



Tra letteratura liberale e letteratura
generativa: Una rivalutazione del ruolo
del testo letterario oggi a partire
da Kant e Lukács

§

*Between Liberal Literature and Generative
Literature: A Reassessment of the Role
of the Literary Text Today
through Kant and Lukács*

Ana Ilievska
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Alberto Destasio
Università degli Studi di Catania

Abstract:

Questo articolo propone un'analisi del ruolo del testo artistico nei tempi dell'Intelligenza Artificiale generativa attraverso le teorie estetiche di Kant e Lukács. Nella *Critica del Giudizio* (1790), Kant propone il giudizio di gusto (o giudizio estetico, *aesthetische Urteilskraft*) come la facoltà umana più universale, disinteressata e comunitaria, la quale, in quanto ponte tra la ragion pura e la ragion pratica, ci permette di esercitare il pensiero critico e il giudizio comunitario nella valutazione e produzione del bello ossia dell'arte. Nella sua estetica, György Lukács propone che la peculiarità dell'opera d'arte consista nella unicità tipologica della costituzione formale (*Formgebung*). In altre parole, la creazione artistica è la messa in forma di un contenuto esperienziale vissuto o immaginato, individuale o sociale, attraverso un processo di significazione e stilizzazione, il quale rende l'opera d'arte un sistema di riferimento chiuso in sé stesso, un microcosmo, o, come sostiene Lukács con il

lessico hegeliano, un 'per sé.' Recentemente, con l'avvento di ChatGPT e altre IA generative, è emersa la preoccupazione che l'IA possa ora superare gli esseri umani nella scrittura e nella forma, introducendo la cosiddetta 'letteratura generativa,' e che questo possa segnare la fine della creatività, dell'estetica e della mediazione. «GenAI rivoluzionerà la scrittura», «investite nel contenuto, non nella forma» - è il messaggio ubiquo dell'industria tecnologica per i lavoratori del settore terziario e per gli artisti. Ciò significa che è necessaria una rivalutazione del testo letterario oggi sia dalla parte della ricezione che dalla produzione per comprendere quale possa essere il suo ruolo attuale. Così, la nostra ipotesi è che se la GenAI può generare una serie di contenuti artistici nuovi, o simulare un certo stile scrittoria previamente standardizzato (dunque reso astratto), essa si trova sprovvista di almeno quattro delle capacità, finora definite come esclusivamente umane, necessarie sia alla produzione che alla ricezione di testi letterari (ossia della 'letteratura liberale'): la produzione in libertà; il bello disinteressato; la donazione di forma singolare e irriducibile a una materia di vita; e la creazione di individualità e situazioni tipologiche a partire da un contesto socio-mondano riflesso criticamente.

Parole chiave: Giudizio estetico, Testi letterari, Kant, Lukács, Forma, Intelligenza artificiale generativa

This paper proposes a reevaluation of the role of the artistic text in times of generative Artificial Intelligence through Kant's and Lukács' aesthetic theories. In *Critique of the Power of Judgment* (1790), Kant proposes the judgment of taste or aesthetic judgment as the most universal, disinterested, and communal of human faculties that can allow us to exercise critical thinking and communal judgment perhaps even, as Arendt contends, in times of "great evil." Recently, with the advent of ChatGPT and other generative AIs, the concern has arisen as to whether AI can now outdo humans in writing and form and whether that could be the end of creativity, aesthetics, and mediation (Kornbluh 2023). "GenAI will revolutionize writing," "invest in content, not form" – is the ubiquitous message of the tech industry for white-collar workers and artists alike (Roose 2021). This means that a reassessment of the genre of the literary text today is necessary in order to understand what its role can be today in terms of the practice of judgment (Rodowick 2021) and the future of writing (Guillory 2022). Unlike Roose, György Lukács, in his *Aesthetics*, believed that the peculiarity of the work of art consists in the typological uniqueness of the formal constitution (*Formgebung*). Artistic creation is the shaping of an experiential content, lived or imagined, individual or social, through a process of signification and stylization, which contributes to making the work of art a self-contained reference system, a microcosm, or, as Lukács states using Hegelian terminology, a "for itself." Thus, our hypothesis is that, if GenAI can generate a series of new artistic contents or simulate a certain previously standardized (thus abstracted) writing style, it lacks at least four of the capabilities necessary for literary production: creation in freedom; disinterested beauty; the endowment of a singular and irreducible form to a matter of life; and the creation of individualities and typological situations starting from a critically reflected socio-worldly context.

Keywords: Aesthetic Judgment, Literary Texts, Kant, Lukács, Form, Generative AI

1. Introduzione

È ora di rivalutare lo status del testo letterario nei nostri tempi. Quando si parla di testo letterario non si può fare a meno di parlare di estetica, ossia del giudizio estetico (dal punto di vista della ricezione e della critica) e della forma (dal punto di vista della creazione artistica). Se non intesi nel senso quotidiano (come nella dichiarazione «questo romanzo è bello» o «questo è un romanzo e non un sonetto»), entrambi richiedono competenza, il possesso di una *technē*, acquisita tramite l'esercizio del giudizio estetico sia solitario che in comunità: ciò che Kant chiamava *sensus communis* e che Hannah Arendt aveva interpretato come l'inizio del pensiero critico (Arendt 1982; Rodowick 2021; Berger 2024; Ilievska 2024). Questo è almeno il punto di vista di una serie di studiosi statunitensi della letteratura, tra cui John Guillory, il quale, nel 2022, ha pubblicato uno studio ricco e illuminante sulla professione del critico letterario e la sua *raison d'être*.

Scrivere un testo letterario, così come studiarlo e commentarlo, abbisognano non solo del genio artistico, ma anche di una *technē* (Staten 2019; Kramnick 2021). Per quanto si possa discutere la validità di tale affermazione, è certo che finora queste capacità erano esclusivamente riservate agli esseri umani *in quanto animali tecnici*. Come scrive Maurizio Ferraris, non c'è l'umano prima e fuori dalla tecnologia e «diventare umani significa sviluppare tecnologie» (Ferraris 2024, p. 61). Il bello, sia nel senso di ciò che piace che la produzione di esso, dice Kant, vale solo per gli esseri umani (Kant 2013, p. 210). Da quando, però, ChatGPT è apparso al nostro orizzonte di esperienza nel novembre 2022, non possiamo più (senza un certo senso di colpa) prendere per scontato il posto privilegiato dell'essere umano nell'ambito creativo, né in quello del giudizio estetico.¹ Tanto che studi

