Espansione finanziaria e verosimile estetico. Un’ipotesi teorica

scritto da Daniele Balicco | 1 Agosto 2015

Bisogna preferire cose impossibili ma plausibili

a cose possibili ma non credibili.

Aristotele, *Poetica*, p.103((Aristotele, *Poetica*, tr.it di Daniele Guastini, Carocci Editore, Roma 2010, p. 103))

I.((Saggio già apparso in Balicco D. **2014**, *Espansione finanziara e verosimile estetico. Un’ipotesi teorica* in «CoSMo. Rivista del Centro Studi Arti della Modernità», 4, 2014, pp.119-129 ISSN: 2281-6658))

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* sistemico ((G.Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Verso Book, London- New York 1994 (tr.it *Il lungo XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp.49-51))). 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 Giovani Arrighi ((Per una discussione dell'impostazione teorica complessiva de *Il Lungo XX secolo*, vedi: D.Balicco-P.Bianchi,*Interpretazioni del capitalismo americano: Fredric Jameson, David Harvey, Giovanni Arrighi* in *Il Capitalismo americano e i suoi critici*, a cura di P.P.Poggio, Jakabook, Milano 2013, pp. 677-693.)). 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 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.((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)) 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 confliggere *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 massa ((Sul rapporto fra dimensione estetica e sensorio sociale, seguo: B.Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012; un'estremizzazione intelligente del rapporto fra merce, pubblicità e sensorio di massa, si legge in: E.Coccia, *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna 2013.)). 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 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, contemporanea((In una bibliografia pressoché sterminata, si vedano almeno i seguenti testi generali: L.Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milano 1961; W.Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, 3 vol., Einaudi, Torino 1979; S.Halliwell,*The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, MA 2002; di particolare interesse, nella riflessione estetica sul verosimile pittorico, fotografico e cinematografico: G. Della Volpe, *Il*

verosimile filmico e altri scritti, Edizione Filmcritica, Roma 1954; R.Arnheim, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano 1960; E.H.Gombritch,*Arte e illusione: studi sulla psicologia della percezione pittorica*, Torino, Einaudi 1965; S.Krakauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962; R. Barthes, *L'effet de réel*, in *Communications*, 1968, 11, pp. 84-89; J.P. Oudart, *L'effet de réel*, in *Cahiers du cinéma*, 1969, pp.211-212; Ch. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972; L.Nochlin, *Realismo*, Einaudi, Torino 1979.)). 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"((Aristotele, *Poetica* cit., p.67.)). 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. ((*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 irreale (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 moderna((Per un'analisi storico filosofica del rapporto fra *Stiltrennung* e selezione del narrabile, a cui si oppone l'emergere del *novel*, come forze estetica che può raccontare "ogni cosa in ogni modo", si veda: G.Mazzoni, *Una teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2012.)). 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* ((R.Luxembourg, *Introduzione all'economia politica*, Jakabook, Milano 1970; M.Tomba, *Strati di tempo. Karl Marx materialista storico*, Jakabook, Milano 2011.)) – 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 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 potenza((Sullo studio dei cicli capitalistici con un'attenzione ai salti di potenza, si vedano almeno: I.Wallerstein,*Capitalismo storico e Civiltà capitalistica*, Asterios, Trieste 2000; M.Beaud,*Storia del capitalismo. Dal Rinascimento alla New Economy*, Mondadori, Milano 2004; G.Carandini, *Racconti dalla civiltà capitalistica. Dalla Venezia del 1200 al mondo del 1939*, Laterza, Bari 2011;)). 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 umano((L.Cillaro-R.Finelli, *Capitalismo e conoscenza. L'astrazione del lavoro nell'età telematica*, Manifestolibri, Roma 1998.)). 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 estetiche ((Sul rapporto fra estetica e tecnologia, letto in chiave operaista, mi permetto di rimandare a: D.Balicco, *Fortini, il postmoderno e la mutazione* in *Studi in onore di Romano Luperini*, (a cura di) P.Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp.467-487.)).

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 antropomorfico. 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 vita((Sul capitalismo come astrazione reale si vedano, almeno: R.Finelli, *Astrazione e dialettica dal romanticismo al capitalismo*, Bulzoni, Roma 1987; R.Bellofiore, *Il Capitale come Feticcio Automatico e come Soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis)continuità Marx-Hegel* in «Consecutio Temporum», pubblicato il 25 ottobre 2013 in www.consecutio.org.)).

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 della caduta tendenziale del saggio di profitto, sono l'elemento decisivo della comprensione storica((Sul rapporto fra analisi tendenziale e controtendenze, si veda: R.Bellofiore, *La crisi capitalista, la barbarie che avanza*,

Asterios, Trieste 2012, in particolare pp.13-14.)). 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 urbanistica ((Sul rapporto speculazione finanziaria e urbanistica fondamentale è il lavoro del geografo inglese David Harvey: D.Harvey, *L'esperienza urbana*, Il Saggiatore, Milano 1998; Id, *Paris the Capital of Modernity*, Oxford University Press, 2001.)). 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 ((C.N.Schultz, Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura, Mondadori, Milano 1979*)) trova il suo primo salto d'intensità nella riorganizzazione hausmanniana di Parigi, voluta da Napoleone III, tra il 1851 e il 1870; per arrivare fino alle attuali pianificazioni urbanistiche di Bejin o di Dubai ((Sulla storia della metamorfosi spaziale del capitalismo, in particolare sul nesso bolla speculativa e *sprawl*urbano: D.Harvey, *Breve storia del neoliberismo*, Il Saggiatore, Milano 2007; Id, *L'enigma del capitale*, Feltrinelli, Milano 2011; con una prospettiva puramente estetico-architettonica, si veda invece: L.Benevolo, La fine della città, Laterza, Roma 2011; R.Kholaas,*Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006; Id, *Singapore songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin… Trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata 2010.)).

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 però 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 vita((F.Jameson, *Surrealism without Unconscious* in Id, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Book, Durham 1991, pp. 82-110.)).

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 confliggere – 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, 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 inglese((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: E.Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editore, Roma 1995.)); così come la pittura è la disciplina guida del ciclo italiano e olandese; e così via. E' 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 Frye ((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" in N.Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, pp. 69, 182.)), 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 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; che, nell'impostazione di Marx, resta 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 intermittente, 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" ((F.Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp.30-31.)). 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, uno 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”((M.Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma 2012, p. 47.)). Scopo del mio studio è precisamente quello di contestare quest’opposizione, mostrando come il conflitto fra verosimile estetico e realismo s’involva 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 rapporto di forza; quindi di un conflitto. Il realismo, in altre parole, potrebbe essere definito come *lo spazio della possibilità dell’esistenza del soggetto*((F.Jameson, *The antinomies of realism*, Verso, Durham 2013.)).