

TRA ABIEZIONE E DISGUSTO.
IL CORPO FERITO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

GIUSEPPE PATELLA

Ritorno al reale

Sudori, umori, escrementi, sangue, urina, sperma, vomito, catarro, saliva, ulcerazioni, putrefazioni, sono i materiali corporei di cui è fatta molta arte contemporanea. Sicché disgusto, abiezione, repulsione, orrore, sono diventate le espressioni più utilizzate ma anche le più adeguate per descrivere le manifestazioni più forti e trasgressive dell'arte degli ultimi decenni. In questo contesto, soprattutto nelle forme della cosiddetta *Abject Art*, *Post-human Art* o arte postorganica¹, il corpo si mostra in toto o in

¹ Su queste forme d'arte esiste un'ampia letteratura cui faremo qui riferimento, si veda almeno il catalogo della mostra *Post Human*, curata da Jeffrey Deitch nel 1992 (DEITCH 1992); il fenomeno dell'*Abject Art* è stato consacrato con una mostra storica presentata al Whitney Museum di New York nel 1993 e intitolata *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, curata da Craig Houser, Simon Taylor, Leslie C. Jones, che ha fatto la fortuna del termine e dato ampia risonanza ad artisti come Helen Chadwick, Paul McCarthy, Robert Gober, Carolee Schneemann, Kiki Smith, Cindy Sherman, Sarah Lucas, Damien Hirst, Jake e Dinos Chapman, solo per citarne alcuni. Un'altra mostra che ha fatto scuola in questa prospettiva è *Sensation* del 1998,

parte direttamente come ferito, malato, trafitto, smembrato, degradato, imbrattato, umiliato, ma allo stesso tempo anche come ibridato, potenziato, aumentato, sublimato, offrendosi come una potentissima pratica significativa dell'esperienza vissuta e come medium privilegiato di indagine estetica e formale.

In questo senso il corpo nell'arte appare oggi come uno spazio di incontro/scontro di strategie, pratiche, dispositivi formali e concettuali, individuali e collettivi, che merita di essere indagato. Possiamo cominciare col prendere in considerazione alcuni casi emblematici di queste pratiche artistiche per capire esattamente di cosa stiamo parlando. Partiamo dall'opera dello statunitense Paul McCarthy, che in installazioni e performance personali unisce azionismo viennese, immaginario consumistico e violenza, cultura popolare americana, sesso e cibo spazzatura, provocando effetti trash, rivoltanti e demenziali proprio all'insegna del disgusto. Il fotografo statunitense Andrés Serrano, famoso per l'ampio utilizzo di fluidi corporali nelle sue opere, è autore di una conosciutissima serie di scatti, nota come *The Morgue* (1992), che mostra corpi di cadaveri feriti, tumefatti, aperti, squarciati, ritratti con grande eleganza su fondo scuro con colori e una luce quasi caravaggesca negli obitori di tutto il mondo. Passiamo poi all'opera estrema e per certi versi patologica dello spagnolo David Nebreda, riconosciuto come schizofrenico e più volte ricoverato in clinica, che nella serie fotografica *Auto-portraits*, pubblicata a Parigi dall'editore Léo Scheer nel 2000, ritrae se stesso in forme urticanti che evidenziano pratiche di forte coercizione alimentare, sessuale e fisica con automutilazioni e autolesioni che hanno sollevato numerose polemiche e continuano ancora oggi a far discutere². Del resto le immagini del suo corpo scheletrico deformato, lacerato, scarificato, bruciato e

di cui si veda il catalogo a cura di Norman Rosenthal, Brooks Adams, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (London: Thames and Hudson, 1998). Sul tema del corpo (estremo) più in generale cfr. almeno VERGINE 2000; MACRÌ 2006; ALFANO MIGLIETTI 2002; MARCHE-SINI 2002; ALFANO MIGLIETTI 2008.

² Sul "caso" Nebreda si è aperta un'ampia discussione di cui rende bene conto il volume a cura di CURNIER, SURYA 2001.