1. Non è opportuno sviluppare qui questo argomento che abbisognerebbe di un altro studio dettagliato, ma ecco due possibili critiche e una breve risposta: da un lato, si può dire che, se la scrittura e lo studio di un testo letterario necessitano di una *technē*, ossia di un certo livello di astrazione, queste operazioni si prestano, proprio in quanto «tecniche», a essere svolte anche da esseri-non-umani, per esempio le macchine. In questo senso già Pirandello, criticando l'estetica di Croce, scrive che «ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza» (*Arte e scienza*, 1908). Egli, cioè, rigetta la dicotomia crociana tra intuizione e concetto (anche se per Croce l'arte è dotata di una eminente funzione conoscitiva). Dall'altro lato, quando Kant dice che il bello vale solo «per gli esseri umani», egli intende che il bello sia per chi possiede facoltà teoretiche, pratiche e di giudizio. Si potrebbe quindi ritenere che queste, proprio in quanto facoltà trascendentali, possono essere sintetizzate anche da intelligenze non-umane. La risposta è stata in parte fornita in un ottimo saggio di Larissa Berger, dove la studiosa di Kant scrive: «il reame kantiano della bellezza è precluso all'intelligenza artificiale. La bellezza, per Kant, è costituita dal sentimento di piacere disinteressato, che deve essere esperito da ogni osservatore in prima persona, quando si confronta con un determinato oggetto. Poiché i computer o l'IA non possono avere stati mentali con un carattere fenomenico e, quindi, non possono provare piacere, l'intelligenza artificiale non può

scientifici recenti propongono (in modo non difforme dalla definizione di Ferraris dell'umano) modelli di «co-creazione» nell'ambito della produzione letteraria secondo i quali le persone diventano più creative nell'interazione con le IA generative (GenAI) come ChatGPT non quando occupano il ruolo di editori ma di co-creatori (McGuire et al. 2024). Si verifica oggi in questo senso l'esistenza di nuovi tipi di testi artistici co-creati insieme a menti umanoidi artificiali² e del bisogno di un'estetica letteraria nei tempi di IA.³ Nasce così il bisogno di ripensare la distinzione tra testi scientifici e testi artistici in termini letterari contemporanei che oggi si manifesta nella distinzione tra testi scritti dalle intelligenze artificiali (ossia la 'letteratura generativa,' Catani et al. 2024) e quelli scritti da esseri umani (chiamiamola 'letteratura liberale' nel senso delle 'arti liberali,' cioè, creata dalla e nella libertà, che definiremo in seguito). Per motivi di spazio, ci concentreremo solo sull'*autofiction*, ossia uno dei generi letterari più diffusi nei nostri tempi. Da qui la spinta iniziale del presente saggio a quattro mani che vuole interrogare, da un lato, cosa significhi che gli esseri umani non siano più gli unici che sappiano produrre un testo artistico né esprimere un giudizio estetico su di esso e, dall'altro lato, le implicazioni per la letteratura dello slogan «investite nel contenuto, non nella forma» dei vari guru tecnologici dei nostri tempi.⁴ Di seguito si

esperire la bellezza. Di conseguenza, l'IA non ha accesso alla bellezza» (Berger 2022, p. 280). Possiamo aggiungere che, se l'IA non ha una comprensione della bellezza, allora non può produrre testi artistici né praticare o suscitare il giudizio estetico.

2. Si tratta qui di un'ipotesi altamente problematica. Bojana Romic, ad esempio, ha problematizzato l'idea che qualsiasi cosa prodotta da un'IA possa essere etichettata come creativa. Nel suo saggio sui robot che disegnano, la studiosa propone infatti di non parlare della 'creatività' dei robot o delle IA, ma di robot o IA «coinvolti» nel processo di creazione artistica (Romic 2022).

3. Emanuele Arielli e Lev Manovich parlano di *artificial aesthetics* nel loro libro eponimo. Si veda anche il lavoro di Brouwer e Mulder sulla percezione dell'arte generata dalle IA (Brouwer e Mulder 2019) e il recente studio di Peter beim Graben dell'estetica di Kant tramite un'analogia con i processi dei *neural network* (beim Graben 2024). Sulla trasformazione del concetto filosofico del bello nei tempi dell'IA, si veda Meyl (2024).

4. Nel febbraio 2023, Jasper (una società che commercializza l'omonimo software per le aziende) ha ospitato a San Francisco la prima conferenza del settore dedicata all'IA generativa. Durante la sua presentazione, Meghan Keany Anderson, responsabile del marketing di Jasper, ha affermato che, piuttosto che «che vincano gli scrittori migliori» lo slogan per la nuova tecnologia è «che vincano le migliori idee» (Anderson 2023). In questo senso, Bing Chat, BLOOM, Jasper, ChatGPT o Sydney ci aiuteranno a risparmiare tempo nella generazione di testi, in modo da poterci concentrare sui contenuti e sulla revisione (Ilievska 2024, p. 182f). Questa idea è stata successivamente ribadita in tutte le principali conferenze sull'IA generativa ed è dominante nelle discussioni sulla GenAI su piattaforme di social media come LinkedIn.

proporranno due tesi distinte sul medesimo tema, a conferma della natura problematica, ancora aperta, di questi temi.

La prima parte del saggio (scritta dalla studiosa di letteratura con aspirazioni filosofiche) abborderà il problema attraverso il prisma della Terza Critica kantiana sul giudizio estetico per capire il ruolo della letteratura oggi: cosa ci porta il testo letterario in un mondo di veloci contenuti digitali (ossia dell'immediatezza, *immediacy*, Kornbluh 2023), di letteratura generativa, e della predominanza dell'*autofiction*? Quali capacità vengono stimulate attraverso la lettura di questi testi artistici? E, infine, c'è una differenza tra letteratura liberale e letteratura generativa? La seconda parte (scritta dal filosofo senza aspirazioni letterarie) si interrogherà sulla questione forma-contenuto attraverso la teoria della forma di Lukács per capire fino a che punto e semmai la forma (presumibilmente padroneggiata dall'IA) possa diventare obsoleta in favore al contenuto (presumibilmente riservato agli umani) e se i due si possano affatto separare.

2. Testi impegnativi e la minoranza dei lettori

Sotto «letteratura generativa» si intendono testi che «o sono stati scritti per la gran parte utilizzando la GenAI o che sono basati sugli algoritmi» (Catani et al. 2024, p. 1). Anche se non si tratta di un fenomeno recente (basta pensare a Calvino e agli esperimenti letterari degli anni Sessanta), c'è oggi un'urgenza, una nevrosi mediale ma anche scientifica secondo cui la letteratura generativa significa il compimento della profezia barthesiana-foucaultiana della morte dell'autore o almeno la sua deposizione finale, nonché la fine di una concezione della letteratura tradizionale. Come abbiamo imparato dai futuristi, però, ogni pretesa di rottura con il passato ne riconferma la validità, per poi far riemergere questo passato in una forma ancora più reazionaria e persino elitaria. Non sorprende il fatto che tutta la cosiddetta letteratura generativa è il prodotto quasi esclusivamente di studiosi di varie università del primo mondo (uno dei suoi pionieri, Nick Montfort, insegna alla MIT) oppure di autori già riconosciuti come il tedesco Daniel Kehlmann.

La letteratura generativa non è fatta da e per le masse. A volte, però, come ad esempio nel caso dell'artista tedesco Mario Klingemann, il pubblico viene coinvolto interattivamente in installazioni artistiche durante le quali i destinatari vengono «emancipati» attraverso il loro ruolo di datori di senso alle frasi generate (Catani 2024, p. 5f). Così nasce anche l'enfasi sulla problematica produzione-ricezione nel discorso critico sulla letteratura generativa secondo il quale «la distinzione tra produzione e ricezione non è affatto chiara fin dall'inizio» e che in questo senso «non abbiamo più a che fare con la "scrittura" e "lettura" in senso tradizionale» (Catani et al. 2024, p. 4). Altamente interessante è che ognuno dei «genitori» umani della letteratura generativa non solo la produce insieme alle GenAI, ma pure la studia e la commenta estensivamente in un cerchio chiuso ed esclusivo di alta scientificità e concettualità. Per capire un romanzo generativo, scrive il 'genitore'

Hannes Bajohr nella postfazione al suo *Berlin, Miami* (2023), il lettore deve «capire, com'è stato creato. E per questo ha bisogno del concetto che sta dietro di esso» (Bajohr 2023, p. 261). Ma non solo. Il lettore ha anche bisogno di una formazione nella *digital literacy* che gli «permetterebbe di leggere su due livelli: quello dell'output e quello del codice sottostante» (Catani et al. 2024, p.5).

