

Il catalogo delle idee ricevute. Kitsch e parodia¹

di Bruno Pedretti

bruno.pedretti@usi.ch

The Kitsch phenomena vary in modern history: we find it in romanticism and symbolism, art pompier, totalitarian realisms, pop art, traditionalism, postmodernism... Its cultural device can however be summed up in the appropriation of cultural heritage and museum stereotypes by a parasitic aesthetic. This device is a sort of ennobling parody, to which modern art opposes a critical parody.

Il farmacista tedesco²

E quelli cui offrivo il caffè nella mia «grotta» stupenda,
Che ora è ricoperta di polvere, e mezza diruta mi sta,
Si rallegravano assai del brillar colorato di luce
Sulle conchiglie così ben composte; e persino un esperto
Guardava con occhi abbagliati la mia galena e i coralli.
E parimenti in salotto si ammiravano le pitture
Ove signore e signori eleganti in giardino passeggiano
E offrono i fiori con affusolate dita o li tengono.
Sì, ma chi ora gli butta un'occhiata! Ci vo a malincuore
Io stesso, pochissimo: perché tutto va fatto altrimenti, e di gusto [...].

(Johann Wolfgang von Goethe, *Arminio e Dorotea*, 1797)

L'amica della nonna piemontese

Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri, di Napoleone
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto),
il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco,
Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,

¹ Il titolo del mio testo richiama quasi letteralmente quello del lavoro di Gustave Flaubert (rimasto incompiuto al pari del romanzo *Bouvard e Pécuchet*, che ne ha successivamente sviluppato taluni aspetti), *Dictionnaire des idées reçues*, di cui le edizioni italiane usano tuttavia cambiare il titolo. Cfr. G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, Adelphi, Milano 1980. Nella seconda parte di questo testo riprendo alcune considerazioni già presenti nel mio intervento *Quest'arte moderna, obbligata alla parodia*, pubblicato in occasione della mostra allestita presso la Triennale di Milano, *Gillo Dorfles. Kitsch: oggi il kitsch*, catalogo Editrice Stampatori, Bologna 2012.

² Alcuni degli esempi letterari con cui apro il testo, insieme a vari altri, sono trattati in F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993.

le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,
le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità,
il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto [...].

(Guido Gozzano, L'amica di nonna Speranza, in *La via del rifugio*, 1907)

L'impostore giramondo

La nostra villa era una delle graziose dimore signorili adagiate sui dolci pendii che dominano la vista del bel paesaggio renano. Il giardino in discesa era abbondantemente abbellito da nani, funghi e bestie di ogni genere in terracotta, imitati alla perfezione. Su di un piedistallo s'appoggiava una palla di vetro colorato che rifletteva i volti, deformandoli nel più comico dei modi, e c'erano inoltre un'arpa eolia, nonché alcune grotte ed una fontana che lanciava getti d'acqua elegantemente incrociati e ospitava nel suo bacino argentei pesciolini. [...] Quanto all'ambiente interno [...] sugli scaffalini e sui tavolini coperti di velluto figuravano innumerevoli ninnoli: conchiglie, cofanetti a specchio e flaconi da profumo, mentre dovunque, distribuiti sui divani e sulle poltre a sdraio, erano cuscini di piuma, in seta o con ricami multicolori.

(Thomas Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, 1954)

La Brianza pastrufaziana

Di ville! di villule!, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine [...]. Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neoclassico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento [...].

(Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, 1938-1941)

Il collezionista californiano

Arrivato al sommo della ricchezza e del potere, Hearst si era costruito qui la propria Fortezza della Solitudine che un biografo ha poi definito «una combinazione di palazzo e museo quale non si era più visto dai giorni dei Medici». [...] Tra sarcofagi romani e piante esotiche autentici, scalinate barocche rifatte, si passa per la Piscina di Nettuno, un tempio greco-romano di fantasia popolato di statue classiche tra cui la celebre Venere sorgente dalle acque, scolpita nel 1930 dallo scultore italiano Cassou, e si arriva alla Casa Grande, che è una cattedrale in stile ispano-messicano con due torri (fornite di trentasei campane a carillon), il cui portale inquadra una cancellata in ferro portata da un convegno spagnolo del Cinquecento, sovrastata da un timpano

gotico con la Vergine e il Bambino [...] mentre la piscina coperta inventa un misto tra l'Alhambra, il Metro di Parigi e l'orinatoio di un Califfo, ma con più maestà.

