eccezione all'impegno dell'amministrazione del denaro; esclamando: "On donnait tout, son coeur et sa tête, son existence entière, tant qu'il s'est agi de faire la patrie une et indépendante. Mais, aujourd'hui que la patrie est faite, allez donc vous enthousiasmer pour réorganiser ses finances ! Ce n'est pas un idéal, cela !"¹¹. Un brano che solleva una questione cruciale: al di là dei pur enormi problemi etici che pone, lo scandalo bancario mette in luce la necessità di oltrepassare la nostalgia dell'avventura risorgimentale per misurarsi con la prosaicità del presente; e dunque, sfida la narrativa a uscire dai soliti schemi per analizzare la delicatezza di questo passaggio.

⁹ Il deputato Lastri, amico e mentore del protagonista afferma: "Fatto è che la Camera rappresenta davvero l'intera società [...] Sfruttatori e sfruttati anche qui; lupi ed agnelli, come nel Parlamento degli *Animali parlanti* del Casti" (*Ivi*, pp. 218-19).

¹⁰ Su *Rome* e sulla sua ricezione cfr. in particolare Ternois 1961, e i saggi di A.C. Faitrop-Porta, G. Luciani, S. Sacchi e P. Tortonese compresi in Menichelli 1990, pp. 141-213.

¹¹ Cfr. Zola 1896/1999, p. 208.

Nell'ottica di Zola, comunque, la rigenerazione, in qualsiasi contesto, può compiersi su basi non tanto politiche quanto soprattutto morali e sociali. Lo sottolinea in particolare *Paris*, il successivo e ultimo libro di *Trois villes*¹², che annovera tra le sue molteplici fila narrative un altro scandalo, immaginario, ma vistosamente ricalcato su quello che più aveva sconvolto la Francia, il già citato crack della Compagnia del Canale di Panama, (che, prima di fallire, aveva ottenuto un ingente finanziamento governativo corrompendo ministri e parlamentari). *Paris* mostra gli scandali come una parte della politica ormai ineludibile e proprio perciò inefficace, che lungi dal diventare esplosione rivelatrice e catartica del sistema, si sta riducendo a suo tassello di routine¹³: la democrazia parlamentare appare così corrotta e ingarbugliata da sommergere le differenze di partito, omologate dalla stessa avidità di potere¹⁴; d'altro canto, questo potere non ha vero peso ma è irrimediabilmente asservito all'unico implacabilmente trionfante, quello del capitale¹⁵.

Sia *Rome* sia *Paris* sono accolti piuttosto freddamente dalla critica, da quella italiana in particolare, ma nondimeno incidono notevolmente sull'immaginario dei nostri scrittori: oltre a sollecitare veri e propri tentativi di imitazione (come il modestissimo *La terza Roma* di Cesare Castelli [1900]), influenzano probabilmente successivi romanzi dedicati alla vicenda della Romana, che sottolineano a loro volta la delusione per il corso degli eventi e per la vanificazione delle speranze di risanamento da essi inizialmente suscitate, e a loro volta esprimono scetticismo verso la democrazia parlamentare. Nondimeno, la loro rappresentazione dello scandalo risulta più complessa, più sfrangiata di quella dell'*Onorevole*; e la loro visione della politica, al di là degli angosciati, persino apocalittici giudizi d'insieme, appare meno radicalmente amara di quella di Zola, più frastagliata e dissonante.

Per quanto disorganici, viziati da prospettive tendenziose, ingombri di cliché melodrammatici, e stilisticamente trasandati, *Le ostriche* di Carlo Del Balzo (1901) e *I corsari della breccia* di Filandro Colacito (1909) sono testi degni di riscoperta: perché se

¹² Su *Paris* cfr. Ternois 1961, e inoltre Ferguson 1998, Noiray 2000, e Laville 2001.

¹³ In *Paris* il banchiere Duvillard, principale responsabile dello scandalo, anziché esserne travolto, riesce a ottenerne l'insabbiamento, e persino a dirigere il rimpasto di governo che la rivelazione degli eventi provoca; il ministro Monferrand, che allenandosi con lui diventa presidente del Consiglio, gli dice: "Une commission d'enquête, oui! c'est l'enterrement de première classe, pour ces grosses affaires-là, si pleines d'abominations. Moi, je n'avouerais rien et je ferais nommer une commission d'enquête. Vous verriez, dès lors, comme l'effroyable ourage s'en irait en douceur" (Zola 1898/2002, pp. 341-42).

¹⁴ *Ivi*, p. 104: "Gauche, droite, catholiques, républicains, socialistes, les vingt nuances des partis, n'étaient que les étiquettes qui classaient la même soif brûlante de gouverner, de dominer".

¹⁵ *Ivi*, p. 545. Duvillard riflette: "N'était-il pas le maître, l'argent, le seul pouvoir stable, éternel, au-dessus des pouvoirs éphémères, de ces portefeuilles de ministre qui passaient si rapidement de main en main?".

anch'essi, come *L'onorevole*, rendono gli eventi facilmente riconoscibili, seguendo la tecnica del racconto *à clé*, mettono questi eventi davvero in primo piano, e mostrano come l'attualità possa sollecitare nuovi, seppur parziali e maldestri, sforzi di realismo. La visione dello scandalo qui genera una doppia polifonia: innanzitutto, una contaminazione consapevole tra differenti generi e codici letterari; inoltre, un'alternanza tra divergenti punti di vista.

In superficie entrambi i romanzi, pur rivelando predilezioni e persuasioni diverse, ripropongono il *pattern* già noto, la nostalgia per la tramontata grandezza risorgimentale, l'avvilimento per la miseria della situazione presente; ed entrambi lo articolano attraverso i copioni tipici del melodramma o persino dell'epos. *Le ostriche* tende a trasformare l'ultima fase dello scandalo in una "battaglia epica"¹⁶, in una singolar tenzone tra Cavallotti e Crispi, rinominati rispettivamente Leonida e Barnaba; e se esalta le ragioni del primo (tra l'altro riprendendo il contenuto dei suoi scritti sulla questione morale), assegna anche al secondo una statura eroica, seppur meno adamantina, e attribuisce la sua compromissione con la Banca Romana (secondo una vulgata già diffusa) alla passione per la moglie e al desiderio di assecondarne le smanie di lusso¹⁷. *I corsari della breccia* (l'unico di questi testi che metta in scena Tanlongo – qui Talfondo – ma senza accordargli molto spazio) forza la realtà in modo ancora più disinvolto: dà ampio rilievo alla figura del Giovanni Nicotera già combattente di Sapri, rinominato Giovanni Ribera, paragonato agli eroi mitologici – da ministro "Aiace del governo" e prima "bollente Achille del parlamento", nostalgico della "sua bella giovinezza balda", dello "sbarco al fianco di Pisacane"¹⁸ – invischiato nello scandalo soprattutto per generoso desiderio di finanziare alcune opere di utilità pubblica; presenta in luce indulgente anche De Zerbi, trasformato in De Serpi, avallando la leggenda sul suo suicidio. E se i patrioti risorgimentali legati alla Romana appaiono, più che colpevoli, vittime di un giro di manovre economiche, troppo meschino e incomprensibile per la loro persistente sete di ideale e avventura, il *vilain* della trama è Giolitti, divenuto Giletta, esponente di una politica piccina e affarista, che qui cerca subdolamente di servirsi dello scandalo per sbarazzarsi degli avversari¹⁹.

¹⁶ Cfr. Del Balzo 1901/2008, p. 225.

¹⁷ *Ivi*, p. 179: "In quale cloaca avevano fatto cadere un paese che aveva, per cinquant'anni, dato ogni esempio di battaglie feconde, per il bene dell'umanità e per riunirsi in nazione! / Egli pure aveva peccato, tollerando le brutture delle banche, bisognoso di attingervi denaro per il lusso di sua moglie, ma sentiva, nonostante la tempesta che gli ruggiva intorno, di essere più fiero di tanti".

¹⁸ Cfr. Colacito 1909, pp. 12, 114.

¹⁹ *Ivi*, pp. 249-50. Nell'ordine il suo piano contro gli antichi eroi risorgimentali, Giletta ricorda di essere comunemente ritenuto "un impiegato, un burocratico, un tollerato", e dichiara soddisfatto "Son io che dichiaro la bancarotta del patriottismo e dell'eroismo".

Entrambi i romanzi portano dunque a picchi estremi quel rimpianto dello stato d'eccezione di cui Zola in *Rome* aveva mostrato la forza, entrambi si aggrappano a modelli letterari inflazionati: modelli che tra l'altro (in un classico gioco di specchi tra verità e finzione) sono suggeriti loro dagli stessi protagonisti dei fatti, che amavano quasi tutti atteggiarsi a eroi (Crispi sottolineava continuamente il suo coraggio e il suo sdegnoso isolamento, Nicotera teneva moltissimo alla sua partecipazione allo scontro di Sapri – partecipazione peraltro oggetto di dubbi e insinuazioni – Cavallotti si batteva in duello per le ragioni più varie, fino a perire nel trentaduesimo). Ed entrambi i romanzi raffigurano la sudditanza della politica agli interessi finanziari e la sua connotazione parassitaria: il titolo scelto da Del Balzo nasce dal paragone argomentato da uno dei personaggi (peraltro già proposto dalla Serao nella *Conquista di Roma*) tra l'attaccamento dei deputati ai privilegi di Montecitorio e quello delle ostriche allo scoglio²⁰.

Ma al di sotto di questa superficie il quadro che queste opere tracciano è più mosso e imprevedibile. Innanzitutto in entrambe la narrazione slitta lungo punti di vista differenti, anche contrapposti: *Le ostriche*, oltre a seguire le ragioni sia di Cavallotti/Leonida che di Crispi/Barnaba, dà risalto anche ad altri denunciatori dello scandalo, in particolare a Colajanni, Imbriani e Prampolini, ribattezzati Calcaforte, Lancia e Calabresi; *I corsari*, se spinge il lettore soprattutto all'immedesimazione con alcuni degli imputati, sottolinea la passione e il coraggio degli onesti, soprattutto di Imbriani, qui chiamato Imperiali, di Cavallotti, divenuto Cesarotti, e di un altro esponente della Sinistra Estrema (membro della Commissione dei Sette) Giovanni Bovio, rinominato Toro. Inoltre, sebbene tutte queste figure mobilitino sempre l'immaginario epico (soprattutto Imbriani/Imperiali, per il suo aspetto e i suoi modi marziali)²¹, il campo del loro impegno risulta non più l'azione grandiosa, bensì il lavoro parlamentare, portato avanti al tempo stesso con frustrazione crescente e strenua energia, minato da fallimenti, insuccessi, contrasti interni, ma unico appiglio di speranza.

Nelle *Ostriche* la condanna delle disfunzioni della politica non sfocia nell'antiparlamentarismo: l'unico a esprimere perentorio disprezzo per la democrazia

²⁰ Cfr. Del Balzo 1901/2008, pp. 83-84. Uno degli onorevoli afferma: "Il deputato attuale è un'ostrica. Le sue scappellate, i sorrisi, le strette di mano e i voti compiacenti, appena nato, rappresentano il suo liquido mucillaginoso, con cui si attacca allo scoglio di Montecitorio, con la ferma intenzione di rimanervi tutta la vita. [...] E l'ostrica di Montecitorio, per lo più, ciba la sua vanità con l'aria del suo ambiente e non dà segni di vita, se non quando deve chiudere e aprir le mani per votare". Già in Serao 1885/2010, p. 271, un ministro paragona la "passione furibonda" dei suoi colleghi per il potere alla "tenacia delle ostriche attaccate allo scoglio".

²¹ Cfr. Colacito 1909, p. 268. Imperiali è definito "figura bella e forte di cavaliere dell'indipendenza; sarebbe stato un Mauro Pagano ed un Caracciolo nella repubblica partenopea del 1799".

parlamentare e ad auspicare una vera e propria dittatura (in linea con un atteggiamento che si andava già allora diffondendo) è il principe di Riofreddo, personaggio ispirato al principe di Linguaglossa genero di Crispi, e presentato in luce negativa, insieme debole e arrogante²². E il romanzo mostra il disordine, ma anche la vivacità e le risorse di quella democrazia, disfacendosi a più riprese non solo delle strategie epiche e melodrammatiche ma anche degli schermi della finzione, spingendosi a una trascrizione della realtà tanto puntuale quanto più ampia e potente di quella dei documenti: le esposizioni della seduta parlamentare del 7 dicembre 1894 (in cui Colajanni richiamò l'attenzione sui documenti che compromettevano Crispi, subito dopo attaccato violentemente da Prampolini) e della seduta parlamentare del 24 giugno 1895 (in cui Bovio sollecitò chiarezza sulle accuse mosse a Crispi da Cavallotti) coincidono quasi alla lettera con i resoconti della Camera, però con scarti tenui quanto significativi (se il testo si vale dei diritti dell'immaginazione, inserendo nella riproduzione degli interventi alcuni accenni ai sentimenti dei personaggi, è d'altra parte più aderente al vero degli stessi resoconti parlamentari, perché riporta l'attacco di Prampolini – ribattezzato Calabresi – lì invece censurato).

I corsari evoca insistentemente la stagione risorgimentale, e racconta con toni accesi la scomparsa drammatica di De Zerbi/De Serpi e quella di Nicotera/Ribera; però sceglie un finale in sordina, privo di enfasi epica o melodrammatica, e anzi significativamente prosaico. Imperiali è preso dallo sconforto davanti al rischio sempre più palese che lo scandalo si areni, ma Cesarotti gli ricorda con sobrietà essenziale che la politica passa inevitabilmente per cicli di speranze e sconfitte²³, e subito dopo il saluto affettuoso degli elettori gli restituisce la fiducia; a siglare la vicenda non è il tramonto fiammeggiante degli eroi decaduti, rimasti stretti al passato, bensì il presente impervio degli eroi che hanno scelto di aderire in pieno ai propri compiti di deputati.

In tutti e due i romanzi, dunque, la vita parlamentare appare, secondo le parole di uno dei suoi primissimi – e più sagaci – osservatori, Ferdinando Petruccelli, “arca santa della nazione, destinata a vivere quando re e ministri non saranno più”²⁴, certo inquinata dal malaffare ma anche unico argine contro il suo straripamento; al di là degli eroi e degli antieroi, qui è la politica la protagonista autentica. E l'interesse per la varietà delle sue voci, per il suo dinamismo conflittuale, imprime alle narrazioni una certa

²² Cfr. Del Balzo 1901/2008, pp. 117-18. Il principe di Riofreddo afferma: “Io governerei un po’ a modo mio il Parlamento, ora, se fossi il sovrano, io lo chiuderei a due battenti. [...] Io sono per una dittatura illuminata e forte. Il Parlamento, per me, non serve a nulla, quando non fa male”.

²³ Cfr. Colacito 1909, p. 280. Imperiali dichiara “tutti abbiamo creduto al sorgere di un’epoca di rigenerazione. Poi abbiamo deplorato con la solennità di un memorabile rito, e i deplorati [...] risorsero [...] Io mi convinco che qua dentro non c’è salute”; e Cesarotti replica “La politica è fatta così. Guai a chi si stanca”.

²⁴ Cfr. Petruccelli Della Gattina 1862/2011.

tensione sperimentale: si traduce in conflittualità dei codici letterari e in avvicendamento di punti di vista disparati.

3. Si potrebbe dire che anche nei *Vecchi e i giovani* di Pirandello, romanzo corale, affollato di personaggi e privo di veri e propri protagonisti, il protagonismo effettivo tocca alla politica: il testo, come *Rome*, lascia Montecitorio sullo sfondo²⁵, ma mette in gioco le passioni e le tensioni politiche nei modi più vari, dalle divaricazioni tra borbonici irriducibili e veterani garibaldini all'organizzazione dei Fasci siciliani, dalle competizioni elettorali di Girgenti alle disfunzioni del Parlamento; inoltre, se evoca lo scandalo della Romana in modo intermittente e indiretto (tra l'altro senza mai alludere a Tanlongo), dà ampio spazio alle sue ripercussioni sull'atmosfera del periodo e su alcune singole vite. Beninteso, poi, raggiunge una polifonia assai più avvincente e profonda di quella delle opere sopra esaminate; qui tanto lo scandalo quanto in generale la politica, assumono valenze più complesse, che, già oggetto di un esteso dibattito²⁶, meriterebbero un discorso a parte, e in questa sede si possono solo sintetizzare brevemente.

Innanzitutto, gli eventi storici sono filtrati da un'impostazione che oltrepassa decisamente il realismo tradizionale. Il testo rifiuta la referenzialità, la trasparenza del racconto *à clé*, per reinventare liberamente situazioni e personaggi (la cronologia della storia è rimaneggiata, il presidente del Consiglio Francesco D'Atri è modellato solo parzialmente su Crispi, il deputato suicida Corrado Selmi ha ben poco di De Zerbi); e, più che agli eventi, dà peso alle loro risonanze, alla loro frantumazione nella varietà delle prospettive.

Inoltre, gli eventi sono riletti alla luce di un pessimismo storico tendente a dilatarsi in pessimismo cosmico: tutti i personaggi, qualsiasi sia il loro orientamento, sono bloccati in una paralisi a seconda dei casi scelta, subita, combattuta; tutti sfuggono alle classiche valutazioni morali, compresi quelli coinvolti nello scandalo, che, secondo la tipica logica pirandelliana, sono prigionieri di un'identità che non corrisponde alla loro natura, oppure vincolati irrimediabilmente a singoli atti che non esauriscono la loro personalità (D'Atri, eroe risorgimentale sfiorito e stanco, soffocato da una vita privata infelice, ha perso ogni presa su quella pubblica; Selmi, che ha vissuto in una continua indeterminatezza, con imprudenza e al tempo stesso con altruismo, firmando cambiali nell'interesse comune più che nel suo, si trova inchiodato a responsabilità in cui non si riconosce); e nessuno riesce a incidere davvero sulla realtà, in quanto il tempo appare troppo aggrovigliato e la condizione umana troppo insensata perché si possa comporli in una speranza o in un disegno rettilineo. In questo quadro, qualsiasi forma di azione

²⁵ Con ogni probabilità anche Pirandello risente l'influsso del romanzo di Zola: cfr. in proposito Gigante, in corso di stampa.

²⁶ Sui *Vecchi e i giovani*, cfr. in particolare Sciascia 1961, Spinazzola 1990, Scrivano 1992, pp. 41-66, e Polacco 2011, pp. 73-77.

politica sembra votata allo scacco: e se i nuovi traguardi, come l'ideale socialista e l'impresa dei Fasci, si rivelano irraggiungibili e pure rischiosi, il traguardo già raggiunto, la democrazia parlamentare, risulta preda di un ineluttabile disfacimento.

Sono considerazioni già fatte e sicuramente fondate, ma che meritano ulteriore approfondimento: perché i significati più palesi e innegabili del testo sono in effetti sfumati da significati ulteriori, più impliciti; la raffigurazione della politica, pur così cupa, è meno drasticamente negativa di quanto appaia. E a renderla più sfaccettata è proprio il pungolo degli eventi storici, dei loro differenti volti: a dimostrazione che il superamento del realismo tradizionale può non escludere un'attenzione vivissima alla realtà, e che questa attenzione può dilatare la polifonia del racconto, rendere più ambigui e indecidibili i messaggi d'insieme.

Infatti, non solo il romanzo propone una rappresentazione contrastata (e molto controversa) della ribellione dei lavoratori siciliani, sottolineandone, oltre alla violenza, le sofferenze e i diritti, non solo illustra sia le illusioni sia la buona fede dei promotori dei Fasci, non solo lascia in sospeso, aperto a possibili sviluppi, il destino dei personaggi più o meno ribelli (da Lando Laurentano ad Antonio Del Re a Celsina Pigna); ma inoltre, non schiaccia la politica istituzionale sotto un anatema univoco. Certo, mette in luce le viltà e le magagne del mondo parlamentare (che è pronto a trasformare Corrado Selmi in capro espiatorio, che si giova di esponenti come Ignazio Capolino, deboli, compiacenti, succubi dei capitalisti; e trae spunto dalla storia della Romana per un'accesa invettiva sulla "bancarotta del patriottismo", sulla rovina degli ideali e sullo sfascio morale dello Stato unitario, invettiva che comunque non è, come si è spesso creduto, estrema punta di uno sguardo pessimista, bensì deliberata ripresa di un quadro all'epoca ampiamente tracciato da giornali, saggi e romanzi, ormai sedimentato nell'immaginario collettivo (il passo citatissimo sulla Roma infangata dalla corruzione è in effetti riscrittura di un brano della *Paris* di Zola)²⁷. Ma d'altra parte, nella vicenda compare un parlamentare di sinistra, Spiridione Covazza, particolarmente aderente a un modello reale, il primo denunciato dello scandalo ripercorso, Napoleone Colajanni: personaggio, malgrado il suo passato garibaldino, inadatto agli schemi epici o romanzeschi convenzionali (studioso universitario, privo della baldanza di Cavallotti e Imbriani, tendente alla dimostrazione puntuale più che all'attacco fiammeggiante),

²⁷ Cfr. Zola 1898/2002, pp. 104-5: "La lente pourriture parlementaire avait grandi, s'attaquait au corps social. [...] La boue coulait à pleins bords, la plaie hideuse, saignante et dévorante, s'étalait impudemment"; e Pirandello 1913-31/2000, pp. 256-57: "Diluviava il fango; e pareva che tutte le cloache della città si fossero scaricate e che la nuova vita nazionale della terza Roma dovesse affogare in quella torbida fetida alluvione di melma [...] nemi d'ingiurie s'avventavano in quei giorni da tutta Italia contro Roma, rappresentata come una putrida carogna". Anche la formula "bancarotta del patriottismo", sempre a p. 257, è un'espressione per nulla originale, ricorrente in vari testi dell'epoca (ad esempio nel passo di Colacito, citato alla n. 19).

che difatti non ha mai gran peso nei romanzi precedenti sulla Romana; e di cui invece Pirandello sa mettere in risalto tanto la mancanza di fascino canonico e la rudezza indisponente, quanto la limpida buonafede e la passione inesausta. Il suo ruolo nell'intreccio è limitato, non è quasi menzionato il suo intervento nello scandalo: ma il testo ricorda, attraverso le riflessioni di Francesco D'Atri, la sua quasi contemporanea denuncia dei fatti di Caltavuturo, e il suo accostamento tra quella tragedia e lo scandalo imperversante²⁸; e mette poi in scena un suo confronto con gli organizzatori dei Fasci, che mostra sia il suo disincantato razionalismo, il suo timore degli slanci utopici, sia il suo paziente e tenace impegno, il suo coraggio non proteso verso lo stato d'eccezione ma riversato nel lavoro quotidiano²⁹. Anche il destino di Colajanni/Covazza resta aperto, e – diversamente da quello del puro quanto sempre indeterminato Lando Laurentano, che rifiuta con orrore la candidatura a deputato – continuerà a dispiegarsi all'interno di Montecitorio: la sensibilità di Pirandello al proprio tempo apre nel suo pessimismo spiragli di speranza; anche qui la democrazia rappresentativa appare campo di insidie e cedimenti ma pure di superstiti potenzialità, da un lato terra di conquista per il potere economico, dall'altro baluardo contro il suo dominio.

Questa visione sfaccettata non sarà granché portata avanti. Dopo la cesura del fascismo (a cui Pirandello, come è ben noto, si piega senza riserve, in un tipico esempio di divaricazione tra l'approccio artistico e le scelte concrete), nel secondo Novecento la politica e i suoi nessi con il capitale appaiono argomenti insieme troppo scontati e troppo complessi, troppo pieni di doppi fondi, troppo carichi di implicazioni; sono trattati solo in forme antiromanzesche, ellittiche, allegoriche (alcuni testi di Volponi e Sciascia, l'incompiuto e postumo *Petrolio* di Pasolini). Attualmente, il tanto discusso ritorno al realismo si concentra, più che sugli scandali, su momenti di crisi estrema della nostra storia recente (terrorismo, mafia, strategia della tensione); ignora tanto gli intrighi quanto le battaglie parlamentari, attribuisce le dinamiche politico-economiche

²⁸ *Ivi*, p. 261: "Una sola voce s'era levata nel Parlamento a porre avanti al Governo lo spettro sanguinoso di alcuni contadini massacrati in Sicilia, a Caltavutùro, ad agitare innanzi a tutti con fiera minaccia il pericolo, non si radicesse nel paese la credenza che si potessero impunemente colpire i miseri e salvare i barattieri rifugiati a Montecitorio"; evidente il riferimento ai discorsi di Colajanni citati alla n. 4.

²⁹ *Ivi*, p. 306: "Egli stimava dover suo [...] serbarsi così frigido in mezzo a tante fiamme giovanili; che se queste non eran fuochi di paglia, alla fine si sarebbe scaldato anche lui; e se erano, faceva il bene di tutti, spegnendoli. Forse la sua stessa figura, grassa e pure ispida, quegli occhi vitrei, aguzzi dietro gli occhiali a staffa, quel naso di civetta, il suono della voce, suscitavano in tutti una repulsione tanto più irritante, in quanto ciascuno poi era costretto a riconoscere che quasi sempre il tempo e gli avvenimenti gli avevano dato ragione, a pregiarne la dottrina vasta e profonda, la dirittura della mente e della coscienza, l'onestà degli intenti e ad avere stima e anche ammirazione di quella sua franchezza rude e dispettosa e del coraggio con cui sfidava l'impopolarità".

a volontà remote e imperscrutabili³⁰, risolve il crollo delle ideologie nella concentrazione su singole personalità estranee alla politica istituzionale o da essa uscite traumaticamente (come il Moro sequestrato, i Pinelli e Calabresi messi contro ogni logica sullo stesso piano, il Pasolini costantemente in ballo). Se i romanzi ispirati alla storia della Romana provavano a restituire la varietà frastornante dei fatti e degli atteggiamenti con trame magari frastornanti a loro volta, ma animate da molteplici punti di vista, la fiction letteraria e cinematografica contemporanea tende a rimpiazzare il tortuoso conflitto tra posizioni diverse con il netto contrasto tra il volto oscuro di un potere misterioso e le facce pulite di alcuni singoli trasversali agli schieramenti, con la fermezza monologica di morali semplicistiche e di antiche mitologie di onore e audacia. Finisce così per appiattirsi su un ruolo edificante alla rovescia, basato non sulla propaganda di convinzioni politiche ma sulla loro radicale liquidazione: dimenticando tanto la vitalità dell'arena parlamentare, quanto il potere della letteratura e del cinema di farsi a loro volta arena, teatro di scontro tra prospettive differenti, e di aggressione problematica alla realtà.

BIBLIOGRAFIA

- BIZZONI A. (1895), *L'onorevole*, Sonzogno, Milano.
- BRIGANTI A. (1972), *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Le Monnier, Firenze.
- CALTAGIRONE G. (1993), *Dietroscena: l'Italia unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare*, Bulzoni, Roma.
- CAVALLOTTI F. (1895), *Per la storia. La questione morale su Francesco Crispi nel 1894-95*, Aliprandi, Milano.
- COLACITO F. (1909), *I corsari della breccia. Romanzo politico sociale della terza Roma*, Cerra, Roma.
- COLAJANNI N. (1893), *Banche e parlamento. Fatti, discussioni e commenti*, Treves, Milano.
- DEL BALZO C. (1901), *Le ostriche. Romanzo parlamentare*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008 (a cura di P. VILLANI).
- FERGUSON P. (1998), *De Paris à l'affaire Dreyfus: le parcours de l'intellectuel*, in "Les Cahiers naturalistes", 72, pp. 275-88.
- FONTEROSSO G. (1960), *Lo scandalo della Banca Romana e la crisi ministeriale*, in ID., *Roma fine Ottocento*, Canesi, Roma.
- GAGLIARDI R., POLO G. (a cura di) (1993), *Il crac della Banca romana. 1893, Il Manifesto*, Roma.
- GIGANTE C. (in corso di stampa), *I vecchi e i giovani di Zola. Un'ipotesi per Pirandello*, in DE SETA I. (a cura di), *Armonia e conflitti: dinamiche familiari nella narrativa italiana otto-novecentesca*, P.I.E., Peter Lang, Bruxelles.
- GIGLIOLI D. (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata.
- LAVILLE B. (2001), *Paris, un roman de formation*, « Les Cahiers naturalistes », 75, pp. 173-81.

³⁰ Cfr. in proposito Giglioli 2011.

- MADRIGNANI C.A. (1980), *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Vallecchi, Firenze.
- MAGRÌ E. (1993), *I ladri di Roma. 1893 scandalo della Banca Romana: politici, giornalisti, eroi del Risorgimento all'assalto del denaro pubblico*, Mondadori, Milano.
- MAUPASSANT G. de (1882), *Un dramma vero*, in ID., *Tutte le novelle*, I, Mondadori, Milano 1993, pp. 556-57.
- MENICHELLI G. (a cura di) (1990), *Il terzo Zola. Émile Zola dopo i "Rougon-Macquart"*, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- MODOLO G. (1983), *Il crack della Banca romana*, Fabbri, Milano.
- NOIRAY J. (2000), *L'imaginaire de la politique dans Paris*, in « Les Cahiers naturalistes », 74, pp. 203-21.
- NOVACCO D. (1964), *Inchieste politiche*, Flaccovio, Palermo.
- PELLINI P. (1996), *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la letteratura finanziaria e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano.
- PETRUCCELLI DELLA GATTINA F. (1862), *I moribondi di Palazzo Carignano*, Mursia Milano 2011 (a cura di B. BENVENUTO).
- PIRANDELLO L. (1913-31), *I vecchi e i giovani (1913/31)*, Garzanti, Milano 2001.
- POLACCO M. (2011), *Pirandello*, Il Mulino, Bologna.
- QUILICI N. (1935), *Fine di secolo. Banca romana*, Mondadori, Milano.
- SCIASCIA L. (1961), *Pirandello e la Sicilia*, Sciascia, Roma-Caltanissetta.
- SCRIVANO R. (1992), *I vecchi e i giovani e la crisi delle ideologie*, in AA. VV., *Pirandello e la politica*, Mursia, Milano, pp. 41-66.
- SERAO M. (1885), *La conquista di Roma*, Perrella, Napoli, 1910.
- SPINAZZOLA V. (1990), *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma.
- TERNOIS R. (1961), *Zola et son temps. Lourdes, Rome, Paris*, Les Belles Lettres, Paris.
- ZOLA E. (1896), *Rome*, Gallimard, Paris 1999.
- ZOLA E. (1898), *Paris*, Gallimard, Paris 2002.

