

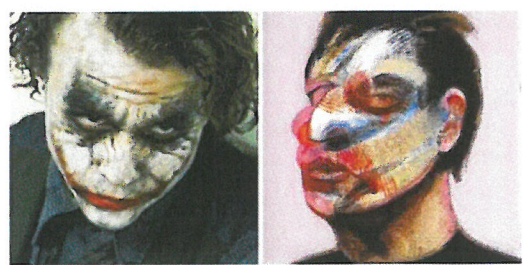
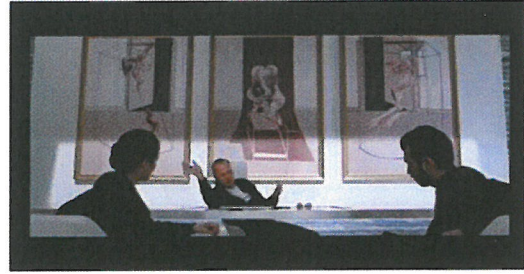
CORPO.
99 INDIZI PER UN'IMMAGINE.

SECONDA PARTE

Il corpo disassemblato. Gotham City, 2008.

In Robocop di José Padilha - oltre alla significativa sequenza durante la quale Alex Murphy, il poliziotto resuscitato in un corpo meccanico, scopre quanto è rimasto di organico di se stesso - alle spalle di Michael Keaton, che interpreta il leader senza scrupoli della OmniCorp, vediamo tre opere di Francis Bacon: "Trittico ispirato dall'Orestea di Eschilo": "la sanguinosa deformazione dei corpi è ricomposta e tamponata all'interno del sistema di griglie che la inquadra" (da "L'immacolata brutalità delle cose - au pied de la lettre", Marie Rebecchi sulla mostra dedicata a Bacon al Centre Pompidou di Parigi, 2020). Nel Batman di Tim Burton, il Joker interpretato da Jack Nicholson, sulle note di Party Man di Prince, distrugge le opere al Flugelheim Museum di Gotham City: dalla statuette egizia alle ballerine di Degas, dai busti romani ai quadri di Vermeer, Van Dyck e Rembrandt; sulla tela di Edward Hopper "Approaching a city" scribacchia "Joker was here", in una sorta di delirio warholiano dei famosi quindici minuti di celebrità. Di tutti i dipinti però il Joker ne salva uno: la "Figura con carne" di Bacon. Nel Batman di Christopher Nolan il trucco di Heath Ledger nei panni del Joker, come lo stesso regista afferma, è ispirato ai quadri di Bacon, ma non solo: anche lo sfondo degli ambienti dove i corpi agiscono è un riferimento a come il pittore usa gli spazi scuri: "Mi piace la natura paradossale della sua pittura: più resta vago, meno ti dice cosa c'è là fuori, e più mi ritrovo a pensare a che cosa ci sia in quello spazio oscuro."

→ Cfr LA SEQUENZA DI POLAROID M.O.A.: LE GIORNATE IN CUI SONO STATE SCATTATE ERANO MITTIE, MA IL B/N, LA LUCE E IL FUOCO DELLA POLAROID HANNO PRODOTTO VASTE AREE "VUOTE", CHE ANZA VIA VISTA, SUL MOMENTO, VUOTE NON ERANO.



"La protesi tecnologica come forma di camouflage", Angela Vettese in "Estetiche del camouflage", 2010.