(Umberto Eco, "I castelli incantati", in *Dalla periferia dell'impero*, 1977)

Il farmacista tedesco di Goethe, la nonnina piemontese di Gozzano, l'impostore giramondo di Mann, la Brianza pastrufaziana di Gadda, il collezionista californiano di Eco: cinque figure letterarie, tra molte altre, accomunate da uno sguardo sul kitsch declinato tra compassione e irrisione. Questi brani letterari si presentano quali resoconti dettagliati dell'immaginario che ha assoggettato i personaggi, restituendoci uno stracarico, ridondante, indigesto catalogo di oggetti, arredi, immagini, architetture, stili, paesaggi kitsch. Sebbene le stesse fonti letterarie non ci suggeriscano le letture di questi personaggi, è lecito immaginare che sfoglieranno (o semplicemente compreranno) le pagine gratificanti della letteratura di genere: romanzi storici, rosa, gialli o d'altro colore, libri di facile identificazione e di catarsi ancora più compiacente... E se (ad eccezione di Eco) troviamo nei nostri esempi indicazioni musicali molto meno prodighe rispetto a quelle visive, non è affatto difficile indovinare le colonne sonore adeguate al gusto dei suddetti farmacisti, truffatori, nonnine, piccoli imprenditori e grandi magnati di amena nazionalità: quelle che li allietano sono di volta in volta note rococò, melodrammatiche o da operetta, folkloriche, melodiose... Al di là dei diversi portafogli e delle diverse latitudini geografiche e storiche, a rendere comunque affini i nostri eroi kitsch si direbbe che concorrano le ricorrenze maniacali di un cosiddetto "cattivo gusto" di impronta collezionistica: ricorrenze che rimandano sempre a un universo idealizzato, sublimato o mitizzato, come dir si voglia, dove dominano oggetti feticcio che saturano gli spazi domestici e caricano simbolicamente le architetture e i paesaggi come in una consacrazione del proprio universo esistenziale.

Negli esempi proposti ritornano, com'è inevitabile, anche le inesorabili dinamiche interne alle classi sociali senza cui il kitsch nemmeno insorgerebbe. Tutti i personaggi sono iscritti a una cultura dapprima borghese e poi democraticamente pop, ossessionata da un innalzamento del

proprio status sociale da comprovare con i trofei raccattati durante la scalata. Oltre al dispositivo sociologico che trova nel kitsch il vettore privilegiato per elevare la propria immagine, c'è però un altro elemento che ritorna, al pari di un motivo obbligato, tanto da vederlo rimarcato con insistenza in tutti e cinque i nostri esempi letterari: i diversi personaggi vengono sempre ritratti usando la tecnica del catalogo. Questa scelta non va intesa solo come un efficace espediente narrativo, bensì come una vera e propria opzione semantica necessaria a raffigurare i rispettivi personaggi del racconto. I nostri autori, da Goethe a Eco, ritengono tutti che il kitsch sia una cultura da catalogo, e che l'esposizione in forma di catalogo sia di conseguenza la meglio adatta a tratteggiarne le figure.

Affinché il concetto di *catalogo* acquisti la spinta necessaria a fargli giocare un ruolo decisivo nell'immaginario dell'*uomo kitsch* – come lo ha definito Hermann Broch nei suoi famosi saggi³ –, lo si deve affiancare a concetti ad esso molto prossimi, come *raccolta*, *collezione* e, soprattutto, *museo*. Connettendo catalogo e museo capiamo perché Goethe ci mostri il suo goffo borghesuccio farmacista alle prese con pietre preziose e «grotte» quasi si sentisse un principe rinascimentale protettore delle arti che organizza cene estive alla frescura del ninfeo; capiamo perché Gadda ci illustri il gusto architettonico del commendatore brianzolo stordito da un eclettismo culturale che trova requie solo nell'edificante storicismo della sua villa; o perché Eco ci dipinga il magnate e uomo politico William Randolph Hearst quale campione del kitsch che si legittima proprio in quanto collezionista che ha fatto della sua casa un museo.

L'esposizione narrativa a catalogo che eccita la penna ogni qualvolta si vuole tratteggiare un personaggio o descrivere una situazione kitsch, si impone come puntuale specchio critico, talvolta grottesco e di regola parodistico, di una cultura di cui vuole smascherare l'origine raccogliatrice (la stessa evocata peraltro dal verbo *kitschen*), come se gli oggetti, le idee, i

³ I due scritti principali di Broch sul kitsch, *Il male nel sistema di valori dell'arte* e *Note sul problema del kitsch*, sono ripresi in G. Dorfles et al., *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1990, e presentati in una raccolta più ampia di testi in H. Broch, *Il Kitsch*, "Prefazione" di L. Forte, tr. it. di R. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990.

segni e simboli di cui si circonda fossero appunto stati scelti e comperati su un catalogo preconfezionato: il *catalogo delle idee ricevute* – per parafrasare Gustave Flaubert, scrittore particolarmente attento a fustigare le derive kitsch dell’aspirazione culturale.

