

MADDALENA MAZZOCUT-MIS
(Università degli Studi di Milano)

IL DISGUSTO NEL SECOLO DEI LUMI

*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons*
Charles Baudelaire, *Une charogne* (*Les fleurs du mal*)

1. I sensi del disgusto

Il provare una data emozione, la contingenza che la scatena, il mezzo che la suscita, il modo con cui viene espressa sono elementi che mutano profondamente da un soggetto a un altro, e non solo, da un'epoca all'altra. Se poi questa emozione è il disgusto, allora la profondità delle differenze diventa incolmabile. A domande come 'qual è la definizione di disgusto?' e 'quali sono le relazioni che uniscono gusto e disgusto?' non vi possono essere risposte univoche, ma analisi che devono tenere conto della sensibilità soggettiva, di fattori culturali, sociali, educativi, estetici, ecc. Restrungendo il campo all'arte, una reazione viscerale, come quella del disgusto, è una risposta estetica che porta con sé delle implicazioni non sottovalutabili, almeno dal punto di vista del giudizio di gusto. La particolarità di questa emozione risiede anche in questa evidenza¹.

¹ In generale sono stati fonte di riflessione: E. Franzini, *Tra gusto e disgusto*, in E. Franzini (a cura di), *Gusto e disgusto*, Segrate, Nike, 2000; Ch. Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010; A. Kolnai, *Der Ekel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974; C. Korsmeyer, *Savoring disgust. The foul and the fair in aesthetics*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2011; J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, tr. it. di A. Scalco, Milano, Spirali, 1981; W. Menninghaus, *Disgust: the theory and history of a strong sensation*, trans. by H. Eiland - J. Golb, Albany, State University of New York Press, 2003; W.I. Miller, *Anatomia del disgusto*, tr. it. di M.R. Fasanelli, Milano, McGraw-Hill, 1998; M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, Bologna, Il Mulino, 2004; Id., *Nascondere l'umanità: il disgusto, la vergogna, la legge*, tr. it. di C. Corradi, Roma, Carocci, 2005; M. Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1998; L. Russo (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000; C. Talon-Hugon, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003; Id., *Morales de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009; A. Corbin, *Storia sociale degli odori*, tr. it. di F. Saba Sardi, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Il disgusto nasce da un turbamento, non dà adito a un giudizio critico e nemmeno deriva da esso: questo l'esito delle considerazioni settecentesche. Ma non è, ovviamente, che una delle tante conclusioni possibili. È spesso una contaminazione che implica un allontanamento irrazionale e immotivabile. Il disgusto, l'arte lo insegna, può addirittura essere trasformato in elemento godibile, anche se non necessariamente piacevole. Metamorfico, soggettivo e collettivo, modificabile e orientabile culturalmente, il disgusto è sempre legato a fattori etici, religiosi, razziali, ecc.

In un secolo come il Settecento, in cui la gerarchia dei sensi indirizza le scelte artistiche, dove il disinteresse e il distacco estetici sono alla base del giudizio di gusto e lo consentono, dove il piacere, fosse anche quello patetico del pianto o quello compassionevole, è il fine di ogni elemento rappresentativo, il disgusto segna il limite del godimento estetico. L'organo privilegiato della fruizione è – ma ci sono delle eccezioni – quello della vista: un senso pulito, non in prossimità, che non viene contaminato e che consente una visione contemplativa. Il primato dell'occhio nel secolo dei Lumi è evidente nel costante riferimento alla luce e alle modalità di quel 'chiaro e confuso' che appunto fa dell'occhio il senso della chiarezza. La conoscenza, d'altronde, si basa su una visione intelligibile che si volge verso la contemplazione².

Il senso del tatto, con il suo continuo rimando a un sentire originario e oscuro che riaffiora prepotentemente nella fruizione delle arti plastiche, se da un lato restituisce il contatto fremente tra io e mondo, dall'altro palesa il legame con il sentimento. Al tatto viene così restituita quella dignità di organo estetico che passa in secondo piano nel momento in cui deve confrontarsi con il primato dell'occhio.

Il tatto è poi il senso della verità di contro alla menzogna rappresentata dalla vista. Se alla vista sono proprie solo le superfici, le immagini, le figure, al tatto appartengono i corpi. L'ambiguità del tatto sta nell'essere il senso del vero e, al contempo, della sensualità dell'esperire; il senso della profondità e del limite, dell'originario e del filosofico.

Il Settecento non si occupa molto dell'odorato, se non proprio attraverso il disgusto. Bastino a illuminarci le parole di Rousseau:

² Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Milano, Le Monnier, 2009.

Di per sé gli odori sono sensazioni deboli che scuotono più l'immaginazione che il senso e che non colpiscono tanto per ciò che offrono quanto per ciò che fanno presumere. Dando per scontata questa ipotesi, i gusti per gli uni, resi tanto diversi dalle abitudini di vita rispetto ai gusti degli altri, devono portare ad esprimere giudizi profondamente diversi sui sapori e, di conseguenza, sugli odori che li annunciano. Un tartaro annusa la puzza di un quarto di cavallo morto con lo stesso piacere con cui uno dei nostri cacciatori considera quella di una pernice quasi putrefatta.³

Una debolezza costitutiva, quella dell'odorato, che necessita un supporto immaginativo. È anche vero che l'odorato, quando stimolato al massimo grado, è però il senso che dà ai nervi la scossa più forte e nel contempo lascia quasi tramortiti. L'odore e il profumo, con valenze differenti, agiscono entrambi stimolando il desiderio sessuale o annientandolo.