Contemporaneamente, sorge il problema della cosiddetta *autofiction*, un genere letterario che potremmo definire come appartenente alla letteratura liberale, quella scritta esclusivamente da esseri umani e che ha come preconditione la libertà.⁵ L'autofiction mescola fatti autobiografici con elementi finzionali, dando vita a testi letterari in cui l'autore funge addirittura da personaggio. La prominenza di questo genere iper-personale durante l'epoca dell'impersonale e dell'artificiale rimanda nuovamente a una distinzione nella letteratura europea dell'inizio del ventesimo secolo con, da un lato, gli esperimenti delle varie avanguardie internazionali come il Futurismo, il Costruttivismo, l'Ultraismo, Dada, etc. e, dall'altro lato, il modernismo 'tradizionale' con il romanzo psicologico e lo *stream of consciousness*. L'autofiction, a differenza della letteratura generativa, è accessibile e può essere scritta e letta da qualsiasi persona. Inoltre, come scrive Anna Kornbluh in un libro provocante dove introduce il termine culturale *immediacy* (istantaneità, immersività, immediatezza), l'autofiction è un altro simbolo del narcisismo onnipresente della *Generation Me* (generazione io) che smonta la rappresentazione, nega l'altro e rafforza l'eterna ripetizione dello stesso fino alla psicosi⁶ con risultati disastrosi: «Quando la presentazione diven-

5. Secondo Kant, qualsiasi oggetto qualificato come 'artistico' può essere considerato tale solo se prodotto «mediante libertà, cioè mediante una volontà che pone la ragione a fondamento delle proprie azioni» (§43, 174). Da qui la definizione della letteratura scritta esclusivamente da esseri umani come 'letteratura liberale.' Del resto, il concetto kantiano di libertà trascendentale non esclude, di principio, l'attività artistica di un'intelligenza artificiale. La libertà, per Kant, coincide col "libero arbitrio" o no? Questo tipo di scrittura non esclude l'uso dell'intelligenza artificiale per correzioni, suggerimenti, strutturazione, feedback o semplicemente per ispirazione. Esclude comunque testi generati tramite la GenAI o dove la GenAI è considerata co-autore o autore di un testo artistico. Portando questo ragionamento ai suoi limiti, potremmo dire che infatti non esiste una tale cosa come "letteratura generativa" perché, come abbiamo visto sopra, alla fine sono sempre gli esseri umani che con la loro volontà e libertà sono la causa prima di un testo letterario generativo. Ma questo significherebbe la fine di ogni speculazione sulle capacità creative o di "pensiero" delle IA.

6. Kornbluh, p. 46: «The psychic peculiarity of contemporary life, according to a certain trendy leitmotif, is an abundance of narcissism —'Generation Me' aggrandizement [...].» E anche p. 53f: «[The] negation of the other perpetuates sameness: [...] there is no contradiction and no distinction, only replicating identity. It also flirts with psychosis [...], repudiating representation, propounding paranoia.»

ta personalizzazione, quando l'unico contenuto è l'io, quando l'esperienza prevale sull'idea, scompaiono ogni dimensionalità, ambivalenza o ambiguità» (Kornbluh 2023, p. 60). Gli studiosi di letteratura invece, anche qui nell'autofiction, si sono concentrati sulla difficoltà nel lavoro cognitivo richiesto dal lettore. Si tratta secondo loro di una lettura a "doppia visione", "stereografica", che sovrappone l'autobiografia alla finzione (Lejeune 1975, p. 27), oppure di un *doubling* (Cohn 1999, p. 33), l'effetto del quale è «una perpetua oscillazione» tra i due livelli (Dobrovsky 1993, p. 34). Il fenomeno della doppia lettura dell'autofiction richiesto dal lettore è stato studiato dal punto di vista cognitivo empirico da Alison Gibbons per capire «in un modo scientificamente fondato [...] come i lettori [...] sperimentano l'autofiction» (Gibbons 2022, p. 4), concludendo che «[l]e narrazioni con una doppia ontologia, come l'autofiction, sono testi impegnativi, sia come esperienze di lettura che come oggetto di studio accademico» (ivi, p. 21).

Il testo artistico del ventunesimo secolo, se da un lato rafforza un narcisismo sfrenato, come scrive Kornbluh, è, dall'altro lato, molto esigente. Esso non solo richiede dal destinatario una conoscenza di codici, modelli linguistici generativi e accesso all'internet, ma anche la capacità di una doppia lettura (da un lato sul livello del codice e dell'output e, dall'altro, sul livello dei fatti e della finzione). In tutto questo rimane però l'elefante nella stanza: tanto impegno per leggere esattamente che cosa? Gli stessi 'genitori' di testi generativi ammettono che qui non si tratta di testi in nessun modo coerenti sul livello del contenuto e che ciò che c'è di piacevole o di 'buono' in essi viene alla fine sempre scelto e curato faticosamente da loro stessi, come nel caso delle 'poesie' della slovacca "Liza Gennart," alias generativo della coppia di artisti L'ubomír Panák e Zuzana Husárová (Catania 2024, p. 10).⁷ Abbiamo a che fare quindi con una scrittura rivoluzionaria o semplicemente con un'altra istanza del McLuhaniano «il medium è il messaggio»? L'autofiction, dall'altro lato, come genere di natura confessionale spesso utilizzato da voci minoritarie per sollevare importanti questioni politiche di razza, genere e classe, ha un alto valore sociale ma assegnargli una complessità cognitiva pari alla *metafiction* di un Laurence Sterne o Borges non è giustificabile. Giustamente, ci si chiede: se gli esseri umani non hanno mai avuto difficoltà di capire le favole di Esopo e le tante allegorie e satire politiche che funzionano non solo su due ma su vari piani di lettura, perché oggi al lettore viene assegnato un ruolo di quasi-minorenne (si pensi alla *Unmündigkeit* kantiana) che deve essere istruito nella giusta lettura dei testi artistici tramite una formazione tecnologico-scientifica, mentre il testo letterario viene elevato a un livello di astrazione quasi matematica?

7. Quando a Husárová è stato chiesto quali fossero i criteri di selezione dei poemi generati dall'intelligenza artificiale che sono stati inclusi nel libro finale, ha spiegato che, solitamente, sceglie un verso che le appare interessante e che suscita varie associazioni. In base a questa percezione, lo seleziona per il libro, basandosi sull'impressione che «questo [le] sembra buono» (Catani 2024, p. 10).

