

---

# “La morte non richiede un giorno libero”. Dialettica della dissoluzione e nuove forme dell’avanguardia artistica: il caso di Damien Hirst

Giancarlo Lacchin

---

**Abstract:** The relationship between death and artistic creativity has always been an interesting and important point of view from which to understand the development of Western (but not only Western) art in its capacity to represent the spirit of the ages and of history, the relationship between subject and object, between artist and the reality around him. Within this perspective, German Romantic thought, which is at the beginning of Western aesthetic modernity, has a particularly significant meaning: in the poetics of one of the most important exponents of this tradition, Friedrich Hölderlin, the concept of “negative” represents the essential dynamic of thought, i.e. tragic dialectic, the power of dissolution and of death. In the context of the artistic avant-garde of the early twentieth century, the Romantic philosophical tradition is a moment of extraordinary and often controversial symbolic meaning. The concept of abstraction is the main feature of the much-celebrated modern art revolution and in the development of the so called “post-auratic art” it is involved in a very intense dialogue with life, with its dynamics and contradictions. With regards to the theme of death and of flesh decay, the British artist Damien Hirst, one of the most celebrated in contemporary art, develops one of the most interesting and challenging phases of its production, in which the same desecration of the taboo of death becomes a powerful communicative gesture and a pure artistic transfiguration act.

**Keywords:** death, Damien Hirst, aesthetics, art, Hölderlin.

*La morte non esiste senza la vita.  
Credo che la sola cosa che esista  
sia l’ossessione della morte,  
è un modo per celebrare la vita.  
(Damien Hirst)*

“È pensando che Casaguemas era morto che mi sono messo a dipingere in blu!”. Sono queste le parole con le quali Pablo Picasso inaugura, con una consapevolezza di ordine apparentemente quasi deterministico, una delle fasi più caratterizzanti della sua evoluzione artistica, il cosiddetto “periodo blu”, che include la produzione compresa fra i primissimi anni del Novecento e l’inizio dell’esperienza propriamente cubista, con la composizione, nel

1907, de *Les desmoiselles d’Avignon*. La tragica morte dell’amico, che si suicida nel 1901 a Parigi in seguito a un amore non corrisposto, si pone all’origine di quel ripensamento della sua prima poetica che lo porterà nello stesso anno a dipingere due autentici capolavori, profondamente intrisi di simbolismo, quali *Il morto* e, appunto, *Il funerale di Casaguemas (Evocazione)*: tali dipinti ci riconsegnano, attraverso in primo luogo una profonda riflessione artistica sul tema della morte, il segno del suo radicale mutamento nello stile e nel linguaggio pittorico, attraverso l’abbandono della policromia a favore delle tinte fredde e malinconiche del blu, più idonee a comunicare le sue nuove esigenze espressive e un sentimento diverso nei confronti del mondo e dell’esistenza.

La volontà, da lui in più occasioni affermata, di operare artisticamente *nel* presente e *per* il presente esprime la cifra più identificativa e costante della sua poetica, che, colta qui nella sua prima fase di sviluppo, viene fin da subito a definirsi attraverso il confronto con il tema del trapasso, della transizione, della mutazione, in un’ottica primariamente stilistica e formale. Ciò porta Picasso in primo luogo a escludere la possibilità di intendere l’opera d’arte all’interno di un’ottica meramente storicistica ed evolutzionistica<sup>1</sup> e ad ammettere la necessità dell’idea di una eterna contemporaneità della pittura, che si risolve piuttosto nel riconoscimento della natura dialettica dell’opera d’arte stessa, nel cui procedimento costitutivo convivono per l’appunto gli estremi della vita e della morte, della permanenza e della provvisorietà, dell’essere e del divenire.

Proprio in questo passaggio è rintracciabile, a nostro avviso, una traccia indelebile della declinazione che Picasso compie in tutta la sua opera del tema della morte, pur se a volte celato dietro ai rigidi e astratti processi di costituzione dello spazio pittorico e cromatico che caratterizzano la sua ricerca stilistica, in particolar modo quella successiva del cosiddetto “cubismo scientifico”.

Eternità del gesto artistico e natura dialettica dell’opera, retaggio della ricezione nel maestro spagnolo e nel cubismo dell’estetica del primo romanticismo tedesco<sup>2</sup>, contribuiscono, a nostro avviso, a fornire gli estremi teorici utili non solo a una comprensione della poetica cubista in sé, ma anche a una rivisitazione del concetto stesso di “avanguardia”, soprattutto per quel che riguarda le dinamiche che presiedono il processo di creazione artisti-

ca nel rapporto fra soggettività e oggettività, fra artista e mondo, fra sentimento e forma. Al di là delle complesse implicanze di ordine teorico che tale discorso porta con sé<sup>3</sup>, in tale dinamica, a partire dalla quale possiamo riconoscere la cifra assolutamente più significativa della produzione artistica novecentesca, è possibile individuare quell'elemento che all'interno delle poetiche d'avanguardia permette di riconoscere e di verificare il funzionamento del processo dialettico stesso, cioè proprio il confronto con il tema del trapasso e della morte, che, come noto, fin dalla prime definizioni nel contesto del pensiero romantico e del pensiero dell'idealismo tedesco<sup>4</sup> viene a costituire il meccanismo stesso su cui si fonda il movimento di progressione e di costruzione del *Geist*. La dinamica hölderliniana del "divenire nel trapassare", per esempio, ne rappresenta a tal riguardo una delle più emblematiche e rigorose formulazioni, nel momento in cui alla affermazione della necessaria presenza del tutto a partire solo dal momento del suo declino e della sua transizione si accompagna il riconoscimento dell'ineludibilità della mediazione negativa nel manifestarsi ed esprimersi del tutto stesso, il ruolo della memoria e del ricordo come luogo di compresenza fra il passato e il futuro, cioè fra il particolare dissolto e l'infinito *in fieri*, e infine la natura dell'arte come rappresentazione superiore della "dissoluzione ideale".

