

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO DI ROMEO CASTELLUCCI: TRA PIETÀ E DISGUSTO

Maddalena Maddalena Mazzocut-Mis

doi: [10.12681//.43013](https://doi.org/10.12681//.43013)

To cite this article:

Maddalena Mazzocut-Mis, M. (2025). SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO DI ROMEO CASTELLUCCI: TRA PIETÀ E DISGUSTO. *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 35–44. <https://doi.org/10.12681//.43013>

MADDALENA MAZZOCUT-MIS

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO **DI ROMEO CASTELLUCCI: TRA PIETÀ E DISGUSTO**

1. Un ruolo internazionale

Romeo Castellucci, regista, scenografo e autore teatrale italiano, considerato uno dei più influenti artisti nel campo del teatro contemporaneo, è nato nel 1960 a Cesena, in Italia.

Castellucci è il fondatore della compagnia teatrale Società Raffaello Sanzio, creata nel 1981 insieme a Claudia Castellucci e Chiara Guidi. La sua opera è caratterizzata da uno stile innovativo e provocatorio, che sfida le convenzioni teatrali tradizionali, spingendo gli spettatori a esplorare temi esistenziali e filosofici inediti. Le sue produzioni fanno un uso straordinario di suoni, luci e ombre che aumentano l'enfasi espressiva del corpo degli attori già di per sé imperante sulla scena. Violenza, morte, identità, sessualità sono tra i temi indagati dalla sua poetica spesso con un intento sociale. *Tragedia Endogonia, Hey Girl!, Sul concetto di volto nel Figlio di Dio e Julius Caesar. Spared Parts* sono sicuramente tra le sue opere più conosciute nel panorama internazionale. Lavori che ci consegnano un'esperienza complessa, coinvolgente, mai pacifica o pacificata, nella quale non è in gioco solo il risultato artistico o la ricerca teatrale oppure il ruolo del performativo, ma anche il posto dello spettatore, soprattutto quando la categoria estetica in gioco è quella del disgusto.

Il teatro di Castellucci mette in crisi il nostro stare al mondo, il nostro orientarci in esso, mettendo alla prova la strumentazione sensoriale, percettiva, le forme di comprensione e non da ultimo tutto l'apparato simbolico che ci portiamo appresso quale carico culturale interpretativo. La trama drammaturgica e la realizzazione scenica influiscono entrambe fortemente sul senso di disorientamento che obbliga il fruitore a un faticoso e non sempre soddisfacente lavoro di ricostruzione.

Il punto da indagare è se tale lavoro di ricostruzione, che lo spettatore mette in atto, sia effettivamente il suo compito. Ci si chiede se non sia più proficuo lasciarsi andare a un assorbimento completo nell'immagine, nel suono e nel movimento messo in atto dagli artisti. Ma anche questo secondo aspetto non è affatto semplice, soprattutto quando la reazione viscerale è quella di un allontanamento, di una presa di distanza dalla scena. Il disgusto, ad esempio, sembra non lasciare scampo e non prevede nessuna forma di assorbimento.

Date queste premesse è proprio il ruolo della categoria estetica del disgusto che vorrei indagare, in particolare facendo riferimento a *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*.¹ Immagini potenti e provocatorie, la performance sottende una riflessione soggettiva e a volte non condivisibile. Ne *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, l'attenzione della critica è stata spesso rivolta sulla seconda parte dello spettacolo quando sullo sfondo della scena appare, via via sempre più limpida, la riproduzione del volto di Cristo di Antonello da Messina. Il Cristo Salvator mundi guarda noi spettatori negli occhi e nello stesso tempo sembra distante, ieratico, inviccinabile. Se l'apparire del volto vuole indagare una possibilità di identificazione, riconoscimento ed empatia con il Salvatore, l'effetto è di smarrimento e di solitudine. Non a caso, la grande immagine sullo sfondo viene attraversata da alcuni climber e appare una scritta «You are not my shepherd».

