

Nani da giardino, assassinati e da collezione Una proposta semiotica su kitsch, trash e camp

Giuditta Bassano

Abstract. *The article seeks to expand the discourse on kitsch, as defined by Eco in 1964, by establishing a new framework that interlinks the concepts of kitsch, trash, and camp. It examines their combined influence on cultural perceptions of aesthetic value. Drawing from Lotman's semiotics of culture, the article delineates these influences as a sequence of processes: the sacralisation of kitsch, the demythologisation of trash, and the meta-aesthetic neutralisation of camp. The article's primary aim is twofold: firstly, to modernise the concept of kitsch by transcending its traditional dichotomy with art, and secondly, to move beyond outdated sociological classifications of low, middle, and highbrow culture in the contemporary media and socio-cultural landscape. After discussing the Echian concept of kitsch in the first section and its potential and limitations, the article analyses a musical hymn and a statue. These are used as case studies to develop three trash components as opposed to kitsch. The article also explores trash's anti-normative and meta-aesthetic value before advocating for a clear distinction between camp and kitsch and trash. Finally, the article presents a proposition on the function of aesthetic taste in culture according to Lotman, while raising some pertinent questions for further examination.*

Riassunto. *Il contributo cerca di allargare la questione attorno al kitsch come definito da Eco del 1964. Con una proposta specifica, l'articolo lega reciprocamente le nozioni di kitsch, trash e camp considerandole operazioni interconnesse in un processo di sanzione culturale collettiva del gusto. In accordo con una semiotica della cultura nell'ottica di Lotman, si delineano queste operazioni come processi di sacralizzazione (kitsch), demitizzazione (trash) e neutralizzazione metaestetica (camp) logicamente successivi. La proposta è guidata da un duplice intento. Da una parte quello di aggiornare il concetto di kitsch superando l'opposizione tra kitsch e arte; dall'altra quello di eccedere i concetti sociologici di low, middle e highbrow, considerati antiquati nel contesto mediale e socio-culturale odierno. Nel procedere del ragionamento che l'articolo sviluppa si fa analisi di due oggetti – un inno musicale e una statua – per proporre l'articolazione di tre componenti del trash in rapporto al kitsch. Di seguito, il trash è discusso per il suo valore antinormativo e meta-estetico. Nel terzo paragrafo si suggerisce che il camp sia un'estetica che deve essere distinta da quella kitsch e trash. Nel paragrafo finale si avanza una proposta complessiva rispetto al funzionamento della cultura secondo Lotman e si evidenziano alcune questioni aperte.*

Keywords. kitsch, trash, camp, Umberto Eco, Jurij Lotman, pop, folk.

Parole chiave. kitsch, trash, camp, Umberto Eco, Jurij Lotman, pop, folk.

Giuditta Bassano è ricercatrice in Semiotica alla LUMSA di Roma. Si occupa di semiotica generale, semiotica del diritto e normatività socio-culturale.

Il critico d'arte Jean-Yves Jouannais è autore di una mirabile 'nanologia': un trattato antropologico sugli splendori e le miserie dei nani da giardino (Jouannais 1999). Jouannais ricorda che le panciute entità, «figure totemiche del kitsch», prosperano prima di tutto in Germania. Qui i giardini popolari ospitano almeno ventisette milioni di nani. Il Paese ne è inoltre il primo produttore mondiale, con due milioni di esemplari all'anno esportati per metà verso la Scandinavia, gli Stati Uniti e il Giappone. In Germania e nella Svizzera tedesca

esistono associazioni di tutela dell'immagine folclorica del *gartenzwerge*. Enti che si mobilitano «contro progetti, scritti, e opere che cerchino di svalutarlo, ridicolizzarlo o piegarne la figura a fini pubblicitari o politici» (Jouannais 1999, 97).¹ Una di queste ha citato in giudizio un marchio che commercializzava parodie dei chiatti giardinieri: oltre a un nano punk e a uno in versione Tarzan, l'azienda aveva mandato in produzione un nano inerte con un coltello insanguinato piantato nel dorso. Eponimia trasgressiva del manufatto: «Vittima del suo vicino» (Jouannais 1999, 98). Lo gnomo orticolo svetta sempiterno al centro di più compiaciuti quanto dei più solenni studi sul concetto di kitsch. Ma qualcosa, qualche tipo di energia dissacratoria lo investe pure, un feticismo alternativo lavora ai fianchi del culto germanico e minaccia di distruggerlo con la violenza del trash. In altro senso, vanno messe in conto istanze culturali che guardano al nano con più tenue distacco, istanze capaci di 'musealizzarlo', esibendolo in collezioni sia private sia pubbliche. Con impertinenza ma senza crudeltà, una coppia di *gartenzwergen* rumeni è per esempio inserita tra i cimeli del museo del kitsch di Bucarest, istituzione fondata nel 2017 per commemorare un secolo di cattivo gusto pop român-moldavo.² E da qui, infine, il passo che porta a perdersi nelle mille forme culturali coeve della citazione ironica e della passione «necrofila» (Ross 2008, 459) per il cattivo gusto, a tema nani, è breve. Da fumetti, film e cartoni animati più o meno benpensanti, a oggetti di design,³ a atti vandalici che interessano gli imbelli gnomi,⁴ fino a tutte le pratiche di profonda, indefessa rielaborazione discorsiva di una «memestetica» contemporanea (Tanni 2023), il *gartenzwerge* è travolto da un *esprit* camp poderoso. Un principio prima di tutto democratico tanto quanto il suo culto kitsch, ma a ben vedere, piuttosto collettivo e impersonale, capace di un «concettualismo selvaggio» (Tanni 2023, 151). Kitsch, trash e camp, dunque, come interrelati, come strati ascendenti di grandi fasci di pratiche discorsive che generano e giudicano – o meglio in certo modo neutralizzano – il cattivo gusto? È un problema di questo genere che cerchiamo di mettere a fuoco in queste pagine. Il contributo tenta di rilanciare una possibile concettualizzazione del senso estetologico del kitsch, a sessant'anni dalle pagine che Eco gli dedicava in *Apocalittici e integrati* (1964). D'altra parte, lo stesso Eco, che partecipò a un cantiere filosofico di grande fervore attorno a quella materia (Baudrillard, Broch, Calinescu, Dorfles, Giesz, Greenberg, Moles, Popper, tra le voci più illustri), col volgere del XXI secolo aveva esteso il suo sguardo. Compilando una voce dell'Enciclopedia filosofica di Bompiani, nel 2006 Umberto Eco innestava le domande sul kitsch in una considerazione a vasta gittata storica del «brutto».⁵ Sempre nel 2006, in *Storia della bruttezza*, Eco (2006, 422-438) apriva a un'idea di kitsch 'subculturale' che riecheggia l'equivoca nozione di trash. Otto anni dopo, il semiologo recensiva l'uscita di un importante saggio firmato da Andrea Mecacci (Mecacci 2014), ammettendo di dover riarticolare il kitsch in rapporto a un'estetica «retrò, vintage o camp» (Eco 2014). Tutte e tre le idee, quella di kitsch, quella di trash e quella di camp, vantano un

¹ Per la precisione in area germanica sono tutelati solo i nani da giardino realizzati tradizionalmente in terracotta. I nani di plastica prodotti in serie non interessano gli scopi morali di queste associazioni (Jouannais 1999, 98).

² Il sito internet del museo offre uno scorcio suggestivo della sua storia e filosofia: <https://kitschmuseum.ro/>. Consultato il 4 gennaio 2024.

³ Sia Kartell che Seletti hanno prodotto oggetti di design di grande successo basati sulla rivisitazione figurativa di un nano da giardino, rispettivamente il tavolo-sgabello *Napoleon* e la lampada *Gummy*.

⁴ Un esempio tra innumerevoli, la mobilitazione goliardica di nani da giardino ricollocati a Parma nello spazio urbano per opera di ignoti: La Gazzetta di Parma, "Nani da giardino in fuga", 26 agosto 2018. <https://www.gazzettadiparma.it/archivio-bozze/2021/12/08/news/nani-da-giardino-in-fuga-575237/>. Consultato il 4 gennaio 2024. Si possono menzionare anche le avventure turistiche di un nano da giardino in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* di Jean-Pierre Jeunet (2001).

⁵ La versione Bompiani del 2006 rivede e amplia quella edita nel 1968 per i tipi di Sansoni.

quoziente di «dinamismo e di irrisolutezza»⁶ che ne rende la trattazione delicata,⁷ e fa apparire forse gratuita la proposta di articularle. Se il kitsch nasce in seno a una riflessione estetologica pura, ben prima dell'istaurarsi della cultura di massa in Occidente, non si può dire lo stesso del camp, che raggiunge la ribalta nel dibattito soprattutto dei *cultural studies* anglosassoni e a partire da un noto saggio di Susan Sontag (1967). Rispetto al trash, insinuatasi nelle scienze sociali come categoria d'analisi più scabrosa e truce, e decisamente più tardiva, occorre guardare soprattutto ai *media studies* e ai *film studies* della fine degli anni Novanta del secolo scorso (Cartmell 1997; Glynn 2000; Nesselhauf & Schleich 2017), con qualche significativo contributo italiano (Labranca 1994, 1995; Mecacci 2014, 2021) e un indiscutibile ispiratore nel campo artistico della regia statunitense (cfr. Waters 2000). In ragione delle incongruenze di un simile panorama svilupperemo le considerazioni che seguono in forma abbastanza schematica. Il primo paragrafo sarà dedicato a ripercorrere la concezione echiana del kitsch e il suo intorno filosofico; il secondo ad alcune considerazioni analitiche e teoretiche sul trash. Il terzo paragrafo è un tentativo di ridefinire alcune componenti della nozione di camp. Il quarto paragrafo presenta una proposta che discute limiti e aperture contemporanee del kitsch e struttura kitsch, trash e camp alla luce della riflessione semiotica di Lotman.

1. Il kitsch secondo Eco: struttura della cultura di massa e falsa arte

L'insieme dei teoremi sul kitsch fioriti tra la fine del diciannovesimo secolo e lungo il ventesimo supera di molto le risorse di questo articolo;⁸ né Eco, da filosofo impegnato soprattutto attorno al concetto di cultura di massa, nel 1964, poteva averne contezza. Piuttosto si potrebbe dire che quando entra nel dibattito estetologico sul cattivo gusto Eco lo faccia alla luce di tre elementi.

(i) *Apocalittici e integrati*, e in esso il saggio *La struttura del cattivo gusto*, nascono come complemento di *Opera aperta* (Eco 1962). Se in quel lavoro lo studioso esplorava il linguaggio delle avanguardie, nel 1964 lo interessa la struttura «del loro opposto»; e «di fronte a due fenomeni così apparentemente divaricati» occorre un «quadro teorico unificante», che «si fa chiaro proprio nel saggio sul kitsch, attraverso la linguistica jakobsoniana» (Eco 2017, XV). Per propria ammissione l'Eco semiologo nasce insomma con le note del 1964 sul cattivo gusto. Questo aspetto marca in modo netto le tesi del saggio, che rimane a nostro parere tra i contributi più compositi e pluridimensionali sul tema.

(ii) Eco si confronta con un lavoro di Dwight Macdonald (1962) sulle categorie di *mass* e *midcult*. Ma un elemento non sempre messo in luce nelle letture di *Apocalittici e integrati* è che quelle proposte non sono avallate pacificamente.⁹ Eco ne rileva diverse criticità, rifiutando la prospettiva «semplicistica» di una sociologia estetica del consumo delle forme. Lo studioso sembra attratto da Macdonald più per il tentativo di articolazione inedita del

⁶ Ambrosio, A. (2021). Un nuovo volume della collana Riga/L'albero del Kitsch. *Doppiozero*, 14 marzo. <https://www.doppiozero.com/lalbero-del-kitsch>. Consultato il 3 gennaio 2024.