trafitto, e soprattutto quelle del suo volto imbrattato e ricoperto letteralmente delle proprie feci, non possono non suscitare interrogativi e perplessità oltre a provocare fastidio, orrore o ribrezzo. Si guardi ancora l'ampia opera di Matthew Barney, ad esempio nel lungo ed enigmatico ciclo filmico *The Cremaster Cycle* (1994-2002) – dedicato al muscolo cremastere presente in forma diversa in entrambi i sessi e che regola il processo di differenziazione sessuale – che oltre ai cinque film del ciclo realizzati in ordine non cronologico comprende fotografie, disegni, installazioni e sculture prodotti in occasione di ogni episodio. Qui l'artista come protagonista assoluto presenta il proprio corpo come un vero e proprio campo di battaglia che rifugge ogni identità immutabile e definita, mostrandosi via via come gigante, uomo-ariete, mago, ballerino/a, ecc., modificando continuamente i propri connotati attraverso metamorfosi sessuali e processi biotecnologici di trasformazione della condizione umana. Il tutto in una cornice spettacolare onirica e surreale poco incline alla sintesi narrativa ma di forte impatto visivo e grande raffinatezza stilistica. Il corpo come luogo di trasformazione radicale e di forte ibridizzazione è anche quello che viene esibito continuamente dall'artista francese Orlan nella serie delle performance realizzate soprattutto sui tavoli chirurgici delle sale operatorie e trasmesse in diretta video nelle gallerie d'arte di mezzo mondo. Qui l'artista sottopone il proprio volto agli interventi ricostruttivi del chirurgo plastico, che lo trasforma via via nella *Gioconda* di Leonardo, nella *Venere* di Botticelli, in una santa barocca, rivestendolo insomma di identità sempre mutevoli e indefinite che, nelle intenzioni dell'artista, non hanno altro obiettivo che stigmatizzare il conformismo degli ideali estetici della società contemporanea.

Se Sophie Calle, in un'opera intitolata, non casualmente, *Untitled*, del 1986, presentava teche di vetro contenenti liquidi o residui come urina, sperma, saliva, feci, sangue, Louise Bourgeois alla Documenta di Kassel del 1992 proponeva l'installazione *Precious liquids*, costituita da una enorme botte di legno al cui interno sopra un letto pendevano diverse ampolle con “preziosi” liquidi come fossero reliquie, contenenti niente altro che san-

gue, latte, sperma e lacrime, prodotti normalmente dal corpo umano quando viene attraversato da forti passioni come l'amore, la paura, il piacere, il dolore.

Se negli anni Sessanta la celebre *Merda d'artista* (1961) di Piero Manzoni lasciava soltanto immaginare la presenza del contenuto immondo, la *Collection of Ordure* (2002) di Stuart Brisley oggi non lascia più nulla all'immaginazione, esponendo direttamente campioni di feci umane perfettamente conservate, anche se curiosamente non maleodoranti. E in un passaggio ulteriore – che si potrebbe definire oltre-umano, più che post-umano – la famosa installazione *Cloaca Original* del 2000 dell'artista belga Wim Delvoye rappresenta un gigantesco macchinario suddiviso in diverse parti in cui, replicando perfettamente la biologia della digestione umana, una volta introdotte porzioni di cibo, viene ricreata esattamente la funzione digerente con tanto di sostanze chimiche simili a quelle gastriche che produce infine gli stessi residui organici (fecali) prodotti dal nostro organismo.

Il prodotto escrementizio finale, elaborato da questa riproduzione tecnologica dell'intestino umano, valorizzato come prodotto artistico viene poi confezionato sotto vuoto e venduto. In questa grande installazione meccanica, che trasforma direttamente il cibo in feci, il corpo organico è ormai scomparso, dissolto e sostituito completamente dalla macchina. Ne rimane solo la parvenza sotto forma di scarto, rifiuto, traccia escrementizia ormai trasfigurata in opera d'arte.

Quello che avviene qui si potrebbe dunque descrivere come un processo di innalzamento e di sublimazione per il quale ciò che è spregevole acquista nuovo valore e ciò che è indecente assurge allo status di arte.

Ora, è esattamente per tutte queste e molte altre manifestazioni artistiche – gli esempi potrebbero essere innumerevoli – in cui corpi, o parti di essi, materie organiche, secrezioni, escrezioni, liquidi, umori corporali compaiono nelle gallerie, nelle mostre e nei musei di mezzo mondo e vengono esposti direttamente senza alcuna mediazione, simbolica o teorica, che sono state coniate le espressioni arte abietta e post-human.

Ma la domanda più generale da porsi in questi casi è: cosa c'è dietro queste forme d'arte urticanti e trasgressive? Dietro tutti questi fenomeni artistici non è difficile intravedere un potente "ritorno del reale", come ha sostenuto autorevolmente qualcuno³, vale a dire un effetto di realtà schiacciante per il soggetto, in cui – come scriveva Kant nella *Critica del Giudizio* – «la rappresentazione artistica dell'oggetto non è più distinta, nella nostra sensazione, dalla natura dell'oggetto stesso». In altre parole questo vuol dire che il corpo dell'opera si offre alla percezione dei sensi senza alcun filtro come fosse il reale stesso. Solo che questo reale che nelle esperienze artistiche precedenti veniva in qualche modo occultato, represso e forcluso, ora ricompare prepotentemente e lo fa non più in forma tranquilla e pacificata, quanto piuttosto in chiave violenta e «traumatica», come sostiene Hal Foster. Queste forme di realismo traumatico sarebbero infatti esattamente quelle della stagione abietta e post-human degli anni Novanta dei vari Paul McCarthy, Kiki Smith, Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Damien Hirst ecc., in cui viene in primo piano l'iscrizione delle forme dell'arte nelle trame conturbanti di corpi feriti, spezzati, degradati e disfatti, spinti nei territori dell'abiezione, dell'informe e del disgusto, ridotti semplicemente a oggetti di scarto, residui o escrementi.