Nel Settecento, tuttavia, non esiste un'estetica dell'odore, un'estetica dell'olfatto. Non esiste nemmeno un linguaggio dell'odorato, un alfabeto dei profumi che sorregga un'eventuale necessità descrittiva che sfoci in un giudizio di gusto. L'odorato sembra essere un senso muto, e se anche non lo fosse del tutto, un senso che non consente di esprimere un giudizio di gusto, rimanendo confinato all'interno delle sensazioni piacevoli e mai assurgendo a sentimento del bello. L'odorato si attacca, si plasma, si forgia e vive, insieme all'esistenza stessa della cosa.

Come dimenticare, però, che la statua di Condillac inizia ad animarsi proprio a partire dall'odorato?

Immaginammo una statua organizzata internamente come noi e animata da uno spirito privo d'ogni sorta di idee. Supponemmo inoltre che l'esteriore tutto di marmo non le permettesse l'uso di alcun senso e ci riservammo la libertà di aprirli a piacer nostro alle diverse impressioni che possono ricevere. Pensammo di dover cominciare dall'odorato, poiché fra tutti i sensi pare quello che meno contribuisca alle conoscenze dello spirito umano. Gli altri furono oggetto delle nostre ricerche in seguito, e dopo averli considerati separatamente e insieme, vedemmo la Statua diventare un animale capace di provvedere alla propria conservazione.⁴

³ J.-J. Rousseau, *Emile*, in *Collection complète des Œuvres*, vol. IV, Genève, 1782, p. 250; *Emilio o dell'educazione*, tr. it. di E. Nardi, Scandicci, La Nuova Italia, 2002, p. 170.

⁴ É.B. de Condillac, *Trattato delle sensazioni*, a cura di P. Salvucci, tr. it. di A. Carlini, Bari, Laterza, 1970, p. 6.

La natura dà all'uomo i sensi che hanno come precipuo compito quello di fargli avvertire piacere o dispiacere, e ciò per aiutarlo a scegliere quello che fa bene e a fuggire quello che fa male. L'odorato riesce già ad assolvere a questo compito: un odore piacevole genera godimento, un odore sgradevole provoca sofferenza. Piacere e dolore indirizzano le scelte della statua. Eppure Condillac afferma che l'odorato 'sembra' contribuire meno degli altri sensi alla conoscenza dello spirito. Bene, egli mostrerà come, anche attraverso un solo senso, la statua sarà in grado di orientarsi. L'odorato ha lo stesso fine e la stessa importanza dei sensi più 'nobili'. «Non è forse motivo di meraviglia che sia bastato render l'uomo sensibile al piacere e al dolore per far nascere in lui idee, desideri, abitudini e inclinazioni d'ogni sorta?»⁵.

È vero che il solo odorato non consente d'ipotizzare un mondo esterno. È il tatto, per il Settecento, il senso della 'verità'. Inevitabilmente l'odore penetra e modifica il soggetto a tal punto da diventare tutt'uno con esso. Questa intimità tra soggetto e odore è anche uno dei motivi per cui l'odorato è la via più potente di stimolazione del disgusto. Immediatamente risveglia l'idea di penetrazione e contagio che difficilmente può essere elusa, espulsa.

L'odorato è il senso più immateriale, più ideale e nello stesso tempo quello che, riconosciuta l'origine dell'odore, ne viene maggiormente influenzato. La fonte è fondamentale: pensiamo a un odore disgustoso emanato da un gustoso formaggio o da una putrida latrina; a un odore che proviene direttamente da noi (Hobbes insegna) o che proviene da un'altra persona; il nostro siamo disposti a sopportarlo, perfino a gustarlo, non di certo quello altrui.

Burke si chiedeva se anche gli odori e i sapori hanno la capacità di suscitare in noi idee di grandezza, come quella di sublime⁶. «Osserverò soltanto che nessun odore o sapore può produrre una sensazione di grandiosità eccetto un amaro eccessivo o un fetore intollerabile»: ma tali sensazioni, Burke lo sottolinea con forza, pendono verso la polarità del disgusto e non verso quella del sublime, non lasciandoci nessun margine di piacere. Solo se moderate, come durante una narrazione, le occasioni di provare disgusto possono diventare fonte di sublime. Ricorda Lessing che

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Com'è noto, nella definizione burkiana, sentimento misto di piacere e dispiacere insieme.

con l'imitazione, il disgustoso si comporta perfettamente come il brutto. Anzi, visto che il suo effetto spiacevole è il più violento, esso può divenire di per sé ancor meno del brutto un oggetto della poesia o della pittura. Solo perché esso viene a sua volta mitigato tramite l'espressione verbale, oso sostenere che il poeta potrebbe adoperare almeno alcuni tratti disgustosi come ingrediente per gli stessi sentimenti misti che egli sa rinforzare con buoni risultati tramite il brutto.⁷

Questo un limite del disgusto: il suo uso è consentito a piccole dosi e solo in letteratura nel momento in cui può essere affiancato da idee che con la loro potenza volgono il disgusto in «sentimento misto» (di piacere e dispiacere insieme), cioè in sublime.

Di fatto, odori e sapori, al culmine della loro intensità, colpiscono i sensi preposti alla ricezione senza possibilità di 'mediazione' o 'deviazione', provocando reazioni spiacevoli. Eppure «non è certo privo di sublimità questo passo di Virgilio, in cui il puzzo del vapore di Albunea si mescola tanto felicemente insieme al sacro orrore e all'oscurità di quella profetica foresta»⁸.

Fatidici genitoris, adit lucosque sub alta
 Consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro
 Fonte sonat; saeuamque exhalat opaca Mephitim.

L'odore, sebbene forte e perfino nauseabondo, per essere sublime deve associarsi a idee di grandezza; bisogna fare attenzione che l'immagine non diventi «meschina».

Se l'anosmia estetica è evidente a tutti i livelli, il disgusto segna un'eccezione. I filosofi del Settecento ignorano il loro olfatto fino a quando questo non è veicolo di dispiacere.

