

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232274>

Disgusto come sovversione Dall'avanguardia storica all'arte abietta

Federico Fastelli

Abstract • Il saggio analizza l'emozione del disgusto per come è stata intesa e utilizzata in ambito artistico dalle avanguardie del primo Novecento e dalle neoavanguardie degli anni Sessanta. In particolare, l'intervento mostra in che modo questi movimenti, attraverso un uso politico del disgusto, abbiano operato in maniera sovversiva rispetto al mercato dell'arte, e, più in generale, come si siano opposti all'idea di autonomia del fatto estetico nata con l'avvento al potere della borghesia.

Parole chiave • Disgusto; Emozioni; Avanguardia; Estetica; Abiezione.

Abstract • The essay analyses the emotion of disgust as understood and utilised in the artistic field by both the early twentieth-century avant-gardes and the neo-avant-gardes of the 1960s. In detail, the paper shows how these movements, by means of a political use of disgust, have operated in a subversive manner towards the art market, and, more generally, how they have countered the idea of the autonomy of the aesthetic fact originated by the rise to power of the bourgeoisie.

Keywords • Disgust; Emotions; Avant-garde; Aesthetics; Abjection.

Ledizioni 

Disgusto come sovversione Dall'avanguardia storica all'arte abietta

Federico Fastelli

Tra le emozioni primarie dell'uomo, il disgusto ha ricoperto un ruolo cruciale. La storia dell'evoluzione, da Darwin in avanti, ci indica chiaramente quanto la sua funzione sia stata determinante per la sopravvivenza della specie. Ma anche da un punto di vista sociale e politico, almeno dalla nascita dell'estetica moderna ad oggi, il disgusto ha funzionato da metro, da limite, da indicatore di civiltà. In questo intervento cercherò di dimostrare che i movimenti d'avanguardia hanno sfruttato per la propria autoaffermazione esattamente questa funzione politica del disgusto, rovesciandola, secondo un doppio movimento, peculiare e specifico in questo tipo di movimenti. Si può iniziare il ragionamento ponendo attenzione al fatto che, come sappiamo, la fondazione dell'estetica moderna, e in particolare il ragionamento di Kant sulla facoltà del gusto, è, tra le molte cose, anche il tentativo (di grande successo, senz'altro) di rifondare il *sensus communis*. Da questo punto di vista, la *Critica del Giudizio* propone un'innovativa idea di coesione della società basata su principi, per così dire, *in re*, cioè principi in grado di dare giustificazione ad un ordine sociale basato sulla società stessa e non su qualche autorità che la trascenda. Tra la seconda metà del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento, come ha spiegato più chiaramente di altri Pierre Bourdieu (1979), avviene una mutazione radicale dell'ordinamento storico e filosofico che aveva retto il mondo almeno dall'Umanesimo fino alla seconda metà del Settecento. Si potrebbe dire, semplificando un po', che il mondo che precede la metà del Settecento e che poi trova il proprio termine simbolico nella Rivoluzione francese si basa su un ordine stabilito da una gerarchia preconstituita. In questa gerarchia immobile, la nobiltà, che ne occupa il vertice, è in grado di riconoscere se stessa per nome o per schiatta. Dalla nascita come diritto ereditario dipendono infatti i caratteri costitutivi della *virtus*, della *certa habitatio* e della *costantia*, che peculiarmente caratterizzano il ceto nobiliare e che ne contrassegnano il ruolo sociale, l'onore e l'onere dell'amministrazione della terra e la conservazione della tradizione. La classe borghese, al contrario, manca di tale principio di regolazione, dal momento che non può contare su un'investitura o su un mandato trascendente (e naturalmente condiviso) che non tragga origine dalla società stessa. È forse per questa ragione che la lenta ascesa ai vertici della società della borghesia elegge una possibile forma di autoriconoscimento sociale nel giudizio riflessivo. Come ha precisato Terry Eagleton negli anni Novanta (1990), la borghesia attribuisce alle nuove forme di autonomia e autodeterminazione proposte dall'estetico una funzione modellizzante per le proprie aspirazioni politiche. Non sarà da considerare un caso, allora, che la fondazione dell'estetica moderna, diciamo nel lungo periodo che va da Baltasar Gracián a Kant, coincide anche con la formalizzazione del divieto, per la rappresentazione artistica, di ciò che è disgustoso:

Solo una specie di bruttezza non può essere rappresentata conformemente alla natura senza mandare in rovina ogni compiacimento estetico e di conseguenza la bellezza artistica, cioè quella che suscita d i s g u s t o . Infatti, per il fatto che in questa insolita sensazione, che si basa sulla pura e semplice immaginazione, l'oggetto è rappresentato per così dire come se s'imponesse al godimento, mentre invece noi gli resistiamo con violenza, così la rappresentazione artistica dell'oggetto non è più diversa, nella nostra sensazione, dalla natura di questo stesso oggetto ed è perciò impossibile che quella possa essere ritenuta bella (Kant, 2017, p. 317).

In effetti, però, ciò che viene lentamente modificato non riguarda la sostanza di ciò che è rappresentabile. L'antico sistema dei generi, nato con Aristotele e aggiornato nel corso della storia occidentale, contemplava praticamente da sempre la rappresentazione del brutto, del grottesco, dell'osceno, assegnando loro specifiche strutture del discorso e un determinato stile. Nel ridefinire complessivamente il carattere di ciò che è disgustoso, tuttavia, l'estetica moderna compie un passo decisivo: da Kant in poi si inizia a sottolineare la particolarità del disgusto rispetto al vasto insieme di ciò che è brutto. Il disgusto ne diventa una declinazione peculiare e riconoscibile, capace di proporre al soggetto un godimento immediato che trascende la natura produttiva e libera dell'arte. Confondendo la rappresentazione con l'oggetto reale rappresentato, per pura forza d'immaginazione, il disgusto interrompe la fruizione dell'opera.

La capacità di essere disgustati fa parte dell'arsenale innato della mente (e della biologia) umane, ed è universale. L'idea secondo la quale ciò che ogni soggetto trova disgustoso dipende in modo decisivo dal contesto socio-culturale in cui cresce si afferma invece soltanto a partire da questa frattura epistemologica. Le cose che ci disgustano e il modo in cui lo fanno definiscono infatti anche la nostra posizione sociale. E questo naturalmente può valere soltanto nella modernità borghese. La nuova piramide sociale prevede insomma al proprio vertice chi sa riconoscere il bello e goderne, che significa anche saper escludere dal proprio godimento la facile attrazione che deriva dall'oggetto del disgusto. L'inganno che esso provoca è proprio questo: costringe al godimento, bypassa l'intermediazione, elimina la distanza tra il soggetto e l'oggetto, e dunque impedisce una corretta distinzione tra la cosa in sé e quella sorta dal potere poetico dell'arte. Ovvero: il disgusto impedisce l'arte stessa. Come acutamente messo in luce da Derrida negli anni Settanta (1975), proprio per questa ragione il disgusto rappresenta d'ora in poi l'indicibile. Anzi, in qualche modo la sua condizione necessaria di esclusione rende il disgusto una sorta di cornice dell'estetica kantiana: ne istituisce il bordo, il limite, la cimasa entro la quale si sviluppa la dimensione parergonale delle arti, ed entro la quale il giudizio estetico deve essere esercitato.