⁷ Per scelta si prescinde dall'etimologia dei tre termini, che è altrettanto incerta, «fantasiosa ed erratica» (Merlino 2008, 437): ciascuno vanta numerose possibili origini, nessuna più accreditabile delle altre.

⁸ Rimandiamo per questo a Belpoliti & Marrone (a cura di, 2020).

⁹ Eco si confronta con Macdonald all'interno della polemica con Adorno (1932; 1959): Macdonald è di fatto agli occhi di Eco un apocalittico, ma degno di nota perché forse il più equilibrato «dei *radicals* americani» (Eco 2017, 32) (sic). Cfr. il primo capitolo di *Apocalittici e integrati*, *Alto, medio, basso*.

problema – per la proposta cioè di una serie di *strati*¹⁰ che supera la concezione adorniana dell'‘alto’ e del ‘basso’ – che per le sue tesi più celebri. Tanto che nella parte finale del saggio sembra sfaldarsi l'equivalenza tra *midcult* e kitsch, ed Eco delinea un modello di «*circuito del consumo culturale*» imbastendo una categoria che oppone «opere di scoperta, opere di mediazione, opere di consumo utilitaristico e immediato e opere falsamente artistiche» (Eco 2017, 117-118).

(iii) Infine, tuttavia, le note echiane vanno collocate ancora nella cornice del dibattito sull'opera d'arte. Se compaiono episodici accenni ad altri campi – agli interni, a oggetti di design, a artefatti decorativi come lo stemma alato sul radiatore della Rolls Royce, alla moda – il saggio poggia in prevalenza su esempi letterari e pittorici.¹¹ Un inquadramento estetologico ‘classico’, secondo la «trita opposizione tra kitsch e arte» (Mecacci 2014, 116), che resta il punto debole del contributo del 1964. Per molti altri aspetti la sua modernità è palese: Eco intende rifiutare i determinismi sociologici; appoggia la teoria di uno scambio vicendevole e aperto tra avanguardia e kitsch; e parla del kitsch come «struttura comunicativa», mai assegnabile ontologicamente a priori al soggetto o all'oggetto. Ma certi rilievi sul kitsch come *processo culturale dinamico* (Eco 2017, 100-108), che riprenderemo nell'ultimo paragrafo, restano adombrati da una concezione ideologica del testo artistico. Saranno contributi come la curatela di Dorflès (1968), e i testi di Baudrillard e Moles (1976, 1979) a rifondare un'estetica dove il kitsch diverrà ben più pervasivo.

1.1. Cattivo gusto e messaggio poetico

Ripercorriamo alcuni punti salienti. In apertura a *La struttura del cattivo gusto* Eco cita i critici di area germanica che sono, nel 1964, tra i riferimenti sul kitsch: Broch (1990), Giesz (1960), Killy (1962). Inoltre affronta un influente contributo statunitense di Greenberg (1939). L'intento è più chiarificatore che sistematico, più legato a un rilancio che a una proposta originale. Solo nel procedere del saggio il ragionamento acquisisce generalità. Con Killy e Giesz Eco (2017, 66) concorda su un'attestata definizione del cattivo gusto in arte come *prefabbricazione e imposizione dell'effetto*.

Il kitsch si propone allora come cibo ideale per un pubblico pigro che desideri adire ai valori del bello e convincersi di fruirne, senza perdersi in sforzi impegnativi; e Killy parla del kitsch come tipico atteggiamento di origine piccolo-borghese, mezzo di facile affermazione culturale per un pubblico che si illude di fruire una rappresentazione originale del mondo, mentre in realtà gode solo di un'imitazione secondaria della forza primaria delle immagini. (Eco 2017, 69)

Questa sollecitazione emotiva è prescrizione del prodotto con le sue «condizioni d'uso», del messaggio con la «reazione che esso deve provocare» (Eco 2017, 69). Un concetto che Eco collega a un'altra idea di Greenberg – piuttosto metalinguistica, in senso jakobsoniano¹² – secondo cui *l'arte vera* «imita l'atto dell'imitare», mentre il kitsch «imita l'effetto dell'imitazione» (Eco 2017, 73). Ancora, e in stretta connessione con ciò, al kitsch si dovrebbe associare la stessa possibilità di pensare un'avanguardia artistica. L'avanguardia sarebbe cioè nata come risposta all'affermazione massiva di un'industria della cultura di consumo.

¹⁰ Avremo modo di chiarire come questo termine possa divergere dall'idea di ‘livelli’ socio-economicamente intesi (e così attestati nell'idea di *low, middle e highbrow*).

¹¹ Alcuni dei quali molto celebri, come la critica del boldinismo, il dileggio di Tomasi di Lampedusa, la condanna di Ray Bradbury.

¹² Più avanti Eco giunge alla proposta teorica di Jakobson (1963) sulla struttura del testo poetico (Eco 2017, 88).

Quando Nadar riesce egregiamente, e con ottimi risultati, a soddisfare un borghese desideroso di esternare le proprie fattezze a uno dei discendenti, il pittore impressionista può avventurarsi nell'esperimento *en plein air*, dipingendo non più quello che, a percezione finita, crediamo di vedere, ma lo stesso procedimento percettivo per cui, interagendo con i fenomeni fisici della luce e della materia, sviluppiamo l'atto di visione. (Eco 2017, 74)

Sono pagini celebri, nelle quali Eco si confederava con una visione che nega al kitsch qualsiasi «profondità storica» (Calinescu 2020, 488). Il kitsch è una dimensione concettuale moderna, associata al Romanticismo (Broch 1990; Adorno 1959) e per molti da esso concepita. Si assume che non avrebbe senso speculare sul cattivo gusto spingendosi più indietro, a dir tanto, del barocco. Da una parte perché è impervio speculare su un'estetica che preceda l'istaurarsi delle grandi configurazioni filosofiche settecentesche sul gusto, dall'altra perché i mezzi attraverso cui il kitsch si istituzionalizza sono legati in modo diretto alla storia della tecnologia moderna in senso benjaminiano. Ma qui finiscono i punti sui quali Eco concorda con i grandi estetologi dell'epoca. Per prima cosa, a seguire viene discusso il dubbio che non solo quelle kitsch ma molte altre 'operazioni estetiche' di massa mirino a *provocare effetti*, per cui questo criterio non possa bastare da solo. Quando Fortunato Depero crea i manifesti Campari ispirandosi al futurismo, sicuramente ci troviamo davanti a un prodotto che attinge a una «nobiltà originaria» per essere più efficace (cioè per prefigurare un certo tipo di godimento), ma il punto è che la grafica del Campari non mira ad essere considerata un'opera d'arte (Eco 2017, 78). Subito dopo si apre il confronto con Macdonald. Infatti, riflette Eco, il manifesto Campari non può essere kitsch, e appartiene alla cultura di massa, *masscult*, nel senso di qualcosa di democratico e funzionale. Kitsch sono invece opere emblema di esperienze estetiche alte, quali *Il vecchio e il mare*, o la Gioconda banalizzata fino a rappresentare un feticcio della «Grazia Ineffabile».¹³

Il vecchio e il mare è kitsch perché qui Hemingway ha imparato a rendere il proprio stile letterario digeribile, ha ridotto la propria ricerca a formule comprensibili da tutti («provocazione di effetti»). Leonardo è diventato kitsch per un aspetto storico: Monna Lisa è stata divulgata fino a elaborare un codice che si sovrappone all'opera e che permette di usarla come segno («divulgazione di forme consumate»)¹⁴ (Eco 2017, 84). Potremmo dire che Eco ha pagato un tributo alla distinzione ideologica tra *low*, *middle* e *highbrow*, e che subito si impegna a emanciparsene. Eco sottolinea infatti che non c'è niente di deprecabile né nei manifesti Campari né in quel lettore che gode degli effetti estetici di opere *masscult*, e persino, alle volte, di opere *midcult*, intese come 'medie', né bisogna rischiare la condanna a priori di ciò che è divulgato,¹⁵ o si diffonde a livello di massa. Per allontanarsi definitivamente dal fantasma della concezione francofortese dell'uomo-massa occorre allora concepire un «territorio» di circolazione intensiva di messaggi, dove «la vita delle

¹³ I due esempi sono parzialmente coincidenti con l'idea di Mecacci, che si basa per questo però principalmente su Giesz e Dorfles (1960, 1968), di due possibili traiettorie: nella prima il feticcio, la copia si innalza – per un esempio contemporaneo basta pensare a «Veneri di Milo in giardini privati»; nella seconda l'opera si abbassa – «una frase di Baudelaire nella confezione di un cioccolatino» (Mecacci 2014, 125).

¹⁴ Il distinguo tra «provocazione di effetti» e «divulgazione di forme consumate» serve ad Eco per superare, o meglio articolare il concetto adorno di *feticcio* (Eco 2017, 85).

¹⁵ Eco sembra concepire la «divulgazione» ora in senso quantitativo – come massiccia circolazione culturale, come successo di un'opera d'arte –, ora in senso qualitativo – per cui si potrebbe pensare all'adattamento di un'opera che la renda più semplice, come la trasposizione di un romanzo in un film.

opere è varia e imprevedibile», e dove si intrecciano «operazioni di recupero, riadattamento, orientamento» e mediazione, tra «decodifiche ingenue e aberranti, nell'uso indiscriminato dei codici, nello specificarsi di intenzionalità fruitive occasionali e occasionate» (Eco 2017, 108).

Di questo panorama il resto del saggio dà una lettura semiotica: facciamo qualche ultimo appunto che sarà utile per le prossime pagine. Qui Eco intreccia le proprie convinzioni di *Opera aperta*, sulla scorta dell'estetica della "formatività" del suo maestro Luigi Pareyson, con la linguistica jakobsoniana (Jakobson 1963). L'opera d'arte è un *sistema di strati* articolati (Eco 2017, 86), strutturato, «come qualsiasi messaggio», dal rapporto tra un significante e un significato, e interpretabile secondo la codificazione in diversi paradigmi interagenti.

La caratteristica del messaggio poetico (che ora sostituisce il concetto di «opera d'arte vera» di Greenberg) è l'ambiguità, la mancanza di ridondanze interne che ne guidino l'interpretazione. In questo modo, nel caso del messaggio poetico, «il fruitore è costretto a concentrarsi sulla struttura del messaggio». Il fruitore deve riconoscere in essa «un'offesa al codice» che di fatto lo *innova*, e che fa dell'esperienza di fruizione un'avventura, generando «sorpresa» (Eco 2017, 98). Questa capacità di innovazione semiotica è garantita da una multidimensionalità immanente – da un sistema di strati articolati che poggiano su codici molteplici. Il fatto che un testo artistico si diffonda in senso massivo, allora, non può determinarne *solo* l'usura. Gli esiti della circolazione sono ben più aperti e imprevedibili, più simili a ciò che oggi, in semiotica, sarebbe definita una serie di possibili *risemantizzazioni* (Giannitrapani 2022). Per esempio con Winckelmann il Romanticismo ricodifica la statuaria greca secondo il valore del colore bianco; e il ready-made di Duchamp risemantizza un oggetto industriale attraverso un processo di dislocazione discorsiva (Eco 2017, 107). In questa cornice teorica, il kitsch non sarebbe altro che un modo di costituire un testo poetico semplificato. Un messaggio in cui sono «inseriti stilemi tratti da messaggi ormai celebrati per le loro qualità poetiche». Questi prelievi, però, per Eco, da una parte non sono citazioni esplicite, ma pretendono di funzionare come «riferimento eccitante» (Eco 2017, 108), e dall'altra, non riescono a integrarsi nella nuova struttura.