Pordenone, in un dipinto sulla deposizione di Cristo, lascia che uno dei presenti si turi il naso. Richardson lo biasima perché Cristo non era morto da così tanto tempo che il suo cadavere potesse essere in putrefazione. Nella resurrezione di Lazzaro invece crede che sia consentito al pittore mostrare così alcuni degli astanti perché la storia narra espressamente che il suo corpo già puzzava. Ma questa rappresentazione mi sembra anche qui insopportabile; perché non solo il puzzo reale, anche l'idea del puzzo suscita disgusto. Noi fuggiamo i luoghi fetidi anche se abbiamo il raffreddore. Tuttavia la pittura non vuole il disgustoso per il disgustoso;

⁷ G.E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa - G. Spatafora, Palermo, Aesthetica, 2007, p. 95.

⁸ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli - G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1998, p. 106. Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 237-41.

essa lo vuole, così come la poesia, per rafforzare in tal modo il ridicolo e il terribile. A suo rischio e pericolo!⁹

Un rischio che nessun artista dovrebbe correre immotivatamente. Nel momento in cui si decide di farne uso, si deve sapere che in «un'imitazione visibile, [il disgusto] perde incomparabilmente meno del suo effetto che in una udibile». Se quindi, per renderlo sopportabile, lo si vorrà mischiare a componenti tratte dal ridicolo o dal terribile, l'artista deve essere consapevole che, una volta risolto o sfogato nel riso o nello spavento, cioè una volta esaurita la sorpresa, resta davanti allo spettatore solo «la cruda forma» dell'abietto¹⁰.

Ritornando alla questione della predisposizione dei sensi al disgusto, se l'occhio e l'orecchio possono distrarsi (ma esiste propriamente per il Settecento un disgusto dell'udito?), il tatto e ancor più gusto e olfatto patiscono le aggressioni di ciò che ripugna con maggiore intensità. «Una voglia di vino, un labbro leporino, un naso schiacciato con le narici sporgenti, la totale mancanza di sopracciglia sono bruttezze che non disgustano né l'odorato, né il gusto, né il tatto». Difficilmente in questi casi la repulsione giunge fino al vomito.

La causa va cercata soprattutto nel fatto che sono oggetti della vista e che in essi, e insieme con essi, la vista percepisce una quantità di realtà dalle cui rappresentazioni piacevoli quella sgradevole viene indebolita ed oscurata così da non aver più alcuna sensibile influenza sul corpo. I sensi oscuri, invece, il gusto, l'odorato, il tatto, quando vengono in contatto con qualcosa di ripugnante non possono contemporaneamente percepire tali realtà; di conseguenza il ripugnante agisce da solo con tutta la sua potenza, e non può essere accompagnato nel corpo che da una convulsione ancor più violenta.¹¹

Herder analizza la differenza che il ripugnante esercita sul tatto e sulla vista a seconda che venga proposto in scultura (per Herder l'arte del tatto) o in pittura (l'arte della vista).

Quel pittore che dipinse un cadavere in decomposizione con tale magia da costringere lo spettatore a turarsi il naso, e non lo spettatore sulla tavola, come nel quadro di Poussin, ma quello in carne ed ossa (che la storiella sia vera o no), è certo un artista disgustoso. Ma lo scultore che offrì al nostro sentimento del tatto il ripugnante cibo per vermi di un cadave-

⁹ G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹ *Ibid.*, p. 95.

re, in modo da farlo penetrare in noi e dilaniarci, ungendoci di pus e di ribrezzo, non ho nome per questo carnefice del nostro piacere. Là posso volgere lo sguardo altrove e ricrearmi in altri oggetti, qui devo farmi strada con la lentezza di un cieco, così che tutta la mia carne e le mie ossa ne son rose, e la morte passa con un brivido nei miei nervi.¹²

Il cadavere suscita disgusto nella sua fase di decomposizione, tuttavia la morte non è di per sé motivo di disgusto; uno scheletro potrebbe tingere l'emozione di spaventoso o di orribile. Diverso se lo scheletro presenta ancora brandelli di carne. Il processo di decomposizione e il suo miasma è motivo di disgusto e quindi irrapresentabile. Dall'odore non ci si libera. Una piaga purulenta su un corpo vivo (Filottete) è intollerabile tanto quanto lo è un corpo morto che ha cominciato il processo di decomposizione.

Il disgustoso che penetra attraverso il tatto, e raggiunge l'olfatto, dilania nell'intimo, ferisce la sensibilità e non consente nessuna forma di liberazione. Kant osservava che c'è solo una specie di bruttezza, quella del disgusto, che non può essere rappresentata se non a scapito di distruggere ogni piacere estetico¹³.

2. Sentimento ed emozione

È d'altro canto vero che il piacere estetico nel Settecento si distingue, pur avendo le sue radici in esso, dal piacere dei sensi. Il piacere estetico non si rinchiude all'interno della singolarità del godimento soggettivo, ma si apre a un'evidenza esperienziale. Il sentimento è alla base del giudizio di gusto che, pur soggettivo, vorrebbe assurgere a giudizio universale, mentre l'emozione rimane confinata in una sorta di sollecitazione passionale soggettiva, che nel caso del disgusto si radica nell'ambito fisiologico e non può farsi fondamento di un giudizio. Se nel sentimento si riconosce un 'atteggiamento conoscitivo' (non nel senso però di una teoricità predicativa), nell'emozione l'ambito conoscitivo sfuma in una reazione del soggetto fine a se stessa. Il sentimento recupera un re-taggio assiologico che l'emozione non può assicurare. Con il sentimento estetico, che per definizione è disinteressato, si ripristina una situazione neutrale tra fruitore e opera che consente un distacco contemplativo capace di allontanare il fruitore da fraintendimenti lirici o personalistici.

¹² J.G. Herder, *Plastica*, tr. it. di G. Maragliano, Palermo, Aesthetica, 1994, p. 60.