L'abiezione, il cadavere e la bambola

Occorre a questo punto chiarire cosa si intende esattamente per abiezione, una categoria che è diventata centrale per comprendere alcune delle espressioni più potenti dell'arte oggi. Il termine ha cominciato a circolare con insistenza anche nel mondo dell'arte in seguito alla pubblicazione del suggestivo libro di Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, pubblicato in Francia (Seuil) nel 1980⁴, in cui il concetto di abiezione viene

³ Questa espressione è stata utilizzata, come noto, dal critico americano Hal Foster nel suo fortunato volume del 1996 (FOSTER 2006).

⁴ KRISTEVA 1981.

costruito in relazione al corpo e alle sue alterazioni, al decadimento, al cadavere e alla morte. L'abiezione viene così descritta in questi termini: «Disgusto per un cibo, per una cosa sudicia, per un rifiuto, per la spazzatura. Spasmi e vomito, che mi proteggono. Repulsione e conati che mi allontanano e mi distolgono dalla sozzura, dalla cloaca, dall'immondo» (p. 4).

Per abiezione si intende quindi lo stato di repulsione e di rifiuto che colpisce l'io quando si trova a contatto con qualcosa che gli si oppone e lo minaccia. Si tratta del fenomeno dell'allontanare, del gettare via tutti gli elementi potenzialmente pericolosi, indesiderati e fastidiosi della vita (rifiuti, scarti, insetti, escrementi...), e il relativo senso di disgusto che ne discende.

Per la psicanalista francese l'abiezione ruoterebbe intorno ai concetti di limite/illimitato e interno/esterno. L'abiezione sarebbe così alla base della differenziazione fondamentale tra l'io e l'altro, tra il sé e il non sé. Ha a che fare con il limite, con ciò che mi delimita, ciò che determina la mia identità. L'abietto e l'abiezione, scrive Kristeva, «sono il mio recinto». Si tratta della reazione nei confronti dell'abietto, causato dal disgusto o dalla fobia di prodotti frutto di espulsione, eliminazione (per es. cadaveri, escrementi, insetti...) che benché non abbia lo statuto di oggetto e si opponga al sé, viene visto come una minaccia e rifiutato.

Il luogo dell'abietto è allora là «dove il senso sprofonda» (p. 4). In questo senso l'abietto per eccellenza è il cadavere. Il cadavere è «il colmo dell'abiezione. È la morte che infesta la vita. Abietto. È un rigetto da cui non ci si separa, da cui non ci si protegge come si farebbe con un oggetto. Estraneità immaginaria e minaccia reale, ci chiama e finisce con l'inghiottirci» (p. 6). E la Kristeva continua: «il cadavere (cadere), quel che è irrimediabilmente caduto, cloaca e morte. [...] il cadavere, il più disgustoso dei rifiuti, è un limite che ha invaso tutto» (p. 5). Da questo punto di vista il cadavere è esattamente ciò che si aggira intorno alla dissoluzione dei limiti, alla rottura della distinzione fra

dentro e fuori, tra l'interno fluido, umido, sformato e l'esterno rigido, duro, formato dell'organismo. Non è un caso che l'arte abietta concentrandosi su corpi feriti, aperti, spezzati, traumatizzati, insista sull'esposizione dell'interno del corpo, sulla ferita che squarciando l'integrità delimitata del corpo, la superficie levigata della pelle, lascia affiorare all'esterno fluidi corporei come sangue, pus, umori.

L'abiezione si muove del resto proprio sui territori intermedi dell'indistinzione, sul margine ambiguo dei confini, puntando a travolgere ciò che è chiuso e determinato. Come scrive ancora la Kristeva, «non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole» (p. 6).

Ora, se il lavoro della Kristeva è il riferimento teorico più pregnante per comprendere queste manifestazioni dell'arte contemporanea, per quel che riguarda le origini, le radici espressive dell'arte abietta si possono individuare all'inizio del secolo scorso in alcune opere del movimento surrealista, in particolare nell'arte del tedesco Hans Bellmer (1902-1975). Si pensi al suo ampio progetto di bambola (*Die Puppe*), più noto con il nome di *La poupée* [fig. 6], prodotto a partire dagli anni Trenta, vero antesignano della stagione artistica degli anni Ottanta-Novanta che ha aperto la strada a una riflessione intorno all'integrità del corpo, l'ibridazione, il polimorfismo e l'identità sessuale – emblematico da questo punto di vista è il debito contratto in tal senso dall'opera dei fratelli Chapman [fig. 6]. Il progetto di Bellmer è a sua volta legato anche all'opera di Georges Bataille, inizialmente vicino al movimento surrealista e prolifico autore di saggi e romanzi dedicati ai temi dell'erotismo, della religione, della crudeltà, della trasgressione, della morte e dell'informe, tornati oggi di grandissima attualità. Ed è proprio questo concetto di informe in particolare⁵, sviluppato in un articolo pubblicato nel 1929 sul-

