

ANDREA MECACCI

SUBLIMARE IL SUBLIME

Kitsch e modernità

I due Romanticismi

Ogni epoca genera culture diverse fra loro, un'inconciliabilità quasi insanabile. Fu questa la tesi attorno alla quale Clement Greenberg costruì il suo saggio del 1939 *Avanguardia e kitsch*. Una tesi apparentemente elementare che contrapponeva le poesie di Eliot e le canzoni di consumo di Tin Pan Alley (l'industria discografica statunitense), il cubismo di Braque e le copertine del *Saturday Evening Post*. Ma la tesi modernista di Greenberg aveva alle sue spalle una storia precisa, conflittuale e allo stesso tempo seducente. Era la storia della mutazione quasi genetica del sentimento romantico da poetica dell'infinito a esercizio del banale. È stato un punto indefinito della storia della cultura da cui, però, si possono trarre innumerevoli esempi. Tra questi almeno uno, certamente arbitrario, ma inequivocabilmente paradigmatico, il dipinto *Der Mönch am Meer* di Caspar David Friedrich.

In una scena del film documentario del 1986 *Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit* di Peter Schamoni è riportato ciò che accadde il 13 ottobre del 1810 quando il dipinto fu esposto a Berlino per la prima volta. La scena si basa sui dialoghi composti da Clemens Brentano e Achim von Arnim per descrivere le contrastanti reazioni suscitate dal quadro. Questo testo fu poi dato alla rivista di Kleist, *Die Berliner Abendblätter*. Kleist stesso rielaborò quelle pagine offrendo la sua interpretazione. I commenti perplessi degli avventori si scontrano con l'immaginifica descrizione di Kleist. Un'intera antropologia borghese pre-Biedermeier sfilava davanti al dipinto. Distinti signori, dame, intenditori d'arte, bambini, una giovane coppia, un'istitutrice con la sua protetta. Assistiamo alla genesi di quella tipica deriva di bassa ermeneutica che arriverà a essere il prototipo del turismo di massa e che verrà esposta da Alberto Sordi ne *Le vacanze intelligenti* del 1978, non senza empatico sarcasmo anti-radical chic. Nel cuore di questa serie di commenti la domanda di un bambino rivolta alla madre: "Che cosa raffigura questo quadro?". L'irrepresentabile di Friedrich è sottoposto a una revisione mimetica (che fa il monaco? che mare è? è il mare di Rügen? perché il cielo è così grigio? perché

non c'è almeno un pescatore?), laddove invece, secondo la celebre definizione di Kleist, “si ha come l'impressione che le palpebre vengano recise”. Le aspettative rappresentative vengono frustrate e Kleist può prefigurare il processo modernista che Greenberg indicherà come “effetto riflesso”, lo sforzo del fruitore di ricomporre autonomamente le qualità plastiche dell'opera: “e quanto io avrei voluto trovare nel quadro, lo scoprii principalmente nel rapporto tra me e il quadro, giacché l'esigenza che il mio cuore aveva posto al quadro era stata da esso delusa” (Kleist 1810, 103).