È vero. Al volto si reagisce in modi differenti. Lo si invoca come una possibilità di risoluzione di una impasse nella quale lo spettatore si sente imbrigliato. Testimone silenzioso al quale lo spettatore si aggrappa sperando in un conforto, non solo assiste impassibile alla scena di un anziano incontinente che perde totalmente il rapporto con il suo corpo, ma viene colpito da un gruppo di ragazzini dalla stessa sostanza fecale che l'anziano non riesce più a governare e che lo sovrasta. Le accuse di blasfemia, che in questo contesto non mi interessano affatto, sono piovute a non finire. Meno indagata risulta invece la prima parte della scena, iper-realistica, in un interno borghese. Un appartamento moderno, tutto bianco, asettico, rischiarato da una luce fredda.

2. La rappresentazione

Un anziano seduto sul divano guarda la tv. L'anziano è incontinente; viene in suo aiuto il figlio, un professionista, in giacca e cravatta, che si prende cura del padre con dedizione. Non perde la calma quando l'anziano non controlla più il suo corpo.

Padre e figlio sono soli sul palco. La cura è demandata a una quotidianità, a una familiarità al maschile bisognosa e accudente. Una familiarità che, proprio perché è al maschile, è particolarmente efficace.

L'incontinenza, poi, prende la scena; schiaccia lo spettatore sotto il peso di una iterazione forzosa. Il parossismo della profusione è invasivo. Non c'è altro in quel momento. Tutto diventa materia fecale ed è solo nel momento della evidente perdita di controllo, nel momento della manifesta impotenza, di fronte a una natura esuberante, spaventosa, incontrollata e crudele che il figlio manifesta uno sconforto che aumenta parallelamente alla deflagrazione delle feci. «Non è più vita questa, non sono più io!», dice il padre. E invece è proprio la vita, nella sua esplosione più incongruente e feroce, a farsi avanti. È la vita che prende il sopravvento sull'io. La vita che è allo stesso tempo atrocemente morte. Il volto di Cristo inizia ad acquisire a mano a mano il suo significato e la scena si sgombra. Questa la prima parte dello spettacolo.

¹ Andato in scena per la prima volta nel 2011. Personalmente ho visto lo spettacolo al teatro Franco Parenti a Milano, nella stagione teatrale 2012. Ideazione e regia di Romeo Castellucci; musica originale di Scott Gibbons; con Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella, insieme a Dario Boldrini, Vito Matera e Silvano Voltolina. Produzione Societas Raffaello Sanzio.

È uno sprazzo di finto estremo realismo, che certo non quietava l'osservatore, ma anzi lo getta nella più completa e parossistica ansia. Il gesto diventa tensione ed enigma opaco. Non indica, mostra forse. Evoca uno stato emotivo. Un'empatia ma anche un disgusto profondo. È l'umano che emerge. Quell'umano che viene eclissato, stornato, anche se non risolto o sublimato nel «concetto» del volto, cioè nella seconda parte della narrazione scenica – che è di più immediata lettura sia per un non credente sia per un credente: «Dio perché mi hai abbandonato? Perché non sei più il mio pastore?». ² Il capovolgimento della prima parte della rappresentazione nell'elevatezza della simbologia, getta il dramma su un altro piano; un piano che, per lo spettatore contemporaneo, che ha fruito e sa fruire dell'arte, è più familiare («détournement» situazionista, performance azionista, ecc.). Ma quel «sentirsi a casa», purtroppo, non rimbalza indietro verso l'umano, verso la materia, il basso ventre. E allora lo spettacolo fa grazia allo spettatore. Lo rassicura in qualche modo. La carne trova riparo nella metafora, il fisiologico nel simbolico.