"Siamo sicuri che il confine del nostro corpo sia proprio là dove la pelle lo separa dal mondo? Che i materiali di cui esso è composto siano tessuti organici? Che i nostri sensi e il nostro benessere dipendano dai nostri soli organi? Che certi orpelli di carattere tecnologico, ormai così vicini al corpo da rappresentarne elementi sentiti come necessari, non siano addirittura diventati un a parte della nostra identità? [...] Una volta il telefono di casa, saldamente ancorato al muro in posizione verticale, induceva a telefonate brevi e con un tono di qualche ufficialità. Oggi invece amiamo dare persino alle telefonate di lavoro il tono calmo della confidenza apparente. Non disdegniamo di fare sentire all'altro ciò che stiamo facendo: guidare, prendere appunti, passeggiare nervosamente per la stanza. Il fiorire di computer portatili, sempre più piccoli, sempre più ricchi di funzioni, capaci di essere al contempo un telefono, un'agenda e un veicolo per la posta elettronica, è una conferma ulteriore di questo atteggiamento. [...] Siamo nomadi nuovi, disposti a viaggiare senza valigia - ma non senza i nostri oggetti tecnologici. Essi si rivelano a un tempo oggetti transazionali sul piano psicologico, strumenti di comunicazione e, ciò che più importa, pezzi essenziali di un travestimento in evoluzione continua. [...] Mentre aumentano i mezzi a nostra disposizione per comunicare, diminuisce la nostra capacità di farlo attraverso le semplici parole. Senza macchine che fungano da intermediari, ci sentiamo nudi e smarriti. Sono la nostra interfaccia e anche la nostra faccia. Ed è qui che entra in gioco quel circolo vizioso a cui si deve il successo di community in Internet come Second Life, MySpace, Facebook e altri sistemi di scambio in rete. Il camuffaggio qui può essere totale: ci si può presentare alla comunità con la faccia sottratta alla fotografia di un altro, con un nome che non è il proprio, con una storia inventata o accentuata per molti aspetti. Avvertiamo la necessità di dotarci di protesi fisiche e psichiche anche semplici, ma capaci di farci superare il complesso di inferiorità che ormai proviamo per il corpo e la mente al naturale."

20 luglio 2022. 13:40.

Diventa troppo buio per stare fuori, leggere o scrivere, verso le 21.30, anche se il sole tramonta dietro la montagna molto prima. Durante la notte sento dei rumori, do qualche colpo alla tenda per allontanare eventuali animali, ma mi riaddormento in fretta. Verso le cinque – credo sia perché non ho un materassino, e dovrò ovviare perché a terra dopo qualche ora diventa davvero scomodo – esco dalla tenda per fumare una sigaretta, e noto che il sacchetto con le bombole del fornello e la busta che conteneva la tenda non sono più al loro posto. Capisco che il suono che ho sentito è stato quello. Infilo le scarpe, prendo una torcia, esco nel prato. Entrambi i sacchetti sono a poca distanza dalla tenda. Durante la notte alcune volpi, sperando di trovare del cibo, si sono infilate nell'intercapedine della tenda e hanno tirato fuori, nel prato, i sacchetti. Recupero tutto, e torno a dormire. Al mattino colazione con thé, biscotti, pane e marmellata. Torno alla macchina a prendere entrambi i coprisedili, che ho pensato di usare, uno sull'altro, come materassini. Non c'è molto sole e riesco a ricaricare solo parzialmente il cellulare, e di più il tablet. Verso ora di pranzo c'è più sole e quindi rimetto in carica tutto. Lavoro al testo sul corpo: inizia la correzione e integrazione delle pagine scritte. Correzioni a matita, e aggiunte, che lascerò così. Lascerò anche le pagine scritte a mano, e forse inserirò anche queste, a dispetto di quello che pensavo ieri. Ma non ne sono ancora certo. Ad un certo punto sento il suono di una campanella: mi affaccio dalla tenda, è un cane, e poco dopo arriva il suo padrone. È in giro a raccogliere erbe. Mi chiede in prestito un coltello, gli dico di lasciarlo nei paraggi della tenda, nel caso in cui, quando torna, non mi trovi. Parliamo di sentieri, di animali, di volpi, cinghiali, lupi, stambecchi e cervi, e di storie legate ad essi avvenute nei paraggi. Poi ci salutiamo. Continuo ad avere la gengiva gonfia, da considerarsi che l'intervento è stato l'altro ieri. Spero che si sgonfi, prima o poi, continuo a prendere l'antibiotico. Non ho ancora deciso che cosa farò oggi pomeriggio, ma probabilmente proseguirò il mio lavoro sul testo del corpo, perché mi accorgo ora che sono davvero un sacco di pagine. Qualche volta mi viene da immaginarmi un lettore piuttosto che un altro, ma mi allontano velocemente da quel pensiero. So che non è un vero e proprio saggio, forse di più una – molto vasta – racconta di spunti sul corpo, senza una precisa teoria da dimostrare se non nella varietà delle teorie presentate, un manuale per chi voglia iniziare a pensare al corpo, una guida per chi volesse "fare il performer", da grande. Non so che cosa dicevo di voler fare da grande, quando ero piccolo, né i miei familiari mi hanno mai detto nulla in proposito. Questo è curioso. Non ho ancora preso a performare da queste parti, in questo momento non ne sento ancora il bisogno, forse non lo sentirò. E' come se – ma già lo anticipavo ieri – qui non ci sia bisogno di rappresentazione. Secondo giorno disconnesso dalla rete telefonica, e va tutto bene. Il tempo è pieno e rotondo, come un fiume in piena ma lento. E non sento mancanze pesanti.

