

Parte seconda *Nel mondo di Odradek*  
*L'opera d'arte di fronte alla merce*

TRATTO *do*

G. AGAMBEN

STANZE

ed. EINAUDI 1993

*Capitolo primo*

Freud o l'oggetto assente

Nel 1927 apparve nella «Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse» (vol. XIII) un breve articolo che porta il titolo *Fetichismus*. Si tratta di uno dei rari testi in cui Freud si pone tematicamente il problema di quegli individui «la cui scelta oggettuale è dominata da un feticcio». I risultati forniti dall'analisi nei casi da lui osservati gli parvero così concordi e inequivocabili da indurlo a concludere che tutti i casi di feticismo si potessero ricondurre a una spiegazione unica. Secondo Freud, la fissazione fetichista nasce dal rifiuto del bambino di prendere coscienza dell'assenza del pene nella donna (nella madre). Messa di fronte alla percezione di quest'assenza, il bambino si rifiuta (Freud usa il termine *Verleugnung* 'rinnegamento, negazione') di ammetterne la realtà, perché essa farebbe gravare una minaccia di castrazione sul proprio pene. Il feticcio non è, dunque, altro che «il sostituto del pene della donna (della madre), alla cui esistenza il bambino ha creduto e a cui ora, e noi sappiamo perché, non vuole rinunciare».

Tuttavia, secondo Freud, il senso di questa *Verleugnung* non è semplice come potrebbe sembrare e implica, anzi, un'essenziale ambiguità. Nel conflitto fra la percezione della realtà, che lo spinge a rinunciare al suo fantasma, e il contro-desiderio, che lo spinge a negare la sua percezione, il bambino non fa né una cosa né l'altra, o, piuttosto, fa simultaneamente le due cose, giungendo a uno di quei compromessi che sono possibili solo sotto il dominio delle leggi dell'inconscio. Da una parte, con l'aiuto di un meccanismo particolare, smentisce l'evidenza della sua percezione; dall'altra, ne riconosce la realtà e, per mezzo di un sintomo perverso,

assume su di sé l'angoscia di fronte ad essa. Il feticcio, che si tratti di una parte del corpo o di un oggetto inorganico, è, quindi, nello stesso tempo, la presenza di quel nulla che è il pene materno e il segno della sua assenza; simbolo di qualcosa e, insieme, della sua negazione, esso può mantenersi solo a patto di una lacerazione essenziale, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell'Io (*Ichspaltung*).

È curioso osservare come un processo mentale di tipo feticistico sia implicito in uno dei tropi più comuni del linguaggio poetico: la sinecdoche (e nella sua parente prossima, la metonimia). Alla sostituzione della parte al tutto che essa attua (o di un oggetto contiguo a un altro) corrisponde, nel feticismo, la sostituzione di una parte del corpo (o di un oggetto annesso) al partner sessuale completo. Che non si tratti semplicemente di una analogia superficiale, è provato dal fatto che la sostituzione metonimica non si esaurisce nella pura e semplice surrogazione di un termine con un altro: il termine sostituito è, invece, a un tempo negato e evocato dal sostituto con un procedimento la cui ambiguità ricorda da vicino la *Verleugnung*-freudiana, ed è proprio da questa sorta di «riferimento negativo» che nasce il particolare potenziale poetico di cui viene investita la parola. Il carattere feticistico del fenomeno diventa evidente in quella specie particolare di procedimento metonimico che, dall'epoca in cui Vasari e Condivi ne diedero la prima ricognizione critica a proposito delle sculture «incompiute» di Michelangelo, è diventato uno degli strumenti stilistici essenziali dell'arte moderna: il non-finito. Gilpin, che spingeva il gusto preromantico per l'incompiuto fino a proporre la distruzione a metà delle ville palladiane per trasformarle in rovine artificiali, si era già accorto che quello che egli chiamava il «laconismo del genio» consisteva appunto nel «dare una parte per il tutto». Schlegel, a cui si deve la profetica affermazione che «molte opere degli antichi sono divenute frammenti, mentre molte opere dei moderni lo sono al loro nascere», pensava, come Novalis, che ogni opera finita fosse necessariamente soggetta a un limite cui solo il frammento poteva sfuggire. È superfluo ricordare che, in questo senso, quasi tutte le poesie mo-

derne, da Mallarmé in poi, sono dei frammenti, in quanto rimandano a qualcosa (il poema assoluto) che non può mai essere evocato integralmente, ma solo reso presente attraverso la sua negazione<sup>1</sup>. La differenza rispetto alla normale metonimia linguistica è, qui, che l'oggetto sostituito (il «tutto» a cui il frammento rimanda) è, come il pene materno, inesistente o non più esistente, e il non-finito si rivela quindi un perfetto e puntuale *pendant* della *Verleugnung* feticista.

Analoghe considerazioni possono farsi per la metafora, che Ortega, in un libro tanto spesso citato quanto poco letto, considerava «el más radical instrumento de deshumanación» dell'arte moderna. Come notava Ortega, la metafora sostituisce una cosa con un'altra, non tanto per giungere a questa, quanto per sfuggire a quella, e, se è vero, com'è stato sostenuto, che essa è in origine un nome sostitutivo per un oggetto che non deve essere nominato, l'analogia col feticismo è ancora più evidente che nella metonimia<sup>2</sup>. Dal momento che egli cercava semplicemente di ricondurre il fenomeno del feticismo ai processi inconsci che ne costituiscono l'origine, non può certo sorprendere che Freud non si sia eccessivamente preoccupato delle conseguenze che l'ambiguità della *Verleugnung* infantile poteva avere sullo statuto dell'oggetto-feticcio, né abbia pensato a mettere quest'ultimo in relazione con gli altri oggetti che costituiscono il mondo della cultura umana in quanto attività creatrice di oggetti<sup>3</sup>.

Considerato da questo punto di vista, il feticcio ci confronta al paradosso di un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale. In quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sì, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un'assenza, esso è, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto.

Questa ambiguità essenziale dello statuto del feticcio spiega perfettamente un fatto che l'osservazione aveva già rivelato da tempo, e, cioè, che il feticista tende immancabilmente a collezionare e a moltiplicare i suoi feticci<sup>4</sup>. Che l'oggetto della sua pervers-

sione sia un capo di biancheria di un certo tipo o uno stivaletto di cuoio o una capigliatura femminile, il soggetto perverso sarà ugualmente soddisfatto (o, se si vuole, ugualmente insoddisfatto) da tutti gli oggetti che presentano le medesime caratteristiche. Proprio in quanto esso è negazione e segno di un'assenza, il feticcio non è infatti un *unicum* irripetibile, ma è, al contrario, qualcosa di surrogabile all'infinito, senza che nessuna delle sue successive incarnazioni possa mai esaurire completamente il nulla di cui è la cifra. E per quanto il feticcista moltiplichi le prove della sua presenza e accumuli harem di oggetti, il feticcio gli sfugge fatalmente fra le mani e, in ognuna delle sue apparizioni, celebra sempre e soltanto la propria mistica fantasmagoria.

Il feticcio rivela così un nuovo e inquietante modo di essere degli oggetti, dei *facticia*<sup>1</sup> fabbricati dall'uomo; ma, per poco che consideriamo attentamente il fenomeno, ci accorgiamo che esso ci è in realtà più familiare di quanto non avremmo immaginato a prima vista.

#### Scolt.

#### Nascita del feticcismo

<sup>1</sup> Il primo a usare il termine feticcismo per indicare una perversione sessuale fu Alfred Binet, il cui studio su *Le fétichisme dans l'amour* (Paris 1888) era stato letto con attenzione da Freud all'epoca in cui scriveva i *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905). «Questo sostituto», egli scrive avendo in mente le parole di Binet, «viene non a torto paragonato con il feticcio nel quale il selvaggio vede incarnato il suo dio». L'accezione psicologica del termine ci è oggi più familiare dell'originario significato religioso, che appare per la prima volta nello scritto di De Brosses, *Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760). Né Restif (il cui *Pied de Fanchette ou le soulier couleur de rose*, centrato sul feticcismo della calzatura, è di soli nove anni successivo allo studio di De Brosses) né Sade, che menzionano entrambi nelle loro opere numerosi casi di «feticcismo» sessuale, ebbero l'idea di servirsi di questo termine. Anche Fourier, che, nel capitolo sulle manie amorose del suo *Le nouveau monde amoureux*, parla più volte del caso di un feticcista del calcagno («mania» veramente degna, secondo lui, dell'«età dell'oro») non fa uso della parola «feticcio». Va osservato che, di pari passo all'estendersi dell'uso psicoanalitico del termine, gli antropologi, che avevano accolto il termine proposto da De Brosses, dopo le ferme critiche di Mauss (secondo il quale «la notion de fétiche doit disparaître définitivement de la science»), sono andati man man abbandonandolo.

#### Il non-finito

<sup>2</sup> Vasari, parlando della Vergine nella Cappella medicea, scrive che «ancora che non siano finite le parti sue, si conosce... nella imperfezione della bozza, la perfezione dell'opera»; e Condivi, a proposito delle sculture della Sagrestia nova: «né lo sbozzo impedisce la perfezione e la bellezza dell'opera» (cfr. R. BONELLI, *Il non-finito di Michelangiolo* e P. SANPAOLESI, *Michelangiolo e il non-finito*, in *Atti del Convegno di studi michelangioleschi*, 1964). Sul non-finito nell'arte e nella letteratura si veda anche il volume collettaneo *Das Unvollendete als künstlerische Form* (1959) e le acute osservazioni di E. WIND in *Art and Anarchy* (1963).