Nella riflessione hölderliniana sul tragico, infatti, la realtà più autentica dell'esistenza appare come quella che deriva in modo necessario e "mediato" dalla potenza insondabile della negazione, della transizione, della dissoluzione, cioè, come dice il poeta, da «quello che è incomprendibile, l'elemento irrisolto della dissoluzione, del conflitto, della morte stessa, in virtù di ciò che è armonico, comprensibile, vivo»<sup>5</sup>, e solo in esso si gioca il rapporto fra esistenza e possibilità, fra essere e non essere, fra vita e morte. A partire da questa prospettiva il poeta tedesco sottolinea quella distinzione che si pone all'origine del processo dialettico stesso, cioè quella fra necessità e possibilità, identificando la natura di una nuova e autentica forma di esistenza proprio nel passaggio della materia spirituale attraverso il dissolvimento, che conferisce per l'appunto realtà alla possibilità e stabilità alla dissoluzione. Se infatti quest'ultima sembra definire una forma di necessità che si colloca in un ordine delle cose di tipo temporale ma al contempo anche ideale, proprio per questo essa porta il possibile alla realtà e la realtà alla idealità, definendosi come l'oggetto ideale di quella esistenza che è riportata a nuova vita. La dissoluzione si presenta quindi come "un guardare indietro al cammino che si è dovuto percorrere dall'inizio della dissoluzione fino al punto in cui dalla nuova vita può derivare un ricordo di ciò che si è dissolto e da questo, in quanto esplicazione e conciliazione della lacuna e del contrasto che ha luogo tra il nuovo e il trapassato, il ricordo della dissoluzione"<sup>6</sup>. La dissoluzione contiene materiale mnestico e, in quanto essa stessa atto dello spirito, rappresenta la potenza stessa della memoria, che si pone a fondamento dello stesso gesto artistico.

È con l'arte infatti, che il divenire e il trapassare vengono fissati nella forma formata e nella forma formante dell'opera<sup>7</sup>, che mantengono comunque al loro interno quella dinamicità originaria dalla quale esse sono scaturite. In tal senso è proprio il processo dialettico di dissolu-

zione che si presenta come vero e proprio atto riproduttivo, ponendosi al contempo all'origine del processo poetico-produttivo stesso, cioè di quel procedimento in cui la vita attraversa tutti i suoi momenti e si esplica nella sua intera natura non soffermandosi su nessuno di essi in modo particolare, ma appunto dissolvendosi "in ognuno di essi, per ricostituirsi nel successivo"<sup>8</sup> e realizzando quella dimensione che Hölderlin definisce, con termine quasi ossimorico dal punto di vista logico, di "idealismo sensibile". È all'interno di questa dimensione che la morte si presenta pertanto non come indebolimento, scomparsa o annullamento, quanto piuttosto come potenziamento spirituale, come rinascita e come crescita continua, non come "violenza distruttiva ma come amore [...], come un (trascendentale) atto creativo, la cui essenza è di conciliare l'individuale ideale e l'infinito reale e il cui prodotto è dunque l'infinito reale congiunto con l'individuale ideale"<sup>9</sup>.

Quella che possiamo definire come una concezione profondamente simbolica dell'opera d'arte, che al pensiero romantico deriva in primo luogo da una originale rielaborazione del pensiero metamorfico goetheano sulla natura e sul rapporto fra arte e natura<sup>10</sup>, trova il suo fondamento proprio nell'unità organica fra individuale e universale, fra soggetto e oggetto, fra sentimento e forma, così come Hölderlin la definisce a partire dal ruolo centrale che la sua dialettica attribuisce alla dinamica del trapasso, della dissoluzione e della morte, ma sempre in una prospettiva eminentemente ricompositiva e formativa, quale solo l'arte e la creatività hanno il privilegio e il destino di rappresentare.

Il dibattito estetico sulla formatività dell'opera rende ragione, anche nella nostra contemporaneità, della possibilità del giudizio estetico, in uno scenario profondamente mutato e alterato rispetto a quello in cui venivano ad agire le estetiche classiche così come le estetiche romantiche, quelle, cioè, che si trovano all'origine della nostra modernità filosofica e artistica. Tale possibilità si fonda sulla necessità ineludibile di riconoscere sempre il portato trascendentale del gesto artistico, riconducendolo cioè alle sue condizioni di possibilità e a quella dimensione "puramente esistenziale" che connota, anche oggi, il suo ambito di costituzione. È in tale dimensione che viene quindi a definirsi quella che possiamo chiamare come la "costante romantica" del concetto di avanguardia, cioè, come abbiamo visto in modalità diverse in Picasso e in Hölderlin, quel guardare al carattere eterno e permanente dell'arte che però si colloca all'interno di una concezione dialettica del suo procedimento formativo e costitutivo.

