

Kitsch antropologico

di Andrea Mecacci

andrea.mecacci@unifi.it

Kitsch is not only an aesthetic category that has defined one of the possible grammars of the modern object, but also an anthropological category that in the development of historical processes has found different configurations. To trace this development we will take three words guide: *bêtise*, the idiocy that pervades the nineteenth-century bourgeoisie; *pošlost'*, the untranslatable Russian word that animates the work of Gogol' and that Nabokov has referred to as "vulgarity" of the spirit; *Kitsch-Mensch*, the formula coined by Broch to portray the small German bourgeoisie, which will embody, in addition to the banality of the taste, the banality of evil.

Il kitsch non è soltanto una categoria estetica che ha definito una delle possibili grammatiche dell'oggetto moderno, è stato soprattutto una modalità in cui ampie parti del gusto moderno e contemporaneo si sono modulate ed espresse. Ciò comporta che il kitsch sia anche una categoria antropologica che nello sviluppo dei processi storici ha trovato configurazioni diverse, sebbene si possa ritenere che alcune caratteristiche principali siano ricorrenti. Se ammettiamo che il kitsch trovi, lentamente, le sue radici nella complessa affermazione delle borghesia come classe egemone dell'età industriale, possiamo, sulla scia di Abraham Moles¹, individuare tre grandi macrofattori che hanno concorso alla nascita del gusto kitsch: la forte predominanza dell'oggetto (il feticismo), la gratificazione immediata e compensatoria del bello (l'estetizzazione), l'incontro tra produzione industriale e bisogni indotti (il consumismo). Questi tre fattori compongono lo sfondo problematico nel quale la borghesia elabora un suo gusto che trova nel kitsch il linguaggio estetico più proprio. La parola «borghesia», tuttavia, è piuttosto vaga e andrebbe declinata al plurale, poiché il kitsch nelle sue fasi storiche ha affiancato diverse borghesie: quella ottocentesca, una classe sociale molto complessa che include tanto il medico di provincia di *Madame Bovary* quanto il ricco

¹ A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità* (1971), a cura di A. Mendini, Officina, Roma 1979.

imprenditore dei *Buddenbrook* o quel mondo intermedio di parvenu, sospesi tra un'aristocrazia troppo lontana e un mondo contadino minacciosamente prossimo ritratto ne *Le anime morte*; quella piccolo-borghese del primo Novecento composta da un ceto impiegatizio che vede nella burocrazia la propria ideologia.

Per tracciare questo sviluppo adotteremo tre parole guida che corrispondono ad altrettante realtà storiche e in parte geografiche. In primo luogo la *bêtise*, l'idiozia che pervade trasversalmente la borghesia ottocentesca e che rende caricaturale il retaggio di cui si fa interprete, il sentimento romantico. La seconda parola è *pošlost'*, l'intraducibile parola russa che anima l'opera di Gogol' e che Nabokov ha indicato come l'essenza più intima dell'ethos kitsch, la «volgarità» dello spirito. Il terzo termine è la formula *Kitsch-Mensch*, coniata da Broch per ritrarre la piccola borghesia tedesca, quel mondo minuto fatto di silenziosi burocrati che incarna, oltre alla banalità del gusto, la banalità del male.

Bêtise o l'idiozia del cuore

Kundera ha mostrato come l'Ottocento prima di scoprire il vocabolo «kitsch» ne avesse già un altro: *bêtise*. Questa annotazione, su cui Kundera insiste con forza ne *L'arte del romanzo*, sposta immediatamente la trattazione da una prospettiva estetica a una antropologica: il centro non è il cattivo gusto degli oggetti, ma l'idiozia delle persone. Di estetico semmai rimane la veste di questa idiozia antropologica, ma non la sua reale sostanza.

