

## IL DISGUSTO E LA NAUSEA

---

di Vincenzo Cuomo

### Abstract

*The essay reflects on concepts that have traditionally been understood as a borderline between aesthetics and psychoanalysis: the notion of disgust and that of nausea.*

*Nausea is a psycho-physiological signal that makes us feel our co-existence with a huge number of human and non-human entities. It is for this reason that it should not be confused with the feeling of disgust. The latter, in fact, is a self-defense reaction produced by the significant-machine, while the nausea is a feeling of engulfment, of filling that makes us skid and makes us lose the anthropo-centric orientation. It is an ecological feeling.*

### La cornice prossima

Vorrei cominciare descrivendo sinteticamente la cornice teorica in cui le seguenti argomentazioni si inseriranno. Del resto, come è noto, nessun discorso, ancor meno quello filosofico, comincia “dall’inizio”, perché tutti presuppongono delle cornici concettuali in cui trovano il loro *incipit*. Dal momento, però, che ciascuna cornice ne presuppone altre, per così dire all’infinito, è chiaro che questa cornice di riferimento che ora descriverò è solo quella “prossima”, quella che si situa immediatamente prima di questo discorso.

Ma ho appena promesso di essere sintetico, per cui dirò subito che le riflessioni che seguiranno sulle differenze tra il campo del *disgusto* e quello della *nausea* presuppongono la condivisione di tre presupposti (tra loro intrecciati).

Il primo è la tesi che, a partire dall’Ottocento – quindi dalla progressiva affermazione del capitalismo industriale e della contemporanea diffusione della cultura romantica – i tradizionali ordini simbolici<sup>1</sup> che avevano caratterizzato le società antiche, ma che ancora in parte reggevano in quelle moderne, si sono progressivamente e inesorabilmente sgretolati, sotto l’azione congiunta del capitalismo dei consumi da un lato, delle innovazioni tecnologiche dall’altro, e infine dei *media* di massa, prima analogici e poi informatici<sup>2</sup>. A tali cause di fondo bisognerebbe aggiungere un elemento importante di carattere più specificatamente politico-filosofico, vale a dire l’illuminismo europeo con la

---

<sup>1</sup> Non mi è possibile chiarire qui la complessità della nozione di “simbolico”. Per evitare che la si riduca ad una delle sue molteplici declinazioni, sottolineo che con il termine “simbolico” intendo sia ciò che produce “ordine/stabilità” nelle relazioni umane, sia ciò che dona a esse il “senso”. Che la questione della “stabilità” delle relazioni non sia identica alla questione del “senso” trova la sua giustificazione in quel che la filosofia, a partire da Nietzsche, ha chiamato *nichilismo* dei valori (oppure, con Sloterdijk, crollo delle *poetiche del mondo*, o dei “globi” di senso). Che d’altronde la questione del “senso” sia comunque inaggrabile riposa sul fatto che essa riguarda quel che potremmo definire il *luogo* dell’umano nel “cosmo”, vale a dire il luogo della sua fragile “libertà”.

<sup>2</sup> Rimando a i miei *Eccitazioni mediali. Forme di vita e poetiche non simboliche* (Kaiak Edizioni, Pompei-Tricase 2014) e *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non simbolico* (Cronopio Edizioni, Napoli 2017).

sua potenza nichilista<sup>3</sup>.

Il secondo presupposto sostiene che la crisi degli ordini simbolici abbia portato alla luce ciò che Peter Sloterdijk ha chiamato “meccanismi antropogenetici”<sup>4</sup> e che dapprima l’antropologia filosofica novecentesca – essa stessa sintomo di un’epoca di radicali cambiamenti – poi la paleontologia evuzionista hanno variamente studiato. Tali meccanismi devono essere intesi come quelle contingenti e composite condizioni bio-ambientali che hanno prodotto l’emergere della specie umana<sup>5</sup>.

Il terzo presupposto del mio discorso è la tesi secondo la quale il crollo degli ordini simbolici e l’emergere dei meccanismi antropogenetici sono segno di un evento più vasto e radicale – su cui ora vorrei soffermarmi un po’ di più – vale a dire la fine dell’epoca Neolitica.

Stiamo infatti uscendo definitivamente dal Neolitico e forse anche da quel periodo di relativa stabilità climatica che è (stato) l’Olocene<sup>6</sup>, tanto che il concetto che ormai comunemente designa il chiasma tra storia umana e storia geologica è quello di Antropocene<sup>7</sup>. Niente sembra essere più come prima. O forse tutto è tornato a essere come in un tempo (geologico) estremamente lontano rispetto alla ristretta temporalità della storia umana “neolitica”. Il “global warming” ha s-fondato questa storia, aprendola a una dimensione pre-storica.

Lo “sfondo” che si presumeva stabile della Natura è venuto meno, come è ormai sempre più evidente per la stessa meteorologia, una scienza che sta progressivamente prendendo atto del crollo dei suoi “fondamenti” empirici. Ma senza lo *sfondo* della “natura” non può esserci *primo piano* simbolico, non può esserci “mondo”<sup>8</sup>. Infatti, un “mondo” – come ha dimostrato Augustine Berque – non è mai senza “base”, vale a dire non è mai (stato) senza radicamento geo-ambientale e senza radicamento in determinate tecniche bio-protesiche, tanto che, come egli suggerisce, bisognerebbe concepirlo piuttosto come un sistema dinamico di relazioni eco-tecno-simboliche<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr. R. Brassier, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Palgrave Macmillan, London 2007.

<sup>4</sup> Vedi P. Sloterdijk, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it. di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004; Id., *Sfere. III Schiume. Sferologia plurale*, ed. it. a cura di G. Bonaiuti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015. Ma vedi anche Ch. Türccke, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, trad. it. di T. Cavallo, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

<sup>5</sup> Vedi anche il mio saggio “Meccanismi antropogenetici messi a nudo. La questione ecologica all’epoca del *Gestell*”, in *Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporanea*, n. 1-2, 2016, pp. 124-142 ([www.rivistaquadranti.eu](http://www.rivistaquadranti.eu)).

<sup>6</sup> T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, p. 58. «[...] Il concetto di Natura – scrive Morton – non solo è falso; è responsabile del *global warming*. La Natura è definita, nell’ambito dell’agrilogistica, come un armonico ciclo periodico. Secondo l’agrilogistica, la Natura sorse all’inizio di quel periodo geologico che chiamiamo Olocene, un periodo caratterizzato da fluttuazioni stabili del sistema Terra. Si potrebbe arguire che la Natura sia un’illusione creata da un’accidentale collaborazione tra l’Olocene e l’agrilogistica» (Ibidem). Vedi anche quanto scrive Telmo Pievani a proposito della fondamentale importanza dei cambiamenti climatici nella storia dell’evoluzione delle forme viventi sulla Terra (Id., *Homo sapiens e altre catastrofi. Per un’archeologia della globalizzazione*, Meltemi Editore, Milano 2018).

<sup>7</sup> T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero Edizioni, Roma 2018, p. 18.

<sup>8</sup> «Il riscaldamento globale – scrive Morton – è un problema enorme perché, assieme ai ghiacciai, ha dissolto i concetti di *mondo* e di *mondeggiare*» (Ivi, p. 136).

<sup>9</sup> Il “mondo”, che Berque chiama *ecumene*, può essere definito come «l’insieme e la condizione dei *milieux* umani, in ciò che essi hanno propriamente di umano, ma non meno di ecologico e di fisico; [...] L’ecumene è una relazione: la relazione di volta in volta ecologica, tecnica e simbolica dell’umanità nell’orizzonte terrestre» (A. Berque, *Écoumène. Introduction à l’étude des milieux humains*, Belin, Paris 1999, p. 17; trad. nostra).