Ciò che manca nei discorsi sulla letteratura e sul testo artistico oggi non è la scientificità, spesso motivata dalla mancanza di fondi e credibilità in cui gli studi umanistici si trovano in questo momento; non è neanche la capacità del lettore di leggere o capire testi ontologicamente complessi o artificialmente generati: quest'ultimi, in fondo, non sono *il* testo artistico ma solo manifestazioni di esso; piuttosto, manca il giudizio estetico per l'oggetto letterario in modo disinteressato e il bisogno della ricerca del consenso altrui che esso genera, e che chiede da noi non un coinvolgimento intellettuale o politico, ma in un primo momento semplicemente estetico. Manca quindi del tutto una critica dell'ideologia del testo, non solo di quello artistico ma anche di quello scientifico. Non è nostro compito in questa sede svolgere una tale critica che richiederebbe uno studio dettagliato e assai più lungo. Soffermiamoci comunque sul testo artistico e sull'assenza del giudizio estetico disinteressato nella sua ricezione e creazione.

3. «Che bella voce!» – Giudizio estetico e apprezzamento disinteressato

«Nous avons exilé la beauté.»

- Albert Camus

Nel suo libro *A Voice and Nothing More* (2006), che è diventato un punto di riferimento per gli studi sulla voce, lo studioso sloveno Mladen Dolar avvia l'argomento con un aneddoto secondo il quale, durante una battaglia, quando il comandante dà l'ordine «Attacco!» ai soldati, quest'ultimi, invece di obbedire e da buoni italiani amanti dell'opera lirica, non si muovono ed invece esclamano: «Che bella voce!». Dolar ripudia l'apprezzamento puramente estetico e feticistico della voce e propone, oltre alla concezione della voce come portatrice di significato (o ordine), una terza dimensione (lacaniana) secondo la quale la voce ha un valore in sé che disturba l'apprezzamento estetico e porta alla riflessione critica.

Dolar problematizza qui in termini psicoanalitici esattamente ciò che Kant chiama “giudizio riflettente”, ossia quel giudizio che, in un primo momento, ci fa dire «che bella voce!» o «che bel romanzo!» e va oltre all'enunciazione perché, in un secondo passo, cerca di suscitare il consenso degli altri, portandoci alla ricerca della comunità e, come scrisse Arendt, al pensiero critico esercitato in gruppo. In questo senso, l'oggetto d'arte urta contro la nostra mente e si rispecchia in essa portandoci a quel godimento che non conosce interesse e che vuole essere condiviso con altri. Ecco l'inizio del pensiero critico, della comunità (il kantiano *sensus communis*). Ma ancora prima di questo passo, c'è bisogno di quella spensieratezza originaria davanti all'opera d'arte, un giudizio estetico *a priori*: «è bello ciò che piace nel

mero giudizio (non nella sensazione o mediante un concetto)» (Kant 2013, p. 180). Testi sperimentali come, ad esempio, quelli della letteratura generativa non incitano il giudizio riflettente, bensì quello determinante (come la voce che ordina l'attacco): a prima vista, nel caso di un testo come *1 the Road: By an Artificial Neural Network* (2018), "generato" con Ross Goodwin, al lettore viene dichiarato che qui non si tratta di un semplice testo letterario scritto da un essere umano, bensì di un testo prodotto da o tramite un'IA. Già con questo pensiero non siamo più nel dominio del giudizio estetico riflettente ma nel dominio del sapere (scientifico) e del concetto, come lo stesso Hannes Bajohr afferma parlando del "suo" *Berlin, Miami*.

L'aspetto più problematico sia della letteratura generativa che di quella liberale rappresentata dall'autofiction è il loro carattere interessato e quindi potenzialmente feticistico o scientifico. Il giudizio estetico o di gusto basato sul piacere nel bello secondo Kant è l'unico tra le facoltà della mente umana che è disinteressato. Al giorno d'oggi (rispetto al passato), l'autofiction porta in ogni caso, cioè necessariamente, alla promozione di sé stessi.⁸ La letteratura generativa e quella liberale stimolano esattamente quell'approccio interessato nel lettore. «Ogni interesse», scrive Kant, «presuppone o causa un bisogno, e, in quanto motivo determinante dell'approvazione, non lascia libertà al giudizio sull'oggetto» (Kant 2013, p.164). L'intelligenza artificiale, in quanto mancante del «gioco libero delle facoltà, forma e finalità senza scopo» necessari alla produzione e ricezione artistica, non può sentire né generare bellezza (Berger 2023, p.31).

Un altro aspetto problematico riguarda il criterio kantiano secondo il quale il testo artistico, come appartenente alle arti retoriche o del linguaggio, non deve apparire come arte, cioè: approcciandoci a un romanzo o a una poesia, non dobbiamo avere l'impressione che si tratti di un risultato di un impegno faticoso. Scrive Kant: "[I]a finalità contenuta nella forma [dell'arte] deve apparire tanto libera da ogni costrizione di regole arbitrarie, come se si trattasse d'un semplice prodotto della natura. È su questo sentimento della libertà nel gioco delle nostre facoltà conoscitive [...], che si basa quel piacere, che solo è universalmente comunicabile, senza tuttavia fondarsi

8. Le *Meditazioni* di Marco Aurelio, la *Vita Nova* di Dante o gli *Essais* di Montaigne non sono testi su un personaggio rivolti alla vendita, bensì opere di arrivo personali, la culminazione e l'epitome del proprio pensiero, non opere d'esordio in cui depositare la propria storia e mostrarla agli altri come tale. Infine, le *Confessioni* di un Rousseau non si vendono e pubblicizzano in libreria come un sostituto per o in competizione con il romanzo tradizionale, ma come un genere autonomo dalla letteratura immaginativa. Ciò che viene stimolato nel lettore da questi grandi classici dell'auto-esplorazione è l'imitazione dell'esempio di vita dei loro scrittori e non la imitazione della forma. L'autobiografia in questo senso sarebbe da considerare più un testo scientifico e di conoscenza quasi a sé stante, mentre l'*autofiction* si dichiara un genere letterario come un romanzo storico. Ma questo argomento meriterebbe una esplorazione a parte che non è nostro compito condurre in questa sede.

su concetti” (Kant 2013, p. 179). Ora i testi generativi letterari non solo non appaiono come ‘natura’, ma riflettono anche tutto l’impegno, la tecnologia e l’energia elettrica utilizzati nella loro composizione. Brecht e Benjamin vedrebbero proprio in questa caratteristica dell’ingranaggio esposto del testo generativo un potenziale rivoluzionario, un momento di straniamento che politicizza l’arte e funziona come una sberla nella faccia borghese del lettore abituato a favole e storie semplici (il *Verfremdungseffekt* brechtiano). Può darsi. Ma il lettore d’oggi, come scrive Sloterdijk, è un «soggetto cinico» e già conosce queste tecniche di ‘risveglio,’ ignorandole volontariamente (Sloterdijk 1983). I testi dell’autofiction invece appaiono come natura perché alla fine *sono tali*. Quel minimo di *technē* impiegato per ‘romanzare’ i fatti della propria vita conta a stento come arte e potrebbe molto di più essere considerato un’estensione della vita online, di quel *self-fashioning* che troviamo ovunque sui social e che è sempre mediato dai click degli altri. In tutta la immediatezza del presente, niente ci raggiunge senza essere raccomandato, approvato o mediato dal giudizio degli altri. Abbiamo a che fare oggi con il fine del giudizio del gusto autonomo e quindi con il fine del pensiero critico autonomo? Come scrive Kant,

da quel giudizio che deve dar prova del gusto del soggetto, si esige che questo giudichi da sé, senza bisogno di andare a tentoni, empiricamente, tra i giudizi altrui, informandosi del loro piacere o dispiacere per l’oggetto in questione, e quindi che esprima il proprio giudizio a priori e non per imitazione, perché di fatto piace a tutti. [...] Il gusto non pretende altro che l’autonomia; fare dei giudizi altrui il motivo dei propri sarebbe eteronomia (Kant 2013, p. 226f.).