Il corpo senza organi. Millepiani di Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1972.

“Su di esso dormiamo, vegliamo, combattiamo, vinciamo e siamo vinti, cerchiamo il nostro posto, conosciamo le nostre inaudite felicità e le nostre favolose cadute, penetriamo e siamo penetrati, amiamo. [...] Il Corpo senza Organi porta a una percezione di sé più acuta. È quella cosa che ci rimane dopo che ci è stato tolto tutto. È un corpo fatto apposta per sentire l'intensità. Senza onde d'intensità, il CsO rimane vuoto. L'intensità è sempre e comunque pericolosa, perché è un'esperienza al limite. Il desiderio passa certo per il corpo, per gli organi, ma non per l'organismo. [...] Il corpo senza organi è la materia che riempie sempre lo spazio a tale o tal altro grado di intensità, e gli oggetti parziali sono questi gradi, queste parti intensive che producono il reale nello spazio a partire dalla materia come intensità = O. Il corpo senza organi è la sostanza immanente, nel senso spinoziano della parola; e gli oggetti parziali sono come i suoi ultimi attributi, che gli appartengono appunto in quanto sono realmente distinti e non possono in quanto tali escludersi od opporsi. Gli oggetti parziali e il corpo senza organi sono i due elementi materiali delle macchine desideranti schizofreniche: gli uni come pezzi lavorativi, l'altro come motore immobile; gli uni come micromolecole, l'altro come molecola gigante, entrambi in un rapporto di continuità alle due estremità della catena molecolare del desiderio.”

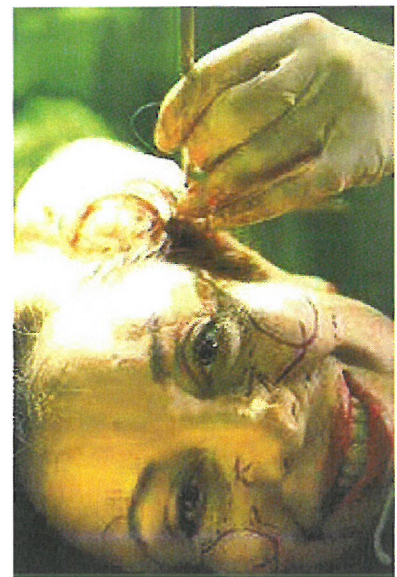
“Legatemi pure se lo volete / ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo / Quando avrete fatto (all'uomo) un corpo senza organi / l'avrete liberato di tutti i suoi automatismi / e restituito alla sua vera libertà(...)” Antonin Artaud, reduce da anni di internamento psichiatrico e da cinquantuno sedute di elettrochoc, alla trasmissione radiofonica *Per farla finita col giudizio di Dio*, 28 novembre 1947.



Francis Bacon, *Lying Figure*; Marina Bychova, *Enchanted doll*.

Orlan nell'intervista a Rossella Traversa, *Arts Life*, 2020.