È accaduto che tra una determinata tecnica *strumentale*, da un lato, la protezione della vita individuale e collettiva attraverso gli ordini simbolici, dall'altro, e, infine, l'economia agricola si sia prodotto quell'intreccio chiasmatico che si è espresso per millenni in ciò che, di volta in volta, è stato chiamato "cosmo", "mondo", "spirito", "cultura umana". Ora quell'intreccio sembra essersi progressivamente sfaldato per il concomitante e atelico incrociarsi di processi geologici di lunga durata, del progressivo affermarsi della tecnica *macchinica*, dell'impetuoso sviluppo del capitalismo dei consumi, e delle profonde trasformazioni psico-sociali indotte prima dai media analogici e poi dalla post-medialità digitale. Quell'intreccio chiasmatico che era il "mondo" è stato sostituito da un incrocio per niente chiasmatico, bensì profondamente discrasico. Il "mondo", quindi, è già finito da un pezzo, come sostiene a esempio Tim Morton, perché lo "sfondo" eco-tecnosimbolico neolitico è venuto progressivamente meno, tant'è vero che esso sopravvive solo come "bene culturale" (e "mercantile") da conservare in appositi recinti-parchi per la fruizione turistica.

Il *global warming*, causato dall'intersezione tra cicli geologici di lunga durata e la rivoluzione industriale, non ha determinato, come prima accennato, solo la fine del Neolitico ma anche il ritorno a condizioni ambientali a crescente instabilità simili – benché di grado inferiore – a quelle da cui i primi gruppi umani tra i duecentomila e i 12.500 anni fa dovettero imparare a proteggersi. La "violenza ambientale" sembra tornata a essere la prima violenza da affrontare, accanto a quella delle guerre. Essa si è incrociata, come dicevo, ma nella modalità della discrasia, con la progressiva erosione degli ordini simbolici. È l'incrocio tra questi due processi (o "iperoggetti", per quanto di ampiezza spazio-temporale estremamente diversa), che ha messo a nudo quei meccanismi elementari che furono le contingenti condizioni dell'*ominazione*.

Ma la fine dell'epoca neolitica (e dell'Olocene) sarà con ogni probabilità molto lunga. Forse siamo oggi solo agli inizi del processo.

### *Preambolo teoretico*

Ma che cosa sono gli *iperoggetti*? Dobbiamo a Timothy Morton la parola e il concetto. Il *global warming* è un iper-oggetto; ma lo è anche la "specie umana" e lo è anche, ad esempio, l'insieme di tutti i sacchetti di plastica mai prodotti<sup>10</sup>. Gli iper-oggetti sono infatti oggetti di dimensioni tempo-spaziali troppo grandi per essere riducibili alla ristretta prospettiva della vita di un individuo, o alla vita di una generazione di individui o alla stessa storia umana. Se solo si riflettesse sul fatto che una bomba atomica, che qualche politico ha pensato (e potrebbe ancora pensare) di utilizzare contro "un nemico" avrebbe effetti su tutti gli esseri viventi nel corso dei successivi 24.000 anni, allora questa banale considerazione non solo metterebbe radicalmente in discussione i fondamenti della politica così come è stata pensata e praticata in epoca neolitica, ma sarebbe un ulteriore segno del crollo della distinzione stessa tra "terra" e "mondo", per dirla con Heidegger<sup>11</sup>. Viene meno l'opposizione distintiva fondamentale su cui si è retta per 12.500 anni la cultura umana, quella tra la *Welt* e la *Wildnis*, in una parola tra il "dentro" umano e il "fuori" inumano. Con il crollo del mondo (neolitico) crollano tutti i suoi fondamenti simbolici: la religione, la politica, l'arte così come la tradizione (occidentale) li ha concepiti per millenni. E tutto appare come estaticamente fuori dai suoi "limiti",

<sup>10</sup> T. Morton, *Noi, esseri ecologici*, trad. it. di G. Carlotti, Editori Laterza, Bari-Roma 2018, p. 115.

<sup>11</sup> Cfr. M. Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte", in Id., *Sentieri interrotti*, trad. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1977, pp. 3-69.

come aveva intuito Baudrillard<sup>12</sup>.

Le religioni oggi appaiono in pieno rigoglio, ma, a mio avviso, sostanzialmente per due ragioni: da un lato esse continuano a fondare il loro potere di coinvolgimento e di seduzione delle masse sulla promessa dell'impossibile, vale a dire sulla promessa della *salvezza* dalla morte, e ciò in una società globalizzata in cui la vita individuale è oggettivamente e soggettivamente sempre più psichicamente e socialmente indebolita e messa in pericolo; il secondo motivo, quasi simmetrico rispetto all'altro, è che le modalità fenomenologiche dei rigurgiti di religiosità che si manifestano negli ultimi decenni su scala globale assumono sempre più i tratti arcaici dell'azione sacrificale, ma in modalità sempre più singolarizzate e imprevedibili<sup>13</sup>. D'altro canto è sotto gli occhi di tutti la lenta ma inesorabile agonia delle "chiese", a cominciare da quella cattolica, ultimo grande contenitore simbolico-religioso capace di "reazioni" globali.

La politica, come dicevo, è il fondamento simbolico che oggi mostra più di tutti gli altri il suo radicarsi nel Neolitico. Essa nasce con la sedentarizzazione mesopotamica delle società umane e muore lentamente con la fine dell'epoca neolitica. Sembra venire meno, infatti, la stessa ragion d'essere dello Stato politico in quanto *katekon* rivolto a contenere e raffreddare la violenza intra-specifica<sup>14</sup>. Già in difficoltà nei confronti della violenza economica del capitalismo globalizzato e finanziarizzato, gli stati si mostrano quasi del tutto incapaci di far fronte alle sfide ecologiche.

Il territorio simbolico delle arti, infine, anch'esso di radicamento neolitico, già a partire dalla fine del Settecento ha manifestato l'erosione e poi la crisi irreversibile del "sistema delle arti" fondato sul primato dell'*opera* e sulla infinita creatività spirituale dell'*artista*. Tanto che oggi il campo delle arti è sempre più suddiviso tra un'industria culturale, da un lato, che continua a difendere e diffondere sostanzialmente la vecchia ideologia artistica, venendo così incontro alla domanda sempre più generalizzata di protezione psichica a buon mercato, e, dall'altro, una ampia fenomenologia di sperimentazioni artistiche che, ormai da decenni, seguono strade del tutto eterogenee rispetto al vecchio sistema delle arti.

E la psicoanalisi? Come sarebbe stato possibile che la crisi degli ordini simbolici non toccasse anche la psicoanalisi? Certo essa non è in primo luogo una disciplina teorica, ma una *terapia* (o una "clinica", come si ripete) e la terapia, secondo il suo stesso concetto, è il rimedio a un disagio<sup>15</sup>, quindi dovrebbe essere intesa al massimo come un *sintomo* della crisi degli ordini simbolici, e non in crisi essa stessa. Tuttavia, questa narrazione del suo ruolo a mio avviso entra in contrasto non solo con la proliferazione delle sue scuole, spesso in aspro conflitto (teorico) tra loro, ma soprattutto con il fatto che, comunque, essa, a partire da Freud fino a Lacan e oltre, ha dei fondamenti teorici che possono e devono essere seriamente analizzati e messi alla prova, per così dire, del "reale".

Se il "reale" non è solo il territorio della violenza intraspecifica, ma si amplia al *fuori in-*

---

<sup>12</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, trad. it. di S. D'Alessandro, SE, Milano 2007; su Baudrillard rimando al mio "La violenza simbolica e l'illusione estrema. Baudrillard e l'arte contemporanea", in *Reinventare il reale. J. Baudrillard (2007-2017)*, numero monografico della rivista "Lo sguardo", n. 23, (2017) 1, pp. 139-152.