Col che ci troviamo con alcuni problemi. Il primo è intrinseco al modello: l'equazione tra testo poetico e arte, come anticipato, obbliga Eco a dedurre che un manifesto Campari non può essere kitsch, ma in una riconsiderazione contemporanea del cattivo gusto – tornando ai *gartenzwerger* – questo aspetto appare molto problematico. Il secondo è che il modello jakobsoniano da cui Eco trae la sua definizione più complessa del kitsch – struttura semplificata che si pretende arte e celebra stilemi ormai diventati formule, ma che non «riesce ad apparire, *nel nuovo contesto, omogenea e necessaria* come l'opera originaria» (Eco 2017, 110) non sembra funzionare per il caso della Gioconda. La Gioconda *fruita* come feticcio della «Grazia Ineffabile» soddisfa quasi tutti questi requisiti, e serve ad Eco per allontanare la determinazione ontologica del kitsch come inquadrabile solo dalla parte del soggetto o solo da quella dell'oggetto, ma non è chiaro in che modo in *un nuovo contesto* risulterebbe *non omogenea e necessaria*. Un'ultima questione va individuata nel ruolo del *brutto* rispetto al kitsch. Eco liquida il problema in due passaggi, sostenendo che quando un'opera è brutta è perché è contrassegnata «da uno squilibrio formale» (Eco 2017, 112). Ma nello stesso tempo, senza ulteriori commenti, nel saggio del 1964 la bruttezza è menzionata proprio per distinguere ciò che è brutto da ciò che è kitsch. Né d'altra parte c'è spazio per un rapporto tra brutto e provocazione di effetti: come se tutto ciò che è brutto fosse in senso estetico un fallimento, un *modo di formare* debole e inefficace, che niente ha a che vedere con la cultura di massa.

2. Estetica nazional-popolare, trash e intensità

Proviamo a mettere in gioco questi rilievi ripartendo da altri due esempi più contemporanei. Il primo è l'inno della Champion's League. Ideato nel 1992 dal britannico Tony Britten e composto nelle tre lingue della Uefa, l'inno è un arrangiamento di *Zadok the Priest* di Georg Friederich Händel. Händel aveva scritto la composizione nel 1727 per l'investitura di Giorgio II, mentre conosceva l'apogeo della sua carriera quale musicista reale della corte britannica. Da quel momento in poi, *Zadok the Priest* è diventato il brano ufficiale di tutte le cerimonie di investitura dei sovrani inglesi. La nozione echiana di kitsch qui affronta una messa alla prova. Dato che l'inno della Champion's è uno dei massimi esempi – almeno in Europa, e per l'Europa come continente definito da certi tratti culturali globali – di cultura di massa contemporanea, va dedotto che non è kitsch, perché non aspira a essere un'opera d'arte? In che modo si può escludere che lo faccia, che non aspiri a essere un'esperienza estetica di primo rango? Per prima cosa Britten scelse di storpiare un inno per creare un inno, il portato di solennità ecumenica non mancava all'operazione. Il verbo storpiare non pare eccessivo: data una struttura melodica molto simile, con minimi aggiustamenti, si tratta in sostanza di un passaggio del brano di Händel riprodotto con una nuova parte vocale attenta a intonarsi con la partitura. In quanto alle parole, il testo è costituito, ancora nel 1992, da brevi sintagmi epidittici, pur meno monarchici dell'originale barocco («i migliori», «i campioni», «i maestri», ecc.).¹⁶ Una forma che stona meno nelle circostanze di un'incoronazione primo settecentesca che quale encomio scaramantico calcistico tre secoli dopo. Si potrebbe anche riflettere sulla scelta di comporre il brano in un mash-up di francese, tedesco e inglese. Strategia che ha suscitato qualche scontento nei cittadini dei Paesi i cui idiomi sono stati esclusi dall'egemonia linguistica della Uefa. Ma che forse sarebbe stato legittimo aspettarsi ne sollevasse anche in senso estetico, cominciando con il notare che non sono molte le canzoni poliglote, anche di origine e tradizione sacra. Infine, Britten operava in un confronto diretto con i protocolli rituali della monarchia britannica. Sospendendo il problema del testo che si propone o meno come arte, sembrano presenti tutti gli altri requisiti del kitsch echiano. C'è una semplificazione della struttura di *Zadok*: tastiera, archi e coro prevalgono sulla parte orchestrale, che assegnava ruoli di primo piano a fiati e percussioni, e l'inno è un cut-out sul brano di Händel. Nel testo sono inseriti stilemi «celebrati per le loro qualità poetiche»: Händel, noto a partire dalla rivalutazione della musica barocca negli anni Settanta, nel 1992 è orecchiabile per tutti almeno per il *Messiah*. Ma questi stilemi non si esibiscono come citazioni, sono piuttosto «riferimenti eccitanti». Riferimenti dalla resa piuttosto goffa, nel rapporto tra investiture, testo del brano, plurilinguismo e mito sportivo. Ultimo problema circostanziale: che cosa dire dell'uso di *Zadok* per le cerimonie di incoronazione dei reali britannici, uso che vige ancora oggi? Questo uso è kitsch? Veniamo al secondo caso.

Nel 2021 il Comune di Sapri inaugura un monumento ai valori risorgimentali. È la statua bronzea di una giovane donna che si ispira a una ballata del 1858 composta dal poeta Luigi Mercantini. Come noto il testo celebrava il tentativo di rivolta antiborbonica guidato l'anno precedente dal duca Carlo Pisacane, iniziativa conclusasi con una carneficina che avvenne proprio nel Cilento. La retorica romantica di Mercantini aveva voluto commemorare il gesto

¹⁶ Il testo integrale: “Ce sont les meilleures équipes/Sie sind die allerbesten Mannschaften (*queste sono le migliori squadre*) – The main event – Die Meister (*i maestri*) – Die Besten (*i migliori*) – Les grandes équipes – The champions – Une grande réunion – Eine große sportliche Veranstaltung (*un grande evento sportivo*) – The main event – Ils sont les meilleurs/Sie sind die Besten (*sono i migliori*)/These are the champions”.

immaginandolo dal punto di vista di una bracciante. In *La spigolatrice di Sapri* la donna assiste allo sbarco dei patrioti, colpita dal loro coraggio e ardore abbandona i campi per farsi testimone dell'impresa, e narra la loro morte eroica.

Il giorno della cerimonia di svelamento della statua però dà adito a malumori. Subito senatrici e parlamentari chiedono che sia rimossa, perché la superficie dell'opera è modellata con insistenza didascalica sulle rotondità del seno e soprattutto delle natiche: si parla di «una spigolatrice callipigia».¹⁷ Gli abiti sono di spessore esiguo, molto propensi a scoprire o fasciare, e a far trasparire. Il corpo è abbastanza muscoloso e teso da rimandare a pratiche di fitness inedite nella cultura ottocentesca in cui vissero contadine campane indigenti. Nel complesso, la silhouette evoca lo stile dei personaggi dei manga a tema anche erotico, e di molti videogiochi, e in questo non assomiglia affatto ad altre placide effigi scultoree tributate a patrioti risorgimentali, tra cui Pisacane. Senza attardarsi sulla disputa che ha coinvolto il sindaco di Italia Viva di Sapri e l'autore Emanuele Stifano, sono interessanti gli stilemi che la statua combina. L'opera è stata ritenuta *violenta* e irrispettosa, ancor più e prima che infelice o desolante dal punto di vista artistico – giudizi che comunque pure l'hanno investita.

Senz'altro il monumento esibisce un gusto kitsch. E diremmo che ne esibisce tutti i tratti echiani, fin da subito, a differenza (forse) dell'inno della *Champion's*. Solo che c'è anche qualcos'altro, un'eccedenza e una commistione di effetti che permette di chiamare in causa il trash. Ripartiamo dai tributi all'aspetto kitsch. Il soggetto è rivolto fieramente verso l'orizzonte del mar Tirreno. La gonna è mossa dal vento, e la figura porta la mano destra al cuore ma con un tocco rallentato e smorfioso che chiama Botticelli, reggendo incidentalmente un ciuffo di spighe di grano contro una costola. L'altra mano è allungata in una posa da manichino di negozio. La postura, rigida e semiaperta, esercita con dovizia un chiasmo tra corpo contratto e corpo esteso. Un fazzoletto, appena riconoscibile, è scolpito tra le chiome della fanciulla e i piedi sono nudi: con le spighe, altri due tributi alla vita contadina. Questi sono i segni logori, alla ricerca di un pathos tra il romantico, l'ellenismo, nascite della dea e madonne di Medjugorje. Uno stacco piuttosto netto, legato a quello che Eco riconosceva nello stile di Boldini,¹⁸ si ha però passando da un lato all'altro del profilo della contadina. La veste sul davanti è ancora appena drappeggiata e convenzionale; nella parte posteriore cambia ufficio. Si apprezza l'erotismo di una schiena mezzo spogliata, dove sono scandite meticolosamente fasce muscolari e disegno delle scapole. Segue qualche centimetro di un corpetto lezioso, poi il tessuto della gonna si alleggerisce di colpo fino all'impalpabilità. Ed è qui che risulta un nudo deretano sgargiante. Un uso simbolico di questa parte del corpo che potrebbe richiamare l'idea di una Venere di Willendorf, se non fosse che non c'è traccia di adipe o pinguedine. Oltre alle natiche clamorose, contribuisce a un'idea erotica anche la postura – la statua ancheggia, il bacino è spostato coreograficamente a sinistra, e estroverso, da cui la messa in mostra del fondoschiena. Si potrebbero aggiungere un modo audace di scolpire i dettagli del seno sinistro, e il fatto che se la mano destra, quella vicino al cuore, è nell'atto pudico di tenere ferma una camiciola contro il petto, questo è anche un gesto appena ammiccante, un primo autoaccarezzamento. Una serie di stilemi che va considerata in una strategia espressiva

¹⁷ Cfr. il commento di Daniele Barbieri, <https://www.guadareleggere.net/wordpress/2021/09/30/la-spigolatrice-callipigia/>. Consultato il 23 marzo 2024.

¹⁸ Giovanni Boldini (1842-1931) è il pittore ritrattista nel cui stile Eco rintraccia una perfetta «menzogna strutturale» (Eco 2017, 111). I volti dei suoi ritratti femminili servono a porgere in modo eccitante i soggetti committenti; gli abiti sono invece un tributo manieristico alla ricerca pittorica dell'impressionismo, cioè all'avanguardia dell'epoca in cui Boldini raggiunge la fama.