Agli occhi dello scrittore ceco, lo scopritore di questa condizione dello spirito ottocentesco è Flaubert. Nella sua opera la stupidità si muta nello specchio di un intero secolo, scisso tra i rigurgiti del sentimentalismo romantico e le sicurezze del positivismo scientifico. La *bêtise* racchiude ambedue questi aspetti rendendo caricature sia i fremiti del cuore (Emma Bovary) sia i teoremi della ragione (Homais, il farmacista tuttologo di *Madame Bovary*). La stupidità ottocentesca non indica pertanto l'assenza del sapere o l'ingenuità dei sentimenti, ma la loro elaborazione, il loro progresso, la loro aderenza alle ideologie dominanti. L'incubo di Flaubert erano le sentenze stereotipate, le frasi fatte, le banalità ammantate di

grandezza che sentiva nei salotti, che leggeva nei giornali. Fu questo che condusse Flaubert a raccogliere un intero campionario di idiozia diffusa ormai talmente inscritta nella società moderna da essere quasi non più individuabile. Nacque così il *Dizionario dei luoghi comuni* («la *bêtise* moderna non significa ignoranza, bensì il *non-pensiero dei luoghi comuni*»²), ossia quella che sarebbe dovuta essere la seconda parte dell'incompiuto *Bouvard e Pécuchet*, ultimo romanzo di Flaubert e testamento definitivo della *bêtise* come simultanea premessa ed esito della cultura libresca e tronfia.

Le vicende sentimentali di Emma Bovary descrivono la forza della *bêtise*, la sua capacità di autoinganno e la dimensione di perenne autoindulgenza che attivano nel soggetto. Dal sesto capitolo della prima parte del romanzo, in cui Flaubert descrive la formazione del gusto e della sensibilità della giovane Emma, fino all'insoddisfazione della vita coniugale e ai grandi aneliti di fuga e alla rovina finale, è possibile assistere come la *bêtise* non sia una deficienza quanto un esercizio di condotta esistenziale: un *ethos*. Credere al grande amore, inseguire l'eleganza, essere alla moda e aggiornati, elevarsi al di sopra del quotidiano, abbandonarsi alla retorica degli ideali: tutto concorre a registrare l'esistenza come una inconsapevole posa di valori assoluti. Emma rappresenta il simbolo di questa epidemia sociale che, al tempo stesso, documenta una specifica tipologia psicologica nella quale, come non ha mancato di far notare Edgar Morin, il processo di identificazione tra vita e romanzo, tra personaggio e lettore raggiunge il suo apice: «la sognatrice borghese diviene l'eroina del romanzo, mentre l'eroina del romanzo è divenuta la sognatrice borghese che lo legge»³.

La descrizione flaubertiana della stupidità trova nell'ultima opera di Baudelaire un suo doppio imperfetto. Si tratta dell'incompiuto scritto sul Belgio su cui Baudelaire lavorò negli anni finali della sua vita, *La Capitale delle Scimmie*⁴. Ma laddove Flaubert si mostra freddamente chirurgico,

² M. Kundera, *L'arte del romanzo* (1986), tr. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988, p. 225.

³ E. Morin, *L'industria culturale* (1962), Il Mulino, Bologna 1963, p. 52.

⁴ C. Baudelaire, *La Capitale delle Scimmie* (1864-1866), a cura di G. Montesano, Mondadori, Milano 2002. La capitale delle Scimmie è solo uno dei vari titoli che Baudelaire aveva ipotizzato per il suo scritto sul Belgio: *Pauvre Belgique!*, *La grotesque Belgique*, *La*

Baudelaire rivela nella sua analisi un'isteria allucinata, quasi una poetica dell'odio. Il Belgio diviene la metafora non oltrepassabile della stupidità moderna. Qualsiasi convinzione, qualsiasi costume, qualsiasi gusto, qualsiasi pratica sociale in senso lato in Belgio è *bêtise*: «volgarità», «bassezza», «scimmiettatura», «contraffazione». Il conformismo, «spirito di imitazione» nella terminologia di Baudelaire, è colto nella sua forza deformante, una forza quasi fisica. La *bêtise* accompagna sempre il brutto e ne plasma la condanna: l'irreparabile incomprendimento del bello. Lo spirito belga incarna questa nuova ignoranza ontologica che si traduce in condotta civile, in ricercatezza di facciata.