⁵ Per questa nozione di “informe” vedi l'omonimo testo di BATAILLE 1929, Su questa nozione di “informe”, in diretto collegamento con il pensiero di

la rivista d'arte *Documents* diretta da Bataille stesso, che diventa la cifra della nuova estetica materialistica batailliana, che si spinge fino a rivalutare gli aspetti più bassi, ignobili, volgari e “informi” della realtà stessa, che viene guardata con grande interesse ancora oggi.

L'informe in Bataille non sta a indicare mancanza o assenza di forme, ma declassamento e trasgressione delle forme stesse, quindi degradazione e spostamento verso il basso. Le forme non vengono di per sé negate, quanto piuttosto declassate, abbassate, private cioè dello statuto privilegiato loro sempre accordato dalla tradizione, prese in un movimento che induce a sovvertirle, a trasgredirle aprendo squarci, fessure, ferite e lasciando affiorare scarti, resti, eccessi, tutto quello che Bataille comprende nella nozione di *dépense*.⁶ In questo quadro non vi è nessuna negazione o cancellazione delle forme, dal momento che queste vengono piuttosto alterate, lacerate, aperte, impiegate in un movimento che Bataille stesso definisce di andirivieni («va-e-vieni») tra alto e basso, puro e impuro, sacro e profano, che serve precisamente a far emergere ciò che è sotteso alle forme stesse in direzione di quegli aspetti abietti, volgari, materiali, che soprattutto nel mondo delle “belle arti” sono stati costantemente espunti e forclusi.

Da questo contesto teorico si comprende anche la risonanza e la successiva rielaborazione dell'insieme di queste tematiche nell'ambito dell'arte femminista, soprattutto americana, in cui le categorie dell'abiezione, dell'informe o del mostruoso (si pensi in particolare all'opera di Cindy Sherman o di Carolee Schneemann, solo per fare qualche nome) vengono esplicitamente impiegate per chiamare in causa e destituire non solo le nostre tradizionali rappresentazioni del corpo, del genere o del sesso, oppure i canoni della bellezza e del gusto nella società contem-

Bataille, hanno come noto lavorato nella mostra e poi nel catalogo BOIS, KRAUSS 1996

⁶ Questa nozione è stata sviluppata da BATAILLE 1992.

poranea, ma soprattutto l'intero impianto sociale e culturale di stampo maschilista e patriarcale⁷.

Il disgusto e il «surplus di vita»

A questo punto, però, un'altra importante categoria estetica deve essere introdotta ed esplicitata per cogliere il senso di molte delle esperienze artistiche contemporanee: il *disgusto*. E qui il punto di riferimento teorico deve a mio avviso essere rintracciato in un dimenticato testo di un oscuro filosofo ungherese che risponde al nome di Aurel Kolnai. Il saggio del 1929 dal titolo *Der Ekel (Il disgusto)*, mai tradotto in italiano⁸, rappresenta la prima riflessione filosofica organica su un tema che soprattutto negli ultimi anni è diventato di grande interesse. Il merito complessivo di questo studio di Kolnai sta infatti nel mettere in evidenza una problematica filosofica centrale che non poteva più rimanere inesplorata e che dopo di lui verrà ripresa e ampliata da quanti – da Bataille a Sartre, dalla Kristeva alla Krauss – saranno interessati a mostrarne la pregnanza teorica e la capacità di cogliere l'essenza di molti fenomeni insoliti e perturbanti della nostra stessa contemporaneità. Tenendo conto che la letteratura sull'argomento ai primi del Novecento era praticamente inesistente – fatta eccezione per alcuni laconici riferimenti trasversali al tema in alcuni trattati di psicologia fisiologica (W. Wundt e O. Külpe) o in studi di estetica (J. Volkelt e soprattutto K. Rosenkranz con la sua *Ästhetik des Häßlichen [Estetica del brutto]* del 1853) – in questo saggio il giovane filosofo ungherese, nato a Budapest nel 1900, formatosi a Vienna, vissuto e poi

⁷ Su questi temi cfr. USSHER 2006; WARK 2006.