Il concetto di astrazione, attraverso il quale passa gran parte della produzione estetica e artistica della nostra modernità e contemporaneità artistica, permette in un certo senso di comprendere le forme che tale dialettica ha oggi assunto, in configurazioni evidentemente nuove ma sempre comunque definite all'interno del rapporto soggetto-oggetto, artista-mondo, sentimento-forma. Il processo astrattivo viene a svolgere in tal senso una funzione di mediazione nella trasmissione del senso estetico attraverso la *poiesis* artistica, rappresentando quell'impulso, all'origine della storia stessa dell'arte, che, nell'interpretazione di Wilhelm Worringer, è il segno della grande inquietudine interiore dell'uomo di fronte ai fenomeni esterni. L'impulso astrattivo, secondo lo storico dell'arte tedesco,

è volto giustappunto a isolare l'oggetto dal suo contesto naturale, per collocarlo in quella dimensione assoluta e universale che, proprio in quanto bellezza astratta, permette all'uomo di trovare quiete e riposo di fronte all'incommensurabile e spesso dolorosa immagine del mondo. Il procedimento, che si può riconoscere sia nella fase originaria e primitiva dell'arte sia, in modalità differenti, nella nostra contemporaneità, si basa sul riconoscimento che

la semplice linea e la sua evoluzione in regolarità puramente geometrica dovevano offrire all'uomo, travagliato dall'oscurità e dalla confusione dei fenomeni, la massima felicità possibile. Estinto l'ultimo residuo di nesso con la vita, e di dipendenza da essa, si realizza qui la suprema forma assoluta, l'astrazione più pura; qui è legge, qui è necessità, mentre altrove regna ovunque l'arbitrio dell'organico<sup>11</sup>.

Se nell'arte primitiva si esprime una volontà formativa che è chiaramente finalizzata a riprodurre gli oggetti esterni nella loro nitida individualità materiale, venendo a eliminare attraverso il gesto artistico astratto quell'angoscia e quell'inquietudine che un loro offuscamento avrebbe potuto determinare e a redimerli pertanto dalla casualità dell'esistenza<sup>12</sup>, nella contemporaneità artistica tale impulso, che pur nasce dalle medesime esigenze, trova un suo ulteriore potenziamento a contatto con le mutate condizioni sociali e filosofiche e viene a definirsi però in una prospettiva del tutto sconnessa e disarticolata. La modernità infatti "reca il parto dell'ansia" e nelle arti visive ciò si traduce "nella dissoluzione delle norme, nel moltiplicarsi delle materie, nell'espulsione dell'aulico e del sacro per includere l'aleatorio, l'indeterminato, l'azzardo, il non senso, quello che forse non avrà durata"<sup>13</sup>.

All'interno di questo quadro complesso, l'impulso all'astrazione viene a svolgere una funzione determinante nella prospettiva di dare forma e quindi di controllare razionalmente quello che la contemporaneità, non solo artistica, presenta come il "non senso" più problematico per l'esistenza dell'uomo, cioè proprio la morte. In tal senso, interrogarsi su quali modalità abbia assunto oggi tale impulso, come espressione della volontà dell'uomo di dominare attraverso l'arte quell'antico senso di angoscia nei confronti del mondo, dei suoi oggetti e più in generale dello spazio esterno, significa, in riferimento al tema della morte, cercare di comprendere come la creatività artistica sia ancora in grado di costruire una narrazione "sensata" e "in forme" dei confini più arditi e sottili del sentimento e della speculazione umana.

Le conseguenze più determinanti dell'impulso all'astrazione sono riconducibili, dal punto di vista stilistico-esecutivo, a tre elementi, che innanzitutto e in primo luogo nell'arte primitiva sono ben identificabili: il trasferimento della rappresentazione su una superficie piana, la rigida soppressione della rappresentazione spaziale e la riproduzione esclusiva della forma singola<sup>14</sup>. Se infatti tali caratteri sembrano costituire una cifra identitaria anche in riferimento ad alcune manifestazioni delle cosiddette avanguardie artistiche<sup>15</sup>, è indubbio constatare come, nel contesto dell'arte contemporanea e "post-auratica"<sup>16</sup>, il procedimento di astrazione si determini oggi attraverso un potenziamento ulteriore della ricerca dell'artista in merito a nuove modalità espressive, ricerca che proprio il confronto con il tema della morte e della dissoluzione svilup-

pa in direzioni e prospettive spesso del tutto inaspettate e divergenti rispetto alla considerazione che manifesta in particolar modo su questo tema il mondo di oggi. In tal senso l'odierna incapacità moderna di approcciare e di narrare la morte, di farla propria come dimensione di totale coappartenenza al vivere e all'esistere<sup>17</sup>, trova nell'arte, e soprattutto a partire dal nesso astrazione-morte qui identificato, una rinnovata possibilità di esplorare ambiti finora sconosciuti della creatività, nuove zone di senso della rappresentazione artistica. La volontà di redenzione dalla casualità dell'esistere e dall'inquietudine che l'uomo prova di fronte al mondo e alla caducità degli oggetti si traduce oggi in una tensione astraente che non intende però rinunciare a quella dinamica tragico-dialettica fra positivo e negativo, fra individualità e assoluto, che viene a costituire la "costante romantica", per l'appunto, della creatività odierna, almeno di quella simbolicamente più significativa.

L'astrazione viene ad assumere oggi un diverso e più profondo significato, anche rispetto alla teorizzazione worringeriana, in quanto non si presenta più solo come un procedimento "antagonista" e di opposizione rispetto alle ragioni di una sensibilità profondamente innestata all'interno della dimensione della vita e della morte, all'interno cioè del processo del "divenire nel trapassare", come direbbe Hölderlin, quasi che tale processo costituisse una prospettiva a cui necessariamente rinunciare e sottrarsi ai fini del conseguimento della forma pura e rassicurante. L'astrazione contemporanea affonda invece le proprie radici in una ricerca di senso che si gioca solo nell'insopprimibile ricerca di appartenenza alla vita e alle sue dinamiche, alla dimensione del tutto e alle contraddizioni che lo costituiscono, e ne trasforma le intenzioni e le funzionalità in un processo costitutivo che viene a trasfigurare la vita stessa nell'arte, intesa questa quasi come il "ricordo del trapasso", in una modalità profondamente dialettica.

