

Il *Kitsch* e l'antisublime

di Baldine Saint Girons
bsaintgirons@gmail.com

According to the aesthetic principles that are caricatured through the mechanical process of “kitschisation”, we shall distinguish three types of kitsch: one when the beautiful is fading, another one when the sublime is caricatured into grandiloquence and the last one when the notion of grace is turned into affectation. When the beautiful gets bland, we get tired of it and look for a sublime that is inspiring; but, when tired by a sublime that can become fake, we turn ourselves towards Grace. Once again, Grace can be more or less artificial and when we feel weary of it, we come back to the degraded forms of the Beautiful and the Sublime in a repeated circle.

1. Qual è il vero antonimo del sublime?

Già da tempo, vado alla ricerca dell'antonimo del sublime. Non uno dei suoi tanti possibili contrari: ma il suo antonimo autentico, quello la cui presenza escluderebbe *a priori* il sublime. Dove trovare questo antisublime? Per poter procedere, assumiamo *provvisoriamente* quattro posizioni:

1. L'autentico antonimo del sublime non può essere il *basso*, perché l'*alto* non detiene il monopolio del sublime – e Victor Hugo arrivava addirittura a dire che «le sublime est en bas», il sublime sta in basso¹. Già nell'antichità, l'Autore del *Perì hýpsous* (che qui chiameremo semplicemente “Longino”) accostava il sublime (*hýpsos*) alla profondità (*bathos*) e parlava di una sola *téchnē*, comune all'una e all'altra dimensione (2.1: «un'arte di ciò che è sublime o di ciò che è profondo», *hýpsous tis ē bathous téchnē*)². Profondo o elevato, il principio del sublime si scopre sempre in movimento verso i suoi destinatari: appare e dispare secondo una dinamica *grosso modo* verticale ma, per così dire, a *zig-zag*, ora in ascesa ora in discesa.
2. L'autentico antonimo del sublime non può nemmeno essere il *male* in sé e per sé. Giacché, se è vero che l'aspra prova del sublime ci fa attingere

¹ V. Hugo, *Les Contemplations* (1856), 2.5.26: «Les Malheureu », éd. par P. Albouy, Gallimard, Paris 1943, p. 291.

² Cfr. Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007³, p. 34.

qualcosa di essenziale, solo in alcuni casi questo essenziale rappresenta il bene supremo. Il male può anzi costituirne uno dei mezzi o può addirittura prestargli la sua sembianza. Secondo Longino, la prima fonte del sublime è la forza delle concezioni – una forza che, come tale, si situa al di là del bene e del male. Se, per Longino, «il vero oratore non può avere pensieri vili e bassi», nondimeno il sublime si definisce anzitutto come l'«eco della grandezza della mente» (*hýpsos megalophrosýnēs apéchēma*). Non dimentichiamo che Barbey d'Aurevilly parlava anche di un «sublime de l'enfer», un sublime dell'inferno³. E tutti noi pensiamo al Baudelaire di *Le Voyage*:

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*

Scendere nell'abisso, Cielo o Inferno, che sia,
e annegar nell'Ignoto, pur di trovare il nuovo.⁴

Il sublime dipende sempre dal manifestarsi del “senza-fondo”: e questa dipendenza è troppo stretta perché esso sopporti di essere presto moralizzato.

3. Ma l'autentico antonimo del sublime non può nemmeno essere il grottesco. Perché il grottesco genera una forma di lucidità, ci rende sensibili alla reciproca convertibilità del comico e del tragico e costituisce, in qualche modo, una pratica terapeutica. «Il senso del grottesco», scriveva Gustave Flaubert, «ha evitato che io prendessi la china delle sregolatezze»⁵. E in Longino cos'è mai il grottesco? È un “vizio” effettivo del sublime, un difetto che si manifesta quando il sublime fallisce il bersaglio: tale è il caso dei tre esiti aberranti che Longino individua nella gonfiezza, nella puerilità espressiva e nella passione fuori posto. Ma c'è vizio e vizio. Talvolta il vizio è implicito nella stessa natura del sublime ed esige che si corrano i grandi “rischi” cui esso si espone quando, per esempio, risponde (trasversalmente,

³J.A. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1874), *La vengeance d'une femme*, in Id., *Oeuvres Romanesques Complètes*, Gallimard, Paris 1966, vol. II, p. 254. Cfr. anche, nel vol. I, p. 1108, *Un prêtre marié* (1863).

⁴Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, tr. it., “Introduzione” e note di G. Bufalino, Mondadori, Milano 1983, pp. 260-261.

⁵Gustave Flaubert à George Sand, 22 sept. 1866, in G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Gallimard, Paris 1991, vol. III, pp. 158.

certo; e tuttavia risponde) all'esigenza della grandezza o alla veemenza della passione. Talaltra volta invece il vizio riguarda tutto ciò che ostacola dall'esterno la nascita del sublime: il gusto delle minuzie o le emozioni basse e, in ispecie, la pusillanimità – o piuttosto la paura, che Longino considera l'emozione più incompatibile con il sublime.