¹³ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. di L. Amoroso, Milano, BUR, 1995, p. 439.

Se quindi il giudizio si appoggia sul sentimento e sul disinteresse estetico, è opinione comune nel Settecento che con il disgusto venga meno la distanza essenziale (che si ritrova anche nell'estetica kantiana) tra la nostra sensazione e la natura dell'oggetto stesso. Se tale differenza si cancella, se non c'è differenza tra l'oggetto che si impone e la sua rappresentazione, non è possibile la formulazione di un giudizio, nemmeno di un giudizio di gusto.

Lessing suggerisce al genio alcune strategie per rappresentare l'orrore, che, strizzando l'occhio al sublime, implica un distacco estetico, senza che si volga in disgusto. La visione di una scena violenta, dove tutto è ormai perduto, raffigurata nell'istante fermo e immutabile della pittura o della scultura (non è lo stesso per la poesia) può causare nel contemplatore un disgusto tale da costringerlo a distogliere lo sguardo: l'immaginazione si rifiuta di persistere in quell'immagine e l'occhio si distrae cercando di guardare altrove. È uno scacco per l'arte. Al contrario, una scena, dove l'orrore è colto nell'attimo esatto in cui sta ancora per compiersi, consente all'immaginazione di completare il suo lavoro portando a termine ciò che viene suggerito e dando avvio a un processo simpatetico e compassionevole.

Ma se così è, perché il *Filottete* di Sofocle ci piace tanto quanto il gruppo marmoreo del *Laocoonte*? Con Sofocle, siamo di fronte alla manifestazione del disgusto in poesia. Il dolore fisico è estremo, così come il senso di disgusto:

Sono perduto, figlio mio, e non potrò nascondere il mio male davanti a voi. Ahimè! Mi trafigge, mi trafigge, o me infelice, sventurato! Sono perduto, figlio: mi sento divorare, figlio. Ohimè! Ah, ah, ah, ah, ahi! Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ahi! In nome degli dei, se hai a portata di mano una spada, figlio mio, colpisci all'estremità del piede: recidi al più presto. Non mi risparmiare la vita. Fa' presto, figlio!¹⁴

I lamenti, le grida di dolore, oltre al puzzo del piede purulento di Filottete, sono la causa del suo abbandono sull'isola di Lemno da parte di Ulisse e compagni. Le sofferenze, le imprecazioni sono terribili anche per il fruitore. Eppure, afferma Lessing, si può e si deve piangere a teatro e la compassione del fruitore è commisurata alla sofferenza espressa.

Se nel marmo si dovesse rappresentare la stessa sofferenza, l'effetto sarebbe ben diverso: si immagini infatti di spalancare la

¹⁴ Sofocle, *Filottete*, tr. it. di M.P. Pattoni, Milano, BUR, 2006⁶, p. 229.

bocca al Laocoonte marmoreo.

Lo si faccia gridare, e si osservi. Era una figura che suscitava compassione, perché esprimeva insieme bellezza e dolore; adesso è divenuta solo una brutta, ripugnante figura dalla quale volentieri si volge lo sguardo, perché la vista del dolore suscita dispiacere senza che nel contempo la bellezza dell'oggetto sofferente riesca a tramutare questo dispiacere nel dolce sentimento della compassione. La sola ampia apertura della bocca – senza tener conto di come anche le altre parti del volto vengono in tal modo stravolte e contratte violentemente e disgustosamente – nella pittura è una macchia e nella scultura un incavo che fa l'effetto più sgradevole del mondo.¹⁵

In poesia, l'azione può essere svolta nel tempo, fino alla sua conclusione. Così il Laocoonte di Virgilio – «clamores horrendos ad sidera tollit»¹⁶ – colpisce l'udito con parole sublimi, ma certo non dipinge una bella immagine¹⁷.

Sono dunque lo scultore e il pittore che devono saper dosare il brutto e il dolore, non per una questione etica, ma solo ed esclusivamente per un problema di natura estetica: consentire che il brutto e il dolore diventino, per lo spettatore, godimento. Dosare il brutto significa, ad esempio, evitare esplicitamente il disgusto non trasponendo nel marmo le bende pregne di bava e veleno nero che avvolgono Laocoonte; significa eliminare ciò che ripugna e che solo il poeta sarebbe in grado di rendere «in modo degno e mirabile», lasciando libero spazio all'immaginazione.

3. Il sentimento di disgusto è 'natura', mai rappresentazione

Nella recensione all'*Inchiesta*¹⁸ di Burke, Mendelssohn mette in rilievo che, mentre il «semplicemente gradevole» finisce col disgustare poiché «sazia rapidamente», il compromettere il gradevole con lo sgradevole, cioè la loro mescolanza, «tiene incatenata l'attenzione, e impedisce un soddisfacimento troppo rapido». Aderendo al pensiero burkiano, sottolinea che buonumore e allegria sono assai più gradevoli della collera e dell'afflizione; ma se qualcuno «crede di avere buoni motivi per provarli, questi sentimenti

¹⁵ G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Virgilio, *Eneide*, II, v. 222.

¹⁷ Cfr. G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Sulla *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* compare nel 1758 un'estesa recensione della prima edizione della *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* pubblicata a Londra nel 1757. Ora tradotta in P. Giordanetti - M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I luoghi del sublime moderno*, Milano, Led On Line, 2005.

esercitano un'attrazione talmente indescrivibile che ci vorrebbe ben più di uno stoico dominio di sé per rinunciarvi»¹⁹. Come già voleva Du Bos²⁰, l'anima ha bisogno di essere costantemente in movimento e tale movimento la spinge anche verso le rappresentazioni sgradevoli. Du Bos, che tuttavia non ha saputo distinguere «il diletto dell'anima dal piacere sensibile», ha ben messo in evidenza che esiste un piacere che deriva da sentimenti di dolore²¹. Se nella vita è moralmente buono quanto si fonda sulla perfezione, a teatro risulta drammaticamente buono ciò che si fonda su intense passioni, siano anche dolorose²².