GIULIANA FERRECCIO

POUND E L'ECONOMIA

Gli inizi

Il *Canto XLV With Usura* è l'atto di accusa più appassionato di tutti i *Cantos* contro l'usura finanziaria, o, come Pound la definisce, l'avidità:

With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face,
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
... ..
No picture is made to endure nor to live with
But is made to sell and sell quickly
... ..
with usura the line grows thick
with usura ... (C XLV, 229)¹

Per cercare di ricostruire in breve cosa Pound intendesse con “usura” mi concentrerò sulle premesse e sulla genesi delle sue riflessioni sull'economia considerando, in primo luogo, il contesto del radicalismo inglese d'anteguerra nel quale Pound inizia la sua carriera di critico militante, poi i suoi primi contatti con l'economia, in seguito la svolta del 1920-1922, nella quale le scoperte sul capitale finanziario gli rivelano nell'“usura” il peggior nemico della nuova arte, l'arte intesa come fare artigiano. È da qui che si pongono le basi della sua particolare commistione di estetica e economia e della connessione fra la cattiva economia prodotta dal capitale finanziario e la cattiva arte che provoca l'usura del linguaggio. Non mi addenterò nelle fasi successive delle sue considerazioni sull'economia, poiché comporterebbero un percorso più complesso - che esula dalle dimensioni di questo saggio - intorno alla *vexata quaestio* del “populismo” di Pound.² Darò infine due esempi di come la poesia metta in atto il

¹ L'edizione usata è *The Cantos, New Directions* del 1996, con indicazione della pagina.

² Su questo vedi soprattutto Alec Marsh (1998), Tim Redman (1991).

discorso economico, tratti dalle liriche dedicate alla Grande Guerra e dagli *Hell Cantos*, i canti infernali che ospitano, fra gli abitanti dannati, non soltanto finanziari, politici, giornalisti, ma anche filologi.³

Senza dimenticare mai che Ezra Pound è un poeta, non un economista, e che la sua ossessione per l'economia è in primo luogo una critica del linguaggio e del fare artistico che intorno alla prima guerra mondiale assume i tratti di un pacifismo utopistico nel tentativo, che percorre tutta la sua opera, di scoprire le vere cause delle guerre: "Bellum cano perenne ... between the usurer and any man who / wants to do a good job". "Doing a good job" esprime tutta l'instancabile attività e il travolgente entusiasmo che Pound impiega nell'ideare movimenti, e soprattutto nel pubblicare e promuovere attraverso *little magazines* le opere fondanti del modernismo angloamericano, come il *Prufrock* di T. S. Eliot o il *Portrait* e *Ulysses* di James Joyce, che la cultura ufficiale dei vari paesi aveva rifiutato o per conformismo o per timore di scandali o di insuccessi commerciali.⁴ Pound ha sempre contenuto in sé le due anime presentate magistralmente in *Hugh Selwyn Mauberley*, soprattutto nella prima lirica, *E. P. Ode Pour l'Election de Son Sepulchre*, nella quale le due maschere di Pound, E. P. e Mauberley, si criticano ed esaltano a vicenda. Da un lato, Pound incarna l'esteta *maudit*, ma ormai inefficace a fronteggiare un'età che giudica la bellezza "in the market place", e la cui arte, "but an art in profile", immersa nelle "obscure reveries / of the inward gaze" (nelle preziosità psicologiche che non reggono al tempo che passa) presenta, ironicamente, "No adjunct to the Muses' diadem". Ironicamente perché quell'esteta, "a man in love with the past", l'autore di *The Spirit of Romance*, è anche lo scopritore di quello "spirito" modernista del passato letterario provenzale, italiano, anglosassone, cinese, la cui missione era quella di far rivivere i poeti morti riscoprendo la *technè*, il "good job" della migliore poesia di tutti i tempi e paesi. Dall'altro, Pound è l'intellettuale impegnato che si fa inventore e legislatore dei due più importanti movimenti di avanguardia inglesi, l'Imagismo e il Vorticismo. I due lati si fondono nella sua crociata morale contro l'usura e nell'impresa mallarmeana di purificare "the language of the tribe", esattamente negli anni della *Sprachkrise*, così efficacemente anticipata dal *Chandos Brief* di Hugo von Hofmannsthal e dalle denunce di Karl Kraus.

Come Ruskin prima di lui, benché non ne riconoscesse mai esplicitamente l'influsso, Pound si prefisse, a un certo punto, di riconciliare il primato estetico della ricerca della bellezza con l'impegno sociale, soprattutto nella poesia giovanile e nel suo vivace oscillare fra il culto della bellezza, tipico del fin-de-siècle, e la riforma della

³ Dopo il 1933 Pound si rivolgerà ad altre teorie economiche e programmi di riforma sviluppando una visione più personale e idiosincratica che sfocerà, oltreché in *Jefferson and/or Mussolini*, nei saggi economici scritti in italiano negli anni quaranta, tradotti poi in inglese nel 1950 con il titolo *Money Pamphlets*.

⁴ Per un "ritratto" della cultura dell'epoca, vedi la figura di Mr. Nixon, il critico di successo e i consigli che dà all'aspirante giovane poeta in *Hugh Selwyn Mauberley*.

cultura. Nella concezione di sé stesso come futuro cantore epico dell' Ovest americano, Pound si propone insieme come critico e come profeta, come realista e visionario. Il servire l'arte e la società diventavano, in questa prospettiva, tutt'uno. L'evolversi del pensiero economico di Pound è intrecciato con l'evolversi dei *Cantos*, ma si può far risalire a due filoni principali: il primo, legato alle riflessioni estetico-politiche del medievalismo utopistico e del Fabianesimo inglese di fine secolo; il secondo, alle teorie del *Social Credit* che gli forniscono un sistema per puntellare le sue riflessioni estemporanee sul denaro. Le ragioni di tale confluenza: il desiderio di creare per le arti una solida struttura economica su cui poggiare per potersi rinnovare in continuazione, secondo il famoso imperativo, "make it new". Una struttura economica che avesse permesso alla società di riconoscere la funzione civilizzatrice e innovatrice delle grandi opere d'arte, il contrario di quella "botched civilization" materialista, bigotta e bugiarda, che aveva portato una miriade a morire per "two gross of broken statues, / For a thousand battered books" (*Mauberley* I,v).

1. *The New Age*

Le idee di Pound sull'economia vera e propria iniziarono a prender forma negli ultimi anni della prima guerra mondiale, quando, intorno al 1918, nella redazione della rivista *The New Age*, Pound venne in contatto con l'economista eccentrico C. H. Douglas, e con le sue dottrine del *Social Credit*, teorizzate in *Economic Democracy* del 1920.⁵ Disgustato dalla guerra, nella quale tanti amici, intellettuali ed artisti, e tanti giovani erano morti, Pound era alla ricerca di un sistema che giustificasse intellettualmente le ragioni per opporsi a tutte le guerre. C. H Douglas, un ingegnere diventato economista, aveva colto le cause economiche della povertà e della guerra nella moderna società industriale. Le sue analisi avevano convinto Pound, fornendogli una ragione e una causa credibili per l'incomprensibile carneficina che aveva fatto a pezzi non solo il mondo in generale, ma anche, secondo Pound, l'arte d'avanguardia dell'anteguerra. (Surette 1979, 80-81)

Più determinanti, benché meno studiate perché meno strettamente economiche, furono le idee e gli atteggiamenti mentali anticonformisti e anti-borghesi che Pound assorbì negli anni antebellici della rivista. *The New Age* aveva infatti una storia più lunga e variegata, legata alla cultura controcorrente dei primi anni del novecento inglese nei quali essa rappresentava l'esempio perfetto della cultura radicale edoardiana: eclettica,

⁵ Anticonformista in tutto, Pound non si interessò mai di pensiero economico da un punto di vista ortodosso, ma si espresse nei *Cantos* contro l'economista che più di tutti aveva analizzato le cause della guerra, John Maynard Keynes. Keynes non attirava le simpatie di Pound anche per la sua appartenenza all'*establishment* intellettuale di Bloomsbury, e forse anche per la sua ostilità nei confronti di una cultura che non aveva saputo riconoscere ufficialmente la grandezza dell'*Ulysses* e di Wyndham Lewis.

contraddittoria, spesso eccentrica, ma soprattutto curiosa di ogni novità. Gli autori che venivano letti coprivano lo scibile del momento: da Zola a Mallarmé, da Balzac a Nietzsche, da Marx a Walter Pater, fino a Freud. (Carr 152-53) Iniziata come rivista socialista negli anni novanta dell'ottocento, la sua struttura si era riconfigurata e consolidata intorno al 1907 grazie agli aiuti finanziari di George Bernard Shaw e di un banchiere di convinzioni teosofiche. La dirigeva A. R. Orage, un nietzschiano, teosofista e in seguito discepolo di Gurdijev. La teosofia si mescolava a volte alla mistica ebraica: vi aveva pubblicato articoli anche Gershom Sholem. Seguendo la tradizione di William Morris, Orage nutriva simpatie socialiste, e appoggiava il socialismo delle ghilde, un movimento improntato allo stesso Morris, che auspicava il ritorno alle ghilde artigianali, un tentativo di fondere il medievalismo di Ruskin, il socialismo di Proudhon e il sindacalismo rivoluzionario alla Sorel. Gli obiettivi erano quelli di raggiungere un regime economico egualitario, preservando la proprietà privata, i diritti individuali e la religione. (Surette 2010, 106)

Come Morris, Orage era convinto che il cambiamento sociale si sarebbe dato soltanto dopo un profondo cambiamento culturale che avesse riformato il gusto nell'arte, nel pensiero, nello scambio di idee. Una rivoluzione estetica capace di rovesciare e eliminare ciò che egli riteneva essere il male del periodo, la "plutocrazia". Pur ospitando dibattiti di politica, filosofia e cultura, le rivendicazioni del femminismo dell'epoca o la questione irlandese, per la maggior parte degli anni d'anteguerra *The New Age* non aveva una linea precisa in nessun campo, né tantomeno nutriva simpatie marxiste o dialettico-materialiste, seguendo in ciò la tradizione radicale e empirista che aveva sempre caratterizzato le correnti della sinistra inglese. Aperta a varie opinioni e impostazioni, ospitava la critica d'arte e letteraria più all'avanguardia del momento, tanto che lo stesso Marinetti vi pubblicò il suo Manifesto Futurista. Con il suo eclettismo, *The New Age* aveva segnato gli inizi della formazione politico-estetica di Pound intorno al 1911-1912, poco dopo il suo arrivo a Londra, accogliendo i suoi articoli controcorrente di critica letteraria, artistica e musicale. L'entourage di socialisti fabiani e delle ghilde (G.D.H. Cole, il principale teorico di quel movimento, verrà richiamato nei *Cantos*) lo infuocarono profondamente introducendolo alla tradizione inglese di pensiero sociale ispirato a Carlyle, Ruskin e Morris. Tuttavia, la poca considerazione che Pound dimostrò sempre per quella tradizione di anticapitalismo "romantico" si può attribuire alla fama che Ruskin aveva ormai raggiunto, tanto da diventare per "les jeunes" un'epitome del tardo vittorianesimo che tutti volevano scrollarsi di dosso.⁶ La rivista, che Pound frequentava assiduamente dal 1912, era diventata per lui il luogo principale in cui esprimere le sue opinioni su arte, politica, religione. Poiché Orage sosteneva che il potere economico fosse alla base del potere

⁶ Per una analisi marxista dell'"organicismo" di quella cultura, vedi i diversi saggi di Raymond Williams.

politico, l'apprendistato politico di Pound fu al tempo stesso un apprendistato economico.

Incrocio di posizioni ideologiche dominanti nell'anteguerra inglese, la rivista rappresentava due aspetti di uno stesso radicalismo, in conflitto l'uno con l'altro. L'ala radicale e progressista era rappresentata dai fabiani e dai socialisti democratici che avevano rapporti con il Labour Party e avevano unito i dettami dell'utilitarismo ottocentesco, di stampo individualistico, alle propensioni collettivistiche del socialismo di Proudhon e Marx. (Surette 2010, 111) La Fabian Society era nata nel 1884 per opera di socialisti che favorivano una politica di gradualismo in opposizione ai tentativi di azione rivoluzionaria immediata ed ebbe grande influenza sugli intellettuali inglesi, ma poca sul fervente ribellismo poundiano dell'epoca. La corrente che derivava da William Morris era invece radicalmente ostile all'utilitarismo e riteneva i fabiani troppo materialisti. Erano personaggi che si ispiravano a Ruskin, legati al Movimento delle *Arts and Crafts*, ostile all'industrializzazione e dedito all'utopistica rinascita dello spirito dell'artigianato medievale, che aprì la via a tutte le esperienze successive come quelle del gruppo di Bloomsbury e del Bauhaus. Promosso da William Morris nell'Inghilterra di fine ottocento, il movimento delle *Arts and Crafts* si proponeva di porre rimedio allo scadimento del livello qualitativo ed estetico degli oggetti d'uso comune, causato dall'industrializzarsi della produzione, mirando a un'utopistica rinascita dello spirito dell'artigianato medievale. Il movimento ebbe il merito di aver affrontato per primo il problema del rapporto fra arte e produzione industriale, aprendo la via a tutte le esperienze successive, fra cui, paradossalmente, lo sviluppo del design industriale. Non era quella la strada immaginata da Pound, soprattutto nel *Canto XLV*, benchè le tecniche dell'arte industriale nell'architettura entrino a un certo punto nella sua prospettiva utopistica.

2. Il romanzo familiare di Pound

Una sorta di formazione politica ed economica, tuttavia, aveva già messo radici fin dai tempi dell'infanzia di Pound nell'ambito della cultura familiare. La sua famiglia, sia nel ramo paterno che in quello materno, aveva sempre avuto legami stretti con la politica americana della seconda metà dell'Ottocento, in particolare con i dibattiti sulla questione della moneta. Se il padre di Pound, Homer, era un alto funzionario della zecca di Filadelfia, è al nonno paterno che occorre rivolgersi per cogliere un'anticipazione di future posizioni del giovane poeta. (Redman 2010, 250) Il nonno paterno, Thaddeus Coleman Pound, occupava una posizione di rilievo nella storia iniziale del partito repubblicano dopo la guerra di secessione, rappresentando una specie particolare di cultura "agraria" o populista, profondamente e variamente radicata

nella storia americana.⁷ Le sue scelte in fatto di politica economica lo vedono allineato sulle posizioni di quella parte radicale del nuovo partito repubblicano favorevole alla corrente della cosiddetta “Eastern Main Street” e in forte opposizione all'altra corrente che sosteneva la grande finanza di “Wall Street” con la sua ideologia liberista; un'opposizione che caratterizzò gli anni posteriori alla guerra civile, fino alla fine del secolo e segnò a tal punto la cultura americana da produrre, molto dopo, il famoso romanzo di Sinclair Lewis, *Main Street* (1920).

La particolarità del passaggio fra la *Gilded Age* (1865-1890) e gli inizi del nuovo secolo fu una sorta di alleanza fra i radicali che sposavano politiche “Western Agrarian”, rappresentati dal senatore progressista del Wisconsin La Follette (l'unico caso nella storia americana in cui un candidato di tendenze socialiste arrivò a competere per la presidenza) in alleanza con i progressisti dell'Est. La matrice comune è sempre la denuncia e la lotta contro il *Big Business*. I *farmers*, produttori agricoli, chiedevano misure che concedessero una sempre maggiore disponibilità di denaro e credito, al contrario della grande finanza dell'Est che aveva centralizzato il potere del credito nelle mani delle grandi banche. La questione del denaro, che diventò l'ossessione di Pound, era stata, durante la sua infanzia, al centro del dibattito politico, basata com'era su una tradizione “populista” che si era sviluppata dall'America di Jefferson, attraverso Jackson, fino ai primi anni del futuro poeta, ciò che può spiegare le primissime avvisaglie di populismo assorbite nell'ambiente familiare, subito dimenticate quando Pound inizia la sua carriera di esteta.

Oltreché nutrito della cultura familiare, che si farà sentire soprattutto nei *Cantos* dedicati all'America, grazie alla sua rivalutazione di un agrarismo di stampo fisiocratico, Pound nasce e cresce in una cultura in generale segnata dall'impegno sociale nella lotta contro i monopoli e il capitale finanziario, che non aveva familiarità, né curiosità per le radici culturali del marxismo ortodosso di matrice tedesca, soprattutto per le sue forme di gradualismo politico e di obiettivi collettivistici. Nella cultura americana l'opposizione al capitalismo industriale era nata tardi, come tardi era nata la grande industria, e si era piuttosto configurata come un radicalismo legato al *dissent*, che criticava le sperequazioni create dalla corsa al denaro come un tradimento dei valori originari del diritto individuale alla “ricerca della felicità”. La contraddizione chiave del sistema capitalistico non veniva colta tanto nel modo di produzione, quanto piuttosto della iniqua distribuzione delle risorse finanziarie, basti pensare alla critica più acuta del capitalismo americano, la *Theory of the Leisure Class* di Thorstein Veblen, dove ciò che discrimina è il “consumo opulento”, non la produzione, e la cui opposizione fra *business* e *industry* può richiamare alla mente l'opposizione poundiana fra “usurai” e il “lavoro

⁷ Si è molto discusso sul populismo di Pound. Mentre la critica recente ha insistito su tale definizione, ritengo che il termine populismo non copra tutte le sfumature storiche della cultura “agraria” americana. Vedi Redman 1991; Marsh 1998; Surette 1999.

ben fatto”. Le matrici ideologiche e ideali di quella cultura sono altrettanto eclettiche di quelle che Pound troverà in *The New Age*, benchè prive della componente estetizzante. Jack London, Upton Sinclair e Theodore Dreiser erano al centro di un crogiolo di idee e atteggiamenti che si stavano imponendo alla coscienza americana fin dagli anni inquieti e provinciali della *Gilded Age*, che Pound aveva abbandonato e che certamente non interessavano il giovane *bohemian* che leggeva con passione *Séraphita*, Dante Gabriel Rossetti e la cui “vera Penelope” era Flaubert.⁸ Tuttavia, quando incontra C. H. Douglas è quel retaggio di radicalismo dissenziente che viene a mescolarsi alle teorie economiche e al confucianesimo che stava diventando il suo modello di giustizia nella conduzione dello stato⁹.

3. Il Miglior Fabbro

Lasciando gli Stati Uniti per Londra (e Venezia), Pound si era lasciato alle spalle i germi di quella cultura ribelle, anarchica e in parte populista, per dirigere la sua ribellione verso questioni estetiche. Era stato al centro degli scandali avanguardistici della Londra ancora perbenista e edoardiana e appena scossa dalle rivoluzioni artistiche delle grandi mostre sui Post-Impressionisti organizzate da Roger Fry. Aveva dato il via all’Imagismo (1913) e al Vorticismo (1914) e stabilito burrascosi rapporti con Marinetti e il Futurismo. Pur prendendone le distanze, dal futurismo aveva mutuato

⁸ Il primo successo di scandalo di Dreiser fu *Sister Carrie* (1900) ma la sua rilevanza come acuto sensore dei problemi sociali sta tutta nella trilogia che inizia con *The Financier* (1912), nel quale prende di mira la vita finanziaria della nazione e ritrae l’ascesa al potere di Cowperwood, un tycoon machiavellico e senza scrupoli, ripreso poi nel romanzo più famoso *The Titan* (1914). London unisce alla sua passione per Marx e Nietzsche un utopismo romantico che oppone al capitalismo imperante, il ritorno al mondo primigenio della frontiera. Upton Sinclair (*The Jungle* 1906) unisce alla denuncia dello sfruttamento e della lotta per la sopravvivenza dei più deboli, l’utopia visionaria dei trascendentalisti; determinismo darwiniano e visionarismo sono sempre intrecciati nel socialismo.

⁹ L’economia americana si era sviluppata a un ritmo inusitato accelerando gli investimenti di capitale nelle ferrovie e nelle nuove industrie. Tuttavia, mentre il potere industriale e la ricchezza della nazione crescevano, l’intelligenza e gli artisti si allontanavano sempre più da quella “half savage country” (*Mauberley* I,i) dominata dai nuovi ricchi e da un’imperante corsa all’avere. L’emergere del socialismo come potere politico e culturale e la nascita di gruppi di sindacalisti rivoluzionari come l’IWW dediti al “muckraking” aveva sfaccettature contrastanti. La generazione spinta dal sogno delle riforme politiche (contro “i malfattori della ricchezza”) e dall’opposizione ai monopoli era anche affascinata dall’imperialismo, dal mito del superuomo e della forza. Un fascino per l’energia sprigionata dalla vitalità del nuovo paese e del nuovo secolo che, mentre denunciava lo sfruttamento dei piccoli imprenditori o delle imprese agrarie, che avevano seguito il sogno americano verso Ovest, da parte dei grandi monopolisti, ne esaltava comunque la grandezza (Kazin 1956: 70-73).

l'attenzione per il dinamismo e l'energia che ritroviamo nella definizione del *Vorticism*: "The image... is a radiant node or cluster; it is ... a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing". (Pound 2005, 289)

L'interesse per l'economia inizia poco dopo, con l'opposizione alla guerra. La prima guerra mondiale diventa l'emblema della decadenza dell'Occidente, ma soprattutto della decadenza dell'arte, causata da quella che Pound inizia a intravedere come "the bankers' war against civilization". Dopo l'incontro con Douglas, Pound lascia Londra per Parigi e lì nel 1922 intraprende la famosa impresa di tagliare e redigere il testo di *The Waste Land*, l'operazione cesarea che permette a un Eliot dubbioso e indeciso di dare alle stampe il poemetto più famoso del XX secolo. Nel farlo, Pound usa ciò che verrà definito il "metodo mitico", improntato alla narrazione paratattica dell'*Ulysses* di Joyce. Il metodo antinarrativo del montaggio o giustapposizione di frammenti, collegati fra loro da una logica "ideogrammatica", non evidente e spiazzante, ma dinamica, che il lettore deve ricostruire da sé, il cui corrispettivo visuale potrebbe essere il cubismo in pittura. L'energia del Vortex diventa un'azione creativa che organizza le forme: "The complete man must have more interest in things which are in seed and dynamic than in things which are dead, dying, static." ("Affirmations VI" 16-18)

Per riconoscenza Eliot dedica il suo poema a Pound, apponendovi l'epigrafe: "Al miglior fabbro", una citazione da Dante che allude a Arnaut Daniel, suggerendo che l'impatto rivoluzionario che *The Waste Land* avrebbe avuto sulla lingua poetica del secolo era paragonabile a quello che Dante aveva avuto sulla poesia futura e che il provenzale Arnaut Daniel aveva insegnato a Dante. Ma ciò che conta è il termine fabbro, il poeta visto come *faber*. Nel 1916, in *Gaudier Brzeska, A Memoir*, Pound aveva esaltato la prassi del lavoro artigianale: "la scultura che io ammiro è il lavoro dei maestri artigiani. Ogni centimetro della superficie è strappato al caos dalla punta dello scalpello." (Cianci 89) Pound impiega sovente la scultura come metafora del poetare. La grande arte poetica è, come la scultura, l'arte del togliere e non l'aggiunta di ciò che ora viene definendo come "astrazione" cioè i passaggi narrativi e logico discorsivi, visti come inessenziali ornamenti verbali, che ostruiscono anziché favorire la conoscenza. Più tardi, nel *Mauberley* e con maggior forza nel *Canto XLV*, l'arte del poeta-*faber*, che per Pound è ricerca di conoscenza, viene contrapposta all'azione paralizzante e offuscante dell'"usura": "with usura the line grows thick". L'arte del togliere favorisce la ricerca della forma essenziale che emerge dalla *technè*, dal sapere nutrito di una tradizione artigianale dimenticata.¹⁰ L'arte nuova e moderna è quella che fa rivivere l'antica *technè*, e non la imbalsama nei musei o nei "multitudinous details" della filologia tradizionale.

¹⁰ Il processo che portò Pound a creare la famosa breve lirica, *A Station in the Metro*, ispirata all'Haiku giapponese, che divenne il manifesto dell'Imagismo, è narrato in *Vorticism*.

Con la sua immaginazione sincretistica Pound trova punti di incontro fra programmi poetici, economici e politici, altrimenti ritenuti inconciliabili. L'energia e la precisione del "Vortex" viene offuscata dall'astrazione che impedisce la circolazione dinamica delle idee e tale astrazione viene colta, in ambito economico, nell'azione del capitale finanziario e nell'azione innaturale della ricchezza che produce ricchezza. La forza frenante viene individuata non tanto nel capitalismo, quanto nel potere finanziario, nella speculazione, nella ricchezza prodotta non dal lavoro, ma dal potere vilificante del denaro. Per un'altra via, Pound era tornato alla denuncia delle concentrazioni finanziarie, proprie del radicalismo americano. L'astrazione, sia essa quella della cattiva arte industriale o quella prodotta dal capitale finanziario, impedisce di cogliere le connessioni fra le epoche e le culture che Pound aveva sempre cercato. La lunga interminata e interminabile epica dei *Cantos* è retta dal metodo ideogrammatico del montaggio di frammenti di civiltà apparentemente lontane che rivelano intime connessioni a chi ne sa cogliere la "forma": "The *forma*, the immortal *concetto*, the concept, the dynamic form which is like the rose pattern driven into the dead iron-filings by the magnet, not by material contact with the magnet itself, but separate from the magnet" (GK 152). Il "good job" dell'artista artigiano sta nel cogliere la logica delle forme che si tramanda attraverso la *téchne* ciò che non è semplice tecnica ma un saper fare che si ritrova attraverso i tempi e le culture, la differenza fra la conoscenza che si acquista attraverso lo sforzo e la conoscenza che "is in the people, 'in the air' ... the tangle or complex of the inrooted ideas of any period". Pound adotta per tale conoscenza il termine *Paideuma*, tratto dall'antropologo Frobenius: "I shall use *Paideuma* for the gristly roots of ideas that are into action" (GK 58), che a volte definisce anche una dinamica *Kultur Morphologie*. L'antica Grecia dell'Odissea è analoga alla Cina antica, un periodo della storia americana settecentesca è analogo a un periodo della storia cinese, Mussolini è associato a Jefferson e a Confucio: "All ages are contemporaneous" (SR *Praefatio*). La sua insistenza sulle forme lo collega a un ambito intellettuale di riflessione sulla storia dell'arte che Aby Warburg aveva inaugurato all'inizio del secolo con i suoi studi sulle *Pathosformeln*.¹¹ Il suo ragionare storico si concretizza in una morfologia culturale, di cui l'"usura" del linguaggio cancella le tracce impedendo la trasmissione del saper fare, del sapere artigianale. L'energia che organizza le forme è interrotta e ostruita dal potere che ne blocca la vitalità con la violenza bellica che nel *Mauberley* aveva iniziato a definire usura:

usury age-old and age-thick
and liars in public places (*Mauberley* IV)

¹¹ Vedi Ferreccio 2013.

4. L'uomo artigiano

Alla base di *the Waste Land*, il poemetto più nichilista di tutto il Modernismo letterario, sta dunque l'utopia poudiana della possibilità di un ritorno all'uomo artigiano. Prima della guerra Pound aveva sperato in un nuovo Rinascimento che sarebbe iniziato in America e avrebbe portato dalla riscoperta di idee e pratiche dimenticate o rifiutate, così come il Rinascimento italiano, attraverso Bisanzio, aveva riscoperto l'arte e la filosofia greche. Il pensiero artistico e sociale di Pound è costantemente segnato da tendenze utopistiche che lo situano nel contesto degli utopisti di matrice letteraria, sulle tracce di Fourier e, prima ancora, di Coleridge e altri, che prevedevano la fondazione di comunità utopistiche, di cui l'Ottocento inglese e americano aveva fornito esempi famosi. Pound non cercò mai di impiantarne una, ma ne scrisse a un certo punto, in *The Revolt of Intelligence* (*The New Age* 1919, 353-54)

Nei resoconti scritti da New York e pubblicati su *The New Age*, tra il 1912 e il 1913, con il titolo *Patria Mia*, Pound paragona i grattacieli newyorkesi ai campanili di un tempo, rinnovando il gusto del medievalismo che Ruskin aveva coltivato nell'Ottocento nel suo *The Stones of Venice*. Come le antiche torri sovrastano i paesini abbarbicati sui colli, così i grattacieli sovrastano la metropoli moderna per eccellenza. ("Patria Mia II" 78) Non era raro a quei tempi trovare il mito del gotico nell'architettura, in particolare nell'architettura espressionista (l'utopia di un ritorno al Medioevo cui si rifarà anche il Bauhaus). (Cianci 85) Il grattacielo della metropoli è considerato alla stregua di un villaggio precapitalista, ricco di valori simbolici. All'esaltazione del lavoro artigianale, Pound affianca una critica feroce dell'arte massificata e dozzinale, dell'ornamento fatto a macchina, della bruttura delle città industriali, condividendo con Ruskin la denuncia della qualità avvilita degli edifici londinesi di fine secolo, il brutto "insopportabile" delle decorazioni industrialmente prodotte:

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,

The "age demanded" chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the "sculpture" of rhyme (*Mauberley* II)

Come dirà nel *Mauberley*, l'età pretende un'immagine "imbellita" di se stessa, che può esser data soltanto da un ornamento di stucco, una cattiva scultura che si fa aggiungendo stucco o gesso, non quella grande che si fa levando il superfluo da una materia difficile e dura come la pietra o l'alabastro. Un'immagine fotograficamente prosastica, fatta in fretta e senza perdita di tempo, replicabile all'infinito per un mercato dell'arte massificato: "We see *to kalòn* / Decreed in the market place" (*Mauberley* III). L'orrore che ispira a Pound la decorazione industriale è un fatto morale oltretutto

estetico, l'immoralità dell'inautentico; ma anche il sintomo e la conseguenza del lavoro diviso, alienato e asservito, un lavoro fatto a macchina nel quale:

There has been no affection, nothing but evasiveness, a desire to get through a mean job with the least possible expenditure of thought, taste, time, money or the better habits of craftsmanship. (Pound 1980, 76)

Come altri dopo di lui¹², Pound sottolinea ciò che va perduto quando, come nel caso dell'operaio specializzato, si perde memoria di quelle tecniche che rappresentano una cultura che si è formata attorno a queste operazioni. I critici dell'arte industriale colgono le difficoltà del trasferimento tecnologico, della circolazione dell'eredità culturale legata al fare. La facilità nel disporre degli oggetti desensibilizza nei confronti dell'oggetto concreto, della qualità tattile delle cose materiali e soprattutto di quei "luminous details" che contengono in sé il dinamismo della storia passata. Come sosteneva Aby Warburg, Dio sta nel dettaglio. Il progresso tecnologico diventa inseparabile dalla sottomissione al dominio altrui, che Pound ormai identifica con chi aveva tratto profitto dalla guerra. Finché Pound rimase nella fase dello sperimentalismo avanguardistico d'anteguerra, l'ostacolo era l'insensibilità di un ambiente culturale troppo materialistico, come l'America che aveva abbandonato, o troppo tradizionalista, come l'Inghilterra edoardiana in cui si era impiantato. Ora l'ostacolo sta diventando una forza economica che impedisce, con la circolazione del denaro, anche la circolazione delle idee.