#### Poesia assoluta

<sup>3</sup> «Ma di che cosa parlo propriamente, quando da questa direzione, in questa direzione, con queste parole io parlo di una poesia - no, della poesia? Io parlo, sí, della poesia, che non c'è!»

«La poesia assoluta - no, certo non c'è, non può esserci!»

«Ma c'è, sí, in ogni esistente poesia, c'è, in ogni poesia senza pretese, questa domanda che non si può evitare, questa pretesa inaudita» (P. CE-LAN, *Der Meridian*, in *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Mein 1970).

#### Metafora e perversione

<sup>4</sup> La definizione di Ortega («es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a esta, como por el empeño de rehuir aquella») potrebbe benissimo riferirsi alla *Verleugnung* feticcista. La teoria della metafora come «nome sostitutivo» per un tabù si trova in WERNER, *Ursprung der Metapher* (1919). L'analogia fra perversioni sessuali e metafora era stata notata, col consueto acume, da Kraus: «Anche nel linguaggio erotico ci sono metafore. L'analfabeta le chiama perversioni».

#### Oggetti del feticcismo

<sup>5</sup> Ancora di recente, nel numero della «Nouvelle Revue de Psychanalyse» (11, 1970) che porta il titolo *Objets du fétichisme*, fra gli psicoanalisti che hanno collaborato solo due sembrano avvertire, sia pure di sfuggita, le possibili implicazioni dello statuto fantomatico dell'oggetto-feticcio, caratterizzato suggestivamente come *objet de perspective* o *objet de manque* (G. ROSOLATO, *Le fétichisme dont se dérobe l'objet*) o di cui si intuisce la prossimità con lo spazio della creazione culturale (V. N. SMIRNOFF, *La transaction fétichique*).

#### Il collezionista

<sup>6</sup> In casa dei «tagliatori di trecce» o dei feticcisti della scarpa di cui racconta Krafft-Ebing, furono trovati veri e propri magazzini di trecce e di calzature. In questo senso, il feticcista rivela molte analogie con una figura che non si è soliti catalogare fra i perversi, e, cioè, il collezionista. Ciò che il collezionista cerca nell'oggetto è qualcosa di assolutamente impalpabile per il non-collezionista che pure usi o possieda l'oggetto, così come il feticcista non coincide in alcun modo con l'oggetto nella sua materialità.

#### Etimologia

<sup>7</sup> La parola portoghese *feticço* (sulla quale si è coniato il termine feticcio) non deriva direttamente, come credeva De Brosses, dalla radice latina di *fatum*, *fari*, *fanum* (col senso, quindi, di 'cosa fatata, incantata') ma dal latino *facticus* 'artificiale' della stessa radice di *facere* (sant'Agostino parla anzi, a proposito degli idoli pagani, di un *genus facticiorum deorum*, dove il termine *facticus* anticipa indubbiamente il significato moderno). Tuttavia la radice indoeuropea \*dh̥- di *facere* è realmente connessa con quella di *fas*, *fanum*, *feria* e ha in origine un valore religioso, che si ravvisa ancora nel senso arcaico di *facere* 'fare un sacrificio' (cfr. A. ERNOUT e A. MELLLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, s. v. «facio» e «feriae»). In questo senso, tutto ciò che è *faticcio* appartiene di diritto alla sfera religiosa, e lo stupore di De Brosses davanti ai feticci non solo non ha ragione d'essere, ma tradisce anzi l'oblio dello statuto originario degli oggetti.

## Capitolo secondo

### Marx o l'Esposizione universale

Due anni prima della pubblicazione dell'articolo di Freud sul feticismo, Rilke, in una lettera a Witold von Hulewicz (che è particolarmente importante perché egli cerca in essa di spiegare quanto aveva espresso poeticamente nelle *Elegie di Duino*), manifesta il suo timore di fronte a un mutamento che si è, secondo lui, prodotto nello statuto delle cose:

Ancora per i padri dei nostri padri – egli scrive – una casa, una fontana, una torre sconosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, erano infinitamente più, infinitamente più familiari; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi già trovavano l'umano e accumulavano ancora altro umano. Ora incalzano dall'America vuote cose indifferenti, apparenze di cose, *parvenze di vita...* Una casa nel senso americano, una mela americana o una vite di là non ha nulla in comune con la casa, il frutto, il grappolo in cui era penetrata la speranza e la meditazione dei nostri avi... Le cose animate, vissute, consapevoli con noi, declinano e non possono più essere sostituite. Noi siamo forse gli ultimi che abbiano ancora conosciuto tali cose...<sup>1</sup>

Nella quarta parte del capitolo primo del *Capitale*, che porta il titolo: *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto*, Marx si occupa esplicitamente di questa trasformazione dei prodotti del lavoro umano in «apparenze di cose», in una «fantasmagoria... che cade e insieme non cade sotto i sensi»:

Una merce – egli scrive – sembra a prima vista qualcosa di triviale e di perfettamente comprensibile... In quanto valore d'uso, non vi è in essa nulla di misterioso, sia che soddisfi i bisogni umani con le sue proprietà naturali, sia che queste proprietà siano prodotte dal lavoro umano. È evidente che l'attività dell'uomo trasforma le materie prime fornite dalla natura in modo da renderle utili. La forma del legno, per esempio,

cambia se se ne fa una tavola. Tuttavia la tavola resta legno, cioè un oggetto comune che cade sotto i sensi. Ma non appena essa si presenta come merce, allora la questione è tutt'altra. Insieme afferrabile ed inafferrabile, non le basta più di posare i piedi sulla terra; essa si drizza, per così dire, sulla sua testa di legno di fronte alle altre merci e si abbandona a dei capricci più bizzarri che se si mettesse a ballare.

Questo «carattere mistico» che il prodotto del lavoro acquista non appena riveste la forma di merce dipende, secondo Marx, da uno sdoppiamento essenziale nel rapporto con l'oggetto, per cui esso non rappresenta ora soltanto un valore d'uso (cioè la sua attitudine a soddisfare un determinato bisogno umano), ma questo valore d'uso è, insieme, il sostegno materiale di qualcos'altro che è il suo valore di scambio. In quanto si presenta sotto questa doppia forma di oggetto d'uso e di porta-valore, la merce è un bene essenzialmente immateriale ed astratto, il cui godimento concreto è impossibile se non attraverso l'accumulazione e lo scambio:

Con un contrasto evidente – scrive Marx – con la materialità del corpo della merce, non vi è un solo atomo di materia che penetri nel suo valore... Metamorfosati in sublimati identici, campioni di uno stesso lavoro indeterminato, tutti gli oggetti non manifestano più che una cosa, e cioè che nella loro produzione una certa forza di lavoro è stata spesa. In quanto cristalli di questa comune sostanza sociale, essi sono reputati valore.

In questo sdoppiamento del prodotto del lavoro, per cui esso volge verso l'uomo ora una faccia ora l'altra, senza che sia mai possibile scorgere entrambe nello stesso istante, consiste quello che Marx chiama il «carattere di feticcio» della merce. Esso presenta quindi più di una semplice analogia terminologica con i feticci che sono oggetto della perversione. Alla sovrapposizione del valore di scambio al valore d'uso corrisponde, nel feticismo, la sovrapposizione di un particolare valore simbolico all'uso normale dell'oggetto. E come il feticista non riesce mai a possedere integralmente il suo feticcio, perché esso è il segno di due realtà contraddittorie, così il possessore della merce non potrà mai goderne contemporaneamente in quanto oggetto d'uso e in quanto valore; egli potrà manipolare in tutti i modi il corpo materiale in cui essa

si manifesta, potrà magari alterarlo materialmente fino a distruggerlo: ma in questa disparizione la merce riaffermerà ancora una volta la sua inafferrabilità.

La feticizzazione dell'oggetto operata dalla merce diventa evidente nelle Esposizioni universali, che Benjamin definisce «luoghi di pellegrinaggio al feticcio-merce». Marx si trovava a Londra quando, nel 1851, fu inaugurata, con enorme clamore, la prima Esposizione universale in Hyde Park, ed è probabile che alle sue considerazioni sul carattere di feticcio della merce abbia contribuito il ricordo dell'impressione riportata in quell'occasione. La «fantasmagoria» di cui egli parla a proposito della merce si ritrova nelle intenzioni degli organizzatori, che scelsero, fra i vari progetti presentati, quello di Paxton di un immenso palazzo costruito interamente in cristallo. La *Guida* dell'Esposizione di Parigi del 1867 ribadisce la supremazia di questo carattere fantasmagorico. «Il faut au publique», vi si legge, «une conception grandiose qui frappe son imagination; il faut que son esprit s'arrête étonné devant les merveilles de l'industrie. Il veut contempler un coup d'œil féérique et non pas des produits similaires et uniformément groupés». Le cartoline dell'epoca accrescono ancora l'effetto avvolgendo gli edifici dell'Esposizione in un'aureola luminosa.

La trasfigurazione della merce in *objet féérique* è il segno che il valore di scambio sta ormai cominciando a eclissare nella merce il valore d'uso. Nelle gallerie e nei padiglioni del suo mistico-palazzo di cristallo, in cui fin dall'inizio si fece posto anche alle opere d'arte, la merce è esposta per essere goduta solo attraverso lo sguardo nel *coup d'œil féérique*.