Come si è ripetutamente scritto, il kitsch è servito alla cultura borghese e serve alle culture di massa che ne sono seguite per elevarsi grazie all’immagine in un gioco tra classi sociali che nell’epoca democratica non sono più fissate in una rigida gerarchia e prefissata genealogia. Il dispositivo dell’ascesa sociale ottenuta, o per meglio dire simulata, tramite l’elevazione della propria immagine, non si certifica in altro modo che con l’acquisizione di cose, segni e simboli visti quali abitanti dei piani alti delle arti e della cultura in genere. E questi segni, cose e simboli garantiti dal marchio di autorevolezza di un catalogo-museo divenuto stereotipo, si offrono in vendita all’immaginario di ognuno: del nababbo californiano che saccheggia la grande arte europea del passato e dove necessario la falsifica con copie commissionate in USA; del benestante farmacista della provincia tedesca che si crede un cortigiano di un’epoca mitizzata; della nonnina benpensante piemontese nel cui soggiorno campeggiano gelidi frutti finti di marmo museificati sotto altrettanto gelide campane di vetro; dell’impostore renano figlio di commercianti di vino che finirà con il camuffarsi letteralmente da aristocratico giramondo; del mobiliere brianzolo che ha lavorato una vita per costruirsi una villa in stile egizio-milanese che sa di monumento non tanto per i posteri quanto per i concorrenti...

Tutte queste pratiche di elevazione dell’immagine sociale chiedono aiuto per concretizzarsi a quella che già negli anni Trenta dell’Ottocento Alexis de Tocqueville⁴ capì essere la colpa originaria del kitsch: «l’impostura delle arti». All’arguto scrittore francese non era ancora consentito usarne il neologismo, che si ritiene abbia fatto la sua comparsa pochi anni poco in terra bavarese, e tuttavia la sua diagnosi sull’avvento del kitsch, contenuta in *La democrazia in America*, suona lapidaria: «L’ipocrisia della virtù appartiene a ogni epoca, ma l’ipocrisia del lusso è peculiare dei secoli

⁴ Le intuizioni pionieristiche di Alexis de Tocqueville vengono dal Capitolo undicesimo, “Con quale spirito gli americani coltivano le arti”, in *La democrazia in America*, a cura di G. Candeloro, Rizzoli, Milano 1982.

democratici. Per soddisfare queste nuove brame dell'umana vanità le arti ricorrono a ogni specie d'impostura». Tocqueville sembra qui riallacciarsi alle considerazioni con cui Leibniz⁵ apre i *Saggi di teodicea* (1710), là dove troviamo scritto: «In ogni epoca la generalità degli uomini ha concepito la devozione come ossequio formale: la vera pietà, ovvero l'illuminazione interiore e la virtù, non ha mai incontrato il favore dei più. La cosa non deve stupire, essendo del tutto conforme alla debolezza umana; noi siamo colpiti dall'aspetto esteriore delle cose, mentre cogliere l'interno richiede una analisi di cui pochi sono capaci». Alla diagnosi morale di Leibniz, che ci ricorda quanto sotto il kitsch della nuova borghesia possa annidarsi il morbo antico dell'idolatria, Tocqueville aggiunge un'intuizione preziosa circa la funzione sociale dell'estetico nei tempi moderni, che egli riassume nella formula di una «impostura delle arti» al servizio dell'«ipocrisia del lusso».

La sua felice intuizione doveva presto trovare più di un insigne alleato. Vediamo che negli stessi anni di Tocqueville e in quelli di poco a seguire si moltiplicano gli autori che si interrogano sulle «nuove brame» dell'umanità. Søren Kierkegaard con la contrapposizione tra etica ed estetica in *Aut Aut*, Ludwig Feuerbach con la condanna dell'illusione delle immagini in *L'essenza del cristianesimo*, Karl Marx con l'analogo attacco alle sovrastrutture ideologiche in *Per la critica dell'economia politica* (dove la critica alla merce si configura anche come un attacco al potere ideologico dell'estetico), non trattano direttamente del kitsch, ma di fatto si interrogano su di esso affrontando quella che si annunciava come la questione capitale delle arti moderne: il dominio estetico che minacciava di far vincere – per usare il vocabolario di Feuerbach che sarebbe divenuto caro ai situazionisti – l'immagine sulla cosa, la copia sull'originale, la rappresentazione sulla realtà. E a che cosa risponde il kitsch se non esattamente – come riassumerà quasi un secolo dopo Hermann Broch – a far vincere l'estetico sull'etico?