5. *Hugh Selwyn Mauberley*

Nel poemetto *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) la protesta contro l'arte dozzinale si unisce all'indignazione per lo scempio prodotto dalla guerra. Si tratta di un *Künstlerroman*, un romanzo d'artista, la storia autorironica di un artista mediocre (in parte un autoritratto, in parte una *dramatis personae*) e del suo entourage, un ritratto impietoso dell'Inghilterra di fine secolo e delle conseguenze della guerra. (Pound 1982, 9-14) Ma è anche il primo poemetto in cui Pound usa il metodo strutturale dell'*Ulysses* di Joyce, che riprenderà nella redazione di *The Waste Land*, il montaggio di frammenti, uno stile ellittico e allusivo che spiazzava il lettore che si aspetterebbe un "prose kinema". Il tono generale è quello di un'ironia amara, mista alla ricostruzione essenziale e precisa nello stile del "ritratto" dell'epoca tra il Preraffaellismo e l'inizio secolo, che Pound ritrae, attraverso le diverse voci e *personae*, modulando indignazione e partecipazione distaccata. Il tono satirico e autoironico non gli impedisce di rivendicare il valore dell'artista-esteta, una figura inefficace ormai in un mondo dominato dall'affarismo.

¹² Richard Sennett è l'esempio più recente della ripresa, di questi temi, benché con obiettivi diversi. Vedi *The Craftsman* (2008).

La critica dell'arte dozzinale viene accostata qui per la prima volta all'"usura", che ha causato la guerra e la morte inutile di tanti giovani e di giovani artisti. I valori falsi di una società che dà più importanza al denaro che alla vita, al profitto che alla bellezza, non possono che portare a un falso assetto economico. Benchè la critica tocchi anche gli atteggiamenti dell'esteta, che la guerra mondiale aveva reso sempre più fuori luogo, è l'usura finanziaria, l'"astrazione" della ricchezza che produce ricchezza, la causa della cattiva arte industriale: lavoro alienato e astratto che antepone il profitto all'amore per il lavoro ben fatto, perché il lavoro per Pound non è una merce, "il lavoro è ciò che uno fa". Un'arte superficiale, da prodursi e consumarsi senza perdita di tempo, un'immagine narcisistica della propria "accelerated grimace" (smorfia convulsa), che l'Usura del *Canto XLV* rende ancora più spaventosa attraverso la diretta semplicità del verso in cui "endure" ne concretizza l'azione: "No picture is made to endure nor to live with / But is made to sell and sell quickly", l'opposto della scultura della rima. Invettiva sentita, reazione alla morte di miriadi ("There died a myriad"), ma anche alla morte di quell'arte che, secondo Pound, aveva posto le basi per la scultura moderna, di un'arte che sapesse continuamente rinnovarsi facendo rivivere la sapienza artigianale degli artisti del passato o di altre culture. Nella sua svolta economico-politica Pound anticipa la mediazione fra l'estetico e il politico che sarà alla base di altre poetiche novecentesche quali, ad esempio, il teatro epico di Brecht; la differenza non sta tanto nelle affiliazioni di destra o di sinistra, ma nell'individuare i mali e le debolezze del capitalismo nel modo di distribuzione più che nel modo di produzione. Pound insisterà sempre sulla circolazione del denaro e sul fatto che Marx "non capiva niente di denaro".

Nelle due sezioni sulla guerra, l'ironia cede a un'invettiva angosciata e a un'evocazione delle migliaia che morirono inutilmente, registrando il formarsi della disillusione e dando voce all'atto d'accusa insistente (notiamo la ripetizione incalzante: "believing in old men's lies, then unbelieving / came home, home to a lie, / home to many deceits, / home to old lies and new infamy;" *Mauberley IV*) che si rivolge contro quella *home*, quella patria per cui si è andati al fronte: al ritorno a casa essa si rivela cumulo di vecchie menzogne, funzionali allo sfruttamento e all'usura, che il conflitto ha consolidato nel suo dominio e la cui "smorfia accelerata" che "l'età" pretendeva ritorna ora capovolgendo l'iniziale visione eroica, in un mortale sberleffo: "laughter out of dead bellies". La patria è diventata una vecchia cagna, o puttana, sdentata:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization, (*Mauberley V*)

Si è combattuto per qualche vecchia pietra e qualche libro squinternato, di cui la guerra della finanza contro la civiltà ha rivelato l'inefficacia.

6. *Social Credit*

Le tendenze utopistiche di Pound avevano bisogno di un sistema cui appoggiarsi, che non fosse la rivoluzione russa con la quale all'inizio aveva simpatizzato. C. H. Douglas gli aveva fornito un modello di equa distribuzione della ricchezza prodotta dal capitalismo industriale. Il *Social Credit* era sia una dottrina che un movimento. Douglas, il suo fondatore, sosteneva che la povertà e la guerra erano il risultato della distribuzione ineguale di potere d'acquisto del consumatore nelle economie capitalistiche degli stati-nazione moderni. Ciò che distorce la distribuzione del potere d'acquisto è, secondo Douglas, il controllo del credito da parte di banche private, e la loro imposizione di un interesse eccessivo, o usura, per l'uso del credito. L'ammontare degli interessi, assorbito dai prezzi, non arrivava mai ai consumatori; perciò il prezzo delle merci era sempre più alto del potere d'acquisto disponibile. Credeva che un'offerta inadeguata di denaro e una sovrapproduzione di merci portassero a periodi di depressione periodici. Oggi queste idee non sorprendono ma erano poco ortodosse a quel tempo. (Redman 2010, 260) Douglas riteneva che se il credito non fosse stato nazionalizzato nell'interesse pubblico, la povertà e la guerra sarebbero state inevitabili, perché le nazioni avrebbero sempre gareggiato l'una con l'altra per acquisire mercati stranieri che assorbissero il surplus dei prodotti domestici. Il *Credito Sociale*, così come Pound lo recepì, era una versione sofisticata delle teorie del complotto che facevano risalire la Grande Guerra all'avidità cupidigia di coloro che ne avevano tratto il maggior vantaggio: le banche, i produttori di armi, i generali e i grandi politici.

Queste nuove convinzioni alterarono il senso che Pound aveva del rapporto fra l'artista e la società. Se l'arte doveva prosperare la società che la produce doveva esser sana; ma la democrazia borghese e capitalistica è corrotta dall'avidità rampante e dalla mediocrità. L'avvento della Grande Depressione dieci anni più tardi non fece che confermarlo nelle sue analisi. Dall'incontro con Douglas e con il *Social Credit*, che condanna le banche perché agenti dello sfruttamento usuraio dell'umanità, la critica del potere finanziario diventa una componente fissa della teoria socioculturale che anima i *Cantos*, ma anche la causa principale della degenerazione del linguaggio in generale e di quello artistico in particolare. Le cause della guerra diventano anche le cause dell'impoverimento dell'arte. Al *Canto XLV* sull'usura Pound apporrà una nota che ne definisce i tratti: "A charge for the use of purchasing power, levied without regard to production". Il produttore e, implicitamente, l'artista creano qualcosa di nuovo usando risorse naturali o culturali, mentre la finanza usa il denaro per acquisire più denaro grazie soltanto alla speculazione. Nello scegliere di seguire le analisi del *Social Credit* Pound pensava di fornire una solida base economica per lo sviluppo delle arti. Nelle sue teorie economiche Pound era piuttosto un moralista e un utopista che un economista.

Economia e creatività si intrecciano nuovamente quando Pound identifica i tentativi inascoltati di Douglas per cercare di riformare l'economia con la propria inarrestabile, ma altrettanto inascoltata, intraprendenza nel riformare la poesia: nel *Canto XXII*

l'eretico Douglas viene messo a confronto con l'ortodosso Keynes. La polemica contro i profittatori della guerra e la nefaste conseguenze di una cattiva economia vengono riprese nel *Canto XXXVIII* dove Pound ribadisce che gli interessi del potere finanziario e le connessioni fra alta finanza, spionaggio e produzione di armi, oltreché provocare sempre nuove guerre come unica soluzione a un ciclo inarrestabile di fallimenti e depressioni economiche, impediscono anche la circolazione di nuove idee. Con la ripresa di alcuni versi del *Paradiso* dantesco Pound cerca di mettere in poesia le teorie di Douglas, ma il rapporto fra il degrado dell'economia e il degrado del linguaggio aveva trovato in due canti precedenti una più calzante e grottesca rappresentazione.

7. *Hell Cantos XIV-XV*

Il tema centrale dei *Cantos* infernali è il degrado del linguaggio ad opera dell'"usura" presentata attraverso la natura escrementizia del denaro. Questi due canti mettono in atto ciò che il capitale finanziario fa al linguaggio. L'azione della finanza è all'origine dell'informe, che caratterizza questi canti infernali, soprattutto il *XIV*, deformati dall'entropia del denaro. (Albright 77-78) L'inferno è, in un certo senso, una cattiva banca, piena di finanzieri e profittatori: "monopolists, obstructors of knowledge, / obstructors of distribution": monopolisti, strozzatori della conoscenza, strozzatori della distribuzione. Seguono i traditori del linguaggio, "the press gang", la "combriccola dei giornali e della stampa" e, curiosamente, i filologi. Se nei primi *Cantos* Pound aveva presentato i frammenti dei testi e delle voci che riteneva essere le più significative della cultura mondiale, qui lacera, tortura e imbratta i testi e i vizi dell'"usura" che vanno consegnati all'oblio. Contrariamente all'*Inferno* dantesco, con la sua realistica concretezza, quello di Pound non è un luogo ma una condizione psico-fisica che è sempre sul punto di disintegrarsi, inafferrabile e repellente, un "endless slosh", un muoversi senza direzione, un infinito dissolversi che non si dissolve mai, una melma priva di sostanza. Politici, finanzieri e speculatori sono gli abitanti dannati di questa dimensione e visione scatologica, nella quale i singoli sono ben lungi dalla statura dei dannati danteschi e indegni di esser ricordati; essi hanno perso con il nome anche la propria identità, che si erode fino alla sparizione:

Io venni in luogo d'ogni luce muto;
 The stench of wet coal, politicians
 e andn, their wrists bound to
 their ankles,
 Standing bare bum,
 Faces smeared on their rumps,
 Wide eye on flat buttock,
 Bush hanging for beard,
 Addressing crowds through their arse-holes,
 Addressing the multitudes in the ooze,
 Newts, water-slugs, water-maggots, (C XIV, 61)

Come nei dipinti di Otto Dix (*Die Skatspieler* 1920) i tratti della mostruosità sono dati dallo spiazzamento degli organi dei sensi, mentre la forma umana diventa un'accozzaglia di di oggetti parziali che si confonde con un luogo esso stesso disarticolato, in cui la differenza fra le parti del corpo, fra capo e coda, svanisce. Le voci umane si sono trasformate in flatulenze, l'oratoria diventa gas intestinale, una completa disarticolazione del linguaggio, e del discorso. Dall'invettiva contro l'usura, intesa in senso finanziario, si passa qui all'equivalente dell'usura in campo poetico: il linguaggio usurato che da simbolico si fa diabolico e funziona da schermo, rimbalza su se stesso, si disarticola come i dannati.

I *Cantos* rielaborati negli anni venti contenevano ormai molti temi economici, ma la svolta decisiva doveva ancora venire e venne con le conseguenze della crisi del '29. Poco prima Pound aveva iniziato il processo di idealizzazione della figura di Mussolini e delle sue riforme economiche che confluirà nel pamphlet *Jefferson and/or Mussolini* (1935). A partire dagli anni trenta le sue inclinazioni economico-politiche si basano sulla fisiocrazia settecentesca, in particolare sulle idee fisiocratiche di Jefferson, secondo le quali esiste un ordine naturale dell'economia e della società sul cui modello devono essere strutturati la società e gli stati; solo l'agricoltura e in generale le attività legate alla terra sono produttive mentre l'industria e il commercio non producono valore. Pound pensava che riforme improntate alla fisiocrazia jeffersoniana avrebbero salvato il mondo dal disastro finanziario e politico, e cioè da quella che aveva individuato come la guerra delle banche contro la civiltà. (Marsh, 1998, 35-41) Ed è questa impostazione che lo porta a un'interpretazione eterodossa delle politiche economiche del fascismo e alla sua idealizzazione. Seguire Pound nelle sue tarde elaborazioni sulla moneta, che scrisse prima in italiano, o ripercorrere i tentativi che fece già alla fine degli anni trenta per convincere Roosevelt della bontà del regime fascista, non rientra nello scopo di questo lavoro. Vi sono tuttavia alcuni aspetti che è opportuno segnalare all'insegna dell'ironia: in primo luogo, Pound non capì mai che i diversi programmi di sostegno all'economia che il New Deal instaurò per porre freno alla disoccupazione avevano molto in comune con le misure simili che Mussolini aveva intrapreso, al punto che Roosevelt inviò i suoi ministri in Italia per fare ricognizioni di tali interventi statali nell'economia. (Redman 2010, 256) Al tempo in cui *Jefferson and/or Mussolini* fu scritto, l'opinione americana su Mussolini non era sfavorevole. L'idealizzazione del fascismo, in secondo luogo, si basava paradossalmente sul costante impegno poetico e intellettuale di Pound contro le guerre, (Accame 50-52) testimoniato dal verso finale dei *Cantos*:

To be men not destroyers

BIBLIOGRAFIA

POUND E. (1968), *The Spirit of Romance* [or. 1910], New Directions, New York.

- POUND E. (1991I), "Patria Mia II". *The New Age* [or. 1912], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. I, Garland, New York.
- POUND E. (1991II), "Affirmations VI". *The New Age* [or. 1915], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. II, Garland, New York.
- POUND E. (1991III), "The Revolt of Intelligence". *The New Age* [or. 1919], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. III, Garland, New York.
- POUND E. (1970), *Jefferson and/or Mussolini* [or. 1935], Liveright, New York.
- POUND E. (1980), *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. Harriet Zinnes, New Directions, New York.
- POUND E. (1982), *Hugh Selwyn Mauberley*, ed. Massimo Bacigalupo, Il Saggiatore, Milano.
- POUND E. (1996), *The Cantos*, New Directions, New York.
- POUND E. (2005), *Early Writings. Poems and Prose*, ed. Ira Nadel. New York: Penguin, 2005
- ALBRIGHT D. (1999), *Early Cantos I-XLI*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ACCAME G. (1995), *Ezra Pound Economista. Contro l'usura*, Settimo Sigillo, Roma.
- CARR H. (2009), *The Verse Revolutionaries, Ezra Pound, H.D., and the Imagists*, Jonathan Cape, London.
- CIANCI G. (2001), *Ruskin e Venezia. La Bellezza in Declino*, Olschki, Firenze.
- FERRECCIO G. (2013), *Ezra Pound and Aby Warburg: Nymphs and Luminous Details in Roma/Amor. Ezra Pound, Rome and Love*, a cura di William Pratt e Caterina Ricciardi, AMS, New York.
- KAZIN A. (1956), *On Native Grounds* [or. 1942], Anchor Books, New York.
- MARSH A. (1998), *Money and Modernity: Pound, Williams and the Spirit of Jefferson*, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- MARSH A. (2010), *Politics*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NADEL I. ed. (1999), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REDMAN, T. (1991), *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REDMAN, T. (2010), *Pound's Politics and Economics*, in NADEL I. ed. (2010), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SENNETT R. (2008), *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven.
- SURETTE L. (1979), *A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's Cantos*, Clarendon Press, Oxford.
- SURETTE L. (1999), *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism*, University of Illinois Press, Urbana.
- SURETTE L. (2010), *Economics*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.

ALESSANDRO CASICCIA

CROLLI IN BORSA E ROMANZI D'AVVENTURE FINANZIARIE

1. Avide imprese

Fine anni sessanta dell'ottocento. Il Secondo Impero toccava il culmine della sua potenza. E Parigi si mostrava sempre più quel luogo prescelto della modernità che Baudelaire aveva scoperto. Scrivendo *Il denaro*, Émile Zola tracciava di quel mondo un affresco denso di contrasti. La sensualità veniva realisticamente a confondersi con il potere seducente del denaro; e l'eccesso di avidità creava un sovrapporsi di scopi e mezzi, un intreccio di quanto diciamo razionale con ciò che poi risulta irrazionale.

In un ambiente fosco e rumoroso come la Borsa era a quel tempo, vediamo muoversi l'affarista Saccard, tanto pieno d'immaginazione quanto privo di scrupoli, che crea dal nulla una banca dal nome altisonante cui vorrebbe affidare gigantesche operazioni a livello internazionale. Molti i punti di confronto e di somiglianza con i nostri giorni; ma certamente colpisce anche la differenza fra l'ambiente dei giochi finanziari descritto da Zola e quello degli Anni Duemila. Tanto risuonante di grida era allora la piazza d'affari di Parigi, tra rue Montmartre e rue Richelieu, quanto tecnologicamente filtrato e poco rumoroso, ma non certo meno inquietante, appare, nell'era globale, l'ambiente delle contrattazioni a Wall Street, a Tokyo, alla City.

Non solo nel palazzo della Borsa parigina ma anche nel marciapiede antistante, si udivano le voci affannate dei rialzisti e dei ribassisti. Dopo un periodo d'euforia, dopo l'intensificarsi della relazione tra affari, politica, informazione, a un certo punto la tendenza mutava. E cominciava una serie di contrastanti annunci, che preludeva al crollo del gigante bancario che Saccard aveva creato in modo molto inventivo e poco corretto. Per un po' aveva ben funzionato l'accanimento nell'ostentare, nel comunicare anche mostrando lussuosa opulenza, nel presentare alla ribalta una fortuna sicura; mentre il retroscena celava non solo intrighi luridi e oscuri ma anche spazi d'incertezza da cui il panico sarebbe infine scaturito trascinandolo nel baratro l'avventuriero (che poi si sarebbe in qualche modo salvato) e con lui un bel numero di azionisti (che invece sarebbero stati rovinati).

Incidentalmente, si può notare l'ambiguità del vocabolo *money*, usato nelle traduzioni in inglese del libro di Zola; e ricordare che la differenza tra moneta e denaro diviene oggi ancor più acuta grazie alle versioni digitali del "mezzo di scambio universale"¹.

La Parigi di allora stava per illuminarsi con le luci dell'Esposizione. Lo spettacolo della civiltà capitalistica raggiungeva il suo massimo splendore. Dopo qualche anno però la città sarebbe stata travolta da eventi tremendi. Come la sconfitta di Napoleone III. E come la breve, tragica vicenda della Comune. In altre opere di Zola notiamo l'impressione che in lui avevano suscitato i crudi eventi della Comune, inducendolo, da un lato a provare solidarietà con chi insorgeva contro il dominio alto borghese, d'altro lato a scorgere nel proletario in rivolta un tipo umano umiliato dallo sfruttamento, degradato dagli stenti, minato dai danni dell'alcolismo, ma anche predisposto a momentanee esplosioni di barbara violenza. In questa seconda rappresentazione, che emerge in talune pagine di *Germinal* (dove lo sguardo è turbato ma anche affascinato), vediamo trasparire qualche traccia dell'influenza esercitata su Zola dal poi criticato maestro Hippolyte Taine².

Nella gigantesca opera di Taine, le masse rivoluzionarie, emerse dall'oscurità in successivi momenti storici, erano state presentate come paurosi branchi di belve feroci. E in quella visione ansiosa e sprezzante veniva in qualche modo anticipata, come vedremo in seguito, una serie di studi e di scritti come quelli di Gabriel Tarde e di Gustave Le Bon, dedicati tra otto e novecento alla psicologia collettiva³. Dove l'entusiasmo così come la paura e il panico apparivano quali emozioni contagiose; stati d'animo che si diffondono; sentimenti collettivamente provati e al tempo stesso provocati⁴. (Sappiamo peraltro che analoghe emozioni potevano segnare anche meccanismi psicologici collettivi di diversa natura: come l'euforia dei mercati, il diffondersi di allarme, gli inquieti movimenti del capitale e delle borse).

¹ In proposito, si veda: Turri 2009. Il concreto della prima e l'astrattezza del secondo (prima per l'abolizione, nel 1971 della convertibilità, e oggi per la virtualità indotta dalle nuove tecnologie) emergono pienamente.

² Taine 1921 [1875-1893]; Palano 2010. Questo interessante saggio, sulla rappresentazione delle folle, ci ricorda come Zola, allievo di Taine prima di allontanarsene politicamente, non fosse riuscito a ripudiare del tutto l'interpretazione psico-patologica delle rivoluzioni, poi sviluppata a modo loro anche da Sighele e da Le Bon.

³ Tarde 1976 [1898] e 1901; Le Bon 1946 [1895].

⁴ Lettura indispensabile: Lefebvre 1973.

2. Letteratura come storia

A dispetto di tante tempeste, Parigi si sarebbe ben presto ripresa. Si delineavano con più chiarezza certe trasformazioni che Baudelaire aveva già percepito, e che nel secolo successivo il genio di Walter Benjamin avrebbe reinterpretato.

Luogo di splendore e insieme teatro di uno smarrimento, di una mutata percezione del tempo e dello spazio. Parigi metropoli luminosa si dilatava come un prodigio della tecnica, con le cristalline geometrie delle sue architetture, con le arditezze del suo sviluppo urbano, con le luci dei grandi magazzini. Ma Parigi si confermava anche, e più di prima, uno dei motori della grande finanza. Europea e non solo europea. E nella letteratura del tempo troviamo rappresentazioni efficaci delle mutazioni che erano in corso, tra cui il nuovo sviluppo delle società per azioni, il prossimo conseguente passaggio dei poteri al management e il nuovo spazio di gioco che il capitale azionario stava assumendo.

Però le piazze di Londra e di New York già ormai contendevano a Parigi un ruolo privilegiato nel mercato borsistico: quello d'esser teatro di ardite e spesso poco limpide avventure, fonte di curiosità per i letterati ancor prima che per gli economisti e gli analisti dei mercati. Fra i vari esempi di questa curiosità, si potrebbe ricordare anche *La piccola Dorrit*, dove Charles Dickens ci racconta dell'ingannevole piramide finanziaria creata dal banchiere Merdle. I metodi di questo avventuroso banchiere sarebbero stati parzialmente riprodotti nel 1920 da Charles Ponzi, e infine, negli anni Duemila, da Bernard Madoff, ingegnoso autore di "illusioni" finanziarie ma anche "colpevole rituale" designato a spiare molti peccati di altri grandi acrobati della vertiginosa Wall Street.

Lungo il secolo diciannovesimo, nell'accidentato terreno del gioco affaristico, già si erano snodate trame che non possiamo non confrontare con quelle che oggi quotidianamente udiamo, vediamo, leggiamo: uno svolgersi di eventi che allora le stesse scienze sociali, ancor giovani, coglievano solo in parte, tranne poche eccezioni; mentre toccava all'arte dei letterati descrivere a fondo le trasformazioni.

Era già accaduto in precedenza, quando le ingannevoli ascese sociali nella contraddittoria società francese erano state narrate da Stendhal attraverso la tragica esperienza di Julien Sorel ne *Il rosso e il nero*⁵. O quando un tema come quello della miseria del proletariato era stato esposto con realismo nei romanzi dello stesso Zola, oltre che in quelli di Victor Hugo o di Charles Dickens, assai più che nelle analisi delle scienze sociali. Possiamo ricordare anche che *La Commedia umana* di Honoré de Balzac era stata elogiata a suo tempo da Engels quale mirabile storia della nascente borghesia e

⁵ Sul tema, fra i pochi sguardi della scienza politica odierna vedi ad es. Boyd 2005.

della sua irruzione nella società nobiliare “ricostituitasi” con la Restaurazione⁶. Ma gli esempi di questo contributo della letteratura sono molti, come vedremo. Negli anni cinquanta, ad esempio, lo studio di Wright Mills sulla *middle class*, che poi meglio vedremo, fa ampio ricorso a citazioni e riferimenti letterari: da Balzac a Orwell. E pochi anni fa *L'educazione sentimentale* di Flaubert è stata vista da Bourdieu, non solo in quanto “fonte” per indagare la storia di un'epoca, ma anche come vera ricerca sociologica “spontanea”⁷.

Quanto rilevante sia stato, e in altro modo sia tuttora, il ruolo politico e sociale del romanzo, emerge anche da un'osservazione di Claudio Magris, in un libro a due voci da lui redatto con Mario Vargas Llosa⁸. Quest'ultimo, in un'opera precedente, si era chiesto: “Può esistere il mondo moderno senza il romanzo?”. Magris aveva a sua volta formulato una domanda reciprocamente analoga: “Può esistere il romanzo senza il mondo moderno?”. Ricordiamo anche che Lucien Goldmann considerò la forma romanzo insostituibile nel rappresentare la vita quotidiana nella società individualista del capitalismo⁹.

3. L'economia finanziaria come realtà e come interpretazione

Durante l'ottocento, sempre più decisivo si mostrava il ruolo della comunicazione. Quella pubblica, giornalistica, densa di notizie (vere o dubbie); ma parallelamente quella privata, consistente in segrete, privilegiate informazioni sull'imminente avvio di un nuovo movimento d'affari.

Nel 1885, Guy de Maupassant pubblicava il famoso *Bel Ami*, dove si descrivevano i poteri palesi e occulti all'opera nella Parigi d'allora, nuovamente affermatasi come capitale della Borsa europea e cuore di reti economiche mondiali. Il funzionamento di quella macchina era peraltro azionato da poco rassicuranti intrighi privati, in una stretta interconnessione tra finanza, politica affaristica e mezzi di comunicazione diffusa (essenziale, a quel tempo, l'editoria giornalistica)¹⁰.

Verso la fine dello stesso secolo XIX, molte cose stavano frattanto mutando. E, non dimentichiamolo, una serie di crolli si registrava nelle piazze europee e americane fino al 1883. Come abbiamo visto, la disinvoltura finanziaria dei grandi attori della borsa, della politica, del giornalismo veniva messa in piena luce in diverse opere teatrali e in romanzi di quel tempo: narrazioni di straordinaria chiarezza, dove dettagli

⁶ Per Engels (1888, *Lettera a Margaret Harkness*), si veda l'edizione storico-critica in corso di completamento delle opere complete di Marx ed Engels (*Marx Engels Gesamtausgabe – MEGA*).

⁷ Bourdieu 2002.

⁸ Magris – Vargas Llosa 2012.

⁹ Goldmann 1981.

¹⁰ Vedi anche Casiccia 2006, pp.33-43.

apparentemente minori, ma in realtà essenziali, possono ricondurre l'attenzione dell'odierno lettore ai problemi contemporanei.

Illuminante, ad esempio, il tratto di dialogo in *Un marito ideale* di Oscar Wilde (1895) dove il protagonista, sottosegretario agli affari esteri del governo britannico, racconta a un suo amico fidato l'incontro avvenuto molti anni prima con un potente finanziere. E confessa di avergli fornito informazioni riservate importanti.

Tutto questo dramma, seppure alleggerito da momenti di umorismo paradossale, è attraversato da un clima di dilemma morale connesso alla responsabilità per operazioni finanziarie azzardate e illecite coinvolgenti anche i pubblici bilanci. I brevi esempi qui portati dimostrano una volta di più quale funzione la narrativa e il teatro abbiano svolto nel sollevare il cofano del motore economia per mostrarcene gli ingranaggi e porre in luce l'azione del carburante sociale e psicologico.

L'importanza del rapporto fra scienze sociali e letteratura, e in particolare fra economia e letteratura, è stato sottolineato da molti studiosi vicini al nostro tempo; consapevoli del ruolo che l'interdisciplinarietà dovrà presto assumere. Qualcuno osserva che oggi gli economisti spesso "saccheggiano" i testi dei romanzi che parlano di affari e di Borsa, considerandoli "campionature di casi possibili". O talvolta addirittura strumenti per illustrare la natura di molti processi economico-finanziari¹¹.

Ma camminando su questo terreno dovremmo giungere a far luce anche su alcuni mutamenti prospettici. Lo sforzo, che abbiamo visto all'opera nei "romanzi economici" dell'ottocento, non solo di comprovare idealmente l'identità hegeliana di "razionale" e "reale", ma di associare positivamente ciò che appare predicibile con ciò che si reputa razionalmente spiegabile, tutto ciò sembra ora lasciare il posto a una visione nuova, complessa, dove eventi particolari assumono una funzione rivelatrice quanto decisiva.

Per un verso, vediamo permanere e affermarsi politicamente (spodestando la cultura politica stessa come fosse obsoleta) un'idea di economia non solo come espressione della realtà ma come costituzione essa stessa di ciò che è vero, oggettivo, reale. O che dobbiamo comunque ritenere tale. Al tempo stesso però, se c'è un ambito in cui vige più che altrove il principio nietzscheano che "non ci sono realmente fatti, ma solo interpretazioni", quest'ambito coincide proprio con la sfera dell'economia¹². Di quella finanziaria specialmente. Questa sfera, e così molte altre "realtà" (pensa a sua volta Baudrillard), noi le facciamo esistere nel momento in cui le rappresentiamo, le nominiamo, le concettualizziamo. Al tempo stesso però esse sembrano oggi disincarnarsi proprio nell'atto del loro realizzarsi: e trasformarsi così, prima in realtà misurabili e poi in entità virtuali, numeriche, digitali¹³.

¹¹ L'osservazione è di Enrico Reggiani (2009).

¹² Questo riconosce esplicitamente Maurizio Ferraris nell'articolo *L'illusione economica* ("la Repubblica", 12 Gennaio 2013). Cfr. Ferraris 2009.

¹³ Baudrillard 2013 [2007].

D'altra parte non possiamo dimenticare che Nietzsche, dopo aver appunto affermato che ci sono solo interpretazioni, aveva aggiunto che anche quella era a sua volta un'interpretazione¹⁴. E su questo occorrerà tornare.

4. Tempo matematico, finanza quantitativa

Alta è la presenza di strumenti fisico-matematici, nell'odierna modellizzazione delle operazioni finanziarie. E in particolare in quel settore di ricerche e applicazioni che prende il nome di "finanza quantitativa": una disciplina dove si affina e si insegna lo studio dei rischi connessi a un prodotto bancario, un derivato, un *credit default swap*. Sul piano delle applicazioni, si è passati così, da una più classica e artigianale capacità del lavoro del *trader* (che fino a ieri utilizzava prima di tutto il proprio personale intuito), a una dimensione "analitica", dove precisi algoritmi vengono applicati direttamente, "in automatico" per transazioni a breve termine. Le quali raggiungono una velocità di 22.000 operazioni al secondo.

Occorrerebbe peraltro ricordare che, già nel concludersi del secolo XIX, il mondo dei giochi finanziari era sembrato perdere molto del suo carattere intuitivo e avventuroso. Nuovi percorsi di ricerca parevano confermare che i valori dei titoli si orientavano in modo stocastico tendendo a disporsi lungo la curva "a campana" teorizzata da Gauss: una distribuzione di probabilità che associando caso e regolarità pareva rimuovere o almeno ridurre gran parte del "mistero" che aveva spesso circondato gli andamenti della Borsa.