Nell'Esposizione universale si celebra così per la prima volta il mistero che è oggi divenuto familiare a chiunque sia entrato in un supermercato o sia stato esposto alla manipolazione della *réclame*: l'epifania dell'inafferrabile<sup>1</sup>.

Scoli.

Rilke  
e  
le cose

<sup>1</sup> In una lettera del 1912, Rilke parla del mutamento che si è verificato nelle cose in termini che ricordano da vicino l'analisi marxiana del carattere di feticcio della merce. «Il mondo si restringe», egli scrive, «perché, da parte loro, anche le cose fanno lo stesso, in quanto spostano sempre più la loro esistenza nella vibrazione del denaro, sviluppandovi un genere di spiritualità che oltrepassa fin d'ora la loro realtà tangibile. Nell'epoca di cui mi occupo (il secolo XIV), il denaro era ancora oro, metallo, una cosa bella e la più maneggevole, la più intellegibile di tutte». In Rilke, cioè in un poeta che non ha certo fama di rivoluzionario, si ritrova la stessa nostalgia del valore d'uso che caratterizza la critica di Marx alla merce. Tuttavia, di fronte all'impossibilità di un ritorno al passato, questa nostalgia si traduce in Rilke nel programma di una trasformazione nell'invisibile del mondo delle cose visibili. «La terra», continua la citata lettera a Hulewicz, «non ha altro scampo che diventare invisibile: in noi che con una parte del nostro essere partecipiamo dell'invisibile, abbiamo (almeno) cedole di partecipazione ad esso e possiamo aumentare il nostro possesso di invisibilità durante la nostra dimora qui – in noi soltanto si può compiere questa intima e durevole metamorfosi del visibile nell'invisibile... L'angelo delle Elegie è quella creatura in cui appare già perfetta la trasformazione del visibile nell'invisibile che noi andiamo compiendo». Da questo punto di vista, l'angelo rilkeano è il simbolo del superamento nell'invisibile dell'oggetto mercificato, cioè la cifra di un rapporto con le cose che va al di là tanto del valore d'uso che di quello di scambio. Come tale, egli è la figura metafisica che succede al mercante, come dice una delle poesie tardive: «Quando dalle mani del mercante | la bilancia passa | all'Angelo che in cielo | la placa e pareggia con lo spazio...»

L'Esposizione  
universale

<sup>2</sup> Gli organizzatori dell'Esposizione di Londra del 1851 erano perfettamente coscienti del carattere fantasmagorico del Palazzo di Paxton. In un saggio su *The Armony of Colours as Exemplified in the Exhibition* che accompagna il catalogo dell'Esposizione, Merrifield scrive che il Palazzo di Cristallo «è forse il solo edificio al mondo in cui l'*atmosfera* è percepibile; e il molto appropriato stile di decorazione scelto dal signor Owen Jones aggiunge grandemente all'effetto generale dell'edificio. A uno spettatore situato nella galleria all'estremità orientale o occidentale, che guardi dritto davanti a sé, le parti più lontane dell'edificio appaiono avvolte in un alone azzurrino...»

Uno sguardo anche frettoloso alle illustrazioni del catalogo produce una indefinita sensazione di malessere che, a poco a poco, si rivela essere causata dalla mostruosa ipertrofia dell'ornamento che trasforma gli oggetti più semplici in creature d'incubo. Molti degli oggetti esposti sono a tal punto divorati dall'ornamento che Warnum (il cui saggio, che chiude il catalogo, su *The Exhibition as a Lesson in Taste* è una perorazione sulla necessità dell'ornamento) stimò suo dovere mettere in guardia il pubblico contro l'arbitraria sostituzione dell'ornamento all'oggetto. In un incredibile eclettismo, tutti gli stili e tutte le epoche sono convocate a banchettare nel tempio extratemporale della merce sulle spoglie dell'oggetto. Come l'«alone azzurrino» che avvolge il Palazzo di Cristallo non è che una visualizzazione del-

l'aura che circonda il feticcio-merce, così l'elefantiasi dell'ornamento tradisce il nuovo carattere degli oggetti mercificati. Se la si mette in rapporto con lo spettacolo dell'Esposizione, la teoria marxiana del carattere di feticcio della merce, che a qualche incauto lettore moderno è apparsa come «una flagrante e estremamente dannosa influenza hegeliana» (l'infelice espressione è di Althusser), non ha bisogno né di spiegazioni né di riferimenti filosofici.

Può essere interessante osservare che le prime reazioni degli intellettuali e degli artisti di fronte alle Esposizioni universali furono, in generale, di dissimulato fastidio e avversione. Le reazioni di Ruskin, decisamente sfavorevoli, all'Esposizione del 1851, sono, in questo senso, sintomatiche. Una certa intenzione di rivaleggiare con l'Esposizione si può scorgere nella decisione di Courbet nel 1855 di esporre le sue opere in un padiglione situato in vista dei locali dell'Esposizione. L'esempio fu seguito più tardi da Manet e, nel 1889, da Gauguin, che organizzò una mostra delle proprie opere in un caffè non lontano dall'Esposizione. Gli organizzatori delle Esposizioni, da parte loro, non si stancarono di invitare gli artisti a non disdegnare «le voisinage des produits industriels qu'ils ont si souvent enrichis et où ils peuvent puiser encore des nouveaux éléments d'inspiration et de travail».

Nel 1889, la costruzione, in occasione della quinta Esposizione universale, della torre Eiffel, la cui sagoma elegante sembra oggi inseparabile da Parigi, sollevò le proteste di un folto gruppo di artisti, fra i quali si trovavano personalità diverse come Zola, Meissonier, Maupassant e Bonnat. Probabilmente essi avevano intuito quel che oggi il fatto compiuto ci impedisce di percepire, e, cioè, che la torre (oltre a dare il colpo di grazia al carattere labirintico della vecchia Parigi con l'offrire un punto di riferimento visibile dovunque) trasformava la città intera in una merce consumabile con un colpo d'occhio. La merce più preziosa in mostra nell'Esposizione del 1889 era la città stessa.

### Capitolo terzo

#### Baudelaire o la merce assoluta

Dell'Esposizione universale di Parigi del 1855 possediamo una testimonianza eccezionale. Baudelaire, che la visitò, ci ha lasciato le sue impressioni in una serie di tre articoli che apparvero a breve intervallo l'uno dall'altro in due quotidiani parigini. È vero che Baudelaire si limita a parlare delle belle arti e che i suoi articoli non sembrano apparentemente differire molto dai resoconti che aveva scritto per i *Salons* del 1845 e del 1846; tuttavia, a ben guardare, alla sua prodigiosa sensibilità non erano sfuggite la novità e l'importanza della sfida che la merce stava lanciando all'opera d'arte.

Nel primo articolo della serie (che porta il titolo significativo *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux arts*) egli descrive la sensazione che lo spettacolo di una merce esotica provoca su un visitatore intelligente e mostra di essere cosciente dell'attenzione di nuovo genere che la merce esige dallo spettatore. «Que dirait un Winckelmann moderne», egli si chiede, «en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelque fois délicat jusqu'à l'évanouissement?» «Cependant», egli risponde, «c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère...» Non è un caso se l'idea su cui si fonda il sonetto sulle *Correspondances* (che viene di solito interpretato come la quintessenza dell'esoterismo baudeleroiano) si trovi enunciata proprio all'inizio dell'articolo sull'Esposizione universale del 1855. Come Bosch, all'alba del capitalismo, aveva tratto dallo spettacolo dei primi grandi mercati internazionali del-

le Fiandre i simboli per illustrare la sua concezione mistica adomita del Regno millenario, così Baudelaire, all'inizio della seconda rivoluzione industriale, trae dalla trasfigurazione della merce nell'Esposizione universale l'atmosfera emozionale e gli elementi simbolici della sua poetica<sup>1</sup>. La grande novità che l'Esposizione aveva ormai reso evidente per un occhio accorto come il suo, era che la merce aveva cessato di essere un oggetto innocente, il cui godimento e il cui senso si esaurivano nel suo uso pratico, per caricarsi di quell'inquietante ambiguità a cui Marx doveva alludere dodici anni più tardi parlando del suo «carattere di feticcio», delle sue «sottigliezze metafisiche» e delle sue «arguzie teologiche». Una volta che la merce avesse liberato gli oggetti d'uso dalla schiavitù di essere utili, il confine che separava da questi ultimi l'opera d'arte e che gli artisti, dal rinascimento in poi, avevano lavorato instancabilmente a edificare, stabilendo la supremazia della creazione artistica sul «fare» dell'artigiano e dell'operaio, diventava estremamente precario.