Sia la società che la cultura oggi sono sotto il dominio assoluto dell’eteronomia? Abbiamo permanentemente esiliato il bello disinteressato dalla nostra civilizzazione, come temeva Camus, o c’è ancora una via di uscita?

Potremmo dire con Kant che il vero potenziale rivoluzionario del testo artistico oggi sarebbe idealmente proprio la sua ricezione in quanto una manifestazione del bello *non mediato dagli altri*. Il bello gioca un ruolo cruciale, poiché nessuno parteciperà a una rivoluzione che ha come punto di partenza il brutto e la fatica. Infatti, il brutto e la fatica inducono all’azione solo in senso negativo, nel momento in cui, scaturendo dal brutto e dalla fatica e con un impeto ribelle alla ricerca di condizioni di vita migliori, si desidera giungere al bello e all’agevole. Da dove viene quell’impeto ribelle che porta alla ricerca di una vita migliore? Dall’incontro con un testo causato non da un concetto o dalla mediazione degli altri, bensì senza il giudizio determinante, nell’incontro tra il soggetto e l’oggetto che parte dalla propria libertà e in un secondo passo ricerca il consenso critico di altri soggetti. In questo senso, né la letteratura generativa né l’autofiction offrono una via di uscita.

Una rivalutazione del testo artistico, quindi, significherebbe una rivalutazione dei criteri artistici kantiani e il rafforzamento di quello che abbiamo chiamato qui 'letteratura liberale' e che, nel suo vero e proprio senso, dovrebbe 1) essere il prodotto di una mente libera; 2) non basarsi sul concetto e suscitare il giudizio determinante, bensì quello riflettente tramite il giudizio del bello; 3) essere disinteressato e disinteressante, cioè senza associazioni pecuniarie, ornamentali o di vanità personale; e 4) apparire naturale per quanto sia profondamente artefatta, lasciando al lettore la libertà di relazionarsi con esso e, in secondo luogo, cercare il consenso degli altri. Questa sarebbe una letteratura veramente impegnativa ed impegnata. La sua realizzazione e ricezione non solo richiederebbero e andrebbero di pari passo con una critica feroce delle strutture economiche, ma ristrutturerebbero la società proprio intorno a quell'autonomia, quel *sapere aude* kantiano.

Fin qui ci siamo concentrati sull'aspetto interno, cognitivo e contenutistico delle manifestazioni del testo artistico oggi. A questo punto è opportuno ricorrere all'estetica di Lukács in quanto anche critica dell'ideologia del testo artistico e interrogarsi sull'altro lato della medaglia della produzione/ricezione del testo artistico, cioè la forma e, anzitutto, il suo legame con il mondo sociale esterno—il tallone d'Achille di qualsiasi testo prodotto dalle GenAI, giacché quest'ultime sono piene di linguaggio ma, per riprendere il termine heideggeriano, sono povere (se non completamente prive) di mondo (*weltarm*).

4. La funzione critica del rispecchiamento estetico

Lungo tutta la sua opera (dalla *Storia del dramma moderno* sino alla monumentale *Estetica*), György Lukács non ha cessato di interrogarsi sul carattere onto-sociale dell'opera d'arte e sul rapporto dialettico tra forma e contenuto dell'oggetto artistico. Sotto questo rispetto, pertanto, dal pensiero lukácsiano, ma anche da altre teorie critiche del fatto estetico (per es. quelle di Benjamin e di Adorno), si possono trarre alcuni lineamenti teorici utili a una *problematizzazione* dello statuto della letteratura generativa e, in generale, della produttività artistica ai tempi dell'IA.⁹ Del resto, poiché questi autori hanno riflettuto sulle *strutture* e le *forme* di movimento dell'arte (e non soltanto su fatti estetici contingenti), crediamo che le loro formulazioni teoretiche possano essere impiegate per indagare anche certi fenomeni contemporanei sconosciuti ai pensatori in questione.

9. Un valido antecedente di questo confronto è lo studio recente di Zoran Poposki che approfondisce l'applicazione della teoria lukácsiana della reificazione ai nuovi contesti dell'arte digitale (Poposki 2024). Per un bilancio contemporaneo della teoria estetica di Lukács, si veda il lavoro di T. Bewes and T. Hall (2011). Per quanto concerne il ruolo dell'astrazione nella tipologia lukácsiana del romanzo borghese, cfr. David Cunningham (2010, pp. 49-64).

Iniziamo col dire che, per Lukács, uno dei tratti tipologici dell'opera d'arte *qua talis* riguarda anzitutto l'*unicità* della costituzione formale (*Formgebung*): la creazione artistica è la messa in forma di un contenuto esperienziale vissuto o immaginato, individuale o sociale, attraverso un processo di significazione e stilizzazione, il quale rende l'opera d'arte un sistema di riferimento chiuso in sé stesso, un microcosmo, o, come sostiene Lukács col lessico hegeliano, un 'per sé.' Già nella *Estetica di Heidelberg*, Lukács aveva fissato, avvalendosi di una metodica neo-kantiana, i caratteri autonomi della sfera estetica: a differenza degli ambiti di valore della teoresi e dell'etica, che implicano l'uno la dominanza dell'oggettività in sé e l'altro la dominanza della soggettività agente inclinata da un movente puro, nella sfera estetica la soggettività creativo/ricettiva e il mondo sociale esterno da significare sono stretti in un nesso indissolubile (Lukács 1971, pp. 3-161). Nel momento estetico, sia il soggetto creativo, sia il soggetto ricettivo, approdano a sé stessi mediante la conoscenza del mondo. La perlustrazione dell'interno è l'effetto di ritorno dell'esperienza estetica dalla realtà sociale; l'intima cavità di un carattere è la piega soggettuale dell'esterno. La produzione artistica, insomma, ha al suo cuore il problema del posizionamento dell'individuo *nella* realtà. Di qui la peculiarità gnoseologica del rispecchiamento estetico, in quanto tale diverso dal rispecchiamento scientifico, frutto dell'intenzionalità artificiale, smondanizzata, dell'atteggiamento puramente teoretico.

L'ordine rigoroso che pervade il complicatissimo sistema di relazioni e di oggettività delle opere d'arte fa di ciascuna di esse un oggetto sui generis, che si contrappone ad ogni soggetto nel proprio insopprimibile essere-in-sé, la cui esistenza (estetica) è del tutto indipendente da questo soggetto. È questo un altro aspetto dell'opera d'arte come mondo proprio. Ma questa sua esistenza (estetica) è di carattere totalmente antropomorfo. È un'opera creata attraverso il rispecchiamento umano-sensibile (qui, visivo) della realtà. La sua esistenza estetica riposta esclusivamente sulla capacità di evocare un mondo nei soggetti ricettivi. Ed è perciò un mondo proprio non solo per sé, ma anche e inseparabilmente il mondo proprio dell'uomo. [...] Il progressivo avanzare e approfondirsi del rispecchiamento della realtà e della sua elaborazione secondo le leggi estetiche non va affatto nel senso di un allontanamento dai dati della vita umana; la sua tendenza all'oggettività non è perciò disantropomorfizzante come quella che abbiamo potuto constatare nella scienza. [...] Il mondo proprio dell'arte in questo doppio senso, da un lato come peculiarità e autonomia dell'oggettività in sé conclusa e indipendente dal soggetto, e dall'altro lato come il più profondo disvelamento di ciò che nel soggetto è veramente essenziale, esprime in modo pregnante questa contraddittorietà fondamentale, stimolante e feconda della sfera estetica (Lukács 1970, pp. 209-211).