Il *medium* che, all'interno del panorama artistico odierno, permette di comprendere questa nuova dimensione dell'astrazione nel suo stretto legame con la dimensione della morte e del transeunte è costituito dal suo apparente polo opposto, in senso per l'appunto dialettico, cioè dalla corporeità, che, a dispetto di tante tendenze critiche che si spingono a sottolineare la componente immateriale e quasi intangibile del gesto artistico contemporaneo, sembra subire invece una sorte di dilatazione, di potenziamento e di intensificazione. In questo senso lo stesso impulso all'astrazione sembra assumere una connotazione assolutamente innovativa e provocatoria, che le proviene, quasi paradossalmente, proprio dalla sua specificazione corporea, fondata cioè sulla materialità dell'opera o della performance. Appaiono tuttavia a nostro avviso connesse a una comprensione esclusivamente "transitiva" e allegorica della corporeità, non in grado pertanto di esprimere tutta la sua potente carica simbolica proprio nel senso di una comprensione autentica, al suo interno, della dialettica tragica, alcune manifestazioni artistiche dal dopoguerra in avanti che utilizzano il corpo al solo fine di provocare nel fruitore reazioni e forme di partecipazione emotiva che agiscono su registri associativi e rappresentativi finalizzati a intendere il corpo unicamente come un veicolo di trasmissione di significati e di messaggi di ordine derivato. Facciamo riferimento ad alcune produzioni di autori

come Yves Klein o come Piero Manzoni, alla loro azione di coinvolgimento del pubblico, inteso come parte sostanziale dell'opera, nella performance artistica attraverso la sua trasformazione in soggetto agente o in scultura vivente; pensiamo anche ad opere come *Arm Extensions* (1968) di Rebecca Horn, che utilizza il corpo nella sua connessione con protesi ed elementi di supporto aderenti alle membra, o ancora a tutta la tradizione dell'Azionismo viennese di Nitsch, Schwarzkogler o Brus, basata su una rappresentazione scenica e teatrale della corporeità che viene a esaltare l'aspetto più immediatamente dionisiaco, crudo e sanguinolento della carne<sup>18</sup>; altri esempi in tal senso possono essere costituiti dalle celebri performance di Gina Pane o di Vito Acconci, di Marina Abramović o di Lygia Clark, in cui il corpo viene esposto a una serie di azioni e provocazioni, in alcuni casi anche da parte del pubblico, che in realtà hanno come risultato finale la privazione della sua cifra più autenticamente simbolica e pregnante<sup>19</sup>.

Non è questo pertanto, a nostro avviso, il registro sul quale è necessario collocarsi al fine di una comprensione, all'interno della nostra contemporaneità artistica, del nesso corporeità-morte che escluda il carattere puramente "veicolare" della dimensione corporea e che venga a sottolineare piuttosto, proprio attraverso il legame con la morte e le modalità in cui tale legame si può esibire a livello sensibile, le forme di una creatività che è ancora in grado di cogliere e portare a rappresentazione il senso di una presenza della corporeità simbolica estremamente tangibile e densa di significato.

Si dirigono a nostro avviso in questa direzione, nel senso cioè di un potenziamento della dimensione corporea che, nel suo vivo rapporto con i processi che presiedono anche al suo deperimento organico, non perde al contempo la capacità di costruire, nel fruitore, processi di riconoscimento della dimensione di unità e di appartenenza fra vita e morte, alcuni singolari tentativi artistici di una delle figure più celebrate e interessanti dello scenario contemporaneo, cioè l'artista inglese Damien Hirst<sup>20</sup>.

Nella sua esplicita volontà di replicare con una nuova sensibilità il gesto dadaista e surrealista, così come la "provocazione metafisica" di Duchamp e delle avanguardie in genere contro l'immaginario borghese, Hirst, proprio attraverso la sua meditazione artistica sul senso della morte, sembra denunciare la scomparsa stessa dell'utopia avanguardistica nel sopravvento definitivo della società del consumo e dello spettacolo. Nella messa in scena che egli con la sua opera compie di quell'inquietudine tutta contemporanea nei confronti del mondo e dei suoi "non-sensi", è ancora il binomio morte-corporeità che sembra circoscrivere una ricerca che affonda le radici nella grande tradizione pittorica novecentesca, in modo particolare nella lezione di Bacon e nella centralità che nella sua poetica si riconosce proprio alla dimensione del corpo e della carne.

Senza volersi qui addentrare nella complessità di una questione che ci riconduce a una considerazione più ampia e complessiva delle forme che vengono ad assumere nella nostra contemporaneità artistica le istanze delle grandi poetiche novecentesche, basti qui riconoscere e verificare come in alcune fasi decisive della produzione di Hirst la sua concezione della morte attraverso l'esposizione immediata della corporeità venga a costitui-