Di fronte alla *féerie* dell'Esposizione universale, che comincia a far convergere sulla merce il tipo di interesse tradizionalmente riservato all'opera d'arte, Baudelaire raccoglie la sfida e porta il combattimento sul terreno stesso della merce. Come ha ammesso implicitamente parlando del prodotto esotico come di un «*échantillon de la beauté universelle*», egli approva i tratti nuovi che la mercificazione imprime all'oggetto ed è cosciente del potere d'attrazione che essi dovevano fatalmente esercitare sull'opera d'arte; ma, nello stesso tempo, vuole sottrarli alla tirannia dell'economico e all'ideologia del progresso. La grandezza di Baudelaire di fronte all'invadenza della merce fu che egli rispose a quest'invadenza trasformando in merce e in feticcio l'opera d'arte stessa. Egli scisse, cioè, anche nell'opera d'arte il valore d'uso dal valore di scambio, la sua autorità tradizionale dalla sua autenticità. Di qui la sua implacabile polemica contro ogni interpretazione utilitaristica dell'opera d'arte e l'accanimento con cui egli proclama che la poesia non ha altro fine che se stessa. Di qui anche la sua insistenza sul carattere inafferrabile dell'esperienza estetica e la sua teorizzazione del bello come epifania istantanea ed impene-

trabile. L'aura di gelida intangibilità che comincia da questo momento a circondare l'opera d'arte è l'equivalente del carattere di feticcio che il valore di scambio imprime alla merce<sup>1</sup>.

Ma ciò che attribuisce alla sua scoperta un carattere propriamente rivoluzionario, è che Baudelaire non si limitò a riprodurre nell'opera d'arte la scissione fra valore d'uso e valore di scambio, ma si propose di creare una merce in cui la forma di valore si identificasse totalmente col valore d'uso, una merce, per così dire, *assoluta*, nella quale il processo di feticizzazione fosse spinto fino al punto da annullare la realtà stessa della merce in quanto tale. Una merce in cui valore d'uso e valore di scambio si aboliscono a vicenda, e il cui valore consiste, perciò, nella inutilità e il cui uso nella sua stessa intangibilità, non è più una merce: la mercificazione assoluta dell'opera d'arte è anche l'abolizione più radicale della merce. Di qui la disinvoltura con cui Baudelaire pone l'esperienza dello *choc* al centro del proprio lavoro artistico. Lo *choc* è il potenziale di estraneazione di cui si caricano gli oggetti quando perdono l'autorità che deriva dal loro valore d'uso e che garantisce la loro intellegibilità tradizionale, per assumere la maschera enigmatica della merce. Baudelaire capì che se l'arte voleva sopravvivere nella civiltà industriale, l'artista doveva cercare di riprodurre nella sua opera la distruzione del valore d'uso e dell'intellegibilità tradizionale che era all'origine dell'esperienza dello *choc*: in questo modo egli sarebbe riuscito a fare dell'opera il veicolo stesso dell'inafferrabile e a restaurare nell'inafferrabilità stessa un nuovo valore e una nuova autorità. Ciò significava, però, che l'arte doveva rinunciare alle garanzie che le venivano dal suo inserimento in una tradizione, per la quale gli artisti costruivano i luoghi e gli oggetti in cui si compiva la incessante saldatura fra passato e presente, vecchio e nuovo, per fare della propria autonegazione la sua sola possibilità di sopravvivenza. Come Hegel aveva già capito definendo un «autoannientantesi nulla» le esperienze più avanzate dei poeti romantici, l'autodissoluzione è il prezzo che l'opera d'arte deve pagare alla modernità. Per questo Baudelaire sembra assegnare al poeta un compito paradossale: «*celui qui ne sait pas saisir l'intangible*», egli



scrive nel saggio su Poe, «n'est pas poète», e definisce l'esperienza della creazione come un duello all'ultimo sangue «où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu».

È una fortuna che il fondatore della poesia moderna sia stato un feticista<sup>1</sup>. Senza la sua passione per il vestiario e la capigliatura femminile, i gioielli e il *maquillage* (che egli esprime senza reticenze nel saggio su *Le peintre de la vie moderne* e alla quale pensava di consacrare un minuzioso catalogo dell'abbigliamento umano che non portò mai a compimento), difficilmente Baudelaire sarebbe potuto uscire vittorioso dal suo confronto con la merce. Senza l'esperienza personale della miracolosa capacità dell'oggetto-feticcio di rendere presente l'assente attraverso la sua stessa negazione, egli non avrebbe forse osato assegnare all'arte il compito più ambizioso che mai essere umano avesse affidato a una sua creazione: l'appropriazione stessa dell'irrealtà.

#### Scolii.

*Le correspondances*  
e  
*la merce*

<sup>1</sup> Tutto il sonetto sulle *Correspondances* può essere letto come una trascrizione delle impressioni estraniatrici prodotte da una visita all'Esposizione universale. Nell'articolo citato, Baudelaire, a proposito delle impressioni del visitatore davanti alla merce esotica, evoca «ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'œil despotiquement, pendant que leur forme taquine le regard, ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment... toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel...» e parla con disprezzo del pedante che, davanti a un tale spettacolo, è incapace di «courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances».

In un certo senso, anche il *Giardino delle delizie* di Bosch può essere visto come un'immagine dell'universo trasfigurato dalla merce. Come Grandville quattro secoli dopo (e come, contemporaneamente a lui, gli autori degli innumerevoli libri di emblemi e di *blasons domestiques* che, di fronte alla prima massiccia apparizione della merce, rappresentano gli oggetti estraniandoli dal loro contesto), Bosch trasforma la natura in «specialità» e la mescolanza di organico e di inorganico delle sue creature e architetture fantastiche sembra curiosamente anticipare la *féerie* della merce nell'Esposizione universale. Le teorie mistiche adamite,

che, secondo l'interpretazione di W. Fraenger (*Das tausendjährige Reich*, 1947), Bosch intendeva esprimere simbolicamente nelle sue pitture, mostrano, in questa prospettiva, come mistico paese di Cuccagna, qualche analogia con l'utopia erotico-industriale di Fourier. Grandville, in *Un autre monde*, ci ha lasciato alcune delle più straordinarie trascrizioni in chiave ironica (e non è detto che un'intenzione ironica fosse estranea a Bosch rispetto alle dottrine adamite) delle profezie di Fourier (l'aurora boreale e le sette lune artificiali come fanciulle svolazzanti in cielo, la natura trasformata in paese di Cuccagna e gli esseri umani alati appartenenti alla passione «sfarfallante»).

Benjamin  
e  
l'aura

<sup>2</sup> Benjamin, che pure aveva percepito il fenomeno attraverso il quale l'autorità e il valore tradizionale dell'opera d'arte cominciavano a vacillare, non si è accorto che la «decadenza dell'aura», in cui egli sintetizzava questo processo, non aveva in alcun modo come conseguenza la «liberazione dell'oggetto dalla sua guaina culturale» e il suo fondarsi, a partire da quel momento, sulla prassi politica, ma piuttosto la ricostituzione di una nuova «aura», attraverso la quale l'oggetto, ricreando ed esaltando anzi al massimo su un altro piano la sua autenticità, si caricava di un nuovo valore, perfettamente analogo al valore di scambio di cui la merce doppia l'oggetto.

È bene osservare che, una volta tanto, Benjamin non aveva pescato il concetto di «aura» — uno dei suoi concetti più tipici — solo in testi mistico-esoterici, ma anche in uno scrittore francese, oggi ingiustamente dimenticato, di cui egli apprezzava invece l'insolita intelligenza, pur diffidando, naturalmente, delle sue goffe idee politiche: Léon Daudet. Il suo libro *La melancholia* (1928) contiene una meditazione sull'aura (che vi figura anche col nome di *ambiance*) che meriterebbe una non provvisoria riesumazione. In particolare, la definizione che Daudet vi dà di Baudelaire come «poète de l'aura» è quasi certamente la fonte di uno dei motivi centrali del grande studio benjaminiano su Baudelaire. Anche le considerazioni di Benjamin sull'odore sono anticipate dall'intuizione di Daudet che «l'olfatto è quello dei nostri sensi che è più vicino all'aura e il più adatto a darcene un'idea o una rappresentazione. Le allucinazioni dell'odorato sono le più rare e le più profonde di tutte...» Inoltre, il passo dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in cui si parla delle vecchie fotografie come mezzi di captazione dell'aura, ha un precedente nelle considerazioni di Daudet sulla fotografia e sul cinema come «trasmettitori di aura». Va ricordato che le idee sull'aura del medico-scrittore Léon Daudet erano state notate con interesse da uno psichiatra come E. Minkowski, che le cita ampiamente nel capitolo sull'olfatto del suo *Vers une cosmologie* (1936).

Baudelaire  
feticista

<sup>3</sup> Una catalogazione dei motivi feticistici in Baudelaire dovrebbe includere almeno, oltre alla celebre poesia su *Les bijoux* («La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur | elle n'avait gardé que ses bijoux sonores...»), il poema in prosa *Un bémiphère dans une chevelure*, la cui frase conclusiva contiene, sul feticismo, più insegnamenti di un intero trattato di psicologia («Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs»). Nel citato saggio su Cons-

tantin Guys, che è la *summa* della poetica baudelèriana, Baudelaire parla del *maquillage* in questi termini: « La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit un espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature... L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si naïvement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire d'un être divin et supérieur... »

### Capitolo quarto

#### Beau Brummell o l'appropriazione dell'irrealtà

Nel 1843 Grandville pubblica, su un testo del suo amico Forgues, le *Petites misères de la vie humaine*. In una serie di illustrazioni genialmente perverse, Grandville ci dà una delle prime rappresentazioni di un fenomeno che doveva diventare sempre più familiare all'uomo moderno: la cattiva coscienza rispetto agli oggetti. In un rubinetto che perde e non si riesce a chiudere, in un ombrello che si rovescia, in uno stivale che non si lascia né calzare interamente né togliere e resta ostinatamente attaccato al piede, nei fogli di carta dispersi da una corrente d'aria, in un coperchio che non chiude, in un pantalone che si strappa, lo sguardo profetico di Grandville scorge, al di là del semplice incidente fortuito, la cifra di un nuovo rapporto fra gli uomini e le cose. Nessuno meglio di lui ha rappresentato il disagio dell'uomo di fronte all'inquietante metamorfosi degli oggetti più familiari. Sotto la sua penna, gli oggetti perdono la loro innocenza e si ribellano all'uomo con una specie di deliberata perfidia. Essi cercano di sottrarsi al loro uso, si animano di sentimenti e intenzioni umane, diventano pigri e scontenti e l'occhio non si stupisce di coglierli in atteggiamenti licenziosi.