<sup>13</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit.; Id., *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 2007; vedi anche Ch. Türcke, *La società eccitata*, cit.; e J. Derrida, "Fede e sapere. Le due fonti della 'religione' ai limiti della semplice ragione", in *Annuario filosofico Europeo*, a cura di J. Derrida e G. Vattimo, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 3-73.

<sup>14</sup> Cfr. sulla nozione di *katekon* M. Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013.

<sup>15</sup> Oppure è stata anche essa produttrice di disagio aggiuntivo? Vedi su ciò M. Bottone, "Quel che la psicoanalisi contemporanea misconosce", in *Leggere il presente. Che cosa c'è di nuovo?*, a cura di E. de Conciliis e A. Meccariello, Asterios Editore, Trieste 2013, pp. 69-96.

umano e ambientale, allora la psicoanalisi comincia a mostrare i suoi limiti “teorici”. Limiti che non derivano tanto dalla sua interna strutturazione teorica, ma dalla ristrettezza, anche qui dovremmo dire “neolitica”, del suo campo di indagine<sup>16</sup>.

Se la strutturazione psichica umana avesse “esclusivamente” cause intraspecifiche e sociali, allora non riusciremmo a spiegare la sempre più ampia manifestazione di “pulsioni” non riconducibili, se non forzatamente, a tale eziologia, ma che, al contrario, e con ogni evidenza, trovano il loro fondamento in quei meccanismi antropogenetici prima citati. Tali pulsioni non sono attivate dalla “macchina significante”, per dirla con Lacan, ma dal *fuori* ambientale e non-umano. Mi riferisco in particolare alle pulsioni “sacrificiali” riconducibili al meccanismo della coazione a ripetere, studiato da Türcke e alle pulsioni *simbiotiche* su cui ha riflettuto Sloterdijk, anche sulla scorta di Thomas Macho, e che oggi trovano un altro importante teorico in Timothy Morton<sup>17</sup>.

Per tale ragione la psicoanalisi appare oggi messa in discussione innanzitutto in quanto teoria *generale* delle pulsioni e non basta il tentativo oggi in atto di “tornare a Freud” per risolvere tale crisi, a mio avviso, “epocale”. Se, infatti, per la psicoanalisi, in questo compiutamente “neolitica”, non c’è alcun “fuori reale”, perché in ultima istanza esso non sarebbe che una proiezione inconscia del “dentro psichico”, allora essa non ha alcuna possibilità di comprendere la genesi delle pulsioni prima citate, che andrebbero invece spiegate invertendo i termini del discorso e sostenendo che siano originate da un *ripiegamento* del “fuori” non-umano e bio-(tecno)-ambientale nel “dentro” psichico.

In sintesi – e shakespeareanamente – ci sono molte più pulsioni “tra la terra e il cielo” di quelle studiate e comprese dalla psicoanalisi.

Cercherò ora di darne una parziale prova, distinguendo, come anticipato, la nozione-campo di *disgusto* da quella di *nausea*.

In questo modo, riflettendo su nozioni che tradizionalmente sono state intese come *border-line* tra l’estetica e la psicoanalisi, il mio discorso darà un implicito contributo allo studio delle relazioni tra i due campi disciplinari.

### *Il disgusto (e la macchina sublimatoria)*

La fondazione dell’estetica moderna a metà del XVIII secolo – sostiene Winfried Menninghaus, in quella che è forse la più ampia trattazione storico-filosofica oggi esistente della nozione di “disgusto” – coincide con la la fondazione del divieto per ciò che è disgustoso. [...] Un’esatta lettura delle teorie estetiche classiche conduce, tuttavia, a un rapporto incredibilmente complicato tra “disgusto” e “piacere” estetico. La scoperta più sorprendente è la seguente: in quanto dolcezza “troppo pura”, il bello, in linea di principio e per sua natura, corre il rischio di rovesciarsi da se stesso in qualcosa di disgustoso. Ciò accade se la sua “purezza” non è contaminata e integrata con qualcosa che non è (soltanto) bello. Così l’assolutamente altro dell’estetica compare, nello stesso tempo, come la più tipica tendenza del bello. [...] L’ideale del bello, il corpo delle statue classiche e, in generale, il corpo dell’uomo sottostanno, dalla testa ai piedi, a una topografia e a una cronografia del “disgusto”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Ho cominciato a riflettere su tali limiti nel saggio intitolato “Al di là del recinto della sublimazione” pubblicato nel numero 4 (“La sublimazione. Ultima frontiera del simbolico?”) 2017, di *Kaiak. A Philosophical Journey* ([www.kaiak-pj.it](http://www.kaiak-pj.it)).

<sup>17</sup> Per quel che riguarda la “coazione a ripetere” vedi Ch. Türcke, *La società eccitata*, cit.; per quel che concerne, invece, la pulsione simbiotica vedasi P. Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, trad. it. a cura di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2009; Id., *Sfere III. Schiume*, cit.; ma vedasi anche T. Morton, *Dark Ecology*, cit.; Id., *Iperoggetti*, cit., e Id., *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London – New York, 2017.

<sup>18</sup> W. Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, trad. it. a cura di S. Feloj, Mimesis

In questa interessante notazione di Menninghaus troviamo due tesi: secondo la prima, l'esperienza del bello, quando esso appare nella modalità del "troppo" – quindi quando si manifesta come ridondante, straripante, cioè sdolcinato, zuccheroso – si trasforma, ribaltandosi, da esperienza di piacere estetico a esperienza di disgusto. Forse, in base a ciò che fra poco diremo, dovremmo parlare qui piuttosto di *nausea* e non di disgusto, ma per ora utilizziamo le due parole e le due nozioni, comunque intrecciate, come se fossero quasi sinonime. La seconda sua tesi è che, secondo i maggiori teorici dell'estetica settecentesca (e ottocentesca), parte necessaria dell'esperienza del bello consisterebbe nel suo *differire* dal disgustoso, che, quindi, in qualche modo deve poter apparire, per quanto in funzione subordinata, nell'opera d'arte.

Kant, nella sua terza critica, perfettamente aggiornato sul dibattito estetico circa i rapporti tra il "bello" e il "disgustoso", nel famoso paragrafo 48 infatti scrive:

L'arte bella mostra la sua eccellenza nel fatto che essa descrive in modo bello cose che nella natura sarebbero brutte e spiacevoli. Le Furie, le malattie, le devastazioni della guerra, etc. possono, in quanto cose dannose, venire descritte, anzi perfino rappresentate dipingendole, in modo molto bello; solo una specie di bruttezza non può venire rappresentata in modo conforme alla natura senza demolire ogni compiacimento estetico e dunque la bellezza artistica: quella, cioè, che suscita *disgusto*. Infatti, in questa sensazione singolare che si fonda solo sull'immaginazione, l'oggetto viene rappresentato come se s'imponesse al godimento, mentre invece noi lo respingiamo violentemente: così la rappresentazione artistica dell'oggetto non è più distinta, nella nostra sensazione, dalla natura dell'oggetto stesso, e perciò è impossibile che quella venga ritenuta bella<sup>19</sup>.