particolare.¹⁹ Una sorta di innovazione del canone, che cerca di aggiornarsi ed esprimere un ideale di bellezza al passo con i tempi.²⁰ Sopra abbiamo detto che l'orizzonte di riferimento sembra quello dei fumetti e dei videogiochi, ed è piuttosto 'innovativo', in questo senso, anche lo sguardo della contadina, che è una maschera intensa, più o meno riuscita, dell'interesse avventuroso e concentrato, una maschera cinematografica più che scultorea. Ci sono stili artistici basati sulla clamorosa sproporzione delle forme rotondeggianti, come quello di Botero; modi 'classici' di accentuare la muscolatura come ideale dell'arte – soprattutto maschile, ma non solo, si pensi a Michelangelo. E Delacroix, proponendo in *La liberté guidant le peuple* l'allegoria della Francia in una Marianne scollacciata, appagava un piacere voyeuristico del corpo femminile endogeno alla storia della scultura in Occidente. Ma è l'organizzazione specifica di queste cose che dà, per il caso, effetti particolari. Nella *Spigolatrice di Sapri* c'è retorica e sentimentalismo (kitsch), ma c'è anche la ricerca di sintesi in un'intensità più sanguigna, più nazionalpopolare, più satiresca. Facciamo tre considerazioni conclusive. Se l'opera è stata ritenuta violenta questo si deve alla ricerca di un'intensità espressiva (qui a tema erotico) che rimanderemo a uno dei caratteri principali del trash, almeno in certe sue forme. In un altro senso, la statua cerca anche di essere *innovativa*, cioè di operare in qualche modo evolvendo, modificando ciò che è classico, tradizionale, attestato come aulico. Questo aspetto di innovazione, di aggiornamento – *ma per mezzo del triviale* – è una seconda caratteristica che terremo in conto. Innanzitutto perché ci permette di riflettere su un brutto che non è sempre insuccesso, gesto estetico di cattiva riuscita a causa di uno squilibrio formale, come nelle prime riflessioni di Eco, ma vera e propria operazione semiotica tesa a *provocare effetti*. Terza considerazione: esiste, cioè, ci pare, un modo kitsch di sollecitare reazioni emotive, legato al sacro,²¹ ed un modo trash di sollecitare reazioni emotive che al contrario è legato al sacrilego. Nella nostra ipotesi, spesso il trash si dà quando il secondo modo opera – e domina – sconvolgendo qualcosa di sacro, – kitsch o meno – ma in questo anche innovandolo. Perciò parleremo di trash come discorso estetico che presenta un grado di innocenza minore rispetto al kitsch. Il trash ci pare un primo modo meta-estetico, un primo giudizio che identifica e cataloga la tradizione, e a quel punto la manipola per sfregio. Per tutti questi motivi, non si può affermare che il gesto scultoreo della *Spigolatrice di Sapri* sia nel complesso un'operazione trash, dato che prevale la retorica euforica, il senso di un monumento artistico-celebrativo di stampo sentimentale. Ma se l'autore Emanuele Stifano si fosse spinto oltre, se si fosse spinto a irridere i valori risorgimentali producendo in modo inedito, e esplicito, un elogio del fondoschiena come risposta alla committenza che chiedeva un adattamento della ballata di Mercantini, allora il tipo di operazione sarebbe stata qualificabile in un dispositivo semiotico di altro tipo, che chiameremmo trash. Torneremo sul punto.

2.1. Archeologia del trash

Introducendo un volume del 2020 dedicato a un'antologia del kitsch, i curatori affermano di aver compiuto l'impresa per una ragione storica. Parlare di kitsch nel 2020

¹⁹ Per ragioni di spazio tralasciamo un aspetto tra i più rilevanti, fra le istanze polemiche emerse attorno alla statua: la poesia costruiva la storia da un punto di vista femminile, la statua è un oggetto guardato, e guardato da un punto di vista maschile.

²⁰ Si pensi per un confronto alla statua di Floriano Ippoliti donata ad Ancona nel 2013, con il titolo "Violata". Molto discussa e oggetto di gesti di guerriglia contestativi, l'opera è assai più tradizionale dal punto di vista degli stilemi kitsch-scultorei che esibisce.

²¹ Un sacro che naturalmente è passato al vaglio di una secolarizzazione (Killy 1962) per la quale l'«estesico è nella quotidianità» (Moles 1979, 208).

significa immergersi in problemi che travalicano l'estetica filosofica, e dilagano piuttosto nel quotidiano. Il gusto – buono e cattivo – è diventato «un settore strategico del marketing»; esso «produce piccole comunità che comprano gli stessi brand» e la società di massa sembra essersi «dissolta insieme alla centralità dei media per tutti». Il resto si deve a un'ibridazione «pluriculturale costante di valori e gusti» (Belpoliti & Marrone 2020, 9). Per parte sua Mecacci (2014) parla di una grande 'terza fase' del kitsch: nato come problema etico del sistema delle arti, il kitsch si riadatta coincidendo con la cultura di massa – qui si colloca l'intervento echiano, e infine cambia pelle nel panorama postmoderno, dove, con Baudrillard, il simulacro diviene una copia priva di modello, «il surrogato si muta nell'originale di sé stesso» (Baudrillard 1976, 73). Solo in questa terza fase, secondo Mecacci, il kitsch diventa «un'estetica compiuta» (Mecacci 2014, 115). Era stato già un importante volume a cura di Dorfles (1968), a cui si è accennato, a spostare il fuoco dall'ambito delle arti a quello culturale tout court. Già in quel saggio cioè si menzionavano come kitsch pratiche come i matrimoni, la celebrazione di San Valentino, e i miti commerciali à la Barthes. Inoltre si parlava di kitsch religioso, «in cui la trascendenza è tradotta in un immaginario infantile» (Mecacci 2014, 127), del turismo di massa, dell'estetizzazione della natura, e si assestava tutto un apparato di oggetti tra i quali i souvenir e i gadget (cfr. anche Moles 1979). Qui i *gartenzwergen* erano riconosciuti e divenivano emblemi, abomini di un'ornamentalità «protettiva e inebriante» (Moles 1979, 123).

In questo scenario occorre cercare di definire qualche aspetto meno illuminato, che ci pare cruciale per l'inquadramento di un'estetica trash. In punti: un'estetizzazione del *disgustoso*; un'estetizzazione del *misero e del lumpen*; un'estetizzazione del *mediocre*. Tre forme innovative, come diremo, del fuori-norma, o dell'antinormativo estetico, profondamente innervate ai paradigmi di gusto, pur cangianti, in cui siamo tutt'ora immersi. E tre forme i cui ambiti di pertinenza sono ora soprattutto quelli del cinema e dei cosiddetti 'nuovi media' (Bolter, Grusin 1998). Per il primo, una messa in valore del *disgustoso*, vale come atto fondativo, o meglio esempio paradigmatico, la poetica del regista John Waters, imperitura icona *underground*. Lo sguardo di Waters è stato ribelle e trasgressivo in modo tanto sopra le righe da divenire scolastico. Nel 1972 Waters è autore di un lungometraggio, *Pink Famingos*, che ha per protagonista un'eroina *en travesti*. *Divine* è il nome del personaggio interpretato da Harris Glenn Milstead, amico fraterno di Waters (cfr. Waters 1981, 21). Nel film *Divine* vive in una famiglia disfunzionale, assassina, parafiliaca, grottesca.²² La canonizzazione della pellicola è legata a una scena di coprofagia di tipo documentaristico, e *Divine* erigerà la propria carriera – troppo breve, perché Milstead è mancato quarantatreenne nel 1988 – su una peculiare capacità di allestire, con Waters, il rivoltante, il triviale e il crudele.²³ Waters stesso si diffonde su questa poetica, scrivendo che negli anni sessanta era «un pesce fuor d'acqua», e davanti a una violenza che era «il sacrilegio di quella generazione» avvertiva l'esigenza di «una glorificazione della carneficina» ma «per ridere». (Waters 2000, 96). Oltre la dose di calcolata nonchalance autobiografica, è centrale, crediamo, il concetto di una sommossa divertita. In questo tipo di *trash* non c'è tragedia, e non c'è moralizzazione, nessuna «redenzione sociale» (Waters

²² In parte, l'estetica di Waters deve già contendere questo tipo di depravazioni con una vastissima serie di generi che ricadono nella categoria dell'*exploitation*. Non possiamo approfondire per ragioni di spazio: cfr. per esempio il bel saggio di Lewis (2002) e Cartmell (1997).

²³ La filmografia di Waters con *Divine* come protagonista è oggetto di un culto *underground*. A *Pink Flamingos* seguono *Female Trouble* (1974) e *Desperate Living* (1977). Ma *Divine* era già apparsa in un epico *Multiple Maniacs* (1971) e in *Mondo Trasho* (1969). Negli anni Ottanta, sempre nei panni di *Divine*, Milstead reciterà diretto da altri, in *Lust in the dust* (1985) di Bartel, in *Trouble in mind* (1985) di Rudolph, e nel postumo *Out of the dark* (1989) di Schroeder.

2000, 25), ma c'è godimento (anti)estetico. Se c'è un messaggio politico è quello di una visione senza limiti, che esibisce i mostri rimossi della decenza conservatrice. Qualsiasi tabù scatologico, alimentare, sessuale e legato all'aggressività viene montato, in forme assolutamente iperboliche, e «con amore» (Waters 2000, 25). Uno shock dove l'intensità è tutto, ma le strutture sono molteplici, pluritematiche. Questo elemento sperimentale e in fieri rimanda in modo abbastanza diretto a un carattere che Eco identificava nel testo poetico, quello cioè di generare *sorpresa*. Qui l'economia dei mezzi espressivi – dei significanti – è sempre basata su astrusità disgustose, ma il piano dei concetti è aperto a un'interpretazione creativa.

Non così, ci pare, per le altre due forme a cui abbiamo accennato. Il che porta a qualche considerazione sul concetto di 'popolare', in rapporto a quanto, ancora, in sociologia, si definisce *lowbrow*. Tutta la riflessione massmediologica del secolo scorso aveva elaborato modelli del consumo che tenevano rigorosamente a parte una concezione gramsciana – semplificata – del folklore tradizionale e del rilievo politico che assume nel suo impianto filosofico (cfr. Mecacci 2011, 34; Dei 2018, 248-9). *Pop* e *folk* sono stati cioè formalizzati come antinomici, e in senso storico, l'antropologia si scolla dagli studi culturali proprio sul concetto di gusto (Dei 2018, 11). L'idealizzazione eufemistica del folk, che ancora, sembra di poter dire, segna lo sguardo di alcune discipline etno, socio e antropologiche, è probabilmente uno degli elementi che spiegano perché manchi cospicua letteratura sul *trash* al di fuori dell'alveo dei *film e media studies*. D'accordo con Glynn (2000; cfr. anche Lazzarin 2021) sembra invece possibile parlare di forme trash con un preciso portato antinormativo, un trash che è rivalsa diretta contro questa idealizzazione.²⁴ Tra gli esempi meno indigesti e più abili si può addurre la commedia di Ettore Scola del 1976, *Brutti, sporchi e cattivi*. Molto diverso dal resto della cinematografia di Scola, recitato per la maggior parte da attori non professionisti, il film si colloca agli antipodi dell'estetica neorealista. La pellicola racconta le gesta criminali e amorali di una famiglia di baraccati romani e del patriarca alcolista e incestuoso, Giacinto Mazzatella, interpretato da Nino Manfredi. Il conflitto sociale che oppone tutti, e la turpitudine di ogni personaggio, sono esacerbati a tal punto che qualcuno ha potuto considerare *Brutti, sporchi e cattivi* un film parodistico sul neo-realismo. Il film mette in scena goliardicamente la cupidigia, l'incesto, l'inganno, la mancanza di vergogna: i poveri, insomma, non sono buoni.

Pare di poter dire che questo secondo tipo di *trash* percorra trasversalmente una regia autoriale come quella di Scola e moltissimi altri generi di testi mediali più contemporanei e pop. Il fil rouge è una sorta di *vendetta libidinosa* contro 'l'autocontrollo' e il senso della misura. La foia, il sogno pacchiano della ricchezza, il rifiuto di qualsiasi solidarietà sociale – fino alla violenza entusiasta, l'ipertrofia degli istinti legati al corpo sono figure che percorrono plot di vario tipo come quelli dei *trash realities* (*Man vs food*, *Selling sunset*, e non meno *Uomini e donne* con le sue risse in diretta), dei cinepanettoni, di molta comicità demenziale, nonché essere ingredienti del personal branding di artisti dell'hip-pop e del rap globali.²⁵ L'intensità è un tratto comune anche a quella che abbiamo delineato come

²⁴ In un senso non meno che bachtiniano (Bachtin 1979). Cfr. una posizione molto simile in O'Leary (2013).