Per il momento, dunque, non ci sentiamo di escludere che il sublime possa provenire dal basso, dal male o dal grottesco o che possa anche coniugarvisi. Gli estremi infatti si toccano e si scambiano l'uno con l'altro. Ma se affermiamo tutto questo dobbiamo anche ammettere che il sublime possa congiungersi al basso, al male e al grottesco così intimamente da diventare meno splendente e più indistinto. E anzi dobbiamo spingerci ancora oltre: fino a prevedere casi-limite in cui il sublime sparisca irrimediabilmente nel basso, nel male o nel grottesco. Sta qui la grande differenza tra il sublime antico e il sublime moderno. Nell'antichità, il sublime e i suoi contrari (il basso, il male, il grottesco) non si mescolano, nel senso proprio del termine: piuttosto si succedono e si affermano con nettezza, dato che l'uno deve trionfare sull'altro, da ogni punto di vista. Nell'età moderna – soprattutto a partire dalla seconda metà del XIX sec. e in ispecie da Flaubert – l'esitazione invece permane. Ritorno a Flaubert, con un esempio che mi sembra caratteristico. Che significato ha il riso doloroso di Madame Bovary al momento della sua grottesca fine, quando Emma sente l'oscena canzone del cieco? Il riso sancisce il trionfo della grottesca confusione che, davanti alla morte, rende tutto equivalente? Oppure esprime una lucidità sublime, cui solo ora il personaggio avrebbe improvvisamente accesso?

E consideriamo Aiace. Perché quel suo silenzio davanti a Ulisse, nell'*Odissea*, quel suo indignato allontanarsi tra le ombre dell'Erebo sembrano a Longino l'esempio principale dello slancio ideativo del sublime? Il fatto è che Aiace, dandosi volontariamente la morte, ha potuto sottrarsi al grottesco in cui era precipitato massacrando le mandrie in luogo degli Atridi, oggetto della sua vendetta. La forza di carattere e di pensiero di cui egli – nella tragedia di Sofocle – dà prova, quando organizza, all'insaputa di tutti, il suo suicidio, cancella definitivamente l'idea del ridicolo conseguente

al suo errore. E la responsabilità del suo smarrimento ricade unicamente sul volere di Atena o sul destino. Per contro, il sublime moderno sembra spesso talmente invišchiatò nella bassezza, nel male o nel grottesco da perdere, per molti aspetti, ogni possibilità di imporsi.

Eccoci così costretti a riconoscere l'estrema instabilità del sublime. La capacità di trasformarsi lo distingue decisamente dal bello: il bello è infatti un principio assai meglio definito, assai più oggettivo e stabile perché è riferito non già a un insieme di rischi ma a una serie di modelli e di canoni. Incatturabile nell'immanenza, il sublime è invece mal determinato e dipende *essenzialmente* dal soggetto che esso deve (ma non è detto che ci riesca) trafiggere e trascinare, ghermire e smarrire. Il sublime esige sempre un destinatario, un testimone, un amatore, un attore (un attore in quanto esecutore di un “atto estetico”). Giacché se è vero che il sublime non fa che *passare* (in tre sensi: 1. *passa* perché è passeggero, appare per un breve istante, 2. *passa* perché si fa sempre ammettere, ha sempre un suo “lasciapassare”; 3. *passa* perché ci trapassa, ci trafigge, se è vero che dobbiamo corrergli dietro per tentare di afferrarlo, è anche innegabile che esso lasci lungo la sua scia tutto l'insieme dei “significanti” (in un senso piuttosto lacaniano che saussuriano) che ha saputo suscitare e rivestire della sua aura. E questi significanti ritengono tutti un che d'indistruttibile, ancorché poi, per ridiventare sublimi, debbano essere rianimati e debbano ritrovare la loro aura presso nuovi destinatari. Altrimenti detto: il sublime non è soltanto un principio che il soggetto scopre in sé stesso, ma si fa anche conoscere come idea, si manifesta e si fa avvertire come sentimento attraverso una serie di significanti privilegiati. Io ho sempre deplorato il successo di quella formula che definisce il sublime come l'«impresentabile della presentazione». Credo infatti che il sublime potrebbe essere giudicato impresentabile solo se non si profilasse, in una maniera o in un'altra, nel sensibile. Ma non si può confondere il sublime con un ineffabile ipostatizzato e ritenuto degno di un'esistenza autonoma. Ed è importante distinguere l'impulso alla trascendenza, sempre necessario al sublime, da quella trascendenza genericamente reificata che presume di dare automaticamente luogo al sublime.

Il sublime sopraggiunge nella dimensione della verticalità e genera così cambiamenti di posizione ben più temibili di quelli che si produrrebbero su un piano orizzontale. Nel sublime ci sono sempre due elementi. Ci vuole qualcuno che sia sensibile agli effetti del principio sublime, sì da promuoverne l'esistenza in una forma nuova. Invece, davanti all'armonia del bello, lo spettatore si mette da parte. Può dunque essere utile assegnare una cifra ai poteri estetici: il numero uno al bello, il numero due al sublime, il numero tre alla grazia. È quello che io chiamo il «trilemma estetico». Il tre appare sia come ritorno all'uno e alla sua concomitanza, sia come forma temporale della successione: 1, 2, 3. Nel primo caso, esso serve a suggerire l'equivalenza per entro a un cerchio che si chiude; nel secondo caso, esso è il principio ordinatore di una farandola sempre aperta a nuovi membri. Il due è la figura della coppia e del confronto con un'alterità che prostra il soggetto, che lo corrode e lo espropria per farlo vacillare ancora di più, per meglio raggiungerlo e catturarlo. Donde l'alternatività seguente: o il mantenimento della rivalità e dell'opposizione oppure la complementarità e la fusione. Ma l'antagonismo non mi sembra mai eliminabile. Non si può dire che il sublime escluda completamente il basso, il male e il grottesco, perché anzi il sublime tende a integrarli: e perciò si salva o si perde con essi.