⁸ Pubblicato nel X volume dello «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung» (1929, pp. 515-569), diretto da Edmund Husserl, ripubblicato in volume a Tübingen da Niemeyer nel 1974 e più di recente nel libro di Kolnai (da dove citiamo) che comprende anche altri saggi: *Ekel. Hochmut. Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007, pp. 7-65. La traduzione italiana parziale di un capitolo centrale dell'opera è stata approntata dal sottoscritto nel testo *Il disgustante*, pubblicato nella rivista «Agalma», n. 9, 2005.

morto a Londra nel 1973, con una formazione psicanalitica alle spalle e una perfetta padronanza del metodo fenomenologico husserliano, riesce a indagare filosoficamente in maniera limpida e disinvolta l'esperienza del disgusto, mostrandone la natura, gli oggetti, le regole di funzionamento, il senso e l'intenzione, e a fare così chiarezza su un fenomeno oscuro e completamente inesplorato.

Anzitutto il disgusto viene considerato come una reazione istintiva di difesa, anche se ciò che è disgustoso non sempre si dimostra pericoloso. Un verme o una lumaca possono sembrare repellenti, ma non sono affatto pericolosi; mentre oggetti o fenomeni effettivamente pericolosi (ad esempio una valanga o un terremoto) non sono certo disgustosi. Nella sua forma socio-morale, per Kolnai, il disgusto non si riferisce poi solo a perversioni sessuali ma a ogni forma di eccesso, manifestandosi anche come disprezzo e indignazione, riferendosi alla mancanza di integrità, alla viltà, al tradimento, alla menzogna, alla corruzione.

Kolnai distingue così il disgusto da altre comuni "reazioni di difesa", dalle cosiddette tonalità di rifiuto come il dispiacere, l'odio, la sofferenza, l'orrore, e rileva come esso sia profondamente radicato nel corpo, legato alle dimensioni della sensibilità, a tutti i cinque sensi (anche se un po' meno all'udito). Vi è però una preliminare distinzione fondamentale da fare parlando di disgusto: esistono due specie di oggetti disgustanti – scrive Kolnai – «quelli che lo sono per così dire per natura e quelli che lo diventano solo in circostanze ben determinate». Come a dire che, da una parte, la condizione di disgusto, di orrore, è costitutiva dell'esistenza umana – di qui l'analogia con il sentimento dell'angoscia descritto da Heidegger in *Essere e tempo* nel 1927, cui Kolnai sicuramente guarda – e, dall'altra, vi è un disgusto relativo, contingente, legato a determinati oggetti e occasioni. Pur condividendo con l'angoscia alcuni tratti in comune, occorre tuttavia differenziare il disgusto mettendo in evidenza quelle che sono le proprie peculiarità: «l'angoscia assale la persona in maniera incomparabilmente maggiore rispetto al disgusto», il

suo rapporto con la condizione umana è inoltre un «autentico rapporto esistenziale», mentre nel disgusto questo rapporto si applica «quasi per caso» a un singolo «frammento» dell'esistenza, è legato a oggetti determinati e a occasioni particolari. Sicché, se l'angoscia è tutta centrata sul soggetto, il disgusto è più "intenzionale", si potrebbe dire con il linguaggio della fenomenologia, cioè orientato all'esterno. Esso è direttamente provocato dall'esterno e provocante, attrae e allo stesso tempo respinge. È caratterizzato dalla contiguità, dalla prossimità, dal contatto con l'oggetto esterno, dalla sua capacità di penetrare e contaminare.

Il disgusto, sostiene inoltre Kolnai – e questo è uno dei punti decisivi per il nostro discorso – non è mai legato all'inorganico, all'inanimato, il materiale disgustoso è sempre biologico, anche quello provocato da "oggetti" morali nasconde una profonda somiglianza con il risveglio causato da materiali organici, mostra sempre una particolare combinazione di vita e di morte. Infatti, profondamente legato al corpo, il disgusto consiste propriamente in un "surplus di vita", scrive esplicitamente Kolnai, in un eccesso di vitalità organica che si annida e si propaga oltre ogni limite, proprio come l'abiezione. Tutto ciò che è fisicamente disgustoso, osserva Kolnai, striscia infatti come i rettili, secerne, si insinua, si estende in ogni dove.

In questo senso il disgusto non è che *vita esagerata*, ridondante e recalcitrante ad ogni forma, vita cieca, disperata, vita impregnata di morte che lotta contro ogni determinazione formale, che contamina e confonde tutto con tutto. In questo richiamo alla morte non c'è però alcun compiacimento lugubre o decadente. Il disgustante, scrive con molta efficacia Kolnai, «non ci mette sotto gli occhi una clessidra, ma uno specchio deformante; non un teschio nella sua asciutta eternità, ma proprio ciò che nella sua grondante putrefazione non si trova più all'interno del teschio» (p. 53). D'altra parte, disgustante non è la vita presa in sé, ma la sua pretesa di dilatarsi, di diffondersi in ogni direzione invadendo tutto e trasformando tutto in una massa informe e pu-

trescente.

Rimane comunque il fatto che il disgusto è un sentimento duplice, profondamente ambivalente, che respinge ed attrae, ripugna e seduce allo stesso tempo. È anche per questo che secondo Kolnai esso non può essere ricondotto esclusivamente a categorie di tipo estetico, ma finisce anche sempre per coinvolgere forme della vita etica, sollevando persino la necessità di quella che egli chiama “un’etica del disgusto”.