Ora, se ben si guarda, le avanguardie storiche si installano esattamente su questo limite: utilizzano il potere del disgusto, non nel tentativo di dilatare i confini dell'estetico, come invece fanno gli anticononi del primo romanticismo, o quelli di alcuni audaci scrittori simbolisti come Lautremont. Se questi, come è noto, nobilitano, o finiscono per nobilitare, attraverso precisi dispositivi retorici, la rappresentazione del brutto e del disgustoso, le avanguardie tentano piuttosto di tradurre il proprio disgusto morale e politico in arte, mettendo a nudo la condizione di declassamento e di disoccupazione cui l'autonomizzazione dell'arte – come precipitato essenziale dell'avvento della borghesia al potere – aveva condotto artisti e poeti. L'arma è, come spesso accade, a doppio taglio: mostrare il disgusto significa anche svelare la matrice ideologica della supposta autonomia (della libertà kantiana, s'intende) di chi produce arte e, viceversa, la critica ideologica più scandalosa e corrosiva prevede il distacco dal terreno inoffensivo dell'arte per mezzo (ma anche a causa) del disgusto. L'artista irrompe così in una polemica apertamente sociale, direttamente politica. Le avanguardie storiche, da questo punto di vista, sono i primi movimenti che reagiscono in maniera consapevole e organizzata, in senso lato militare, al cambiamento di *status* della figura dello scrittore e dell'artista nella società borghese. All'autonomia dell'arte formalmente proclamata dall'estetica moderna, le avanguardie contrappongono la sua brutale e concreta eteronomia strutturale. Cercano perciò di svelare il recondito funzionamento del mercato e, simbolicamente, la funzione economica del museo. Abiurano l'idea tutta moderna che l'artista non salariato, quell'artista apparentato alla natura e a dio per la sua forza produttiva, possa davvero essere appagato dalla sua disinteressata attività. In altre

parole, rifiutano il perimetro entro il quale dovrebbe esercitarsi il giudizio estetico. Lo scrittore, il pittore, lo scultore, il musicista sono dominati, come chiunque altro, dal denaro, e sono immersi in una logica di sopraffazione dettata dal mercato. Così il successo irrazionale di un'arte che nega l'arte, come l'arte d'avanguardia fa programmaticamente, è il più manifesto sintomo dell'assurdità del mercato (e dunque del museo). Come scriveva Sanguineti (1965), nelle pratiche di avanguardia si ha una coincidenza di fatto del momento eroico-patetico, cioè di quell'istanza romantica di proporre al mercato un oggetto fuori mercato, un oggetto invendibile, e di quello cinico, cioè della consapevolezza che entro le dinamiche della società borghese quell'oggetto prima o dopo troverà, proprio per la sua costitutiva novità, la via del museo, e quindi la via del mercato. Esporre il proprio disgusto è allora, per le avanguardie, un modo (non sempre o non ovunque del tutto consapevole) di aggredire l'impalcatura sociale che soggiace alle determinazioni estetiche del dominio borghese: se ne rivela semplicemente il carattere illusorio, o, se preferite, il carattere ideologico. Le dichiarazioni (soprattutto) e le pratiche estetiche puntano sulla dispersione e sulla contaminazione del disgusto attraverso l'arte, con intenti in parte disaffilianti – cioè invitare alla sovversione –, ma, in altra parte, per così dire, reattivi. Sia il Futurismo che Dada, per esempio, sfruttano la forza vitale del disgusto per rompere lo stato anestetico del pubblico, per scuoterlo dal tempo banale della vita quotidiana. Sebbene operino in maniera differente, e con finalità quasi opposte, Futurismo e Dada utilizzano il potenziale interattivo e per così dire contagiante delle declamazioni pubbliche o dello spazio del teatro, provocando sensazioni intense di disgusto con l'intenzione di attivare e vitalizzare lo spettatore passivo. L'idea è di utilizzare il disgusto come innesco sovversivo, antimateria di quella materia che di norma costituisce l'arte: al Cabaret Voltaire, nella Zurigo neutrale della Prima guerra mondiale, per esempio, le manifestazioni Dada “esorbitavano dalla letteratura e toccavano direttamente la morale e i sentimenti più radicati degli spettatori, i quali passavano così, davanti a tanta franchezza, dalla rabbia allo stupore. Acceleravano la decomposizione di tutto ciò che già andava cedendo. I contrari si congiungevano e l'appassionato d'arte che si nasconde in fondo a ogni uomo, s'indignava e subiva imbecillità e genio” (Hugnet, 1972, p. 22). E del resto, questo *shock* contrappositivo, tanto feroce quanto disturbante, questo spirito antiborghese e pseudo-populista, già era stato lanciato nell'arretrata Italia dei primi del Novecento dal talento imprenditoriale di Filippo Tommaso Marinetti. È da notare che il disgusto marinettiano non si traduce quasi mai nella diretta rappresentazione dell'oggetto disgustoso: il disgusto è il moto viscerale, antiestetico che fonda l'idea stessa di Futurismo, e giustifica un modo nuovo di concepire la funzione dell'artista. Perciò non è rappresentabile in sé. Nell'energico ricorso all'accostamento analogico tra le istituzioni tradizionali, emblematicamente rappresentate dai ciclisti che incontrano l'auto del poeta in testacoda in un noto passo del *Manifesto di fondazione*, datato 1909, e la sensazione di repulsione, di nausea, di fastidio da questi provata, si gioca lo scarto sociale e politico acceso dall'apparentemente inoffensivo campo estetico:

Avevo appena pronunziate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che vogliono mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato...» (De Maria, 1973, pp. 4-5).

Questo meccanismo, allo stesso tempo polemico e fortemente autopromozionale, resta sconosciuto a molti poeti sodali, spesso decisamente più dotati di Marinetti da un punto di vista letterario, ma, per quanto innovativi, sprovvisti della cinica consapevolezza dello

Federico Fastelli • Dall'avanguardia storica all'arte abietta

statuto e del destino essenzialmente economico delle lettere, e quindi legati di fatto ad un'idea di poesia come discorso sulle cose, come ontologia e, quindi, anche come discorso di verità. Si prenda il caso di uno scrittore Corrado Govoni: nella molto citata *Venezia elettrica*, del 1911, l'uso dell'immagine disgustosa è volta a una rappresentazione più precisa, de-idealizzata della città, che include entro lo spettro del poetabile, addirittura entro ciò che è bello, quel che di norma si considera basso, turpe, corrotto:

Levatrice di sogni di poeti, / ho nel sangue la torbida malia / dell'acqua dei tuoi fetidi canali,
/ verdi come la feccia nauseabonda / che resta nei bicchieri / dove son morti dei fiori; / ho
nell'anima la divina malinconia / del tuo volto di femmina corrotta, / divorata dall'insonnia
febrile, / pompata, fin nelle midolle più profonde, / dalle bocche roventi / di tutte le lussurie.
// Mi fai male, lo so; / mi stilli nei nervi un'inquietudine tormentosa, / m'irriti, m'avveleni;
colla tua umidità / fosforescente di sepolcro chiuso, / susciti in me mille anomalie dolorose.
/ E pur mi piaci, perdutamente... (Govoni, 1920, p. 3)

E tuttavia il componimento non riesce mai ad esprimere il rifiuto dell'istituzione poetica per mezzo del disgusto; semmai rivendica uno spazio praticabile per il disgustoso e per la sua rappresentazione, integrandoli come materiale finalmente disponibile alla creazione artistica.

Diverso, e decisamente più raffinato è il rapporto di Palazzeschi con il disgusto. Il poeta toscano associa il disgusto al riso, ma rispetto alla lunga tradizione comico-grottesca, lo fa in modo particolarmente innovativo. In poesie iconiche come *Fiori* o la *Fontana malata*, ma soprattutto nel manifesto del *Controdolore*, datato 1913, Palazzeschi propone un ribaltamento di quei valori che associano, per forza di canone, il bello al giusto e al vero, e quindi anche il giusto e il vero al serio e al grave. Il disgusto si fa allora una sorta di complemento negativo del riso. Palazzeschi sfrutta il fatto che, come ha scritto Menninghaus, nel riso come nella nausea l'esplosione di una tensione emotiva realizza una vera e propria torsione del disgusto, dal momento che porta a contatto con ciò che è abietto senza condurre a un insudiciamento o a una contaminazione concreta (2003). La derisione invocata come dispositivo di rovesciamento dei valori somiglia solo apparentemente a un atto di esclusione, al rifiuto (e sarebbe istruttivo gestire correttamente questa intuizione rispetto alle censorie sirene che da qualche tempo allarmano la cosiddetta svolta etica della critica letteraria):