²⁵ Fermo restando che estendere questi problemi ai social richiederebbe più di qualche pagina (cfr. per esempio Marino & Surace 2023), in ambito letterario Lazzarin (2021, 29) porta l'esempio della pagina di nonciclopedia.org dedicata a Alighieri, perfidamente intitolata «il sommo Poeta», https://nonciclopedia.org/wiki/Dante_Alighieri. Consultato il 3 febbraio 2024. Un altro caso estroso è in Masi (2003, 237-242), dove si ricorda come nei cimiteri statunitensi talvolta le lapidi esibiscano epitaffi trash. Per esempio, a Burlington, Iowa, quello di W. M. «*I am anxiously expecting you. Here I am. I no budge*»; e ad Aberdeen, North Carolina, quello di E. C. «*Born a virgin, died a harlot. She was aye a vergin at seventeen, a remarkable thing in Aberdeen*».

estetizzazione del disgusto, ma il funzionamento semiotico è diverso. Qui non sono più necessari sangue, sesso interspecifico, coprofagia o mutilazioni: i requisiti espressivi si stemperano. Invece ne appaiono dal punto di vista dei significati. Al posto dell'inconcepibile e del non-sense, che sembrano rendere per certi aspetti sempre aperto e creativo il divertimento del disgustoso, compare una compiaciuta liberazione della rozzezza. Probabilmente questo è l'esempio più tipico di sfregio del kitsch: questo tipo di *estetizzazione del misero, del lumpen* è prima di tutto danno arrecato al senso delle forme nobili e delle cerimonie sacre. Se lo scultore della spigolatrice si fosse spinto dove non ha osato, è a questo tipo di estetizzazione che sarebbe pervenuto.

Sul terzo problema, quello di *un'estetizzazione del mediocre*, va citato un saggio di Labranca (1994). Scrittore e autore televisivo, Labranca è stato un interprete dello spirito dei tempi in un'epoca aurorale e poi più matura del berlusconismo. Gli si deve un teorema del trash che lascia dubbi, ma con a corredo una fenomenologia intramontata e note profetiche. Per esempio, c'è un'interessante idea del kitsch televisivo, che interviene per correggere, redimere il trash.

Telenovelas e cartoni animati giapponesi vengono presentati sulle emittenti più ruspanti nelle loro forme originarie. L'intervento si limita esclusivamente al doppiaggio. I risultati sono spesso capolavori di massimalismo trash [...] Abituata a celebrare la falsità dell'immagine, la Fininvest, prende invece le telenovelas, le rimonta, le pulisce, le integra persino con sequels di produzione autoctona. [...] I responsabili Fininvest eliminano le sigle originali sudamericane cantate da idoli locali o anche i motivi eseguiti da ignoti cantanti neoromantici italiani per sostituire il tutto con sigle dalla grafica rinnovata, accompagnate da motivi già noti [...] Allo stesso modo vengono trattati i cartoni animati. Senza pietà vengono buttate via mirabili marcette giapponesi o canzoni in italiano eseguite da gruppi ombra o da antichi cantanti sixties appositamente riesumati. E il cartone animato viene banalizzato con motivetti-fotocopia ammiccanti e pseudo-attualizzati, veri e propri crimini contro l'infanzia. (Labranca 1994, 20)

Il trash di Labranca è uno «stato», la «condizione originaria» (Labranca 1994, 31), in senso estetico, dei testi che si incontrano immergendosi nell'offerta mediale-commerciale corrente senza erudizione o preconcetti (o meglio di ciò che poteva essere in una stagione molto lontana dall'oggi quale il crepuscolo del secolo scorso). Trash sono cibi, programmi televisivi, testi musicali, artisti e personaggi dello spettacolo. Sono trash i cartoni animati ancora esotici, con una marcetta giapponese per sigla, e sono trash

i venditori di pentolame e dimagranti delle televisioni locali [...] vestiti come parrucchiere o banconieri di salumeria finalmente in balera aggiungevano qua e là qualche lustrino o lasciavano intravedere porzioni di seni e gambe per emulazione del livello superiore televisivo cui si rifacevano. Nel linguaggio: espressioni ruspanti, scorrette e dialettali mescolate a frasi del più trito neogergo televisivo. (Labranca 1994, 18)

Inoltre, i prodotti trash sono «non-evolutivi». Il trash «distrukge continuamente il suo stesso passato», «è sterile» (Labranca 1994, 32). L'atteggiamento interpretativo da tenere davanti a queste forme 'a buon mercato', che esibiscono spesso «spontaneità» e «massimalismo», e che passano senza lasciare traccia, è prescritto da Labranca come *acritico*, «contemplativo», o meglio «constativo». È proprio questo punto che vorremmo mettere in luce.²⁶ Cioè il fatto che le note dello scrittore costituiscano un manifesto che riabilita la medietà come non condannabile a priori. Un appiattimento politico dei livelli del

²⁶ Il teorema di Labranca è piuttosto sentenzioso sui caratteri oggettivi dei testi che sarebbero trash – e questo è l'aspetto che qui non viene assunto, e perciò tralasciato, mentre ne cogliamo i rilievi soggettivi sull'atteggiamento estetico.

gusto (cfr. anche Labranca 1995, 94) come *rivendicazione*. Ci pare che parlando di una componente di *estetizzazione del mediocre*, si debba considerare un'expertise nel consumo mediale che oggi è sempre più diffusa, e che queste pagine avevano modellizzato ante-litteram. Se Eco aveva scritto una fenomenologia di Mike Bongiorno al vetriolo, Labranca si augurava di scriverne una di Jerry Scotti, ma senza alcuno snobismo. D'altronde, come ricorda Mecacci (2014, 143), per la maggior parte di noi *La corazzata Potëmkin* oggi evoca Fantozzi e non Ejzenstejn, e senza complessi di inferiorità. Il senso è quello per cui si naviga in un flusso mediale di contaminazioni, stimoli, formule in modo distaccato – è questa la forma contemporanea della piena competenza fruitiva – e si può dichiarare attaccamento per Frosinone disgustati da Milano (Calcutta) e non sentirsela di giudicare il successo del trio musicale *Il volo*. Se nell'estetizzazione del misero e del lumpen è possibile parlare di un aspetto vendicativo contro la cultura elitaria, qui sembra più interessante una componente rivendicativa, per la quale *non si deve migliorare*. Questo terzo genere di attitudine estetica, infine, si stacca dalle altre due brevemente viste per almeno tre aspetti. Non c'è più nessun legame con l'intensità – anche perché, secondo punto, non si tratta più di un modo di costruzione del testo, in senso espressivo o nei contenuti, ma di un atteggiamento interpretativo – che pure naturalmente può anche essere affermato in modo esplicito in testi artistici di ogni tipo. E soprattutto, il tradizionale, il sacro compagno solo per omissione: questa forma di trash è competenza per il tanto in cui ignora qualsiasi alfabetizzazione estetica previgente basata su una scala assoluta. Il nano da giardino, qui, può essere un ornamento tenero, o raccontare qualcosa di chi ne colloca uno in cortile, e forse è meno noioso delle sculture nei giardini di Versailles, di cui comunque, a meno di imperscrutabili gusti personali, niente è dato sapere.

3. Camp: teatro, trofei, memento mori

Le pagine di *Notes on «Camp»* di Susan Sontag, esattamente coeve a *Apocalittici e integrati*,²⁷ hanno aperto alle articolazioni dei concetti di kitsch e camp – e lo stesso Labranca (1994) discute kitsch e camp opponendoli al trash. Agli appunti di Sontag, soprattutto a ciò che ne è disceso in termini di riflessioni estetologiche e storico-politiche, sono dedicati i volumi curati da Cleto (2008, 2 voll) a cui ci rifacciamo in gran parte.²⁸

Scrivono Sontag che «già Caravaggio», in quanto «manierista», potrebbe essere considerato camp. Seguono esempi lungo tre secoli e mezzo di belle arti europee, fino a quello dell'Art Nouveau, «lo stile camp più compiuto». Nel frattempo, però, «non bisogna confondere camp e preziosismo». Il camp è un tentativo di fare «qualcosa di straordinario» (ma senza sforzo o non necessariamente con uno sforzo) e questo gesto riguarda il «glamour e il teatrale». C'è inoltre un rapporto di primo piano tra camp e tempo. Qualcosa che in passato è stato banale, o reputato esteticamente non riuscito, invecchiando può diventare «curioso». Ecco perché spesso sono camp «oggetti antiquati e fuori moda».

²⁷ E pubblicato su *Partisan Review*, che quattro anni prima aveva accolto il saggio di Macdonald in cui era nata la categoria di *midcult* (Macdonald 1960).

²⁸ Qui sono affrontate due ampie questioni che dobbiamo omettere. La prima è il rapporto tra camp e *queer studies*. È chiaro come, da una parte, il considerare i ruoli di genere «maschere» esibite in senso goffmaniano nella performance di un sé pubblico, e, dall'altra, il culto iconizzante di star del cinema nella «tradizione del camp gay» (Ross 2008, 462), aprano le note di Sontag al problema politico delle identità di genere. La seconda è l'indagine, perlopiù in chiave francofortese, dei rapporti di potere attorno al camp. I *cultural studies* hanno tematizzato il conflitto tra diversi gruppi marginali e diverse sottoculture sia in termini di 'resistenza camp' al consumo, sia per le capacità, impari, di controllo dei mezzi di produzione simbolici e materiali (cfr. Cleto 2008, vol. 2).

Il camp può essere considerato «dandismo contemporaneo», un modo di godere di oggetti di massa «possedendoli in maniera insolita». Questo possesso può apparire «malizioso o cinico»; ma in realtà è un modo dolce di «apprezzare le cose senza giudicarle»; per questo si deve distinguere il camp dalla Pop Art che invece, «alla fin fine è nichilista». La massima camp definitiva equivarrebbe a: «è bello perché è orribile».²⁹

Senza dubbio la riflessione di Sontag è caotica e rischia di soffrire di una ‘specie di partito preso, ça va sans dire, contro il metodo’ (Belpoliti & Marrone 2020, 319); nondimeno resta pionieristica. A suo corredo appaiono altre penetranti annotazioni. Booth (2008, 330) sottolinea che il camp va distinto da quello che di norma chiamiamo ‘chic’, perché nelle operazioni che realizza non c’è alcuna «pretesa di potere». Il camp è un discorso autoironico e officioso, cioè antinormativo, non un’affermazione di eleganza egemonica. In quanto forma di critica il camp non è neanche una proposta positiva. Il che permette a Booth di distinguerlo da un’estetica ‘pop’: se il pop è seducente, il camp lo è «*per finta*», se il pop è giovane, il camp è «in adorazione della giovinezza», se il pop è «fatto di trovate», il camp è «*deliberatamente trito*» (Booth 2008, 329). Secondo Giuseppe Merlino (2008) il camp

trasforma la Cultura in Monumento in rovina, [monumento] pronto per il saccheggio. Il Monumento, si sa, è destinato all’oblio insieme con il sapere che lo decifra, ma il monumento disseminato e ridotto all’insignificante galleggia e circola, diventa intimo, resiste come glossa a un testo assente. Saranno le *ruines de ruines*. La tecnica del camp è quella di un bottino spensierato, di una scorreria mondana, di una collezione di trofei taciturni. (Merlino 2008, 438)

È l’estetizzazione di una «bellezza che non appartiene a nessuno: adorabile *res nullius*» (Merlino 2008, 438). E Merlino aggiunge che in senso formale tale discorso presenta tratti che lo apparentano all’enunciazione scientifica: produce enunciati tacendo sia sulle circostanze sia sul soggetto dell’enunciazione (Merlino 2008, 443). Infine, Ross (2008) porta la questione in campo storico-politico. Alla fine degli anni Sessanta, davanti al pop come predominio dell’*immediatezza*³⁰ e dell’autosufficienza, il camp appare quale pratica «necrofila», con una precisa funzione socio-antropologica. Nel far rivivere forme culturali defunte, stili o parti di uno stile disperatamente datati [...] «il camp agisce come una specie di *memento mori*, un monito sull’oblio che attende lo stesso pop»³¹ (Ross 2008, 458).