Non è quindi l'abbandono di Dio il primo problema che mi interessa analizzare; è piuttosto quello legato alla nostra natura, profondamente e intrinsecamente, fisiologica. Quella natura potentemente sollecitata dalla prima parte dello spettacolo, attraverso la sensazione di disgusto. Tony Fisher in un saggio del 2013 ³ non disdegna di tirare in causa l'abietto, così come viene declinato secondo Julia Kristeva. A parere di Fisher, lo smarrimento dello spettatore:

Non è dovuto al fatto di essere assalito dalla vista e dal fetore della merda teatrale che attraversa la sala, ma piuttosto, e nonostante questo spettacolo nauseante, dal fatto che si descrive un'azione – in altre parole, che si mette in scena il problema «etico», e quindi l'insopportabile responsabilità che ciascuno ha verso l'altro. In secondo luogo, ciò che si riscontra attraverso la palese manipolazione delle facoltà sensoriali del pubblico – l'uso vivido del rumore, per esempio, la spettacolarizzazione e l'uso dell'olfatto – sarà l'immagine del teatro stesso come sito di abiezione in cui la «teatralità» non è semplicemente esposta, ma esposta alla linea di faglia dell'abietto/sublime. ⁴

L'interpretazione di Fisher apre alla questione inerente alla crisi della rappresentazione, che l'opera porterebbe al suo apogeo. Il legame tra l'abietto e il sublime è estremamente interessante. Il sublime si declina, secondo la definizione kantiana richiamata poi da Fisher, come un movimento dell'animo, rivolto

² Cf. Luk Van den Dries, «The Sublime body», L. Van den Dries – M. Bleeker – S. De Belder – K. Debo – K. Vanhoutte (eds), *Bodycheck. Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Rodopi, Amsterdam, New York, p. 217-232. Piersandra Di Matteo (ed.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio Edizioni, Napoli 2015. Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, Doppiozero, Ateatro 2013.

³ Tony Fisher, «Castellucci's Theatre of the "Abject/Sublime": or, the Theatre of Failed Transcendence», Conference, July 2011, presented at Theatre and Performance Research Association interim event, philosophy and performance working party, University of East London, At University of East London, *Somatechnics* 3/1 (2013), Edinburgh University Press.

⁴ *Ibid*, p. 33.

all'assolutamente grande o assolutamente potente, che sfocia nella insopprimibile tensione verso l'assoluto. È questa una linea indubbiamente interessante che, tuttavia, indugia ancora sull'ultima parte dello spettacolo, esaltandone le potenzialità.

Il disgusto si pone su un altro versante rispetto al sublime. Non ha nulla a che fare con la paura e soprattutto con il senso di pericolo. È fondamentalmente motivato da idee: la natura o origine della cosa e chi l'ha toccata. Riguarda i confini del corpo. Perché qualche cosa risulti disgustoso dev'essere concepito come estraneo. Gli umori corporali, ad esempio, sono disgustosi solo nel momento in cui vengono espulsi. Gli oggetti di disgusto sono prevalentemente prodotti organici «che mettiamo in relazione con la nostra vulnerabilità al decadimento, con il nostro divenire noi stessi dei prodotti di scarto».⁵ Proprio per tale motivo è più difficile a livello interpretativo indagare la fioritura di possibilità offerte dalla prima parte dello spettacolo, senza l'appiglio risolutivo e in parte salvifico, non nel senso della narrazione (Castellucci non consola) ma nel senso della rappresentazione, che l'ultima parte dello spettacolo fornisce allo spettatore.

Iniziamo allora a soffermarci sull'odore, componente non inessenziale dello spettacolo. Esso è presente fin dall'inizio e butta lo spettatore, anche inconsapevolmente, in uno stato di agitazione o quanto meno di inadeguatezza. Il filosofo Edmond Burke, nella metà del 1700, si chiedeva se anche gli odori e i sapori hanno la capacità di suscitare in noi idee di grandezza, come quella di sublime. «Osserverò soltanto che nessun odore o sapore può produrre una sensazione di grandiosità eccetto un amaro eccessivo o un fetore intollerabile».⁶ 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. 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. L'odore, sebbene forte e perfino nauseabondo, per essere sublime deve associarsi a idee di grandezza e bisogna fare attenzione che l'immagine non diventi «meschina».⁷

Come insegna il Settecento, se l'occhio può distrarsi, il tatto e ancor più gusto e olfatto patiscono le aggressioni di ciò che ripugna con maggiore intensità. Dall'odore, insomma, 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 disgusto 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 estetico.⁸ Con *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* abbiamo il disgusto per il disgusto. Lo spettatore è lasciato solo.