In questo episodio del 1810 è visibile quel processo per il quale il Romanticismo è stato un genitore doppio: il sentimento dell'infinito e la sua modulazione stereotipata, il sentimentalismo. Questa doppiezza si è configurata mimeticamente da una parte nell'estensione del sublime settecentesco, la domanda sull'irrepresentabile e sulla non esclusività del piacere estetico come coincidenza armonica col bello, e dall'altra sulla sua miniaturizzazione borghese, la genesi del kitsch, la codificabilità del piacevole come centro dell'intera dimensione estetica. Si deve a Ludwig Giesz (1960) l'analisi di questa dinamica. Il romanticismo piccolo borghese attua una strategia di *Entdämonisierung des Lebens*: ciò che nell'esistenza potrebbe rivelarsi potenzialmente traumatico è non tanto censurato quanto anestetizzato, la vita è appunto privata dei suoi demoni. Il sublime nelle sue manifestazioni più inquietanti è sottoposto a una cosmesi di idillizzazione. Le situazioni-limite, concetto che Giesz mutua dal suo maestro Karl Jaspers, da sublime ontologico si trasformano in pacificati quadretti di commovente vita quotidiana. La spiaggia di Friedrich, che “taglia le palpebre”, diventa lo sfondo di ogni innamoramento, meglio se al tramonto come noterà Emma Bovary, o nel rassicurante paesaggio da cartolina turistica. *El perro* di Goya (dipinto che il cliché accademico vuole sempre abbinato a quello di Friedrich), probabilmente la massima espressione pittorica del sublime ottocentesco – “immagine del terrore notturno, simbolo profetico del tempo, creatura nel grande deserto del mondo, allegoria rinascimentale dell'ascensione dello spirito, emblema della fedeltà e della melanconia, ma anche, in una simbiosi plastica, un ritratto, una metafora di un ritratto umano, una riflessione sopra la nostra condizione, e, perché no?, un autoritratto di Goya trasformato in cane” (Saura 2013, 94-95) – si muta nel cucciolo, spaurito o giocarellone, che ci guarda in cerca di affetto o nei simpatici animali che riempiono l'immaginario disneyano. E, per fare un ulteriore esempio, le marine di Turner che si tramutano nelle barchette e nei porti dei pittori della domenica. L'anima romantica lascia dietro di sé questo doppio retaggio: l'infinito e il suo antidoto, il sublime e la sua sublimazione. Un gemellaggio di sottile perversione ideologica che aprirà le porte alla *bêtise* borghese dell'Ottocento conservatore. Una convivenza fatale che farà dello stesso Romanticismo una caricatura di massa, l'idea di un'estetica edificata su assoluti: l'infinito, il genio, la notte, il grande amore, la natura, lo struggimento interiore. La suggestione, ovviamente mistificata e mistificante, che ogni autentica esperienza estetica sia l'espressione di questa tensione e, contemporaneamente, la liquidazione di qualsiasi dimensione che non sia all'altezza di questi assoluti: il Romanticismo “non è stato capace di produrre valori medi. Ogni

scivolone dalle attitudini del genio si è tramutato immediatamente in una rovinosa caduta dalle altezze cosmiche al Kitsch” (Broch 1950, 182). Così mentre Goya dà l’avvio alla pittura moderna, per parafrasare la lapidaria affermazione di André Malraux, parallelamente un’intera civiltà si riconosce negli stessi gusti che sostanzieranno da lì a poco l’insaziabile *Schwärmerei* di Emma Bovary, il sublime sublimato. Siamo già, implicitamente, dentro la biforcazione novecentesca tanto cara a Greenberg: l’avanguardia e il kitsch.

Le scimmie artistiche e lo stile giocattolo

Il legame di parentela tra Romanticismo e kitsch, letto in chiave ideologica da Broch e, in modo più tenue, attraverso la nozione di “sentimentalismo” dagli stessi interpreti del kitsch (Giesz, Dorfles, solo per fare due esempi) conduce a un altro vincolo familiare: Romanticismo e postmoderno, filiazione di cui il kitsch è uno dei punti di congiunzione più manifesti. Ciò comporta una domanda preliminare alla quale naturalmente non si può dare risposta: quando inizia quel moderno a cui il postmoderno si offre come oltrepassamento? Con la rivoluzione scientifica? Con la definizione del soggetto cartesiano? Nel 1712 quando Thomas Newcomen inventa la macchina a vapore dell’acqua nella miniera di Wolverhampton? Nei chiaroscuri del 1789 come suggerirebbe Starobinski o nell’opposizione tra “antichi” e, appunto, “moderni” come vorrebbe Jauss? Nella coscienza della frammentarietà del reale e delle sue manifestazioni culturali secondo la prospettiva di Schlegel? O quando il moderno si comprende come momento riflessivo, come processo di autocompressione che coincide con l’affermazione del “principio della soggettività”, nella lettura che Habermas offre dell’idea di modernità in Hegel? O, per per concludere arbitrariamente poiché l’elenco sarebbe infinito, con l’opera di Baudelaire?