Giovani, la vostra compagna sarà gobba, orba, sciancata, calva, sorda, sganasciata, sdentata, puzzolente, avrà gesti da scimmia, voce da pappagallo, ecc. Sono queste le sole creature che hanno in loro realizzato già il patrimonio della felicità. Non vi attardate sulla sua bellezza, se disgraziatamente per voi ella vi sembra bella, approfonditela, e ne avrete la deformità. Non vi adagiate mollemente sull'onda del suo profumo; una spira acuta di quel puzzo ch'è la verità profonda della sua carne che adorate, potrebbe un giorno sorprendervi, sfasciare d'un tratto il vostro fragile sogno, farvi prigionieri del dolore. Non vi attardate sull'ora breve della vostra e della sua giovinezza, rimarrete per forza a galla sul dolore umano. Approfonditela e ne avrete la vecchiaia, verità che altrimenti vi rimarrà sconosciuta quando la possederete e sarete preda della nostalgia. Non vi fermate a nessun grado del deforme, del vecchio, essi non hanno come il bello e il giovane un limite; essi sono infiniti. Voi godrete di più a veder correre tre carogne, rassicuratevi, che tre puro-sangue. Il puro sangue à in sé la carogna che sarà; cercatela, scuopritela, non attardatevi sulle sue linee di fugace splendore. Pensate con gioia alla sua ed alla vostra vecchiaia. In fondo ad essa è la profondità della vostra vita. Avrete la gioia di creare un nuovo essere. Pensate alla felicità di vedervi crescere attorno tanti piccoli gobbettini, orbiciattoli, nanerelli, zoppuncoli, esploratori divini di gioia. Invece di far mettere la parrucca alla vostra compagna, se non è calva del tutto voi la farete radere fino alla lucidità, e fatele imbottire la schiena, se non è proprio gobba (De Maria, 1973, pp. 135-136).

In realtà, proprio attraverso la derisione, Palazzeschi immagina che il disgusto e il riso possano essere pensati come modi diversi e per molti versi interconnessi di accettare forme di alterità altrimenti rimosse dall'impalcatura sociale. Si denuncia in questo modo uno scandalo che altrimenti non potrebbe essere accettato dal nostro sistema percettivo-psichico (Cfr. Menninghaus 2003). È chiaro, d'altra parte, che l'uso comico del disgustoso mette tra parentesi la serietà del conflitto posto in atto e lo trasforma in ridicolo, secondo una tendenza molto forte anche in alcuni autori Dada, per esempio in Picabia. Tristan Tzara, dal canto suo, dedica al disgusto un intero paragrafo del suo *Manifesto dada 1918*, ma il tono nichilista qui è volto ad affermare le contraddizioni della vita contro i meccanismi sublimanti dell'arte:

Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia è Dada; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: Dada; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi fin'ora dal senso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione: Dada; abolizione della logica, balletto degli imponenti della creazione: Dada; di ogni gerarchia di equazione sociale di valori stabiliti dai servi che bazzicano tra noi: Dada; ogni oggetto, tutti gli oggetti e i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele sono armi per la lotta: Dada; abolizione della memoria: Dada; abolizione del futuro: Dada; abolizione dell'archeologia: Dada; abolizione dei profeti: Dada; fede assoluta irrefutabile in ogni dio che sia prodotto immediato della spontaneità: Dada (Tzara, 1964, p. 42).

A distanza di molti anni da quell'esperienza, lo stesso Tzara spiegherà che fare arte dada era per lui essenzialmente la conseguenza del disgusto provato nei confronti della società; una società che, tra le altre colpe, aveva quella imperdonabile di aver condotto la sua generazione al macello fratricida della Prima guerra mondiale.

È molto raro, insomma, che il disgusto dell'avanguardia storica passi attraverso la diretta rappresentazione del disgustoso, se non in senso comico, oppure in senso (pre)concettuale, come nel caso dell'emblematica *Fontana* di Duchamp. Simbolo universale dello strappo anti-artistico delle prime avanguardie, il ready-made firmato col nome di Richard Mutt non solo è stato capace negli anni di cavalcare il mercato mostrandone tutta l'irrazionalità, ma ha pure inteso dire, molto chiaramente, che l'arte, in fin dei conti, è qualcosa su cui pisciare, come a ragione ha ripetuto più volte Stephen Hicks (2004), o come mostrò, per così dire, oltre ogni ragionevole dubbio, Pierre Pinoncelli, quando, in una performance del 1993, riportò *Fontana*, come ha scritto Valerio Magrelli, alla sua funzione primitiva (Magrelli, 2019, p. V).