La sua ambiguità del resto è implicita nel fatto che esso presuppone un movimento finalizzato, da un lato, alla liberazione dall’oggetto nauseante, al superamento di una condizione di sozzura e di degrado che invade il nostro spazio, quindi alla riconquista di una situazione di presunta purezza o verginità iniziale e, dall’altro, al riconoscimento e alla effettiva consapevolezza che quella dimensione abietta, ignobile, materiale costituisce la nostra reale condizione esistenziale, quella che ci appartiene più propriamente.

Vita, spirito e resurrezione

Se ora alla luce di queste considerazioni sul disgusto e l’abiezione andiamo alle forme dell’arte abietta e post-human esaminate, non possiamo non notare come queste espressioni artistiche trasgressive siano attraversate in profondità da un impulso che definirei di tipo vitalistico e spiritualistico, che ne costituisce, a mio avviso, il tratto dominante.

Anzitutto, come è assolutamente evidente già in Bataille, non è difficile rilevare la stretta connessione che si dà tra la dimensione della trasgressione e la sfera del sacro: il sacro sottende la trasgressione e la trasgressione implica la credenza in una trascendenza.

Inoltre, come rileva opportunamente la Kristeva, esiste un legame diretto tra abiezione, dimensione del sacro e religione.

L'abiezione accompagna infatti tutte le costruzioni religiose e viene elaborata continuamente in modo nuovo, fondandosi come pratica di esclusione o tabù (alimentare o sessuale), dal momento che le religioni stabiliscono sempre i confini netti che separano le sfere del puro e dell'impuro e impongono il rifiuto netto dell'impuro. Kristeva sintetizza efficacemente in questo modo:

L'abiezione appare come rito della *sozzura* e della contaminazione nel paganesimo che accompagna le società a dominanza o a sopravvivenza matrilineare. Assume qui l'aspetto di *esclusione* di una sostanza (alimentare o legata alla sessualità) e questa operazione coincide con il sacro perché lo instaura. L'abiezione persiste come *esclusione* o tabù (alimentare o altro) nelle religioni monoteistiche, in particolare nell'ebraismo, ma slitta verso forme più "secondarie" come la trasgressione (della Legge) nella stessa economia monoteistica. Con il peccato cristiano trova infine un'elaborazione *dialettica* integrandosi come alterità minacciosa ma sempre nominabile, sempre totalizzabile, nel Verbo cristiano. Le diverse modalità di *purificazione* dell'abietto – le diverse catarsi – costituiscono la storia delle religioni e si compiono nella catarsi per eccellenza che è l'arte, al di qua e al di là della religione. Vista in quest'ottica l'esperienza artistica, la quale si radica nell'abietto e parlandone lo purifica, risulta la componente essenziale della religiosità.⁹

Sotto questo riguardo, non c'è dubbio che l'esperienza artistica abietta sia profondamente intrisa di religiosità, addirittura qui sembra chiaro che l'arte prende il posto della religione. L'arte abietta rappresenta perfino una nuova forma di religione che finisce per sopravvivere, come rileva ancora la Kristeva, al crollo delle forme storiche delle religioni. Di conseguenza si potrebbe dire che, sia che l'abiezione proceda verso l'avvilimento e l'(auto)degrado, verso la prossimità con l'immondo e l'impuro (il bacio del lebbroso proprio delle religioni), sia che il disgusto implichi repulsione, distanza dall'oggetto contaminante, e quindi delimitazione dei confini di un ambito di purezza (il recinto

⁹ KRISTEVA 1981, p. 19

del sacro), abbiamo qui a che fare con una tensione di natura spiritualistica e trascendente.

Allora se, da un lato, è evidente che tutti i materiali immondi dell'arte, gli umori e gli escrementi del corpo di cui sono fatte oggi molte opere d'arte – peli, grassi, sperma, urina, sangue, saliva, feci, che abbiamo visto – di cui non si capisce mai bene la natura, non sarebbero altro che «il segno di una fissazione del desiderio a uno stadio infantile e pregenitale» (p. 75), come scrive giustamente Jean Clair, dall'altro, però, deve essere altrettanto chiaro che si tratta di materiali da non prendere mai banalmente alla lettera, nel loro carattere oscenamente volgare o perverso. Si tratta piuttosto di materiali organici viventi che sono a mio avviso da considerare nella loro valenza profondamente simbolica, come metafore della vita brulicante e incorruttibile, come testimonianza dell'imperituro e dell'immarcescibile proprio mediante l'ostensione del basso, del corrotto e del putrido.