4. Stando così le cose, vado sempre più convincendomi che l'autentico antonimo del sublime sia quella che in francese si dice la *platitude*: la banalità, la piattezza (nel senso della mancanza di originalità, dell'assenza di tratti comunque notevoli). La piattezza statica (si pensi alla “puerilità”, condannata da Longino), inefficace, puramente esteriore. In altre parole: ciò che non può né fondersi, né trasformarsi, ciò che non fa alcuna presa, ciò che è incapace di creare un mondo condivisibile e che instaura rapporti di pura facciata e di puro accomodamento.

Ne conseguono immediatamente due corollari: 1. La piattezza non è un sinonimo del *Kitsch*. 2. C'è tuttavia un *Kitsch* estremamente piatto e banale che si contrappone a un *Kitsch* sublime (per esempio quello di Wagner, su cui torneremo). Ecco dunque una prima definizione: il sublime non è mai banale, ma il *Kitsch* può esserlo. Il sublime esclude ogni piattezza, laddove il *Kitsch* può includerla.

Il sublime non può avere alcuna relazione con ciò che è banale, perché attraverso il banale non lo si può persegui-re. Quando appaiono l'idea o il sentimento della banalità, non può sussistere più alcun indizio del sublime.

2. Una parentesi metodologica.

Ho voluto distinguere i *rischi* del sublime dai suoi *vizi*, perché se non si risale dai vizi ai rischi si rimane fuori dal sublime. I vizi investono il risultato, sono verificabili dall'esterno e attestano un fallimento formale, che si sarebbe potuto evitare. Invece i rischi riguardano la posta in gioco e i mezzi che permettono di conquistarla o di perderla: come tali, essi sembrano inevitabili. Così, dal momento in cui ci si allontana dal bello accademizzato, si rischia di cadere nel gigantismo, nelle diverse specie del brutto, nell'oscurità, nella rozzezza etc. Il sublime oltrepassa infatti la forma, ne mostra la faccia nascosta, confonde i punti di orientamento, rifiuta i trabocchetti dell'arte.

Ma bisogna anche distinguere il semplice contrario dall'inverso contraddittorio. Nel suo prezioso *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative* (1763), Kant separa la contrapposizione logica, che si fonda sul principio di contraddizione («date due proposizioni contraddittorie, se l'una è vera, l'altra è falsa»), dalla contrapposizione reale, che si fonda su un principio di esistenza: -3 [meno tre] non è uguale a -5 [meno cinque]. E 0 (zero) può essere il risultato di forze che si annullano (-2 +2) [meno due, più due] o può rappresentare il semplice vuoto. Così, per esempio, la notte nera è certo l'inverso contraddittorio del giorno luminoso. Ma la notte può anche essere lucente, come il giorno può essere oscuro. Diremo dunque che la notte e il giorno non si oppongono come semplici entità logiche, tese a escludersi reciprocamente secondo il principio di contraddizione. Diremo che sono potenze reali in perpetua competizione: potenze che sfuggono l'una dall'altra ma che, più spesso, si compongono l'una con l'altra in varie forme. Insomma: l'opposizione reale presuppone sempre un legame che sappia eventualmente stringere i contrari in quella relazione di "coppia" che una rigida contraddizione logica non saprebbe cogliere.

Ebbene: nel confronto tra il sublime e il basso, tra il sublime e il male, tra il sublime e il grottesco parleremo di opposizione reale, di tensione tra contrari, piuttosto che di contraddizione necessaria. E questo varrà anche nel caso del confronto tra il sublime e il bello. Infatti, benché se ne distingua sistematicamente (come dimostrò per primo Edmund Burke), il sublime può tuttavia mescolarsi al bello. Bisogna dunque ammettere, nello stesso tempo, la possibilità della mescolanza e l'irriducibile singolarità degli elementi. Scrive Edmund Burke: «Se le qualità del sublime e del bello si trovano talvolta unite, questo prova forse che siano la stessa cosa? O che essi siano in un certo senso affini? O anche che non siano opposti e contraddittori? Il nero e il bianco si possono mitigare e armonizzare, ma non per questo sono la stessa cosa»⁶. Il sublime resta sempre il sublime, anche se gli capita di rendersi alla fine compatibile con il bello, modificandone l'idea. Insomma: il bello, il basso, il male e il grottesco sono semplici contrari del sublime, poiché possono comporsi con esso. Ma non sono i suoi inversi contraddittori (o lo sono soltanto in casi eccezionali), perché la loro contrapposizione non si fonda sul principio di contraddizione o di reciproca esclusione.