È questa ultima lezione dell'avanguardia storica ad aver davvero ispirato il rapporto tra i movimenti d'avanguardia successivi e l'emozione del disgusto. La rilettura che i movimenti degli anni Cinquanta e Sessanta fecero delle esperienze dell'inizio del Novecento, infatti, è caratterizzata in generale da una dialettica più serrata tra disgusto morale dell'artista e uso del disgustoso. Sul modello di Duchamp, artisti neodada come Piero Manzoni hanno realizzato il paradosso, tanto spietato quanto sovversivo, di vendere a caro costo al banco del mercato dell'arte prodotti non solo privi di valore, ma apertamente infimi, residuali, disgustosi e, proprio perciò, dotati di una forte valenza simbolica: il nulla che il denaro rappresenta sostituisce ogni valore esecutivo, artistico in senso tradizionale. La dimensione escrementizia della libera produzione dell'artista disoccupato spezza il confine tra arte e vita, scatenando la furia annichilente del godimento immediato portato dal disgusto. La merda d'artista inscatolata da Manzoni non ne è che l'esempio più noto e discusso. Già a partire dagli anni Sessanta, ma con maggiore intensità nella seconda metà degli anni Settanta, anche Andy Warhol, per fare un altro esempio, realizza composizioni astratte e

Federico Fastelli • Dall'avanguardia storica all'arte abietta

ossidazioni attraverso l'impiego di urina e di sperma. Ma le neoavanguardie insistono molto su un uso estremistico del disgusto, lasciando che esso irrompa sulla scena e sospenda o annulli l'esecuzione stessa dell'opera d'arte. A teatro, per esempio, Carmelo Bene è addirittura costretto a interrompere l'unica messa in scena del suo *Cristo '63*, presso il Teatro Laboratorio di Roma, quando l'attore argentino Alberto Greco, che impersonava Giovanni Battista, si mette a urinare dal palcoscenico verso il pubblico, colpendo l'ambasciatore del suo paese e la moglie. In maniera meno plateale, ma altrettanto emblematica, Luciano Berio nel suo *A-ronne per 8 voci* (1975) inserisce un rutto del basso a circa tre minuti dall'inizio. Pochi esempi bastano a dimostrare che la ripresa tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta delle istanze della prima avanguardia è anche una ricollocazione storica delle ragioni di un dissenso solo apparentemente interno al campo artistico o letterario. Consapevoli di avere a che fare ormai con un pubblico meno incline a scandalizzarsi, rispetto a quello di inizio secolo, i neoavanguardisti radicalizzano la natura sovversiva delle proprie manifestazioni, esprimendo il proprio disgusto anche attraverso il disgustoso: la rottura dell'ordine rappresentativo dell'arte passa esattamente attraverso ciò che Kant aveva censurato. Da una parte, l'intento è mostrare che l'arte stessa non è altro che la presentazione di ciò che è abietto in forma di piacere assoluto, è insomma il disgusto come forma escrementale e distruttiva e insieme come godimento innocente. Come ha scritto ancora Menninghaus "è il disgustoso come essere intermittente del vero". Dall'altra però la neoavanguardia, rispetto all'avanguardia storica, rinuncia di norma al mandato eroico del proprio intervento; fa a meno, insomma, di quel miraggio di purezza – poter riattivare la vita contro la passività dell'arte sublimante sottraendosi alla sublimazione – e, con estremo opportunismo, prende sul serio un'antica indicazione del *Manifesto Cannibale* (1920) di Francis Picabia, che è l'essenza della scoperta delle avanguardie novecentesche:

Soltanto il denaro non muore, tutt'al più se ne va in viaggio./ Il denaro è Dio, è colui che si rispetta, una persona seria/ – il denaro rispetto delle famiglie. Onore, onore del denaro./ L'uomo che ha del denaro è un uomo d'onore./ L'onore si compra e si vende come il culo./ Il culo, il culo rappresenta la vita,/ rappresenta la vita come le patatine fritte,/ e voi tutti persone serie, voi puzzate più della merda di vacca./ Dada invece non ha odore, non è nulla, nulla, nulla./ È come le vostre speranze: nulla/ come i vostri paradisi: nulla/ come i vostri idoli: nulla/ come i vostri uomini politici: nulla/ come i vostri eroi: nulla/ come i vostri artisti: nulla/ come le vostre religioni: nulla/ Fischiate, gridate, spaccatemi la faccia e poi e poi?/ Io continuerò a ripetervi che siete tutti degli imbecilli./ Fra tre mesi, i miei amici ed io/ vi venderemo i nostri quadri per qualche franco (Hugnet, 1972, p. 289).

È chiaro, dunque, che anche le neoavanguardie evitano l'uso meramente rappresentativo del disgustoso, nel senso che esso viene impiegato o come mezzo compositivo, oppure come strumento per rompere la coesione o la coerenza della rappresentazione, per mostrare, cioè, l'arte come costruzione, come macchinazione, come menzogna. Sia i movimenti di inizio secolo che quelli degli anni Sessanta sfruttano piuttosto la funzione di limite dell'estetico ricoperta dal disgusto. L'uso del disgustoso resta perciò in equilibrio tra provocazione e riflessione meta-artistica, mentre viene facilmente ri-sublimato laddove esso diventi semplicemente oggetto della rappresentazione. Il surrealismo, per esempio, è la sola tra le avanguardie storiche a ricomprendere programmaticamente il disgustoso anche come oggetto rappresentato, in quanto parte costitutiva del perturbante, dell'osceno, dell'ignoto, complemento decisivo, cioè, per la ricomposizione della realtà surrealista. Si pensi all'appassionata, precisissima ma anche disturbante descrizione del *Sesso di Irene*, nel capolavoro di Luis Aragon (2018). Oppure, ancora meglio, si pensi alla rappresentazione dell'abietto nelle arti visive e nel cinema, da Buñuel a Salvador Dalí. Hal Foster (1996), in