La Capitale delle Scimmie è un immenso scenario di stupidità non compresa dai suoi attori. La Bruxelles ottocentesca è il contrappasso dell'Atene di Pericle: «Stupidità minacciosa dei volti. Questa idiozia universale inquieta come un pericolo indefinito e permanente»⁵. A dominare è ovunque la posa indotta scambiata per buon gusto («questo occhialetto nazionale non è altro che uno sforzo infelice verso l'eleganza»; «Il Belga, a un concerto, accompagna la melodia con il piede o il bastone, per far credere che la capisce»⁶) e non compresa nella sua reale testimonianza di dilagante conformismo. Baudelaire, in un'operazione non dissimile da quella di Nietzsche, ha individuato proprio nel conformismo l'essenza di questa antropologia già intrisa di kitsch. Poco più di vent'anni dopo Nietzsche denominerà «wagnerismo» la tendenza espressamente moderna del conformismo, il rendere unidimensionali le opzioni qualsiasi sia il loro campo d'azione. In qualche modo lo spirito di imitazione di Baudelaire e il wagnerismo di Nietzsche sono già il pensiero unico che diventerà di massa nel secolo successivo. Due passi quasi speculari dei due autori rendono perfettamente l'idea di questa deriva: «Non esiste un popolo fatto per la conformità più del belga. Qui si pensa in gruppo, ci si diverte in gruppo, si ride in gruppo. I Belgi formano associazioni per trovare un'opinione. Così non esistono persone che provino maggiore stupore o disprezzo per quelli la

Belgique toute nue, La Belgique déshabillée, Une Capitale pour rire, La Capitale des finges, Une Capitale de finges.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ Ivi, pp. 13 e 57.

cui opinione non è la loro»⁷; «A teatro si diventa popolo, gregge, femmine, farisei, bestie elettorali, membri di patronati, idioti – *wagneriani*: laggiù anche la coscienza più personale soggiace all’incantesimo livellatore del gran numero, laggiù è il vicino che governa, si *diventa* il vicino»⁸.

La *bêtise*, descritta da Baudelaire, attesta quel progresso dell’idiozia che, come suggeriva Kundera, era il contrassegno stesso del moderno. La stupidità belga, infatti, è il raddoppiamento di quella francese, «una stupidità francese al cubo», scrive Baudelaire quasi recuperando una scala platonica della contraffazione. Ciò che è francese (moderno), qui diviene in primo luogo maniera, ossia imitazione, e successivamente posa, conformismo, *bêtise*. Il Belgio è l’avvenire del moderno *in vitro*, la massificazione a venire: al posto dei luoghi comuni del non-pensiero di Flaubert, Baudelaire preferisce assegnare a questa antropologia inconsapevolmente provinciale («una curiosità da villaggio») null’altro che «la fatuità degli infinitamente piccoli».

Pošlost’ o la volgarità dello spirito

Parallelamente alla configurazione della *bêtise* flaubertiana l’Ottocento produsse un’altra categoria del kitsch antropologico: la *pošlost’*. Si tratta di una delle dimension più pervasive e proprio per questo ineffabili dello spirito russo e per comprenderla occorrono alcune premesse. Innanzitutto la sua intraducibilità. Il suo significato oscilla vagamente tra «volgarità» e «cattivo gusto», ma ogni termine non restituisce l’essenza più propria di questo vocabolo. Svetlana Boym nel suo esaustivo studio sui cliché russi ha offerto una sintesi che ci viene in aiuto: «*Pošlost’* è la versione russa della banalità, una tipico aroma nazionale fatto di metafisica e alta moralità e un misto di elementi sessuali e spirituali. Quest’unica parola include trivialità, volgarità, promiscuità sessuale e mancanza di spiritualità»⁹.

⁷ Ivi, p. 44.

⁸ F. Nietzsche, “Nietzsche contra Wagner” (1888-1889), in Id., *Scritti su Wagner*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1979, p. 216.

⁹ S. Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge 1994, p. 41.