3. Il *Kitsch*: un'acquisizione recente

Veniamo ora al *Kitsch*, una nozione che si sottrae a una definizione precisa. Lasciamo da parte le spiegazioni etimologiche: la più verosimile sembra quella collegata al verbo *verkitschen* che, in un tedesco poco corrente, significa «riciclare» o «svendere». Dobbiamo invece evocare il testo fondativo di Hermann Broch: una conferenza che egli pronunciò a Yale nel 1950-1951. Dopo la morte dell'Autore, Hannah Arendt ne recuperò la minuta originaria che poi, nel 1955, fu inclusa e pubblicata nella raccolta *Dichten und Erkennen*. Tradotta in francese nel 1966 (con l'eliminazione del termine *Kitsch*), la conferenza fu ripubblicata nel 2001, questa volta con l'introduzione del termine *Kitsch* che, in un primo tempo, il traduttore francese, Albert Kohn, aveva rifiutato, adducendo questa giustificazione:

⁶ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime* (1757), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1998⁶, p. 136.

La parola *Kitsch* non ha un equivalente in francese. Designa ogni specie di oggetti di cattivo gusto, la paccottiglia con pretese artistiche che, per lo più, volgarizza un luogo comune ma che può anche applicarsi alle opere letterarie, plastiche o musicali che cercano gli effetti facili (il melodrammatico) e che coltivano uno sciocco sentimentalismo e un altrettanto ottuso conformismo. Non potendo introdurre il termine tedesco, lo abbiamo tradotto, secondo i casi, come “arte di paccottiglia” [*art de pacotille*] o con “arte pacchiana” [*art tape-à-l’œil*]. In realtà, queste due arti si assommano.⁷

Queste precisazioni mi sembrano molto interessanti, per le seguenti ragioni:

1. Anzitutto esse attestano la difficoltà di impiantare nella lingua francese il termine *Kitsch*, peraltro già familiare in angloamericano (Clement Greenberg, 1939)⁸.
2. In secondo luogo, le considerazioni di Kohn mostrano che, per tradurre la nozione di *Kitsch*, egli sceglie termini negativamente connotati e dunque incapaci di creare quell’ambiguità che Greenberg insinua (forse non senza una certa ironia) quando giudica il termine *Kitsch* «meraviglioso». Kohn insiste nel definire il *Kitsch* un’arte: ma un’arte della paccottiglia o un’arte pacchiana, che privilegia l’orpello sgargiante e chiassoso (il *bling-bling*, come si direbbe oggi) et che piace senz’altro agli incolti e ai *parvenus*.
3. In terzo luogo, Kohn si premura tuttavia di circoscrivere gli ambiti del *Kitsch* e addita specialmente la musica (stranamente tralasciata da Greenberg, benché essa occupasse un posto centrale nella visione di Hermann Broch).
4. In quarto luogo, Kohn assume il *Kitsch* non già come un fenomeno storico ben determinato ma come una tendenza generale dell’arte. Ma distingue il *Kitsch* degli oggetti dal *Kitsch* delle opere. I tratti caratteristici degli oggetti *Kitsch* sono tre: cattivo gusto, pretensionità ingiustificata, volgarizzazione priva di interesse. Detto altrimenti: il *Kitsch* tradirebbe un errore di principio, si svilupperebbe al di sotto dei suoi propri mezzi e mancherebbe il bersaglio. Ma si rimane un po’ insoddisfatti davanti a una definizione che contrappone drasticamente il cattivo gusto al buon gusto, gli atteggiamenti gratuitamente pretensiosi alle ambizioni giustificate, la cattiva volgarizzazione alla volgarizzazione buona. Che criteri sono? Condurre

⁷H. Broch, *Création littéraire et connaissance*, trad. fr. par A. Kohn, Gallimard, Paris 1966, p. 17, nota 1.

⁸Cl. Greenberg, “Avant-garde et *Kitsch*” (1939), in *Art et culture. Essais critiques*, trad. fr. par A. Hindry, Macula, Paris 1988, p. 15 (ed. or.: Beacon Press, Boston 1961).

l'esistenza nella maniera meno disagevole possibile significa necessariamente gerarchizzare: l'atto del gustare, la volontà di migliorarsi, il desiderio di comunicare non hanno in sé nulla di negativo e non li si può dunque condannare *a priori*.

Quanto alle opere *Kitsch*, Kohn individua quattro caratteristiche che riescono interessanti nella misura in cui presuppongono scelte più o meno condivisibili: effetti facili (come quello melodrammatico), grandiloquenza, sentimentalismo, conformismo ottuso. La grandiloquenza è prossima al sublime, giacché *grandiloquens* è, in latino, un termine inerente allo stile sublime. Produrre effetti facili è invece un “vizio” del sublime, dato che, come insegnava Longino, il sublime deve dissimulare l'arte se non vuole indurre in chi ascolta il sospetto di un raggiro. Il sentimentalismo si contrappone alla passione intensa, fondamento del sublime, che è appunto ritenuto in grado di infiammare l'emozione; mentre il conformismo ottuso è incompatibile con la forza ideativa propria del sublime e con la sua trasmissione. La lista di queste caratteristiche ci colpisce, tanto più che essa spinge inevitabilmente Kohn a mettere il *Kitsch* a confronto con il sublime. Il *Kitsch* è il contrario del sublime? O è il suo inverso contraddittorio? Dopo tutto (come ha mostrato Francis Goyet⁹), l'oratore sublime non rischia forse di trasformarsi, a seconda dei casi, in uno specialista dell'*Agit-Prop*? E il personaggio sublime creato da un romanziere non è forse minacciato dal suo contrario, il personaggio grottesco? O dal suo inverso contraddittorio, il personaggio insignificante, quasi una figura di cartapesta?