Ma nel frattempo interveniva un processo di accelerazione e mutamento nella dimensione tempo, mentre quest'ultima veniva relativizzata dal pensiero scientifico e da nuove filosofie, che ne mettevano in discussione la presunta oggettività e linearità. Lungo il novecento, l'apparente "ordine" attribuito alle strutture economiche divenne effimero (o tale si rivelò) mentre molte visioni della realtà parvero ulteriormente mutare, presentando frequenti allontanamenti dalla media e delineando strutture viepiù complesse, meglio analizzabili con i modelli delle catastrofi e delle biforcazioni, con la matematica dei frattali, con la dinamica differenziale geometrica, e specialmente con la teoria del caos dove si conferma la "dipendenza da condizioni iniziali" (caratteristica particolarmente presente nell'economia finanziaria)¹⁵.

I processi caotici che, dopo avvisaglie apparentemente irrilevanti, segnano infine un precipitare di eventi d'enorme portata, hanno trovato varie espressioni in letteratura. Si potrebbe citare ad esempio il capitolo conclusivo del romanzo *Le correzioni* di Jonathan Franzen.

¹⁴ Ce lo ricorda Gianni Vattimo (2012).

¹⁵ Weatherall 2013.

“La correzione, quando alla fine arrivò, non fu lo scoppio improvviso di una bolla di sapone, ma un lento declino, un anno di piccole perdite sui mercati finanziari più importanti, una contrazione troppo graduale per fare notizia [...]” La protagonista del romanzo pensava agli anni Trenta ma non credeva che disastri di quelle dimensioni potessero ancora colpire gli Stati Uniti. E invece a un certo punto i mercati crollarono davvero¹⁶.

Quanto possa ritenersi “predicibile” un dato processo è dunque oggetto di discussione. E sono proprio i teorici del campo a mettere in guardia contro la sopravvalutazione di alcuni modelli, per quanto avanzati e sofisticati. Massimamente prudente in tal senso è proprio uno dei maggiori studiosi della materia: Emanuel Derman, che insegna *Financial Engineering* alla Columbia University¹⁷. Troppo spesso si sottovaluta, non solo l’ineguaglianza delle situazioni materiali, ma anche e soprattutto la varietà e l’instabilità dei comportamenti umani. Così pensa Derman. Ma quale è realmente, in tali comportamenti, il ruolo dell’irrazionalità ?

Recenti studi neuroscientifici dimostrano che, a fronte di particolari stimoli cognitivi, si hanno risposte automatiche del cervello, le quali a loro volta si traducono in fenotipi del comportamento decisamente rilevanti per la vita sociale. E lo studio delle strutture cerebrali implicate in tali risposte mostra fino a che punto emozioni come la fiducia, la sfiducia, e in particolare la paura, siano essenziali nelle scelte di ordine economico-finanziario. Come vedremo, nel corpo dei romanzi che parlano di economia finanziaria, questi squarci sull’abisso delle emozioni sono tutt’altro che rari¹⁸.

Insomma, l’antinomia fra pretese di esattezza nei calcoli dell’“attore razionale” e presenza d’irrazionalità nei comportamenti umani costituisce uno dei temi ricorrenti nell’odierno racconto letterario, teatrale e cinematografico del mondo degli affari. Ma, tra i vari contrasti presenti in tali narrazioni, affiora anche un altro topos, non privo di ambivalenze morali: lo potremmo chiamare “l’epica dell’avidità avventurosa”.

Numerose narrazioni riguardanti i crolli che hanno segnato il presente stato di crisi sono riconducibili a tematiche di questo tipo. Molte hanno forma di romanzo, altre di racconto. O di soggetto cinematografico. Una citazione d’obbligo, tra i film, è quella dei due *Wall Street*, entrambi interpretati, con un intervallo di molti anni, da Michael Douglas, sempre sotto la regia di Oliver Stone. Celebre (e pieno di impliciti riferimenti storico-culturali) è “l’elogio dell’avidità” pronunciato dal protagonista.

Più avanti si darà qualche indicazione sul film *The Wolf of Wall Street*, diretto da Martin Scorsese e basato sull’autobiografia di un vero broker pirata. Ma nel considerare la produzione cinematografica un riferimento non meno dovuto va a *Margin Call*. In

¹⁶ Franzen 2002.

¹⁷ Derman 2004. Cfr. anche l’intervista con Riccardo Staglianò per “il Venerdì di Repubblica”, 28 dicembre 2012.

¹⁸ Nicoletti 2013. D’altra parte, come avremo modo di notare, emozioni quali soprattutto la paura segnano vari percorsi della filosofia e della pratica politica.

una grande banca d'affari, un improvviso allarme viene dalla casuale lettura, su un computer, del file contenuto in una chiavetta appartenuta a un funzionario appena licenziato. Grazie ai dati contenuti nel supporto, corredati di modelli matematici per elaborarli, si scopre la presenza di un pacchetto di azioni sostanzialmente tossiche che condurrà entro 24 ore al fallimento della banca stessa. E il *management* di questa si mobilita allora attraverso i vari suoi *brokers* per contattare la clientela e per ricuperare nel giro di una notte le diverse situazioni di debolezza. Il film è diretto da J. C. Chandor e interpretato magistralmente da un cast che comprende Jeremy Irons, Paul Bettany, Kevin Spacey e un grande Stanley Tucci.

5. Letteratura finanziaria e "illegalità acquisitiva"

Fra i vari esempi di duplice narrazione, letteraria e cinematografica, intorno alle tempeste della Borsa, è impossibile dimenticare, sia il film *Cosmopolis* diretto da David Cronenberg, sia il romanzo di Don DeLillo da cui è tratto. Nel capitolo secondo, una giovane donna definita "esperta di teoria" invita il protagonista (il miliardario boss della Packer Capital) a non credere nell'esistenza di "realtà analizzabili", di "dinamiche e forze prevedibili": "invece sono tutti fenomeni casuali. Tu applichi la matematica e altre discipline, okay, Ma alla fine hai a che fare con un sistema incontrollabile. Isterismo ad alta velocità, giorno per giorno, minuto per minuto" (DeLillo 2003: 74). Intanto, nel cuore di Manhattan, è in corso una manifestazione di anarchici che la polizia tenta di reprimere e degenera in vandalismo. (DeLillo scrive nel 2003, molti anni prima del movimento *Occupy*). Il tumulto si concentra davanti al Nasdaq Center. Si sente il rumore di vetrine infrante, di lastre di cristallo che cadono sul marciapiede. Su una nota facciata in Times Square scorrono ancora le notizie della Borsa. Frattanto continuano a moltiplicarsi incidenti di ogni tipo, non solo in strada ma anche all'interno degli edifici. E poi, sul grande display elettronico, appare sorprendentemente una scritta destinata a rendere celebre il libro e ancor più il film: "Uno spettro si aggira per il mondo – lo spettro del capitalismo"¹⁹.

Le opere di DeLillo sono anche considerate appartenenti al genere *system novels* insieme a quella di Thomas Pinchon, William Gaddis, Robert Coover, dove si applica il paradigma scientifico della Teoria dei Sistemi; e dove si pongono interrogativi inquietanti su temi come i grandi attentati, o come i "misteriosi" movimenti del mondo finanziario. Guardando sempre al rapporto fra romanzo e cinema intorno all'epica del

¹⁹ La frase – come spesso accade nella scrittura di DeLillo - può apparire disorientante. Credo alluda alla natura non solo distruttiva ma anche autodistruttiva del capitale nelle sua forma attuale. Quando Marx scriveva *il Manifesto* del Partito Comunista, lo spettro era ovviamente quello del comunismo. Ed era per motivi molto diversi da quelli attuali che le notti dei capitalisti potevano divenire inquiete.

grande *business* e alla caduta delle borse nel nuovo millennio, altri casi beninteso possono essere citati. Un certo interesse ad esempio, per ragioni che poi vedremo, merita *Too Big to Fail* scritto da Andrew Ross Sorkin, e tradotto in film TV da Curtis Hanson nel 2011, con attori del livello di William Hurt, Paul Giamatti, Edward Asner. La narrazione si svolge, ovviamente con una dose di *fiction*, non in uno spazio immaginario ma sul terreno delle note vicende che realmente avevano coinvolto Lehman Brothers nel 2008. E appaiono sulla scena personaggi molto reali, come Ben Bernanke o Warren Buffett (Sorkin 2013). Comunque, del libro di Sorkin tratteremo ancora quando considereremo la contaminazione tra due tracciati di racconto: le avventure dei finanzieri e quelle degli avvocati d'affari.

Non sarebbe giusto però dimenticare diversi altri apporti alla piuttosto vasta produzione letteraria su questi temi. Le tempeste che tra la fine del secondo millennio e l'inizio del nuovo hanno travolto Wall Street, la City e le altre Borse in Europa e Asia, hanno trovato una loro descrizione in numerose opere, forse più "di consumo": racconti e romanzi del genere *financial thriller*, dove sono presenti complicate astuzie e amore del rischio, ma anche belle donne, lusso esibito e pretenziosa eleganza, scene di sesso, misteriosi omicidi e anche suicidi. E spesso, dietro qualche rivestimento moraleggiante, sembra venir di fatto stimolato un sentimento diffuso nei primi anni duemila, benché coperto da formali condanne: il fascino dell'audace affarista, l'ammirazione invidiosa, il culto del finanziere pirata.

Un discorso a parte meriterebbe il romanzo di Walter Siti, *Resistere non serve a niente*. La narrazione ha come protagonista un *bankster*, e mostra la frequente compresenza di criminalità e ardite operazioni finanziarie, con l'uso spregiudicato di operazioni tanto rapide quanto devastanti. In più parti ricorre il tema dell'intuito "infallibile" che suggerisce al protagonista cosa comprare e cosa vendere. "Tommaso fa valere la tecnicità del suo istinto e mette a segno colpi da cannibale [...]" In altre pagine però, in apparente contrasto con questo primato dell'intuito, veniamo avvertiti: "Si fonda tutto sul calcolo delle probabilità" – dice il personaggio – "è un processo stocastico".

Certo Siti è consapevole di quante discussioni potrebbero nascere su questo tema; di quanto illusoria sia la convinzione apparentemente mostrata dal personaggio circa le certezze oggettive assicurate dai modelli probabilistici. Questi, nondimeno, una certa efficacia possono mostrarla. Quanto ci dicono può risultare come attendibile nella misura in cui ogni operazione finanziaria si fonda su interpretazioni e ipotesi ("razionalmente" fondate o spesso intuitive) circa le attese e le potenziali scelte degli altri attori presenti sulla scena; essi pure a loro volta mossi da aspettative e interpretazioni di segni che provengono dal mercato. Di certo, i lavori di Walter Siti hanno avuto tante recensioni e hanno meritato tanti premi che appare superfluo dissertarne qui. Possiamo aggiungere che quel successo ha indotto ancora altri italiani a cimentarsi con il romanzo finanziario. È il caso in primo luogo del romanzo *I diavoli di Brera*, protagonista diretto di complesse vicende nella City e a Wall Street.

Però vale ora la pena di toccare un altro punto del lavoro di Siti: quello dell'interesse che l'odierno lettore può provare per l'immoralità dei personaggi. (Specie se vincenti.) In un'intervista dell'estate 2013 l'autore parla del "fascino del male". "Se il male non avesse un lato attraente, chi lo praticherebbe?" E – noi potremmo aggiungere – chi ne leggerebbe la narrazione²⁰?

Beninteso non è del tutto certo che si tratti solo di fascino del male. In altra sede sviluppo alcune riflessioni riguardo alla letteratura e al cinema al tempo dell'altro grande crollo. Già ora però viene naturale un confronto tra le narrazioni di allora e quelle che qui indichiamo, riguardanti i primi anni duemila. Molte cose erano diverse come meglio vedremo. Tuttavia anche allora, a partire dalla produzione americana di romanzi ma soprattutto di cinema, l'illegalità acquisitiva attirava l'attenzione di lettori e spettatori. I riferimenti al grande business e agli speculatori spregiudicati non mancavano. Ma delle narrazioni riguardanti il rapporto fra denaro e crimine, almeno nei primi anni trenta, l'"eroe" vero fu il *gangster*. Ora però chiudiamo l'inciso e torniamo a occuparci del racconto intorno alle illegali e mirabili manovre attuate dai grandi speculatori in questo nostro secondo millennio.

6. Emozioni e predizioni

Fra le molte opere narrative del primo decennio del duemila (opere ritenute "minori" e raggruppabili nella categoria del *financial thriller*) alcune potrebbero essere ricordate per la qualità della scrittura. Qui mi soffermo inizialmente su una, dove si presenta in piena luce il rapporto cui si accennava più sopra, tra scienze fisico-matematiche e operazioni finanziarie. Si tratta de *L'indice della paura*, di Robert Harris. Il protagonista, Alex Hoffman, fisico di formazione, è ora gestore di un *hedge fund* configurato secondo originali algoritmi da lui stesso concepiti ed elaborati. Inizialmente, lo troviamo nel suo studio mentre sfoglia una rara edizione (1872) di un'opera di Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. L'ha ricevuta da un ignoto donatore. Generoso ma al tempo stesso forse minaccioso. L'opera è corredata da foto d'epoca vittoriana, che ritraggono il viso di persone internate nei manicomi di quel tempo, persone preda di emozioni violente, fra cui primeggia il terrore: un'emozione arcaica che caratterizza l'animalità dell'*homo sapiens*. (La paura ha improntato anche tanti eventi politici negli ultimi due secoli: tanto nell'animarsi di folle in rivolta, quanto nell'affermarsi di tragiche dittature. E in altro modo sembra oggi

²⁰ Vedi: "Vi affascino col male", intervista di Siti a Maria Cristina Palieri (Siti 2013).

riprodursi nei momenti drammatici delle crisi borsistiche. Ma l'emozione paura è stata anche al centro di riflessioni filosofiche intorno all'esistenza dell'uomo moderno)²¹.

Hoffman è in qualche modo turbato dal dono. E ne ha motivo, come scoprirà il lettore guardando lo svolgersi successivo degli eventi.

Detto per inciso, quella rara edizione di Darwin è una delle poche apparizioni, nel romanzo, di un testo librario. Nell'ambiente descritto da Harris, ogni cosa stampata su carta è addirittura vietata. Naturalmente, la descrizione di un mondo tutto digitale si alterna alle vicende private. Ma in un capitolo d'importanza centrale udiamo il protagonista dichiarare, durante una riunione, che *i suoi prodotti algoritmici traggono enormi fortune proprio dalla più antica delle emozioni: il panico*. Perché, quanto più gli esseri umani sono spaventati, tanto più si comportano in modo prevedibile. Quindi, quanto più esattamente l'algoritmo riuscirà a modellare una strategia rispondente a queste (apparenti?) oscurità della ragione, tanto più sarà avvantaggiato; e avrà un margine competitivo incomparabile. In tre anni, questo obiettivo era stato raggiunto in misura larghissima: mentre i mercati crollavano, l'*hedge fund* di Hoffman aveva garantito un ricavo dell'83 %.

Nello svolgersi della narrazione ricorrono anche situazioni che parrebbero ricordare certi giochi dell'apparenza descritti già nei romanzi dell'ottocento: ad esempio l'ostentazione del lusso (ovviamente anche uno yacht di 65 metri) da parte del socio di Hoffman, come dimostrazione pubblica, ai potenziali clienti, che "si sa come si fanno i soldi". Questo socio ha di fatto il potere decisionale pur non possedendo competenze matematiche. Anche fuori dai romanzi, nella realtà delle decisioni finanziarie, tali competenze sono molto di rado possedute dal *top manager*. Il quale però è generalmente abile nel mascherare la propria ignoranza in materia, come risulta da un'interessante ricerca di Sennett sull'ambiente di Wall Street²². Del resto, non è da escludere, in un futuro non lontano, la sostituibilità di molti fra gli operatori del *trading*. Le banche infatti potrebbero presto dotarsi di nuovi programmi in grado di sostituire almeno in parte l'abilità matematica di questi specialisti²³. Tale sostituibilità è tanto più raggiungibile quanto più alto è il grado di formalizzazione delle operazioni di cui discutiamo. Ma in senso più generale potremmo considerare tutto ciò come un'altra forma del superamento tecnico dell'opera dell'uomo. (Come ad esempio accade nel mondo industriale, con certe forme di nuova robotizzazione; o con altre innovazioni risparmiatrici di lavoro tecnico: non soltanto manuale.)

²¹ Della paura come "stato essenziale dell'esserci" trattò particolarmente Heidegger in *Essere e tempo*. Sul tema e le sue implicazioni politiche tornarono periodicamente diverse correnti di pensiero.

²² La ricerca è inclusa in uno dei capitoli di: Sennett, *Together* (2011, tr. it. 2012).

²³ Vedi intervista a Gallino, in "la Repubblica", 10, 5, 2013.

7. Gli algoritmi non hanno immaginazione

Non seguiamo qui lo svolgimento del romanzo di Harris, che parrebbe talvolta invadere lo spazio di un altro genere letterario: quello della *science fiction*. Diciamo soltanto che tutto culminerà tragicamente. Quello che invece occorre notare è la tendenza del personaggio Hoffman verso la dimensione cosiddetta del “*postumano*”. Egli è pervaso dall’ossessione dell’intelligenza artificiale. Non però – si badi bene – come mera replicazione della mente umana (che egli vede così vulnerabile, inaffidabile, obsolescente) ma come qualcosa che va al di là dell’umano, che lo supera; e che anzi in certo modo vi si oppone. Noi umani – pensa – siamo ancora come ci descriveva Epitteto: turbati e allarmati dalle impressioni che abbiamo delle cose. Gli algoritmi, invece, non hanno immaginazione, non vanno nel panico. Semmai il panico lo sfruttano.

Leggendo Harris ci troviamo ancora una volta di fronte al superamento cui accennavamo più indietro, della certezza positivista di poter associare il razionale con il prevedibile, di ritenere preannunciabile un evento in quanto razionalmente spiegabile. Nell’algoritmo di Hoffman, il valore ricavato dipende da andamenti del comportamento umano che sono prevedibili, certo; ma non perché razionali bensì proprio perché irrazionali. La formula che riuscirà ad aggiustare ancor meglio la propria strategia in risposta a questi (apparenti) misteri, avrà un margine competitivo enorme.

Ma i processi messi in atto così, sfuggono ovviamente al controllo umano, entrando in una spirale di retroazione. E - per una “eterogenesi dei fini” dove il calcolo razionalmente perfetto si ritorce nel proprio opposto – tutto ciò provocherà sequenze pressoché inarrestabili di disastri e tragedie.

Forse qualche tendenza semplificante potrà trovarsi, nel romanzo qui citato: riguardo, per esempio, agli effetti della paura. Ci si può chiedere infatti: è davvero possibile ottenere modelli sufficientemente efficaci per analizzare, spiegare, prevedere, eventualmente produrre o sfruttare, certi comportamenti? E così certi automatismi, certi tempi di decisione nel funzionamento di un sistema finanziario? O siamo piuttosto di fronte a derive di fenomeni psicologici collettivi il cui andamento non possiamo conoscere del tutto? Alludo, per intenderci, a quel panico che indubbi effetti produce, ma che si manifesta con tempi non sempre prevedibili. Potrebbe avere ragione quella “esperta di teoria” che istruiva il protagonista del romanzo di DeLillo?

È anche per queste ragioni che, quando sono attive dinamiche di gruppo, viene suggerito l’utilizzo di approcci il più possibile interdisciplinari: dove matematica e psicologia si combinano con la sociologia, soprattutto con l’economia. È pensabile che solo attraverso una tale molteplicità di strumenti si renda possibile elaborare modelli affidabili intorno al modo in cui, nel mondo finanziario, gli attori pensano, agiscono, interagiscono. Ed è in tale spazio che vanno a collocarsi discipline di formazione relativamente recente come le neuroscienze e l’economia comportamentale.

Ma anche indipendentemente da tali apporti teorici e metodologici, è noto come la problematica del “panico” si presenti in uno spazio che tende a dilatarsi. Se l'aumentare della domanda di un titolo ne fa salire il prezzo e questa salita causa un ulteriore aumento di domanda, ecco allora che la “bolla” finanziaria si autoalimenta fino a che un evento di pur esigua rilevanza non induca qualcuno a vendere scatenando un effetto valanga. Sappiamo che ciò accade, anche se non possiamo prevederne con assoluta esattezza il momento. La controllabilità degli effetti delle transazioni finanziarie, anche da parte degli stessi operatori, diviene progressivamente problematica trattandosi ormai in misura crescente di transazioni che si attuano automaticamente e a brevissimo termine, come più sopra abbiamo osservato.

Ciò non vuol dire affatto che i processi più rilevanti sfuggano immancabilmente al controllo e alle strategie dei vertici della grande finanza. I portavoce di questa (le agenzie di *rating*, ad esempio, ma non solo), possono emettere messaggi allarmanti in grado di creare ad arte una situazione simile allo stato d'eccezione. Una situazione da cui possono scaturire effetti gravemente preoccupanti nella sfera politica, come quando vengono di fatto sospesi o almeno ridotti i normali processi democratici²⁴. Ma – a differenza che nello stato d'eccezione classico – le conseguenze possono essere ancor più inquietanti; perché tutto ciò può accadere senza che i singoli governi vedano accresciuti i propri spazi di manovra. (Secondo alcuni punti di vista critici, questo spostamento di poteri in una situazione di reale o presunta eccezionalità sarebbe in certo modo avvenuto nella zona euro dopo il 2010).

Quanto poi al problematico rapporto fra democrazia e sentimenti diffusi di instabilità e timore, occorrerà discuterne più avanti.

Noto, per inciso che le narrazioni più caratterizzate da riferimenti alla storia reale (tra cui anche il romanzo di Sorkin più indietro citato e su cui torneremo) inducono a riflettere su una serie di problemi. Prima di tutto su quell'insieme di innovazioni e riduzioni di controlli che, a partire dall'ultimo scorcio del passato millennio, aveva in qualche modo permesso il proliferare di comportamenti illegali nel mondo degli affari. Sull'onda dell'ideologia neoliberista, erano stati rimossi molti degli ostacoli che la legislazione anche degli Stati Uniti precedentemente poneva allo scivolamento verso l'aggiotaggio, l'*insider trading*, l'abuso di posizione dominante. Ma erano anche state alleggerite le sanzioni riguardo al falso, alla corruzione di pubblici ufficiali, all'appropriazione indebita. Oltre che alla distrazione di fondi, o alla frode fiscale. Lo scivolamento verso pratiche poco limpide e poco leali era stato così non solo indirettamente incoraggiato ma (sottolineiamo) per molti aspetti imposto, considerato lo svantaggio competitivo di cui soffrirebbe un attore desideroso di operare sempre

²⁴ Si veda, ad esempio l'articolo di Krugman Paul, *La dittatura dell'uno per cento* (“La Repubblica”, 27 aprile 2013), o l'intervista di Roberto Ciccarelli a Christian Marazzi (“Il manifesto”, 30 aprile 2013).

nello stretto rispetto della trasparenza, della legalità, della lealtà verso gli altri attori. E qui sarebbe anche troppo naturale un riferimento a Hobbes e alla Teoria matematica dei giochi²⁵.

Forse è superfluo anche rilevare come il clima di generale attenuazione di vincoli abbia reso ancor più frequente l'oblio o la sottovalutazione di ogni forma di responsabilità sociale dell'impresa nei confronti dei lavoratori, dei piccoli azionisti, degli *stakeholders* in genere.

Da tempo ormai, si aprono numerosi interrogativi riguardanti le ambivalenze della reputazione e i problemi della fiducia nelle aspettative e nelle decisioni in campo finanziario. E non meno numerose si pongono le domande intorno all'operato delle autorità di controllo, delle società di revisione contabile, delle agenzie di *rating*. Alcune condanne esemplari comminate durante lo scorso decennio costituiscono casi di colpevolizzazione rituale entro uno scenario dove restano impuniti centinaia di trasgressori²⁶

8. Ancora sul genere *financial thriller*

Ma torniamo a parlare dei romanzi che a tali contraddittorie e illegali vicende si ispirano. Oltre a Sorkin e ad Harris, potremmo citare una lunga sequenza di autori del genere *financial thriller*. A parte un precedente non fortunato libro di Ken Follett giovane²⁷, e a un romanzo di Tom Wolfe ambientato in un mondo rampante di Wall Street ma risalente al lontano 1987 (*Il falò delle vanità*), limitiamoci qui a ricordare, per quanto riguarda l'ultimo decennio, le prove di Christopher Reich (*L'affare Mercury; Il clan dei patrioti; La scalata*), di Stephen Frey (*Il fondo avvoltoio*), di Jordan Belfort (*Il lupo di Wall Street*), e di altri fra cui Linda Davies (*Nido di vipere; Nel mirino*) e Peter Spiegelman²⁸. Il libro di Belfort è l'autobiografia di un vero *broker* pirata. Dopo un

²⁵ Sul *Leviathan* di Hobbes, e sulla sua lettura alla luce della *Game Theory*, vedi: Gauthier 1969 e 1987; Kavka 1986. Per un confronto con Rousseau, vedi anche Casiccia 1989.

²⁶ Oggi si aprono dunque numerosi interrogativi riguardanti le ambivalenze della reputazione, i problemi della fiducia, quella personale e quella sistemica, la sua rilevanza nelle aspettative e nelle decisioni in campo finanziario; e non meno numerose si pongono ovviamente le domande intorno all'operato delle autorità di controllo dei mercati, delle società di revisione contabile, delle agenzie di *rating*.

²⁷ Si tratta di *Alta Finanza*, un noir ambientato nella City e pubblicato sotto lo pseudonimo di Zachary Stone.

²⁸ Di Spiegelman, oltre al romanzo *Un ricatto rosso sangue*, e numerose altre opere, va menzionata la grossa raccolta di *short stories*, dal titolo eloquente *Wall Street Noir*, 2009, Alet Padova. Tra i diciotto contributi ricordiamo uno dello stesso Spiegelman (*Cinque giorni al Sunset*), e poi quelli di S.Rhodes, T.Phelan, T.Broderick, J.Fusilli, D.Noonan, R. Aleas, L.Light, J.Hime, P.Blauner, M.H.Smith, M.Abbott, J.Starr, J.Burdett, H.Blodget, L.Sanders, R.F.Coleman.

periodo trascorso in carcere, Belfort ora “stranamente” insegna in una scuola di *management* e gestisce uno show in una tv privata. Da quelle memorie, Martin Scorsese ha tratto recentemente un film lungo, denso di colori, immagini di opulenza e nudi femminili, interpretato da Leonardo Di Caprio, un film dove trasgressione e successo si incrociano e sovrappongono; dove l'eccesso di avidità e potere si esprime nel praticare inganni e corruzione; ma contemporaneamente si traduce anche nell'ostentare di continuo un lusso estremo, oltre che nel praticare sesso promiscuo e assumere droga.

Quanto alle opere di Reich vediamo in quelle pagine emergere, come in quelle di Frey, l'importanza delle “informazioni riservate” (quand'anche illegali ovviamente) nella valutazione di un pacchetto azionario. Un altro romanzo di Frey ci parla di un fondo speculativo che investe, ottenendo grossi ricavi, proprio sul crack del mercato immobiliare di Manhattan. Più volte nei lavori di Frey (*Takover* è un esempio) si ribadisce che le banche d'affari non apprezzano una crescita lenta e costante di valore: le banche d'affari hanno bisogno d'instabilità per ottenere grandi guadagni. Anche in uno dei romanzi di Linda Davies si racconta di soffiare “vincenti”, dove trionfa l'*insider trading*. E si descrivono operazioni colossali: “Il denaro urlava lungo i cavi, mentre la sua provenienza svaniva in un labirinto di trasferimenti elettronici che lo spostavano, lo nascondevano, lo dividevano...”. Ma molti altri autori andrebbero aggiunti alla lista, tra cui Petros Markaris, Adam Haslett, Lucy Prebble, Emma Lathen. I libri di tutti questi autori, pur se di non altissima diffusione, sono stati tradotti e pubblicati in Italia da case editrici molto attive sul mercato, come Mondadori, Rizzoli, Einaudi. O come la sezione libraria de il Sole 24 Ore, che ha aggiunto anche qualche autore italiano, con un'esperienza nel campo e uno pseudonimo anglosassone. È il caso di John Stitch, alias Claudio Scardovi, che insegna alla Bocconi ed era stato a lungo *managing director* di Lehman Brothers e poi di Nomura. Il suo romanzo, *Lupi & Husky*, uscito nel 2009, non può non sorprendere. Infatti vi è narrata con precisione la rischiosa avventura del Monte dei Paschi, che noi mortali conosciamo ora ma che ha dietro una storia di qualche anno. Nel libro c'è tutto quel che oggi emerge giorno per giorno: dall'OPA agli “spezzettamenti”. Naturalmente con nomi cambiati. La Lehman (coinvolta nella questione dei “derivati”) si chiama Jcc, il Monte dei Paschi diventa Banca di Perugia e Assisi, Abn Amro diventa HGB, il Santander prende il nome di Banco de Comercio, e l'Antonveneta quello di Banca delle Alpi²⁹.

Tra le prove italiane, in una lista a parte andrebbe poi collocato, anche per il particolare linguaggio, un affresco letterario di Genna, *L'anno luce*, dove l'“apparente” protagonista, *manager* molto spregiudicato di una *corporation* multimediale, tenta di resistere a sua volta, a torbide manovre di scalata.

²⁹ Su questa strana coincidenza, che banalmente definiremmo “inquietante”, vedi Perniconi 2013.

9. Scandalizzata fascinazione

Nella crisi mondiale che iniziò nel nuovo millennio e tuttora attraversiamo, un'innumerabile quantità di esistenze è stata travolta e schiacciata. Mentre anno dopo anno venivano alla luce le ardite operazioni, insieme alle irregolarità e agli errori, dell'élite finanziaria, quest'ultima diveniva oggetto di un crescente (e ambivalente) interesse dei media e del pubblico. Da tempo ormai l'élite finanziaria aveva attirato un'attenzione pari a quella che invece perdeva la sorte del cittadino comune. Non solo in Europa. Già nel 2005 Ilvo Diamanti aveva notato, nell'informazione diffusa, l'ormai scarsa o nulla visibilità degli operai; come degli impiegati peraltro, pubblici e privati. E in generale del ceto medio in declino. Anche dei piccoli imprenditori che qualche anno dopo avrebbero riconquistato qualche attenzione per una sequenza di suicidi. Al centro della scena si vedevano ormai subentrare altri attori: soprattutto maghi della finanza e uomini d'affari³⁰.

E cosa abbiamo visto nel mondo della letteratura? Cosa abbiamo trovato nei luoghi del web o della carta stampata, dove si concentrava l'interesse del lettore e dello scrittore? Cosa ha significato la discreta tenuta, nel mercato editoriale del primo decennio del duemila, del genere *Financial Thriller*, benché presto e largamente superato dal romanzo erotico o *porno-soft*? Come mai è sembrata così orientarsi, per diversi anni, l'attenzione di molti lettori, retroagendo a sua volta sulle scelte dell'editore?