Scegliamo Baudelaire per un semplice motivo di convenienza, come dire, operativa. Nella sua opera infatti lo spirito della modernità si esprime come prassi artistica, riflessione concettuale e diagnosi antropologica. L’opzione, però, cade sul Baudelaire più marginale: non il poeta e nemmeno l’estetologo, ma l’antropologo, l’autore dell’incompiuto testo sul Belgio, la sua ultima opera. Baudelaire ha lasciato sette titoli di cui quello che è stato scelto per l’edizione italiana è sicuramente il più suggestivo e condivisibile: *La Capitale delle Scimmie* (Baudelaire 1864-66). Perché soffermarci su questo testo frammentario, intriso di astio e solitudine, in cui l’invettiva irretita cede il passo all’accusa paranoica e allucinata? Il Belgio, e nello specifico Bruxelles (“la capitale delle scimmie”), è un gigantesco affresco delle derive di quel moderno appena definito qualche anno prima in quello che rimane il suo più compiuto manifesto, *Il pittore della vita moderna*. Un atto di nascita che è già un funerale. Nel Belgio “nudo” e “spogliato”, come recitano altri due titoli provvisori, la modernità si sveste e mostra la stupidità delle proprie ideologie. Probabilmente in nessun altro luogo (a eccezione dei *Capricci* di Goya) è dato vedere la *bêtise* in azione con tanto nitore. Non c’è più nemmeno lo

schermo mimetico della narrazione, lo scudo del romanzo come in Flaubert. Il sublime postromantico è divenuto linguaggio di facciata che ammantava un vero e proprio kitsch antropologico: il sublime è definitivamente assorbito a retorica di *grandeur*, esercizio di bassa letteratura. In un impietoso processo di nichilismo darwiniano gli uomini sono (o sono divenuti? o sono sempre stati? o saranno tutti in futuro prossimo, oltre ai belgi) scimmie: “Stupidità minacciosa dei volti. Questa idiozia universale inquieta come un pericolo indefinito e permanente” (*ibid.*, 10).

La metafora della scimmia era già stata utilizzata da Baudelaire come sinonimo di stupidità in primo luogo estetica. Oggi diremmo semplicemente “kitsch”. La “scimmia artistica”, questa la formula usata da Baudelaire nel *Salon del 1846*, è il parto diretto del dilettantismo romantico che riteneva di trovare il baricentro dell’ispirazione nell’idolatria del sentimento, nella “libertà anarchica che esalta l’individuo” (Baudelaire 1846, 119). L’equazione è chiara: scimmiottare sta all’arte come l’essere belga sta alla modernità. Il moderno è la continua esibizione di un’inautenticità che si crede autentica e che su questa mistificazione costruisce la propria originalità presunta. Un meccanismo che già Kant aveva individuato, con la stessa terminologia, in un passo – non molto considerato a dire il vero – della *Critica della facoltà di giudizio*: la contraffazione del genio. Questa falsificazione si dà in due modi: creando delle vere e proprie copie o cercando di imitare l’originalità del genio. Nel primo caso si ha lo scimmiottamento (*Nachäffung*), nel secondo la maniera. In Baudelaire queste due declinazioni si uniscono tanto che si può intendere l’estetica del moderno (in senso “belga” e non nel senso dell’estetica dell’artificio de *Il pittore della vita moderna*) come una maniera dello scimmiottamento. Il Belgio è la dimensione in cui lo scimmiottamento è contemporaneamente prassi estetica e costume condiviso: imitazione e conformismo. I Belgi pensano, si divertono “in gruppo” (ciò che Nietzsche da lì a poco denominerà “wagnerismo”), credendosi garantiti nella loro individualità borghese prefigurano la massificazione novecentesca. Si delinea lentamente un processo per il quale la *singerie*, lo scimmiottamento ottocentesco, attraverso la catarsi modernista, mancata come vorrebbe Habermas, si riverserà nella cultura postmoderna del citazionismo.