Bene, di fronte a ciò che suscita disgusto, che l'oggetto sia reale o imitato, il sentimento sgradevole segue necessariamente la rappresentazione, e l'immaginazione cessa ogni lavoro. I sentimenti di disgusto sono «natura», mai rappresentazione, «mai imitazione»²³. Ciò che offende la vista «contrasta con il nostro gusto per l'ordine e per l'armonia e suscita ripugnanza, senza che si tenga conto dell'esistenza reale dell'oggetto sul quale la percepiamo»²⁴. Nel disgusto, realtà e finzione si confondono perché esso annulla quel 'disinteresse estetico' indispensabile al sano esercizio del gusto; perciò il repellente è più forte nel mimetismo delle arti figurative, cioè nella maggiore tendenza al realismo e al naturalismo; ed è tanto vero che, nella *Rapsodia*, Mendelssohn giudica sgradevoli fino all'abietto le statue dipinte a colori, indipendentemente dalla bellezza della forma, perché da un lato si avvicinano troppo alla natura e dall'altro, immobili, mancano del carattere distintivo della vita²⁵. La «facoltà di astrarre dalla bruttezza e di dilettrarci solo dell'arte del pittore» si può quindi mettere in atto di fronte al brutto, ma fallisce di fronte al disgusto dal quale non possiamo far altro che ritrarci, che sia immagine o realtà²⁶. Nel disgu-

¹⁹ M. Mendelssohn, *L'Inquiry di Burke*, in P. Giordanetti - M. Mazzocut-Mis (a cura di), *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Cfr. J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis - P. Vincenzi, Palermo, Aethetica, 2005.

²¹ M. Mendelssohn, *Sui sentimenti*, in Id., *Scritti di estetica*, tr. it. di L. Lattanzi, Palermo, Aethetica, 2004, p. 78.

²² Cfr. *ibid.*, pp. 58-59 e 69.

²³ Cfr. M. Mendelssohn, *82. bis 84. Literaturbrief*, in Id., *Rezensionsartikel in Briefe, die neueste Literatur betreffend [1759-1765]*, in Id. *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Bd. 5, 1, hrsg. v. E.J. Engel, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1991, pp. 130-137. Il saggio di Mendelssohn è citato in G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁵ Cfr. M. Mendelssohn, *Rapsodia*, in Id., *Scritti di estetica* cit., pp. 111-112.

²⁶ G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 92.

sto non si riconosce nessuna piacevole mescolanza, nessun sentimento misto: esplicita il fallimento della fruizione.

D'altra parte Kant, riprendendo la tradizione settecentesca, afferma che il disgustoso è estraneo alla fondazione di un'estetica a priori, perché nel disgusto il prodotto dell'arte viene scambiato per natura. Non esiste universalità del disgustoso, rientrando nell'ambito del fisiologico. Se da un lato è possibile per l'artista elaborare una rappresentazione 'bella' del 'brutto', non è possibile una rappresentazione bella del disgustoso. Rappresentando la figura umana, scopo ultimo della natura e indice di progresso morale, l'artista potrà personificare la morte o la guerra, il peccato o le malattie, rendendoli simboli, così come ha fatto Milton. Al disgusto non è concesso questo passaggio; rimane natura. Il disgusto sovverte le leggi del gusto.

4. I confini del disgusto

Diderot non disdegna l'orrore, ma aborre il sadismo, aborre il disgusto²⁷. Nella *Décollation de Saint Jean* di Jean-Baptiste Marie Pierre – considerato nei *Salons* un banale pittore di genere o peggio ancora un mediocre rifacitore di opere di grandi maestri italiani – viene esposta la testa livida di un uomo morto da alcuni giorni. Erodiade volta la faccia in segno di orrore. Per Diderot, quello di Pierre è un sacrilegio pittorico; provoca il disgusto nello spettatore fino a costringerlo a distogliere lo sguardo, così come l'Erodiade dipinta sta facendo. Se quest'ultima fosse stata bella, di una bellezza alleata alla ferocia, che traluce la calma dopo un'aggressività già espletata, se avesse avuto il volto che esprime la crudele soddisfazione di una donna che può ottenere ciò che vuole con il suo corpo e la sua lascivia, la forza del soggetto sarebbe emersa in tutta la sua potenza senza la necessità di una nostra esposizione al disgusto. In Pierre, Diderot non vede il sangue del Battista che cola, non sente la ferocia di Erodiade, non percepisce la sublimità dell'istante fecondo che nell'orrore esplicita tutti gli ingredienti di una grande storia. Che resta quindi? Solo disgusto e insieme a esso il nulla.

²⁷ Cfr. *Salon 1761*, I, p. 114. Per quanto concerne i *Salons*, si fa qui riferimento all'edizione a cura di J. Seznec e J. Adhémar, voll. I-IV, Oxford, Clarendon Press, 1975 (d'ora in poi: *Salon*, anno di riferimento, seguito dal numero del volume e dal numero di pagina). Per la traduzione italiana cfr. M. Bertolini - M. Mazzocut-Mis - R. Messori - C. Rozzoni - P. Vincenzi (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Firenze, Le Monnier, 2012.



Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1761

Come tutto il Settecento insegna, il disgusto è un'eccedenza, una saturazione dovuta a un eccesso, una trasgressione che segna il limite tra lecito e illecito. Un cadavere, ad esempio, se viene collocato al di fuori dell'ambito del sacro, può essere pura abiezione. Di per sé un cadavere, ricorda Diderot, «non ha nulla di disgustoso; la pittura ne rappresenta molti nelle sue composizioni che non feriscono la vista; la poesia usa questa parola continuamente. Purché le carni non si decompongano, che le parti putrefatte non si separino, che non sia pieno di vermi e conservi le sue forme, il buon gusto nell'una e nell'altra arte non rifiuterà questa immagine»²⁸. Il disgusto, come si è detto, ha a che fare con l'eccesso e con ciò che ne evidenzia i sintomi: la morte e i caratteri che la rendono tale, cioè il cadavere, ma invaso dalla 'vita' putrida che lo consuma.

Se Lessing suggerisce che la visione di una scena violenta, dove tutto è ormai perduto, raffigurata nell'istante fermo e immutabile della pittura o della scultura, può causare nel contemplatore un disgusto tale da costringerlo a distogliere lo sguardo, Diderot ricorda che vi sono immagini che non possono essere sopportate e che costringono il fruitore a «chiudere gli occhi»²⁹. In presenza di simili eccessi, l'artista dovrebbe trovare un espediente per concentrare l'attenzione dell'osservatore non sui tratti disgustosi ma su quelli paurosi e orribili.

²⁸ *Salon 1767*, III, p. 185.

²⁹ *Ibid.*

Un quadro che rappresenta una porzione di disgusto deve quindi articolarsi su piani differenziati, dove l'occhio, invece di fissarsi, può spaziare in modo tale che l'immaginazione scelga dove soffermarsi. «Vi è dunque un'arte che si ispira al buon gusto nel modo di distribuire le immagini, nel discorso e nel modo di salvare i loro effetti; un'arte di fissare l'occhio dell'immaginazione sul punto voluto»³⁰.

Nel *Paysage au serpent* di Poussin, ad esempio, il disgusto rimane confinato in un angolo del quadro (quello dove una donna viene soffocata e uccisa dalle spire di un enorme e terribile serpente): «ecco la scena che occorre immaginare quando si decide di essere un paesaggista. È con l'aiuto di queste trovate che una scena campestre diventa tanto e ancor più interessante di un fatto storico»³¹. La rappresentazione nel suo insieme, «*le beau tout! le bel ensemble*»³², rende sopportabile la scena. In effetti, Poussin sta narrando una storia dove sono presenti molti personaggi che hanno reazioni diverse, che stanno vivendo momenti differenti, che descrivono caratteri e sentimenti eterogenei, il tutto all'interno di un paesaggio che attira l'attenzione del fruitore per la sua varietà. In tal modo la scena raccapricciante diventa, sebbene terribilmente definita, accettabile, e trova dimora nella fantasia. Il fruitore riconosce l'espedito tecnico e perfino la pennellata stilistica. Egli collabora nella rappresentazione e sa dove potersi 'salvare'.

Com'è noto, per Diderot, così come per Lessing, i limiti di una rappresentazione sono legati agli strumenti «segnici» con cui la rappresentazione viene realizzata. Strumenti segnici che variano rispetto al «mezzo» (pittura, scultura, musica, poesia, ecc.) e anche rispetto al contenuto che dev'essere rappresentato. Nei *Pensieri sparsi sulla pittura*, ritornando sulla questione, Diderot afferma:

perché l'Ippogrifo che mi piace tanto nel poema mi dispiacerebbe sulla tela? La spiegazione che sto per dare può essere giusta o sbagliata. L'immagine non è che un'ombra passeggera della mia immaginazione. La tela fissa l'oggetto davanti ai miei occhi e mi imprime in mente il suo aspetto deforme. Tra queste due imitazioni c'è la stessa differenza di *ciò che potrebbe* essere rispetto a *ciò che è*. [...] Un pittore di buon gusto non utilizzerà mai il proprio pennello per dipingere *I compagni di Ulisse trasformati in porci*. Eppure Carracci l'ha fatto a Palazzo Farnese. Non rap-

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 268.

³² *Ibid.*

presentatemi mai il Po, oppure toglietegli quella testa di toro. Luciano narra di un paese i cui abitanti avevano l'infelice privilegio di potersi staccare gli occhi dalla testa e prendere in prestito, quando li avessero smarriti, quelli dei loro vicini. 'Dov'è questo paese?' Ma voi, che mi fate questa domanda, di che paese siete? Ha detto Orazio: 'Ne pueros coram populo Medea trucidet'. E Rubens mi ha mostrato *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*. O Orazio ha detto una sciocchezza, oppure l'ha commessa Rubens.³³



Rubens, *Saturno che divora suo figlio*, 1636



Rubens, *Giuditta e Oloferne*, 1616

Un esempio di quanto Diderot considera irrepresentabile lo ritroviamo nel *Saturno che divora suo figlio* di Rubens. Sebbene non traspaia nessun compiacimento nel dio intento a divorare il fanciullo, sebbene l'immaginazione corra fino all'allegoria di 'vecchiaia' che divora 'giovinezza', le grida del bambino sono percepibili così come il suo dolore; i denti del vecchio hanno iniziato il loro

³³ D. Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i Salons*, in Id., *Sulla pittura*, tr. it. di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004, p. 103. Diderot è ancora più esplicito nei *Pensieri sparsi sulla pittura*: «Chi potrebbe sopportare sulla tela la vista di Polifemo che fa scricchiolare sotto i denti le ossa di uno dei compagni di Ulisse? Chi potrebbe guardare senza orrore un gigante che tiene un uomo di traverso nella sua enorme bocca e il sangue che scorre come un ruscello sulla sua barba e sul suo petto? Tale quadro potrebbe piacere solo a dei cannibali. Questa natura sarebbe ammirevole per degli antropofagi ma detestabile per noi». (D. Diderot, *Aggiunta alla Lettera sui sordomuti*, in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, tr. it. di E. Franzini, Milano, Guanda, 1984, p. 57).

triste ed efferato lavoro; la pelle del neonato appare appena lacerata e un senso di imbarazzo è immediatamente provato da chi osserva la scena. Il disgusto viene qui mitigato da una rappresentazione che salva il rappresentato, ma fino a un certo punto. Non così per il quadro di Pierre, dove la testa non lascia spazio all'orrore, a nessuna immagine forte, potente, penetrante, imperiosa, sublime. Resta solo il disgusto, come sul volto di Erodiade.