Per Labranca (1994, 17) l’esempio emblematico del camp nel panorama televisivo di cui si occupava era *Blob*. Trasmissione imperitura di Rai3, *Blob* campiona spezzoni audio e video estrapolati dal palinsesto di prima mano di emittenti nazionali, locali – e poi anche estere – rimondandole in base a un tema satirico del giorno. Secondo Labranca *Blob* ha saputo «codificare» i moduli del trash televisivo, «almeno nei suoi aspetti di esagerazione» (Labranca 1994, 17).

Ma un esempio più convincente, forse, è offerto da un progetto realizzato dal regista Wes Anderson e della disegnatrice Juman Malouf. Tra il 2015 e il 2019 il duo allestisce una mostra austriaca sui generis, intitolata *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures* (cfr. Anderson & Malouf 2016). Su invito dei curatori del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Sabine Haag e Jasper Sharp, gli artisti hanno potuto esplorare gli archivi del museo viennese e dell’apparentato Naturhistorisches Museum. Dopo anni di cernita, la selezione

²⁹ Rispettivamente dalle note 8, 14, 27, 28, 31, 45, 46, 55, 56, 58.

³⁰ Cfr. su questo anche Mecacci (2011).

³¹ *Memento mori*, osserva Ross, irrefutabile da parte del pop, che si pensa di per sé già in scadenza, usa-e-getta.

è caduta su 423 oggetti³² totalmente eterodossi, estratti da dodici diverse serie del Kunsthistorisches Museum, in mezzo a oltre quattro milioni di opere raccolte dagli Asburgo, e da altrettanti dipartimenti del Naturhistorisches Museum, vantante un ipertrofico 'tesoro' di venti milioni di esemplari naturali. Oltre alla mummia egizia di un toporagno che dà il titolo alla mostra, l'esposizione comprende monete antiche, dipinti, strumenti musicali, animali mummificati, sculture e abiti. Parlare del progetto paragonandolo all'allestimento di una *wunderkammer* contemporanea, come ha fatto molta stampa, sembra davvero riduttivo. Chiunque ne abbia avuto esperienza spettatoriale – privilegio di chi scrive – può sottoscrivere che i pezzi in mostra non avessero niente a che vedere con il criterio della rarità. *Spitzmaus Mummy in a Coffin* appare piuttosto basato su un gesto artistico di pungente ironia, un gesto che indica il brutto, il banale e il sinistro debordando di continuo attraverso stili, epoche e categorie fenomenologiche dell'estetica occidentale. Una mossa, indirettamente, già warholiana. Nel 1970 infatti Andy Warhol fu invitato ad allestire una mostra perlustrando a piacimento gli archivi del Rhode Island School of Art and Design a Providence (Cfr. Lo Pinto 2011). Il risultato, *Raid the Icebox 1*, fu una straniante collezione di frivolezze, banalità, e opere anonime allestite simulando le sembianze del magazzino della scuola in cui erano fino a quel momento giaciate.

Queste forme di 'musealizzazione' anomala – ma *affettuosa* – di cose goffe o ignobili,³³ forme irriverenti ai principi canonici dell'allestimento espositivo, permettono di avanzare qualche considerazione d'insieme sul camp. Macdonald (1953, 6) denunciava il kitsch come un'estetica che «sminuzzava tutto insieme»; semmai, si potrebbe dire a questo punto, il camp sembra proprio un prodotto diretto della facoltà – strutturale – della cultura di 'sminuzzare tutto insieme'.

Chiamiamo camp un'operazione meta estetica che lavora sulla categoria dell'innovazione. Un gesto che si – cataloga il brutto e lo scandente – e lo riesplora con un procedimento a grandi linee riconoscibile. L'innovazione del camp consiste in una riproposta che mummifica il suo oggetto, *neutralizzandone* i mefitici effetti disforici.

La riproposta non irride ciò che viene messo «tra virgolette» (Sontag 1967, 359): non c'è l'intento di distruggere. Nel senso contrario, non c'è neanche alterazione radicale: il testo mummificato deve permanere intonso, e non ibridarsi strutturalmente con altri elementi. Al che segue che qualsiasi operazione di *ready-made* sia un atto camp? Non crediamo che la risposta sia positiva. L'orinatoio di Duchamp è profondamente distruttivo di un intero ordine estetico pregresso e l'orinatoio in quanto sé stesso, in quanto oggetto di design su cui si può esercitare uno sguardo in termini di forma e funzione, non pertiene all'economia strategica del ragionamento di Duchamp.

Allo stesso modo, quando nel 2011 Maurizio Cattelan scandalizza la critica esibendo al Guggenheim di New York un'installazione intitolata *All*, che non è altro che l'insieme dei suoi lavori precedenti, il gesto annulla platealmente il senso delle opere in mostra.³⁴ Né le confezioni di *Brillo box* o di zuppa Campbell di Warhol parlano di oggetti brutti o scadenti. Per parte sua, infine, anche *Blob* sembra lavorare su un concetto diverso dal gesto camp. L'intento del programma è la ricerca di una formula estetica inedita, e il prelievo e l'interpolazione del brutto e dello scadente sono strumentalizzati per illustrare un tema che li trascende, puntata dopo puntata. Ciò che fa *Blob* è sovrascrivere gli spezzoni che rimonta in satira; un'operazione simile al modo in cui l'artista Enrico Baj, negli anni Sessanta, nelle *Modificazioni* dipingeva «ultracorpi», mostri e ufo in paesaggi kitsch di pittori modestissimi,

³² La mostra è inaugurata a Vienna nel 2018; nel 2019 arriva alla Fondazione Prada di Milano in versione espansa: i pezzi esposti in Italia sono 538.

³³ Cfr. anche le considerazioni di Warhol sui «*rifiuti*» (Warhol 2009, 80).

³⁴ Sul «vuoto degli intenti» di Cattelan cfr. Fabbri (2020, 187).

su ‘croste’ di altri, acquistate a mercati e mercatini.³⁵ Un’operazione che, su un piano più attuale, combacia con il gesto di reimpiego delle immagini di moltissimi generi di *meme*.

Nell’esempio della mostra di Anderson e Malouf, il camp sembra avere un intrinseco legame con il tempo lungo delle epoche, degli stili estetici in senso storico. Ma non è questo un carattere che ascriveremmo a qualsiasi procedura del genere: piuttosto sembra contare il fatto che si tratti di un processo di sanzione, in senso semiotico, meta-estetica, una procedura di catalogazione giudicante e riproposta ammiccante.

Tant’è che si può musealizzare un nano da giardino, come accennato nelle prime pagine, tanto quanto, e non meno propriamente, sia possibile operare su oggetti di design quasi coevi – come fa Warhol del 1970. Tuttavia è senza dubbio camp qualsiasi collezionismo, tanto pubblico, quanto privato, di oggetti demodé insulsi o variamente orrendi. Inoltre, e infine, in questo senso si può fare camp del kitsch, del trash o di altro camp.³⁶

Per tale ragione, ci pare che il camp si collochi a un grado meta-estetico più alto rispetto al trash. Come tenteremo di chiarire meglio nel prossimo paragrafo, il camp sembra funzionare come legittimo operatore sistematico delle strategie con cui «il meccanismo della cultura» (Lotman & Uspenskij 1973, 66) permette di produrre innovazione estetica.

4. Una proposta sintattica

Nelle pagine precedenti abbiamo lasciato aperte diverse questioni, che ora è il caso di affrontare, tentando di riunire le fila e proporre un’ipotesi interpretativa d’insieme.

4.1. Eccedere Macdonald: livelli e strati

Un primo elemento da cui ripartire è il fatto che nel senso comune, oggi, in molte lingue, kitsch e trash significano come poli di un’opposizione implicita. Un’opposizione che pertiene al gusto, ma che trascende i domini discorsivi e il concetto di opera d’arte, e che senza dubbio prescinde da qualsiasi determinismo su un presunto livello della cultura alta, elitaria o d’avanguardia. Il tedesco e l’italiano sono le lingue più omogenee (cfr. Liessman 2003); in altre, dei due termini la definizione di kitsch è forse appena più stabile. In inglese kitsch si oppone più direttamente a *dross*, “robaccia”; in francese kitsch si usa spesso come sinonimo di *has been* o *rococò* nel senso di ‘un’estetica invecchiata, che cerca di tornare ma non funziona’. Inoltre a trash si affianca *gore*, che corrisponde al disgustoso di cui abbiamo parlato citando John Waters.³⁷ In portoghese kitsch è affiancato da *quem me dera poder, mas não posso*, che si traduce alla lettera con “vorrei ma non posso” e si distingue da *brega*, inteso come “pacchiano” e “spudorato”. La componente sentimentale del senso del kitsch trattato dall’estetica novecentesca sembra essere sopravanzata dall’idea echiana di una semplificazione indebita. È una semplificazione indebita quella delle risate registrate in televisione, quella dei drammi sociali affrontati dal Tg2, la glorificazione contemporanea del vino di qualità da gustare rigorosamente in calici e le presine da cucina con stampata la *Notte stellata* di Van Gogh. Ancora, è semplificazione indebita tutta l’etichettatura euforizzante delle marche e dei bollini – dall’adesivo «bimbo a bordo» posto sul cruscotto

³⁵ Cfr. per esempio Enrico Baj, *Ultracorpora in Svizzera*, 1959; Enrico Baj, *Au bord du lac*, 1959.

³⁶ Un’operazione che i massmediologi Nesselhauf e Schleich (2017, 28), nel caso del trash, chiamano «meta-trash».

³⁷ Lo spagnolo è un caso clamorosamente irregolare, perché kitsch non ha un contrario, e se parliamo di valori che riguardano l’intensità e il disgusto, sono correnti *gore* – ma solo per l’estetica cinematografica, e *punk*, che però nel senso comune spagnolo è un termine sedicente politico.

posteriore dell'auto alle classificazioni semaforiche con cui Mediaset negli anni Novanta introduceva dei distinguo tra visioni idonee o vietate ai minori.

Nondimeno, il sentimentalismo resta senza dubbio un carattere kitsch di certi casi emblematici: dai nani da giardino ai mercatini di Natale, dalla musica neomelodica alle proposte turistiche per il week-end di San Valentino, dalle ceramiche Thun fino alle fiction e alle tradizionali *soap operas*. Un terzo aspetto, sicuramente centrale, e che già Eco aveva messo in luce, è quello della dimensione etica. È kitsch un gesto di appropriazione culturale disonesto, che *disloca un elemento* a fini estetici ma senza «etica della comunicazione» (Padoan 2018, 69). Così si fa kitsch Barilla che in una campagna spaccia il sirtaki per musica folk italiana, e così è kitsch usare la Venere di Botticelli come *bella turista* in un lancio di marketing territoriale. Né, ancora con Padoan, lo è meno la strategia di Nivea di inscenare, a San Siro, nel 2016, una falsa danza di guerra maori con dei figuranti che si detergono il corpo.