Rilke, che aveva descritto lo stesso fenomeno a proposito dell'episodio del coperchio che cade nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, osserva, con un'espressione rivelatrice, che i « rapporti degli uomini con le cose hanno creato confusione in quest'ultima ». È la cattiva coscienza dell'uomo rispetto agli oggetti mercificati che si esprime nella messa in scena di questa fantasmagorica congiura. La degenerazione implicita nella trasformazione dell'oggetto artigianale in articolo di massa si manifesta quotidiana-

namamente per l'uomo moderno nella perdita della disinvoltura rispetto alle cose. All'avvilimento degli oggetti fa riscontro la goffaggine dell'uomo, cioè il timore della loro possibile vendetta, a cui Grandville presta la penna<sup>1</sup>.

È perfettamente comprensibile che il *dandy*, cioè l'uomo che non è mai a disagio, fosse l'ideale di una società che cominciava ad avere cattiva coscienza rispetto agli oggetti. Ciò che costrinse i più bei nomi d'Inghilterra e il reggente stesso a pendere dalle labbra di Beau Brummell, era il fatto che questi si presentava come il detentore di una scienza di cui essi non potevano più fare a meno. A uomini che avevano perso la disinvoltura, il *dandy*, che fa dell'eleganza e del superfluo la sua ragione di vita, insegna la possibilità di un nuovo rapporto con le cose, che va al di là tanto del godimento del valore d'uso che dell'accumulazione del valore di scambio. Egli è il redentore delle cose, colui che cancella, con la sua eleganza, il loro peccato originale: la merce<sup>2</sup>.

Baudelaire, a cui gli oggetti animati di Grandville facevano addirittura paura e che pensava che il dandismo fosse una specie di religione, capì che il poeta (cioè colui che, secondo le sue stesse parole, doveva saper «maneggiare l'intangibile») poteva avere, a questo proposito, qualcosa da imparare dal *dandy*.

L'analisi marxiana del carattere di feticcio della merce si fonda sull'idea che «nessun oggetto può rivestire un valore se non è una cosa utile. Se è inutile, il lavoro che esso racchiude è stato speso inutilmente e non crea quindi un valore». Secondo Marx, cioè, «la produzione stessa in tutto il suo sviluppo è diretta al valore d'uso, non al valore di scambio, ed è quindi soltanto per l'ecedenza sulla misura in cui i valori d'uso sono richiesti per il consumo che essi cessano di essere valori d'uso e diventano mezzi di scambio, merci». Coerentemente a queste premesse, il godimento del valore d'uso è opposto da Marx all'accumulazione del valore di scambio come qualcosa di naturale a qualcosa di aberrante e si può dire che tutta la sua critica del capitalismo sia condotta in nome della concretezza dell'oggetto d'uso contro l'astrazione del valore di scambio<sup>3</sup>. Marx evoca con una certa nostalgia il caso di Robinson Crusoe e quello delle comunità autarchiche a cui è

ignoto il valore di scambio e nelle quali, perciò, i rapporti fra i produttori e le cose sono semplici e trasparenti. Così egli scrive nel *Capitale* che il «capitalismo è soppresso fin dalle fondamenta se si postula che il godimento e non l'accumulazione dei beni ne sia il motivo propulsore». Il limite della critica di Marx è che egli non sa staccarsi dall'ideologia utilitaria, secondo la quale il godimento del valore d'uso è il rapporto originario e naturale dell'uomo con gli oggetti, e gli sfugge quindi la possibilità di un rapporto con le cose che vada al di là tanto del godimento del valore d'uso che dell'accumulazione del valore di scambio<sup>4</sup>.

L'etnografia moderna ha smentito il pregiudizio marxiano per cui «nessun oggetto può rivestire un valore se non è una cosa utile» e l'idea su cui esso si fondava secondo la quale il motivo psicologico della vita economica sarebbe il principio utilitario. L'esame delle forme arcaiche dell'economia ha mostrato che l'attività umana non è riducibile alla produzione, alla conservazione e al consumo e che l'uomo arcaico sembra anzi dominato in ogni sua azione da qualcosa che, sia pure forse con qualche esagerazione, è stato possibile definire come principio della perdita e della spesa improduttiva<sup>5</sup>.

Gli studi di Mauss sul *potlach* e sulla prodigalità rituale non rivelano soltanto (cosa che Marx ignorava) che il dono e non il baratto è la forma originaria dello scambio, ma mettono in luce tutta una serie di comportamenti (che vanno dal dono rituale fino alla distruzione dei beni più preziosi) che dal punto di vista dell'utilitarismo economico appaiono inspiegabili e in base ai quali si direbbe che l'uomo primitivo può acquistare il rango a cui aspira solo attraverso la distruzione o la negazione della ricchezza. L'uomo arcaico dona anche perché vuole perdere, e il suo rapporto con gli oggetti non è retto dal principio dell'utilità, ma da quello del sacrificio. D'altra parte, le ricerche di Mauss mostrano che, nelle società primitive, la «cosa» non è mai semplicemente oggetto d'uso, ma, dotata di un potere, di un *mana*, al pari degli esseri viventi, è profondamente intricata nella sfera religiosa. Dove la cosa è stata sottratta al suo originario ordine sacrale, sempre il dono e il sacrificio intervengono per restituirla ad esso. Questa

esigenza è così universalmente dominante, che un etnografo ha potuto affermare che, nelle culture primitive, gli dei esistono solo per dare una struttura al bisogno umano di sacrificio e di alienazione.

Baudelaire alludeva forse a comportamenti di questo genere quando parlava di «un tipo di *dandy* incontrato dai viaggiatori nelle foreste dell'America del Nord». Quel che è certo è che egli odiava troppo la «ripugnante utilità» per pensare che il mondo della merce potesse essere abolito attraverso un semplice ritorno al valore d'uso. Per Baudelaire, come per il *dandy*, la fruizione utilitaria è già un rapporto alienato con l'oggetto alla stessa stregua della mercificazione. La lezione che egli legò alla poesia moderna è che il solo modo di superare la merce era di spingerne all'estremo le contraddizioni, fino al punto in cui essa si sarebbe abolita in quanto merce per restituire l'oggetto alla sua verità. Come il sacrificio restituisce al mondo sacro ciò che l'uso servile ha degradato e reso profano, così, attraverso la trasfigurazione poetica, l'oggetto è strappato tanto alla fruizione che all'accumulazione e restituito al suo statuto originale. Per questo Baudelaire vedeva una grande analogia fra l'attività poetica e il sacrificio, fra *l'homme qui chante* e *l'homme qui sacrifie*, e progettava di scrivere una «teoria del sacrificio» di cui le annotazioni delle *Fusées* non sono che frammenti. E come è solo attraverso la distruzione che il sacrificio consacra, così è solo attraverso l'estraneazione che la rende inafferrabile e la dissoluzione dell'intelligibilità e dell'autorità tradizionali, che la menzogna della merce è mutata in verità. Questo è il senso della teoria dell'*art-pour-l'art*, che non significa affatto *godimento* dell'arte per se stessa, ma *distruzione* dell'arte ad opera dell'arte.

La redenzione che il *dandy* e il poeta portano alle cose è la loro evocazione nell'attimo imponderabile in cui si realizza l'epifania estetica, e la riproduzione del dissolversi della trasmissibilità della cultura nell'esperienza dello *choc* diventa così l'ultima possibile sorgente di senso e di valore per le cose stesse. All'accumulazione capitalistica del valore di scambio e al *godimento* del valore d'uso del marxismo e dei teorici della liberazione, il *dandy* e la

poesia moderna oppongono la possibilità di un nuovo rapporto con le cose: l'appropriazione dell'irrealtà.

La condizione della riuscita di questo compito sacrificale è che l'artista porti fino alle sue estreme conseguenze il principio della perdita e dello spossessamento di sé. L'esclamazione programmatica di Rimbaud: «*je est un autre*» deve essere presa alla lettera: la redenzione delle cose non è possibile che a patto di diventare cosa. Come l'opera d'arte deve distruggere e alienare se stessa per diventare una merce assoluta, così l'artista-*dandy* deve diventare un cadavere vivente, costantemente teso verso un *altro*, una creatura essenzialmente non umana e anti-umana.

Balzac, nel suo *Traité de la vie élégante*, scrive che «facendosi *dandy*, l'uomo diventa un mobile di *boudoir*, un manichino estremamente ingegnoso». La stessa osservazione fa Barbey d'Aurevilly dicendo di George Brummell: «egli si elevò al rango di una cosa». E Baudelaire paragona il dandismo (che, per lui, fa tutt'uno con l'esercizio della poesia) alla «regola monastica più severa, l'ordine irresistibile del Vecchio della Montagna, che comandava il suicidio ai suoi adepti».