L'esibizione dell'immondo, dell'impuro serve in questo senso a confermare una incrollabile volontà di purezza, un bisogno irrefrenabile di spiritualità. La tensione vitalistica e spirituale è qui talmente grande e assoluta che non viene minimamente scalfita indulgiando nei dettagli più ignobili e scabrosi, i quali sono in quest'ottica funzionali alla celebrazione della vita e all'esaltazione dello spirito.

Si pensi alle potenti fotografie di Andrés Serrano nella serie *Body Fluids* e *Immersion* (1985-90), per esempio *Blood and Semen* o *Piss and Blood* [fig. 17] del 1987, che preparano il ben più noto e controverso *Piss Christ* [fig. 20] dello stesso anno, l'immagine di un crocifisso fotografato su uno sfondo buio avvolto in una scia luminosa fatta di urina dell'artista stesso. Considerata un'icona dell'arte abietta, accusata di volgarità e blasfemia e più volte contestata (di recente anche in Italia, a Lucca nel 2015), l'opera mostra in realtà tutto il suo alone sacrale e religioso e, al di là di ogni intenzione irriverente o provocatoria, nella volontà dell'artista questa e altre sue opere intendono celebrare esatta-

mente la tensione mistica presente in ogni aspetto della corporeità umana, nella carne, nel sangue, nel liquido seminale, e sottolineare la sacralità del corpo in tutte le sue manifestazioni, anche le più abiette. In fondo cosa c'è di più vitale dello sperma e di più mistico del sangue?

Da questo punto di vista, il corpo suppliziato e umiliato di Nebreda non è forse la trasfigurazione del corpo morto e poi risorto del Cristo? Attraverso il suo corpo scalfito e battuto non si intende forse celebrare il corpo immortale e imputrescibile dello spirito divino? Tanto più si autotrafigge, si degrada e autoumilia come corpo impuro e mortale, tanto più si celebra come puro spirito vivente ed eterno. E, in senso più generale, il corpo ferito e trafitto dell'arte contemporanea non è che un modo di celebrare – *e converso* – il corpo glorioso e immortale della vita imperitura che non conosce dolore, sconfitta o ferita.

Non è un caso che termini come “sacrificio”, “sangue”, “madre”, “figlio”, “trinità”, “immortalità”, “vita”, “morte”, solo per citarne alcuni, ricorrono continuamente nel lavoro di Nebreda, di Hirst, di Barney, di Serrano, come di molti altri rappresentanti dell'arte abietta, e rimandano direttamente a un sostrato inequivocabilmente spiritualistico e religioso, e sono lì a testimoniare la forte tendenza ascetica e vitalistica che è al fondo di questa stagione dell'arte contemporanea.

Forti tratti spiritualistici sono del resto ben presenti anche nelle opere di Orlan [fig. 21], che posa come una Santa Teresa o come la Vergine di bianco vestita (1983), di Cindy Sherman, come in *Untitled #216* del 1989 [fig. 22], dove appare come una regale madonna in trono con bambino, fino alla gigantesca *Virgin Mother* (2002) che porta in sé la vita di Damien Hirst [fig. 23], il quale chiude in bellezza con una quanto mai esplicita *Resurrection* del 2002 [fig. 24], che celebra la rinascita mediante l'esibizione di uno scheletro crocifisso. Tutte opere intimamente innervate da un serpeggiante vitalismo e spiritualismo che ne rappresentano il tratto più peculiare. Sicché, in definitiva, per il loro essere

profondamente intrise di vitalità organica e spiritualismo, le forme artistiche legate all'abiezione e al disgusto rappresentano, a mio modo di vedere, il punto di arrivo del vitalismo dell'arte del Novecento.

Ma se è così – come siamo convinti – oggi l'abiezione, il disgusto, la perversione, il trash nell'arte non hanno più nulla di oltraggioso, irritante o trasgressivo, come potrebbe a tutta prima apparire, quanto piuttosto mostrano ancora un ché di conformistico e consolatorio, proprio in quanto esperienze al fondo ultrasensibili e spirituali. Perché attraverso l'esposizione di squallidi oggetti escrementizi, residui organici disgustosi, frammenti immondi, corpi sudici e impuri non si fa altro che celebrare l'aspirazione ad una purezza perduta, la nostalgia di una totalità incontaminata, glorificare la vita che non perisce, il corpo immortale, lo spirito trascendente e imperituro.

Con una battuta si potrebbe sintetizzare: l'abiezione e il disgusto hanno a che fare con la resurrezione. Quanto, in conclusione, tutte queste manifestazioni artistiche abbiano potuto essere considerate veramente nuove e *updated* per molto tempo, e siano per certi versi ritenute *trendy* ancora oggi, rimane un mistero inspiegabile e rappresenta – a mio avviso – il grande equivoco, o forse il grande bluff, dell'arte contemporanea.