Quarto e ultimo carattere, quello che ci appare cruciale, il kitsch è un discorso *normativo*. Si tratta di un aspetto tra le righe in Eco ma molto chiaro a Mecacci (2014, 144). Se nel trash e nel camp c'è divertimento, il discorso kitsch è serissimo, affidabile: il kitsch è «ossessionato» (Mecacci 2014, 144) dalla tradizione, dalla costumatezza e dal sacro. Per questo, possiamo rispondere in senso positivo a una delle domande inevase di queste pagine: considerando l'aura di sacralità che avvolge il senso della Champion's League, è poco pertinente chiedersi – come avrebbe fatto Eco – se l'inno di Britten aspiri o meno a essere un'opera d'arte. L'inno è kitsch perché trasuda religiosità calcistica, ed è difficile raccogliere pareri diversi, tra qualsiasi cittadino europeo che segua il calcio, da quello secondo cui sia una musica che 'subito emoziona'. Si deve sapere, però, che su YouTube è possibile disporre di rifacimenti goliardici, parodie che riscrivono il testo modulando bestemmie e imprecazioni tifose, oppure scherzano con l'incomprensibilità della colonna verbale proponendone una versione omofona. Rifacimenti che non potremmo definire diversamente da testi trash. Come anticipato, il trash cioè vige, ci sembra, quale gesto di insolenza. È questo l'aspetto per cui si oppone al kitsch: entrambe sono forme legate a un'intensità patemica, ma il kitsch è un pusillo benpensare, mentre il trash è un energico malpensare. Inoltre, se il kitsch è serio, il trash è una prima ribellione divertita al prezioso e al pregiato. È una risposta non alla cultura alta, nozione oggi fragilissima, ma al sacro. Nel paragrafo 2 ne abbiamo abbozzato tre componenti. Il nano da giardino *pulp*, accoltellato dal vicino di casa, sembra evocare un'estetizzazione del disgusto. Ma esistono infinite parodie di nani nudi, defecanti, storditi dall'alcol che rimandano in modo vivido a un'estetizzazione del misero e del lumpen. Un altro esempio della terza componente, l'estetizzazione del mediocre, potrebbe essere un altro lavoro di Maurizio Cattelan, *America*, consistente nel wc in oro a 18 carati, e perfettamente funzionante, che l'artista ha installato al Guggenheim di New York nel 2016. Per assurdo – a meno che non esista già – lo sarebbe anche una sala da ballo, una discoteca qualunque, dove si ballassero pezzi dance alternati a Händel, Puccini e Schönberg. I poli dell'opposizione di senso comune che organizza kitsch e trash sembrano riguardare la celebrazione e la sconsecrazione, la conferma delle regole estetiche vigenti e la di esse inosservanza. Per questo, sembra possibile opporre all'idea di *livelli* socioculturali, socioeconomici, socioestetici, quella di una procedura *stratificata*, di un meccanismo generale attraverso cui, in due momenti logicamente organizzati come primo e secondo, le norme estetiche di una cultura si «ossificano» (kitsch) (Lotman & Uspenskij 1973, 81) e si demitizzano (trash).

4.2. Una proposta in senso lotmaniano

L'ipotesi ci permette di attribuire al kitsch e al trash un carattere molto diverso da quello di socioletti, intendendoli piuttosto come operatori semiotici di una cultura in senso lotmaniano. La semiotica della cultura dello studioso russo – principale campo di esercizio delle sue riflessioni, e insieme oggetto teorico – è basata su alcuni assunti. La cultura è vista come sistema dinamico, sia in senso evolutivo, sia in quello di un indefesso lavoro di analisi e assestamento dell'informazione. Nella cultura, intesa come ambiente, circolano testi di vario tipo, e si organizzano campi; ma in un'ottica più generale i processi semiotici sono funzionali a una progressione sistemica complessiva. I cambiamenti della cultura sono modellizzati da Lotman secondo una serie di ipotesi: si tratta di un modello topologico e a tratti molto biologista (cfr. Lotman 1994), in cui l'eterogeneità – «la pluralità» – è fondamentale alla sopravvivenza del sistema ma nello stesso tempo viene controllata attraverso processi di «omologazione» e ordinamento (Lotman & Uspenskij 1973, 51). Una delle sue proposte più celebri riguarda i tipi di norme che organizzano lo spazio culturale. Da una parte è primario che una cultura si doti di regole, di ampi e vari «sistemi di regole» a fine *autodescrittivo* e per preservare i principi del proprio funzionamento. Dall'altra la costruzione dell'ordine è sempre «incompleta», e questa incompletezza collabora in senso normale al funzionamento della cultura, dal momento che garantisce la «condizione obbligatoria dello sviluppo» (Lotman & Uspenskij 1973, 60). Così si alternano fasi fisiologiche di forte strutturazione interna, in cui prevale, scrive Lotman, il criterio della «correttezza» – cioè la cultura processa le informazioni secondo la categoria corretto vs erroneo – e fasi di 'destrutturazione', in cui prevale il giudizio su ciò che è più «espressivo», e la categoria pertinente non è più corretto vs erroneo ma quella «vero vs falso» (Lotman & Uspenskij 1973, 53).

Ponendoci in quest'ottica il problema estetico muta molto. Innanzitutto la questione del gusto non si discute in base al dualismo classico di un'estetica soggettiva e oggettiva. Il gusto non risiede in alcun «kitsch-Mensch» alla Broch (1990), né il brutto può essere qualità intrinseca di un artefatto o di un'opera d'arte. Le dinamiche individuate da una semiotica della cultura fanno dei gusti grandi fasci di discorsi collettivi, efficaci in modo arbitrario e impersonale, in una considerazione filosofica del senso delle norme come esattamente intermedio tra il particolare e l'universale. Questo genere di meccanismo era già presente in alcuni modelli anche echiani, degli anni Sessanta, quando si assumeva che, con Marrone, tra Kitsch e avanguardia ci fosse

un continuo dialogo, o meglio il che significa che tra i due universi comunicativi non c'è per nulla, come potrebbe sembrare, una barriera di incomunicabilità. Al contrario laddove il kitsch si nutre costantemente delle forme dell'arte piegandole ai propri scopi evasivo-consolatori, l'avanguardia recupera immagini e simboli ormai kitsch rilanciandone la portata significativa. (Belpoliti & Marrone 2020, 337)

Si tratta ora di portare il ragionamento a più ampie conseguenze. La Gioconda *fruita* come feticcio della «Grazia Ineffabile» è kitsch a tutti gli effetti, ma non in base al problema di elaborare una complessa teoria della ricezione. Lo è in quanto sottoposta a una dinamica inevitabile di deriva dei valori semiotici nel cambiamento della cultura, dinamica per la quale qualcosa – arbitrariamente – scompare e viene dimenticato (Lotman & Uspenskij 1973, 47), mentre molto altro si banalizza, si fa kitsch e si apre al diletteggioso.

Inoltre, quella lotmaniana è una prospettiva che non permette – come spesso accade nei *cultural studies* – di opporre in modo netto il politico e l'estetico. L'evoluzione culturale può fare dell'estetica un'arma della politica, ma può succedere anche il contrario, e il trash

su cui abbiamo provato a riflettere è forse un esempio del secondo caso. Infine, occorre tornare sull'elemento del tempo, che inerisce in modo diretto sia al kitsch che al camp, ma non nel senso della struttura interna dei testi estetici, quanto piuttosto nell'economia complessiva dei modi dell'innovazione culturale lotmaniana.

In Eco (1973, 211) c'è il succulento racconto di una signora al bar che si 'preoccupava' leggendo il giornale, perché apprende di un pittore, Guido Reni, il cui quadro è stato venduto a una cifra esorbitante. Dapprima la signora inveisce contro il sistema dell'arte che rimpingua gli artisti al netto della disgraziata condizione della vita piccolo-borghese; ma lo scandalo svanisce quando si scopre che Guido Reni è un pittore seicentesco. Eco ne conclude che il tempo *feticizza* il passato, rendendolo kitsch. Guido Reni si fa kitsch perché viene a coincidere con «un valore ufficiale», che ora può essere «manovrato come copertura di altre operazioni» come tutti quei valori che accettiamo «di rispettare senza crederci e senza esserne coinvolti» (Eco 1973, 213). Per parte sua Sontag, e con lei Merlino e Ross parlano del camp come recupero del fuori moda (cfr. supra, paragrafo 3), come estetizzazione «necrofila» del datato.

Ora, i due problemi sono pienamente integrabili in una prospettiva di semiotica della cultura. Da una parte, cioè, è comprensibile che una deriva evolutiva continua dei valori estetici opacizzi quelli del passato. Gli elementi che escono dal discorso vigente sul gusto si rendono disponibili a un ordinamento conservativo e conservatore: a scuola si impara cosa, di secoli di storia dell'arte, debba essere riconosciuto e convalidato. Dall'altra, dato che la cultura è un sistema caotico in cui convivono diversi sotto-sistemi interagenti, è 'fisiologico' che l'innovazione si generi anche attraverso il recupero. Gli *scarti* di Warhol (2009, 80) sono strutturalmente disponibili a rientrare in gioco in una rivalorizzazione semiotica.

È per questo che abbiamo definito il camp come un'operazione più complessa, a uno stadio *logicamente* successivo a quello del trash. Per poter innovare qualcosa di noto, il camp deve prima neutralizzarlo, e la distanza estetica che si crea nel trascorrere del tempo è un elemento che, in molti casi, interviene in modo naturale in questo processo. Il camp si configura come sorta di tappa terminale di un movimento culturale in tre tempi. I testi si *ossificano*, in modo tale da corrispondere al tradizionale, al noto e all'acconcio – in una forma di sacralizzazione normativa che in linea di massima non risparmia a priori alcun elemento del sistema; i testi si profanano e si degradano; a questo punto i testi sono disponibili a una neutralizzazione che li rende di nuovo in grado di circolare. La velocità di queste operazioni è assolutamente variabile; e senza dubbio si tratta di operazioni in alcuni casi ricorsive – abbiamo lasciato fuori da queste pagine i campi della moda e della pornografia,³⁸ perché ognuno avrebbe richiesto una trattazione incommensurabile allo spazio di un articolo. Usare *Zadok The Priest* come colonna sonora delle incoronazioni britanniche è kitsch? Se non lo è già e se continuerà a essere impiegato a questo scopo, ha buone probabilità di diventarlo.

4.3. Tipi puri e tipi misti: questioni aperte sul trash e sul camp

Tratteggiata questa ipotesi, restano però dei dilemmi residui. Abbiamo provato a delineare alcuni aspetti che strutturassero le differenze tra kitsch e trash (normativo e antinormativo), tra diversi tipi di trash (profanazioni legate o non legate all'intensità), e tra trash e camp (profanazioni e neutralizzazioni, a due stadi diversi di pratiche meta-estetiche).

³⁸ Cfr. se pur ormai datato, ma con una vasta bibliografia e casi di studio ancora attuali Biasin, Maina, Zecca (2011).

Lo abbiamo fatto però a nostro rischio e pericolo. Allo stato di queste note, l'unico dei tre termini ad apparire più definito è quello di kitsch, categoria che ci sembra non desueta, indebolita o sostituita da altre (cfr. Padoan 2018; Lazzarin 2021; Nesselhauf & Schleich 2017) ma in forze e fattiva. Abbiamo provato a introdurre una riconsiderazione del modello echiano di kitsch come *testo poetico dalla struttura semplificata che si pretende arte e celebra stilemi ormai diventati formule, ma che non «riesce ad apparire, nel nuovo contesto, omogenea e necessaria come l'opera originaria»*. I testi che oggi definiamo kitsch non sono più solo poetici (l'adesivo «bimbo a bordo»), e non sempre si pretendono arte (l'inno della Champion's, una campagna pubblicitaria, i nani da giardino, le proposte per San Valentino). In compenso sembrano solidi il principio della semplificazione strutturale (gli applausi registrati, Van Gogh sulle presine, la Gioconda feticcio) e quello della celebrazione di stilemi – che si è rimaneggiato parlando di gesti di appropriazione culturale disonesti. A questi abbiamo aggiunto il carattere, in molti casi, del testo kitsch come testo sentimentale – che potrebbe costituire l'equivalente contemporaneo della pretesa artistica del kitsch echiano, e che è classico in molte teorie estetologiche, e l'elemento normativo, forse il più dirimente. Il *gartenzwerge* presenta almeno tre di queste quattro marche – semplificazione, sentimentalismo, normatività – e tutti gli esempi che abbiamo provato a elencare sempre due: la prima e l'ultima.