Ma occorre chiedersi quale sia l'estetico che in epoca contemporanea ha preso albergo nel kitsch. A suggerirci la risposta sono gli stessi movimenti e

⁵ Le considerazioni di Gottfried W. Leibniz sono invece in apertura dei *Saggi di teodicea*, Rizzoli, Milano 1973.

fenomeni artistici che lo hanno assunto a linguaggio e propagato come gusto. In ordine di tempo, basterà elencare: il tardo classicismo e le ultime propaggini rococò, un certo romanticismo e poi il simbolismo, l'eclettismo, l'art pompier, taluni manierismi liberty, i vari realismi totalitari, quindi il pop, il tradizionalismo, il postmoderno... Questi movimenti culturali, ineliminabili dal racconto storico dell'arte che ha accompagnato l'ascesa della civiltà borghese e il suo declino in chiave pop, mostrano quanto il kitsch si sia imposto sino a travalicare di gran lunga i confini del semplice cattivo gusto per colonizzare piuttosto l'immaginario collettivo. Architettura, disegno industriale, arti visive, musica, letteratura, giornalismo, cinema, televisione e spettacolo: nessuna opera artistica, nessun genere espressivo né prodotto culturale si è dimostrato immune da questo germe che non si è esitato a definire «parassitario», responsabile di una vera e propria «patologia estetica».

Descrivendo il germe tanto temuto del kitsch, se ne biasimano di continuo le caratteristiche in termini aspri: il kitsch sarebbe il lato sbagliato del gusto, falso artistico, gretta imitazione quando non addirittura copia di modelli alti, repertorio nostalgico, anacronismo stilistico, contraffazione culturale, bugia estetica, volgarizzazione della grande arte, ciarlataneria ad uso e consumo di un pubblico credulone, umiliazione dell'opera d'arte ridotta a merce... Quella che in Tocqueville sembrava una specie di malattia morale che si potrebbe definire ipocrisite acuta, nelle successive valutazioni degenera sino a diventare una malattia tanto grave da rivelarsi persino letale per il debilitato organismo artistico contemporaneo.

Osservandolo da vicino, ci si convince in fretta della capacità di questo germe di espugnare il corpo artistico in tutte le sue funzioni, ma allo stesso tempo notiamo anche quanto esso venga bene accolto dal malato. La tenacia dimostrata dal kitsch lungo gli ultimi due secoli e oltre attesta una invidiabile capacità infettiva il cui segreto si direbbe stia per l'appunto nella contentezza con cui le arti se ne sono lasciate contagiare. La spiegazione di questo successo trova forse spiegazione nello stesso favore ottenuto: il kitsch ha felicemente infettato il corpo artistico usando la seduzione, convincendolo che così sarebbe apparso più bello, che grazie al suo elisir di bellezza ogni

cosa, segno e simbolo sarebbe apparso più alto e nobile, più ideale e gioioso, più ottimista e giocoso. Il kitsch ha vinto e vince perché, re sfarzoso che millanta un alto lignaggio, si arroga il diritto di nobilitare, innalzare, idealizzare tutto ciò che tocca col proprio scettro.

Però, come viene rimarcato, questi miracoli regali non sarebbero altro che equivoci, trucchi dietro cui si nasconde a ben vedere uno schiacciamento dell'alto culturale sul basso sociale o, se si preferisce, l'illusione che il basso sociale acquisti un'altezza culturale che non ha. In effetti, il kitsch vende il valore monumentale ma comprimendo i monumenti in miniature da comodino; si impadronisce dell'arte alta adescandola nella trappola di feticci domestici e souvenir turistici; inganna mettendo in commercio l'identità estetica e culturale al pari di tante altre merci; appaga il gusto più grossolano con stereotipi legittimati da un vagheggiato catalogo-museo; risponde alle attese di felicità mondane offrendo sogni mercantili di cui amministra la reificazione e vende la confezione... (volendo riprendere la suggestiva formula di Walter Benjamin⁶, si potrebbe dire che il kitsch vende «il lato che la cosa volge al sogno»).

Queste pratiche seduttive, se osservate dal punto di vista del congegno strategico, riconducono tutte a una stessa mossa: la parodia idealizzante⁷. Il kitsch, tanto nei suoi artefici quanto nel suo pubblico (che tendono a identificarsi), opera tramite l'imitazione parodistica in chiave iperbolica dei canoni estetici più affermati, dell'arte alta santificata dalle istituzioni della memoria culturale, del museo acclamato quale depositario dei valori del nostro immaginario. Che l'avvento della cultura parodistica del kitsch coincida storicamente con il processo di estetizzazione di cui il museo moderno è l'istituzione prediletta, non può essere casuale.