Il conformismo sociale che si modula esteticamente (“uno sforzo infelice verso l’eleganza”, altra incredibile formula del testo sul Belgio) si specchia per Baudelaire in un nuovo stile, visibile soprattutto nell’architettura (come accadrà non casualmente nel postmoderno): “lo stile giocattolo”. Ciò che Baudelaire nel 1846 aveva visto ancora racchiuso in un’esposizione di quadri ora diventa grammatica urbana, pervasività quotidiana. Le scimmie artistiche del 1846 proponevano “disordine, meschi-meschi di stili e colori, cacofonia di toni, trivialità smisurate, una prosa di gesti e di atteggiamenti, una nobiltà di convenzione, banalità allineate di ogni sorta” (Baudelaire 1846, 118). Vent’anni dopo Bruxelles appare a Baudelaire come un allucinato scenario di caos formale e iperdecorativismo, un inferno estetico pari a quello che Gottfried Semper aveva ravvisato alla Great Exhibition di Londra nel 1851: “un guazzabuglio di forme”, e quasi con le stesse parole di Baudelaire, “un baloccamento infantile”. Questa la

descrizione dello stile giocattolo: “Un vaso da fiori e un cavaliere su un tetto sono le prove più evidenti del gusto stravagante in architettura. Un cavallo su un tetto! Un vaso su un frontone. Ciò è in rapporto con quello che io chiamo lo stile *giocattolo*” (Baudelaire 1864-66, 120). E ancora la descrizione delle chiese belghe, veri e propri “boudoir della religione”, in cui statue rococò sono appese a capitelli di colonne gotiche, i pulpiti sono “un mondo di emblemi, una baraonda pomposa di simboli religiosi”, tutto si mischia nella feticizzazione del dettaglio, “palmizi, buoi, aquile, grifoni; il Peccato, la Morte, angeli grassottelli, gli strumenti della passione, Adamo ed Eva, il crocifisso, fogliami, rocce, tendaggi” (*ibid.*, 124). Infine una lapidaria definizione: “Una chiesa fatta di stili variegati è un dizionario storico. È il naturale guazzabuglio di rovine della storia” (*ibid.*). Siamo già a Las Vegas.

Bauhaus hawaiano

Come è stato accennato Habermas ha giudicato la modernità un progetto “incompiuto”, ma non per questo fallimentare. Il progetto illuminista, la strutturazione razionale della quotidianità attraverso la specializzazione del sapere e dei saperi (e proprio in questa dinamica riposava la sua stessa minaccia di incompletezza), era un progetto di autofondazione del moderno in quanto negazione critica delle “funzioni normalizzanti della tradizione” e della “falsa normativa della storia” (Habermas 1980, 19). Il modernismo recuperava questa tensione strategica ponendosi come un processo di ortopedia estetica verso le “false normatività” dell’ideologie estetiche ottocentesche, gli innumerevoli stili giocattolo partoriti dal kitsch postromantico. Soprattutto nell’architettura (l’espressione mimetica con il maggior impatto sul quotidiano) il modernismo ritrovò, sotto una nuova veste, il progetto illuminista: razionalizzare e universalizzare. Una severa estetica della sottrazione riscoprì i valori centrali del neoclassicismo: come la ragione è ciò che accomuna gli uomini così il classico è ciò che raggruppa una serie di valori estetici in una lingua condivisibile senza necessità di ulteriori traduzioni. Mettendo al bando i retaggi del “falso Romanticismo”, come affermò Gropius nel 1925 nei *Principi della produzione del Bauhaus*, si profilò l’utopia (e questa la vera incompiutezza a cui allude Habermas?) di una nuova paideia estetica. Accanto a questo esercizio di convinta *Bildung* progettuale emerse l’altro faccia del modernismo, il multiforme epos delle avanguardie. Se lo Stile internazionale cercava nell’architettura, nell’urbanistica e nel design “un’arte costantemente *applicata* alla vita”, per richiamare una formula dei diari baudelairiani, le avanguardie attivavano il processo opposto: “La protesta avanguardistica, il cui fine è di ricondurre l’arte alla prassi del vivente, svela il nesso tra autonomia e mancanza di effetto sociale” (Bürger 1974, 28).