A imprimere un'accezione estetica a questo parola di uso comune fu Nabokov nella sua monografia del 1944 su Gogol' fin dalla traslitterazione che ne viene fatta: «poshlust», l'unione di pose costruite (*posh*) e di sentimentalismo spinto al morboso (*lust*). L'interpretazione di Nabokov, che da letteraria diventa antropologica, rappresenta una versione finale di questa dimensione dello spirito russo che si era sedimentata da secoli. Non è semplice individuare un punto di partenza, ma certamente la cosiddetta «rivoluzione petrina», il complesso delle riforme avviate da Pietro il Grande, innesta nel cuore dell'ethos russo due elementi che configurano la *pošlost'*. In primo luogo l'imposizione del modello europeo, l'occidentalizzazione dei costumi nei vari strati sociali. Dall'uso del francese nelle conversazioni dell'aristocrazia (si pensi soltanto ai numerosi passi di *Guerra e pace* come massima esemplificazione di questa prassi) alle leggi del 1698 e 1699 sul taglio della barba e sulla riforma dell'abbigliamento. Questa imposizione dall'alto si rendeva complementare alla complessa riforma delle gerarchie militari e civili. La società russa veniva sezionata in ranghi, gradi, un'enorme burocratizzazione del corpo sociale che avviava il culto della promozione e della conseguente esibizione del proprio status (come mostrerà Gogol' ne *Il cappotto*). Il consolidamento di questo esercizio di diffusa inautenticità (parlare in francese, vestire all'europea) e aggressivo arrivismo (il merito mutato in esercizio di servilismo e i rapporti umani in artificiali dinamiche di esibizionismo) mostrano, nel loro processo secolare, la *pošlost'* nella versione offerta da Nabokov.

Nabokov a più riprese ha cercato di dare una definizione di *pošlost'* sempre insistendo sull'insufficienza delle traduzioni delle lingue occidentali. Nella *pošlost'* etico ed estetico sono colte nello stesso gesto di inautenticità compiaciuta che, ad esempio, la formula «cattivo gusto» non riesce a esaurire: «*Posclismo* non è soltanto ciò che è palesemente scadente, ma soprattutto lo pseudo importante, lo pseudo bello, lo pseudo ben fatto, lo pseudo attraente. Applicare la micidiale etichetta di *pošlost'* a qualcosa non è solo un giudizio estetico, ma un'accusa morale. L'autentico, lo schietto, il

buono non è mai *pošlost'*¹⁰. E ancora la *pošlost'* «è particolarmente vigorosa e malefica quando la simulazione non è manifesta e quando i valori cui fa il verso sono considerati, a torto o a ragione, , come appartenenti al più alto livello dell'arte, del pensiero o dell'emozione»¹¹.

Se Kundera riconosce in Flaubert lo scopritore della *bêtise*, Nabokov individua in Gogol' il massimo ritrattista della *pošlost'*. *Le anime morte* rappresentano l'insuperato campionario di *pošljaki*, di soggetti portatori di *pošlost'*. Nel romanzo di Gogol' ogni cosa esibisce inautenticità e posa: i vestiti, i nomi, il cibo, gli atteggiamenti. Ecco allora che nella lettura di Nabokov dell'opera di Gogol' emerge che questa volgarità dello spirito non sia tanto una dimensione dell'oggetto, ma una condizione unicamente attribuibile al soggetto. Questa contraffazione del soggetto che si modula attraverso scelte estetiche – oggi etichettabili come kitsch – attesta un esercizio continuo di affermarsi socialmente per ciò che in realtà non si è.