⁶Walter Benjamin usa la formula sul kitsch come «lato che la cosa volge al sogno» nel testo "Kitsch onirico", in *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1983.

⁷ Sul tema della parodia, oltre al breve e acuto scritto di R. Klein, "Note sulla fine dell'immagine", in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, "Prefazione" di A. Chastel, tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1975, si vedano D. Sangsue, *La parodia*, a cura di F. Vasarri, Armando, Roma 2006; G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997; M. Rose, *Parody; ancient, modern, post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Il nesso tra parodia e museo è stato colto molto bene da Robert Klein quando, nel 1962 (in singolare coincidenza con le mostre che lanciavano una nuova stagione kitsch in versione Pop Art americana), scriveva che «ogni cosa collocata in un museo diviene *ipso facto* parodia di se stessa, messa là per eternare un gesto ormai vuoto o che cade nel vuoto». Questa considerazione aiuta a chiarire ulteriormente dove affondi la seduzione dimostrata dal kitsch negli ultimi due secoli: esso nobilita i suoi manufatti e figure e spettacoli con il valore aggiunto estetico di cui il museo rappresenta il notaio. Poiché il museo è il luogo deputato a raccogliere ed esporre la produzione artistica più meritevole di essere ricordata e trasmessa, per conferire valore a una nuova opera non c'è nulla di meglio che imitarne modelli e linguaggi «obbedendo al già dato» – come ha sentenziato Hermann Broch –, ossia parodiare ciò che il museo già da sé espone sulla base di uno statuto parodistico. Se la parodia museale vale da certificato di bellezza e pregio, si capisce non solo perché ogni artista ambisca ad esservi esposto, ma anche perché ogni personaggio pubblico non aspetti altro che venire parodiato, anche a rischio di essere sottoposto a satira, dato che ciò funziona comunque da attestato di fama.

Il valore museale ci dice insomma che in epoca moderna la parodia funziona da certificazione del valore. A riprova di ciò basta pensare a quanti ne hanno avversato il fenomeno usando le stesse armi. Infatti, mentre il museo e con esso il suo più fedele seguace, il kitsch, si imponevano interpretando la versione nobilitante e iperbolica della parodia, all'arte che voleva sfidare la modernità con linguaggi nuovi e originali non restava che fare anch'essa i conti con la parodia, ma deviandola verso una funzione critica invece che apologetica. Sulle stesse scene storiche ottocentesche dove le estetiche parassitarie del kitsch elevavano il prodotto artistico con puntelli museali, nobilitazioni romantiche, decorazioni virtuosistiche, versificazioni nobilitanti e formalismi vari omologati dal catalogo delle opere ricevute, le pratiche dei primi modernisti iniziavano a praticare un intenzionale abbassamento e denudamento dei linguaggi, imponendo alla parodia il significato divenuto prevalente nella sensibilità moderna: quello di linguaggio critico.

Sin dai rifiuti delle forme idealizzanti manifestati per esempio da Stendhal in letteratura e da Courbet in pittura, negli stessi anni in cui la modernità borghese si diletta con i suoi miti ricoperti da salsa kitsch, l'arte che poi avremmo imparato a definire *moderna* proclamava la necessità di tradire i modelli, sceglieva di spogliare le proprie procedure e, in nome non più della perfetta apparenza o della forma ideale ma della sincerità espressiva, abbassava la narrazione al lessico realistico e la raffigurazione al segno spontaneo se non addirittura caricaturale. Sino a che, lungo il Novecento, la parodia modernista si svilupperà sempre più in forme di critica sociale, satira dei costumi, provocazione ideologica, persino profanazione iconoclasta e dichiarazione nichilista.

La parodia modernista così intesa andrà dunque riscontrata in pratiche culturali che si estendono ben oltre le pur esplicite e numerose operazioni di corrosiva demitizzazione o di riscrittura intertestuale di opere precedenti. Anche l'arte moderna, al di là delle retoriche di comodo della tabula rasa, ha in realtà sempre dovuto confrontarsi, al pari del kitsch, con l'eredità culturale. Ed è in questo inevitabile confronto che la parodia mostra il suo doppio statuto in epoca moderna: quella del kitsch adotta l'ossequio estetico al «già dato», mentre quella critica prova ad avventurarsi oltre nelle strade già tracciate sino a trovare il «non ancora dato».