È come se Kant ci dicesse che, mentre l'esperienza del bello si fonda sul *giudizio* di gusto estetico, l'esperienza del disgustoso prescinde da qualsiasi "giudizio" perché consiste nell'immediato rifiuto "corporeo" di qualcosa che ci si impone nella sua esteriore e informe materialità. Se pur volessimo rappresentarci un oggetto disgustoso, non potremmo che rappresentarcelo, come abbiamo visto si esprime Kant, «come se s'imponesse al godimento, mentre invece noi lo respingiamo violentemente», quindi come ciò che per definizione si sottrae e si rifiuta ad essere "rappresentato". Infatti, perché una rappresentazione ci sia, c'è bisogno che si produca almeno una "distanza estetica", prima ancora che teorica. C'è bisogno che si attivino esclusivamente i sensi della distanza, vale a dire la vista e l'udito. E, invece, ciò di cui proviamo disgusto attiva immediatamente i sensi (non "estetici") della vicinanza e soprattutto l'*olfatto*. Quest'ultimo è un senso che non consente il distanziamento rappresentativo, perché, al contrario, impone la "presenza" sensibile, "reale", di ciò che ci disgusta. Come scrive a tal proposito Menninghaus, «il disgusto deforma e rende asimmetriche tutte le opposizioni e si sottrae così a ogni semantica binaria. In Kant, esso appartiene ai sensi oscuri [...]»<sup>20</sup>. All'olfatto, innanzitutto, ma anche al senso del *gusto* (nel senso della degustazione).

Dobbiamo a Jacques Derrida, a tal proposito, una esemplare decostruzione della

---

Edizioni, Milano 2016, p. 22. Sull'estetica del disgusto cfr. anche i classici A. Kolnaj, *Il disgusto*, trad. it. di M. Tedeschini, Marinotti, Milano 2017; e W. L. Miller, *Anatomia del disgusto*, trad. it. di M. R. Fasaneli, McGraw-Hill Education, Milano 2003. Cfr. inoltre *Gusto e disgusto*, a cura di E. Franzini, Nike, Segrate 2000.

<sup>19</sup> I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a cura di L. Amoroso, 2 voll., BUR, Milano 1995, vol. I, p. 439. Cfr. quanto, sulla teoria del disgusto in Kant, scrive W. Menninghaus, *Op. cit.*, pp. 153-178.

<sup>20</sup> Ivi, p. 167.

relazione tra il “giudizio di gusto” e il “disgusto” nell’estetica kantiana. In un suo famoso saggio intitolato *Economimesis*, e, nello specifico, nel secondo capitolo dal titolo “L’esplorabilità”, egli scrive:

Ciò che già si annuncia, è una certa allergia, nella bocca, tra il gusto puro e la degustazione. Ci attende la questione di sapere dove iscrivere il disgusto. Questo, rivolgendosi contro la degustazione, non sarebbe all’origine del gusto puro, secondo una sorta di catastrofe?<sup>21</sup>

Quindi, il giudizio di gusto avrebbe la sua condizione di possibilità nel suo *differire reattivo* rispetto alla degustazione. Si tratterebbe sempre – quindi in *ogni* giudizio “estetico” di gusto – di ribadire reattivamente la superiorità di valore dello spirito, che si manifesta nella parola, sulle parti basse del corpo. E tutto ciò avviene, come nota Derrida, all’interno dello stesso orifizio, la *bocca*, che, quindi, proprio perché veicolo corporeo “anche” di parola, vale a dire di *phoné* significante, impone la sua dominanza gerarchica sugli altri orifizi corporei.

In ogni caso la bocca qui non occupa più un posto tra gli altri. Non è più situabile *in* una topologia del corpo ma tenta di organizzare tutti i luoghi e di localizzare tutti gli organi. L’*os* del sistema, luogo di gustazione o di consumazione ma anche di produzione emettitrice del *logos*, è ancora un termine in un’analogia? Si potrà, per figura, comparare la bocca a questo o a quello, a tal altro orifizio, più basso o più alto? Non è essa stessa l’analogia, verso la quale tutto risale come verso il *logos* stesso? L’*os* per esempio non è più un termine sostituibile all’ano, ma si determina, gerarchicamente, come l’assoluto di ogni *analogon*. E la divisione tra tutti i valori opposti in un dato momento o in un altro passerà dalla bocca: ciò che essa trova buono o trova cattivo, secondo la sensibilità o l’idealità, come tra due maniere di entrare e due maniere di uscire dalla bocca: di cui una sarebbe espressiva e emettitrice (del poema nel migliore dei casi), l’altra vomitativa o emetica<sup>22</sup>.

Derrida sta sostenendo quindi che il *giudizio* di gusto includa al suo interno una reazione allergica di disgusto per tutto ciò che è basso e puramente corporeo, in ultima istanza per gli *escrementi*, e che pertanto il “bello artistico” come “pura” *espressione dello spirito* e, soprattutto, la sua teorizzazione palesano la loro origine reattiva nei confronti del disgustoso.

Tuttavia, come spesso accade, anche allora, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento, le pratiche artistiche si mostrarono in grado di far avanzare la teoria ben al di là dei divieti della filosofia dell’arte. Ma lo fecero in quanto *letteratura*, poiché laddove il disgustoso e il ripugnante sembrava non potessero trovare spazio nelle arti figurative (pittura e, soprattutto, scultura), lo trovarono nel romanzo e nella poesia romantici: «sotto il segno del “romantico” – scrive ancora Menninghaus – il disgustoso è entrato apertamente e irrefutabilmente a far parte della scena dell’estetico. [...] Persino Rosenkranz riconosce che il disgustoso è *up to date* [...] e acquista inoltre una dimensione storica e psicologica come indice dello spirito dell’epoca»<sup>23</sup>. Il “disgustoso” diventa, cioè,

---

<sup>21</sup> J. Derrida, *Economimesis. Politiche del bello*, trad. it. a cura di F. Vitale, Jaca Book, Milano 2005, p. 61. Per una differente valutazione delle relazioni tra “gusto estetico”, “disgusto” e “degustazione”, fondata su una visione non gerarchizzata tra i diversi “sensi”, cfr. ora C. Korsmeyer, *Il senso del gusto. Cibo e filosofia*, a cura di N. Perullo, trad. it. di S. Marino, Aesthetica Edizioni, Palermo 2015. Cfr. anche, in tale direzione, *Dal gusto al disgusto. L’estetica del pasto*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Raffaello Cortina Edizioni, Milano 2015.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>23</sup> W. Menninghaus, *Disgusto*, cit., p. 188. Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, trad. it. a cura di S. Barbera, Aesthetica Edizioni, Palermo 2004. Quest’ultimo scrive «Il nauseante è il lato reale, la negazione della bella forma del fenomeno attraverso una deformità che nasce da corruzione fisica e morale [...] Perciò

la cifra e il sintomo di un'epoca cui appartengono, quindi, sia i poeti che i loro lettori (sempre più numerosi), tanto che Baudelaire «mentre vede in ciò che alletta (*appas*) nel disgustoso il fondamento comune a autore e lettore, lo definisce al contempo come reticolo geografico del suo lavoro poetico»<sup>24</sup>.

Al margine delle considerazioni storiche di Menninghaus, e lasciando sullo sfondo, per limiti di spazio, una più articolata riflessione sulla complessità della cultura romantica, dovremmo tuttavia aggiungere che in questo modo la letteratura romantica, inglobando il disgustoso e il ripugnante, sia stata il primo importante sintomo della incipiente dissoluzione delle partizioni moderne del senso e, nello specifico, della progressiva dissoluzione dell'opposizione tra *espressione spirituale* e *rifiuti* (escrementi, vomito), tendente a una generale "positivizzazione" del "negativo" che si manifesterà poi in molti aspetti della post-modernità, non da ultimo nella cosiddetta *arte abietta*, di cui dirò fra poco.

Ora è giusto dare conto di quanto sul disgusto ci hanno insegnato Freud e la psicoanalisi. Freud, che aveva letto Darwin<sup>25</sup>, allarga finalmente il discorso sul disgusto in una direzione decisamente antropologica. Ciò che egli mette in campo è il processo di "simbolizzazione" della stazione eretta tipica delle varie specie umane e quindi anche di quella dei *sapiens* alla quale apparteniamo. Le reazioni di disgusto, in particolare quelle attivate dall'olfatto, sarebbero il prodotto di ciò che potremmo chiamare – con un occhio sia a Lacan che a Guattari – "macchina significante". Macchina che trasforma il corpo biologico animale in "corpo pulsionale". Una riprova di tale processo filogenetico Freud la trova, come è noto, nell'ontogenesi dell'individuo umano, che in età infantile appare, agli occhi degli adulti, incline a pratiche "disgustose".