Bibliografia

- ALFANO MIGLIETTI = F. ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, 2008.
- ALFANO MIGLIETTI = F. ALFANO MIGLIETTI, *Nessun tempo nessun corpo. Arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, 2002; R. Marchesini, *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, 2002
- BATAILLE 1929 = G. BATAILLE, «Informe», in *Documents*, 7, 1929, ediz. it. a cura di S. Finzi, *Documents*, Dedalo, Bari, 1974 e Id., “L'alu-
luce”, in *Documents*, 6, 1929, ediz. it.
- BATAILLE 1992 = G. BATAILLE in *La part maudite* (1949), trad. it. *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- BOIS & KRAUSS 2003 = Y.-A. BOIS & R. KRAUSS, *L'informe*, trad. it. Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- BOIS, KRAUSS 1996 = Y.-A. BOIS E R. KRAUSS, *L'informe. Mode d'em-
ploi*, Paris, 1996.
- CLAIR 2005 = J. CLAIR, *De immundo*, trad. it. Milano, Abscondita, 2005.
- CURNIER, SURYA 2001 = J.-P. CURNIER, M. SURYA, *Sur David Nebreda*, Paris, Léo Scheer, 2001.
- DEITCH 1992 = J. DEITCH, *Post Human*, Amsterdam, Idea Books, 1992
- FOSTER 2006 = H. FOSTER *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006.
- KOLNAI 2007 = A. KOLNAI, *Der Ekel* (1929), in *Ekel, Hochmut, Haß*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2007.
- KORSMEYER 2011 = K. KORSMEYER, *Savoring Disgust: the Foul and the Fair in Aesthetics*, Oxford U.P., 2011.
- KRISTEVA 1981 = J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), trad. it. Milano, 1981.
- MACRÌ 2006 = T. MACRÌ, *Il corpo postorganico* (1996), Milano, 2006
- MC GINN 2011 = C. MC GINN, *The Meaning of Disgust*, Oxford, 2011.
- MENNINGHAUS S 1999 = W. MENNINGHAUS, *Ekel. Theorie und Ge-
schichte einer starken Empfindung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999.
- MILLER 1998 = W. MILLER, *Anatomia del disgusto*, trad. it Milano, McGraw-Hill, 1998.
- TALON-HUGON, 2003 = C. TALON-HUGON, *Gout et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, J. Chambon, 2003.
- USSHER 2006 = J. USSHER, *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, London, 2006.

VERGINE 2000 = L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, 2000.

WARK 2006 = J. WARK, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montreal, 2006.

Didascalie

Fig. 1 PAUL MCCARTHY, *Hot Dog* (1974)

Fig. 2 DAVID CRONENBERG, *The Brood* (1979)

Fig. 3 ANDRES SERRANO, *The Morgue* (1992)

Fig. 4 ORLAN, *Surgery-Performance* (1993)

Fig. 5 MATTHEW BARNEY, *The Cremaster Cycle* (1994-2003)

Fig. 6 J. & E D. CHAPMAN, *Zygotic Acceleration, biogenetic-de sublimated Libidinal Model* (1995)

Fig. 7 MARINA ABRAMOVIC, *Balkan Baroque* (1997)

Fig. 8 HERMANN NITSCH, *Azione* (1998)

Fig. 9 PAUL MCCARTHY, *Caribbean Pirates* (2005)

Fig. 10 DAVID NEBREDA, *Autoritratti* (2000)

Fig. 11 ANDRÉS SERRANO, *The Morgue* (1992)

Fig. 12 ANDRÉS SERRANO, *The Morgue* (1992)

Fig. 13 ANDRÉS SERRANO, *The Morgue, Rat Poison* (1992)

Fig. 14 ANDRÉS SERRANO, *Piss and Blood* (1987)

Fig. 15 ANDRÉS SERRANO, *Blood and Semen* (1987)

Fig. 16 ANDRÉS SERRANO, *Circle of blood* (1987)

Fig. 17 ANDRÉS SERRANO, *Piss and Blood* (1987)

Fig. 18 DAVID NEBREDA

Fig. 19 ANDRES SERRANO, *Two Christs* (1987)

Fig. 20 ANDRES SERRANO, *Piss Christ* (1987)

Fig. 21 ORLAN, *Assumption of Black and White Virgin* (1983)

Fig. 22 CINDY SHERMAN, *Untitled #216*, 1989

Fig. 23 DAMIEN HIRST, *Virgin Mother* (2002)

Fig. 24 DAMIEN HIRST, *Resurrection* (2002)



1





3





5

GIUSEPPE PATELLA



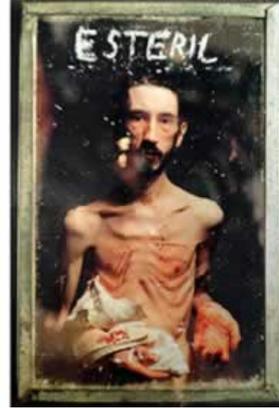
6







GIUSEPPE PATELLA









14