Hans Blumenberg, in *Legittimità dell'età moderna*, volendo affrancare il processo culturale della secolarizzazione dalle interpretazioni che lo vedono perennemente in debito con i precedenti del pensiero teologico, ha proposto una teoria della «rioccupazione»⁸ molto utile al nostro scopo. Secondo Blumenberg, nel processo di trasformazione culturale il già scritto o già pensato verrebbe fatto oggetto di una «rioccupazione» che si confronta con le risposte fornite dalle idee precedenti facendole tornare allo stadio di domande bisognose di nuove risposte. È facendo propria questa procedura di rioccupazione delle risposte precedenti che la parodia critica moderna si salva dall'emulazione supina delle idee ricevute. Non stupisce dunque che molti dei migliori artisti moderni si siano cimentati in parodie anche del

⁸ Il «processo di rioccupazione» è esposto da Hans Blumenberg in *La legittimità dell'età moderna*, tr. it. di C. Marelli, Marietti, Genova 1992.

tutto esplicite, e che anzi sia probabilmente questa loro capacità di rioccupare parodiando le risposte già date con altre nuove a renderli originali. Per limitarsi ad alcuni clamorosi esempi letterari (ma sarebbe interessante perlustrare in modo analogo anche le altre arti): Hermann Broch, cui si deve la messa a fuoco del binomio etico/estetico nei suoi acuti ancorché manichei saggi sul kitsch, ci ha lasciato al riguardo il ragguardevole romanzo *Morte di Virgilio*; negli anni precedenti il suo concittadino Hugo von Hoffmansthal aveva variamente parodiato il teatro di Calderon, e sempre a inizio Novecento James Joyce si cimentava nel famoso *Ulysses* che trapiantava la Grecia antica nella Dublino contemporanea.

Trasmigrando dal mondo classico a quello biblico, vediamo invece Thomas Mann (che si spinse ad affermare di non conoscere ormai altro stile che la parodia) gettarsi nella stesura della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* ispirata alla *Genesi* biblica, cui seguirà un'altra e altrettanto esplicita parodia: il *Dottor Faustus*, testo che rimanda naturalmente al *Faust* di Goethe, il quale si sviluppa anch'esso da una tradizione letteraria che risale a Christopher Marlowe, Johann Spiess e altre vivaci versioni popolari che ispireranno in particolare il libretto per balletto anti-goethiano *Der Doktor Faustus* di Heinrich Heine... E se poi volessimo continuare a trascinare la rete dell'intertestualità sui fondali del vastissimo mare letterario del Novecento, quale ricca pesca di parodie porteremmo al mercato: l'Oulipo, Calvino, Borges, Giraudoux, Tournier...

Parodia che tocca altezze vertiginose, il *Faust* di Goethe ha giocato forse come nessuna altra grande opera con il kitsch. A sostenerlo, con arguzia pari a un malcelato sentimento di rivalsa, è Vladimir Nabokov nel saggio *Nikolaj Gogol'*, dove dedica alcune pagine al fenomeno della *poshlust*⁹. La *poshlust* non è altro che il kitsch, sebbene questo termine non compaia neppure una volta nel testo dello scrittore russo. Nel 1943, data in cui conclude la stesura del libro, Nabokov è a tal punto anti-tedesco che alla Germania non vuole riconoscere neppure i natali del neologismo *kitsch*, per

⁹ Le pagine sulla *poshlust* sono in V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'*, a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Adelphi, Milano 2014.

quanto la parola si fosse intanto imposta e diffusa a tal punto da non venire neppure tradotta nelle diverse lingue.

Di quella che i russi chiamano *poshlust*, Nabokov tratteggia dapprima «gli aspetti meravigliosamente senza tempo» e, per chiarirne il significato, riporta vari lemmi e aggettivi inglesi che le sarebbero contigui: *in bad taste*, *cheap*, *sham*, *scurvy*, *trashy*, *pink-and-blue*... Dopodiché fa partire il suo attacco alla Germania, che affonda sino a trafiggerla al cuore colpendo il suo cittadino più illustre. «Tra le nazioni con cui siamo venuti in contatto» scrive Nabokov:

la Germania ci è sempre parsa un paese in cui la *poshlust*, invece di essere dileggiata, era parte essenziale dello spirito, dei costumi, delle tradizioni e dell'atmosfera generale della nazione, benché allo stesso tempo gli intellettuali russi in buona fede e più inclini al romanticismo accogliessero prontamente, troppo prontamente, la leggenda della grandezza della filosofia e della letteratura tedesche; perché, diciamolo, ci vuole un super-russo per ammettere la tremenda vena di *poshlust* che scorre nel *Faust* di Goethe.