Suggerisce Lessing che il disgusto può aumentare il ridicolo. «Le rappresentazioni della dignità, del decoro, messe in contrasto con il disgusto, divengono ridicole»: Aristofane ne è un maestro³⁴. Ma ancora più intimamente si uniscono il terribile e il disgustoso. La loro mescolanza dà origine all'orrido. Attenzione, però, a non cadere in immagini che non richiamano forza, grandezza oppure un legame immediato con la paura. Il risultato che se ne ricaverebbe darebbe origine a un disgusto senza la forza della sorpresa. Allora, in Omero, «Ettore trascinato diviene un oggetto disgustoso per via del volto sfigurato dal sangue e dalla polvere e per i capelli ingrommati di sangue», ma proprio perciò «tanto più terribile e commovente»³⁵.

«Vi è un tipo di terribile a cui il poeta ha accesso solo ed unicamente tramite il disgustoso. È il terribile della fame. Persino nella vita comune noi non descriviamo la fame estrema se non raccontando di tutte le cose immangiabili, insane e particolarmente disgustose con cui si è dovuto soddisfare lo stomaco». Il disgusto, emozione forte e immediata, emozione intensa e catalizzante, ci consente di comprendere quanto la fame di una persona fosse grande per essersi piegata, assoggettata, annullata in esso³⁶.

5. Disgusto e pietà

All'opposto del sublime, che respingendo attrae, il disgustoso contagia e repelle, quindi allontana dalla fonte disgustosa. Suscitare disgusto è un espediente spesso utilizzato in arte nel momento in cui si vuole che lo spettatore provi ribrezzo e distacco insieme. Il disgusto è un ostacolo alla compassione e insieme un deterrente per la malvagità. Tuttavia difficilmente nel Settecento il disgusto porta con sé un risvolto moralizzatore, soprattutto se si accetta il fatto che sia un sentimento che contrasta la pietà.

³⁴ G.E. Lessing, *op. cit.*, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ *Ibid.*, p. 97.

Nella tragedia, una disgrazia e una sventura che giungono all'eroe inaspettate, una sorte ingiusta che colpisce un innocente, coinvolgono passionalmente e stimolano la compassione. Così accade anche nei confronti del povero Filottete, abbandonato dai compagni, mentre urla disperatamente. Al di là del disgusto per il suo male – disgusto che non possiamo non provare («umore sanguinolento», putrido, marcio, «dal fetore nauseabondo») – sentiamo compassione. È Neottolemo che si accosta allo sventurato Filottete, che lo aiuta e lo sorregge, il tramite della nostra pietà. Una figura centrale, che funge da ponte per lo spettatore. Egli oltrepassa il disgusto consentendo al fruitore di simpatizzare e compatire. Il buon Neottolemo riesce là dove Ulisse desiste o fallisce. La compassione consente di andare oltre la prima e immediata sensazione di ribrezzo. «Ah, sventurato che sei! Sì, sventurato tu mi appari, in mezzo a tutte le tue pene. Vuoi che ti aiuti e ti sorregga un poco?»³⁷: così Neottolemo, così lo spettatore compassionevole.

La voce «Sympathie» (in senso fisiologico) dell'*Encyclopédie* richiama un doppio significato: come contagio affettivo o come una sorta di fratellanza che muove la commozione di fronte ai mali altrui. Si tratta di una «affinità» di affetti e inclinazioni, di una «*intelligence des coeurs*», che si comunica con una rapidità inspiegabile (un po' come accade per il disgusto); è un confondersi insieme, ma anche un prestarsi mutuo soccorso³⁸. Jaucourt, nella voce «Pitié», ricorda che la pietà è un sentimento che proviamo naturalmente «alla vista di persone che soffrono o che sono nella miseria». Un sentimento che, prima di qualsiasi ragionamento, invita il soggetto all'azione³⁹. D'Alembert definisce la compassione come un'«afflizione che si prova alla vista, al racconto, o al ricordo dei mali altrui. È un sentimento al quale ci si dà con una sorta di piacere. [...] Il piacere provato deriva dal rendersi conto che si ha dell'umanità»⁴⁰.

La simpatia settecentesca apre e giustifica l'accesso alla dimensione intersoggettiva, caricandola di elementi emozionali. D'altra parte Burke – come Hume e Adam Smith – riconduce la simpatia a una base sociale, fondamento di un vivere comunitario che mitiga gli egoismi nel riconoscimento di una natura condivisa.

³⁷ Sofocle, *op. cit.*, p. 231.

³⁸ L. de Jaucourt, *Sympathie*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XV, Paris & Neuchâtel, Faulche & Cie., 1751-1765, p. 736.

³⁹ Id., *Pitié*, in *Encyclopédie*, t. XII, cit., pp. 662-663.

⁴⁰ D'Alembert, *Compassion*, in *Encyclopédie*, t. III, cit., pp. 760-761.

«L'intelaiatura della nostra mente è qualche cosa di analogo all'intelaiatura del nostro corpo»⁴¹. Somiglianza e contiguità consentono una trasmissione simpatetica che è riscontrabile nell'esperienza di ogni giorno⁴². Sperimentando l'altro, vivendo le altrui situazioni, il soggetto le accetta e le comprende come facenti parte di un'unica sensibilità condivisa, di un unico modo di giudicare condiviso, dove però il soggetto non perde la consapevolezza della propria identità.