Capolavori di *pošlost'*, per riprendere la formula di Ripellino¹², sono le dichiarazioni d'amore di Chlestakov, il protagonista dell'altra opera gogoliana in cui la *pošlost'* assume contorni abnormi, *L'Ispettore generale*. In questa scena Chlestakov prima si dichiara a Mar'ja Antovna, la figlia del podestà, poi alla madre, ossia la moglie del podestà, Anna Andreevna, infine nuovamente alla giovane Mar'ja. In questa scena Gogol' mostra in trasparenza il meccanismo della *pošlost'*. Chlestakov esprime il proprio sentimento attraverso frasi stereotipate, che ritiene «romantiche», un vocabolario già pronto all'uso. Le citazioni di Chlestakov sono posticce, di maniera, scolastiche. Viene recitato, in modo imperfetto, un verso di Karamzin, non perché si apprezza quella poesia o quel poeta, ma unicamente perché Karamzin è riconosciuto come il poeta sentimentale per antonomasia e quindi citarlo significa attivare una strategia di ritualità sociale tanto quanto l'inginocchiarsi per dichiarare il proprio amore. Tutto è finto e inautentico. Le due donne (la madre e la figlia) sono interscambiabili

¹⁰ V. Nabokov, "Filistei e filisteismo" (1981), in Id., *Lezioni di letteratura russa*, tr. it. di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1987, p. 353.

¹¹ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol'* (1944), tr. it. di C. De Lotto e S. Zinato, Adelphi, Milano 2014, p. 71.

¹² A.M. Ripellino, *L'arte della fuga*, Guida, Napoli 1987, p. 354.

nella loro funzione di oggetti desiderati, conta solo la pantomima che viene inscenata e recitata: conta soltanto, da parte di Chlestakov, il «sentirsi romantico» e la modalità di esibire questa sua condizione momentanea.

La *pošlost'*, vero e proprio «sforzo infelice verso l'eleganza» per richiamare il Baudelaire de *La Capitale delle Scimmie*, si delinea come un immenso processo di omologazione sociale, contagio di conformismo. Le diffuse ambizioni di scesa sociale conduce i soggetti a esprimere gli stessi gusti, a utilizzare gli stessi vocaboli, a optare per le stesse condotte. Suonare il pianoforte, parlare le lingue straniere, coltivare un indefinito gusto estetico, ad esempio per l'arredamento, diventano sintomi di mimetismo sociale: più ci si crede diversi dagli altri più ci si uniforma agli altri. La *pošlost'* attesta la propria forza in questo radicamento di convinzioni ritenute individuali, ma che in realtà definiscono in modo uniforme intere classi sociali. Le case si assomiglieranno tutte, anche i colori scelti per l'ambiente domestico saranno inevitabilmente gli stessi e così per l'abbigliamento. Le feste, i matrimoni, le pratiche sociali si modellano su un unico registro. Ma ogni volta si crederà che quel registro sarà unico.

Nabokov non solo considera la *pošlost'* il comun denominatore dello spirito russo ottocentesco, ma ne ravvede gli aggiornamenti nelle più svariate dimensioni della cultura del Novecento. Se la *pošlost'* ottocentesca poteva trovare la sua parentela con la *bêtise*, quella novecentesca è di fatto una categoria del tutto assimilabile al *midcult*. La *pošlost'* non solo sopravvive in manifestazioni esplicite, quali «i volgari luoghi comuni, il filisteismo in ogni sua frase, le imitazioni delle imitazioni, le profondità fasulle, la pseudoletteratura rozza, idiota e disonesta», ma si consolida massicciamente proprio in quelle dimensioni culturali che si ammantano di importanza. Ecco allora che la *pošlost'* è da individuare «nel simbolismo freudiano, nelle mitologie tarlate, nei commenti sociologici, nei messaggi a favore dell'umanità, nelle allegorie politiche, nell'attenzione eccessiva alla classe o alla razza e nel genericamente giornalistico che tutti conosciamo»¹³.

¹³ V. Nabokov, *Intransigenze* (1973), tr. it. di G. Bona, Adelphi, Milano 1994, pp. 129-130.

Kitsch-Mensch o la banalità del gusto

La *bêtise* e la *pošlost* documentavano dinamiche antropologiche e opzioni estetiche in contesti in cui la parola kitsch non era ancora diffusa. Fu la cultura tedesca d'inizio Novecento che definì in modo problematico l'affermazione di una nuova cultura, definibile come kitsch. Ciò costrinse a una faticosa interrogazione sui compiti e sui fini dell'arte e sull'individuazione della genesi di questa cultura. In questa prospettiva la cultura kitsch del primo Novecento si rivelò come l'esito finale di un lungo percorso che aveva avuto il suo avvio nel periodo romantico¹⁴.