re una narrazione altamente simbolica e significativa del rapporto fra uomo e realtà. Facciamo riferimento soprattutto a quelle opere che insistono maggiormente su tale dinamica a partire dalla sottolineatura continua e insistente del legame fra vita e morte appunto, fra ironia e orrore, fra bellezza e crudeltà, fra splendore dell'oggetto e suo decadimento, ma, pur a partire da una dimensione di denuncia, in una prospettiva per così dire formativa, costruttiva e, a nostro avviso, non nichilistica: come afferma infatti giustamente Bonami, "Hirst in ogni suo lavoro si assume il compito di far emergere la vita dal marcio, mettendo a nudo l'assurdità della nostra esistenza, fatta delle più banali idiozie e delle più terribili tragedie [...] Non è interessato al decadimento della carne, ma a ciò che porta l'individuo a decadere, a perdersi nella vita, a dimenticare di essere vivo, a essere travolto dal disfacimento della morte"<sup>21</sup>. Nella sua poetica, cioè, l'attenzione al tema della morte non appare, per così dire, come finalizzata a se stessa, in un'opera di pura esibizione degli aspetti più crudi e inquietanti del fenomeno che sembra equivalersi a una forma, per quanto raffinata e ricercata, di gioco scherzoso o tragico con gli oggetti e con la vita. È proprio attraverso il corpo, messo in forma e trasfigurato dall'arte anche nel processo del suo esasperato deperimento, che lo sguardo sulla realtà diviene in Hirst potente veicolo di trasmissione di valori simbolici. Il cammino a ritroso intrapreso dall'artista inglese rispetto a quello di Duchamp lo conduce a tornare alla realtà stessa e alle sensazioni più elementari attraverso il *medium* della corporeità.

Il primo stadio, quasi preparatorio, di questo percorso viene realizzato attraverso il recupero di una tecnica cara a gran parte delle avanguardie storiche e allo stesso maestro francese, cioè quella del collage, che caratterizza alcuni interventi particolarmente interessanti di Hirst, in un esercizio di commistione fra materie inanimate ed elementi corporei che propriamente allude già alla sua particolare considerazione del tema della morte. Opere come *Out of love* (1991), *Devotion* (2003) o *Amazing Revelations* (2003), costituite da collage di farfalle morte assemblate in configurazioni pittoriche che danno risalto alla varietà e alla profondità dei colori naturali delle ali degli insetti, sembrano aprire alla possibilità per l'arte di aprire nuovi campi percettivi che vengono ad agire sulla natura, sugli organismi stessi e sulla loro capacità metamorfica. Al rapporto fra natura e arte, sempre considerato all'interno della dialettica fra sanità e malattia, angoscia e sicurezza, vita e morte per l'appunto, sono dedicate alcune celebri installazioni, quale per esempio *Pharmacy* (1992), che, quasi collage a quattro dimensioni, esprimono il senso di una nuova capacità di simbolizzazione della realtà: ancora una volta l'elemento che permette la trasmissione di tale energia è il corpo, che all'interno dello spazio "puro" definito dall'arte<sup>22</sup> vive la contrapposizione fra quella dimensione quasi di compiutezza e stabilità funzionale che sembra caratterizzarlo e il destino di disfacimento al quale è invece inevitabilmente costretto.

Sul tema del disfacimento corporeo insiste Hirst quando il collage diviene autentica e immediata messa in scena della morte, intesa in modo "dinamico" come quel "luogo in cui la tensione della rappresentazione è più alta e la caduta più veloce"<sup>23</sup>. Gli oggetti della natura e i corpi degli animali vengono inglobati dalla pittura mantenendo al contempo la loro vitalità pulsante anche nella dimen-

sione statica della morte, che viene per così dire congelata (così come la vita stessa) e preservata attraverso l'azione di prodotti chimici quali la formaldeide<sup>24</sup>: in opere come *A Thousand Year* del 1990, nella quale una testa di vitello sanguinolenta in decomposizione viene aggredita da mosche, o come *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* del 1991, nella quale una sequenza di pesci all'interno di piccole teche trasparenti sembra muoversi in una processione monodirezionale ma apparentemente assurda e casuale, sembra essere proprio la morte a "mettere in forma" il corpo, venendo a costituire il momento di massima condensazione della dimensione sensibile. In tali opere assistiamo alla presentazione di "corpi morti, transitanti nello spazio dell'arte, artificiosamente sezionati e serializzati [...]. Prelevati dal mondo reale, per essere trasposti e messi in forma, le pecore, il maiale, le mucche sono ora più che visibili, letteralmente attraversati dallo sguardo ordinatore dell'arte. Li vediamo come mai prima avremmo potuto: ci è stato offerto uno sguardo nuovo, più acuto e tagliante"<sup>25</sup>.

Il riferimento più evidente di queste parole è al celebre squalo in formaldeide, cioè all'opera *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, del 1991, nel quale la percezione della morte, realizzata attraverso l'inserzione di elementi artificiali intorno a organismi viventi, viene a costituire quasi un elemento di distinzione del genere umano rispetto agli animali, un atto di denuncia consapevole nei confronti della società post-moderna e post-auratica, dominata ormai da un irriducibile scientismo e incapace pertanto di concepire e fare propria la dimensione primigenia e ultimativa della vita, profondamente intrisa di un senso della morte che non è mai semplice disfacimento o scomparsa, ma occasione di continua rinascita e metamorfosi del senso. Se come dice lo stesso artista in un'intervista del 1996, "non credo che si debba avere paura di morire, perché è l'unica cosa certa", proprio tale consapevolezza diviene in lui affermazione della dimensione totalizzante e autenticamente "vitale" della morte. Qualche anno dopo infatti afferma:

Si riduce tutto alla morte. Voglio dire, stiamo morendo. È una carneficina, una carneficina, cazzo. Che stiamo facendo, moriamo? È delizioso, è bellissimo, è favoloso. Non devi comprare un microscopio per renderti conto di quanto sia meraviglioso. La forza motrice, la roba in cui viviamo, si decompone. E le cose in decomposizione sono coloratissime, è incredibile, a qualsiasi livello. E stiamo morendo. Non ha senso. Si riduce tutto a celebrare la vita. È la vita<sup>26</sup>.