C'è una componente edonistica nella simpatia, come c'è una componente edonistica nella pietà, nella compassione e nella volontà di fare del bene. Sentire la sofferenza dell'altro è un'evidenza immediata e piacevole, come lo è il giudizio di gusto. Si tratta quasi di un 'contagio' che avviene in presenza di un elemento di pericolo, di pena, di sofferenza, di alterazione⁴³.

6. Animali e affini

Il disgusto viene spesso suscitato da animali. Nel caso dei *serpenti*, la repulsione sembra scaturire sia dalla paura concreta di essere morsi sia dal disgusto per la loro conformazione. Nel *Paysage au serpent* di Poussin, il mostro che avvolge la povera vittima ha più l'aspetto di un tentacolo di un'enorme Idra che quello di un serpente; disgusto e paura si mischiano dando all'emozione una coloritura che va dall'orrore al sublime. Spesso la repulsione per gli animali non è dovuta alla loro potenziale nocività; il disgusto non è necessariamente un segnale di allerta. Disgustoso e dannoso non vanno di pari passo.

Un animale come il bue, sottolinea Burke, dotato di «grande forza» è tuttavia una «creatura innocente, estremamente servizievole e per nulla pericolosa»: «l'idea» di un bue non è disgustosa e «non è affatto sublime». Al contrario «l'idea di toro» può essere utilizzata per stimolare un sentimento misto, di terrore misto a piacere. Il cavallo sarà «utile» e tutt'altro che sublime nel momento in cui la sua funzione sarà quella di tirare una carrozza o un aratro; ma susciterà ammirazione, stupore e paura quando la sua forza impetuosa e il suo «maestoso nitrito» ne mostreranno tutta la po-

⁴¹ D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, a cura di E. Lecaldano, tr. it. di A. Carlini, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 333.

⁴² Cfr. *ibid.*, pp. 334-335.

⁴³ Ricorda Lessing che il supplizio di Marzia in Ovidio è disgustoso e insieme terribile e orrido. In soccorso allo spettatore viene però la compassione che consente di superare il disgusto che quindi diventa non tanto componente quanto stimolo forte a un ancor più forte sentimento di pietà.

tenza e la grandiosità⁴⁴. «Noi siamo continuamente a contatto con animali di una forza considerevole, ma non dannosa. Tra di essi non cerchiamo mai il senso del sublime; questo senso ci coglie nell'oscura foresta e nella landa ululante alla vista del leone, della tigre, della pantera o del rinoceronte»⁴⁵, che mettono direttamente a repentaglio la nostra autopreservazione. Dolore e terrore causano una contrazione o tensione violentissima dei nervi che genera diletto. Diletto come sentimento misto: un passaggio come nella cessazione del piacere o del dolore – una sorta di vissuto ambiguo, di illanguidimento – o il punto di mezzo di una tensione tra forze contrapposte, un limite sottilissimo che si rischia di travalicare, come nel terrore. Ogni idea quindi, per essere sublime, deve associarsi a forza e grandiosità e non può mai contaminarsi con il «me-schino». «Le cose terribili sono sempre grandiose, ma quando esse posseggono qualità sgradevoli, o tali da costituire un certo pericolo, un pericolo però facilmente superabile, sono semplicemente odiose [aggiungerei disgustose] come i rospi o i ragni»⁴⁶.

7. Può esistere un gusto del disgusto?

Per il Settecento no. Il disgusto è sensazione chiusa all'interno di una negatività che non porta mai verso un piacere o verso un sentimento misto. Il disgusto non ha mai i tratti dell'ambivalenza e dell'illusorietà e non entra nel circuito di ciò che può, a vario titolo, essere considerato artistico. La sensazione suscitata da oggetti disgustosi difficilmente è a sua volta ambigua o mista. Non vi è differenza, quando si tratta di disgusto, se l'oggetto che s'impone con violenza alla fruizione sia mediato da una rappresentazione o sia reale. L'oggetto è natura perché viene recepito dal soggetto come tale, mancando una mediazione immaginativa tra il sentire e il giudicare. Si tratta di un fallimento per la fruizione.

Così, il limite costituito dall'orrore è ben diverso da quello, invalicabile, del disgusto. Se l'orrore confina con una forma del sublime – evidenziata nella declinazione burkiana del terribile –, respingendo attrae irresistibilmente. Il disgusto, invece, dopo un iniziale inganno, non esercita mai attrazione e allontana definitivamente. Se l'irrappresentabile è il limite di una rappresentazione, l'orrore è ancora al di qua del confine, il disgusto è già al di là.

⁴⁴ Burke si riferisce qui a *Giobbe*, XXXIX, 5-8.

⁴⁵ E. Burke, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 107.

L'arte del disgusto impone al fruitore una scelta, al di fuori della contemplazione, al di fuori del buon gusto.

Eppure, benché il disgusto non dia «da pensare molto», tradendo l'ambito giudicativo, sebbene non preveda forme di mediazione, sebbene sia legato alla vulnerabilità e alla vergogna, sebbene sia il vero limite invalicabile del gusto settecentesco, non va sottovalutato. Tra tutte le emozioni, quella del disgusto è la più difficile da inquadrare all'interno di un generico piacere estetico e anche perciò trova uno spazio teorico sostanziale ma limitato nelle discussioni teoriche dei Lumi. Nella riflessione estetica, la centralità è data al piacere, fosse anche quello del pianto. Il piacere di ciò che ripugna passa attraverso il sublime e il patetico, attraversa il tema della simpatia e si riproduce rinnovato nel panorama estetico. Il disgusto non è l'opposto del bello. È invece il limite entro il quale si muove – pur nei suoi eccessi che vanno dal sublime all'orrore, al grottesco – il piacere estetico. Fino a quando il piacere resterà al centro della fruizione, il disgusto ne segnerà necessariamente il limite.