In un passo dei suoi *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, brano su cui anche Menninghaus riporta l'attenzione, Freud, con grande chiarezza, sostiene che, benché i comportamenti disgustosi e "coprofilii" siano incompatibili con la "cultura estetica", essi non possono essere eliminati mai del tutto.

I processi fondamentali che producono l'eccitazione erotica restano inalterati. Il processo escrementizio è intimamente e inseparabilmente legato a quello sessuale; la posizione dei genitali – *inter urina et faeces* – resta il fattore decisivo e immutabile. A questo punto si potrebbe dire, parafrasando il notissimo detto di Napoleone, "il destino è nell'anatomia". I genitali in se stessi non hanno partecipato a quell'aspetto dello sviluppo umano riguardante la bellezza: sono rimasti animali e quindi anche l'amore è rimasto, nella sua essenza, animale come è sempre stato. Le pulsioni erotiche sono difficilmente educabili, la loro educazione ora dà troppo, ora troppo poco<sup>26</sup>.

Ciò che Freud vuole dire è che la sublimazione "civilizzatrice" delle pulsioni, attraverso la modifica non solo del loro "oggetto" ma soprattutto della loro "meta" (il soddisfacimento sessuale), non è in grado di realizzarsi compiutamente. Detto diversamente, la "macchina significante" non è in grado di simbolizzare perfettamente il corpo animale, riducendolo a puro corpo "culturale". La simbolizzazione civilizzatrice del corpo animale umano necessariamente fallisce. Anzi, potremmo dire, seguendo Freud, che ciò che chiamiamo "pulsioni" siano esse stesse, *tutte*, il risultato del *cattivo*

---

ci nausea tutto ciò che offende il nostro sentimento estetico con la dissoluzione della forma» (Ivi, p. 203).

<sup>24</sup> W. Menninghaus, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>25</sup> Cfr. Ch. Darwin, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, a cura di G. Canestrini e F. Bassani, UTET, Torino 1978.

<sup>26</sup> S. Freud, "Contributi alla psicologia della vita amorosa", in Id., *Opere 1909-1912*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. 431.



funzionamento della macchina significante, ma nella consapevolezza teorica che tale macchina non possa funzionare (creando una gerarchia simbolica nel corpo) se non fallendo (creando *perversioni*).

Jacques Lacan interpreterà, a mio avviso, la teoria della sublimazione proprio radicalizzando in tal senso la posizione freudiana.

Nella penultima lezione del suo *Seminario VI*<sup>27</sup>, Lacan definisce, infatti, la sublimazione in questi termini: «la riconversione dell'*impasse* del desiderio nella materialità significante»<sup>28</sup>. Sempre nella stessa lezione, dopo averne ricordato la definizione freudiana, nei termini di «un'attività sessuale in quanto è desessualizzata»<sup>29</sup>, ribadisce che con tale nozione bisogna intendere la pulsione *stessa* in quanto prodotta dalla “macchina significante”.

Come è noto, Lacan, quando parla della “materialità del significante”, vale a dire di ciò che dopo qualche anno chiamerà *lettera* (giocando sulla vicinanza fonica di *littera* e *litter*, scarto-rifiuto)<sup>30</sup>, non intende affatto la semplice *ricorsività* del significante lungo la catena significante, ma proprio l'*impasse* del desiderio umano. Il problema della sublimazione assume in tal modo l'aspetto del problema stesso dell'animale-uomo: animale linguistico che non è mai in grado di esserlo compiutamente. Questa tesi lacaniana è a mio avviso strettamente legata ad altre due: a) alla affermazione, che si trova nel suo *Seminario VII*<sup>31</sup>, secondo la quale la “plasticità” delle pulsioni ha un limite strutturale, vale a dire che, come egli scrive, «qualcosa non può essere sublimato, c'è una esigenza libidica, l'esigenza di una certa dose, di un certo tasso di soddisfazione diretta senza la quale si hanno danni, dei disturbi gravi»<sup>32</sup>; b) alla tesi secondo la quale in ogni significante il soggetto desiderante cerca sempre qualcosa che è *al di là* del significante e della significantizzazione. A differenza di Freud, che sostanzialmente riconduce la sublimazione al funzionamento del principio del piacere, Lacan la lega, quindi, all'*al di là del piacere*.

Tuttavia, è interessante che Lacan – in questo assolutamente in sintonia con l'arte a lui contemporanea<sup>33</sup> – intenda la sublimazione come quel processo di riconversione dell'*impasse* del desiderio nella *materialità* del significante. Come l'arte contemporanea, a partire dalle avanguardie storiche, si è “de-immaginarizzata”, *elementarizzando* la sua operatività fino, appunto, all'informale e al materico, così Lacan, rispecchiando nella sua teoria questo stesso processo, è in grado di dis-velare – quindi, a suo modo, de-immaginarizzare – il meccanismo stesso della sublimazione, che è quel meccanismo, che funziona sempre solo nelle modalità dell'*impasse* e del *sinthome*<sup>34</sup>, che consiste, ripeto ancora una volta, nel riconvertire l'*impasse* del desiderio nella materialità del significante. Quindi *materialità*, cioè inciampo di godimento potremmo dire, ma anche articolazione significante.

---

<sup>27</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-59)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2016.

<sup>28</sup> Ivi, p. 511.

<sup>29</sup> Ivi, p. 532.

<sup>30</sup> Id., *Lituraterra*, in Id., *Altri scritti*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, pp. 9-19.

<sup>31</sup> Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, ed. it. a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1994.

<sup>32</sup> Ivi, p. 115.

<sup>33</sup> Vedi S. Benvenuto, *Lacan, uomo del “secolo”*, in *Attualità di Lacan*, a cura di A. Pagliardini e R. Ronchi, Textus Edizioni, L'Aquila 2014, pp. 247-271.

<sup>34</sup> Vedi J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-76)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Casa Editrice l'Astrolabio, Roma 2006.

Ora, se le pulsioni, che non sono istinti, sono il prodotto dell'azione della macchina significante sul corpo animale<sup>35</sup>, dovremmo concludere che le pulsioni sono già, in quanto tali, il prodotto di una sorta di *sublimazione originaria* – consistente nella *modificazione della meta naturale* degli istinti – e che il problema non sono tanto le pulsioni in quanto tali ma la macchina sublimatoria stessa che le produce, nel senso che il problema dell'umano sembrerebbe consistere nella impossibilità di portare a *compimento* il processo di sublimazione della meta naturale degli istinti.

Questa interpretazione trova una sua possibile giustificazione in un passo del *Seminario VII* in cui Lacan, con un guizzo teorico geniale, dopo aver introdotto la nozione di *Cosa* – con riferimenti sia al *das Es* freudiano che alla *das Ding* di Heidegger – definisce l'umano stesso negli stessi termini: «quel che chiamiamo l'umano non verrebbe definito diversamente dal modo con cui ho definito poco fa la Cosa, ossia *ciò che del reale patisce del significante*»<sup>36</sup>.

Il disgusto, quindi, è il prodotto della stessa “macchina sublimatoria” che struttura il corpo animale *in quanto* corpo umano. Insomma, il disgusto ha la stessa origine del “giudizio di gusto”, come avevamo già compreso attraverso Derrida.