4. Storicità e metastoricità del *Kitsch*

Può il *Kitsch* rappresentare, se non uno stile, almeno una tendenza generale dell'essere umano e dell'arte? Oppure costituisce un fenomeno storico che esige di essere subito compreso? Come spiegare insomma il suo successo nel mondo attuale? È un successo reale o è un successo proclamato soltanto dagli addetti all'industria culturale e dagli incensatori della postmodernità?

Rifiutando ogni affrettata generalizzazione, Broch si sforza di interpretare il *Kitsch* come un fenomeno oggettivo e come un fenomeno

⁹ Fr. Goyet, *Le sublime du lieu commun*, Champion, Paris 1995.

storico, collegabili al trionfo della borghesia e prodotti dall'influenza congiunta della Riforma, del Romanticismo e della dottrina dell'*art pour l'art*. Della Riforma, nella misura in cui essa «trasferì l'atto della Rivelazione in ogni singola anima, imponendole così quella responsabilità della fede di cui un tempo s'era fatta carico la Chiesa» (teoria dell'*Übermut*)¹⁰. Del Romanticismo, nella misura in cui esso cercava l'infinito nel finito, diventando conseguentemente un sistema chiuso. Nella dottrina dell'*art pour l'art* e del simbolismo, nella misura in cui questa dottrina non mirava che alla Bellezza in tutta la sua integrità: «la dea della bellezza nell'arte – possiamo dirlo senza timore – è la dea del *Kitsch*»¹¹. Ecco un'affermazione molto importante per il nostro discorso: perché stavolta il *Kitsch* non è più riferito al sublime ma è riferito al bello – un bello che aspira a essere concretizzato e ammirato in un testo poetico o in un oggetto artistico. Volere racchiudere l'Infinito nel finito: un'ambizione siffatta basta, secondo Broch, a definire il *Kitsch*. E il *Kitsch* sarebbe dunque il bello tradito, facilmente degustabile, totalmente comunicabile e commercializzabile.

Quanto a Greenberg, egli si stupisce che il *Kitsch* sia stato considerato come una cosa ovvia e vuole mostrare che si tratta invece di un fenomeno recente, relativo a una retroguardia che ricicla, ai fini di un divertimento facile e poco oneroso, alcuni «simulacri impoveriti e accademizzati della cultura autentica». Ancora una volta, il *Kitsch* sembra essere definito in rapporto al bello – a un bello accademizzato – più che in rapporto al sublime. Che Greenberg faccia dell'accademismo una condizione necessaria al *Kitsch* è certo comprensibile, se è vero che l'accademismo sembra enunciare formule suscettibili poi di un'applicazione meccanica. Ma Greenberg si spinge ancora più oltre e non sa celare un certo disprezzo modernista nei confronti dell'eccellente lavoro che, nel corso dei secoli, molte accademie hanno pure svolto: «Com'è evidente, tutto ciò che è accademico è *Kitsch* e, per contro, tutto ciò che è *Kitsch* è accademico»¹². L'accademismo si

¹⁰ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. fr. par A. Kohn, Allia, Paris 2012, p. 19.

¹¹ Ivi, pp. 25-26.

¹² Cl. Greenberg, “Avant-garde et *Kitsch*”, cit., p. 17.

riduce così a «un “prestanome” *chic* del *Kitsch*». Il girotondo è chiaro: il *Kitsch* diventa un fenomeno metastorico in cui l'accademismo avrebbe immesso il suo spirito, conferendogli così un'importanza grandissima, tanto che sarebbe sul punto di diventare la «cultura dominante», con una diffusione davvero planetaria. E per quanto denunci il carattere “predigerito” del *Kitsch* (mero prodotto di sintesi), Greenberg non può fare a meno di considerarne l'avvento come una fatalità: «il capitalismo in declino scopre che tutte le cose di qualità che esso può ancora produrre finiscono quasi sempre per minacciare la sua propria esistenza»¹³. Andrebbero anche mostrati gli stretti legami tra il *Kitsch* e quel postmodernismo e, più recentemente, quel “transumanismo” che moltiplicano innesti e impianti su un corpo umano i cui poteri vanno, per contro, demoltiplicandosi.

Non mi è facile esprimere quello che vorrei dire. Provo tuttavia a riassumerlo in poche parole. Da una parte, un piacere immediato – che ci viene interamente offerto (o addirittura imposto) senza richiederci alcuno sforzo per meritarlo – diventa rapidamente noioso e nauseante. Dall'altra parte, la mancanza di attenzione verso l'altro, l'incapacità di abnegazione, di amicizia o di amore nel senso proprio del termine rendono assai presto la vita miserevole e piuttosto insignificante. Né il modo di vivere *Kitsch*, né la pseudocultura che esso presuppone corrispondono veramente ai nostri desideri.

Dobbiamo tuttavia chiederci perché Broch insista a dire che «c'è un *Kitsch* cattivo, ma c'è anche un *Kitsch* buono e addirittura geniale»¹⁴; e perché, dal canto suo, Greenberg gli faccia eco affermando che «nel *Kitsch* non tutto è senza valore»¹⁵. Prima di esaminare questa nuova gerarchia – immanente al *Kitsch* come un antidoto contro quel livellamento dei valori che il *Kitsch* stesso sembra favorire – cerchiamo di comprendere i rapporti che essa annoda con l'arte e con la vita.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, cit., p. 15, nota 10.