La cultura di massa fu l’anticatarsi del modernismo. A poco a poco ne metabolizzò le forme più spendibili, disinnescandone ogni intento originario di rottura e ne mutò per sempre l’essenza. Il modernismo divenne pratica di nicchia, foraggio per interesse

generazioni di carriere universitarie, autoreferenzialità irretita, ma quella “roba da intellettuali”, quella parodia commercializzata di se stessa, da industria culturale si stava mutando inesorabilmente in alfabeto trasversale. Il freudismo vulgato invase i manuali tascabili di psicologia fai-da-te smerciati alla stazione, mentre *Star Wars* divenne l’oggetto di monografie accademiche al pari di *Moby Dick*, i quadri di Rothko si tramutarono in *texture* per agendine e calendari venduti in librerie e cartolerie e le seicento pagine dell’autobiografia di Jenna Jameson *How to Make Love Like a Porn Star: A Cautionary Tale* (uno dei best seller dell’editoria anglofona del 2004), un caotico e titanico romanzo di formazione dell’America provinciale e più retriva, facevano della sua autrice un *maître à penser* dell’America mediatica (e provincialmente emancipata). Come il sublime romantico era sfumato nel bovarismo così il rigore modernista da “solido” si scoprì “liquido”, elemento tra i tanti possibili di quel nuovo flusso che fu battezzato postmoderno. Al pari di un bambino per troppo tempo represso da rimproveri non ben compresi, lo stile giocattolo rispuntò dalle proprie ceneri. Il pop fu la prima espressione di questo movimento di libertà organica al capitale, di liquefazione di un’idea di modernità che si rivelò per quella che era: una parentesi.

Quando *Learning from Las Vegas* fece la sua comparsa nel 1972 ciò che sfuggì fu proprio la reale natura di testo “conservatore”. Tomàs Maldonado, uno dei critici più duri del testo di Robert Venturi e Denise Scott Brown – sebbene Maldonado abbia sviluppato le sue critiche ne *La speranza progettuale* avendo letto non l’intero libro, uscito due anni dopo, ma degli articoli preparatori – non esitò a considerare il progetto postmoderno dei due architetti americani come l’ideazione di uno spazio alienato mascherato dall’ideologia dell’*entertainment*, un Luna park di pseudocomunicazione: “Las Vegas non è una creazione del popolo, ma per il popolo” (Maldonado 1970, 112). Ma il conservatorismo rivestito di *appeal*, luogo comune delle strategie dell’industria culturale, non era propriamente il centro di quella proposta che intendeva sostituire al motto modernista di Mies van de Rohe, *Less is more*, la resurrezione dello stile giocattolo, *Less is a bore*. La degenerazione formale, specchio di quella antropologica, che Baudelaire aveva visto in Bruxelles e sintetizzato con la formula “stile giocattolo” ritorna in *Learning from Las Vegas* in modo quasi letterale: “Marocchino di Miami, Stile International Jet Set; orgasmico hollywoodiano d’arte moderna, organico retrò; Bernini alla Yamasaki cum orgiastico romano; moresco alla Niemeyer; Tudor moresco (cavalieri arabi); Bauhaus hawaiano” (Venturi *et al.* 1972, 111). Siamo di nuovo nella Bruxelles di Baudelaire.

Lo spirito di *Learning from Las Vegas* confluì in quello scenario a cui fu dato il prefisso di post- (-industriale, -moderno) e che invece portava con sé le stimmate di un altro prefisso, il “neo”. E il kitsch fu il filo rosso di questa morsa che fece del modernismo un’eccezione del moderno e non la sua espressione più autentica. Stretto tra il sentimentalismo acritico di Emma Bovary e l’umoralità acefala dei social network si stenta, ad esempio, a riconoscere il nesso sublime-avanguardia (Lyotard 1986) come qualcosa di fondativo, o almeno percorribile nella contemporaneità. La stessa parabola

di congiunzione nel segno della merce tracciata da Baudrillard (1988) per individuare la genesi della modernità estetica, la linea che partendo da Baudelaire arriva a Warhol passando per Benjamin, appare oggi ancora un'opzione quasi modernista, laddove la merce assoluta (il sublime del capitale o sublime finanziario forzando, o attualizzando, i termini), null'altro è che il riflesso feticizzato dell'opera d'arte.