Qualcosa di apparentemente simile era accaduto negli anni novanta con il genere *Legal Thriller*³¹. Che raggiungeva peraltro un mercato di molto maggiore ampiezza. Anzi, l'autore più noto in questo genere, vale a dire John Grisham, si era collocato nella piccola cerchia dei narratori che vendevano oltre cento milioni di copie³². Attingendo a quella fonte e insieme alimentandola, anche cinema e televisione contribuirono a rendere gli avvocati protagonisti della vita pubblica americana. Offrendo forme private di difesa, gli studi legali parevano poter attenuare qualche preoccupazione del cittadino comune di fronte allo smantellamento (già in corso dopo la svolta reaganiana) di tante pubbliche funzioni e protezioni. Ma in generale la professione forense era valutata, onnipresente e molto influente, sia a Washington sia nel mondo delle banche e delle assicurazioni. In effetti, non è indifferente la presenza di avvocati anche nelle narrazioni cui già si è accennato, riguardanti le avventure finanziarie: avventure che spesso si

³⁰ Cfr. Diamanti 2005.

³¹ Dopo Scott Turow, *Presunto innocente* (cui farà seguito, 23 anni dopo, 2010 *Innocente*), si ricorda appunto John Grisham, autore di *bestsellers* come *Il socio* e *Il cliente*, insieme a molti altri successi. Fra gli altri autori appaiono Siegel Sheldon, con *Special Circumstances* e Lisa Scottoline Lisa, con *Il prezzo del silenzio*.

³² Insieme a Ken Follett, Stephen King, Patricia Cornwell, Dean Koontz, Jackie Collins, James Patterson, Danielle Steel, J.K. Rowling.

muovono, come abbiamo visto, in un'area di confine tra lecito e illecito. Un caso è quello già citato, del libro di Sorkin, dove il consulente legale interagisce con il manager finanziario, il banchiere fa pressioni sul membro del governo, l'amministratore delegato si rivolge al grande avvocato. Un esempio più nostrano di connessione tra *legal* e *financial* potremmo trovarlo nel romanzo *Studio illegale*, di Duchesne (nome d'arte di Federico Baccomo). Si narrano le operazioni ardite di uno studio di avvocati d'affari; e la trama naturalmente si estende da Milano a parti lontane del globo. Una scrittura rapida e ironica, un flusso di pensieri, fatti, onomatopie, espressioni "italo-inglesi".

All'inizio del nuovo millennio parve dunque che l'interesse del pubblico si indirizzasse in qualche misura verso ciò che accadeva nell'*inner circle* di un'oligarchia di finanziari, banchieri, avvocati d'affari: dentro quegli uffici e quelle sale per computer dove si manovrava con così scarsi scrupoli e si competeva con tanta sfida al rischio e tanta ammirevole astuzia. Forse c'è una ragione in questo voler vedere l'interno del congegno: forse è il giusto desiderio di non restare a guardar dal di fuori senza comprendere le segrete manovre. Certo è che quando queste manovre vengono enunciate dai media, e ancor più quando vengono descritte minutamente da romanzieri (alcuni dei quali possono dirsi esperti in quanto erano stati direttamente attivi in quelle "segrete stanze") ecco che allora si mette in moto quasi inevitabilmente un ambiguo effetto, un effetto di scandalizzata fascinazione...

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD J. (2013), *Perché non è già tutto scomparso?*, tr. it. Castelvecchi, Roma.
- BENJAMIN W. (1966), *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* a cura di R. Solmi, Einaudi Torino.
- BENJAMIN W. (2000), *I Passages di Parigi*, tr. it. Einaudi, Torino.
- BOURDIEU P. (2002), *Campo del potere e campo intellettuale*, tr. it. Manifestolibri, Roma.
- BOYD R. (2005), *Politesse and Public Opinion in Stendhal's "Red and Black"*, in "European Journal of Political Theory", 4, 4, pp. 367-392.
- CASICCIA A. (1989), *Razionalità, passioni, strategie*, Franco Angeli, Milano.
- CASICCIA A. (2000), *L'azione in un'era di incertezza*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- CASICCIA A. (2004), *Il trionfo dell'élite manageriale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CASICCIA A. (2006), *Democrazia e vertigine finanziaria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CASICCIA A. (2008), *Lusso e potere*, Bruno Mondadori, Milano.
- CASICCIA A. (2011), *I paradossi della società competitiva*, Mimesis, Milano-Udine.
- DELILLO DON (2003), *Cosmopolis*, tr. it. di S. Pareschi, Einaudi, Torino.
- DERMAN E. (2004), *My Life as a Quant. Reflections on Physics and Finance*, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ.
- DERMAN E. (2012), *Models. Behaving. Badly. Why Confusing Illusion with Reality Can Lead to Disaster, on Wall Street and in Life*, Free Press, New York.
- ENGELS F. (1888), *Lettera a Margaret Harkness*, in *Marx Engels Gesamtausgabe (MEGA)*, Akademie Verlag, 12 vols.

- FERRARIS M. (2009), "Introduzione" a M. G. Turri, *La distinzione fra moneta e denaro: ontologia sociale ed economia*, Carocci, Roma.
- FRANCHI M. – SCHIANCHI A. (2009), *Scelte economiche e neuroscienze*, Carocci, Roma.
- FRANZEN J. (2002), *Le correzioni*, Einaudi, Torino.
- GAUTHIER D. (1969), *The Logic of Leviathan. The Moral and Political Theory of Thomas Hobbes*, Clarendon Press, Oxford.
- GAUTHIER D. (1987), *Morals by Agreement*, Oxford University Press, New York.
- HEIDEGGER M. (1974), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- HOBBS TH. (2005), *Leviathan* [or. 1651], Editori Riuniti, Roma.
- KAVKA G.S. (1986), *Hobbesian Moral and Political Theory*, Princeton, Princeton University Press.
- LE BON G. (1946), *Psychologie des foules* [or. 1895], Alcan, Paris, tr. it. *Psicologia delle folle*, Antonioli, Milano.
- LEFEBVRE G. (1973), *La grande paura del 1789*, Einaudi, Torino.
- MAGRIS C. – VARGAS LLOSA M. (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano.
- MARX K. (1964), *Il Capitale, Critica dell'economia politica*, tr. it. ed. Riuniti, Roma.
- MARX K. (1976), *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica (1857-1858)*, tr. it. Einaudi, Torino.
- NICOLELIS M. (2013), *Il cervello universale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- PALANO D. (2010), *Volti della paura: Figure del disordine all'alba dell'era biopolitica*, Mimesis, Milano-Udine.
- PERNICONI V. (2013), *Favola verosimile. Gli scandali senesi erano in un romanzo*, in "Il Fatto Quotidiano", venerdì 15 febbraio.
- PRESTON A. (2010), *Questa città che sanguina*, Eliot, Roma.
- REGGIANI E. (2009), *Econolinguaggio. Glossario di parole-chiave dal «Financial Times», 1998-2008*, EDUCatt Università Cattolica, Milano.
- ROUSSEAU J.J. (1762), 1962, *Il contratto sociale* Milano,
- SIGHELE S. (1985), *La folla delinquente* [or. 1891], tr. it. Marsilio, Venezia.
- SITI W. (2013),
- SORKIN A. R. (2013), *Too Big to Fail. Il crollo*, tr. it. De Agostini, Novara.
- TAINE H. (1921), *Les Origines de la France contemporaine* [or. 1875-1893], tr. it. *La rivoluzione, I. L'anarchia*, 1921, Treves, Milano.
- TARDE G. (1901), *L'opinion et la foule*, Alcan, Paris.
- TARDE G. (1976), *Scritti sociologici* [or. 1898], a cura di F. Ferrarotti, UTET, Torino.
- TURRI M. G. (2009), *La distinzione fra moneta e denaro*, Carocci, Roma.
- VATTIMO G. (2012) *Della realtà*, Garzanti, Milano.
- WEATHERALL J.O. (2013), *The Physics of Wall Street: A Brief History of Predicting the Unpredictable*, Houghton Mifflin Harcourt, New York.
- WILKINSON N. (2008), *An Introduction to Behavioral Economics*, Palgrave Macmillan, New York.

DANIELE GIGLIOLI

LE METAFORE ECONOMICHE DI WALTER SITI

Fin dai tempi di *Scuola di Nudo*, la metafora è sempre stata il *Kingmaker* della scrittura di Walter Siti¹: singola, estesa, continuata, esplicitata in similitudine, dilatata in *exemplum* o in aneddoto, l'improprietà analogica ha svolto un costante ruolo di supplenza rispetto a una presa di posizione assiologica che l'autore si rifiuta enfaticamente di esercitare. Per sapere "com'è", il suo lettore è costretto a sottoporsi all'ambigua anamorfose del "non è", implicito nel traslato metaforico (Achille non è propriamente un leone, né un animale, né un quadrupede; ma...). La metafora tiene luogo sia di ontologia che di morale – il giudizio di esistenza essendo in lui anche il solo giudizio di valore possibile.

In *Resistere non serve a niente*, Siti si confronta con l'universo dell'economia finanziaria grazie all'intermediazione di Tommaso Aricò, mago dei numeri, speculatore, ex borgataro, ex obeso, collocato dall'autore sulla linea di soglia – e anzi di indistinzione – tra finanza legale e finanza criminale. Tommaso si racconta a Walter perché questi tragga un romanzo dalla sua storia; Siti ascolta e traspone in terza persona; i due dialogano e si intendono, nonostante la tecnicità dell'argomento, che a rigore dovrebbe sfuggire a un umanista digiuno di economia e modelli matematici, soprattutto attraverso le metafore, di cui sono entrambi produttori e consumatori entusiasti. La metafora illustra l'ignoto con il noto. Prelevando da domini a noi più familiari, ci permette di gettare uno sguardo su quello altrimenti imperscrutabile dell'economia, fatto di numeri e algoritmi: una vittoria del linguaggio. Ma la metafora è un cannocchiale reversibile, e bisogna chiedersi se non produca anche l'inverso, ovvero: la finanza come grande codice capace di egemonizzare un mondo sul quale già esercita nei fatti la signoria cui è vano resistere. Vale la pena di verificarlo per esteso, aggirando un *caveat* autoriale che ha tutto il sapore della denegazione: lo psicoterapeuta di

¹ Questo articolo è stato pubblicato in "Alfabeta", 27, marzo 2013, con il titolo: *Tutto per tutto. Walter Siti, estinzione del dominio della lotta.*

Tommaso, dice Siti a un certo punto, si concentra su minuzie, “per esempio sul gergo finanziario e commerciale che inavvertitamente Tommaso impiega per parlare di sentimenti”. Ma era stato proprio Freud a prescrivere ai suoi pazienti l’abbattimento dell’istanza critica nel loro flusso di coscienza – questo non c’entra, questo è ovvio, questo è inessenziale. Che si tratti di minuzie è improbabile. Le metafore in Siti non sono un artificio esornativo, hanno valore euristico. Ma tutto sta, alla fine, a stabilire chi è il padrone. Eccone dunque un campionario ragionato.

In primo luogo, il linguaggio della finanza è già di per sé tutto intessuto di catacresi, traslati lessicalizzati assurti al rango di nomi comuni e qualche volta propri: bolle, titoli tossici, curve, cicli, step, caroselli, code; cigni neri, squali, dark pools, paradisi fiscali; rialzare, ribassare, spingere, mettersi corto, mettersi lungo. Tommaso vi attinge di continuo, dandone la più parte per scontati e limitandosi a spiegare i meno trasparenti. Un secondo passaggio è il sistematico prelievo da campi metaforici di lunga consuetudine come l’equivalenza tra denaro e liquidità (flusso vs palude, marea vs pozzanghera; nuotare, fluttuazioni, capriole); denaro e parola (“la speculazione finanziaria è il nuovo linguaggio”); denaro ed emozioni (strutturale, per inciso, al vocabolario della psicoanalisi: il punto di vista economico, l’investimento libidico, ecc: “l’offerta esorbita dal nostro livello di dimestichezza”; “fare di una come lei il mio capitale stabile va oltre le mie aspettative... forse le penali alla fine sarebbero pesanti”); denaro e cibo (“colpi da cannibale”; “la finanza ha surrogato l’obesità”; denaro “metabolizzato con le proteine della crescita”); denaro e sesso (l’orgasmo come “tributo fiscale”; “queer economy”; “la proiezione olografica del denaro emette feromoni che ubriacano le menti digitalizzate”). Ampiamente sfruttata, sia pure per essere messa alla berlina, è l’opposizione tra soldi puliti e soldi sporchi, attinente all’arcaica comparazione tra oro e feci (cfr. il mito di re Mida). Nell’assunto, Siti e il suo bankster non dissentono dagli *indignados* che pure non perdono occasione per irridere: i soldi puliti esistono solo nell’ideologia.

Altrettanto canonica, anche se sottoposta a una ricca batteria di variazioni, è l’equiparazione tra finanza e gioco (giocare in Borsa, ecc.): parco giochi, giochi di prestigio, videogame giocato sulla realtà, hobby, altalene, acrobati, fuochi d’artificio, Risiko, sberleffo cosmico; o tra finanza e magia: i nuovi alchimisti, i soli che si orientano nel pianeta in bollitura; o sulla mescolanza dei due campi: “Tu non hai fatto niente, hai solo scommesso su delle curve; sono quelli che hanno creduto nella realtà che hanno fatto morire la gente”. Mentre meno consueto, ma in sostanza esito di un precipitato di analogie già sedimentate (denaro come equivalente immaginario del reale, più gioco, più magia), è il paragone tra speculazione e poesia: “anche voi privilegiate il possibile rispetto al reale... date fiato all’infinito”. Via la mediazione del cibo assunto dall’obeso come intercapedine tra sé e il proprio dolore, la finanza attinge all’intransitività, allo spazio esonerato da valutazioni morali che è proprio della letteratura: “anche il denaro, come il cibo, non racconta che se stesso: è anonimo e non distingue tra buoni e cattivi”. Coi buoni sentimenti si fa la cattiva letteratura come la cattiva finanza,

Veniamo adesso alle metafore vive, inventive, capaci di creare una rete di interferenze impreviste tra i due termini. Una ripartizione dei ruoli più scontata potrebbe far pensare che siano da mettere sul conto linguistico del narratore: l'autore/letterato parla "bene", il personaggio/bankster per stereotipi. Non è così. Se Walter propone: "non siete solo i contatori geiger della volontà di potere", Tommaso può schermirsi, rilanciando in immaginosità barocca e con lo stesso veicolo: "Spesso siamo i fusibili del sistema, i primi destinati a saltare se c'è un corto circuito". Il dialogo è tra pari, e rende spesso difficile operare un plausibile *partage des voix*. "Amore e amicizia non contengono più intimità di quanta ne contenga un diagramma di volatilità storicizzate; sono risultanze comparative, abbreviazioni statistiche, divaricate tra ciò che uno vorrebbe essere e ciò che le circostanze hanno imposto che sia": chi parla qui? In apparenza il narratore. Ma chi ha scelto le parole, chi controlla le connotazioni tra lui e un protagonista capace di esprimersi come segue: "l'amore è un prodotto, si sa: il mio istinto di ribassista ha sempre evidenziato l'ovvia caduta del desiderio sessuale, ma il valore del rapporto è destinato a crescere se nel calcolo si inserisce la variabile "discendenza""? Tra personaggio e autore non c'è scarto, distanza, dislivello di articolazione. Tra Flaubert e Madame Bovary non si sa più stabilire chi è il pupazzo e chi il ventriloquo.

Walter e Tommaso sono complici appassionati di *agudezas*, tutte sistematicamente all'insegna del ribasso morale, vedi ad esempio il gioco di parole tra conversione (religiosa) e riconversione (figura etimologica, ma con capovolgimento di ethos se non di senso), o quello sull'amore "gratuito nel senso peggiore del termine: immotivato, inutile". Entrambi eccellono in pervertimenti, sviamenti, slittamenti dal senso comune e dal significato più corrente: "denaro orfano" (dove orfanezza non designa impotenza ma potenza all'ennesima), "speculazione babelica" (dove a rigore il denaro dovrebbe rappresentare un termine di convertibilità e traducibilità universale), la coscienza da pulirsi come unico surrogato "in assenza di sporcizia materiale riconoscibile" (dove il *witz* consiste nel trasformare qualcosa di ordinariamente ritenuto positivo, la pulizia materiale, in una condizione privata). Parola d'ordine: "evadere, in senso sia proprio che figurato, sguisciare galleggiando sulle fatiche dei più dando vita a un'umanità impastata di dimenticanza". Non a caso il narratore avverte l'urgenza di una nuova Carta del Tenero, e si definisce l'umile fornitore di retorica del personaggio. Sull'universo interamente requisito dalla finanza le parole hanno presa solo a patto di sottomettersi, sia pure senza strappi appariscenti e inversioni vistose. Punto di mira non è l'eccezione, l'innovazione, la rivoluzione (unica alternativa, per Tommaso, che la menziona però con funzione di *adynaton*), ma la nuova regola che rende eterno il regno dell'impermanente: "dobbiamo diventare un rumore di fondo, non una metastasi ma il tessuto normale dell'economia". Nessuna parola ha da restare indenne dalla sua riscrittura a opera del potere, e si capisce allora il perché del predominio metaforico: a differenza di sineddoche, metonimia e ironia, la metafora gabella sotto la somiglianza il

puro arbitrio, è “il tutto per il tutto”, il tropo che non ha argini né restrizioni di definizione, e sta al resto del linguaggio come il denaro al resto del reale.

Via via che il romanzo procede, sovrabbondano e si ramificano non caso le immagini di immunità, onnipotenza, incolpevolezza, irresponsabilità numinosa, irraggiandosi dalla *lexis* al livello degli eventi: Tommaso mette alla prova il suo autore (come fanno i personaggi di Dostoevskij con Dio; lo ha notato Andrea Cortellessa) stuprando una bambina: e l'autore lo perdona, regalandogli un lieto fine di ricongiungimento con la donna amata, così come lo assolve preventivamente quando apprende la sua intenzione di assistere a un omicidio. Il potere della finanza prende sempre più a prestito termini di confronto tratti dalla religione: “i derivati sono soldi fantasma, lenzuoli che necessitano di un corpo; noi siamo corpi che cercano un lenzuolo” (la risurrezione di Lazzaro?); “Qualsiasi raggio attraversando una lente cambia direzione: Dio è una lente potentissima, se vuoi che la tua vita gli appaia dritta devi offrirgliela spezzata”; “In Sudamerica, e in quasi tutto il terzo mondo, la finanza può realizzarsi quasi pura senza tante fisime sulla vita e sulla morte. Non c'è da scandalizzarsi né da gridare al sacrilegio se molti che trafficano in armi sono attratti dal misticismo: solo chi ha visto molte volte morire, e ha procurato la morte, conosce l'illusorietà della vita, e i suoi carnevali”. Religione da cui è stato però lavato via il peccato originale, la distinzione tra vecchio e nuovo Adamo, falsa e vera natura, ovvero una natura che trapassa dialetticamente dal vero al falso a un vero di rango superiore: niente di tutto ciò. *Paradise now* senza processo, dramma, lotta, morte e risurrezione: “Infamia ed espiazione si accavallano per dare somma zero”.

Nello stesso 1994 in cui Siti fioriva con *Scuola di nudo*, usciva in Francia *Estensione del dominio della lotta* di Michel Houellebecq: “Il liberalismo economico è l'estensione del dominio della lotta, la sua estensione a tutte le età della vita e a tutte le classi sociali. Ugualmente, il liberalismo sessuale è l'estensione del dominio della lotta a tutte le età della vita e a tutte le classi sociali”. Coincidenza astrale? Tutto il lavoro di Siti è consistito da allora nel passare dall'estensione all'estinzione del dominio della lotta, fino all'esito ultimo, sinistramente coerente, di *Resistere non serve a niente*. Che lo abbia fatto con la metafora, l'artificio linguistico con cui la specie umana si è dotata della capacità di fessurare il muro del reale attraverso l'irruzione straniante del non essere, ha un chiaro valore di sintomo. Cedendo l'iniziativa non alle parole ma al loro nuovo padrone, Siti ha castrato, depotenziato, assoggettato quello che è il più virtualmente sovversivo degli istituti stilistici, fino a conferirgli l'identica struttura ontologica del denaro (che non è la cosa per cui viene scambiato; e che insieme può generare all'infinito qualunque cosa e in più se stesso). Ne ha stonato la punta: da linguaggio che invade l'essere a linguaggio che passivamente se ne lascia intridere fino a perdere, a perseguire quasi, come illusione ridicola e colpevole, la sua alterità. La filiforme allegoria dello scrittore che si vende al male, incorniciatura narrativa di *Resistere non serve a niente*, è al confronto poca cosa. Le sue idee sul mondo anche. Mai il denaro era penetrato così a fondo nella

letteratura: nella sua sostanza, snaturandola, e quasi rivelandola a se stessa. Aspiravi all'irresponsabilità? Eccoti servita, e asservita, di certo non sovrana.

Leopardi si era fermato sulla soglia dell'inno *Ad Arimane*: "Re delle cose, autor del mondo, arcana / Malvagità, sommo potere e somma / Intelligenza, eterno / Dator de' mali e reggitor del moto...". Chissà se Siti scriverà mai la sua *Ginestra*. Per riuscirci dovrebbe forse rinunciare alle metafore, cioè a se stesso. Non è probabile, ci perderebbe troppo. Sarebbe bello però, per lui e per noi.

BIBLIOGRAFIA

- CORTELLESSA A (2012), *Futile*, in <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile>
- LAKOFF G., JOHNSON M. (2004), *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano.
- RICOEUR P. (2010), *La metafora viva*, Jaca Book, Milano.
- SIMONETTI G. (2012), *Resistere non serve a niente*, in <http://www.leparoleele cose.it/?p=11253>.
- WEINRICH H. (1983), *Metafora e menzogna*, il Mulino, Bologna.

DANIELE BALICCO

ESPANSIONI FINANZIARIE E VEROSIMILE ESTETICO

UN'IPOTESI TEORICA

Bisogna preferire cose impossibili ma plausibili
a cose possibili ma non credibili.

Aristotele, *Poetica* 60a

I.

Ne *Il lungo XX secolo*, Giovanni Arrighi ha descritto il funzionamento dei quattro grandi cicli sistemici di accumulazione della storia del capitalismo mondiale individuando, all'interno di ogni ciclo, il susseguirsi di due movimenti opposti e costanti: una fase di espansione materiale e di *egemonia* sistemica; una seconda fase di espansione finanziaria e di *dominio* sistemico¹. Riformulando la logica dell'accumulazione marxiana con le lenti di Gramsci e Braudel, Arrighi ha così interpretato la storia di lunga durata del capitalismo mondiale partendo dalle sue origini - individuate in quello che Braudel ha definito come il "lungo sedicesimo secolo italiano" – per arrivare fino all'espansione finanziaria anglo-americana di questi ultimi quarant'anni.

Lo scopo di questo articolo non è quello di discutere l'interpretazione storico economica di Giovanni Arrighi². Il tentativo è piuttosto quello di impostare, per ora in modo necessariamente apodittico, un'analisi della produzione culturale orientata sui presupposti del suo lavoro. Nello specifico, mi concentrerò sul legame triangolare che stringe espansione finanziaria, dominio sistemico ed arte internazionale. La storia del

¹ Arrighi 1996: 49-51.

² Per una discussione dell'impostazione teorica complessiva de *Il Lungo XX secolo*, vedi: Balicco-Bianchi 2013: 677-693.

mercato mondiale dell'arte (letteratura, arti plastiche, arti visive, musica, architettura) è sicuramente il punto d'osservazione privilegiato per studiare l'intersecarsi di queste tre realtà e del susseguirsi, nell'alternanza dei cicli economici studiati da Arrighi, di alcune città capaci di imporsi come centri mondiali di *produzione* estetica: anzitutto il triangolo Firenze-Roma-Venezia; quindi Madrid, Amsterdam, Londra, Parigi e infine New York.³ Anticipando la tesi di fondo, sosterrò che soprattutto nelle fasi di *dominio* sistemico, i centri mondiali di potere organizzano lo spazio che governano attraverso una combinazione di *forza* militare, *forza* monetaria e *forza* simbolica. In particolare, quest'ultima agisce attraverso la dimensione estetica colonizzando senso comune e inconscio di massa. Il suo scopo è quello di rendere *universali*, e quindi riconoscibili da tutti, le forme e i linguaggi *singolari* che ogni centro produce per auto-legittimare se stesso come centro di comando.

Chiamo *verosimile estetico* la forza simbolica con cui ogni *dominio* prova a regolare, a proprio vantaggio, ciò che *deve* essere riconosciuto, interpretato e rappresentato come realtà. Mentre mi limito per ora, nell'economia di questo scritto, a chiamare *realismo* la possibilità estetica opposta; che è quella di confluire *dentro* e *contro* i confini di verosimiglianza imposti. Ultima precisazione introduttiva: nella storia ciclica del capitalismo, descritta da Giovanni Arrighi, esiste una progressione aritmetica. Le potenze capaci di governare il sistema mondo passano, in sei secoli, da piccole città, a piccoli stati, a vere e proprie regioni, fino a spazi quasi continentali, come nel caso degli Stati Uniti d'America. Se dunque il ciclo si ripete - prima espansione mercantile, poi dominio finanziario - l'aumento di territorio, di popolazione, di beni da produrre e di moneta da governare, è invece, ad ogni salto, linearmente esponenziale. *In questa progressione va individuata una differenza*. Ogni ciclo, infatti, ripete se stesso *intensificando* la propria capacità di *plasmare* la realtà storica attraverso un aumento geometrico della propria forza militare, monetaria e simbolica.

Per questa ragione, mai come negli ultimi quarant'anni, la produzione di verosimile estetico è stata capace di colonizzare le forme elementari della vita quotidiana, organizzando un vero e proprio *sensorio collettivo* di massa⁴. Le arti che rappresentano mimeticamente la vita (come, per esempio, il romanzo, la musica pop e, soprattutto, la nuova serialità televisiva) così come le discipline che plasmano gli spazi umani e la natura (come l'architettura, il design o l'arte contemporanea) hanno implicitamente generato uno *standard* di verosimiglianza che è l'alfabeto con cui le persone occidentali, e non solo, pensano, vivono e sognano la vita. Dentro e contro questo meccanismo di

³ Per uno studio del rapporto fra ricerca teorica, mercato dell'arte internazionale e speculazione finanziaria newyorkese, mi permetto di rimandare a: D.Balicco, *Nietzsche a Wall Street* in <http://www.leparoleelecose.it/?p=4680>

⁴ Sul rapporto fra dimensione estetica e sensorio sociale, seguono: Carnevali 2012; un'estremizzazione intelligente del rapporto fra merce, pubblicità e sensorio di massa, si legge in Coccia 2013.

autolegittimazione simbolica – che andrebbe letto, soprattutto nelle culture che subiscono il *dominio* sistemico, come una vera e propria identificazione con l'aggressore – si muove il *realismo*. Che è l'esperienza estetica della libertà dal dominio.

II.

In questo breve articolo mi concentrerò solo su un problema teorico: il conflitto fra verosimiglianza e realismo. Questa opposizione non può essere discussa in poche pagine; perché richiede un'argomentazione capace di approfondire questioni centrali dell'estetica antica, moderna e, soprattutto, contemporanea⁵. Come è evidente, il compito è esorbitante rispetto all'economia di questo scritto. Non potrò dunque che disegnare in modo apodittico l'opposizione, riservandomi di trattare in uno studio futuro l'approfondimento teorico necessario.

Il punto di partenza per una riflessione teorica sul verosimile estetico è la *Poetica* di Aristotele. Nel capitolo 25 viene identificato nella verosimiglianza il legame che unisce la *mimesis* a due forze esterne alla realtà oggetto di rappresentazione: l'aspettativa del pubblico e la fedeltà ad un modello ideale. Nel ragionamento di Aristotele, la scrittura poetica non interpreta infatti la realtà così come è. Perché questo è il compito dello storico. Scopo dell'arte è invece quello di raccontare la vita per come potrebbe essere. Ribaltando l'interdizione platonica, Aristotele affida all'arte un ruolo conoscitivo imprescindibile, proprio perché “dice soprattutto cose universali” a differenza della narrazione storica che invece “dice il particolare”⁶. A questo punto il problema centrale della *Poetica* diventa come rappresentare la vita assecondando due leggi: necessità e verosimiglianza. La prima legge regola la *congruenza interna* dell'imitazione estetica, l'armonia fra stile, oggetto e forma della rappresentazione; la seconda, che è quella che più interessa al nostro ragionamento, regola invece la *congruenza esterna* fra mondo reale e *mimesis*.

In generale, bisogna ridurre ciò che è impossibile, o conformemente alla poesia, o a ciò che è meglio o alle aspettative. In ambito poetico, infatti, si deve preferire *un verosimile impossibile all'inverosimile*, anche se possibile. Forse è impossibile essere come quelli che dipinge Zeusi, poiché li dipinge meglio: il modello, infatti deve eccellere.⁷

⁵ In una bibliografia pressoché sterminata, si vedano almeno i seguenti testi generali: Pareyson 1961; Tatarkiewicz 1979; Halliwell 2002; di particolare interesse, nella riflessione estetica sul verosimile pittorico, fotografico e cinematografico: Della Volpe 1954; Arnheim 1960; Gombrich 1965; Krakauer 1962; Barthes 1968: 84-89; Oudart 1969: 211-212; Metz 1972; Nochlin 1979.

⁶ Aristotele, *Poetica* cit., p.67.

⁷ *Ibidem*, p.108.

Aristotele è chiarissimo: *quello che l'imitazione poetica deve evitare in ogni modo è l'inverosimile*. Non importa che un fatto raccontato in modo inverosimile sia possibile, vale a dire che appartenga al campo del reale. Così come non importa che un poeta scelga di imitare un frammento di vita oggettivamente irreali (perché meraviglioso o perché appartenente ad un mondo divino), se rappresentato in modo verosimile. Quello che è importante è che l'attività mimetica rispetti uno *standard* di verosimiglianza, che è un codice prescrittivo. Aristotele ci dice che solo ciò che non disattende le aspettative del pubblico e solo ciò che rispetta la conformità a modelli ideali può entrare di diritto nello spazio operativo della *mimesis*. Sta qui una delle ragioni per cui, nel mondo classico, l'attività mimetica tenderà ad avere un rapporto con il mondo della vita di tipo selettivo e censorio.

Tutta la riflessione aristotelica cinquecentesca, come la discussione teorica, che soprattutto nel XVII secolo, attraverserà il classicismo francese, conferma quest'idea di arte come attività simbolica *discriminante*, importandola fino alle soglie dell'età moderna⁸. Questa tradizione teorica è riuscita ad imporre, per secoli, una forza *prescrittiva* regolando ciò che *può* essere imitato e *come* deve essere rappresentato. Non è difficile riconoscere in questa coazione discriminante un meccanismo di potere. Più complicato, forse, capire come questa modalità operativa rimanga sostanzialmente la stessa, pur trasformando radicalmente premesse e contenuti della sua azione.