Da ciò deriva un'altra importante conseguenza per la teoria e la pratica delle arti. Come non è possibile pensare di distruggere la macchina sublimatoria attraverso le pratiche della *perversione*, poiché esse sono il prodotto stesso di quella macchina (infatti tutte le pulsioni sono originariamente *perverse*, poiché risultato della deviazione degli “istinti” dalla loro “meta animale”), così credere di poter far saltare la macchina sublimatoria enfatizzando l'informe, il disgustoso e l'abietto, paradossalmente la rafforza. Tanto che l'arte *abietta* della fine dello scorso secolo (a esempio le “opere” di Sarah Lucas, Kiki Smith, Matthew Barney, Sophie Calle, Luoise Bourgeois, Stuart Brisley, Paul McCarthy)<sup>37</sup> – che in parte riprende e radicalizza alcuni aspetti dell'arte povera degli anni Sessanta – potrebbe anche essere interpretata come un estremo tentativo di riattivare, attraverso

---

<sup>35</sup> Non aggiungo molto su questo punto in quanto si tratta di uno dei fondamenti della teoria lacaniana sul quale la bibliografia secondaria, anche se molto vasta, trova sostanzialmente concordi gli studiosi. Sia coloro che ancora prediligono il primato del simbolico e del significante (ma sono pochi), sia coloro che, cercano di interpretare l'ultima svolta teorica di Lacan, vale a dire quella legata al primato del *reale*, quindi alla teorizzazione del *sinthomo* e del *parlessere*, concordano sulla tesi che l'origine delle *pulsioni* e del *corpo pulsionale* sia l'accesso del corpo animale umano al linguaggio o alla macchina significante in senso lato. Cfr. ad esempio J.-A. Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII “Il sinthomo”*, a cura di A. Di Ciaccia, Astrolabio, Roma 2006; ma anche C. Soler, *Lacan, l'inconscio reiventato*, trad. it. E. Pellegrini, Franco Angeli, Milano 2010; per quanto riguarda invece il dibattito italiano cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, volume II, *La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016; F. Galimberti, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, Quodlibet, Macerata 2015; M. Pagliardini, *L'inconscio a rovescio*, in *Inconscio. Semantica, sintassi, storia*, a cura di E. de Conciliis, Kaiak Edizioni, Tricase 2017, pp. 53-80; e, sul versante più strettamente filosofico, F. Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, Macerata 2015 e Id., *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013. Vedasi ora anche S. Benvenuto, *Leggere Freud. dall'isteria alla fine dell'analisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, pp. 153-177.

<sup>36</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 159.

<sup>37</sup> Cfr. G. Patella, “Tra Abiezione e Disgusto. Il Corpo Ferito dell'Arte Contemporanea”, in *Horti Hesperidum*, 2016 (VI), “Il corpo malato”, pp. 281-322. Cfr. anche W. Menninghaus, *Op. cit.*, pp. 477-522. A mio avviso l'arte *abietta*, pur intrattenendo relazioni con la *body art* estrema che la precede e che in parte le è coeva, non può essere teoricamente confusa con essa. Mentre, infatti, nelle operazioni di arte abietta l'elemento centrale sono i processi escretori e degenerativi del corpo umano, al centro delle pratiche della *body art* estrema c'è la sperimentazione metamorfica del corpo verso e oltre i suoi limiti biologici. Su tale interpretazione rimando al mio libro *Una cartografia della techno-arte*, cit., pp. 83-103. Cfr. anche M. Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, costa&nolan, Genova-Milano 1998, dove, tuttavia, la nozione di disgusto appare troppo allargata e metaforizzata.

l'esibizione (a mio avviso non sempre "ironica") del disgustoso, non solo la macchina sublimatoria ma, attraverso essa, il complesso degli ordini simbolici neolitici ormai in irreversibile declino.

### *La nausea (e il fuori)*

Se la nozione-campo del disgusto appartiene al "dentro", perfettamente antropologico, della macchina significativa (e sublimatoria), quella della *nausea* – apparentemente sinonima – ha a che fare con il "fuori" rispetto al recinto antropologico e simbolico. È ciò che ora cercherò di mostrare, a partire dal luogo in cui l'esperienza della nausea è stata forse per la prima volta descritta nelle sue caratteristiche distintive, vale a dire *La nausea* di Jean Paul Sartre.

Anche Menninghaus dedica attenzione a questo famoso testo letterario-fenomenologico di Sartre e ne descrive chiaramente i caratteri. Tuttavia non trae, a mio avviso, tutte le dovute conseguenze da tale descrizione e finisce per farla rifluire, come un caso particolare, nella più ampia (ma a questo punto equivoca) nozione di "disgusto". In che modo Sartre descrive (ripetutamente) l'esperienza della *nausea* (*nausée*)?

Dunque, poco fa ero al giardino pubblico – scrive Sartre in una pagina famosa de *La nausée* – la radice del castagno s'affondava nella terra, proprio sotto la mia panchina. Non mi ricordavo più che era una radice. *Le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose* [...]. E poi ho avuto questo lampo di illuminazione. Ne ho avuto il fiato mozzo. Mai prima di questi giorni, avevo presentito ciò che vuol dire "esistere". Ero come gli altri, come quelli che passeggiano in riva al mare nei loro abiti primaverili. Dicevo come loro "il mare è verde; quel punto bianco, lassù, è un gabbiano" ma non sentivo che ciò esisteva, che il gabbiano era un "gabbiano esistente"; di solito l'esistenza si nasconde. [...] E poi, ecco: d'un tratto, era lì, chiaro come il giorno: l'esistenza s'era improvvisamente svelata. [...] era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza. [...] Se si esisteva, bisognava *esistere fin lì*, fino alla muffa, al rigonfiamento, all'oscenità. [...] Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati da noi stessi, non avevamo la minima ragion d'essere lì, né gli uni né gli altri, ciascun esistente, confuso, vagamente inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri. *Di troppo*: era il solo rapporto ch'io potessi stabilire tra quegli alberi, quelle cancellate, quei ciottoli. [...] *Ed io* – fiacco, illanguidito, osceno, digerente, pieno di cupi pensieri – *anch'io ero di troppo*. [...] <sup>38</sup>

Per Sartre l'esperienza della *nausea* è, quindi, l'esperienza del "fuori" dal mondo simbolico del senso («...*le parole erano scomparse, e, con esse, il significato delle cose...*»). È esperienza, potremmo dire (e al di là del lessico sartriano) di una *piattezza* ontologica alla quale ogni cosa appartiene e nella quale ogni cosa rifluisce, compresi i soggetti umani. L'esistere si svela essere così «la materia stessa delle cose», per cui «se si esisteva bisognava essere *fin lì*», in quelle muffe, in quei rigonfiamenti, in quelle oscenità, fino a sentire "dentro" al proprio "essere determinato" quel *troppo* d'essere che manifesta il "fuori" dal mondo simbolico disegnato dal significato delle parole. È questa esperienza di un troppo che è "dentro", per cui chi la prova si sente come rifluire fuori, quasi a vomitarsi, che egli chiama *nausea*.

L'esistenza dappertutto, all'infinito, esistenza di troppo, sempre e dappertutto, l'esistenza – che non è mai limitata che dall'esistenza. Mi sono lasciato andare sulla panchina, stordito,

---

<sup>38</sup> J.-P. Sartre, *La nausea*, trad. it. di B. Fonzi, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2003, pp. 158-161.

ottuso di quella profusione di esseri senza origine: dappertutto sbocchi, sviluppi, le mie orecchie ronzavano d'esistenza, la mia carne stessa palpitava e si schiudeva, s'abbandonava al pullulamento universale, una cosa ripugnante<sup>39</sup>.

E, a tal proposito, in *Essere e nulla*, egli scrive:

Ch'io l'abbia sognata, quell'enorme presenza? Era lì, posata sul giardino, precipitata negli alberi, mollissima, impiasticciando tutto, densissima, una mostarda. E io ci ero dentro, io, con tutto il giardino? Avevo paura, ma soprattutto ero arrabbiato, trovavo ch'era una cosa così stupida, così fuori posto, e l'odiavo, quell'ignobile marmellata<sup>40</sup>.