L'attività creativa e il creatore stesso non possono essere risparmiati dal processo di alienazione. L'emergenza in primo piano del processo creativo nella poesia moderna e il suo imporsi come valore autonomo indipendentemente dall'opera prodotta (Valéry: «pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une œuvre d'art comme une œuvre d'art elle-même?») è innanzi tutto un tentativo di reificare il non-reificabile<sup>7</sup>. Dopo aver trasformato l'opera in merce, l'artista getta ora anche su di sé la maschera disumana della merce e abbandona l'immagine tradizionale dell'uomo. Quel che i critici reazionari dell'arte moderna dimenticano quando le rimproverano la sua disumanizzazione, è che il centro di gravità dell'arte non è mai stato, nelle grandi epoche artistiche, nella sfera umana<sup>8</sup>. Ciò che vi è di nuovo nella poesia moderna è che, di fronte a un mondo che tanto più glorifica l'uomo quanto più lo riduce ad oggetto, essa smaschera l'ideologia umanitaria facendo rigorosamente propria la *boutade* che Balzac mette sulle labbra di George Brummell: «rien ne ressemble à l'homme moins

que l'homme». Apollinaire ha formulato perfettamente questo proposito scrivendo, in *Les peintres cubistes*, che «avant tout les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains». L'antiumanesimo di Baudelaire, il «se faire l'âme monstrueuse» di Rimbaud, la marionetta di Kleist, il «c'est un homme ou une pierre ou un arbre» di Lautréamont, il «je suis véritablement décomposé» di Mallarmé, l'arabesco di Matisse, che confonde figura umana e tappezzeria, «il mio ardore è piuttosto dell'ordine dei morti e dei non-nati» (Klee), «l'umano non c'entra» di Benn, fino alla «traccia madreperlacea di lumaca» di Montale e «la testa di medusa e l'Automa» di Celan, esprimono tutti la stessa esigenza: «ci sono ancora figure al di là dell'umano»!

Qualunque sia il nome che essa dà all'oggetto della sua ricerca, tutta la *quête* della poesia moderna fa segno verso questa regione inquietante in cui non vi sono più né uomini né dei, e dove solo si leva incomprensibilmente su se stessa come un idolo primitivo una presenza che è insieme sacra e miserabile, fascinosa e tremenda, una presenza che ha a un tempo la fissa materialità del corpo morto e la fantomatica inafferrabilità del vivente. Feticcio o Graal, luogo di una epifania e di una disparizione, essa si mostra e torna ogni volta a dissolversi nel proprio simulacro di parole fino a che non sarà stato adempiuto fino in fondo il programma di alienazione e di conoscenza, di redenzione e di spossamento che più di cento anni fa i suoi primi lucidi adoratori avevano affidato alla poesia.

#### Scolt.

Grandvilliana  
o  
nel mondo  
di Odradek

<sup>1</sup> Come al solito, Poe era stato fra i primi a registrare questo nuovo rapporto fra l'uomo e gli oggetti. In un racconto, tradotto da Baudelaire col titolo *L'ange du bizarre*, egli fa apparire un'improbabile creatura d'incubo, antenata del rochetto Odradek di Kafka, il cui corpo è costituito da utensili congiunti insieme in maniera vagamente antropomorfa (una botticella di vino, due bottiglie, un imbuto, una specie di tabacchiera, due barili) e che si presenta come «il genio che presiede ai contrattempi e agli incidenti bizzarri dell'umanità». Per aver rifiutato di credere alla sua esistenza, il protagonista del racconto è condotto da una serie di «incidenti insignificanti» fin quasi sull'orlo della tomba.

ad Bosch nell'epoca  
capitolina

Il disagio dell'uomo rispetto agli oggetti che egli stesso ha ridotto a «parvenze di cose» si traduce, come già al tempo di Bosch, nel sospetto di una possibile «animazione dell'inorganico» e nella rievocazione in dubbio del legame che unisce ogni cosa alla propria forma, ogni creatura al suo ambiente familiare. E in questi due procedimenti stilistici che eccelle il genio profetico di Grandville. Essi si confondono e sommano in un unico effetto inquietante nei «fiori animati», nelle decorazioni militari trasformate in piante marine, negli strumenti musicali personificati, negli «animali araldici», negli occhi staccati dalle orbite e nelle angosciose metamorfosi a catena che popolano il suo «altro mondo».

Baudelaire, che era affascinato e impaurito dagli «incroci illegittimi» di Grandville e che vedeva nei suoi disegni «la natura trasformata in apocalisse», parla di lui con una specie di timore reverenziale. «Ci sono dei superficiali», egli scrive in *Quelques caricaturistes français*, «che Grandville diverte. Quanto a me, egli mi spaventa».

Nasce in questo momento, come articolo di massa, il genere letterario «inquietante», che conta sul disagio e sui timori inconfessati dei lettori. Il tema del ritratto che si anima, che Grandville aveva anticipato nel *Louvre des marionnettes*, è svolto da Gautier in un racconto che doveva essere imitato in innumerevoli variazioni. Non stupisce quindi che Offenbach abbia scelto come libretto di una delle sue più fortunate operette *I racconti di Hoffmann*, in cui compare Olympia, la gelida bambola animata del *Sandmann* hoffmanniano. Nell'«utopia ironica di un dominio permanente del capitale» (che è l'operetta secondo Benjamin) si affaccia così la presenza minacciosa dell'oggetto animato, destinato ad avere una seconda vita nell'età del macchinismo avanzato.

Proprio all'inquietante (*Das Unheimliche*, di cui scorge esempi insigni proprio in due temi cari a Grandville: l'occhio enucleato e il pupazzo animato, che egli trova nei romanzi di Hoffmann), Freud dedica un ampio studio, comparso nel quinto volume di *Imago*, le cui conclusioni sono molto significative. Egli vede nell'inquietante (*Unheimliche*) il familiare (*Heimliche*) rimosso. «Questo inquietante non è in realtà nulla di nuovo, di estraneo, ma piuttosto qualcosa che è da sempre familiare alla psiche e che solo il processo di rimozione ha reso altro». Il rifiuto di prendere coscienza della degradazione dei *facticia* mercificati si esprime crittograficamente nell'aura minacciosa che avvolge le cose più familiari, con le quali non è più possibile sentirsi al sicuro.

Lo stile liberty, che trasforma il materiale morto in creatura organica, erige questo disagio a principio stilistico. («un lavabo di Pankok», scrisse nel 1905 un critico benevolo del nuovo stile, «con le sue membra cartilaginose e rigonfie, ci sembra un organismo vivente. Quando Hermann Obrist disegna una poltrona, i braccioli appaiono come braccia muscolose che afferrano e immobilizzano»), così come, qualche decennio dopo, il surrealismo farà dello straniamento il carattere fondamentale dell'opera d'arte. Grandville è rivendicato dai surrealisti come un loro precursore: «Un nouveau monde est né, que Grandville soit loué», si legge in una litografia di Max Ernst.

Brummelliana

<sup>2</sup> Una delle più celebri battute di Beau Brummell («do you call this thing a coat?», riferita anche nella variante: «What are these things on your feet?») si basa sull'assunzione di una differenza radicale fra un capo di vestiario e una «cosa», grazie alla quale un oggetto d'uso,

apparentemente così comune, com'è una giacca, viene sollevato fino a un'ineffabile essenza.

I contemporanei (anche i più acuti, come Hazlitt, che fu tra i primi a esaminare il meccanismo del *wit* di Beau Brummell, da lui definito «minimalismo»: «Egli è arrivato al *minimo* del *wit*, riuscendo a portarlo, con felicità o dolore, a un punto quasi invisibile. Tutti i suoi *bons mots* si fondano su un'unica circostanza, l'esagerazione delle più pure inezie in affari importanti... il loro significato è così attenuato, che "nulla vive" fra essi e il non-senso: essi stanno sospesi sull'orlo del vuoto e nella loro umbratile composizione sono molto prossimi a nullità... La sua è veramente l'arte di cavare qualcosa dal nulla») non potevano rendersi conto che il fondamento ultimo su cui riposava la possibilità del fenomeno Brummell era la mercificazione del reale. La giacca di Beau Brummell si oppone alla «cosa», come la merce all'oggetto d'uso; ma in più, sopprimendo ogni ambigua sopravvivenza del valore d'uso, essa scavalca la merce stessa e rende, per così dire, trasparente il suo carattere di feticcio, abolendolo in una sorta di *Aufhebung* dialettica. Nello stesso tempo, con la sua esagerazione dell'irrelevante, il *dandy* reinventa un valore d'uso di genere particolare, che non può essere né afferrato né definito in termini utilitaristici.

È l'assenza di ogni cattiva coscienza rispetto agli oggetti che, in un'epoca che soggiaceva ipocritamente all'elefantiasi dell'ornamento, spiega la sobrietà quasi ascetica del vestiaro del Beau e il suo fondare il criterio dell'eleganza su *nuances* inafferrabili, come le pieghe casuali di una cravatta. La tecnica del farsi la cravatta inventata da Beau Brummell, veramente degna di un maestro zen, era così rigorosa nell'eliminazione di ogni intenzionalità, che si racconta che il suo cameriere Robinson poteva essere visto uscire ogni sera dalla stanza di toeletta con le braccia cariche di fazzoletti da collo appena gualciti. «Sono i nostri insuccessi» spiegava. Il Beau, che alcuni fra i massimi poeti dell'età moderna non hanno disdegnato di considerare loro maestro, può, da questo punto di vista, rivendicare come propria scoperta l'introduzione del caso nell'opera d'arte, così diffusa nell'arte contemporanea.