¹⁵ Cl. Greenberg, “Avant-garde et *Kitsch*”, cit., p. 18.

5. Il *Kitsch* come *modus vivendi* e come pratica artistica

Il *Kitsch* si colloca all'interno o all'esterno dell'arte? Si tratta anzitutto di un *modus vivendi*: ma – come sottolinea Hermann Broch – è un *modus vivendi* ingannevole perché ci induce alla ricerca di uno specchio illusorio, che abbellisce falsamente le nostre fattezze¹⁶. Non si tratta tuttavia di demonizzare questo modo di vivere, ma di spiegare la sua facoltà distruttiva. Impresa non facile: perché tutti noi siamo più o meno guidati dalle nostre illusioni e dai nostri sogni, perché tutti noi amiamo quanto riesce a divertirci e perché in fondo non è poi così arduo distaccarsi dalla volgarità. Dobbiamo dunque riconoscere, con Broch, che «assai meno raramente di quanto si pensi, la gente ha una disposizione molto favorevole al *Kitsch*»¹⁷.

Per capire la specificità del *Kitsch*, nulla riesce più utile che osservare l'uomo in situazione, come fa appunto il romanziere. *I Sonnambuli*: è questo il titolo del grande romanzo che Broch dedica alle tre grandi figure dei sognatori a occhi aperti o degli utopisti: *Pasenow o Il Romanticismo* (1888) *Esch o L'anarchia* (1903) *Huguenuau o Il realismo* (1918). Essi sono caratterizzati dal fatto che si fissano su un oggetto d'elezione. Da vero romantico, pensoso di sollevare all'assoluto le cose terrene, Pasenow non può ignorare quella sua uniforme che lo nutre e che lo riempie «della consapevolezza di realizzare lo stile di vita proprio della sua epoca e di realizzare, del pari, la sicurezza della sua vita personale»¹⁸. Da vero anarchico, Esch s'infatua della statua della Libertà. E Huguenuau, come si conviene a un realista falsamente lucido, protesta contro l'istituzione del commercio che «nasconde tutte le infamie». Commentando queste tre forme di fissazione, Yves Hersant definisce l'uomo del *Kitsch* come «l'uomo dell'elusione e dell'*Ersatz*», l'uomo che privilegia «quella ripetizione e quel plagio che, ai suoi occhi, erigono una barriera contro il tempo»¹⁹. Uomo dell'immediato, dunque: ma anche uomo di una cattiva fede che,

¹⁶ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, cit., p. 8, nota 10.

¹⁷ Ivi, p. 36, nota 10.

¹⁸ H. Broch, *Les Somnambules (Die Schlafwandler*, 1888, 1903, 1918), trad. fr. par P. Flachat et A. Kohn, Paris, Gallimard 1957, p. 23.

¹⁹ Y. Hersant, “Résister au kitsch”, in *L'Atelier du roman* [fascicolo speciale su Hermann Broch], n° 1 (1993), pp. 9-15.

esercitandosi in una scopiazzatura incessante, permette non soltanto di sfuggire alla genialità ma anche di affermarsi nella sua simulazione. Ricordiamo tutti la conclusione di *Bouvard et Pécuchet*: «Pas de réflexion. Copions!».

Quando però passiamo dall'uomo del *Kitsch* alla produzione del *Kitsch* in quanto tale, dobbiamo chiederci: il *Kitsch* è il frutto di una semplice tecnica o è il frutto dell'arte? E se è frutto dell'arte, di quale arte si tratta? Cattiva arte, arte commerciale, arte minore, anti-arte? Ammettiamo anzitutto che l'arte è necessariamente legata all'illusione. «Nessun'opera d'arte può essere grande se non in quanto illude: l'essere altrimenti è solo prerogativa della natura», scriveva Edmund Burke²⁰. Inoltre, le opere d'arte fallite restano comunque opere d'arte e, per evocare Adorno, «la critica che dimostra ciò che di esse è cattivo, fa tuttavia di nuovo onore ad esse come opere d'arte»²¹. Anche se rappresenta il male assoluto (espressione peraltro non facilmente comprensibile), il *Kitsch* non è tuttavia dalla parte della cattiva arte, sostiene Broch. Come venire fuori da queste contraddizioni? Broch esclude *a priori* che il *Kitsch* sia uno stile o un genere *sub specie aeternitatis* ed esamina in successione tre problemi.

1. Il problema del *Kitsch* come *opera d'arte mancata*, per effetto di quella che per Broch è l'incapacità di mantenere la tensione cosmica. Primo nemico: quel desiderio insopprimibile di un piacere immediato che si oppone a un autentico desiderio di conoscere e di amare. Esempio: il cagnolino di Jeff Koons travestito e agghindato come una marchesa. Molto divertente, quando lo si guarda; anche se poi nega l'essere dell'animale.

2. Il problema del *Kitsch* come *opera d'arte degradata*, industrializzata, divenuta mercanzia. Secondo nemico: la confusione del reale autentico con i suoi simulacri. Se ne trovano esempi in *Madame Bovary*: gli oggetti feticizzati, simboli di un mondo aristocratico – i vecchi piatti decorati con le storie di Mademoiselle de La Vallière, il portasigari in seta verde trovato da Charles al ritorno dal ballo della Vaubyessard e contemplato da Emma in un armadio «tra le pieghe della biancheria». Appartengono al medesimo

²⁰ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, cit., p. 99.

²¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 407.

genere di *Kitsch* tutte le copie, le contraffazioni, i ricordini dei musei e insomma tutte le cose ottenute secondo i cinque criteri di Abraham Moles: inappropriatezza, accumulo, sinestesia, mediocrità, *confort*²².

3. Il problema del *Kitsch* in quanto *arte propriamente detta* ma tendente a formare un *sistema chiuso*, una sorta di *enclave* antiartistica nell'ambito dell'arte stessa. Un'anti-arte che – come spiega Broch –detta solo alcune regole del gioco, senza indicare direzioni. Nemico interno, dunque: ma più virulento proprio perché è così vicino. È questa la varietà del *Kitsch* che ci interessa maggiormente: perché è prossima al sublime e può facilmente confondersi con esso.

6. I diversi gradi del *Kitsch*

Ritorniamo alla formula di Broch: «c'è un *Kitsch* cattivo, ma c'è anche un *Kitsch* buono e addirittura geniale». Egli aggiunge: «A costo di essere ancora blasfemo, considero Wagner la più alta vetta del *Kitsch* mai raggiunta»²³. Che significa questa dichiarazione, peraltro espressa non senza una certa cautela? Mi sembra che se ne possa trovare la chiave già in Nietzsche: in quello straordinario cambio di rotta che gli fa esecrare il musicista prima tanto adorato (Heidegger chiamò quel cambio di rotta «la svolta necessaria della nostra storia»). Nel 1872, *La nascita della tragedia* annunciava la ripresa del miracolo greco: l'antica tragedia stava per rinascere nel dramma wagneriano. Quattro anni dopo (1876), nella quarta delle sue *Considerazioni inattuali*, Nietzsche celebrava l'«ultrasublime» (*das Übererhabene*) di Wagner, riconoscendogli il merito di avere restituito all'arte un'innocenza e una santità integrali e di essere riuscito a trionfare, dentro di sé, sull'anima moderna²⁴. Ma, nel 1888, la pubblicazione del *Caso Wagner* è un vero e proprio colpo di scena: vi si sostiene che Wagner cede alle scorciatoie del sublime e rinuncia vergognosamente al bello. Il sublime è buono a scuotere le masse, ma si fonda su un rifiuto del pensiero, su un desiderio del patetico a qualunque costo, su un idealismo grottesco e ostinato. In alcune pagine

²² A. Moles, *Le Kitsch: l'art du bonheur*, Mame, Paris 1971.

²³ H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, cit., p. 15, nota 10.

²⁴ F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, IV, tr. it. di S. Giametta e M. Montinari, con un saggio di G. Baioni, Einaudi, Torino 1981, pp. 247-319.

straordinarie, Nietzsche sciorina un’aspra requisitoria contro il sublime (o il falso sublime) di Wagner.

A che dunque la bellezza? Perché non invece il grande, il sublime, il gigantesco, quel che muove le *masse*? [...] è più facile essere giganteschi che belli; lo sappiamo noi ... Conosciamo le masse, conosciamo il teatro. Il meglio che vi si trova, adolescenti tedeschi, cornuti Sigfridi e altri wagneriani, ha bisogno del sublime, del profondo, dello sbalorditivo (*bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigen*). [...] Tutto ciò ha una stessa logica. «Chi ci mette sottosopra (*umwirft*) è forte; chi ci porta (*erhebt*) in alto è divino; chi ci fa presentire (*uns ahnen macht*) è profondo»²⁵.

Il falso sublime assomiglia al sublime autentico, tanto che li si potrebbe scambiare. Dal sublime vero il falso sublime prende a prestito le tre funzioni principali (sconvolgere, sollevare, suggerire) ma lo fa per opprimere, per ingannare, per narcotizzare. Donde l’urgenza di smascherare il rivoluzionario, l’idealistico, lo stregone Wagner – questo «Cagliostro della modernità». Cosa si trova, alla fine, nelle sue opere? Al posto delle finezze della melodia, l’«assenza di pensiero» e una «recrudescenza del caos». Al posto dei colori del suono, la folgore e il tuono. Al posto del contrappunto, un’arringa senza fine e la proliferazione dei simboli. E tuttavia «il caso Wagner è per il filosofo un caso fortunato (*ein Glücksfall*)»²⁶, un’occasione favorevole per il pensiero. Leggendo Nietzsche si capisce perché Broch potesse considerare Wagner il culmine del *Kitsch*.

7. Conclusione: tre tipi di *Kitsch*

Per un certo tempo, ho creduto che il *Kitsch* fosse il «bello espressamente voluto», una maniera precipitosa di puntare al bello. Oggi sono propensa a pensare che il *Kitsch* sia piuttosto la caricatura del bello, un bello insieme sovraccaricato e impoverito. Sovraccaricato da un riciclaggio intempestivo. Impoverito dal rifiuto dell’anima e del mistero. E mi sembra che si debba stabilire una tipologia del *Kitsch* movendo non già dall’imitazione, ma

²⁵ F. Nietzsche, “Il caso Wagner”, in Id., *Scritti su Wagner*, tr. it. di S. Giometta e F. Masini, con un saggio di M. Bortolotto, Adelphi, Milano 1979, pp. 176-177.