Ma queste proprietà dell'opera d'arte si declinano mercé i contesti storico-spirituali dell'esperienza umana. Nella sua *Teoria del romanzo* (1916), Lukács indaga la differenza tra l'epopea antica e quella moderna rappresentata dalla forma-romanzo: se l'*epos* antico era la narrazione della sintesi armoniosa tra forma ed esistenza, e, dal punto di vista sociale, tra singolo e comunità etica, il romanzo moderno, ossia *il* genere letterario del mondo borghese, mette in scena una scissione irriducibile tra individuo e mondo, idea e realtà, dunque, implicitamente, tra forma e materia di vita. Nella modernità, cioè, l'hegeliana individualità bella, espressione estetica di un orizzonte spirituale chiuso nella sua perfezione, smarrisce le proprie condizioni storiche di possibilità. La scissione (*Spaltung*) tra soggetto-oggetto, che sostanzia e informa la raffigurazione letteraria moderna, «è il segno del fatto che tanto nella totalità oggettiva della vita quanto nel suo rapporto con i soggetti non v'è alcunché di spontaneamente armonico» (Lukács 1972, p. 73). La situazione moderna genera delle lacerazioni impossibili da dissimulare mediante gli espedienti della composizione stilistica. La realtà oggettiva da una parte, e un'individualità sfibrata dall'altra, sono i due poli dello spirito moderno; l'idealità fugge dalle regioni dell'essere per mutarsi in dover-essere, meta irraggiungibile in cui ricomporre le ferite dell'accadere mondano, in contenuto infra-psichico che alberga nell'interiorità del soggetto, o nell'astrazione impersonale e reificata dell'economia capitalistica. E tuttavia, questa divaricazione tra reale e ideale ha, come suo *contraccolpo*, «l'autocritica immanente della mera realtà, la quale, priva dell'immanenza dell'ideale, smaschera la propria mortificante insignificanza» (ivi, p. 95f). Questa tensione demistificatoria è uno dei movimenti principali della ritmica spirituale della modernità e della sua produzione artistica.

In tal senso, il fare artistico, secondo Lukács, ha una spontanea funzione de-feticizzante, anti-ideologica. Proprio il fatto che la produzione artistica moderna accoglie un materiale tratto dalla vita quotidiana, al fine di elevarlo, nell'atto della messa-in-forma, al piano delle idealità e della tipicità, libera la porzione di mondo rappresentata da ogni velo mistificatorio, da ogni incrostazione routinaria. «La considerazione artistica della realtà vuol vedere l'oggetto così come realmente è, come necessariamente appare nel contesto concretamente dato [...]: e cioè in modo del tutto nuovo, a partire da zero, come se su questo oggetto non ci fossero mai state opinioni, rappresentazioni etc» (Lukács 1970, p. 472). Una presa di distanza dalla quotidianità, che rimane in ogni caso la fonte contenutistica dell'oggetto estetico, consente all'atto creativo di riflettere, in guisa tipizzata, non imitativa, i dissidi ultimi dell'oggettività sociale. L'atto stesso di costituzione di figure caratteriali tipiche *denuncia*, pur senza volerlo, il plesso mondano nella sua alterità rispetto all'ideale. L'opera d'arte rompe i rapporti con la datità irriflessa e smorta del quotidiano per lanciarsi alla conquista di una più viva concretezza: quella in cui la realtà si mostra, per dirla con Adorno, come un «contesto di accecamento [*Verblendungszusammenhang*]». La realtà borghese moderna, infatti, appare anzitutto e per lo più come una collezione irrelata e insignificante di oggetti e di esperienze «meramente dati», i quali «popolano l'opera come fossero vecchi mobili senza vita, attraversa-

no, quasi materia inorganica estranea, la superficie umana dell'opera, lacerandola» (Jameson 1975, p. 118). Lo scopo dell'opera d'arte è ricollocare questa apparente contingenza nella cornice di una certa totalità sociale, ma sempre dal punto di vista parziale della *Formgebung* e delle singole esperienze vissute, che la soggettività artistica non può mai valicare. In altre parole, l'universalità tipologica dei contenuti di vita intercettata dal gesto artistico (e a cui si raffronta un contesto mondano svuotato dall'ideale), non è mai esperita *in quanto tale*; essa, semmai, è intuita, simulata, e sempre immersa nella rigidità iletica della raffigurazione sensibile.

Questa particolarità dello sguardo tipica dell'opera d'arte moderna, ove il coglimento della totalità spirituale di un'epoca è per definizione forcluso, stabilisce la *pluralità essenziale* del rispecchiamento estetico. Ogni opera d'arte, secondo Lukács, è auto-sufficiente: essa non ha bisogno di altre opere, o altri oggetti mondani, per integrare sé stessa; a misura che l'universale è informato da una prospettiva particolare, un'opera d'arte non fa repugnanza all'esistenza di altre opere. Anzi, questa pluralità testimonia lo *sforzo* inappagato con cui la creatività estetica supera la limitatezza ontologica dei mezzi artistici adoperati: il pluralismo estetico indica formalmente un anelito infinito verso la ricomposizione con l'universale. In fondo, secondo Lukács, anche l'arte moderna non smarrisce l'ideale schilleriano della compiutezza. Ne viene che l'isolamento dell'opera d'arte è in ogni caso il correlato dialettico di un'apertura originaria alla totalità della vita. L'essenza monadica dell'opera d'arte richiede una comunicazione interna, in sé, non sempre cosciente, con un mondo evocato: un impalpabile sistema di riferimento a un certo ambito storico di senso. Estrema singolarizzazione ed astrazione tipizzante, pertanto, stabiliscono la *particolarità ontologica* dell'opera d'arte, dalla quale dipende il suo potenziale de-mistificatorio e catartico.