Nell'abolizione di ogni traccia di soggettività dalla propria persona, nessuno ha mai raggiunto il radicalismo di Beau Brummell. Con un ascetismo che uguaglia le tecniche mistiche più mortificatorie, egli cancella costantemente da sé ogni traccia di personalità. È questo il senso, estremamente serio, di alcune sue *boutades* come: «Robinson, which of the lakes do I prefer?».

Che in Beau Brummell si fosse rivelato qualcosa di molto significativo per lo spirito del tempo, non sfuggì ai contemporanei più intelligenti. Byron disse una volta di sé che avrebbe preferito essere Brummell che Napoleone (lo spirito del mondo nel *boudoir* contro lo spirito del mondo a cavallo; non è un complimento da poco) e Bulwer-Lytton, nel suo romanzo *Peelham, or the Adventures of a Gentleman* (il cui protagonista è una reincarnazione del Beau) scrisse a proposito delle «inezie» del *dandy*: «si possono intrecciare fiori non solo in un'oziosa ghirlanda, ma, come il tirso degli antichi, anche su uno strumento sacro» e «nelle pieghe di un colletto ci può essere più *patbos* di quanto pensano gli sciocchi».

<sup>3</sup> In realtà, la posizione di Marx su questo punto non è chiara e si è modificata nel tempo. Nei *Manoscritti* del 1844, egli sembra ancora considerare lo stesso valore d'uso come qualcosa d'innaturale al pari

Marx  
e il  
valore d'uso

del valore di scambio. «La proprietà privata», egli scrive, «ci ha reso così ottusi e unilaterali, che un oggetto è considerato nostro solo quando lo abbiamo e quindi esiste per noi come capitale o è da noi immediatamente posseduto, mangiato, bevuto, portato sul nostro corpo, abitato, ecc., quando viene da noi usato».

<sup>4</sup> È curioso notare che Brown e gli altri teorici della «liberazione», che riconoscono che Marx non ha mai spiegato che cosa si debba intendere per «eccedenza dei valori d'uso» e ha misconosciuto l'origine sacrale del denaro, tornino tuttavia ad appellarsi al senso comune per affermare la necessità di distinguere fra bisogni naturali e bisogni innaturali, fra necessario e superfluo. Essi sostituiscono così alla repressione borghese del «naturale» una repressione moralistica del superfluo. (Quel che l'arte moderna contiene di più rivoluzionario rispetto ai teorici della liberazione è che essa ha compreso fin dall'inizio che solo spingendo al limite estremo il «bisogno innaturale» e la «perversione», l'uomo poteva ritrovare se stesso e vincere la repressione.

<sup>5</sup> Il tentativo più rigoroso di definire questo principio e di fondare su di esso una scienza dell'economia si trova nel saggio di Bataille su *La notion de dépense* («La critique sociale», n. 7, gennaio 1933), ripreso e sviluppato più tardi in *La part maudite* (1949). In realtà Mauss, il cui magistrale *Essai sur le don* («L'année sociologique», 1923-24) era all'origine delle idee di Bataille, non contrapponeva semplicemente la prodigalità rituale e il *potlach* al principio utilitaristico, ma, più saggiamente, mostrava l'inadeguatezza di quest'opposizione a dar ragione dei comportamenti sociali.

<sup>6</sup> In un immaginario albero araldico dei personaggi (o, piuttosto, degli antipersonaggi) in cui gli artisti moderni hanno rappresentato se stessi (Igitur - Docteur Faustroll - Monsieur Croche - Stephen Dedalus - Monsieur le Vivisecteur - Plume - Loplop, supérieur des oiseaux - Werf Ronne - Adrian Leverkühn) i tratti antiumanistici sono evidenti.

<sup>7</sup> Benn osserva giustamente, nel suo saggio sui *Problemi del lirismo* (1951), che tutti i poeti moderni, da Poe a Mallarmé fino a Valéry e a Pound, sembrano portare al processo della creazione lo stesso interesse che essi portano all'opera stessa. Una preoccupazione analoga si nota in uno dei maestri della nuova poesia americana, William Carlos Williams (il cui *Patterson* è, forse, con *The Age of Anxiety* di Auden, il più riuscito tentativo di poema lungo nella poesia contemporanea): «The writing is nothing, the being | in a position to write... is nine tenths | of the difficulty». È interessante osservare che la reificazione del processo creativo nasce proprio dal rifiuto della reificazione implicita in ogni opera d'arte. Così Dada, che cerca costantemente di negare l'oggetto artistico e di abolire l'idea stessa di «opera», finisce col mercificare paradossalmente la stessa attività spirituale (cfr. TZARA, *Essai sur la situation de poésie* (1931)). Lo stesso può dirsi dei situazionisti, che, nel tentativo di abolire l'arte realizzandola, finiscono invece col dilatarla all'intera esistenza umana. L'origine di questo fenomeno si trova probabilmente nelle teorie di Schlegel e di Solger sulla cosiddetta «ironia romantica», che si fondava appunto sull'assunzione della superiorità dell'artista (cioè, del processo creativo) rispetto alla sua opera e conduceva a una sorta di costante riferimento negativo fra l'espressione e l'inespresso, paragonabile a una riserva mentale.

Bisogni  
naturali  
e  
innaturali

Bataille  
e le spese  
improduttive

Genealogia  
dell'antieroe

Eclisse  
dell'opera

*Antiumanistico,  
non antiuomo*

<sup>1</sup> Ortega, nel suo scritto su *La deshumanización del arte* (1925), era perfettamente cosciente di questo fatto ed è curioso che si sia potuto far appello alla sua autorità per criticare l'antiumanismo dell'arte moderna. La polemica dell'arte moderna non è diretta contro l'uomo, ma contro la sua contraffazione ideologica; non è antiumana, ma anti-umanistica. Del resto, come osserva acutamente Edgar Wind, gli storici dell'arte sono lungi dall'essere immuni dal processo di disumanizzazione: l'elaborazione del metodo formale nella seconda metà del secolo scorso (che si può riassumere nella famosa *boutade* di Wölfflin che l'essenza dello stile gotico è tanto evidente in una scarpa appuntita che in una cattedrale) ne è una prova evidente.

### Capitolo quinto

#### Mme Panckoucke o la Fata del giocattolo

La storia della migrazione semantica del termine «feticcio» nasconde delle conoscenze istruttive. Ciò che, all'inizio, è confinato nell'alienità di una cultura «selvaggia» come «qualcosa di talmente assurdo che non offre quasi presa al ragionamento che vorrebbe combatterla», ritorna dapprima come articolo di massa nella sfera economica e poi nell'intimità della vita sessuale come scelta del desiderio perverso. La proliferazione dei casi di feticismo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX (tagliatori di trecce, stercorari, *renifleurs*, feticisti delle calzature, delle cuffiette da notte, del crespo da lutto, della biancheria, delle macchie sulla biancheria, delle pellicce, delle parrucche, degli oggetti di cuoio, degli anelli e perfino delle parole e dei simboli) va di pari passo alla mercificazione totale degli oggetti e, dopo quella delle cose dotate di un potere religioso in oggetti d'uso e degli oggetti d'uso in merci, annuncia una nuova trasformazione dei *facticia* prodotti dal lavoro umano.

L'ingresso di un oggetto nella sfera del feticcio è ogni volta il segno di una trasgressione della regola che assegna a ogni cosa un uso appropriato. È facile identificare quale sia questa trasgressione: per De Brosses, si tratta del trasferimento di un oggetto materiale nella sfera impalpabile del divino; per Marx, della violazione del valore d'uso; per Binet e Freud, della deviazione del desiderio dal suo oggetto proprio. La mappa delle migrazioni del concetto di feticismo disegna così in filigrana il sistema delle regole che codificano un genere di repressione di cui i teorici della liberazione non si sono ancora occupati: quella che si esercita sugli oggetti fissando le norme del loro uso. Questo sistema di

regole è, nella nostra cultura, così rigido, anche se apparentemente non sancito, che, come mostra il *ready-made*, il semplice trasferimento di un oggetto da una sfera all'altra basta a renderlo irri-conoscibile e inquietante. Ma esistono degli oggetti che sono da sempre destinati a un uso così particolare, che si può dire che siano in realtà sottratti a ogni regola d'uso. Si tratta dei giocattoli. È stato, ancora una volta, Baudelaire ad avvertire che, nel giocattolo, un artista intelligente poteva trovare materia di riflessione. In un testo pubblicato nel «Monde Littéraire» del 17 aprile 1853 col titolo *Morale del giocattolo*, egli racconta la visita compiuta da bambino in casa di una certa Mme Panckoucke:

essa mi prese per mano e traversammo così insieme parecchie camere; poi aprì la porta di una stanza che mi offrì uno spettacolo straordinario e veramente fiabesco. I muri non erano più visibili talmente erano ricoperti di giocattoli. Il soffitto scompariva sotto una fioritura di giocattoli che pendevano come stalattiti meravigliose. Il pavimento lasciava a stento un piccolo varco su cui posare i piedi... È a causa di questa avventura che non posso fermarmi davanti a un negozio di giocattoli e percorrere con lo sguardo l'inestricabile accozzaglia delle loro forme bizzarre e dei loro colori disparati, senza pensare alla signora vestita di veluto e di pelliccia, che mi appare come la Fata del giocattolo.