La vittoria del Kitsch, unico reale stile condiviso capace di unificare le pluralità del moderno (dalla Bruxelles del 1865 alla Las Vegas degli anni Settanta) dando espressione “alla grande incertezza formale che caratterizza tutta la produzione artistica nella società industriale” (Elias 1935, 45), è stata una vittoria di Pirro. Ascrivendo al Kitsch la sua capacità di sublimare il sublime (e in questo probabilmente confondiamo, come avvertirebbe Lyotard, il sublime di Kant con la sublimazione di Freud) riconosciamo che il Kitsch non è stato mai una dimensione di distorsione formale dell'oggetto, ma di erosione critica del soggetto. Un meccanismo di sottile sublimazione psichica di massa (Sachs 1932), uno psicofarmaco collettivo nel quale la modernità si è specchiata, compiaciuta e infine riconosciuta: l'infinita *bêtise* che cerca di affogare un cane (la stessa umanità?) nel quadro di Goya. Una scena di desolazione che riecheggia in uno dei passi più feroci de *La Capitale delle Scimmie* in cui il nichilismo della stupidità sembra essere l'orizzonte non oltrepassabile di una modernità sublimata e confinata in un circo di periferia (Las Vegas? E del resto Las Vegas non è un circo in mezzo al deserto?).

Il mondo sta finendo. L'umanità è decrepita. Un Barnum dell'avvenire mostra agli uomini degradati del suo tempo una bella donna delle epoche antiche conservata artificialmente. “Ma come! dicono quelli, l'umanità ha potuto essere talmente bella?” Io dico che questo non è vero. L'uomo degradato ammirerebbe se stesso e chiamerebbe la bellezza bruttezza. Guardate i deplorabili Belgi (Baudelaire 1864-66, 17-18).

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1846. *Salon del 1846*. Trad. it. in Id., *Scritti sull'arte*, 54-123. Torino: Einaudi, 1994.
- BAUDELAIRE, C. 1864-66. *La Capitale delle Scimmie*. Trad. it. Milano: Mondadori, 2002.
- BAUDRILLARD, J. 1988. “De la marchandise absolue”. *Artstudio 8: Spécial Andy Warhol*: 6-12.
- BROCH, H. 1950. *Note sul problema del Kitsch*. In Id., *Il Kitsch*, 179-201. Torino: Einaudi, 1990.
- BÜRGER, P. 1974. *Teoria dell'avanguardia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- ELIAS, N. 1935. “Lo stile del kitsch e l'età del kitsch”. In Id., *Tappe di una ricerca*, 43-56. Bologna: il Mulino, 2001.
- GIESZ, L. 1960, *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- GREENBERG, C. 1939. *Avanguardia e kitsch*. In Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, 17-31. Torino: Allemandi, 1991.

HABERMAS, J. 1980. "Il modernismo: un progetto incompleto". In *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983): 17-29. A cura di H. Foster. Milano: Postmedia Books, 2014.

KLEIST, H von. 1810. "Sensazioni davanti a un paesaggio marino di Friedrich". In C. D. Friedrich. 2001. *Scritti sull'arte*, 103-04. Milano: Abscondita, 2001.

LYOTARD, J.-F. 1986. *Il postmoderno spiegato ai bambini*. Milano: Feltrinelli, 1987.

MALDONADO, T. 1970. *La speranza progettuale*. Torino: Einaudi.

SACHS, H. 1932. "Kitsch". *Psychoanalytische Bewegung* 4: 455-61.

SAURA, A. 2013. *El perro de Goya*. Madrid: Casimiro.

VENTURI, R. et al. 1972. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet, 2010.