Molti autori iniziarono a interrogarsi sulle molteplici declinazioni del fenomeno kitsch: dall'analisi della sua dimensione di pseudorarte in conflitto con l'avanguardia alla condanna di semplice orpello ornamentale da parte del funzionalismo. Ma ognuna di queste trattazioni considerava il kitsch come un fenomeno essenzialmente estetico, una degenerazione dell'arte e del gusto. Rimaneva esclusa la componente soggettiva e quindi sociale di questa categoria tanto osteggiata. Kundera ha colto il limite di questa impostazione sottolineando il fraintendimento a cui fu sottoposta la nota accusa di Broch al kitsch nella traduzione francese. «Kitsch» fu reso con «*art de pacotille*» relegando quello che era un ethos a un mero esercizio di cattivo gusto, di idiozia estetica. La visione che Broch ha del kitsch equivale sostanzialmente alla *bêtise* e alla *pošlost*: «Esiste l'atteggiamento kitsch. Il comportamento kitsch. Il bisogno di kitsch dell'*uomo-kitsch* (*Kitsch-Mensch*): è il bisogno di guardarsi allo specchio della menzogna che abbellisce e di riconoscersi con commossa soddisfazione»¹⁵.

L'analisi brochiana sul kitsch è molto complessa poiché per lo scrittore austriaco non si tratta di indagare un singolo fenomeno estetico, ma decostruire un sistema che ha almeno tre sfere: quella estetica, quella etica e quella antropologica. Indissolubilmente intrecciate queste sfere definiscono per Broch un'intera epoca, il periodo che da fine Ottocento arriva fino al nazismo passando per la dissoluzione dell'impero asburgico. Il kitsch è

¹⁴ Per uno sguardo complessivo cfr. l'antologia a cura di U. Dettmar e T. Küpper, *Kitsch. Texte und Theorien*, Reclam, Stuttgart, 2007 e A. Mecacci, *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna 2014.

¹⁵ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 186.

quindi un sistema di valori (o disvalori come più volte rimarca Broch) in cui la dimensione estetica incontra quell'etica («in arte il male è rappresentato dal kitsch»¹⁶) e ambedue compongono l'identità di un nuovo soggetto, il *Kitsch-Mensch*: «Il kitsch non potrebbe infatti né sorgere né prosperare se non esistesse *l'Uomo-del-kitsch*, l'amatore del kitsch, colui che come produttore d'arte produce il kitsch e come consumatore d'arte è disposto ad acquistarlo e perfino a pagarlo assai bene»¹⁷.

Il *Kitsch-Mensch* è quindi soggetto sia attivo sia passivo dell'estetica kitsch: la produce e la consuma. È facile intuire come Broch si riferisca, per quanto riguarda la sfera della produzione, alla pratica del dilettantismo, vale a dire una dimensione nella quale vige in modo assoluto la tecnica dell'effetto. Tale tecnica, però, pervade anche i campi più svariati dell'arte, in particolar modo l'arte che Broch definisce «di tendenza», l'arte che si muta in moda. La tecnica dell'effetto non è altro che il persistente tentativo di gratificare le aspettative emotive del fruitore: la sua massima espressione è il cliché. La formula logora e già metabolizzata diviene il legame tra la produzione e il consumo del kitsch. A un dilettantismo produttivo si affianca, suggerisce Broch, sempre un dilettantismo fruitivo.