un libro importante della metà degli anni Novanta, parla a questo proposito di un conflitto decisivo in seno all'avanguardia surrealista tra l'atteggiamento di disubbidienza edipica, emblematizzato da André Breton, e quello di perversione infantile, portato avanti da George Bataille. Il primo è condiviso dalle altre avanguardie storiche e, come ha scritto Matteo Menghini, "mette alla prova la forza normativa dell'ordine simbolico [...]. Il secondo, invece, ne pone in questione i procedimenti costitutivi e si manifesta nella mimesi della regressione risolvendosi in un'attrazione generale nei confronti dell'indifferenziato e dell'inorganico, in una volontà di perdita della soggettività che conferma la forza dell'ordine simbolico e l'impossibilità da parte dell'arte di avviarne un processo di revisione e trasformazione delle strutture fondanti e identitarie" (2013, p. 276). Se la prima opzione sembra oggi obliata, l'uso deliberato del disgustoso fatto dalla performance art e dalla cosiddetta arte abietta sembra invece rinverdire la seconda. Dopo il collasso dei meccanismi di morte e rinascita delle avanguardie nel corso della postmodernità le istanze fattivamente sovversive in arte sembrano sterilizzate. Le correnti dominanti del postmodernismo, infatti, hanno progressivamente assorbito per fini letterari e pienamente artistici gli scarti formali e lo sperimentalismo delle pratiche d'avanguardia, rivendicando, per quanto radicalmente, una forma di appartenenza alla pseudoclasse degli artisti, laddove le avanguardie, come abbiamo detto, operavano in maniera diametralmente opposta, reagendo con obiettivi extraletterari alla condizione materiale e storica del loro essere artisti. La cosiddetta Arte Abietta degli anni Ottanta e Novanta sembra orientata in maniera largamente regressiva rispetto alle istanze di sovversione rappresentate dall'emozione del disgusto. Se ancora nelle arti propriamente performative, come avviene in alcuni lavori di Vito Acconci, come *Seedbad* (1973) o di Gina Pane, come *Azione sentimentale* (1973), lo shock reattivo del disgusto fisico o morale provato dal pubblico mantiene il potere di interrompere la fruizione artistica e dunque consente di riflettere in maniera straniata sullo spazio dell'arte e sulla sua funzione, lo stesso non sembra avvenire in opere pienamente rappresentative come quelle, per fare qualche esempio, di Eric Fischl, di Kiki Smith, o di Paul McCarthy. Per quanto scandalose, offensive e abiette possano essere, realizzazioni come *Bad Boy* (1982), come *Pee Body* (1992), o come *Cultural Gothic* (1993) rientrano appieno in una rassicurante forma di anticانونe che, nel migliore dei casi, contribuirà, alla maniera romantica, ad allargare lo spettro del dicibile e del rappresentabile. Il disgusto, in questo senso, non comporta alcuna preoccupazione contagiante, ma è inteso, in conformità con alcuni studi di antropologia come quelli di Jason Clark e Daniel Fessler, quale mezzo d'ordine, che permette di distanziarsi da un comportamento morale, segnalando una disapprovazione evidente anche agli altri osservatori. Più che mettere in crisi i confini normativi della nostra identità sociale e morale, qui il disgusto permette di marcarli, portando a escludere ciò che viola le norme, senza, tuttavia, determinarle. Tra gli anni Ottanta e l'inizio del nuovo millennio, forse lo spirito dell'"avanguardia intrattabile" di cui parlava Arthur Danto è interpretato soltanto da eccentrici e talvolta improbabili personaggi del mondo estremo del punk e del rock, come G.G. Allin, il quale, lanciando al pubblico le proprie feci, mi pare abbia preso fin troppo sul serio l'affermazione di Bataille secondo cui la società è basata sul disgusto. L'invisibilizzazione o la censura della violenza che domina il discorso pubblico negli ultimi vent'anni appare, infine, uno shift culturale, rispetto al disgusto. La grande trasformazione in atto sta decisamente modificando i parametri con cui ripensiamo acquisizioni e regressioni in ogni campo, compreso quello estetico. E ciò ovviamente riguarderà anche il ruolo del disgusto. Ma rispetto a ciò sarebbe saggio, io credo, aspettare che il crepuscolo permetta finalmente alla civetta di spiccare il suo proverbiale volo.

Bibliografia

- Aragon L. (2018), *Le con d'Irène* [1928], Paris, Mercure de France.
- Bourdieu P. (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- De Maria L. (1973), a cura di, *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori.
- Derrida J. (1975), *Economimesis*, in *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, pp. 57-93.
- Eagleton T. (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Blackwell.
- Feljo S. (2017) *Estetica del disgusto*, Roma, Carocci.
- Foster, H. (1996), *The Return of Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press.
- Govoni C. (1920), *Poesie elettriche*, Ferrara, Taddei e Figli.
- Hicks S.R.C. (2004), *Why Art Became Ugly*, "The Atlas Society", <https://www.atlassociety.org/post/why-art-became-ugly>, ultimo accesso: 31 agosto 2023.
- Hugnet G. (1972), *L'avventura dada* [1957], Milano, Mondadori.
- Kant I. (2017), *Critica del giudizio* [1790], a cura di M. Marassi, Milano, Bompiani.
- Magrelli V. (2019), *Profilo del dada* [2006], Bari, Laterza.
- Menghini M. (2013), *La mimesi della regressione alla prova dell'ordine simbolico: una pratica artistica regressiva*, "Itinera", 6, pp. 263-281.
- Menninghaus W. (2016), *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte* [1999], a cura di S. Feljo, Milano-Udine, Mimesis.
- Sanguineti E. (1965), *Sopra l'avanguardia* [1963], in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 54-58.
- Tzara T. (1964), *Manifesti del dadaismo* [1924], trad. di Volta O., a cura di Volta S., Torino, Einaudi.