E ancora, a proposito della vischiosità dell'esistente:

È che l'essere del vischioso è aderenza molle e, a causa delle ventose di tutte le sue parti, *solidarietà e complicità sorniona di ognuna con ciascuna*, sforzo vago e molle di ognuna per individualizzarsi, seguito da una ricaduta, in un appiattimento svuotato dell'individuo, succhiato da ogni parte dalla sostanza<sup>41</sup>.

Ovviamente in Sartre l'insistente descrizione dell'esperienza della nausea assume un significato prevalentemente negativo (anche se, in genere, e correttamente, gli interpreti ne sottolineano piuttosto una certa ambivalenza). Eppure queste descrizioni, se interpretate secondo una differente prospettiva ontologica, assumono una centralità e un'importanza impreviste. Cercherò ora di mostrarlo.

Tuttavia, prima di farlo, vorrei sottolineare come, per quanto fino a ora detto, risulta evidente la differenza – se non l'opposizione – tra l'esperienza della *nausea* e quella del *disgusto*. La nausea, infatti, non è un "tipo" di disgusto ma una sensazione completamente differente, e né l'estetica del disgusto, né, in particolare, la psicoanalisi, sembrano essere in grado di comprenderla.

Si potrebbe obiettare, a questo punto, che tale esperienza sia propria solo di una "sensibilità" elitaria, e sia comprensibile unicamente nel contesto letterario/fenomenologico prima evocato attraverso Sartre. E che, pertanto, non possa essere messa a confronto con un'esperienza antropologicamente universale come quella del disgusto. A tale obiezione è possibile rispondere che l'esperienza della nausea è, invece, secondo il suo concetto, forse molto più diffusa e comune di quello che si pensi.

La mia tesi – che trova le sue basi in alcuni importanti testi di Timothy Morton<sup>42</sup> – è che essa sia, innanzitutto, una sensazione *ecologica*. E, in secondo luogo, che essa, come abbiamo accennato all'inizio, si trovi paradossalmente incastonata nell'esperienza stessa del *bello*, se tale esperienza la si descrive senza tener conto del recinto antropologico all'interno del quale è stata fino a ora pensata.

Fa parte della nostra crescente consapevolezza ecologica – scrive Morton nel suo ultimo libro – anche una sensazione di disgusto data dall'essere letteralmente ricoperti e penetrati da esseri non umani, non per caso ma in maniera irriducibile, cruciale per la nostra stessa esistenza. Se non hai un microbioma batterico nel sistema digestivo non puoi mangiare. Forse questa sensazione di disgusto si attenuerà se ci abituiamo alla nostra immersione nella biosfera [...]<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> J.-P. Sartre, *La nausea*, cit. p. 179.

<sup>40</sup> Id., *L'essere e il nulla*, trad. it. di G. Del Bo, Il saggiatore, Milano 2014, p. 690.

<sup>41</sup> Ivi, p. 676-677 [corsivo nostro].

<sup>42</sup> Vedi T. Morton, *Dark Ecology*, cit.; Id., *Humankind*, cit.; Id., *Noi, esseri ecologici*, cit.

<sup>43</sup> T. Morton. *Noi, esseri ecologici*, cit., pp. 69-70.

Non ci deve trarre in inganno l'utilizzo che Morton fa del termine generico di "disgusto" per descrivere, invece, ciò che propongo di chiamare *nausea*. La sensazione di essere ricoperti e penetrati da "esseri non umani", che, per Morton, fa parte, lo vogliamo o meno, di un *sentire* ecologico, e che egli chiama *ecological awareness*, non lascia dubbi a tal proposito. Del resto la descrizione di tale sensazione non a caso coincide con quella di Sartre che, come abbiamo letto, parlando della vischiosità dell'esistenza l'attribuisce precisamente alla «solidarietà e complicità sorniona di [ogni cosa] con ciascuna [altra cosa]». È per tale ragione che, per evitare equivoci teorici, propongo di separare nettamente il concetto di "disgusto" da quello di "nausea".

Morton, in *Iperoggetti* – forse il suo testo fondamentale – elabora (anche a partire da suggestioni della Kristeva) un esempio molto utile a chiarire la questione:

Un bambino rigurgita latte coagulato. Impara a distinguere tra vomito e non-vomito e arriva a conoscere il non-vomito in quanto tale. Ogni soggetto si forma a discapito di una sostanza viscosa e avvelenata, brulicante di batteri, infestata di acidi gastrici. Il genitore raccoglie il latte rigurgitato in un fazzoletto di carta e lo getta nel water. Ora sappiamo dove va a finire. Ci ha sempre fatto comodo pensare che la forma a U dello scarico fosse una comoda curvatura dello spazio ontologico capace di portare qualsiasi cosa si gettasse in una dimensione completamente diversa, in un *Altrove*, lasciando tutto pulito qui in superficie. Ora sappiamo come vanno davvero le cose: invece che nella terra dell'*Altrove*, i rifiuti vanno a finire nell'Oceano Pacifico o in un impianto di trattamento delle acque reflue. La conoscenza dell'iperoggetto-Terra e dell'iperoggetto-biosfera ci pone di fronte a superfici viscosi dalle quali nulla può essere tirato via con la forza; non esiste *Altrove* su questa superficie, né qui né da nessuna altra parte. A ben pensarci, la Terra stessa è un fazzoletto accartocciato zuppo di latte rigurgitato<sup>44</sup>.

La nausea, quindi, è una sensazione *ecologica* che ci fa sentire la viscosità dell'esistenza, o meglio, del nostro co-esistere con un numero indefinito di oggetti non-umani, che rendono possibile la nostra vita, così come potrebbero distruggerla. Non c'è alcun *Altrove*, per cui non c'è alcuna possibilità (in effetti non c'è mai stata) di gettare i nostri rifiuti (sia quelli antropologici che quelli industriali) da qualche parte "altra" – così come si è creduto durante i millenni "agrilogistici" – perché tutto, come gli spettri, incessantemente ritorna. Non è possibile nascondere niente sotto il tappeto e il riscaldamento globale ce lo ha fatto definitivamente capire.

Ora, se non c'è un *Altrove* ontologico, non c'è possibilità di "distanziarci" dal non-umano – siano essi i nostri escrementi, siano essi i rifiuti industriali, siano esse le scorie atomiche, siano essi i processi geologici e cosmici che entrano continuamente in *fase* con la ristretta spazio-temporalità umana<sup>45</sup>. E ciò ha già avuto conseguenze anche sul piano delle sperimentazioni artistiche. Si è erosa, infatti, fino a dissolversi, ciò che Morton chiama la "sindrome dell'anima bella", tipica della modernità e che si è manifestata, sul piano delle arti e della teoria estetica, attraverso la strategia dell'*ironia*. Una strategia estetica che Morton ritiene faccia parte di ciò che definisce "strategie *meta*". Ma oggi «non è possibile mantenere la distanza estetica necessaria per attuare le strategie *meta* tipiche dell'anima bella»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 48.

<sup>45</sup> Cfr. anche R. Negarestani, "L'inferno solare e l'abisso terrestre", in *Kaiak. A Philosophical Journey*, n. 5 ("Caldo / Freddo"), 2018, trad. di V. Cuomo ([www.kaiak-pj.it](http://www.kaiak-pj.it)).