Per iniziare a comprendere senso e direzione di questa metamorfosi – per provare, in altre parole, a descrivere come un modello prescrittivo premoderno si capovolga in una forza sradicante capace di generare *implicitamente* un nuovo standard di verosimiglianza - può essere utile spostare il punto di osservazione di 180°, considerando, anzitutto, due fenomeni storici esterni al mondo delle arti. Partiamo dal primo. Per quanto sia intimamente persuaso che la dimensione estetica debba essere studiata *iuxta propria principia*, è comunque sorprendente notare come la mutazione delle forme di potere del capitalismo manchesteriano – anzitutto l'*occultamento* dello sfruttamento del lavoro che, per la prima volta nella storia delle società umane, si nasconde nella *finzione* del contratto fra persone *libere*⁹ – si muova in sinergia con alcune trasformazioni *interne* al mondo delle arti. Restando nel sistema letterario, si consideri anche solo la distruzione della *Stiltrennung* che *novel* e lirica moderna progressivamente impongono come norma estetica. Quello che è sorprendente, insomma, è che negli stessi anni *comando sul lavoro e prescrizioni estetiche da meccanismi di potere espliciti diventano impliciti*.

Guardiamo ora il secondo fenomeno storico, che ci costringe a complicare ulteriormente l'analisi. Nel primo paragrafo di questo scritto abbiamo sostenuto che il

⁸ Per un'analisi storico filosofica del rapporto fra *Stiltrennung* e selezione del narrabile, a cui si oppone l'emergere del *novel*, come forze estetiche che può raccontare "ogni cosa in ogni modo", si veda: Mazzoni 2012.

⁹ Luxembourg 1970; Tomba 2011.

susseguirsi dei quattro cicli di accumulazione studiati da Arrighi non va semplicemente letto come progresso diacronico, bensì come *intensificazione* di potere sistemico. La storia di lungo periodo del capitalismo andrebbe dunque osservata facendo attenzione *ai salti di intensità* della sua potenza¹⁰. E il passaggio dal mondo delle tecniche artigianali all'uso della tecnologia nella produzione in scala è uno di questi. A partire dalla prima rivoluzione industriale inizia infatti ad interrompersi il rapporto di continuità che ha sempre legato arte, scienza e tecnica. Nel terzo ciclo studiato da Arrighi, quello del capitalismo britannico, questa separazione diventa sistemica. La scienza viene *separata* dalla sua applicazione tecnica ed estetica ed *incorporata* in un sistema razionale di macchine operatrici che comandano il lavoro umano¹¹. Precisamente a questo livello, che è insieme storico e logico, va collocato un impressionante salto d'intensità della potenza del capitalismo storico; probabilmente il più importante. Se seguiamo Marx, nel XIII capitolo del *Capitale* - intitolato *Macchine e grande industria* - troviamo un'analisi molto chiara su come il capitalismo abbia trasformato la scienza in tecnologia, vale a dire in un'arma *interna* alla competizione infra-capitalistica ed in un'arma *esterna* puntata contro il lavoro vivo. Insisto su questa trasformazione perché soprattutto nell'ultimo ciclo sistemico, quello statunitense, il *verosimile* sarà *indirettamente* generato dall'uso di tecnologie estetiche¹².

Ricapitolando: il concetto di verosimiglianza può essere letto come un effetto di potere di lunghissimo periodo. Aristotele, e la tradizione teorica che ne prosegue l'insegnamento, ci mostra il funzionamento tecnico di questa macchina mimetica che ha lo scopo di selezionare, dalla realtà e dall'immaginario, ciò che *può* essere narrato e *come* deve essere rappresentato. Come con ogni altra forma premoderna di organizzazione della cultura e del potere, il capitalismo storico si pone in un rapporto di conflitto, assimilazione e trasformazione. La creazione di un mercato del lavoro di uomini liberi e la produzione di un mercato estetico celebrante la libertà espressiva raccontano, ognuno nel suo ambito specifico e con velocità non perfettamente sincronizzate, il funzionamento del nuovo potere sradicante del capitalismo come comando di un meccanismo astratto (la produzione illimitata di moneta) - e per questo *implicito* perché empiricamente non evidente - sul mondo della vita. Nello stesso tempo, l'incorporazione della scienza in un sistema di macchine operatrici, impone *un salto d'intensità* alla potenza plasmante di questo nuovo potere non antropomorfo. Ed è precisamente al livello di questo salto che va pensato il verosimile estetico come la forza simbolica che ha lo scopo di *dissimulare* il comando del capitale sulla vita¹³.

¹⁰ Sullo studio dei cicli capitalistici con un'attenzione ai salti di potenza, si vedano almeno: Wallerstein 2000; Beaud 2004; Carandini 2011.

¹¹ Cillaro-Finelli 1998.

¹² Sul rapporto fra estetica e tecnologia, letto in chiave operaista, mi permetto di rimandare a Balicco 2010: 467-487.

¹³ Sul capitalismo come astrazione reale si vedano, almeno: Finelli 1987; Bellofiore 2013.

L'intero quadro così ricostruito ha un taglio unilaterale perché vuole descrivere una tendenza, all'interno della quale le contro-tendenze non solo sono ammesse, ma, esattamente come nell'analisi tendenziale della caduta del saggio di profitto, sono l'elemento decisivo della comprensione storica¹⁴. Questo significa che il verosimile estetico *non è solo ed esclusivamente* un effetto di potere e come tale da considerarsi non autentico o addirittura da bandire. Tutt'altro; e comunque sia, non è il giudizio morale o politico lo scopo di questo studio. Quello che sto cercando di definire è piuttosto il funzionamento di un meccanismo conoscitivo: la metamorfosi del verosimile estetico da effetto di una prescrizione esplicita ad alfabeto mimetico con cui viene rappresentata la vita, soprattutto a partire dal quarto ciclo di accumulazione sistemico.

A questo punto l'analisi dovrebbe spiegare il rapporto fra espansione finanziaria e verosimile estetico, nonché la sua continua ri-dislocazione geografica. Mi limito per ora solo ad enumerare le questioni di fondo per poi chiarire quale potrebbe essere, nell'ordine di questo discorso, l'azione del *realismo*. Naturalmente, anche solo a livello intuitivo, è facile comprendere come siano soprattutto le fasi di espansione finanziaria quelle nelle quali una grande quantità di moneta viene liberata dalla produzione diretta di merci e investita nella dimensione estetica. Il primo punto di osservazione riguarda quindi le transazioni interne al mercato dell'arte internazionale. Un surplus di moneta può essere investito per tante ragioni: come semplice atto speculativo (come nel caso dell'acquisto di un quadro o di una scultura da parte di un privato o di un fondo d'investimento); come bene rifugio e come *dépense* sistemica, vale a dire come consumo d'ostentazione tanto delle classi dirigenti (committenza di palazzi, quadri, poesie o poemi d'occasione, musiche o oggetti di design) quanto degli spazi centrali del sistema mondo (musei e urbanistica¹⁵). In questo ultimo caso, il *verosimile* viene indirettamente generato dalla forma estetica dello spazio, dal suo essere rappresentazione simbolica di forza sistemica. I nomi delle capitali della lunga storia del capitalismo occidentale (Venezia Firenze Genova, Madrid e Amsterdam, Londra e Parigi, New York) non solo sono diventati simboli, immagini, suoni, rappresentazioni, in altre parole, *archetipi* dell'inconscio collettivo; ma hanno anche progressivamente costruito un habitat sempre più congruo alla vita astratta della moneta. La storia dei cicli sistemici, che come abbiamo ormai più volte ripetuto è da intendersi non come progresso ma come *intensificazione*, può trovare proprio nell'evoluzione dell'urbanistica un campo d'indagine privilegiato. La storia dell'imporsi di uno spazio sempre più astratto e sempre meno vincolato alle prescrizioni oggettive del *genius loci*¹⁶ trova il suo primo salto d'intensità nella riorganizzazione hausmanniana di Parigi, voluta da

¹⁴ Sul rapporto fra analisi tendenziale e controtendenze, si veda: Bellofiore 2012: 13-14.

¹⁵ Sul rapporto speculazione finanziaria e urbanistica fondamentale è il lavoro del geografo inglese David Harvey (Harvey 1998 e 2001).

¹⁶ Schultz 1979.

Napoleone III, tra il 1851 e il 1870; per arrivare fino alle attuali pianificazioni urbanistiche di Bejin o di Dubai¹⁷.

Il secondo punto di osservazione riguarda invece come la simbiosi fra estetica e tecnologia abbia progressivamente imposto un investimento sempre maggiore di capitale come *discrimine* all'accesso al sistema di produzione di verosimile estetico. Consideriamo rapidamente il mercato cinematografico che è un buon punto d'osservazione per analizzare questo ulteriore salto di intensità. Nella cinematografia contemporanea *mainstream* solo gli Stati Uniti possono rappresentare le forme *singolari* della vita contemporanea come forme *universali*. Solo la vita americana ha diritto ad essere riconoscibile, sul grande schermo, come il presente di tutti. E per almeno due ragioni obiettive: anzitutto perché l'industria cinematografica americana ha costruito un universo simbolico onnipervasivo (per produzione e distribuzione) grazie al suo essere epicentro mondiale della produzione di moneta. Un'enorme disponibilità di capitale può essere infatti investita in tecnologie di riproduzione, in formazione degli attori, in scrittura, in distribuzione e così via. In realtà, niente di nuovo, visto che qualcosa di simile accadeva, per esempio, già durante il nostro Rinascimento nel mondo della raffigurazione pittorica e dell'architettura. Quello che è radicalmente diverso è l'*intensità*, la *forza* con cui il modello normativo riesce ad imporsi. Che è la forza di essere il centro mondiale della produzione di moneta. Quindi, la prima ragione sta nell'accesso diretto ad un credito monetario di dimensioni non equiparabili, almeno per il momento, a quello di altre potenze del sistema mondo. Accesso al credito che agisce, all'interno della sintassi mimetica (ciò che *può* essere rappresentato e *come* può esserlo), influenzando dei due soprattutto il secondo termine, la *forma* della rappresentazione, il *come* si mette in scena la vita. Del resto, nell'attuale salto d'intensità del capitalismo come potenza, la tecnologia è diventata la forma estetica della riproduzione della vita¹⁸.

Per quanto riguarda invece il primo dei due termini, *cosa* narrare, *quali parti* della vita e dell'habitat umano vanno prediletti perché siano riconoscibili come verosimili, qualunque sia la scelta tematica dovrà rispondere o confluire – poco importa - con due norme implicite. La prima riguarda l'antropologia. La vita umana è *nuda vita*, priva di sensi di colpa e di vergogna, esposta senza protezioni culturali al dominio delle pulsioni e alla lotta per la sopravvivenza, di cui guerra e pornografia sono l'alfabeto primario. La seconda norma riguarda invece l'habitat. La vita che viene rappresentata sullo schermo si dovrà muovere per lo più in uno spazio fisico plasmato o, comunque sia, orientato dal potere della moneta. Tanto dai suoi segni visibili, nell'urbanistica come nell'architettura; quanto dalla sua incontrovertibile tendenza espansiva,

¹⁷ Sulla storia della metamorfosi spaziale del capitalismo, in particolare sul nesso bolla speculativa e *sprawl* urbano: Harvey 2007 e 2011; con una prospettiva puramente estetico-architettonica, si veda invece: Benevolo 2011; Kholaas 2006 e 2010.

¹⁸ Jameson 1991: 82-110.

esteticamente rappresentata come capacità di imprimere su un spazio limitato l'apertura verso l'infinito. Già queste caratteristiche *implicite* dell'habitat e dell'antropologia del mondo statunitense di per sé comunicano forza simbolica. Ricapitolando: accesso privilegiato al credito, monopolio della tecnologia e rappresentazione della realtà della moneta come spazio estetico e come addomesticamento dell'umano, generano indirettamente uno *standard* di verosimiglianza a cui l'intero sistema risponde facilitando o precludendo l'accesso al mercato internazionale di produzioni estetiche non americane; garantendo o meno così la possibilità della loro esistenza come consumo simbolico internazionale.

In queste pagine ho provato a definire un'ipotesi teorica che legge il verosimile estetico come espressione di forza simbolica, in altre parole come effetto dell'investimento, diretto o indiretto, di *surplus* di moneta nella dimensione estetica. A questo punto restano sospesi però due problemi. Il primo è più semplice, anche se non trascurabile. Per rendere più mosso lo scarno profilo disegnato in questo breve scritto, andrebbe almeno ricordato che il sistema delle arti reagisce e, di volta in volta ha reagito, in modo *elastico* al susseguirsi dei cicli di accumulazione. Non tutte le arti restano costantemente al centro del mercato internazionale; con l'esclusione ovvia di urbanistica e architettura. Di volta in volta alcune discipline assumono un ruolo guida nella produzione di verosimile estetico, per poi perderlo nei cicli successivi. Semplificando al massimo, si può sostenere che la letteratura ha un ruolo centrale soprattutto nel terzo ciclo di accumulazione, quello britannico con l'emergere del *novel* francese e inglese¹⁹; così come la pittura è la disciplina guida del ciclo italiano e olandese; e così via. È importante questa considerazione perché soprattutto con l'avvento dell'ultimo ciclo, le arti che meno necessitano investimenti di capitale diretto per la loro realizzazione (come per esempio la poesia, la narrativa o la pittura) godranno di un più ampio spazio di libertà; e quindi della possibilità diretta di contestare i limiti di verosimiglianza imposti.

Quest'ultima considerazione introduce la discussione del secondo e ultimo problema. L'impostazione di questo lavoro oppone verosimiglianza a realismo. L'opposizione non è affatto scontata; tutt'altro. Per molti studiosi di estetica o di teoria della letteratura, come per esempio Northop Frye²⁰, i due termini si possono tranquillamente sovrapporre. Per questa ragione è importante chiarire, per quanto possibile, il concetto di realismo proposto in questo studio, con l'accortezza di considerarlo però come semplice strumento di lavoro, senza alcuna pretesa di entrare nel merito di un dibattito che ha i confini dell'infinito. Se dunque la verosimiglianza è

¹⁹ Su questo tema si veda, in particolare, lo studio di Edward Said su sviluppo del *novel* e lotta imperialistica fra Inghilterra e Francia per dominare il mondo non occidentale: Said 1995.

²⁰ Nel saggio più noto di Northop Frye, *Anatomia della critica*, si legge in due passaggi distinti che "il realismo è la tendenza alla verosimiglianza"; il realismo è "la tendenza a raccontare una storia plausibile" (Frye 1969: 69 e 182).

un effetto di potere che il capitalismo *sussume*, sia in modo formale che in modo reale, il realismo è la contestazione di questo comando. Nel campo dell'estetica, potrebbe essere letto come l'equivalente del lavoro vivo; nell'impostazione di Marx, l'unico oppositore, logico e quindi storico, al comando della moneta e della sua accumulazione senza fine. Questa significa che lo spazio del realismo è uno spazio intermettente, conflittuale, soggettivo, sempre possibile e sempre evanescente. Detto con altre parole, è la forma che assume, nella dimensione estetica, la ribellione della vita alla sua trasformazione in pura energia inintenzionale.

Federico Bertoni ha indicato due grandi modi possibili di pensare questo concetto. In senso stretto e in senso lato, come una categoria estetica e storiografica o come "una categoria transtorica e universale, una sorta di «costante mimetica dell'arte» senza limiti di tempo, luogo, genere o forma espressiva, svincolata dalla poetica esplicita degli autori o dagli sviluppi della riflessione teorica"²¹. Entrambi gli usi, come è ovvio, hanno limiti e punti di forza. Prediligere il secondo significa aprire il campo d'analisi ad ogni forma estetica capace di muoversi *dentro* e *contro* i limiti imposti dallo *standard* di verosimiglianza di volta in volta vigente. Questo significa che il realismo, mentre contesta ciò che *deve* e *può* essere considerato realtà, riabilita forme di vita «reali, ma non verosimili». E per questo è prezioso. Perché è l'esperienza della libertà come apertura del possibile.

Secondo Maurizio Ferraris, una dei sintomi più interessanti dell'emergere di una nuova tendenza *realistica* nella riflessione filosofica contemporanea starebbe nel fatto che "si sia tornati a considerare l'estetica non come una filosofia dell'illusione, bensì come una filosofia della percezione". Questo cambiamento di 180° avrebbe "rivelato una nuova disponibilità nei confronti del mondo esterno, di un reale che esorbita dagli schemi concettuali, e che ne è indipendente – proprio come non ci è possibile, con la sola forza della riflessione, correggere le illusioni ottiche, o cambiare i colori degli oggetti che ci circondano"²². Scopo del mio studio è precisamente quello di contestare quest'opposizione, mostrando come il conflitto fra verosimile estetico e realismo s'involve quasi sempre in un'antinomia. Perché la ricostruzione di questa dinamica conflittuale potrebbe mostrare per un verso come un'illusione percettiva possa essere effetto di una reale forza sistemica; per un altro come la possibilità di una percezione reale del mondo della vita non sia mai qualcosa di oggettivo, garantito di per sé, ma sia sempre esito di un conflitto. In realismo, in altre parole, potrebbe essere definito come *lo spazio di possibilità dell'esistenza del soggetto*²³.

²¹ Bertoni 2007: 30-31.

²² Ferraris 2012: 47.

²³ Jameson 2013.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE (2010), *Poetica*, (a cura di) Daniele Guastini, Carocci Editore, Roma.
- ARNHEIM R. (1960), *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano.
- ARRIGHI G., (1996), *Il lungo XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, pp.49-51
- BALICCO D. (2010), *Fortini, il postmoderno e la mutazione* in Cataldi P. et al, (2010), *Studi in onore di Romano Luperini*, (a cura di) Cataldi P., Palumbo, Palermo, pp.467-487.
- BALICCO D. (2013), *Nietzsche a Wall Street* in <http://www.leparoleelecose.it/?p=4680>
- BALICCO D. – BIANCHI P. (2013), *Interpretazioni del capitalismo americano: Fredric Jameson, David Harvey, Giovanni Arrighi* in Poggio P.P. et al, (2013), *Il Capitalismo americano e i suoi critici*, Jakabook, Milano, pp. 677-693.
- BARTHES R. (1968), *L'effet de réel*, in "Communications", n.11, pp. 84-89.
- BEAUD M. (2004), *Storia del capitalismo. Dal Rinascimento alla New Economy*, Mondadori, Milano.
- BELLOFIORE R. (2012), *La crisi capitalista, la barbarie che avanza*, Asterios, Trieste.
- BELLOFIORE R., (2013), *Il Capitale come Feticcio Automatico e come Soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis)continuità Marx-Hegel*, in "Consecutio Temporum", n. 25 ottobre, www.consecutio.org.
- BENEVOLO L. (2011), *La fine della città*, Laterza, Roma.
- BERTONI F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino.
- CARANDINI G. (2011), *Racconti dalla civiltà capitalista. Dalla Venezia del 1200 al mondo del 1939*, Laterza, Bari.
- CARNEVALI B. (2012), *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna.
- CILLARO L., FINELLI R. (1998), *Capitalismo e conoscenza. L'astrazione del lavoro nell'età telematica*, Manifestolibri, Roma .
- COCCIA E. (2014), *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna.
- DELLA VOLPE G. (1954), *Il verosimile filmico e altri scritti*, Edizione Filmcritica, Roma.
- FINELLI R. (1987), *Astrazione e dialettica dal romanticismo al capitalismo*, Bulzoni, Roma.
- FERRARIS M. (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma.
- FRYE N. (1969), *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino.
- GOMBRICH E.H. (1965), *Arte e illusione: studi sulla psicologia della percezione pittorica*, Einaudi, Torino.
- HALLIWELL S. (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton MA.
- HARVEY D. (2007), *Breve storia del neoliberalismo*, Il Saggiatore, Milano.
- HARVEY D. (1998), *L'esperienza urbana*, Il Saggiatore, Milano.
- HARVEY D. (2001), *Paris the Capital of Modernity*, Oxford University Press, Oxford.
- HARVEY D. (2011), *L'enigma del capitale*, Feltrinelli, Milano.
- JAMESON F. (1991), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Book, Durham.
- JAMESON F. (2013), *The antinomies of realism*, Verso, Durham 2013.
- KHOLAAS R. (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata.
- KRAKAUER S. (1962), *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano.
- LUXEMBOURG R. (1970), *Introduzione all'economia politica*, Jakabook, Milano.
- MARX K. (2010), *Il Capitale*, Utet, Torino.
- MAZZONI G. (2012), *Una teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna.
- METZ C. (1972), *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano.
- NOCHLIN L. (1979), *Realismo*, Einaudi, Torino.
- PAREYSON L. (1961) *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milano.
- SAID E. (1995), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editore, Roma.
- SCHULTZ C.N. (1979), *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Mondadori, Milano.

TATARKIEWICZ W. (1979), *Storia dell'estetica*, 3 vol., Einaudi, Torino.

TOMBA M. (2011), *Strati di tempo. Karl Marx materialista storico*, Jakabook, Milano.

WALLERSTEIN I. (2000), *Capitalismo storico e Civiltà capitalistica*, Asterios, Trieste.

PERCORSI

UGO VOLLI

L'ANALISI SEMIOTICA COME RICERCA EMPIRICA SUL TESTO

Il tema della ricerca empirica sui testi è assolutamente centrale per la semiotica contemporanea, in quanto essa ha cambiato progressivamente negli ultimi tre o quattro decenni il proprio metalinguaggio e la propria impostazione metodologica passando dal progetto di comprensione di fenomeni sociali ed espressivi in termini di *segni* o *codici* o *linguaggi* proprio al loro studio in termini di *testi*. Gli oggetti concreti della ricerca semiotica sono più o meno gli stessi, vale a dire i fatti delle arti, della comunicazione, del senso, magari con qualche estensione in direzione delle “pratiche”, dell’“esperienza” e della biologia, sia nel senso delle neuroscienze che della comunicazione animale. Ma con l’introduzione del testo come oggetto teorico un cambiamento molto significativo è avvenuto nel modello di comprensione di questi materiali. Allo stesso tempo la semiotica, almeno quella dominante in Europa segnata soprattutto dal contributo di Algirdas Greimas, ha rivendicato fortemente una “vocazione scientifica” nel proprio lavoro, differenziandosi così tanto dalla tradizione della critica letteraria ed artistica (da cui si è distinta per ragioni metodologiche fin dai primi lavori di Barthes (per esempio 1953 e 1964), tanto dai *Cultural studies*, proprio per il fatto di esigere da se stessa una *metodologia precisa*, in linea di principio *empirica*, anche se il greimasismo ha molto insistito sul progetto di centrare l’analisi non sulla “manifestazione” del testo ma su un suo “livello profondo”, per definizione da (ri)costruire grazie agli strumenti della teoria e dunque non direttamente empirico, nel senso di percepibile immediatamente, presente alla coscienza di chi è coinvolto nella comunicazione. Gli *effetti di senso* manifestati nella comprensione del lettore, secondo questa concezione, vanno spiegati con l’organizzazione *profonda* del testo, che è compito del ricercatore appurare, sulla base di ipotesi generali sul funzionamento del senso che la teoria propone e verifica nei casi di studio.

Parlare dei fenomeni di senso in termini di “segni” secondo il modello saussuriano implicava – se non necessariamente sul piano teorico certamente su quello pratico della ricerca effettiva- un *punto di vista atomistico*: si trattava di individuare nel segno la *correlazione semplice* di un “significante” il più possibile limitato e quindi ben definito, e

di fargli corrispondere un “significato” altrettanto delimitato, possibilmente secondo le regole di corrispondenza biunivoca di un buon “codice”, utilizzando magari “prove di commutazione” di ispirazione linguistica. L'obiettivo era di individuare nella complessità dei fatti comunicativi un flusso o piuttosto un *processo* di siffatti segni elementari e poi di classificarli e ordinarli per *tratti pertinenti*, magari individuando regole sintattiche e semantiche per questo meccanismo cumulativo.

Certamente infatti tali segni atomici potevano interagire fra loro per costituire la *complessità empirica* dei “massaggi”, ma si poteva pensare che lo facessero all'esterno del complesso *indivisibile* del segno (come sono indivisibili le due facce di un foglio di carta, secondo la popolare immagine saussuriana), magari obbedendo alla *regolarità* di una “sintassi” che permettesse poi anche di individuare una “semantica” organizzata pure essa in maniera compositiva - trovare tutti questi elementi per ogni “linguaggio”, dalla fotografia al cinema al romanzo alla pittura ecc., era precisamente il compito del semiologo. I nessi si dovevano pensare dunque come *esterni* al segno, anche se essi talvolta funzionavano *attualizzando* in esso delle *virtualità* di relazione (come per esempio certi “semi” appartenenti a un dato “semema” i quali venivano selezionati dal contesto permettendo così di disambiguare l'eventuale complessità dell'entità segnica). In questa maniera si poneva comunque il problema di trovare delle “unità minime” (come il famoso “cinema” discusso dai teorici del film durante gli anni Sessanta e Settanta: Metz 1968, Pasolini 1972) e subito dopo, dato che in quasi tutti i casi significativi era chiarissima una diversa organizzazione strutturale del piano del significante e quello del significato, quello di una “doppia” o addirittura “tripla” articolazione fra i due piani.

Ma sostanzialmente il progetto era quello di rinvenire dei *lessici* e delle *grammatiche* che regolassero la *combinazione* delle *unità* a quelli appartenenti. Insomma, lo schema cercato era quello del “linguaggio”, magari con l'avvertenza hjelmsleviana che bisognasse costruire degli oggetti teorici “chiusi”, usando cioè concetti teorici “interdefiniti” secondo il modello dell'assiomatica logica, peraltro come appariva negli anni Trenta, prima della comprensione delle conseguenze dei grandi teoremi limitativi di Goedel e di Tarski - oggi è perfettamente chiaro che un sistema logico chiuso abbastanza potente per contenere una teoria del linguaggio sarebbe affetto da *vizi logici radicali*. Un paradosso secondario voleva che il cardine di questo modello metodologico hjelmsleviano di ispirazione logicista fosse denominato “principio empirico”, proprio mentre chiamava ad allontanarsi dalla percezione empirica dei fenomeni.

In realtà una linea metodologica come questa non è mai stata seguita da nessuno fino in fondo, neanche nel caso del linguaggio verbale, è stato solo ipotizzato come modello di metodo. Proprio negli studi linguistici è emersa infatti presto la consapevolezza che l'organizzazione del piano del significato nelle lingue non si prestava affatto a quel tipo di schematizzazioni *gerarchiche* (monemi e morfemi, lessemi, tratti pertinenti) che invece spiegavano piuttosto bene il funzionamento dei significanti linguistici. Se si provava a schematizzare secondo criteri strutturali il sistema

dei significati linguistici, non solo emergevano subito fenomeni insopprimibili di *ambiguità, opacità di riferimento, influenza contestuale, ricorso al non detto, implicature pragmatiche* ecc., ma rapidamente sorgevano anche paradossali *circoli viziosi, autoriferimenti, collocazioni variabili* delle stesse unità nell'albero dei significati, il quale appena ampliandosi un po' perdeva il proprio carattere ordinatamente gerarchico per tramutarsi in *labirinto* o *rizoma*. Contro questa *sistematica asistematicità* della semantica si sono battuti numerosi semiologi, fra cui in Italia Umberto Eco (per esempio 1984), come pure logici, informatici e scienziati cognitivi, senza ottenere risultati consistenti. Una *semantica componenziale* (in senso concettuale) e coerente del linguaggio o di altri sistemi di senso altrettanto potenti come si sognava negli anni Sessanta, è da tempo un progetto ritenuto impossibile.

La semiotica del segno è stata così abbandonata per la sua incapacità di costruire sistemi semantici e per la scarsa capacità esplicativa del suo atomismo, a favore di una semiotica del testo, il cui principale concetto metodologico è definito in partenza dalla *complessità* del suo oggetto e dal suo carattere *locale*. Il concetto di testo, secondo questo punto di vista, non è limitato al tradizionale oggetto letterario (come si vede in "libro di testo", "testo sacro" ecc.), ma viene pensato come una nozione generale che si può applicare ad altre materie espressive: testo visivo, cinematografico, pubblicitario, televisivo, per alcuni studiosi come Gianfranco Marrone (2010, 2011) anche testo delle "pratiche", cioè certi corsi di azioni sufficientemente stabilizzati e dotati di senso per poter essere studiati. "Testo" diventa sinonimo così di ciò che in teoria della comunicazione è detto "messaggio", *un frammento compiuto e fornito di senso di qualunque tipo di espressione*, dotato di tutta la complessità e l'intreccio cui allude la sua etimologia ("testo" < *textum* = tessuto).

Da questo punto di vista semiotico, per "testo" bisogna dunque intendere innanzitutto un *ritaglio dell'asse sintagmatico* di un qualunque fenomeno sociale dotato di senso. Questa definizione è soggetta però a qualche limitazione operativa. In primo luogo bisogna presupporre che il testo sia sufficientemente *esteso, coerente e culturalmente percepito* per essere *fornito di senso*. Non tutti gli oggetti, e soprattutto i ritagli di un processo sono in partenza sensati, anche se è sempre possibile *donare* loro un qualche senso: un frammento di pagina di libro o di una fotografia non sono almeno in prima istanza da considerare testi, anche se naturalmente possono essere recuperati in vario modo, come indizi, collages, elementi decorativi ecc.

In secondo luogo, per rispettare l'opposizione tradizionale fra "testo" e "discorso", che in un certo senso può essere accostata a quella fra scrittura e oralità così comune nella riflessione novecentesca sul linguaggio e la comunicazione (da McLuhan 1964 a Derrida 1967), alcuni semiotici (fra cui mi colloco) hanno suggerito un ulteriore importante requisito ulteriore rispetto a quelli proposti da Marrone, e cioè che un oggetto significativo, per poter essere considerato testo a pieno titolo debba essere in qualche modo *fissato*, stabile, capace di *differirsi* nel tempo, dunque rivedibile a piacere. Oggi moltissimi processi che una volta erano solo effimeri (esecuzione musicali,

conversazioni, eventi sportivi, performances) possono essere facilmente *trascritti* tecnologicamente in qualche forma di testualità che risponda a questi limiti: possono essere cioè registrati, filmati, memorizzati e di fatto molto spesso lo sono in seguito ai progressi tecnologici e a importanti pressioni sociali verso la *documentalità universale* (webcam, conservazione dei “metadati delle comunicazioni e delle transazioni economiche ecc.).

Per fare un esempio molto diffuso, anche se in genere poco considerato dalle teorie del testo, le telecamere di sicurezza che sono così numerose nelle nostre città testualizzano continuamente le pratiche d'uso di strade, banche, negozi, benché la legge imponga che questa traduzione in testo sia solo provvisoria. Se il testo non è usato per qualche ragione pratica, come un'indagine di polizia o una ricerca scientifica, esso viene distrutto dopo un certo periodo e continuamente rimpiazzato da altro testo che riguarda tempi e pratiche successive. Un processo del genere riguarda la registrazione che i grandi motori di ricerca conservano e continuamente rigenerano dello stato del web. Questo fenomeno di testualizzazione secondaria, o di registrazione universale dei discorsi, è una delle grandi caratteristiche anche sociali del nostro tempo: da esso, fra l'altro derivano quei “big data” che sono arrivati al centro della ricerca sociale, quella scientifica come quella applicata.