O ancora è possibile pensare all'agnello immerso nella formaldeide di *Away the Flock* del 1994, dove, come afferma ancora Cicelyn, "anche la morte simbolica diventa tragicamente sangue e carne e occhi aperti alla luce del mondo e paradossalmente sono la massa e l'assenza di movimento a rivelarne la presenza, a far soffermare il pensiero sulla sua realtà pulsante"<sup>27</sup>.

Quella che possiamo definire come una vera e propria "esperienza romantica" del rapporto arte-vita mediata dal tema della morte, che viene vissuta come una potenza che sovrasta l'uomo ma che al contempo ne manifesta la destinazione superiore<sup>28</sup>, sperimenta, in particolare, un potenziamento ulteriore della propria dimensione pienamente simbolica quando il collage assume in Hirst le tonalità del monocromo, in particolare del monocromo nero, co-

stituito da materia organica morta e riassemblata: si pensi per esempio alla sequenza del 2003 *Cancer Chronicles, Holocaust, Genocide, Typhoid, Aids*, opere nelle quali migliaia di mosche morte vengono incollate insieme a costituire una superficie di materia organica uniforme che sembra esprimere al contempo la varietà e le sfumature cromatiche del vivente<sup>29</sup>. La potenza comunicativa ed espressiva della materia organica morta e in decomposizione viene da Hirst rappresentata attraverso un gesto che esalta la sua capacità quasi decorativa, la sua raffinatezza stilistica, che è in grado di trasformare la natura organica in forma artistica.

Tutto in Hirst aspira alla trasfigurazione artistica, tutto ambisce a divenire gesto comunicativo, atto di fondazione di nuovi significati, e questo accade soprattutto nell'occasione della più violenta e più cruda profanazione del corpo e della morte, ulteriore declinazione del tema al quale egli dedica una serie di opere dall'alto impatto espressivo ed emotivo. Il passaggio di Hirst dal corpo animale a quello umano costituisce in tal senso un momento estremamente significativo della sua evoluzione artistica, in quanto il suo gesto viene a caricarsi di una forza emozionale dal carattere assolutamente innovativo, dirimpente ed estremamente coinvolgente. Se una serie di opere fra la fine degli anni Novanta e i primissimi anni del Duemila possono essere considerate come una sorta di avviamento alla individuazione delle connessioni fra il tema della morte e la dimensione corporea umana<sup>30</sup>, è in primo luogo ad *Adam and Eve Together at Last* del 2004 che è necessario rivolgersi per tentare di comprendere come in Hirst il gioco, pur chiaramente percettibile, con il macabro e con la morte non nasconda mai la vanità pura e depotenziata di un gesto privo di finalità formativa. In particolare nell'opera in questione, nella quale un lenzuolo bianco copre sul tavolo di un obitorio i cadaveri dissezionati e smembrati di due persone, in una situazione di evidente e squallida confusione che riguarda sia gli utensili utilizzati per l'operazione che i resti organici che giacciono casualmente sul piano, si vive un senso di forte partecipazione alla situazione, qui fermata e sospesa dallo sguardo indagatore dell'artista, che riconduce immediatamente, proprio attraverso la fisicità della materia organica e corporea, alla dimensione simbolica nella quale egli colloca la sua critica all'indifferenza contemporanea nei confronti della morte. Interrogato sul significato della sua esperienza all'obitorio di Leeds, occasione nella quale egli, con un gesto dal carattere profanatorio, viene a prendere a pugni i cadaveri con la volontà di esplorare la propria sensibilità nei confronti della morte, Hirst tenta di esprimere una forte e drammatica denuncia dell'incapacità contemporanea di vivere la coappartenenza di questa con la vita: "Significa – afferma infatti – che non c'è la morte. Nella vita noi siamo distanti dai cadaveri e quindi pensiamo che la morte sia lì. C'è una specie di rispetto. Invece quando vai all'obitorio e li guardi ti accorgi che non sono persone. Sono solo *oggetti*, che somigliano molto a persone vere. E tutti quanti frugano nelle tasche, fanno 'Wheeeey!'. Non c'è la morte. È da un'altra parte"<sup>31</sup>.

Pur nella consapevolezza che la ricerca della verità sia del tutto impossibile<sup>32</sup>, Hirst sembra tuttavia circoscrivere con la sua arte un momento di lucida consapevolezza critica proprio attraverso le diverse declinazioni che egli istituisce del tema della morte e in particolar modo, come

abbiamo visto, del rapporto fra morte e corporeità. In tale prospettiva, nella sequenza cioè di una riflessione che negli anni troverà sicuramente ulteriori specificazioni e formulazioni stilistiche e che in tale tema trova sempre una forza propulsiva determinante, l'artista inglese ci introduce nell'esperienza di una nuova forma di avanguardia, lontana da ogni concettualità astratta e disincarnata e, al contrario, intimamente connessa con una forte presenza della dimensione sensibile e materiale, offerta anche nella sua dimensione di decadimento e di rovina. La sua visione profondamente umana del tema della morte, assai lontana da più comuni e forse più condivise e comprensibili forme di esaltazione o di mitizzazione che hanno contraddistinto anche alcune fasi della storia dell'arte, trova nella creatività artistica un'occasione di continua metamorfosi, che si appropria delle diverse modalità che la morte stessa viene ad assumere nella sua ricezione del rapporto fra uomo e realtà. Ecco perché, provocato sul tema dell'accettabilità o meno della morte per l'esistenza, egli sembra ripercorrere un cammino che, proprio attraverso l'arte, viene a costituire un processo per così dire di progressiva approssimazione alla morte stessa, di accettazione libera della sua ineluttabilità, nel transito però verso l'affermazione di una immagine dell'uomo che sia sempre capace di rappresentare la sua assoluta libertà, la sua continua tensione all'auto-superamento:

È come se la morte fosse un difetto fondamentale del mondo. Credo che sia una concezione molto occidentale di vedere il mondo. Più invecchio, più le mie opinioni cambiano e la cosa diventa più accettabile, ma richiede una prolungata meditazione. Sembra anche piuttosto maleducato, la morte umana sembra maleducata. Ti chiedi perfino come sia possibile? Come puoi progettare qualcosa? Per quale motivo alzarsi dal letto, visto che c'è qualche accidente che può capitarti in ogni momento e tu non puoi farci nulla? C'è una bellissima frase di Samuel Beckett che dice, "La morte non richiede un giorno libero". Non puoi segnare la tua morte sull'agenda. Arriva come un colpo a un certo punto. Sembra solo una follia. Comunque, penso di essere cambiato. Prima mi dava molto fastidio, ma ora credo sia più accettabile. Quando diventi più vecchio sei probabilmente più stanco<sup>35</sup>.

## Note

<sup>1</sup> "Le molte maniere che io ho cambiato – afferma Picasso in un celebre dialogo con Marius de Zayas nel 1923 – non devono essere considerate come un'evoluzione o come dei gradini verso uno sconosciuto ideale di pittura. Tutto quello che ho fatto è sempre stato per il presente, nella speranza che rimanga sempre nel presente. Quando ho trovato qualcosa da esprimere, l'ho fatto senza pensare al passato o al futuro. Non credo di aver usato elementi radicalmente differenti nelle mie differenti maniere [...]. Io non ho mai fatto esperimenti né prove" (tr. it. di M. De Micheli, in P. Picasso, *Scritti*, SE, Milano, 1998, p. 13).

<sup>2</sup> Per un approfondimento del complesso e spesso celato rapporto fra il cubismo e il romanticismo, cfr. il nostro *Romanticismo e avanguardia*, prefazione di E. Franzini, Cortina, Milano, 2015, in particolare pp. 101-118.

<sup>3</sup> E per le quali rimandiamo, fra gli altri, al testo sopra citato.

<sup>4</sup> Che viene a svolgere un ruolo decisivo nella formulazione del pensiero della *Frühromantik*.

<sup>5</sup> F. Hölderlin, *Das Werden im Vergehen*, 1799, trad. it. *Il divenire nel trapassare* in Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano, 1996, p. 93.

<sup>6</sup> F. Hölderlin, *Il divenire nel trapassare*, op. cit., p. 93.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda la distinzione fra forma formata e forma formante, cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1996, in particolare pp. 69-76.

<sup>8</sup> F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, op. cit., p. 94.

<sup>9</sup> F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, op. cit., p. 96.

<sup>10</sup> Cfr. sull'argomento, fra gli altri, i volumi F. Moiso, *Goethe fra arte e scienza*, CUEM, Milano, 2001; G.F. Frigo, R. Simili, F. Vercellone e D. von Engelhardt (a cura di), *Arte, scienza e natura in Goethe*, Trauben,

Torino, 2005 e G. Lacchin (a cura di), *J.W. Goethe. Evoluzione e forma*, Herrenhaus, Seregno, 2007.

<sup>11</sup> W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908, trad. it. *Astrazione e empatia*, introduzione di J. Nigro Covre, Einaudi, Torino, 1975, pp. 40-41.

<sup>12</sup> È chiaramente riconoscibile in Worringer, per quel che riguarda il rapporto fra "volontà d'arte" e impulso d'astrazione, il debito nei confronti di Riegl e del suo celebre testo *Spätromische Kunstindustrie*.

<sup>13</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 14. Continua l'autrice: "il 'moderno' nasce con questo invito intrinseco ad accettare lo slittamento: si accede a una conoscenza, la si perde e ne emergono altre" (p. 15).

<sup>14</sup> Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia*, op. cit., p. 42.

<sup>15</sup> Basti pensare, a mo' di esempio, al già citato caso del cubismo per quel che riguarda la costruzione dello spazio e delle figure a partire dall'applicazione di modelli matematici e geometrici, o al recupero del tratto infantile e onirico in alcune produzioni di autori come Klee o Chagall.

<sup>16</sup> A intendere quelle forme di creatività successive alla cosiddetta perdita dell'"aura" da parte dell'opera d'arte secondo la celebre teoria benjaminiana, che ha costituito una vera e propria svolta nelle interpretazioni del fenomeno artistico contemporaneo a seguito della grande stagione delle avanguardie di inizio Novecento (cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)*, in *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Milano, 2012).

<sup>17</sup> Sul tema della narrazione della morte nella nostra società contemporanea, si segnalano in particolare modo D. Sisto, *Narrare la morte. Dal romanticismo al post-umano*, ETS, Pisa 2013 e il recentissimo A. Gawande, *Being Mortal. Medicine and What Matters in the End*, Henry Holt and co., New-York, 2014, trad. it. *Essere mortale. Come scegliere la propria vita fino in fondo*, tr. it. di D. Sacchi, Einaudi, Torino, 2016.

<sup>18</sup> Si pensi per esempio alla celebre performance di Hermann Nitsch, il *Teatro delle orge e dei misteri* del 1988, nella quale viene celebrata in una performance collettiva un'antica cerimonia orgiastica pagana, fatta di reali atti di sacrificio e di sangue, fondata su un'esperienza reale della morte e del decadimento, che ha come obiettivo la liberazione dei propri istinti e la presa di coscienza, come afferma lo stesso artista, di verità antiche, liberandosi dalla paura attraverso una forma nuova di catarsi.