L'evocazione di questo ricordo infantile offre a Baudelaire il pretesto per una classificazione degli usi e abusi possibili del giocattolo. Nei bambini che trasformano una sedia in una diligenza, in quelli che ordinano meticolosamente i loro giocattoli come in un museo senza toccarli, ma soprattutto negli altri che, seguendo «una prima tendenza metafisica», vogliono invece «vederne l'anima», e, a questo scopo, li rigirano tra le mani, li scuotono, li sbattono sul muro e, infine, li sventrano e li riducono in pezzi («ma dov'è l'anima? è qui che iniziano l'inebetimento e la tristezza»), egli vede la cifra del rapporto, misto d'impenetrabile gioia e di stupefatta frustrazione, che sta alla base della creazione artistica come di ogni relazione fra l'uomo e gli oggetti.

Che i bambini intrattengano coi loro giocattoli un rapporto feticistico, un testo come quello di Rilke sulle bambole lo prova in modo eloquente. Sviluppando le osservazioni di Baudelaire sul

giocattolo, Rilke contrappone alle cose, così prossime e colme di gratitudine, le bambole, come «supporti senz'anima» e «sacchi vuoti»:

nutrite di cibo fittizio, come il *ka*; imbrattandosi, viziate, con la realtà, ogni volta che si cercava di fargliela ingurgitare; impenetrabili e, allo stadio estremo di una pinguedine precoce, incapaci di assorbire sia pure una sola goccia d'acqua in nessun punto... Essa [la bambola] ci fa quasi indignare per la sua tremenda, crassa smemoratezza; l'odio che, inconsco, ha sempre costituito una parte dei nostri rapporti con essa, erompe fuori, la bambola giace di fronte a noi smascherata come l'orribile corpo estraneo su cui abbiamo dissipato il nostro calore più puro; come il cadavere d'annegato dipinto in superficie che si lasciava sollevare e portare dalle inondazioni della nostra tenerezza, fino a quando non dissecavamo di nuovo, dimenticandola in qualche sterpeto... non siamo creature singolari, noi che ci lasciamo guidare a porre la nostra prima inclinazione laddove essa rimane priva di speranze?

Rispetto alle cose, la bambola è, da una parte, infinitamente meno, perché è lontana e inafferrabile («di te soltanto, anima della bambola, non si poté mai dire dove fossi veramente»), ma, dall'altra, forse proprio per questo, essa è infinitamente di più, perché è l'oggetto inesauribile del nostro desiderio e delle nostre fantasie («in essa mescolavamo, come in una provetta, quanto inconnoscibilmente ci accadeva, e lo vedevamo là dentro colorirsi e ribollire»). Se si tiene presente quanto Rilke aveva scritto sull'eclissi delle «cose» autentiche e sul compito, che incombe al poeta, di trasfigurarle nell'invisibile, la bambola, insieme assente e presente, appare allora come l'emblema – sospeso fra questo mondo e l'altro – dell'oggetto che ha perduto il suo peso tra le «mani del mercante» e non si è ancora trasformato tra quelle dell'angelo. Di qui il suo carattere inquietante, su cui Rilke proietta il ricordo mai placato di una terribile frustrazione infantile. Ma di qui anche la sua attitudine a fornirci informazioni sull'essenza della cosa divenuta oggetto del desiderio, che Rilke, con la sua morbosa sensibilità ai rapporti con le cose, registra quasi inconsapevolmente.

Se i giocattoli non sono, come si vede, nulla di semplice e di rassicurante, nemmeno la loro situazione nel mondo degli oggetti



è definita come sembra. Ariès, in un capitolo del suo libro *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, ci informa che il confine fra giocattoli e oggetti per adulti non è sempre stato così rigido come si può credere. Fino al XVIII secolo, l'Europa adulta ricerca avidamente gli oggetti in miniatura, le case di bambola, i *jouets d'Allemagne* e le *petites besognes d'Italie*. Come mostra il nome (*bimbelot*), i *bibelots* che ingombravano gli *intérieurs* ottocenteschi e popolano oggi gli arredi piccolo-borghesi, non sono che un residuo di questi giocattoli per adulti. Ma se cerchiamo di indagarne l'origine, i giocattoli ci rimandano ancora più indietro nel tempo, fino a un momento in cui non è più possibile distinguerli dalle altre cose:

Gli storici dei giocattoli, — scrive Ariès, — i collezionisti di bambole e di oggetti in miniatura, incontrano sempre molte difficoltà, nel distinguere le bambole-gioccattolo da tutte le altre immagini e statuette che i cantieri di scavo restituiscono in quantità quasi industriale e che avevano la maggior parte delle volte un significato religioso: culto domestico, culto funerario, ex voto, eccetera.

11, 12 Quelli che a noi appaiono giocattoli erano all'inizio oggetti tanto seri da dover essere deposti nella tomba per accompagnare il defunto nel suo soggiorno oltremondano. E la maggiore antichità delle tombe che contengono oggetti in miniatura rispetto a quelle che contengono oggetti reali, mostra che la presenza dei primi non è affatto conseguenza di una sostituzione per motivi «economici».

Se questo è vero, il tesoro che è custodito nella stanza di Mme Panckoucke fa segno verso uno statuto più originale della cosa, sul quale i morti, i bambini e altri feticisti possono darci informazioni preziose. Le ricerche di Winnicott sui primi rapporti fra i bambini e il mondo esterno hanno così portato all'identificazione di un genere di oggetti, da lui definiti «oggetti transizionali», che sono le prime cose (pezzo di lenzuolo, di stoffa o simili) che il bambino isola nella realtà esterna e di cui si appropria, e il cui luogo è «nella zona di esperienza che sta fra il pollice e l'orso di peluche, fra l'eroticismo orale e la relazione oggettuale vera». Essi non appartengono perciò propriamente né alla sfera soggettiva

interna, né a quella oggettiva esterna, ma a qualcosa che Winnicott definisce «area dell'illusione», nel cui «spazio potenziale» potranno in seguito situarsi tanto il gioco che l'esperienza culturale. La localizzazione della cultura e del gioco non è quindi né nell'uomo, né fuori di lui, ma in una «terza area», distinta tanto «dalla realtà psichica interiore che dal mondo effettivo in cui vive l'individuo».

La topologia che qui si esprime a tastoni nel linguaggio della psicologia, feticisti e bambini, «selvaggi» e poeti la conoscono da sempre; ed è in questa «terza area» che dovrebbe situare la sua ricerca una scienza dell'uomo che si fosse veramente affrancata da ogni pregiudizio ottocentesco. Le cose non sono fuori di noi, nello spazio esterno misurabile, come oggetti neutrali (*objecta*) di uso e di scambio, ma sono invece esse stesse che ci aprono il luogo originale a partire dal quale soltanto diventa possibile l'esperienza dello spazio esterno misurabile, sono cioè esse stesse prese e com-prese fin dall'inizio nel *topos outopos* in cui si situa la nostra esperienza di essere-al-mondo. La domanda *dov'è la cosa?* è inseparabile dalla domanda *dov'è l'uomo?* Come il feticcio, come il giocattolo, le cose non sono propriamente in nessun posto, perché il loro luogo si situa al di qua degli oggetti e al di là dell'uomo in una zona che non è più né oggettiva né soggettiva, né personale né impersonale, né materiale né immateriale, ma dove ci troviamo improvvisamente davanti questi *x* in apparenza così semplici: l'uomo, la cosa.

Scolio.

*Dov'è la cosa?*

La parola greca *ἄγαλμα*, che designava le statue, esprime molto bene questo statuto originale dei *facticia* umani. Come scrive Kerényi (*Agalma, eikon, eidolon*, in «Archivio di filosofia», 1962), «questo termine non sta a indicare presso i Greci una cosa solida e determinata, ma... la fonte perpetua di un evento, al quale si suppone che la divinità prenda parte non meno dell'uomo». Il significato etimologico di *ἄγαλμα* (da *ἀγάλλομαι*) è 'gioia, esultanza'. Wilamowitz riferisce il caso di statue arcaiche che portano l'iscrizione *Χάρης εἰμι, ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος*, che si deve tradurre 'io sono Chares, statua e gioia di Apollo'. Il genitivo è qui, esattamente nella stessa misura, soggettivo

e oggettivo. Davanti a queste statue è del tutto impossibile decidere se ci troviamo di fronte a «oggetti» o a «soggetti», perché esse ci guardano da un luogo che precede e supera la nostra distinzione soggetto/oggetto. Ciò è vero in misura ancora maggiore se, invece di una statua greca, prendiamo un qualunque oggetto appartenente a una cultura primitiva, che sta al di qua non solo della nostra distinzione fra soggetto e oggettivo, ma anche di quella fra umano e non-umano; ma, al limite, è vero di ogni creazione umana, sia essa una statua o una poesia. È solo in questa prospettiva che l'antropologia futura potrà arrivare a definire uno statuto dell'oggetto culturale e a localizzare nel suo *topos* proprio i prodotti del «fare» dell'uomo.



1. Dürer, *Melencolia I.*