Bisogna però certamente distinguere fra uno spettacolo teatrale e la sua registrazione audiovisiva, fra una telefonata e la traccia che ne resta in un'intercettazione, fra un viaggio e le fotografie che sono state scattate, fra una gara sportiva e il suo filmato, anche semplicemente per il fatto che questa *testualizzazione* ha spesso autori e scopi diversi dalla pratica che essa fissa, è condotta cioè secondo principi di pertinenza che riguardano il metatesto registrato (la sua estetica, la sua funzionalità) piuttosto che la pratica o il discorso che in questo modo si conserva ma anche cambia natura. Tutto ciò è evidentissimo quando si tratta di fenomeni in cui la presenza *in carne e ossa* degli attori della comunicazione è fondamentale, come nel caso del teatro, delle performances, dell'oratoria, la cui registrazione è certamente *tutt'altra cosa* rispetto al fenomeno originale, che però, secondo il mio punto di vista appartiene alla categoria dei discorsi e non dei testi. Ma in questa sede ignoreremo tale problema e penseremo prevalentemente a forme di testualità più tradizionali, ad *assi sintagmatici costruiti in maniera tale da essere già fissati* (scritture, film ecc.) e al loro *ritaglio* in testi veri e propri.

Così definiti i testi come frammenti del processo sintagmatico, è chiaro che si tratta di *unità costruite*. Il primo problema che si pone allora per uno studio dei testi è la loro delimitazione o, come si diceva una volta con metafora cinematografica, del loro *découpage*: come si stabilisce quanto si debba estendere un testo, quali siano i suoi *giusti* confini, quale sia in sostanza la *pertinenza* che si prende come guida? Va preso come testo una singola frase di una poesia, un singolo verso, la poesia completa, il libro dei “Canti”, l'opera di Leopardi, la produzione poetica italiana della prima metà dell'Ottocento? Un'inquadratura, una scena, un film, l'opera intera di Hitchcock? Uno spot, una campagna pubblicitaria, una serie di campagne che definiscono la marca? Un

titolo, un articolo, una pagina di giornale, un certo numero del quotidiano, la serie di articoli pubblicati su un certo soggetto? È ovvio che questo non sia un problema empirico, ma metodologico, il quale dipende da scelte di pertinenza. Una possibilità interessante è quella che la delimitazione vada cercata nelle pratiche di lettura dei lettori empirici del testo da definire. La scelta se prendere come testo un articolo di giornale o una pagina o solo un titolo andrebbe in questo caso decisa guardando a come effettivamente si comportano i lettori, se si fermano sulla pagina solo i pochissimi secondi necessari per vedere il titolo, o se studiano il corpo dell'articolo, se guardano anche le eventuali grafiche presenti eccetera. Se leggendo un libro rispettano la scansione dei capitoli, se saltano certe descrizioni e così via. Vi sono strumenti che permettono di accertare questi comportamenti, almeno in laboratorio. Naturalmente però questi comportamenti non saranno uniformi e delineeranno delle *scansioni variabili secondo caratteristiche dell'audience*, piuttosto difficili da definire chiaramente. E inoltre quel che sarà studiato in questo modo non sarà tanto il *testo* quanto il *comportamento di lettura*. Anche se si accertasse che in media i lettori di Proust saltano le descrizioni e le riflessioni "troppo lunghe", questa reazione non può certo modificare il ritmo del testo della *Recherche*.

Vi è un altro criterio più intrinseco o progettuale: la letteratura, o piuttosto l'editoria intesa in senso molto generale includendo anche la produzione di epigrafi e manoscritti, ha progressivamente inventato dei dispositivi paratestuali (Genette 1972; Illich 1996) capaci di suggerire scansioni e gerarchie, anche se esse spesso non sono chiare e univoche: titoli, indici, numerazione di capitoli e di versetti, copertine, meccanismi di delimitazione e indicazione delle citazioni servono anche a questo scopo; ma innanzitutto sono utili delimitazioni in libri, capitoli, righe e versetti, che noi oggi diamo per scontati sui testi classici ma che sono stati stabiliti molto tardivamente rispetto alla loro scrittura. Sulla giusta definizione dei confini di un testo vi può essere un dibattito secolare, come mostrano le complesse vicissitudini dell'"ipotesi documentaria" relativa alla Bibbia ebraica. E senza dubbio, quando si esce dai contesti tradizionali dell'opera intesa in senso moderno come libro organizzato per capitoli e si va verso altre forme espressive più processuali (la televisione, gli affreschi, l'architettura, la musica), la definizione del testo si complica molto, anche tenendo conto degli specifici dispositivi paratestuali di questi ambiti espressivi (sigle, pause, spazi, cornici ecc.) senza parlare poi dei problemi filologici relativi alle varianti, alle correzioni, alle interpolazioni e così via. Bisogna aggiungere che esistono forti ragioni per ritenere che l'idea stessa della distinzione fra un testo e il suo supporto o se si vuole i dettagli del suo significante sia relativamente nuova, dipendendo dalle tecniche editoriali. Così la pensano, per esempio Havelock (1978), Eisenstein (1983) e Ong (1982).

Non è questo il luogo per riprendere questo lungo dibattito e nemmeno per accennarne la storia critica. Bisogna però sottolineare che il testo, almeno dal punto di vista della semiotica, non è mai semplicemente un oggetto empirico ovvio, quel libro

che ho sul tavolo o quella poesia che so a memoria. Al contrario esso è il frutto da un lato di un'astrazione rispetto alle varianti, dall'altro di una costruzione sociale basata su pertinenze, che può essere particolarmente sofisticata nel caso di un'analisi critica anche se in certa misura scontata e socialmente accreditata quando i meccanismi della fruizione sono messi in opera in maniera standard.

Bisogna partire da queste constatazioni per chiedersi che cosa può significare uno studio "empirico" dei testi. I testi in quanto tali non sono oggetti semplicemente empirici, vale la pena di ripeterlo, semmai sono le condizioni di possibilità che vengono realizzate rispetto a certe pratiche di lettura più o meno sofisticate. Naturalmente affermare questo non significa negare l'ovvia esistenza fisica di *esemplari* di testi, né ritenere secondo le mode decostruzioniste di qualche decennio fa che non vi sia un'oggettività dei testi, "non testi ma solo interpretazioni", per adattare lo slogan giustamente criticato da Ferraris (2009). Come ho accennato, la nostra tradizione culturale ha prodotto sistemi metatestuali per delimitare materialmente o anche solo semioticamente testualità standard (copertine di libri, cornici di libri, sigle di trasmissioni, titoli di testa e di coda, apparati tipografici complessi nei giornali e così via). E ha anche standardizzato in molti casi la struttura linguistica della maggior parte delle testualità, per mezzo di pratiche di correzione e anche solamente grazie alle procedure della replicabilità tecnica. E infine i modi di lettura si sono fortemente standardizzati, anche per a causa del loro insegnamento scolastico. Il che non toglie che sia ingenuo attendersi da queste pratiche la definizione empirica dei testi, al di là di ogni possibile variazione.

Dunque lo studio "empirico" dei testi deve prima di tutto concentrarsi sul modo in cui i testi sono costituiti, estratti dal loro processo, selezionati; e in correlazione a questo punto, è senza dubbio utile lavorare sulle pratiche di fruizione, cercando di comprenderne le diverse possibili tipologie in vista di una pragmatica dei testi. Su questo punto i cultural studies hanno suggerito delle vie interessanti anche se piuttosto grezze e troppo ideologicamente marcate, per esempio distinguendo fra letture "egemoniche", "resistenti" e negoziate (Hall 1980). Da un altro punto di vista la tradizione ermeneutica suggerisce una linea di indagine simile, anche se culturalmente più sofisticata, per esempio con la nozione di "orizzonte di senso" e "precomprensione" (Gadamer 1960) Senza la pretesa di entrare qui in due campi di studi che hanno suscitato una letteratura sterminata, è chiaro che dei testi si possono dare ed effettivamente si danno interpretazioni diverse, che queste dipendono fortemente dal contesto culturale (quella che Eco 1984 chiama Enciclopedia) e che anche i giudizi estetici dipendono da questa determinazione. Invece di limitarsi a raccogliere semplicemente gradimenti secondo la linea di una sociologia della letteratura e delle arti un po' elementare, sul modello dell'Auditel superata oggi anche dai sociologi più consapevoli (per esempio Tota 2002), risulterebbe certamente più utile cercare di comprendere il *lavoro interpretativo* dei lettori.

Siamo passati in questa maniera dal problema della delimitazioni del testo a quello della loro comprensione, il che è del tutto naturale, dato che una delimitazione sensata di un oggetto di senso non può che essere fatta in vista della sua migliore comprensione e insieme sulla base di questa, secondo quel modello ricorsivo della lettura che è stato spesso definito circolo ermeneutico. Questo problema riguarda tanto la lettura che si vuole scientifica o comunque esperta dello studio professionale dei testi, quanto quella che si potrebbe definire *ingenua* o piuttosto *naturale* dei lettori comuni - che peraltro anche gli studiosi non possono non praticare sempre affrontando in prima istanza un testo, se non altro per valutarne l'interesse e definirne i limiti. Lo scopo di un'analisi scientifica dei testi non può che essere quello di spiegare gli effetti di senso che rivela la lettura naturale (magari una lettura *naturale competente* come quella dell'appassionato o dell'esperto del genere). Tutta la narratologia a partire dalla *Poetica* di Aristotele, in generale tutte le analisi teoriche delle varie arti, si giustificano per questo compito: spiegare come e perché certi testi producano certi effetti. La semiotica si situa in questo grande filone analitico, con il vantaggio di aver formulato (e ragionevolmente verificato su un gran numero di testi) alcune ipotesi sul funzionamento generale dei testi, come il paradigma narrativo o l'idea di una struttura profonda" dei testi (per un elenco di queste ipotesi generali rimando a Marrone 2011).

Analizzare i testi sulla base di queste ipotesi, cercare di scoprire il motore strutturale dei loro effetti di senso, di esporre i dispositivi che lo reggono è fare ricerca empirica. L'epistemologia del Novecento ha ampiamente dimostrato che non esiste analisi empirica che non dipenda da ipotesi generali o non applichi modelli ai fatti sperimentali, naturalmente con la possibilità di essere falsificata da essi. Questo vale ovviamente per la fisica e la chimica, ma anche per l'antropologia e la semiotica. Naturalmente esiste il passo ulteriore che consiste nel capire come funziona la ricezione di questi testi. Bisogna però essere consapevole che questa ricezione non è un dato immutabile, dipende ovviamente dalla *cultura* e dunque dal *cambiamento nel tempo e nello spazio dei modelli di lettura* (cui si possono certamente applicare dei concetti *evoluzionistici* (Mesoudi 2011).

L'altro punto importante da sottolineare è che ogni ricezione, per non restare *privata* e quindi *empiricamente inattuabile*, dev'essere comunicata: con un testo critico, con un commento orale, con la risposta a un questionario, con un'intervista con una riscrittura del testo - per questa discussione il modo non ha importanza. Quel che conta per noi è che comunque la *ricezione pubblica* di un testo, esprima essa una semplice comprensione, un'interpretazione, un giudizio, un gradimento, costituisce un altro testo. Ricevere un testo significa produrne un altro, fosse puro uno del tutto elementare come la risposta a un test predefinito con risposte chiuse o addirittura solo un atto d'acquisto (una pratica che si può in vario modo integrare a un contesto socioeconomico, a certi canali, tempi e luoghi che ne arricchiscono il senso).

Se non ci si vuole limitare a indagare empiricamente il testo nel senso di proporsi di indagarne la struttura sulla base di ipotesi generali, ma si intende per ricerca empirica

un lavoro che includa la ricezione, esso si deve configurare come *il confronto fra due testi*, quello d'origine di cui si vuole capire il funzionamento e quello prodotto (o quelli prodotti) dall'audience. In maniera più o meno complessa, a seconda della qualità di questi testi, si cercherà di confrontare le virtualità di senso emerse dall'analisi del primo testo con quelle presenti nella serie delle reazioni e si cercherà di giustificare tali letture alla luce dei rapporti linguistici, sociali, culturali fra il produttore del primo e i suoi ricettori che sono anche gli autori delle riscritture "critiche" che ci interessano. Questo progetto di ricerca, che si può considerare un'elaborazione scientifica della teoria gadameriana della "fusione degli orizzonti interpretativi" come fulcro della pratica ermeneutica, dev'essere condotta con una metodologia raffinata per riuscire produttiva. La semiotica è senz'altro la teoria più capace di rendere esplicito il gioco complicato fra serie di testi che parlano l'uno dell'altro, si interpretano, si intendono o fraintendono, si giudicano sulla base di sistemi valoriali e di Enciclopedie più o meno condivise.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris.
- BARTHES R. (1964), *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris.
- DERRIDA J. (1967), *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- EISENSTEIN E. (1983), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, London.
- FERRARIS M. (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- GADAMER G. (1960), *Warheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen.
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- HALL E. T. (1980), "Encoding / Decoding", in D. Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, Hutchinson, London, pp. 128–138.
- HAVELOCK, ERIC A. (1978), *The Greek Concept of Justice: From its Shadow in Homer to its Substance in Plato*, Harvard University Press Cambridge.
- ILLICH I. (1996), *In the Vineyard of the Text*, University of Chicago Press, Chicago.
- MARRONE G. (2010), *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- MARRONE G. (2011), *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Roma.
- MCLUHAN M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mit Press, Boston.
- MESOUDI A. (2011), *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*, University of Chicago Press, Chicago.
- METZ C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, trad. it. *Semiologia del cinema*, Milano 1972.
- ONG W. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, New York.
- PASOLINI P. P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti Milano.
- TOTA A. L. (2002), *Sociologia dell'arte*, Carocci, Roma.

ALDO NEMESIO

LE RAGIONI DELLA RICERCA EMPIRICA SUL TESTO

La letteratura è stata spesso studiata in modo poco soddisfacente. Scriveva giustamente Bourdieu:

Mi limiterò a chiedere per quali ragioni tanti critici, tanti scrittori e tanti filosofi sostengano con tanto compiacimento che l'esperienza dell'opera d'arte è ineffabile e si sottrae per definizione alla conoscenza razionale; per quale ragione si affrettino a proclamare, senza combattere, la sconfitta del sapere; da dove derivi loro questo bisogno così potente di svilire la conoscenza razionale, questa smania di affermare l'irriducibilità dell'opera d'arte o, con un termine più appropriato, la sua *trascendenza*¹.

Anche in tempi più recenti, in cui si fanno sempre più pressanti il confronto e anche forme di competizione con altre aree di conoscenza, alcuni settori degli studi testuali sembrano molto lenti nel prendere atto della necessità di dare un fondamento solido ed esplicito al proprio lavoro di ricerca. Sembrano più disponibili a importare strumenti effimeri e poco appropriati (dal conteggio delle proprie pagine, all'Impact factor, all'indice H), piuttosto che accettare il confronto con altre aree di ricerca in quello che di più utile hanno da darci: l'esplicitazione del metodo e la verifica della fondatezza dei risultati.

Ovviamente i criteri di validazione dei risultati della ricerca non possono essere uguali in aree diverse, ma le aree che non esplicitano le proprie procedure di lavoro rischiano di porsi in una situazione di minore credibilità. Lo studio delle letterature ha la fortuna di avere un passato più lungo di molte scienze contemporanee, ma questo è anche il suo limite: c'è il rischio di essere prigionieri del proprio passato, soprattutto quando esso è illustre.

¹ Bourdieu 2005: 48.

Molte operazioni compiute ancora oggi in relazione ai testi letterari sono fondate su tradizioni che risalgono a un passato non vicinissimo². C'è la tradizione dei testi sacri. In questo le letterature rivaleggiano con le religioni, perché offrono esperienze in un certo modo simili: l'evasione dal proprio mondo e la sospensione dell'incredulità (momentanea nel caso delle letterature, duratura in quello delle religioni) di fronte a narrazioni non corrispondenti alla realtà del proprio mondo percepito. Qui il ricercatore letterario può attribuirsi il ruolo di sacerdote dei testi del suo canone, cioè dei testi che ritiene costituiscano modelli positivi dotati di valore.

C'è anche la ricerca accurata del singolo dettaglio o aneddoto, però con il rischio di perdere il controllo dell'insieme del progetto di conoscenza del quale il singolo dettaglio è una parte. Assidua formica che raccoglie grandi quantità di cibo che forse non assaggerà mai, spesso sembra che il ricercatore letterario si limiti a raccogliere dati e dettagli di dati - operazione preliminare indispensabile - ma che lì si fermi, senza farne uso all'interno di un ampio progetto esplicito.

È invece sempre opportuno che chi comincia un atto di ricerca espliciti le domande alle quali intende rispondere, gli strumenti che utilizzerà per giungere a una risposta fondata e le ragioni per le quali ritiene che la domanda che ha scelto sia prioritaria rispetto ad altre.

Al contrario, il lavoro di chi si occupa di letteratura pare spesso casuale: un esempio è offerto dal numero rilevante di studi concentrati su un solo autore, a volte collegati ad anniversari. Ora non c'è nessuna ragione di pensare che le nostre osservazioni siano più valide, urgenti, appropriate, necessarie o interessanti quando l'autore di un testo è nato o morto (oppure il testo è stato prodotto) 100, 200 o 500 anni prima e non 74 oppure 319. Si tratta di attività che hanno come scopo principale la celebrazione, non la produzione di conoscenza. Non pare fondata la decisione di affidare al calendario, anziché a un lucido e motivato progetto esplicito, la determinazione dei propri interessi di lavoro. Ci sono anche dubbi sull'opportunità di concentrare un progetto di ricerca su testi di un solo autore, senza porli chiaramente in relazione con progetti più ampi, che coinvolgono altri testi e altre forme culturali. Il dato isolato offre poche informazioni. Anche quando il nostro progetto di studio ha come obiettivo primario un testo singolo, per comprenderlo abbiamo bisogno di inserirlo in relazione ad altri testi e a un insieme complesso di eventi culturali.

Molti atti del ricercatore letterario sono prevedibili e ripetitivi. Spesso basta che un atto sia analogo ad atti precedenti perché esso sia considerato adeguato: su questa base vengono prodotti molti testi che si occupano di letteratura. Però, in un concreto progetto di conoscenza, un'affermazione richiede un certo numero di verifiche, al di là delle quali non è il caso di continuare a ripetere la stessa operazione su dati nuovi, perché il risultato è già acquisito. Non basta che un tipo di atto sia già stato compiuto

² Nemesio 1994; 1999; 2000.

con successo altre volte perché il compierne un altro simile sia una decisione ragionevole: più che verso ulteriori conferme di ciò che è noto, è prioritaria l'esplorazione di ciò che è ancora oscuro.

Spesso gli studi letterari hanno obiettivi diversi da quelli della ricerca. Spesso hanno come scopo la proposta di alcuni testi come modelli culturali da imitare, e allora sono appropriate sia la ripetuta concentrazione su un numero limitato di testi, sia la scelta di effettuare questa operazione soprattutto negli anniversari, perché - infatti - non si tratta più di un atto di ricerca, ma di una celebrazione, che ha tra i suoi scopi la conferma di un insieme di certezze e il rafforzamento di vincoli di solidarietà tra i partecipanti: non produce conoscenza, ma conferma ciò che è noto. La celebrazione però è poco utile al lavoro di chi si occupa di letteratura per cercare di descriverla, analizzarla e capirla, perché in questo caso lo scopo è quello di giungere - per mezzo dell'esame di numerosi testi prodotti da numerosi autori - alla comprensione del funzionamento di quella attività umana che porta alla scrittura, alla diffusione e alla lettura di quegli oggetti che - in modo variabile in tempi, luoghi e settori socioculturali diversi - sono chiamati testi letterari. Pretendere di arrivare a questi risultati sulla base di uno studio concentrato su pochi testi è come pretendere di fare affermazioni di botanica sulla base di osservazioni fatte soltanto nel proprio orto e negli orti dei vicini.

La ricerca diretta verso un numero limitato di testi è una delle numerose operazioni preliminari indispensabili per avere informazioni sulle quali iniziare un lavoro di ricerca letteraria. Senza questi dati non si può fare nulla. Mi pare però che oggi si spendano tantissime energie per raccogliere dati, senza poi passare alla fase successiva, nella quale essi vengono utilizzati all'interno di un processo di ricerca esplicita. Spesso, anziché studiare il comportamento letterario dell'uomo, si è fatto uso di testi letterari per propagandare una propria visione valutativa del mondo. È una scelta che può anche essere utile, ma non ci fa conoscere nulla di nuovo. E così, nonostante tante persone indirettamente se ne occupino, gran parte del funzionamento dell'attività letteraria dell'uomo resta ancora da esplorare.

Vari studi³ iniziano a mostrare con chiarezza che l'attività letteraria ha una funzione rilevante nell'evoluzione umana perché, coinvolgendo fortemente l'uomo in mondi possibili che sono lontani dalle sue abitudini e dalle sue certezze, lo rende più preparato ad affrontare i mutamenti del suo ambiente. Ha quindi un ruolo importante nell'evoluzione dell'uomo e nel suo adattamento all'ambiente esterno. Essa è una forma di gioco cognitivo che presenta la simulazione di situazioni, nelle quali troviamo modelli di comportamento che ci permettono di entrare mentalmente all'interno dell'esperienza di altre persone. Questo contribuisce al nostro sviluppo personale e sociale e ci aiuta a rispondere in modo flessibile a circostanze mutevoli, stimolando e allenando la nostra flessibilità mentale e generando una creatività che va al di là

³ Si vedano: Carroll 2004; 2006; Boyd 2009; Nemesio 2010; Oatley 2011.

dell'immediato e del già noto. Prima dello sviluppo delle scienze umane, è stata la letteratura ad offrirci informazioni sull'uomo. Per gran parte della storia umana, i migliori psicologi sono stati i drammaturghi, i poeti e i romanzieri. L'arte esiste in tutte le società umane e presenta forme comuni in culture diverse. Essa è in grado di generare un forte coinvolgimento emotivo e attira un forte investimento di tempo, energie e risorse. Inoltre essa si può sviluppare in tutti gli esseri umani, anche in assenza di addestramento specifico.

La ricerca empirica sui testi è un lavoro complesso. Richiede diverse competenze, che rendono indispensabile il lavoro di équipe. È necessario comprendere bene molte lingue e molte culture, sapere come si scelgono i dati pertinenti, essere in grado di trarre conclusioni fondate sulle informazioni raccolte, con metodi che provengono da specializzazioni di ricerca tradizionalmente considerate diverse, come (in ordine alfabetico) l'antropologia, la filosofia, la linguistica, la psicologia, le scienze letterarie, la semiotica, la sociologia, la statistica.

Come osserva giustamente Siegfried Schmidt,⁴ le teorie scientifiche empiriche possono essere definite come programmi sistematici ed espliciti, i cui risultati sono temporanei, parziali e passibili di revisione. La loro validità e affidabilità sono valutate sulla base della loro capacità di risolvere problemi. Le attività scientifiche sono esplicite: è possibile insegnarle ed apprenderle, studiano esperienze intersoggettive verificabili empiricamente, garantiscono ragionevoli standard razionali di argomentazione, sono rilevanti per gli interessi dell'individuo e della società.

Gli oggetti culturali, come i testi letterari, non sono autonomi e oggettivi: è possibile parlare di testi soltanto in relazione a individui che agiscono all'interno di contesti sociali. Ne consegue che le unità più piccole da investigare negli studi letterari non sono i testi isolati, ma le *azioni letterarie*, cioè le azioni che si concentrano su fenomeni che l'attore considera letterari. Le azioni letterarie si possono classificare in quattro tipi fondamentali: produzione, distribuzione-mediazione, ricezione e post-elaborazione di elementi letterari. I sistemi letterari fanno parte di un sistema più ampio, che chiamiamo società, e sono in costante rapporto con gli altri sistemi che compongono una società, come la politica, l'economia, l'istruzione, la religione, lo sport, eccetera. Oggi i testi letterari tradizionali costituiscono solo una parte degli elementi letterari, perché assistiamo a un notevole aumento di eventi di altri *media*. I concetti di letterarietà e di valori letterari sono diversi in relazione a diverse appartenenze socioculturali che considerano il sistema letterario come un sistema dotato di valore.

Schmidt osserva che, per quanto riguarda gli studi testuali, i significati non sono entità che risiedono nei testi, ma sono il risultato di operazioni cognitive, orientate socioculturalmente, effettuate all'interno dei contesti in cui si trovano i testi, i loro produttori e i loro lettori. I testi possono essere considerati come stimoli altamente

⁴ Schmidt 1999; 2000.

convenzionali di operazioni cognitive: quello che accade nella sfera cognitiva di un individuo, in occasione della percezione di un testo, non dipende solo dal testo, bensì dall'intero stato mentale dell'individuo. I testi non innescano automaticamente o rigidamente i rispettivi processi cognitivi in modo del tutto prevedibile.

Per essere presa sul serio all'interno di progetti di ricerca, l'osservazione professionale dei fenomeni letterari deve soddisfare gli standard normali di tutti gli altri procedimenti scientifici. Gli strumenti di osservazione degli studiosi di letteratura devono essere formulati in modo esplicito, i concetti devono essere ben definiti e la loro argomentazione deve essere razionale. La ricerca deve iniziare da una chiara formulazione del problema in relazione alla conoscenza già disponibile, le modalità e gli strumenti di soluzione dei problemi (i metodi) devono essere espliciti, le soluzioni dei problemi devono essere aperte ad una verifica intersoggettiva e deve essere prevista la possibile applicazione pratica dei risultati ottenuti. La razionalità e l'intersoggettività sono criteri di procedura scientifica troppo ben fondati e sperimentati perché vengano abbandonati senza ragioni molto forti.

È quindi possibile elencare alcuni indicatori di funzionalità, cioè alcune caratteristiche e situazioni che di solito contribuiscono a migliorare la qualità del prodotto della ricerca: la definizione esplicita dei termini usati, la chiara determinazione dei propri scopi e dei propri metodi, l'esplicitazione delle ragioni che stanno alla base della scelta dell'oggetto del proprio studio, la scelta di un insieme di informazioni sufficientemente rappresentativo di ciò che si intende studiare, la collocazione della propria ricerca all'interno di progetti di conoscenza più vasti in corso nella propria comunità scientifica, l'esplicitazione delle proprie operazioni. È molto importante che siano dichiarati lo stato della ricerca precedente, i propri obiettivi, i materiali usati (i testi), i metodi, i dettagli della procedura di ricerca, gli eventuali limiti della procedura usata e dei risultati, la proposta di eventuali approfondimenti, le verifiche necessarie e i probabili sviluppi futuri.

La ricerca empirica sul testo si propone di studiare il comportamento umano nel corso della produzione, della diffusione e dell'uso dei testi. Tradizionalmente gli studi testuali hanno privilegiato la proposta di norme interpretative piuttosto che lo studio e la comprensione di eventi empiricamente osservabili, quando invece l'osservazione empirica mostra che lo stesso testo può generare effetti diversi in tempi storici e in settori socioculturali diversi. Anche la permanenza nel tempo - la possibilità di essere considerato un "classico" - dipende da un sufficiente livello di polivalenza, tale da rendere possibili letture adeguate all'interesse di lettori di tempi diversi. Inoltre - in un momento di ampi e sempre crescenti contatti tra culture diverse - è anche evidente il diverso funzionamento dei testi quando essi sono letti da lettori in possesso di differenti modelli culturali. Ignorare tutto ciò - e magari continuare ad inseguire miraggi di canoni costituiti da testi univoci - è frutto di scarsa conoscenza di ciò che accade nel mondo reale, oppure è dovuto a rozze illusioni di superiorità dei propri modelli culturali.

È passato molto tempo da quando la testualità era patrimonio di gruppi numericamente ridotti di lettori, tra di loro relativamente omogenei. È chiaro che in società nelle quali una percentuale esigua degli individui è in grado di leggere, e una percentuale ancora più esigua legge davvero, l'esito degli atti di lettura può sembrare uniforme. In queste condizioni l'introspezione – cioè leggere e considerare l'esito del proprio atto come rappresentativo di ciò che accade normalmente nel corso della lettura – può sembrare un metodo soddisfacente. Invece oggi viviamo in una società notevolmente diversa, che ci permette di assaporare la ricchezza dell'incontro tra culture diverse.

Nonostante abbia attirato un interesse sempre crescente negli ultimi anni, la ricerca empirica sul testo è ancora poco diffusa in Italia. Si tratta di un tipo di ricerca che si pone ai confini tra campi di sapere accademicamente separati. Questo può generare insicurezza e paura in molti ricercatori. Tuttavia la storia della scienza mostra con estrema chiarezza l'insensatezza di una divisione rigida tra aree diverse. Ogni mappa dei saperi, nella migliore delle ipotesi, fotografa la situazione di un paradigma precedente: all'interno di confini così stretti è molto improbabile lavorare in modo costruttivo.

In questa fase, i progetti della ricerca empirica sul testo possono sembrare modesti. Spesso ci si limita a verificare teorie preesistenti, comunemente accettate, ma prive di fondamento verificabile. Va però detto che una verifica fondata di ciò che si ritiene di conoscere costituisce un risultato di rilievo non trascurabile: si tratta del passaggio da una visione approssimativa del mondo a una visione di tipo scientifico. Sono anche in corso sforzi per sviluppare nuovi strumenti di ricerca, sempre più affidabili. Per esempio, lo studio dell'atto della lettura non è facile: i procedimenti di lettura non sono visibili e il ricercatore si trova a dover lavorare sulla base di sue inferenze basate su effetti di lettura raccolti artificialmente.

La strategia di lavoro più affidabile consiste nell'esplorare lo stesso quesito di ricerca con procedure diverse: se metodi diversi portano alle stesse conclusioni, allora possiamo accettarle con ragionevole fiducia. Però in questo modo il lavoro si moltiplica e può venire nostalgia del tempo in cui il critico letterario della tradizione si chiudeva nella sua stanza, per poi uscirne annunciando la sua verità... Non si tratta però di una strada percorribile oggi. Piuttosto può essere utile cercare di produrre metodi che, nei limiti del possibile, non siano troppo lontani dalle abitudini e dalle competenze di uno studioso di letteratura o linguistica contemporaneo. Poiché ritengo che l'uso di metodi di ricerca empirica sia irrinunciabile in questa fase di sviluppo del nostro campo di ricerca, e poiché so bene che la maggior parte degli studiosi nel mio campo non sono abituati a questo tipo di lavoro, penso che sia di importanza fondamentale produrre progetti di ricerca che siano realistici e che possano coinvolgere un numero significativo di membri della nostra comunità scientifica. Gli studi di ricerca empirica, per ottenere risultati importanti, richiedono lo sforzo comune di un numero elevato di studiosi.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU P. (2005), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano (trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro di *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992).
- BOYD B. (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Harvard Univ. Press, Cambridge, MA.
- CARROLL J. (2004), *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, Routledge, New York.
- CARROLL J. (2006), *The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature*, in "Philosophy and Literature", 30, 1, pp. 33-49.
- NEMESIO A. (1994), *I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- NEMESIO A. (1999), *The Comparative Method and the Study of Literature*, in "CLCWeb: Comparative Literature and Culture", I, 1, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1000>
- NEMESIO A. (2000), *Some Questions for Empirical Research*, in "Versus", 85-87, pp. 447-460.
- NEMESIO A. (2010), *La letteratura e altre esperienze*, in *Comparatistica e intertestualità*, a cura di G. Sertoli, C. Vaglio Marengo e C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Tomo II, pp. 843-849.
- OATLEY K. (2011), *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- SCHMIDT S. (1999), *Lo studio empirico della letteratura*, in *L'esperienza del testo*, a cura di A. Nemesio, Meltemi, Roma, pp. 41-67.
- SCHMIDT S. (2000), *The Empirical Study of Literature (ESL)*, in *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory*, a cura di D. de Geest et al., Leuven University Press, Leuven, pp. 325-349.