<sup>19</sup> È sintomatico in tal senso, fra i tanti, il caso di Gina Pane, che nelle sue *Azioni sentimentali*, a partire dal 1970, procede a martoriarsi il corpo con aghi e lamette, provocando nel pubblico un senso di forte partecipazione emotiva che, in alcuni casi, lo ha spinto a chiedere l'interruzione della performance. Sono molteplici, nelle performance contemporanee, i casi in cui il corpo dell'artista viene offerto invece al pubblico e ad atti gratuiti di violenza e crudeltà, creando tramite esso quasi una forma di "collettività" della sensazione.

<sup>20</sup> Ci limitiamo a considerare in questo scritto il carattere emblematico della figura dell'artista inglese. Si potrebbe estendere la nostra attenzione anche ai casi di Andy Warhol o di Jean-Michel Basquiat, le cui opere, pensiamo ai celebri crani del primo o ai graffiti del secondo, costituiscono per certi aspetti una rappresentazione della morte, attraverso i colori e la vivacità, tutt'altro che macabra, quasi un inno alla vita passata e futura e a quella dimensione di pensiero che è in grado di andare oltre i limiti di una concezione unilaterale e riduzionistica della morte stessa.

<sup>21</sup> F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 85-86. Alla medesima prospettiva fa riferimento poco prima l'autore, quando afferma: "C'è in tutta l'arte di Hirst la gioia di vivere del bambino e la paura della morte del vecchio, insieme costruiscono lo scandalo, non dell'arte come vorrebbero alcuni, ma semplicemente della vita" (p. 84).

<sup>22</sup> È particolarmente significativo in tal senso il ruolo che nelle installazioni di Hirst viene a svolgere il vetro che racchiude lo spazio "scenico" e che, in opere come *A Thousand Years* (1990), *The Acquired Inability to Escape* (1992) o *From the Cradle to the Grave* (2000), viene a costituire come l'involucro che protegge dall'esterno e che circoscrive al suo interno lo spazio puro e trasfigurato dell'arte.

<sup>23</sup> E. Cicelyn, *Il tormento e l'estasi*, in *Damien Hirst*, Catalogo della mostra antologica 1898-2004 presso il Museo Archeologico di Napoli (ottobre 2004-gennaio 2005), a cura di E. Cicelyn, M. Codognato e M. D'Argenzio, Annali delle Arti Regione Campania, Napoli 2004, p. 21.

<sup>24</sup> La formaldeide, come afferma il critico Mario Codognato, è da intendersi quasi come una "utopia chimica capace di impedire l'inevitabile decomposizione dei corpi organici, di fermare l'ultimo istante d'impulsaione per un quasi sempre, congela la vita e la morte, protrae il movimento e la stasi, il suono e il silenzio nella scultorea palpabilità visiva della massa e della tridimensionalità urlata dell'alito vitale" (E. Cicelyn, *Il tormento e l'estasi*, op. cit., p. 31).

<sup>25</sup> E. Cicelyn, *Il tormento e l'estasi*, op. cit., p. 16.

<sup>26</sup> Intervista a Gordon Burn del 28.08.1999, ora raccolta in D. Hirst-G. Burn, *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano, 2001, p. 76.

<sup>27</sup> E. Cicelyn, *Il tormento e l'estasi*, op. cit., p. 32. Un altro esempio significativo da citare in questa prospettiva è *Mother and Child Divided* del 1993 o *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* del 1996, in cui la divisione di una mucca in dodici sezioni conservate sempre nella formaldeide costituisce una grandiosa visione frammentata e coerente del tempo e del suo scorrere, del meccanismo della vita e della morte, della cooperazione fra sensazione e ragione.

<sup>28</sup> Questione che permette un'interessante connessione con il tema kantiano del sublime, così come verrà poi interpretato nella tradizione primo-romantica a lui successiva. Kant stesso, come noto, nella *Critica del giudizio* coglie la dimensione fondamentalmente dialettica del sublime, in particolar modo del sublime dinamico, quando lo descrive a partire dalla contrapposizione fra la dimensione di finitezza dell'uomo rispetto alla potenza della natura e la superiorità della sua destinazione sovransensibile, superiorità che gli deriva proprio dall'esperienza di tale potenza assoluta e insuperabile: "L'impossibilità di resistere alla potenza naturale ci fa conoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura, cioè la nostra debolezza fisica, ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, e una superiorità che abbiamo su di essa" (I. Kant, *Critica del Giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 112).

<sup>29</sup> Come afferma Hirst in un'intervista a Mirta D'Argenzio dal titolo *Persone come mosche* pubblicata sul catalogo della mostra napoletana del 2004, "quando guardi le mosche, quando le mosche sono lì dentro, quando si accumulano diventano quel tipo di nerezza" (in *Damien Hirst*, Catalogo della mostra antologica 1898-2004, op. cit., p. 86).

<sup>30</sup> Pensiamo a opere come *Resurrection* (1998-2003), *Trinity* (2000) o *Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There a Reason?* (2000-2004).

<sup>31</sup> Intervista a Gordon Burn dell'aprile del 1996, in D. Hirst-G. Burn, *Manuale per giovani artisti*, op. cit., p. 48, corsivi nel testo.

<sup>32</sup> "La verità sembra essere un tipo di ricerca impossibile – afferma Hirst – Le menzogne costituiscono una gran parte della nostra vita. Non credi? Non l'ho fatto io! Non sono stato io!" (in *Damien Hirst*, Catalogo della mostra antologica 1898-2004, op. cit., p. 145).

<sup>33</sup> *Damien Hirst*, Catalogo della mostra antologica 1898-2004, op. cit., p. 164.