<sup>46</sup> T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 229. Se avessimo avuto più spazio, avremmo potuto riflettere anche su altre due "sensazioni-emozioni" emerse nella letteratura romantica e poi rifluite nel cinema e nella sperimentazione sonora novecentesche e contemporanee, vale a dire quelle del *weird* (strano) e dell'*erie*

A suo avviso già nella letteratura romantica sarebbero rintracciabili due differenti orientamenti. La maggior parte dei letterati (a esempio Wordsworth) continua a pensare l'opera d'arte in senso "costruttivista", concependola come «una macchina che potenzia la mente dello spettatore»<sup>47</sup>, cioè come una macchina che, supportando un numero indefinito di interpretazioni, "dà a pensare" (come le "idee estetiche" di Kant). Rispetto a tale orientamento dominante, nel romanticismo europeo si manifesta però una tendenza minoritaria che egli chiama «approccio orientato all'oggetto»<sup>48</sup> e che troverebbe il suo "padre nobile" in John Keats.

Keats aveva fatto una mossa nuova. Non giocava affatto nello stesso spazio d'azione di Wordsworth, lo spazio della forma aperta e dei complessi sistemi che fortificano il soggetto. Al contrario, andava dritto all'oggetto: il suo obiettivo non era potenziare la mente del lettore, ma liquefarla<sup>49</sup>.

Se la linea che Morton definisce "costruttivista" – che comunque affonda le sue radici nella tradizione occidentale dell'estetica dell'opera d'arte – è stata quella più seguita non solo nell'Ottocento ma anche in buona parte del Novecento, quella *orientata all'oggetto* inaugurata da Keats, a partire dalla seconda metà dello scorso secolo ha trovato sempre più seguaci. Morton cita alcuni di questi sperimentatori artistici, quali Francisco Lopez, Robert Ashley, John F. Simon, Jarrod Fowler, Comolla Tolliver, Yukultji Napangati e vari altri.

L'arte orientata all'oggetto – scrive Morton – ci consente di acclimatarci con entità viscosi, appiccicose, lente. È un'arte che ci si attacca e ci scorre addosso. In questo senso, più che i padrini dello space rock, i Pink Floyd furono i primi esponenti del pop viscoso. Persino il loro nome rievoca quell'enorme coppa piena di gelatina rosa in cui i loro fan si tuffavano durante le prime performance dal vivo, nel 1967. Le luci dei loro primi concerti – furono i primi a usare l'*oil wheel* – rivestivano i componenti del gruppo di una luce melliflua. Non è metafora di uno spazio psichedelico, ma un discorso letterale sull'olio e le radiazioni che ricoprivano i loro corpi e di cui era difficile disfarsi<sup>50</sup>.

L'esperienza della *nausea*, tuttavia, la troviamo anche al centro della stessa esperienza del *bello*.

«Quando faccio esperienza del bello – egli scrive – coesisto con almeno una cosa che non è me, e non deve essere cosciente o viva, e lo faccio in maniera non coercitiva, nella quale la possibilità di morire è vivida eppur diluita e sospesa»<sup>51</sup>. Nella esperienza della bellezza, cioè, noi siamo affascinati dal *coesistere* con qualcosa che non siamo noi e che ci risucchia. Grazie alla bellezza facciamo continuamente esperienza non di una trascendenza ma di una *sub-scendenza*, come si esprime Morton. Ci sentiamo attratti da una sorta di gorgo in cui la distanza tra me e la cosa bella collassa. Da qui deriva quella vertigine da cui siamo

---

(inquietante), mostrando come anche in questi casi la tradizionale impostazione psicoanalitica mostri i suoi limiti antropologici. Su tale questione, a parte il libro di Morton, *Dark Ecology*, cit., cfr. anche M. Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di V. Perna, postfazione di G. Didino, minimum fax, Roma 2018.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ivi, p. 232 e sgg. Sull'approccio ontologico "orientato all'oggetto", seguito da Morton, rimando essenzialmente a G. Harman, *The Quadruple Object*, zero books, Winchester (UK) – Washington (USA) 2001.

<sup>49</sup> Ivi, p. 232.

<sup>50</sup> Ivi, p. 244.

<sup>51</sup> T. Morton, *Noi, esseri ecologici*, cit., p. 121.

presi, da qui deriva quel senso di *nausea* che – lo abbiamo visto teorizzato anche dagli estetologi di fine Settecento – ci assale quando il bello appare “troppo” e non mitigato da qualche elemento antropologico di disgusto.

Ora, cambiando la prospettiva interpretativa, abbiamo la possibilità di cominciare a comprendere le ragioni per cui la nausea si trovi incastonata nell’esperienza del bello.

Dal momento che nell’era ecologica non c’è alcuna scala appropriata a partire dalla quale giudicare le cose (quella umana? quella del microbo? quella della biosfera? quella del DNA?), non può esserci alcuna bellezza pura, non adulterata, totalmente di gusto. La bellezza è sempre un po’ bizzarra, un po’ disgustante. La bellezza ha sempre il gusto leggermente nauseante del kitsch con sé, essendo il kitsch il leggermente (o autenticamente) disgustante oggetto di godimento dell’altro ridotto a oggetto, disgustante precisamente perché è la cosa di godimento dell’altro e quindi per me inspiegabile. Come se trovassi in un negozio di cianfrusaglie un vaso di porcellana curiosamente ricoperto da quello che risulta essere, quando lo avvicino al mio viso, un invisibile film del mio acido gastrico. E ancora, dal momento che la bellezza è sempre una specie di godimento che non ha a che fare con il mio ego, ed è quindi una specie di non-me, essa è sempre infestata dal suo disgustante, spettrale doppio, il kitsch. Il kitsch è precisamente l’oggetto di godimento dell’altro: come è possibile che qualcuno di mente sana desideri comprare questo globo di neve con Monna Lisa? Eppure ce ne sono centinaia in questo negozio per turisti<sup>52</sup>.

Morton, come si vede, propone qui una differente interpretazione del *kitsch*. La definizione da cui parte è quella (nota) secondo la quale giudichiamo *kitsch* l’oggetto del (presunto) “godimento dell’altro” con cui non desideriamo identificarci (gli individui “volgari” troppo inclini a pratiche “basse” e “sporche”), ma che inconsciamente ci attrae. Tuttavia tale definizione si allarga fino a comprendere non solo gli “altri umani” ma anche gli “altri non-umani”. È per tale ragione che egli arriva a sostenere che lo stesso “consumismo”, che noi rifiutiamo per ragioni sociali e economiche, riletto in questa nuova prospettiva eco-ontologica, mostri un senso nascosto, un suo *lato b*, per così dire.

Il lato b del consumismo espresso nella bulimia e nella anoressia (e nel *punk* e in Wordsworth e in Baudelaire) è l’abiezione, il sentimento di essere circondati e penetrati da entità che non posso togliermi da dosso. C’è un sentiero che conduce dal consumismo alla nausea della coesistenza. *Il lato b del consumismo è un segnale che ci sono altri esseri*. Piuttosto che esserne consapevole, mi adatto ad essi “passivamente” dal momento che essi spargono direttive tutto intorno: io mi *acclimatizzo* con loro<sup>53</sup>.

La *nausea*, quindi, non è solo una sensazione estremamente comune e per niente elitaria, ma è un segnale psico-fisiologico che, quando si manifesta, ci fa *sentire* il nostro coesistere con un enorme numero di entità umane e *non-umane*. È per tale ragione che non può essere confusa con la sensazione del *disgusto*. Mentre quest’ultimo, come si è visto, è una reazione di auto-difesa prodotta dalla macchina significante (e sublimatoria), la nausea è una sensazione di ingolfamento, di riempimento che ci fa sbandare, ci fa perdere l’orientamento antropocentrico. Essa è certamente un segnale di pericolo, ma è un segnale che può farci prendere consapevolezza di quanto sia ampia la nostra passività e quanto sia fragile la nostra libertà.

---

<sup>52</sup> T. Morton, *Dark Ecology*, cit., p. 124 [traduzione nostra].

<sup>53</sup> Ivi, p. 123.