

L'arte letteraria nell'epoca dell'estetismo diffuso. Bisogno di teoria

Il difetto capitale di ogni materialismo fino a oggi (compreso quello di Feuerbach) è che l'oggetto, la realtà, la sensibilità, vengono concepiti solo sotto la forma dell'*obietto* o dell'*intuizione*; ma non come *attività umana sensibile, prassi*; non soggettivamente. Di conseguenza il lato *attivo* fu sviluppato astrattamente, in opposizione al materialismo, dall'idealismo – che naturalmente non conosce la reale, sensibile attività in quanto tale –. Feuerbach vuole oggetti sensibili, realmente distinti dagli oggetti del pensiero: ma egli non concepisce l'attività umana stessa come attività *oggettiva*.

Marx Karl, "Tesi su Feuerbach I" (1971 [1845], 187)

Der Dilettant wird nie den Gegenstand,
immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.¹
Goethe (1833)

Paolo D'Angelo nel 2003 conclude il suo *Estetismo* interrogandosi sull'opportunità di utilizzare questo stesso concetto "in relazione alla situazione odierna". Il bisogno di porre la questione – di fronte all'evidente presenza nel campo culturale attuale di una "estetività diffusa" – è legato al problema dell'autonomia dell'arte, anzi, avverte D'Angelo, alla esplicita perdita di *esemplarità* dell'opera d'arte. Lo studioso precisa che l'arte intesa come "autonoma" va perdendo terreno a favore di una *superficializzazione*, a favore di una sua trasmutazione in intrattenimento, in abbellimento e in decorazione. "È come se tutte le arti diventassero, in qualche modo, 'arti minori'". E, in effetti, nella misura in cui, l'estetismo, si sa, "voleva riscattare *the lesser arts*, le arti della vita di ogni giorno, dalla mobilia alla tappezzeria alla porcellana" (cui possiamo aggiungere la letteratura 'di ogni giorno', forma embrionale che documenta

¹ Il dilettante non descriverà mai l'oggetto, ma sempre e solo il suo sentimento dell'oggetto.

un pigro bisogno estetico appena espresso), ci è riuscito realmente. Infatti, “il tipo di fruizione proprio delle cosiddette arti minori si è esteso a tutte le arti”.

Tra le implicazioni del cambiamento qui interessa anzitutto l'attuale collocazione dell'arte (letteraria) nella condizione dell'esteticità diffusa. Il progetto dell'avanguardia, come ricorda Pierre Bourdieu, non intendeva conquistare il pubblico ma *definire l'arte* e, sul piano genealogico – ce lo segnala D'Angelo – più che legarsi all'estetismo, si associava al Romanticismo, con una “fortissima accentuazione del valore dell'arte e della sua funzione conoscitiva”, oltre che con una esplicita tensione al rinnovamento. Ora, con l'esaurimento del progetto dell'avanguardia e con l'avanzare del postmodernismo (evidentemente secondo una mappa geoculturale molto articolata), è andata dunque perduta l'esemplarità dell'arte e, insieme, si è trovata fortemente a rischio la sua *autonomia*, pensata e percepita come uno spazio in cui essa si offra come esperienza di senso e non solo come intrattenimento. Soprattutto risulta notevolmente a rischio la possibilità di *creare*, oggi, uno spazio sociale per l'autonomia dell'arte e, inoltre, non sembra di facile intuizione neppure lo stesso bisogno (elementare invece per l'Avanguardia) di muoversi in tale direzione.

Leó Popper, in debito verso Goethe e Schiller e verso la loro comune riflessione sul dilettantismo e sul dilettante (Popper, amico intimo del giovane Lukács a Budapest e, nel 1910, autore di un articolo sul *kitsch* pubblicato da Karl Kraus in *Die Fackel*), viene citato da Paolo D'Angelo per segnalare nella costellazione delle arti ‘superficializzate’ e compiutamente di massa, l'importanza del *kitsch*, i cui procedimenti implicano che la ricerca e la conquista di senso tramite l'arte vengono sostituite con la loro pura simulazione:

Goethe, der die Worte des Mottos in einem Entwurf “über den sogenannten Dilettantismus” an einer Stelle über die pragmatische Dichtkunst niederschrieb, hat das Wesen eines Schadens, und zugleich den Kreuzschaden einer kommenden Kunst damit ausgesprochen. Denn wie der Dilettant “das Gefühl über den Gegenstand” für diesen setzt, so setzt der Impressionist die Stimmung der Form für die Form, den Hauch der Sache für die Sache und gibt so etwas, das sich auf der Stelle selbst verzehren muß, weil es die Basis, aus der es sich erneuen könnte, nicht mit sich führt. So bedarf es zu seiner Erneuerung, wie zu seinem Bestehen immer der Hilfe des ergänzenden Genießers und es vermag nichts ohne diesen.

Goethe, che ha riferito alla poesia d'occasione le parole del nostro esergo, contenute in un progetto “sul cosiddetto dilettantismo”, ha manifestato l'essenza di un pericolo e nello stesso tempo di una perdita cruciale per l'arte a venire. Perché come il dilettante confonde “il sentimento dell'oggetto” con l'oggetto stesso, così l'impressionista scambia il tono della forma con la forma, l'alito della cosa con la cosa, e allora produce qualcosa che deve consumarsi sul posto, poiché non porta in sé la base sulla quale potrebbe rinnovarsi. Per potersi rinnovare, così come per sussistere, il Kitsch ha sempre bisogno dell'aiuto del fruitore che lo completa, e non può fare nulla senza di esso.

Der Kitscher aber, der sich nun der neuen billigen Werte bemächtigt, findet im Genießer, der nun schon an die Mitarbeit gewohnt und überaus sensibel geworden ist, einen bereitwilligen und kritiklosen Förderer. (Popper 1910, 38)

Peraltro chi crea il Kitsch, e in questo modo si è impadronito dei nuovi valori a buon mercato, trova nel fruitore, che da parte sua si è già abituato a collaborare ed è diventato oltremodo sensibile, un sostenitore volenteroso e privo di senso critico. (Popper 1997, 68)

La dematerializzazione e l'assenza dell'oggetto e il carattere 'consumistico' del rapporto tra il creatore d'opera e il fruitore di essa cambiano l'essenza di ciò che Paul Valéry nel 1919 ha definito come *Europeo*, per aver vissuto tre influenze fondamentali, quella di Roma, quella del cristianesimo e quella della Grecia. L'influenza di quest'ultima viene così sintetizzata dal poeta francese:

Ils ont accompli l'ajustement si délicat, si *improbable*, du langage commun au raisonnement précis; l'analyse d'opérations motrices et visuelles très composées; la correspondance de ces opérations à des propriétés linguistiques et grammaticales; ils se sont fiés à la parole pour les conduire dans l'espace en aveugles clairvoyants [...]. (Valéry, 1924 [1919], 11)

[I Greci hanno realizzato] l'accordo così delicato ed *improbabile* fra linguaggio comune e ragionamento esatto; pensate alle analisi che costoro hanno fatto riguardo ad operazioni motrici e visive estremamente complesse, e a come sono riusciti a creare una vera concordanza fra queste operazioni e le proprietà linguistiche e grammaticali. Si sono affidati alla parola e alle sue combinazioni, e le hanno trasportate con sicurezza nello spazio [...]. (Valéry, 1994, 53)

La gestione dello spazio che si è aperto tra l'opera e il fruitore, tramite il *kitsch* e il suo procedimento, e si è consolidato nella vicenda culturale del secondo Novecento, costituisce oggi questione vitale sia per l'artista e lo scrittore, sia per l'intero sistema in cui è coinvolto l'odierno *Europeo*. Si pone insistente un bisogno di teoria che di quello spazio si occupi permettendo tra l'altro al sentimento (*Gefühl*) – che nel procedimento del *kitsch* è “muto” e culturalmente inerte – di tramutarsi in oggetto di regolare “commercio percettivo”, di interazione bidirezionale, di consolidato esercizio del *sensus communis aestheticus* (Desideri 2011, 61 e 198 *passim*). Scrive Desideri:

La *chance* dell'estetico, di una nuova idea di *sensus communis* (teso tra il presupposto di disposizioni e tradizioni e i compiti e le previsioni della sua contingente costruibilità), stanno proprio nell'innescare ponti e passaggi tra lo spazio logico delle ragioni e quello espressivo delle testimonianze e degli impegni in prima persona. L'errore sarebbe qui quello di assegnare la dimensione estetica dell'esperienza umana unicamente allo spazio espressivo, identificandola con esso senza residui. (202)

Se inoltre lo scrittore – come ad esempio l'ungherese Péter Esterházy – segnala che sia “proprio nella natura del *kitsch* di dar voce, al proprio livello, a

temi emblematici o addirittura essenziali” e che, quindi, “bisogna domandarsi come mai l’opera *kitsch* riesca a funzionare così bene”, e se poi lo scrittore aggiunge anche che “oggi è *tutta* la letteratura che viene spinta in questa direzione” e che “la letteratura alta sembra non esistere più” (2000, 11), allora il quadro “progettuale” si arricchisce ulteriormente di dati circa l’urgenza (e l’interesse) di modificare l’esistente. Si prospetta una sorta di secolarizzazione dell’*aisthesis* letteraria, e del letterato, che evidentemente contribuisce alla soluzione della nota aporia sartriana, nelle circostanze attuali da ritenere estesa anche al *sentimento*:

C]e que Malraux a écrit reste vrai: “Toute création est à l’origine la lutte d’une forme en puissance contre une forme imitée.” Et il faut qu’il en soit ainsi. Mais dans le ciel de nos sociétés modernes, l’apparition de ces énormes planètes, les masses, bouleverse tout, transforme à distance, sans même y toucher, l’activité artistique, lui dérobe sa signification et pourrait la bonne conscience de l’artiste: simplement parce que les masses luttent *aussi* pour l’homme, mais à l’aveuglette, parce qu’elles courent le risque constant de se perdre, d’oublier ce qu’elles sont, de se laisser séduire par la voix d’un faiseur de mythes et parce que l’artiste n’a pas le langage qui lui permettrait de se faire entendre d’elles. C’est bien de leur liberté qu’il parle – car il n’y a qu’une liberté – mais il en parle dans une langue étrangère. (Sartre 1964 [1950], 22)

È vero ciò che ha scritto Malraux: “Ogni creazione è in origine la lotta tra una forma in potenza e una forma imitata”. E bisogna che sia così; ma nel firmamento delle nostre società moderne, l’apparire di quegli enormi pianeti che sono le masse sconvolge ogni cosa, trasforma da lontano, anche senza sfiorarla, l’attività artistica, la priva del suo significato e guasta l’onestà coscienza dell’artista: e ciò unicamente perché le masse lottano anche per l’uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti, e perché l’artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere. Egli parla, sì, della loro libertà – perché la libertà è una sola – ma in una lingua straniera. (Sartre 1995 [1950], 430)

Riemerge in questo contesto con nuova utilità la categoria di *habitus* riattualizzata nel secondo dopoguerra da Pierre Bourdieu, nel suo *Les règles de l’art* (1992; *Le regole dell’arte*, 2005), ora come oggetto di esame della coscienza letteraria. È evidente la necessità di lavorare, liberi da ogni idea normativa, sull’intero territorio dell’esperienza estetica anche nell’ambito e con gli strumenti della letteratura. Anche per quel che concerne la stessa vita quotidiana della letteratura. Negli anni novanta Bourdieu ha riflettuto sul tentativo dello scrittore Michel Chaillou (1930-2013) di basarsi sul primato del sentire, del percepire, ovvero dell’*aisthesis*, e quindi sulla proposta di dare spazio all’evocazione letteraria della vita letteraria, cosa che, sostiene Bourdieu, è curiosamente assente dalle storie letterarie della letteratura. Un *habitus* letterario che si autopercepisce come tale nel quotidiano e che si ingegna a reintrodurre, in