⁵ Martha Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2004, p. 253 e *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Carocci, Roma 2005.

⁶ Edmund Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1998, p. 106

⁷ *Ibid.*

⁸ Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, paragrafo 48.

Suggerisce Lessing che il disgusto può aumentare il comico e il risibile. «Le rappresentazioni della dignità, del decoro, messe in contrasto con il disgusto, divengono ridicole. Aristofane ne è un maestro».⁹ Ma con Castellucci la merda non è «la materia più felice», come volevano, in modo diverso tra loro, Bachtin e Bataille. Nessun atto corporeo che sia conseguenza di un abuso festivo; nessuna festa i cui eccessi piacevoli diventano disgustosi. Escrezione e riso non vanno di pari passo.¹⁰ Il corpo grottesco del carnevale, dove espellere e divorare, partorire, morire e rinascere si mescolano, diventa sulla scena di Castellucci nient'altro che il corpo di un vecchio che defeca. Nessuna altra attività gli è concessa.

È forse l'esplicitazione dell'uomo nel momento stesso in cui la sua putrefazione inizia a farsi strada prima della sua morte? No. La putrefazione avanza silenziosa e inesorabile. Non diventa «carnevale». Perché l'apoteosi della merda finale è un carnevale, ma senza la risata salvifica. Se ogni esagerazione porta al riso, allora i secchi di merda, che il vecchio, in preda al delirio, lancia sul letto alla fine della prima parte della rappresentazione, potrebbero diventare elemento liberatorio. Ma non è così. È il dispetto della vita stessa, che palesa la sua forza senza la subdola meschinità della putrefazione ma in tutta la potenza del suo eccesso produttivo. Sgomenta, senza diventare per questo sublime.

Si tratta per lo spettatore di una presa d'atto disgustosamente brutale. Nessun riscatto di kantiana memoria nemmeno nel finale. Il sublime è negato, non in quanto impossibilità del darsi di una rappresentazione ma in quanto impossibilità di un riscatto della ragione. Non si tratta nemmeno di un travalicare del disgusto nel terribile.¹¹ Non basta l'eccesso per raggiungere l'orrore. Eppure, quello della pièce è un disgusto che sorprende e che lascia attoniti.

3. Disgusto oppure pietà?

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. Ma, 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. 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 e 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?»¹²

⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p. 95.

¹⁰ Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano 2016, cap. 8.

¹¹ Lessing, *Laocoonte*, p. 96.

¹² Sofocle, *Filottete*, BUR, Milano 2006 (¹1990), p. 231.

~ 40 ~

così Neottolemo, così lo spettatore compassionevole.

È la cura del figlio, sebbene eccessivamente paziente, anche se non edulcoratamente o pateticamente compassionevole, a trasformare quel disgusto, quella merda nella merda che anche noi spettatori riusciamo perfino ad amare quando è dei nostri figli, quando è di chi ci ha dato la vita.

Se le sostanze secrete dal corpo annullano il confine tra l'uomo e la propria animalità, tra gli umori che il nostro corpo secerne, le lacrime non destano disgusto, perché nel momento del pianto si riconosce nell'altro quello che noi stessi siamo: esseri incompleti e bisognosi. Noi siamo quell'anziano, noi siamo quel figlio.

Lo spettacolo non è privo di forza affettiva, e lo è in senso letterale: l'auditorium puzza di defecazione, mentre il figlio pulisce gli escrementi dal sedere del padre. Ma ci presenta anche una rappresentazione potente e commovente della cura, della sollecitudine e della responsabilità. Sembra quindi che questo sia un teatro che utilizza proprio la mediazione di sentimenti negativi come la vergogna, l'imbarazzo e l'umiliazione, in breve, gli stati di abiezione, per sublimarli – attraverso il potere della performance– nella più alta dignità del sentimento del rispetto.¹³

Tuttavia, non si è mai del tutto convinti che l'intento della pièce sia quello di generare compassione e pietà. C'è questa componente ed è importante ma non è la componente principale, semplicemente perché non è la storia dell'amore di un figlio nei confronti del padre malato. È forse la storia della malattia di un padre che diventa la malattia universale, il male del corpo, il meccanismo che si inceppa, la macchina umana che produce la sua stessa fine. E prima ancora, più semplicemente, è il problema del secreto, del rigetto, dello scarto che noi stessi produciamo, che noi stessi intrinsecamente siamo.