LETTURE

WILLIAM MARX

BREVE STORIA DELLA FORMA IN LETTERATURA¹

“Non si può parlare della forma in modo persuasivo se non attraverso altre forme. Non esiste altro linguaggio il cui ordine sia superiore alle forme, che possa spiegarle, renderle funzionali ad altro”². Se così è – e perché non dovrebbe essere? – non rimane altro che tacere, o affiancare parola a parola. Non cerchiamo dunque di pensare alla forma in letteratura. Ci accontenteremo di raccontarla o, detto altrimenti, di ripercorre le tracce della sua storia complicata, contraddittoria, attraverso i differenti discorsi critici che si sono impadroniti di questo... Di questo *cosa*, precisamente? *Concetto* sarebbe dire troppo. *Etichetta* basterà per il momento, poiché sovente non si tratta che di questo: di una comoda etichetta comodamente situata su un impensabile o un indicibile.

Così – ed è la prima avvertenza – non dobbiamo lasciarci ingannare da tutti coloro che vengono comunemente definiti “i formalisti russi”. Si designa con tale nome un insieme composito di critici, nati per la maggior parte negli anni 1890 e arrivati alla maturità durante la Prima Guerra mondiale, che riuscirono a insediarsi nel sistema universitario sovietico grazie alle ristrutturazioni postrivoluzionarie, prima di vedersi emarginati dal regime staliniano³. Fin dalle origini, questo movimento senza una reale unità si divise in due centri: Il Circolo linguistico di Mosca, fondato nel 1915 (Pëtr Bogatyř, Roman Jakobson e Grigory Vinokur), e la Società per lo studio del linguaggio poetico (OPOJAZ) con Boris Eichenbaum, Victor Sklovsky e Yuri Tynianov.

Ma la storia del formalismo nella critica letteraria non coincide con quella dei formalisti russi. Questi ultimi riconobbero, fin dagli anni venti, l'esistenza nell'Europa occidentale di una corrente formalista anteriore al movimento russo, benché questo

¹ L'articolo è stato pubblicato sulla rivista “Les Temps Moderns” (*Brève histoire de la forme en littérature*, 676, 2013). La traduzione italiana è di Giuliana Ferreccio.

² Calasso 2001 : 160. Lo scrittore tocca un punto sensibile, sostenendo che siamo noi stessi a patire questa infermità del linguaggio.

³ Steiner 1995: 11.

formalismo occidentale avesse avuto poca influenza in Russia⁴. Lo stesso movimento formalista russo non esercitò alcuna influenza in Europa occidentale e negli Stati Uniti prima degli anni cinquanta, che videro l'uscita nel 1955 del libro di Victor Ehrlich⁵. Infine, non è indifferente che questi famosi formalisti russi non abbiano agli inizi rivendicato l'etichetta "formalista": se è vero che a volte si interessarono esplicitamente ai problemi della forma e del formalismo, particolarmente attorno alla questione del "metodo formale"⁶, l'etichetta stessa fu loro attribuita in seguito, nel 1928, nell'opera di sintesi di Pavel Medvedev prima, in quella di Ehrlich poi, nel 1955.

1. Problemi formali del linguaggio delle arti

Nella storia della critica letteraria opera una tendenza formalista che non si riduce alla scuola conosciuta storicamente – con tutte le riserve suddette – sotto il nome di *formalismo*. Questa tendenza formalista si situa alla convergenza di un doppio movimento: di diffidenza verso il linguaggio assunto come mezzo di comunicazione, e di sviluppo del concetto di forma nella storia dell'arte.

Il primo movimento si potrebbe definire come la perdita del senso della trasparenza o della transitività del linguaggio o, detto altrimenti, della credenza secondo la quale quest'ultimo potrebbe dare accesso diretto al reale. Come Michel Foucault dimostra in *Les Mots et les choses*, la nascita e il costituirsi progressivo delle scienze del linguaggio nel corso del XIX secolo si accompagnò alla opacizzazione del linguaggio stesso: un evento epistemologico, ma anche psicologico e sociale, che non restò senza conseguenze per le concezioni critiche e letterarie. Poiché, se il legame fra linguaggio e realtà si interrompe, se la letteratura non può più rispecchiare il reale e se nemmeno il reale è più chiamato a rispecchiare la letteratura (la transitività del linguaggio essendo a doppio senso), allora la critica si trova *ipso facto* esiliata da ciò che costituiva fino ad allora i suoi terreni prediletti: il biografismo, il moralismo, l'erudizione, che presuppongono tutti una certa transitività del linguaggio; essa deve inventare nuovi oggetti: la forma, per esempio. Tale è, riassunto schematicamente, il processo da cui emerge la critica formalista.

In questa critica dei poteri del linguaggio, occorre notare due tappe filosofiche principali: l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* di Henri Bergson del 1889 e le *Contributions à une critique du langage* di Fritz Mauthner che, prendendo atto nel 1901 delle insufficienze radicali dello strumento linguistico per la conoscenza del mondo, esaltava per contro un approccio mistico al reale. "Sarebbe ora, concludeva, di

⁴ Medvedev 2007 : 85-88 e 139-158.

⁵ Cfr. Ehrlich 1955.

⁶ Cfr., per esempio, Brik 1923: 213-215; Efimov 1925.

imparare di nuovo a tacere.”⁷ Come non pensare alla frase di Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*: “Ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”?

Nello stesso periodo, nelle arti, si sviluppava la nozione di forma. Nel 1854, nel suo trattato *Du beau dans la musique (Vom Musikalisch-Schönen)*, Eduard Hanslick criticava il carattere descrittivo dei brani musicali in certi compositori (Wagner, Listz, Berlioz, ecc.) e considerava la musica come un’ “arte autonoma”. Una tale concezione della musica come “forma” suscitò in Nietzsche in un primo tempo le più vive resistenze⁸, ma il filosofo finì nondimeno per riconoscere alla dimensione estetica un privilegio extra-verbale, e ciò fin da *La Naissance de la tragédie* (1872)⁹. Nietzsche si trovava allora sotto l’influenza diretta del suo collega di Basilea, Jakob Burckhardt, il quale stava sviluppando per le arti plastiche una riflessione analoga a quella di Hanslick: così, nel 1855 – nel medesimo periodo del musicologo – Burckhardt si confessava incapace di esprimere con il linguaggio “il pensiero più profondo, l’idea di un’opera d’arte”, poiché, proseguiva, “se in linea di principio si potesse rendere tale pensiero con le parole, allora l’arte sarebbe superflua e l’opera in questione sarebbe potuta rimanere non costruita, non scolpita, non dipinta”¹⁰. Molto più tardi, nel 1929, T. S. Eliot avrebbe formulato un principio simile: a qualcuno che gli domandava cosa significasse il suo verso “Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier”, rispose semplicemente: “Ho voluto dire: “Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier”¹¹. L’esistenza della forma vieta la parafrasi.

Ecco come nelle arti si aprì in modo negativo uno spazio indicibile che poté in seguito ricoprire il concetto di forma. Esso trovò una formulazione positiva più tardi, principalmente per opera di Adolf Hildebrand, in *Le Problème de la forme dans les arts plastiques (Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strasbourg, 1893)*, che esercitò una grande influenza sugli storici dell’arte Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin: nel 1911, Worringer pubblicava a Monaco *Problèmes formels du gothique (Formprobleme der Gotik)*; e nel 1915, nel suo *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)* Wölfflin intravedeva la possibilità di una “storia dell’arte senza nomi” (*Kunstgeschichte ohne Namen*¹²), che avrebbe sviluppato una storia pura delle forme indipendentemente da quella degli uomini. Si trattava già di una pratica propriamente formalista, a cui Henri Focillon si sarebbe ispirato nel comporre la *Vie des formes*¹³. Esso preannunciava con un calco quasi perfetto la formula di Paul

⁷ Mauthner 1923: 230 (*Zur Sprache und zur Psychologie*, 1901). Traduzione mia.

⁸ Nietzsche 1977: 364 (frammenti postumi, 9 [8]): “Hanslick non trova che la forma”.

⁹ A questo proposito, Christian Doumet parla molto giustamente di una “espatriazione della musica al di fuori del pensabile” (1997: 123).

¹⁰ Bialostocka 1990: 22-23.

¹¹ Cfr. Spender 1965: 3-14; T. S. Eliot 1990: 293 (vol. I).

¹² Wölfflin 1982: 43.

¹³ Focillon 1934.

Valéry quando, al Collège de France, si augurava l'avvento di una storia della letteratura che "potesse farsi persino senza che il nome di uno scrittore fosse pronunciato"¹⁴. Ma ben ventidue anni separano le due proposizioni. Vale a dire che in questo campo la critica delle belle arti era molto più avanti della critica letteraria, decisamente più reticente, meno disposta ad accordare un primato alle caratteristiche formali del suo oggetto: è meno facile dimenticare la parte del significativo nella lingua che della pittura.

In questa genealogia dell'idea della forma in letteratura, una parte importante deve essere riconosciuta alla questione dell'ornamento. Nel 1871 Nietzsche scriveva: "In quanto forma [la musica] è l'arte che più si avvicina all'*arabesco*"¹⁵. Ora, è precisamente attorno all'*arabesco*, forma pura, senza significato, che si ritrovano le premesse del concetto. Portando l'attenzione sull'ornamento nelle arti decorative, gli storici dell'arte seppero porre, nel cuore del XIX secolo, le basi di una prospettiva propriamente formalistica: fin dal 1865, nella serie di principi generali che dà smalto alla sua *Grammaire de l'ornement*¹⁶, Owen Jones affermava nettamente il carattere autonomo dell'evoluzione ornamentale attraverso i tempi, come un sistema largamente indipendente dalle condizioni storiche di produzione, che obbediva invece a regole e criteri d'ordine essenzialmente formale. Di qui la possibilità di elaborare non tanto una storia quanto una "grammatica" dell'ornamento. Il termine fu ripreso in abbondanza in seguito, in particolare da parte di Jules Bourgoïn nella *Grammaire élémentaire de l'ornement*¹⁷ e da Charles Blanc nella *Grammaire des arts décoratifs*¹⁸, in entrambi i casi con un procedimento teorico ispirato esplicitamente a quello di Jones. Nella misura in cui l'ornamento costituisce l'elemento plastico più distante da ogni significazione e da ogni referente, non sorprende che per questo verso la storia dell'arte abbia potuto aprirsi abbastanza precocemente al formalismo. La critica letteraria non fu da meno: dato che Valéry era stato in gioventù un lettore appassionato delle opere di Jones, Blanc e Bourgoïn¹⁹, non ci si deve sorprendere se utilizza per l'appunto il concetto di ornamento per porre, nella sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), le basi di una concezione formalista della letteratura. C'è in tale questione dell'ornamento un anello, fra gli altri, che spiega l'apparizione di problematiche formaliste nella riflessione letteraria a cavallo fra il del XIX e il XX secolo, sul modello della storia dell'arte.

Vale a dire che non ci si deve lasciare ingannare dall'apparizione tardiva del termine di "critica formalista" negli anni 1950: si trattava di trovare una designazione adatta a

¹⁴ Valéry 1977 : 1439 (t. I).

¹⁵ Nietzsche 1977 [1872]: 392 (frammento del 1871, 9 [98]).

¹⁶ Jones 1865.

¹⁷ Bourgoïn 1880.

¹⁸ Ch. Blanc 1882.

¹⁹ Cfr. Jallat 1982: 255.

un'impostazione critica che esisteva ben prima. Sovente le critiche formaliste stesse non auspicavano che un ritorno a un retaggio critico dimenticato: Aristotele, i classici, Coleridge o Poe, per non citare che questi nomi.

2. La critica letteraria formalista storica

Che cosa designò allora storicamente in Europa occidentale il termine di “critica formalista”? Ci fu dapprima nel 1956 il gesto forte di Paul de Man che raggruppò sotto questa etichetta la scuola del New Criticism anglo-americano (I. A. Richards, William Empson, Allen Tate, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, in particolare) e la *Nouvelle Critique* francese che stava emergendo: il Roland Barthes di *Degré Zéro de l'écriture* (1953), Jean-Pierre Richard (*Littérature et Sensation*, 1954; *Poésie et profondeur*, 1955, Georges Poulet e, precedentemente, Marcel Raymond e Albert Béguin²⁰). De Man voleva redigere il bilancio disilluso di ciò che definiva “la via senza uscita della critica formalista” accusandola, sia in Francia che negli Stati Uniti, di proporre una visione essenzialmente olistica dell'opera letteraria, e della poesia in particolare, come un tutto coerente, sigillato ermeticamente, che escludeva per principio qualsiasi possibilità di intoppo nella relazione tripartita fra l'autore, il testo e il mondo:

Che sia [...] in Francia o negli Stati Uniti, la caratteristica principale della critica contemporanea è quella tendenza ad aspettarsi dalla poesia una riconciliazione, a vedere in essa un processo che permetterà di colmare l'abisso che dilania l'Essere²¹.

A questa “ortodossia formalista”²² del *New Criticism* anglosassone e della *Nouvelle Critique* francese, che cercavano di premunirsi contro ogni rischio di incrinatura accordando un primato ai valori della coerenza, de Man rimproverava un positivismo latente che, a ben guardare, era confermato nei primi scritti di I. A. Richards.²³ De Man poneva così le basi di un'impostazione complementare, la decostruzione (benchè non ancora definita come tale), di cui ritrovava le premesse nel famoso trattato di William Empson, *Sept types d'ambiguïté* (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) e, in particolare, nell'idea secondo cui ogni poesia dovesse contenere in se stessa la propria contestazione.

De Man descrive abbastanza bene la posizione di potere universitario in cui si trovavano allora i *New Critics* negli Stati Uniti, ma dimentica – o fa finta di dimenticare – che la critica formalista stessa era stata agli inizi una critica d'insurrezione,

²⁰ Cfr. de Man 1956.

²¹ *Ibid.*: 500.

²² *Ibid.*: 485.

²³ Sul positivismo del primo Richards, cfr. Shusterman 1988.

rivoluzionaria, nel senso proprio come in quello figurato – pensiamo soltanto ai formalisti russi, il cui movimento intellettuale accompagnò i primi assalti del bolscevismo. Nessun blindaggio concettuale contro le lacerazioni dell'Essere è là presente, nessuna armatura teorica destinata a rinserrare la letteratura in modo stagno: ma, al contrario, il dinamismo nichilista di un'avanguardia intellettuale ben decisa a contestare le autorità critiche dell'epoca, a scuotere le certezze ereditate dal XIX secolo, a rimettere in discussione l'ideologia romantica che impregava ancora nel loro insieme le pratiche critiche. La critica formalista fu ai suoi inizi una critica di rottura e di scardinamento, ben lontana dal conformismo stigmatizzato da de Man nel 1956.

Le scuole formaliste storiche non cercarono all'inizio che di rimettere in discussione i presupposti della critica letteraria. Ed è esattamente in questo movimento che risiede la particolarità del formalismo: la forma è ciò che resta quando è stato negato tutto ciò che pareva accessorio o secondario nella letteratura – l'autore, il messaggio, l'intenzione, la morale, ecc. Questo movimento negativo è essenziale: la critica formalista storica è prima di tutto una metacritica, nata da un'interrogazione esplicita sugli oggetti e sui fini della critica letteraria.

È tuttavia possibile esprimere in modo più positivo questa forma così celebrata? Senz'altro si possono distinguere alcuni principi attorno ai quali si potrebbero ritrovare i formalisti storici, principi che si rapportano rispettivamente ai tre termini della triade, autore-testo-lettore:

l'impersonalità: l'opera d'arte è assolutamente distinta dal suo autore;

l'autoregolazione: la letteratura è concepita come un sistema dal funzionamento autonomo;

la letterarietà: c'è una specificità del testo letterario, al livello dell'atto creativo come a quello della risposta del lettore.

Questi principi non costituiscono altro che l'opposto delle critiche preesistenti al formalismo: l'impersonalità risponde alla critica biografica di un Sainte-Beuve, l'autoregolazione alla critica storica e sociologica di Taine, la letterarietà alla critica impressionistica di un Jules Lemaître. E si potrebbero ritrovare separatamente le premesse di ciascuno dei tre principi presso critici ben anteriori al movimento formalista: la preoccupazione dell'impersonalità compare alle origini dell'arte classica, Coleridge fu uno dei primi a tentare una definizione della letterarietà e, nell'ambito di una "evoluzione dei generi", Brunetière seppe enunciare a modo suo una legge di autoregolazione della letteratura, pur non arrivando assolutamente a trarne le conseguenze nella sua stessa pratica. Il formalismo storico si fondò sull'articolazione di questi tre principi, che possono d'altronde esistere in modo separato.

3. Le ambiguità della forma

Ma tre principi, per quanto chiari possano essere, non fanno un concetto – un concetto di forma, s'intende. La forma in quanto tale è il punto cieco o il centro

indicibile della critica letteraria formalista. Si pensi, per esempio, a questi propositi del *New Critic* William Wimsatt che, nel 1957, a conclusione della sua storia della critica letteraria, scriveva che “la ‘forma’, in effetti, abbraccia e penetra il ‘messaggio’ in modo tale da costituire una significazione (*meaning*) più profonda e più sostanziale di quanto non potrebbero fare, ciascuno per parte sua, un messaggio astratto o un ornamento separabile”.²⁴ Non pare esserci qui nulla di molto ortodosso: anche i puristi all’interno dei formalisti, interpretano di buon grado l’opera d’arte come l’esito indissociabile di una forma e di una materia. Più imbarazzante, d’altronde, è l’assimilazione dell’effetto di una poesia a una “significazione”, più vicina al contenuto che alla forma. Più avanti, Wimsatt aggiunge che “la poesia consiste in una verità di ‘coerenza’”.²⁵ In quel caso, ancora, la nozione di “verità” (*truth*) ha più a che vedere con il “messaggio” che con la “forma” verbale dell’opera. Insomma, tutto accade come se la necessità espressa da Coleridge di salvaguardare l’unità dell’opera, insistendo sulla totalità costituita dalla forma e dal contenuto, venisse a controbilanciare gli effetti della separazione dei concetti imposta dal formalismo più radicale e a contrastare la scala formalista dei valori, che accorda in teoria il primato alla forma: ora è il contenuto che pare prevalere.

Ora, questa contraddizione è costitutiva del concetto di forma: vi si ritrova un’ambiguità storica già notevole nel termine latino *forma*. *Forma* traduce, in effetti, tre termini greci che non sono del tutto sovrapponibili. Da una parte, *idea* o *eidos*, cioè propriamente l’idea platonica o aristotelica, la forma intellegibile che dona un ordine al mondo e di cui per Platone le realtà che ci circondano non sono che una pallida copia. Per Aristotele quella forma è complementare con la materia (*hylè*): si tratta della forma intesa grosso modo come essenza. D’altra parte, *forma* traduce anche il greco *morphè*, vale a dire la configurazione esteriore di una cosa, la sua apparenza, la sua figura. È così che *forma* è venuta a designare, per esempio, le figure della retorica (*skêmata*). Ora, questa *forma* dell’apparenza è da molti punti di vista più vicina alla materia (*hylè*) che all’intellegibilità pura (*idea*).

La questione è la seguente: in un oggetto di linguaggio con che forma abbiamo a che fare? La sfortuna è che Aristotele sia di poco aiuto per rispondere a questa domanda: nella *Poetica*, *morphè* si riferisce sempre all’apparenza esteriore di un oggetto materiale o di un essere umano, mai a quella di un oggetto di linguaggio; quanto ai termini *eidos* o *idea*, essi designano categorie di parole, generi o specie di discorso. Si tratta dunque piuttosto di oggetti intellegibili, ma è nonostante tutto a quella intelligibilità che si interessano i critici formalisti moderni? Sì, quando un Gérard Genette si mette a classificare le diverse categorie di cui consistono i testi letterari: la tassonomia si basa sulla forma intellegibile e passibile di generalizzazione. No, quando si pensa alla

²⁴ Wimsatt – Brooks 1957: 748, trad. dell’autore.

²⁵ *Ibidem*.

spiritosa sortita di Eliot citata sopra: per lui, la forma è ciò che rende ogni testo unico e non sovrapponibile ad alcun altro.

La storia moderna dell'idea di forma nella critica letteraria riflette ugualmente tale ambiguità del termine *forma*. Bisognerebbe qui dare spazio alle poetiche del Rinascimento, e, in particolare, a Scaligero che ebbe un ruolo considerevole per la trasmissione e l'acclimatarsi della *Poetica* di Aristotele nelle letterature moderne. Ma ci accontenteremo qui dell'utilizzo del concetto di forma nel romanticismo tedesco e nei suoi eredi, poiché esso la dice lunga sui malintesi di cui siamo ancora a volte vittime. In piena fioritura della *Nouvelle Critique*, nella loro opera fondamentale *L'Absolu Littéraire* (1978 la data dice tutto), Philippe Lacou-Labarthe e Jean-Luc Nancy pensarono di trovare nel romanticismo tedesco le premesse del formalismo storico del XX secolo. Ora, la realtà è senza dubbio più complessa. Così, quando Schlegel o Novalis parlano del linguaggio poetico come linguaggio di se stesso (*Selbstsprache*), cioè come parola autotelica, essi non si rifanno in primo luogo all'idea di forma o di materialità del linguaggio, ma al contrario a quella dell'intelligibilità pura. Secondo loro, la poesia sarebbe l'espressione più pura della coscienza²⁶, e il linguaggio si identificherebbe con l'idea pura, tutto all'opposto di quella opacità linguistica la cui evidenza si sviluppò nella seconda metà del XIX secolo; tutto all'opposto ugualmente del concetto di forma che emergerà di conseguenza. La forma preziosa che i Parnassiani o Baudelaire intesero elaborare, era la *morphê*: l'apparenza brillante di un oggetto di linguaggio, ed è soprattutto questa forma materiale che ispirò più tardi le scuole dei formalisti storici.

Walter Benjamin descrive perfettamente questa singolarità del concetto di forma nel romanticismo quando spiega che "la teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma (*Form*).²⁷ Questa *Form*, che non ha niente a che vedere con la critica formalista del XX secolo, si distingue dalla *Gestalt* (la figure) e si avvicina molto all'idea. Ugualmente, sostenere che "l'Idea della poesia è la prosa",²⁸ vuol dire mostrare che l'epoca romantica era dalla parte dell'*eidos* piuttosto che dalla parte della *hulê*. Ora, nel corso del XIX secolo si produce un vero sconvolgimento del concetto di forma, che finisce per non designare più l'*eidos*, ma la *hulê* – sconvolgimento da cui emersero le critiche letterarie formaliste.

Certamente, queste due parti comunicano, come in Proust la parte di Swann con quella dei Guermantes. Valéry ne è un caso tipico, lui che oppone sistematicamente il suono e il senso, il formale e il significativo, e definisce la poesia come l'evocazione reciproca dell'uno da parte dell'altro: è la famosa immagine del pendolo che oscilla tra un polo e l'altro, con la risonanza armonica che ne segue.²⁹ Ora, l'obbligo che si impone al testo poetico di risuonare armonicamente non costituisce forse, su un altro piano, la

²⁶ Cfr. Schlegel in Lacou-Labarthe e J.L. Nancy 1978 : 348-349.

²⁷ Benjamin 2002: 117.

²⁸ *Ibid.*: 150.

²⁹ Valéry 1977 : 1332-1333 (t. I).

forma stessa della poesia? Si può allora, a partire da una stessa definizione formalista della poesia, definire due forme apparentemente senza un comune denominatore: da una parte una forma *Gestalt*, puramente verbale e materiale (il suono); dall'altra parte una forma essenza (*Form*) della poesia, vale a dire l'armonia di suono e senso.³⁰ Ma questo passaggio è possibile per Valéry soltanto perché, per lui come per tutti gli eredi del simbolismo, l'essenza della poesia e, per estensione, della letteratura in generale, consiste per buona parte nel primato accordato al materiale verbale. In poesia il formale e il significativo invertono le posizioni che occupano nel linguaggio ordinario: il primo diventa profondo e il secondo superficiale;³¹ la *morphê* prevale sull'*eidos*. Tale è il sistema paradossale della letteratura in un'età formalista.

In tali condizioni, in mancanza di una definizione univoca e trans-storica della forma, sarebbe illusorio voler fare del formalismo una sorta di *nec plus ultra* della critica letteraria. Prima di tutto, perché ci fu formalismo in tutte le epoche o pressappoco: lo si è visto sopra. Poi, perché nessun formalismo è definitivo: la scuola neo-aristotelica di Chicago (Ronald Salmon Crane, Wayne Booth...) rimproverò al *New Criticism* di non essere abbastanza formalista e di proporre una teoria semplicistica del rapporto del lettore con l'opera; occorreva far intervenire il genere, l'opera completa dell'autore, ecc. L'*eidos* prese così la propria rivincita sulla *morphê* – con la morale che si trova sempre qualcuno più formalista di noi.

Forse la questione appartiene meno all'*epistémê* che all'ideologia: l'apparizione delle scuole di critica letteraria *formalista*, nel senso stretto del termine, cioè che rivendicano questa denominazione, coincise con un momento storico particolare in cui la definizione più comunemente accettata della letteratura riposava su un certo primato del materiale verbale. La critica formalista ebbe un bel presentarsi come il compimento di una lunga ricerca dell'essenza della letteratura, coronamento insuperabile della scienza critica, ma essa potrebbe invece non esser altro che un semplice prodotto delle vicissitudini della storia, strettamente legato alle credenze che circondavano il suo oggetto di studio. La sua validità e la sua pertinenza dipendono da una certa definizione della letteratura, e se il credito accordato alla concezione formalista dovesse un giorno esaurirsi, la critica letteraria di quello stesso nome non avrebbe più ragione di esistere.

Di fatto parte del simbolismo, il periodo formalista si è esteso fino alla fine del XX secolo. È ancora di attualità? Niente è meno sicuro, senza peraltro che l'idea della forma in letteratura debba ritenersi condannata ad una obsolescenza completa: qui o là, i parametri formali continueranno ad esser presi in conto in modo parziale, come lo

³⁰ Valéry si aspetta che gli scrittori che abbiano il “*sensu formale*”, cioè “la nozione viva o vivente in loro del doppio – *necessariamente doppio* – (almeno) valore degli elementi dell'arte” e quella della struttura dell'opera (Valéry 1973-1974 : 968, t. II).

³¹ *Ibid.*: 359, t. I.

furono sempre in modi molteplici e diversi. Una sola differenza, ma di peso: non saranno più messi in primo piano, né considerati come i più determinanti. La critica formalista avrà fatto il suo tempo – finché non intervenga un nuovo cambiamento di paradigma.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN W. (2002), *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), trad. fr. Ph. Lacou-Labarthe e A.M. Lang, Flammarion, Paris.
- BIALOSTOCKA J. (1990), *Introduction au Laocoon*, in LESSING G. E., *Laocoon*, Hermann, pp. 22-23.
- BLANC CH. (1882), *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Loones, Paris.
- BOURGOIN J. (1880), *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Delagrave, Paris.
- BRIK O. (1923), *T. n. formal'nyi metod*, in "Lef", 1, pp. 213-215.
- BURCKHARDT J. (1909 [10a ed.]), *Der Cicerone: eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), Seemann, Leipzig, vol. I.
- CALASSO R. (2001), *La Littérature et les dieux*, trad. J.-P. Manganaro, Gallimard, Paris.
- DE MAN P. (1956), *Impasse de la critique formaliste*, in "Critique", 10, XIV, pp. 483-500.
- DOUMET C. (1997), *L'Île joyeuse: sept approches de la singularité musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis.
- EFIMOV N. (1929), *Formalizm v russkom literaturovedenii*, Naučnye izvestija Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta, vol. V, t. 3. Obščestvo gumanitarnykh nauk, pp. 31-118.
- EHRlich V. (1955), *Russian Formalism: History, Doctrine*, pref. R. Wellek, 'S-Gravenhage, Mouton, Chicago.
- ELIOT T. S. (1990), *Critical Assessments*, G. Clarke ed., Christopher Helm, London.
- FOCILLON H. (1934), *Vie des Formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris.
- JALLAT J. (1982), *Introduction aux figures valériennes. Imaginaire et théorie*, Pacini, Pisa.
- JONES O. (1865), *The Grammar of Ornament*, Day and Son, London (ed. francese: *Grammaire de l'ornement*, L'Aventurine, Paris, 2001).
- LACOU-LABARTHE PH. E NANCY J.L. (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, pp. 348-349.
- MAUTHNER F. (1923), *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Meiner, Leipzig, 3° ed., vol. I.
- MEDVEDEV P. (2007), *La méthode formelle en littérature (Formal'nyi metod v literaturovedenii, 1928)*, trad. Fr. B. Vauthier e R. Comtet, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- NIETZSCHE F. (1977), *La Naissance de la tragédie* (1872), ed. G. Colli e M. Montinari, trad. M. Haar e J.-L. Nancy, Gallimard, Paris.
- SCHLEGEL A.W. (1978), *Leçons sur l'art et la littérature*, in LACOU-LABARTHE, NANCY (1978), pp. 348-349.
- SHUSTERMAN R. (1988), *Critique et Poésie selon I.A. Richards: de la confiance positiviste au relativisme naissant*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux.
- SPENDER S. (1965), *Remembering Eliot*, in "Encounter", 24 (aprile), pp. 3-14.
- STEINER P. (1995), *Russian Formalism*, in SELDEN R. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism* (vol. VIII: *From Formalism to Post-Structuralism*), Cambridge University Press, Cambridge.
- VALÉRY P. (1973-1974), *Cahiers*, ed. J. Robinson-Valéry, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1973-1974, t. II, p. 968.

VALÉRY P. (1977), "L'Enseignement de la poétique au Collège de France" (1937), in *Œuvres*, ed. HYTIER J., Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), Paris.

WIMSATT W. K. - BROOKS C. (1957), *Literary Criticism: A Short History*, Knopf, New York.

WÖLFFLIN H. (1982), "Pro Domo: justification de mes *Principes fondamentaux de l'art*" (1920), in *Réflexions sur l'histoire de l'art (Gedanken zur Kunstgeschichte)* (1941), trad. R. Rochlitz, Klincksieck, Paris.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

[http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/
cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)