Per Lukács, infatti, poiché l'opera d'arte evoca un nocciolo vitale dell'esperienza umana, ma sempre da un certo punto prospettico, essa individualizza e, al tempo stesso, universalizza «l'animo del ricettore», ponendolo di fronte a una «critica della vita». Il rispecchiamento estetico determina, nel fruitore, una reazione percettivo-riflessiva di distacco dai contenuti della totalità storica acquisita artisticamente; la presenza di tensioni universalistiche nell'opera d'arte produce un rifiuto dell'immediatezza feticistica dell'esistenza quotidiana. «L'approvazione o il rifiuto di determinati aspetti, forme, manifestazioni ecc. della vita che è immanente a questo atto può quindi produrre una scossa, un forte effetto emotivo, anche se il fondamento sociale non diventa cosciente né per il soggetto creatore, né per il ricettore; ma il carattere oggettivamente sociale della sua sostanzialità fa sì che questo effetto si irradī necessariamente sul piano sociale» (Lukács 1970, p. 773). Ma, a ben vedere, questa funzione anti-reificante e involontariamente critica dell'opera d'arte non è sciolta dalle condizioni formali e materiali del suo prodursi. Certo, ciò non significa che l'industrializzazione/mercificazione dell'arte, la sua riproducibilità tecnica, dissolvendo l'auraticità dell'oggetto artistico, impediscano l'esperienza catartica nel senso di Lukács. Qualunque opera d'arte massificata può essere dotata di un poten-

ziale de-mistificante. Il punto, semmai, è che l'opera d'arte può mandare in frantumi i veli reificanti della realtà quotidiana, può costituire un nesso critico-conoscitivo tra mondo degli oggetti e mondo sociale dell'uomo (con tutte le contraddizioni che lo affettano), solo se, nell'atto della creazione estetica, una materia di vita universale, o anche solo genericamente media, giunge a manifestarsi in una messa-in-forma in sé singolare (il che non significa, gioco forza, "irriproducibile": anche un oggetto di *design* riprodotto in serie è una messa-in-forma singolare) per dare voce a un dissidio insolubile.

Così, la nostra domanda, tesa esclusivamente a schiudere un *campo di problematizzazione*, è la seguente: che ne è di questi tratti ontologici del rispecchiamento estetico nell'era della letteratura generativa e della creazione artistica digitale?

5. Lukács e la dialettica dell'arte ai tempi dell'IA

Qui, va da sé, non si vuole adoperare la riflessione estetica lukácsiana come strumento normativo, assiologico, per valutare, in termini prescrittivi, la bontà o meno della produzione estetica nelle mani dell'IA, o, ancor peggio, per rifiutarne, in senso reattivo, l'esistenza. Entrambe le operazioni peccano di astrattismo, di intellettualismo; esse sottintendono una esteriorità irriducibile tra l'oggetto preso in esame (il rapporto tra opera d'arte e IA) e il *cluster* categoriale che dovrebbe analizzarlo. Questo divario costringe un approccio di tal fatta a un esito *esclusivamente moralistico*: infatti, quando una data realtà viene pensata a partire da categoremici irrigiditi, piegati ai dettami del senso comune ed eternizzati, in luogo di una comprensione critica si avrà necessariamente una condanna o un istinto correttivo. Al contrario, l'obiettivo di un'indagine teoretico-estetica *concreta*, ossia effettivamente impegnata a conoscere l'essenza peculiare del suo tema, non è cucire addosso a quest'ultimo delle nozioni esterne, bensì *individuare* la specificità formale e concettuale, storicamente data, di questa nuova tipologia di oggetti estetici, nonché le sue potenzialità immanenti e sovente contraddittorie.

Ora, l'opera d'arte generativa, com'è già stato accennato nella prima parte del presente saggio, è soltanto *un* fenomeno della tendenza principale della modernità capitalistica: la progressiva socializzazione/mercificazione della totalità delle forme produttive e dei saperi, a cui fa da *pendant* la materializzazione di questi contenuti in sistemi macchinici sempre più automatici e astratti. La sussunzione, sotto questo processo reificante, della produzione artistica e di ogni aspetto della cultura orientato all'auto-comprensione del genere umano (si direbbe con Hegel: i momenti dello spirito assoluto) e dapprima libero alla logica dello scambio, se da una parte spinge all'abbandono delle tradizionali caratteristiche estetiche dell'opera d'arte e alla trasformazione dei poli in cui essa si effettua (auraticità-mistero, unicità, teoria del genio, fruibilità socialmente delimitata, autenticità, eternità del suo valore), dall'altra sprigiona, a nostro avviso, delle potenzialità positive non sottovalutabili, di fronte alle quali il critico delle forme culturali non può mantenere un contegno indifferente e scettico.

Lukács ha intercettato in termini icastici la natura *antagonistica* di questa tendenza della modernità:

Se avevamo prima affermato l'importanza centrale della aspirazione alla totalità e integrità dell'uomo come universale bisogno sociale, dobbiamo ora distinguere nettamente la nostra dalla critica anticapitalistica romantica della divisione del lavoro. Poiché quella critica vede in essa solo l'aspetto negativo, solo lo spezzettamento e isterilimento dell'uomo, senza tener conto del fatto che non solo si tratta di una fase inevitabile nell'evoluzione del genere umano, ma che la stessa divisione del lavoro – nonostante tutte le forme distruttive e degradanti per l'uomo che essa assume nel capitalismo – suscita tuttavia continuamente, e porta anzi a maturazione, nell'uomo stesso, proprietà, capacità, ecc. che ampliano e arricchiscono il concetto della sua totalità. E perciò nemmeno la fase del capitalismo più sfavorevole all'uomo integrale può determinare la rinuncia all'uomo integrale stesso. Al contrario. Quanto più si sviluppano le tendenze disgregatrici, tanto più forte è la reazione che si determina (Lukács 1970, p. 494).

Questa sussunzione, inoltre, lungi dal ridurre il *pattern* problematico della sfera artistica, non fa che moltiplicare e complicare gli interrogativi da rivolgere all'indagine estetica. Facciamo qualche esempio. Il superamento della dimensione autoriale, e la conseguente istituzione di un sapere estetico socio-algoritmico e di un palinsesto percettivo comune, non segnano comunque un passo in avanti nel percorso di democratizzazione dell'arte, in cui lo iato tra artista e pubblico appare vieppiù ristretto? E se ciò è plausibile, il problema reale non sarà tanto *restaurare* gli elementi – umani troppo umani – di originalità e unicità del fare artistico (a cui l'estetica lukácsiana è ancora legata), quanto, piuttosto, evitare *l'appropriazione individuale* di questo cervello estetico socio-digitale da parte dei nuovi strumenti del Web 3 (come gli NFT), atti a determinare scarsità digitale? Come scrive il su citato Zoran Poposki,

Una prospettiva lukácsiana sull'arte generata dall'IA e sugli NFT non si limiterebbe a considerare questi fenomeni [quelli della sussunzione dei prodotti artistici digitali sotto la logica del profitto, nda] come sintomi della reificazione capitalista, ma cercherebbe di identificare i potenziali emancipatori che potrebbero essere latenti al loro interno. Ciò potrebbe comportare l'esplorazione delle modalità attraverso cui le tecnologie dell'IA e della blockchain potrebbero essere riutilizzate per forme di produzione e distribuzione artistica più democratiche, partecipative e socialmente impegnate. Potrebbe anche implicare la coltivazione di una competenza critica nel digitale che con-

sentia agli individui di riconoscere e sfidare le categorie reificate della cultura digitale e di sviluppare nuove forme di solidarietà e azione collettiva di fronte all'alienazione tecnologica (Poposki 2024, p. 5).¹⁰

In ultima analisi: forse che questo nuovo orizzonte di un'arte generativa sociale non consente, per dirla con Lukács (ma, in fondo, anche *contra* Lukács), una *antropomorfizzazione*/de-mistificazione più radicale e più coerente di quella presente nelle opere prodotte da *singoli* individui, tutti dotati di carne e di ossa, unici, irriproducibili, ma pur sempre tutti parimenti distanti dalla realtà *comunistica* dell'universale?