²⁶ Ivi, p. 207.

appunto dalla caricatura o, per meglio dire, da quella particolare modalità della caricatura che non si sforza di trovare il vero spirito di un'opera, ma ne accentua solo alcuni aspetti formali: l'apparenza o piuttosto la scorza esteriore, ritenute più attraenti, più commoventi, più seducenti.

Non esiste un solo tipo di *Kitsch*: ce ne sono due tipi – o forse tre, se si accetta la mia teoria dei tre principi che girano intorno all'estetica: il bello, il sublime e la grazia – tendenti, rispettivamente (ma non si tratta dei loro tre fini immediati), a piacere, a ispirare e a sedurre²⁷. Dopo un po' di tempo, ciascuno di questi principi diventa noioso e vuole essere sostituito. Dalla parte del bello, una certa architettura, i simboli-ricordo, gli oggetti decorativi ci appaiono *Kitsch* non tanto perché sono privi di originalità, quanto perché si riferiscono a schemi desueti, ci sembrano inadatti alla situazione e sgusciati della bellezza propria dei loro modelli. Dalla parte del sublime, il melodramma, l'opera in musica, la scenografia diventano *Kitsch* per le tre ragioni indicate da Nietzsche: la vaghezza del sogno, l'emotività a fior di pelle, l'idealismo accanito, che sottraggono al sublime lo slancio delle sue concezioni, l'altezza delle sue passioni, la potenza delle sue tecniche. Dalla parte della grazia, infine, lo stile manierato e lo stile *larmoyant* involano ai comportamenti ogni gentilezza. Si tradisce la grazia quando non si capisce che il suo principio risiede non già nel rifiuto degli sforzi, ma nel rifiuto di mostrarli, nel rifiuto dell'affettazione e insomma in quell'atteggiamento che, dopo Castiglione, si chiama *sprezzatura*²⁸. Il *Kitsch* dei costumi travia la memoria e “irrealizza” il passato. Conduca a disprezzare le vittime perché sono state incapaci di difendersi o le rispetti col titolo di «martiri delegati», il *Kitsch* procede sempre a una mescolanza di fascinazione e di repulsione e, proprio mentre presume di confortarla, banalizza la sofferenza sottraendole finanche la sua verità²⁹.

²⁷ Cfr. B. Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique*, Manucius, Paris 2009.

²⁸ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), “Introduzione” di A. Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano 1991⁴, pp. 59-61.

²⁹ R. Klüger, “La mémoire dévoyée: *Kitsch et camps*” (1996) in Ead., *Refus de témoigner*, trad. fr. par J. Etoré, Viviane Hamy, Paris 1997.

Dunque: in primo luogo, il divertente *Kitsch* dello scenario architettonico, con tutta la sua beltà d'accatto. In secondo luogo, il *Kitsch* sconcertante della musica e del teatro. In terzo luogo, il *Kitsch* sdolcinato dei comportamenti affettati, con la loro grazia contraffatta. Insomma: il pacifico commercio del *remake*, il conio falso (e preoccupante) della trascendenza, l'ipocrita esibizione delle buone maniere. In tutti questi casi, non è che il *Kitsch* manchi il bersaglio per un eccesso di concentrazione. Il *Kitsch*, come abbiamo detto, non è il bello espressamente voluto. Ma non è nemmeno il sublime reso esplicito, né la grazia resa esplicita. Al contrario, il *Kitsch* mira a una caricatura dei principi estetici, svuotandoli di ciò che li anima e riproducendo meccanicamente le forme entro cui essi si sono precedentemente manifestati. È un risultato, certo. Ma è anzitutto un processo. La “kitschizzazione” – per così dire – è una tecnica di ricomposizione, in cui l'amore – si tratti dell'amore del bello, del sublime o della grazia – non trova alcun posto, perché non c'è alcun rischio da correre.

Credo che si debbano distinguere tre forme di minaccia: l'insulsa banalizzazione del bello, l'imporsi del falso sublime, il propagarsi delle maniere affettate. Ciascuna di queste minacce conduce all'altra: stanchi di una bellezza scialba, ci volgiamo a un sublime che sembra lì per lì ispirarci ma poi, stanchi anche di questo sublime inautentico, ci volgiamo alla grazia. E tuttavia, annoiati anche dalle sue contraffazioni, ritorniamo di nuovo verso un bello inconsistente. Nessuna vera sostanza possiamo dunque trovare dove non ci è possibile sottrarci alla perdita e al plagio.

Possiamo dunque concludere che l'autentico antonimo del sublime non è tanto la banalità, la piattezza (che non può mai diventare sublime), quanto piuttosto la banalità minacciosa: quella che vorrebbero costringerci ad ammirare, a venerare o a trovare attraente (almeno in apparenza). Certo: possiamo sempre “cavarcela” dicendo che in fondo è solo un certo tipo di *Kitsch*, ma non dobbiamo dimenticarne la virulenza. Ecco perché mi piace chiudere con una citazione di Hannah Arendt: «Rimane da domandarsi se i molti grandi del passato sopravvissuti a secoli di disinteresse e di oblio,

possano sopravvivere a una versione *entertaining* di quel che hanno da dire»³⁰.

[trad. it. di Giovanni Lombardo]

³⁰ H. Arendt, “La crisi della cultura: nella società e nella politica”, in Ead., *Tra passato e futuro*, “Introduzione” di A. Dal Lago, tr. it. di T. Gargiulo, Garzanti, Milano 1991, pp. 256-289; qui, p. 268.