Se Goethe, tratteggiando in *Erminio e Dorotea* la sprovveduta figura del farmacista, si dimostrava osservatore pionieristico del kitsch in epoca moderna, che cosa poteva essergli successo da farlo inciampare (e con la sua maggiore opera!) negli stessi difetti che pure sapeva diagnosticare? Il *Faust* non può ovviamente essere considerato kitsch secondo nessun parametro di qualità, ma la maliziosa osservazione di Nabokov, pur macchiata da qualche risentimento, è tutt'altro che errata. Nel celeberrimo testo di Goethe il dispositivo culturale del kitsch, o se preferiamo della *poshlust*, è infatti presente in varie scelte sia stilistiche sia semantiche. Dapprima è presente nella scelta di comporre il testo in versi, in ossequio a un canone classicista ormai anacronistico per l'epoca. Anacronistici sono d'altronde pure i personaggi, che vengono fatti viaggiare in avanti e indietro in tempi a loro volta alquanto mitici (si pensi all'amore tra Faust e Elena di Troia).

Elementi che odorano di kitsch o di *poshlust* si riscontrano dunque su vari fronti, che vanno dalle altissime scelte metriche agli altrettanto altissimi riferimenti mitici, eroici, ideali. Nelle diverse situazioni i personaggi, e non solo il protagonista Faust, svettano sempre nel senso che la loro esemplarità è sempre esagerata e la loro espressività sempre

leggendaria. L'elevazione generalizzata che presiede a ogni figura, scena, situazione, farebbe ritenere che Goethe abbia ideato intenzionalmente un testo che fosse da museo grazie al ricco museo dei rimandi a figure e *topoi* di cui egli, in virtù di un indiscutibile genio e una prodigiosa erudizione, sapeva infarcire le pagine del poema. E che Goethe fosse consapevole (come in ogni cosa) di giocare con gli elementi della parodia che nel kitsch pretende di elevare il basso ma anche di calare l'alto sul basso, lo attestano il *Prologo in teatro* e il *Prologo in cielo* con cui il poema si apre, dove il primo prologo già rivela nero su bianco quelle che saranno nei tempi a seguire le astuzie seduttrici delle arti e culture pop, mentre il secondo prologo riafferma, offrendogli una legittimazione insperata, la strategia parodistica del kitsch appunto come elevazione mitica, ideale.

Il *Faust* è kitsch o, se si preferisce, *posh lust* nella misura in cui fa la parodia del museo costruendogli sopra un mausoleo.

Come insegna il *Faust* goethiano dall'alto (o dal troppo alto) della sua autorevolezza, la pratica artistica moderna non può sottrarsi alla necessità di parodiare le opere e i modelli ritenuti fondativi del nostro immaginario, intervenendo sulle preesistenze culturali al pari di un palinsesto su cui occorra riscrivere. La parodia, intesa come struttura espressiva e non soltanto come genere letterario o problema filologico, traccia in tal senso la linea più contesa su cui si fronteggiano arte moderna e kitsch. Sui due lati del fronte troviamo schierati, con inevitabili sfumature, gli eserciti della repubblica etica contro quelli del regno estetico, le cui uniformi, come ci viene ricordato da autori che vanno da Kierkegaard a Broch e Adorno, andrebbero sempre tenute chiaramente distinte. Questa contrapposizione bipolare tra etico ed estetico su cui si è sviluppato il dibattito artistico moderno resta tuttavia ancora vaga, poiché queste contrapposizioni sono troppo partigiane per essere veritiere.

Per aggiungere almeno un altro tassello al suo chiarimento, ci viene però in soccorso il grande esempio di Lev Tolstoj, che dalle vette fustigatrici della sua vecchiaia scriveva, a fine Ottocento, in *Che cos'è l'arte?*¹⁰: «L'arte

¹⁰ Le considerazioni di Lev Tolstoj si trovano in *Che cos'è l'arte?*, tr. it. di F. Fassati, Donzelli, Roma 2010.

autentica non ha bisogno di abbellimenti, come la moglie di un uomo innamorato. L'arte contraffatta, come una prostituta, deve sempre essere adornata». Su questa bipolarità il grande scrittore e intellettuale scaverà un solco così profondo da voler addirittura rinnegare i suoi precedenti capolavori letterari, quasi identificasse ormai ogni forma d'arte e di consumismo culturale con il kitsch, sembra suggerire che l'unica risposta al kitsch consista nel rifiuto di quella che mezzo secolo dopo Theodor W. Adorno avrebbe bollato come «la barbarie estetica che pesa sulle creazioni culturali».