4. Esiste un gusto del disgusto?

Tra tutte le emozioni, quella del disgusto è la più difficile da inquadrare all'interno di un generico piacere estetico. E in effetti il disgusto si oppone a ogni piacere. Eppure, l'arte contemporanea ne fa ampio uso e, a partire da questo dato di fatto, dobbiamo forse ammettere che il disgusto può perfino liberare «una sorta di soddisfazione estetica quando è sollecitata dalle opere d'arte».¹⁴ Tuttavia, attribuire al disgusto, come sostiene Korsmeyer, il carattere di un'emozione estetica rischia di «addomesticare» il disgusto stesso in una variante del gusto.

In definitiva: «l'abietto può essere rappresentato? Se è opposto «alla» cultura, può essere esposto «dalla» cultura? Se è inconscio, può diventare consapevole e

¹³ Fisher, «Castellucci's Theatre of the "Abject/Sublime": or, the Theatre of Failed Transcendence», p. 39.

¹⁴ Carolyn Korsmeyer, «Gut appreciation: Possibilities for Aesthetic Disgust», *Lebenswelt* 3 (2013), p. 187.

rimanere comunque abietto? In altre parole, può esserci un'«abiezione consapevole, o questo è il suo unico modo di esistere?».¹⁵

Il Novecento, sovvertendo l'interdetto kantiano, ha proposto molti percorsi di rappresentazione del disgusto. Tuttavia, il tema del limite, che certamente si è spostato, è e rimane attuale nella difficile ricerca, come ricorda Carole Talon-Hugon, di un equilibrio tra rappresentabile e irrepresentabile.¹⁶

Nel caso de *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, il rischio di rimozione del disgusto è lontano come quello di feticizzazione. Il fruitore deve poter accettare la sfida, al di là di qualsiasi rapporto contemplativo, che paradossalmente viene ristabilito alla fine della rappresentazione.¹⁷ L'abbandono di ogni distanza di sicurezza coinvolge il fruitore in una complessa reattività fisiologica. È con questa che dove fare i conti. 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. La merda, tuttavia, è già al di fuori del sacro. È l'umano, il più profondamente umano, il più intimamente umano.

Il disgusto, poi, non è un antivalore come il male e quindi non è nemmeno una grandezza negativa o l'inverso del buono o del bene. È un rifiuto che si giostra all'interno di una logica della sensazione che sfocia in una repulsione viscerale. Secondo Kolnai,

Nel disgusto, la moralità non dipende da una facoltà di giudizio o di discernimento che permette di separare il bene dal male e neppure l'atto dall'agente. Il disgusto nasce dal turbamento, dalla collusione. Non deriva da un giudizio critico. Dipende da una facoltà di sentire, da un «fiuto» che individua il miasma della «putrefazione».¹⁸

Si possono giudicare un gesto, una parola, un'immagine come disgustosi, ma più propriamente e in senso «fisiologico» si prova repulsione; che poi, come vuole Kolnai, tale sentire resti confinato nella sensazione, senza sfociare in un giudizio, è ancora da dimostrare.¹⁹

Al contrario dell'angoscia, il disgusto può avere a che fare con ciò che è inoffensivo, del tutto lontano dalla possibilità di causare danno, eppure, allo stesso

¹⁵ Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano, 2006, p. 154. Il disgusto è stato oggetto di ricerche articolate: nel 2011, *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics* di Carolyn Korsmeyer e *The Meaning of Disgust* di Colin McGinn hanno sottolineato la dimensione «positiva» del disgusto, in quanto emozione estetica complessa.