6. Conclusione

Le nostre analisi hanno messo in evidenza, in modi differenti, come la letteratura generativa, pur promettendo nuove frontiere creative, manchi di elementi cruciali che la renderebbero un veicolo autentico di estetica e comunità. Sia Kant che Lukács offrono strumenti critici per valutare la produzione artistica contemporanea, evidenziando la necessità di un'arte che nasca dalla libertà e che stimoli un giudizio estetico disinteressato. L'assenza di un'esperienza estetica non mediata dall'intelligenza artificiale ostacola la creazione di testi che possano davvero rispondere a bisogni umani profondi, come la connessione con il mondo e la costruzione di comunità. Pertanto, occorre rivalutare la 'letteratura liberale', che si distingue per la sua capacità di generare bellezza e di coinvolgere il lettore in un dialogo critico. Questa rivalutazione non è solo necessaria, ma urgente: richiede una riflessione critica sulle strutture economiche e culturali che attualmente dominano il panorama letterario. Solo così possiamo sperare di riconnetterci con l'autenticità dell'esperienza estetica e rivitalizzare l'arte come mezzo di emancipazione e trasformazione sociale.

10. "A Lukácsian perspective on AI and NFT art would not simply dismiss these phenomena as symptoms of capitalist reification but would seek to identify the emancipatory potentials that may be latent within them. This might involve exploring the ways in which AI and blockchain technologies could be repurposed for more democratic, participatory, and socially engaged forms of artistic production and distribution. It might also involve cultivating a critical digital literacy that enables individuals to recognize and challenge the reified categories of digital culture and to develop new forms of solidarity and collective action in the face of technological alienation."

Bibliografia

Anderson, M. K., *A Marketing Turning Point*, «The GenAI Conference», San Francisco, February 14, 2023.

Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Arielli, E. e Manovich, L., *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art, and Visual Media* (2021-2024), Manovich.net, <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>, ultimo accesso 2 ottobre, 2024.

Bajohr, H., (*Berlin, Miami*), Berlin, Rohstoff, 2023.

Berger, L., *Das Paradox des kantischen Gemeinsinns und seine vermeintliche Lösung im Rahmen des Schönen*, in «Zeitschrift für Philosophische Forschung», 78: 1 (2024), pp. 78-107.

Berger, L., *What Is It Like to Feel Beauty? The Complex Meaning of Kant's Thesis of Disinterestedness*, in Berger L. (a cura di), *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, Boston, De Gruyter, 2023, pp. 31-58.

Berger, L., *On the Subjective, Beauty and Artificial Intelligence: A Kantian Approach*, in Kim H. e Schönecker D. (a cura di), *Kant and Artificial Intelligence*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2022, pp. 255-282, doi.org/10.1515/9783110706611-010.

Bewes T. e Hall T. (a cura di), *Georg Lukács, The Fundamental Dissonance of Existence: New Essays on Social, Political and Aesthetic Theory*, New York, Continuum, 2011.

Brouwer, J. e Mulder, I., *Artificial Intelligence and Aesthetics: An Exploratory Study on the Perception of AI-Generated Art*, in «International Journal of Human-Computer Interaction» 35 (2019), pp. 1603-1614.

Camus, A. *L'exile d'Hélène*, in Gay-Crosier R. (a cura di), *Œuvres Complètes III*, 1949-1956, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2008, pp. 597-601.

Catani, S., 'The Reader Becomes the Writer?' *Generative Literatur 'lesen'*, in Catani, S., Meuer M. e Penke N. (a cura di), *Generative Literatur: Produktion und Rezeption im Zeichen des Codes*, numero speciale # 8 di «Textpraxis, Digitales Journal für Philologie», 2024, DOI:[10.17879/86988445539](https://doi.org/10.17879/86988445539).

Catani, S., Meuer M. e Penke N. (a cura di), *Generative Literatur: Produktion und Rezeption im Zeichen des Codes*. Numero speciale # 8 di *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, 2024, www.textpraxis.net.

Cohn, D., *The Distinction of Fiction*, Baltimore, MA, London, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Cunningham, D., *Capitalist und Bourgeois Epics: Lukács, Abstraction and the Novel*, in «Radical Philosophy», 163 (Sep/Oct 2010), pp. 49-64.

Dolar, M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006.

Doubrovsky, S., *Truth/Autobiography/Psychoanalysis*, in «Genre: Forms of Discours and Culture», 26:1 (1993), pp. 27-42.

Ferraris, M., *Webfare: A Manifesto for Digital Well-Being*, traduzione di Ilievska A., Bielefeld, Transcript, 2024.

Gibbons, A., *A Cognitive Model of Reading Autofiction*, in «English Studies», 103:3 (2022), pp. 471-493, DOI:10.1080/0013838X.2022.2050611.

Goodwin, R., *1 the road. By an Artificial Neural Network*, Paris, Jean Boite Éditions, 2018.

beim Graben, P., *A Neural Network Account to Kant's Philosophical Aesthetics*, in «arxiv», 2404.12395 [q-bio.NC], <https://doi.org/10.48550/arXiv.2404.12395>.

Guillory, J., *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 2022.

Ilievska, A., *Frankenstein Is about ChatGPT: Thinking and the Future of Literary Study in the Age of Generative AI*, in Abignente E., Cangiano M., Fantappiè I., Gallerani G. M., Gatto M., Giusti F. (a cura di), «Status Quaestionis», numero speciale su *Theory/Teoria: Perspectives on Literary Theory and Comparative Literature*, No. 26 (2024), pp. 179-206.

Jameson, F., *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori, 1975.

Kant, I., *Critica del giudizio*, a cura di Bosi A., Novara, De Agostini Libri S.p.A. UTET, 2013.

Kornbluh, A., *Immediacy or, The Style of Too-late Capitalism*, London e Brooklyn, NY, Verso, 2023.

Lejeune, P., *The Autobiographical Pact*, in Leary K. (a cura di), *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 [1975], pp. 3-30.

Lukács, G., *Teoria del romanzo. Saggio filosofico-storico sulle forme della grande epica*, Roma, Newton Compton, 1972.

Lukács, G., *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, Vol. II, Milano, Sugarco, 1971.

Lukács, G., *Estetica*, Vol. I, Torino, Einaudi, 1970.

McGuire, J., De Cremer, D. e Van de Cruys, T. *Establishing the importance of co-creation and self-efficacy in creative collaboration with artificial intelligence*, in «Sci Rep» 14, 18525 (2024), <https://doi.org/10.1038/s41598-024-69423-2>

Meyl, V., *Artificial Intelligence and the Metamorphosis of Beauty: A Philosophical Inquiry*, in «Open Journal of Philosophy», 14 (2024), pp. 180-200, DOI:10.4236/ojpp.2024.141015.

Pirandello, L. *Arte e scienza*, in Taviani F. (a cura di), *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 585-774.

Poposki, Z., *Critique of Reification of Art and Creativity in the Digital Age: A Lukácsian Approach to AI and NTF Art*, in «Open Philosophy», 7 (2024), pp. 1-16.

Rodowick, D. N., *An Education in Judgment: Hannah Arendt and the Humanities*, Chicago, The University of Chicago Press, 2021.

Romic, B., *It's in the Name: Technical Nonhumans and Artistic Production*, in «Transformations – Artificial Creativity», 36 (2022), pp. 38-54.

Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.