Il cliché estetico per eccellenza è la bellezza feticizzata. Il kitsch si fortifica in questo processo di estetizzazione acritica. Ed è proprio in questa dinamica che nell'ottica di Broch risiede il nesso tra estetico ed etico di cui il kitsch è la manifestazione esclusiva. Nel kitsch avviene il fatidico scambio per il quale il fine dell'arte è il bello e non il bene. È possibile parafrasare questo assunto di Broch affermando che la finalità dell'arte è aprire a possibilità di visioni condivise della realtà; il «bene» sarebbe quindi etico proprio perché definisce una sfera sostanziale della realtà, mentre il bello (che è solo un mezzo dell'arte etica e non fine) risulterebbe soltanto un esercizio appunto di effetti, un gioco di belle apparenze. L'estetizzazione è una falsa procedura dell'estetico poiché tende a creare sfere separate dell'arte rispetto alla realtà. Una tesi che, non ancora ben esplicitata da Broch, troverà nel saggio del 1937 di Marcuse *Sul carattere affermativo*

¹⁶ H. Broch, "Il male nel sistema di valori dell'arte" (1933), in Id., *Il Kitsch*, tr. di R. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990, p. 117

¹⁷ H. Broch, "Note sul problema del Kitsch" (1950), in *Il Kitsch*, cit., p. 179.

della cultura una sua sintesi quasi definitiva e che attraverserà conflittualmente tutta la futura estetica di Adorno: «Per cultura affermativa intenderemo quella cultura che, propria dell'epoca borghese, ha portato, nel corso del suo sviluppo, a fare del mondo dell'anima e dello spirito un regno autonomo di valori, a staccarlo dalla vita materiale per innalzarlo al di sopra di esso»¹⁸.

Più l'arte diventa una sfera separata dai processi storico-sociali, più tende a feticizzarsi nel bello, a rendersi kitsch. La società tedesca della prima metà del Novecento è per Broch la prova di questo processo che vede nell'incomprensione verso l'avanguardia la sua prova più compiuta. Il culto della bella rappresentazione invade in modo caricaturale il mondo opaco del ceto impiegatizio, sempre più alieno ai valori del folklore e totalmente refrattario alle proposte delle avanguardie. Il male insito nel sistema dell'arte che Broch identifica con il kitsch è una sorta di burocratizzazione dell'estetico che viene imprigionato nel più grande dei cliché, il bello.

Nella seconda edizione del 1962 Ernst Bloch offre l'esempio massimo di questa idealizzazione di un bello stereotipato. Il 18 luglio 1937 a Monaco fu inaugurata la Casa dell'Arte, un edificio in puro stile classico. Al suo interno l'autentico spirito tedesco fu celebrato con le tipiche sculture e pitture dell'arte di propaganda: un trionfo di umanità bionda intenta a portare avanti i valori della patria e del suo Führer. Ma la mossa più feroce non fu certo questa esposizione dei valori del Terzo Reich, fu l'allestimento della mostra in uno spazio quasi attiguo, la *Ausstellung "Entartete Kunst"*, in cui furono mostrate le opere di alcuni tra i maggiori artisti del tempo (Chagall, Kandinsky, Otto Dix, Klee, Kokoschka), la cosiddetta «arte degenerata». Le didascalie che accompagnavano i quadri erano deliberatamente offensive, ma non così lontane dai commenti che ancora oggi è possibile ascoltare in qualsiasi museo, in qualsiasi galleria. Ogni qual volta che riecheggia il sinistro «Lo sapevo fare anch'io» rivive quel 18 luglio del 1937, rendendo ognuno di noi se non un nazista in toto, un parziale «nazista estetico». Come scrisse Bloch: «Non si era ancora vista una tale prossimità tra il Bene e il

¹⁸ H. Marcuse, «Sul carattere affermativo della cultura» (1937), in Id., *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, tr. it. di C. Ascheri, Einaudi, Torino 1982, p. 49.

Male, il marciame e l'avvenire, il museo del kitsch e la pinacoteca. Così come non c'è ancora stato alcun regime simile nella storia, non si è mai avuta mai una simile perversione di valori. [...] L'attacco sferrato nel campo dell'arte è innanzitutto un nuovo mezzo per catturare il piccolo borghese, adulando simultaneamente il cattivo gusto e la stupidità piena di astio»¹⁹.