Se è fin troppo facile convincersi che tra le due figure femminili evocate metaforicamente da Tolstoj ha infine vinto, nell'epoca democratica dell'impostura artistica, la prostituta, non altrettanto facile è capire come si possa affrontare oggi la querelle senza arroccarsi in un puritanesimo che suonerebbe come una parodia della parodia critica modernista. Che resti da perlustrare uno spazio teorico e pratico che superi rigide contrapposizioni come quelle dettate dal già citato Hermann Broch nei suoi saggi o da Clement Greenberg nel testo del 1939 su *Avanguardia e kitsch*, lo ricorda anche Gillo Dorfles nella nuova introduzione del 1990 al suo famoso e fortunato libro antologico, dove scrive che, sebbene «l'arte non equivalga a kitsch», dobbiamo accettare che «elementi consumistici e utilitari» si ibridino «con quelli che furono i più elevati ideali estetici d'un tempo».

L'ibridazione di consumismo contemporaneo e ideali estetici di un tempo risolve però il problema del kitsch quasi si trattasse di firmare un patto sindacale tra due controparti: l'estetico utilitaristico e l'estetico elevato. Il problema di fondo resta però invariato, giacché la posta in gioco non è tanto la possibile distinzione tra esercizio sacro ed esercizio profano dell'arte, quanto il dominio allo stesso tempo estetico ed etico esercitato dal kitsch. Ogni volta che si candida a gestire esteticamente il «principio speranza» delle società moderne, il kitsch occupa infatti una funzione che torna ad essere etica: elevando l'immagine sociale esso dimostra quanto il moderno non possa sussistere politicamente, dunque eticamente, senza un uso pervasivo e diffuso dell'estetico. Ciò che muta sono, com'è ovvio, i modi con cui il kitsch spalleggia «l'estetizzazione della politica» alleandosi con le

esigenze del sistema in cui opera: i regimi dittatoriali lo useranno per abbacinare, con monumenti retorici, parate rituali e canoni figurativi esaltati, il proprio popolo, attirandolo con il miraggio dell'appartenenza a una classe o comunità unica e privilegiata (proletariato, nazione, etnia o gruppo religioso qui poco importa); nei paesi liberali ubriacherà le masse convincendole che «il lato delle cose che volge al sogno» è alla portata di ogni individuo, che tutti possono scalare i gradi delle classi sociali sino a conquistare le vette del privilegio, sino a raggiungere la felicità identificata con il lusso e la distinzione sociale.

Poiché anche i sistemi totalitari che hanno applicato economie non di mercato si sono storicamente dimostrati produttori di kitsch in sovrabbondanza, andrà pertanto rivista la lettura economicistica e sociologica che lo ha a lungo confinato in quell'universo della mercificazione capitalistica la cui industria culturale¹¹ – come hanno ripetuto ossessivamente vari pensatori del secondo Novecento, da Adorno a Bourdieu e Baudrillard – trasformerebbe l'arte in «merce assoluta». Se difatti è vero che «l'ipocrisia del lusso» fa da fondamento al kitsch ogni qualvolta speranze sociali e mercificazione estetica tendono a far corrispondere i loro miti, non va trascurato che il successo del kitsch sfrutta un'ulteriore forma di idolatria: quel valore museale che, come dimostrano ad esempio i vari fascismi e socialismi reali, carica l'estetico di una funzione squisitamente ideologica a prescindere dai processi consumistici o utilitari.

Dovendoci orientare in uno scenario in cui arte e kitsch, alto e basso, etico ed estetico si contaminano, converrà allora evitare le sentenze dei tribunali moralizzatori e ripartire da preziose lezioni come quella lasciataci da Cervantes. Con il suo *Don Chisciotte*, infatti, il sommo scrittore spagnolo capì già quattro secoli orsono che fosse tempo di dar forma artistica e riposta culturale all'insopprimibile bisogno di illusioni dell'uomo, e a tale scopo ci

¹¹ Le critiche al kitsch quale attore dell'industria culturale e della mercificazione consumistica sono presenti in particolare in M. Horkeimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976; nel testo di Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino, Bologna 1983, e nei primi libri di Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, tr. it. di S. Esposito, Bompiani, Milano 1972, e *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Il Mulino, Bologna 1976.

donò forse il primo personaggio kitsch della letteratura moderna. Ma, appunto, affidando al suo *ingenioso hidalgo* il ruolo di protagonista della parodia idealizzante, lo scrittore tenne per sé la parodia criticante. In tal modo egli poté praticare un'arte che sfuggiva alla contraffazione, riuscendo tuttavia a mostrare come gli uomini siano di continuo vittime delle contraffazioni dell'immaginario perché – come Vladimir Nabokov ha scritto proprio commentando il *Chisciotte* – «senza le fiabe il mondo non sarebbe reale».

Cervantes ci insegna che il kitsch è la reificazione delle nostre insopprimibili illusioni, e che per questo l'arte moderna è obbligata a procedere lungo i diversi percorsi della parodia.