L'ultimo corollario è che nessuno di noi sia esente dal godere in qualche modo di testi kitsch. Con saggezza, nel 2014 Eco scriveva che non c'è motivo di negare a qualcuno la predilezione per «le foto dei bambini o i cuccioli in porcellana» e a questi feticci dieci anni dopo andrebbero aggiunti l'arredamento falso-minimalista, una foto spinta su Instagram, video di gattini e la *grandeur* indotta da una lista sterminata di auguri di compleanno sui social. Feticci che tutti godiamo con candore.

I dilemmi residui investono i termini di trash e camp. C'è davvero un discrimine cospicuo tra trash come *estetizzazione del mediocre* e camp? Inoltre, in apertura si è accennato a un *esprit* camp che travolge i nani da giardino in una loro continua rielaborazione. Quali sono allora i confini del camp? Il concettualismo selvaggio dei testi prodotti nell'universo digitale polverizza le relazioni logiche che abbiamo proposto? Si può dare un tipo misto kitsch-camp; o si può fare trash del camp? Aggiungiamo qualche nota di chiusura su tali problemi.

Provando a mantenere alcune convinzioni che informano questo articolo, diremmo che il trash 'del terzo tipo' è qualunque, è una forma di rifiuto della gerarchia estetica vigente nel senso che si rifiuta di aderirvi, mentre il camp è selettivo, alla gerarchia fa subentrare la logica della raccolta. Il trash come estetizzazione del mediocre non intende focalizzarsi su alcunché, è una forma di memoria culturale casuale, indifferente a un giudizio sui significati e sui significanti. Il camp, se non altro, è giudicante, è sanzionatorio, nel senso in cui mette in atto, al posto dell'iconoclastia sulla struttura del testo in sé, un giudizio sui significanti. In altre parole, il trash è neutrale quanto il camp è interessato alle caratteristiche espressive dei testi che musealizza. In un modo paradossale, tuttavia, il trash è meno modesto del camp. Il trash del terzo tipo rivendica – *come forma di innovazione meta estetica* – il diritto di sfregiare – ignorandolo – qualsiasi elemento esteticamente caratterizzato nel sistema di una cultura. Il camp non pretende niente, se non un diritto alla curiosità, che è l'opposto della noncuranza dell'estetizzazione del mediocre. Nondimeno li avvicina nel complesso un'inerzia che non sfocia mai nella costruzione *attiva* di un modello estetico sconosciuto. Col che veniamo al secondo punto. C'è un meme, stoico come intere tipologie di meme, che si incarica di chiudere la diatriba intorno alla statua della *Spigolatrice di Sapri*. È basato su uno stilema memetico classico, quello della scena in cui c'è un tizio che cammina per la strada con – si suppone – la persona con cui esce, e si gira a guardarne un'altra con un'espressione gonza di gigantesco encomio per il suo deretano. La partner nel frattempo

si schifa. In questa versione del meme la partner è la statua di Sapri e il soggetto dell'apprezzamento è la statua anconetana di Ippoliti³⁹ (cfr. nota 20, supra).

Nel paragrafo 3 abbiamo accennato al fatto che queste operazioni, le operazioni compiute dal discorso pop dei meme, *non sono camp*, perché presentano un'interpolazione già attiva, già creativa: usano e stravolgono il testo interpolato. Di questo uso il camp sembra una specie di gesto preliminare. Si può avallare questa ipotesi, oppure non farlo, considerando che nel meme c'è una componente trash ineludibile – la stessa che si iscrive nella statua di Sapri per mezzo del vivido deretano nudo.

Un altro esempio abbastanza liminale è l'uso che lo stilista Elio Fiorucci fa del *gartenzwerge* nelle sue collezioni di oggettistica a brand *Love Therapy*. Qui il nano da giardino è uno stemma declinato in molte forme: nel design di una lampada, ma ancora prima, e più pervasivamente, nell'immagine dello gnomo su sfondo rosa shocking che firma tutto il merchandising *Love Therapy*. Si tratta di un caso di commistione tra kitsch e camp? È una domanda che dobbiamo lasciare aperta. Per rispondere, da una parte potremmo adottare un punto di vista che collega anche trash e camp a una visione storica delle operazioni di propagazione e popolarizzazione del cattivo gusto, una visione che considera il postmoderno come unica cornice teorica entro cui iscrivere i giochi, le burle, le polemiche della creatività estetica contemporanea. La stessa visione che anche Eco, forse, era finito per avallare. Ma non è questo il discorso portato avanti fin qui. Se consideriamo kitsch, trash e camp come operatori semiotici in una teoria lotmaniana della cultura, si tratta di procedure che non ha nessun senso storicizzare e attribuire a sfondi teorici quali il postmoderno. Un'altra strada, che a questo stadio non abbiamo strumenti per aprire, è poter raffinare ulteriormente questi appunti, proprio provando a concepire in modo più adeguato gli innesti possibili tra procedure kitsch, trash e camp. Lo gnomo camp di Fiorucci è forse già travalicato in un ennesimo discorso kitsch, nella nuova riapertura di un cerchio di pratiche di innovazione culturale lotmanianamente inteso? È una strada che ci appare più prolifica.

Bibliografia

- Adorno, T. (1932). Kitsch. In *Gesammelte Schriften* (791-794). Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Adorno, T. (1959). *Dissonanze*. Trad. it. di G. Manzoni. Milano: Feltrinelli.
- Anderson, W. & Malouf, J. (2016). *Spitzmaus Mummy in a Coffin and Other Treasures*. Köln: Walter Koenig.
- Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. it. di M. Romano. Torino: Einaudi.
- Baudrillard, J. (1976). *La società dei consumi*. Trad. it. di G. Gozzi, P. Stefani. Bologna: Il Mulino.
- Belpoliti, M. & Marrone, G. (a cura di). (2020). *Kitsch*. Riga 41. Milano: Marcos y Marcos.
- Biasin, F., Maina, G., Zecca, F. (a cura di). (2011). *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*. Milano-Udine: Mimesis.
- Bolter, D. & Grusin, R. (1998). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

³⁹ <https://twitter.com/batduccio/status/1442752173016817667>. Consultato il 17 marzo 2024.

- Booth, M. (2008). [1983]. *Campe toi!*. Trad. it. di S. Consonni, M. Pianeti. In Cleto, F. (a cura di). *PopCamp, Volume I*, 317-338.
- Broch, H. (1990) [1950]. *Il Kitsch*. Trad. it. di R. Malagoli, S. Vertone. Torino: Einaudi.
- Calinescu, M. (2020) [1987]. *Cinque facce della modernità*. Trad. it. di M. Maiolani. In Belpoliti, M. & Marrone, G. (a cura di). *Kitsch* (482-505). Riga 41. Milano: Marcos y Marcos.
- Cartmell, D. (a cura di). (1997). *Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience*. London: Pluto.
- Cleto, F. (a cura di). (2008). *PopCamp, Volume I*. Riga 27. Milano: Marcos y Marcos.
- Cleto, F. (a cura di). (2008). *PopCamp, Volume II*. Riga 27. Milano: Marcos y Marcos.
- Dei, F. (2018). *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*. Bologna: Il Mulino.
- Dorfles, G. (a cura di). (1968). *Il kitsch: antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2017). [1964]. La struttura del cattivo gusto. In *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (65-130). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1973). *Kitsch, Kitsch, Kitsch, hurrah!*. In *Il costume di casa* (198-224). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2006). *Storia della bruttezza* (391-438). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2014). *Kitsch kitsch kitsch, hurrah!*. In *L'Espresso*, 19 settembre. <https://lespresso.it/c/opinioni/2014/9/19/kitsch-kitsch-kitsch-hurrah/27439>. Consultato il 17 febbraio 2024.
- Fabrizi, P. (2020). *Vedere ad arte. Iconico e icastico*. Milano: Mimesis.
- Giannitrapani, A. (2022). Desemantizzare/Risemantizzare. *Versus*, 134, 1, 3-22.
- Giesz, L. (1960). *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Glynn, K (2000). *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power, and the Transformation of American Television*. Durham: Duke University Press.
- Greenberg, C. (1986). [1939]. Avant-Garde and Kitsch. In *Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgements 1939–1944* (5-22). Chicago: University of Chicago Press.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Jouannais, J.-Y. (1999). *Des nains, des jardins*. Paris: Hazan.
- Killy, W. (1962). *Deutscher Kitsch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Labranca, T. (1994). *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*. Roma: Castelvecchi.
- Labranca, T. (1995). *Estasi del pecoreccio*. Roma: Castelvecchi.
- Lazzarin, S. (2021). *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*. Roma: Vecchiarelli.
- Lewis, J. (2002). *Hollywood V. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: NYU Press.
- Liessman, K. P. (2003). *Jenseits von Gut und Böse*. *Neue Zürcher Zeitung*. 1 dicembre. <https://www.nzz.ch/folio/jenseits-von-gut-und-bose-ld.1618501>. Consultato il 18 gennaio 2024.
- Lo Pinto, L. (2011) *Raid the Icebox 1*. *Doppiozero*. 4 febbraio 2011: <https://www.doppiozero.com/raid-icebox-1>. Consultato il 3 marzo 2024.
- Lotman, J. & Uspenskij, B. (1973). *Tipologia della cultura*. Trad. it. di R. Faccani. Milano: Bompiani.
- Lotman, J. (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Trad. it. di N. Marcialis. Venezia: Marsilio.
- Macdonald, D. (1953). Theory of Mass Culture. *Diogenes*, 3, 1-17.
- Macdonald, D. (1960). Masscult And Midcult. *Partisan Review*, 27, 4.

- Macdonald, D. (1962). *Against the American Grain*. New York: Random House.
- Marino, G. & Surace, B. (a cura di). (2023). *TikTok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*. Torino: Hoepli.
- Masi, C. (2003). *That's America!*. Roma: Cooper&Castelvecchi.
- Mecacci, A. (2011). *L'estetica del pop*. Roma: Donzelli.
- Mecacci, A. (2012). *Estetica e design*. Bologna: Il Mulino.
- Mecacci, A. (2014). *Il kitsch*. Bologna: Il Mulino.
- Mecacci, A. (2021). *Il gusto e il suo doppio. Saggi sul kitsch*. Milano: Mimesis.
- Merlino, G. (2008). «You can't judge of Egypt by Aïda...». In Cleto, F. (a cura di). *PopCamp, II*, 437-355.
- Moles, A. (1979). *Il kitsch. L'arte della felicità*. Trad. it. di J. Ridolfi. Roma: Officina edizioni.
- Nesselhauf, J. & Schleich, M., (a cura di). (2017). *Banal, trivial, phänomenal: Spielarten des Trash*. Bamberg: BÜCHNER-Verlag.
- O'Leary, A. (2013). *Fenomenologia del cinepanettone*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Padoan, G. (2018). *Dal kitsch al neo-kitsch*. Salerno: Eretica.
- Popper, L. (1910). Der Kitsch. *Die Fackel, XII*, 313/14, 36-43.
- Ross, A. (2008). Usi del camp. Trad. it. di S. Consonni. In Cleto, F. (a cura di). *PopCamp, II*, 447-466.
- Sontag, S. (1967) [1964]. Note sul «Camp». Trad. it. di E. Capriolo. In *Contro l'interpretazione*. Milano: Mondadori, 359-383.
- Tanni, V. (2023). *Memestetica, il settembre eterno dell'arte*. Roma: Nero.
- Warhol, A. (2009). *La filosofia di Andy Warhol*. Trad. it. di C. Medici. Milano: Abscondita.
- Waters, J. (2000). *Shock Value*. Trad. it. di S. La Polla, Torino: Lindau.