Nell'arco di meno di un secolo la biografia romanzata dell'educazione di Emma Bovary trovava una sua eco inattesa nel ritratto che Hannah Arendt fece di Adolf Eichmann. Il sentimentalismo romantico si era convertito in anonimato sociale. Le fughe, le aspirazioni di Emma avevano ceduto il posto a un mondo minuto fatto di aggressività repressa, musiche di Bach e ninnoli bavaresi. La «mentalità da gregario» di Eichmann era l'espressione di un'epoca in cui banalità del gusto e banalità del male si confondevano, anzi si intrecciavano in una stessa visione del mondo. Il kitsch di quel momento storico non è il kitsch postmoderno, ironico e divertito di oggi. È un kitsch tronfio, intriso di citazionismo scolastico, rispettabilità di facciata e prurigionose insoddisfazioni. È un kitsch antropologico che ha nel professor Unrat dell'omonimo romanzo di Heinrich Mann il suo prototipo assoluto sebbene, proprio perché prototipico, inevitabilmente caricaturale. Il livellamento a cui il kitsch sottopone l'esistenza si manifesta in Eichmann, l'uomo banale, il *Kitsch-Mensch*. Un livellamento, estetico ed etico, che, per riprendere le parole di Arendt, rappresenta «un attentato alla diversità umana in quanto tale, cioè a una caratteristica della “condizione umana” senza la quale la stessa parola “umanità” si svuoterebbe di ogni significato»²⁰.

Questa dimensione si riverserà con forme diverse nella cultura di massa ed avrà nel neologismo introdotto da Dwight Macdonald, *midcult*, una sua nuova chiave interpretativa. Ma i processi di massificazione, nel sempre più stringente legame di estetico e tecnologico, a cui è stata sottoposta la cultura nel secondo dopoguerra e la sua trasformazione in vocabolario di consumo istantaneo e ibridazione sociale fino al suo sconfinamento nelle pratiche più

¹⁹ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo* (1962), a cura di L. Boella, Il Saggiatore, Milano 1992, pp. 63 e 65.

²⁰ H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (1963), tr. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2011, p. 275.

banali della modernità liquida erano già insiti, come ci ricorda Kundera, nella *bêtise* di Flaubert: «La scoperta flaubertiana è più importante per il futuro del mondo che non le idee più sconvolgenti di Marx o di Freud. Perché è possibile immaginare il futuro senza la lotta di classe o senza la psicoanalisi, ma non lo si può immaginare senza l'ascesa irresistibile dei luoghi comuni, i quali iscritti nei computer, diffusi dai mass media, rischiano di diventare in breve tempo una forza che schiaccerà ogni pensiero originale e indipendente»²¹.

La parola «bene» spesso evocata da Broch per ricordare la differenza sostanziale tra arte e kitsch potrebbe suonare retorica se non *demodé*. Il bene a cui Bloch pensa e di cui l'arte deve essere espressione non è una dimensione moralistica (questa apparterebbe semmai al kitsch), ma una dimensione di condivisione. Può aiutarci a comprendere il significato di questo «bene», a cui allude Broch, la prefazione che Anna Achmàtova ha apposto alla sua raccolta *Requiem* che raccoglie poesie del quinquennio 1935-1940 nel pieno dell'*Ežòvščina*, il periodo delle purghe staliniane. La poetessa ricorda il periodo in cui faceva la fila davanti al carcere per incontrare il figlio.

Nei terribili anni della «ežòvščina» ho trascorso diciassette mesi a fare la coda presso le carceri di Leningrado. Una volta un tale mi «riconobbe». Allora una donna dalle labbra bluastre che stava dietro di me, e che, certamente, non aveva mai udito il mio nome, si ridestò dal torpore proprio a noi tutti e mi domandò all'orecchio (lì tutti parlavano sussurando):

- Ma lei può descrivere questo?

E io dissi:

-Posso.

Allora una specie di sorriso scivolò per quello che una volta era stato il suo volto.²²

Ed esattamente questo che il kitsch non può rappresentare. Ciò a cui il *Kitsch-Mensch* volta sempre le spalle.

²¹ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 225.

²² A. Achmàtova, "Requiem" (1963), in Ead., *Poema senza eroe e altre poesie*, a cura di C. Riccio, Einaudi, Torino 1993, p. 27.