uno spazio singolarmente circoscritto, i contorni trascurati del testo, – tutto ciò che i commentatori ordinari lasciano da parte, – e a evocare, grazie alla “magica virtù” della nominazione, ciò che fece e che fu la vita degli autori, i dettagli familiari, domestici, pittoreschi, e persino grotteschi o laidi della loro esistenza e del loro ambiente più quotidiano. Bourdieu nota il capovolgimento della gerarchia ordinaria degli interessi letterari operato da Chaillou e osserva come lo scrittore, armandosi di tutte le risorse dell’erudizione, non procede alla “celebrazione sacralizzante” dei classici, al culto degli antenati e del “dono dei morti”, ma, invece, invita (e “predispone”) il lettore a “brindare con i morti”. Chaillou – per dirla con Bourdieu – strappa al santuario della Storia e dell’Accademia testi e autori ridotti a feticci e li rimette in libertà.

LEA con questo numero – insieme con la proposta di anticipazione dal prossimo romanzo di Julya Rabinowich e dalla raccolta poetica di Tugrul Tanyol in corso di preparazione – “rimette in libertà” testi, manoscritti, diari, disegni e immagini, a testimonianza di una ricca narrazione al femminile in gran parte sviluppata nella Firenze degli anni 1865-2015, finora sostanzialmente tenuta nel silenzio. La nutrita riflessione sulla storia della linguistica fiorentina le fa da cornice. Si prosegue inoltre con gli itinerari analitici nella *Weltliteratur* e con le presentazioni di report scientifici e recensioni.

Vi è infine una novità, la scelta di dedicare l’intera sezione *Condizioni di possibilità* alla storia della teoria letteraria, riconoscendo al *tema teoria*, per l’appunto, non solo un’evidente urgenza, ma, nella sua dimensione storica, la *conditio sine qua non* per la capacità del lavoro letterario di essere realmente incisivo quanto alla “qualità collettiva” della coscienza e della sensibilità artistica, e quanto alla loro capacità di sconfinare in ampiezza e calare in profondità nell’umano.

Si vorrebbe che, con le idee storico-teoriche di Enza Biagini (*infra*, 491-548) e con quelle teorico-sociologiche di Pierre Bourdieu ed estetiche di Fabrizio Desideri e Paolo D’Angelo, – di indispensabile riferimento per questo breve percorso introduttivo, – il lettore voglia giudicare se le modalità dell’analisi scientifica e le interpretazioni proposte in questo volume di *LEA* contribuiscano concretamente a rendere l’esperienza letteraria più intensa.

Riferimenti bibliografici

- Bourdieu Pierre (1992), *Les règles de l’art*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it. di Anna Boschetti, Emanuele Bottaro (2005), *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, Milano, Il Saggiatore.
- D’Angelo Paolo (2003), *Estetismo*, Bologna, Il Mulino.
- Goethe Johann Wolfgang (1833), “Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten”, in Id., *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 44. Band: Goethes nachgelassene Werke*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 256-285, <<https://goo.gl/ahnfwE>> (12/2015).

- Marx Karl, “Tesi su Feuerbach I (1845)”, in Karl Marx, Friedrich Engels (1971), *Opere scelte*, a cura di Luciano Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 187-190.
- Popper Leó (1910), “Der Kitsch”, in Id., *Die Fackel*, XII, 313/14, dicembre, 36-43, <<https://goo.gl/wa5xMs>> (12/2015). Trad. it. a cura di Stefano Catucci (1997), “Il Kitsch”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica Preprint 49, 67-73.
- Sartre J.-P. (1964), “L’Artiste et sa conscience” [Préface à *L’Artiste et sa conscience*, de René Leibowitz, Paris, Éd. de l’Arche, 1950], in Id., *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 17-37. Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati *et al.* (1995), “La coscienza dell’artista”, in Id., *Che cos’è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 428-442.
- Tottossy Beatrice (2000), “L’Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Péter Esterházy”, *Lettera internazionale*, 64, 7-11, <<http://goo.gl/eEnJTe>> (12/2015).
- Valéry Paul (1924), “La crise de l’esprit” (*Letters from France*, 1919), in Id., *Variété*, Paris, Gallimard, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.vap.cri>>. Trad. it. di Niccolò Agosti (1994), “La crisi del pensiero”, in Id., *La crisi del pensiero*, a cura di Stefano Agosti, Bologna, Il Mulino, 27-55.