¹⁶ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Jacqueline Chambon, Nîmes 2003; Maddalena Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2009.

¹⁷ Maddalena Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il Melangolo, Genova 2002, p. 125.

¹⁸ Claire Margat, «Preface», A. Kolnai (ed.), *Le dégoût*, Agalma-Seuil, Paris 1997, p. 11; Aurel Kolnai, «Der Ekel», Heidegger Martin (ed.), *Jarhbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10 (1929).

¹⁹ «L'approccio fenomenologico di Kolnai descrive la fenomenalità del disgusto abbandonando la sua origine problematica», e tale approccio – che si avvale della riflessione sartriana, heideggeriana e freudiana, tra le altre – non soddisfa fino in fondo, cf. Margat, *Preface.*, p. 11.

tempo, è insopportabile. Il disgusto si diffonde per il corpo quasi per irradiazione, cioè sempre per contagio, che presuppone un contatto e una trasmissione: corruzione, putrefazione, secrezione, ecc. Non a caso si ritiene l'educazione al disgusto un progresso nella crescita dell'uomo e uno scarto rispetto all'animale. Il bambino fino ai tre anni sembra non avere il senso del disgusto che gli viene indotto al fine di apprendere l'uso del «vasino».²⁰ Se ne ricaverebbe la conclusione che non c'è nessuna motivazione razionale alla base dell'esclusione dell'abietto e che il disgusto è un mezzo per imporre dei comportamenti. È un'emozione propria dell'uomo e, se si vuole, perfino legata a «un anelito alla purezza», cioè a un distacco dalla vita terrena che è proprio di un essere in grado di immaginare un aldilà.²¹

5. In conclusione

Castellucci definisce il suo teatro come «elementale».²² La merda è un elemento fondamentale che il nostro corpo secerne attraverso un'attività vitale e nel contempo non volontaria. Si è parlato di un teatro della semplicità: è vero! Nulla di più umano, nulla di più quotidiano, di più semplice. E nel contempo nulla di più segreto, di più intimo, almeno nella nostra società.

In Castellucci incontriamo l'elemento nel suo eccesso. «Il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti santuari, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa»,²³ sono dispendio, sono «dépense». Anche la profusione della merda è dispendio, rappresentazione dell'estremo e allo stesso tempo della morte. L'uomo è «nel fondo della notte»²⁴ se non per il fatto di comprendere che la gioia è dolore e morte. Un tale sapere storna il disprezzo per il ripugnante, salva dall'annientamento del disgusto.

La conoscenza si compie solo nell'eccesso. Al di fuori della rappresentazione dell'eccesso, la verità non ha significato, poiché vediamo solo quando la vista eccede la possibilità stessa di vedere e percepiamo, nel senso di una nostra attenzione profonda al percepire, solo quando il senso viene letteralmente invaso. Ma tale invasione storna la prima sensazione di disgusto, perché la esalta e la porta altrove.

Quella di Castellucci è quindi un'estetica dell'eccesso dove il disgusto prende la via di ciò che è originario e costitutivo dell'umano. Nessun compiacimento decadente, ma la palese evidenza di un essere al di fuori dei suoi limiti, eccedente, appunto.

²⁰ Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, p. 255.

²¹ William I. Miller, *Anatomia del disgusto*, McGraw-Hill, Milano 1998, p. 13. Nel Medioevo, ad esempio, nota Miller «...il potere di guarigione della santità non opera esclusivamente nel mondo dello spirito. Ha bisogno della materia, degli effluvi corporei, del contatto diretto, dell'ingestione reale. La cura e la purificazione mutuo esattamente i processi disgustosi dell'inquinamento e della contaminazione, solo che i primi guariscono e gli altri distruggono», (*ibid.*, p. 131).

²² Di Matteo (ed.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, p. 95.

²³ George Bataille, «La nozione di "dépense"», *La parte maledetta*, Bertani, Verona 1972, p. 43-44.

²⁴ George Bataille, *Prefazione. Madame Edwarda*, SE, Milano 2004, p. 14.