¹⁴ A differenza della body-art, non tento di raggiungere i miei limiti fisici o psicologici. Mi oppongo ai dettami della nostra società ostile alla carne. E metto in discussione la bellezza, che per me è solo una questione di ideologia dominante tipica di ogni determinato periodo storico e di ogni contesto geografico specifico. Questo è il motivo per cui ho deciso di farmi impiantare due protesi alle tempie che formano due bozzi. Infatti queste protesi, che di solito vengono posizionate per aumentare gli zigomi, le ho fatte inserire alle tempie per performare la chirurgia estetica in un modo tale da non raggiungere la bellezza. Perché se vengo descritta senza essere anche vista come una donna con due bozzi alle tempie, sono considerata orribile, mostruosa, non desiderabile. Se invece sono vista le cose possono cambiare totalmente e questi bozzi con il tempo sono diventati organi di seduzione. [...] Fra il 1990 e il 1993 mi sono sottoposta a nove operazioni. Ho organizzato, orchestrato e messo in scena in maniera completamente volontaria una serie di operazioni chirurgiche dal titolo *The Reincarnation of Saint ORLAN* e *Image / New Image*, perché volevo scolpirmi, costruire una nuova immagine attaccando le maschere dell'innato e mettendo in discussione le nozioni di bellezza. Ma non volevo - a differenza di quanto hanno riportato alcuni giornali molto popolari - prendere come riferimento figure quali Venere, Psiche, Monna Lisa, etc... Proprio perché intendevo criticare, smantellare, distruggere questi modelli. Non c'è motivo di nascondere le trasformazioni del corpo perché queste mostrano le decisioni che una donna può prendere con il suo corpo e sul suo corpo.”



Il corpo velenoso. Giappone dell'undicesimo secolo.

Il sokushinbutsu è pratica riservata ai monaci buddisti quando sono ancora in vita. Il monaco medita e segue una dieta a base di acqua, noci e semi, per perdere massa grassa; poi si nutre di corteccia, aghi e radici di conifere; beve the a base di urushi, pianta velenosa che provoca sudorazione e diuresi, per perdere liquidi e far sì che epidermide e tessuti interni, assorbendo la tossina, siano repellenti per gli insetti necrofagi e le larve; infine entra in una cripta di pietra, nella quale può respirare solo attraverso una canna di bambù. Periodicamente suona una campanella per avvisare i monaci che vegliano su di lui, all'esterno della cripta, che è ancora in vita. Dopo mille giorni la cripta viene aperta: se il processo di mummificazione del corpo è andato a buon fine, significa che il monaco ha raggiunto la condizione di Buddha, altrimenti si esegue un rituale di esorcismo e la cripta viene sigillata nuovamente. Delle centinaia di monaci che hanno intrapreso questa pratica nel corso dei secoli, 24 sono giunti fino ai nostri giorni. L'ultimo monaco che ha praticato il sokushinbutsu, portando a termine il rituale, è deceduto nel 1903.



Il monaco Luang Pho Daeng; il monaco Thich Quang Duc.

Francesca Alfano Miglietti, su Rudolf Schwarzkogler.

“Un corpo ripensato per un'arte che si ramifica dentro le spire emozionali, che mostra i tabù, che modifica gli andamenti neuronali. Un'arte che non vuole spettatori ma testimoni... complici.. Le vicende degli ultimi anni hanno affondato le loro ricerche proprio su quella dimensione corporale che agli inizi degli Anni Sessanta artisti, hippies, astronauti e ribelli scoprono come territorio di riappropriazione e come luogo di mutazione. Corpo come soglia dell'autodeterminazione di una identità scelta e mutante. Corpo come piega di una rivoluzione bio-tecnologica, corpo come sangue, pelle, arti, sensi, ma anche corpo come paura, panico, angoscia, di pressione, tensione.. Un corpo alterato e modificato dalle mutazioni contemporanee, mutazioni sensoriali, cognitive genetiche, sessuali, tecnologiche. Un corpo rimodellato sulle proprie paure e sui propri desideri, un corpo che incarna il corpo sociale, che assomma i conflitti etnici, politici, bellici, un corpo che ha assorbito le radiazioni e le accelerazioni, un corpo che è divenuto una superficie da significare, tatuaggi, piercing, scarnificazioni, operazioni, menomazioni, marchi di un identità voluta, scelta, assoluta dalle nuove tecnologie della comunicazione e da un immaginario catodico e filmico che apre a nuove modificazioni e a nuovi territori corporali. [...] Questo lo scenario da cui si guarda il complesso e leggendario percorso di Rudolf Schwarzkogler, uno degli artisti protagonisti del Wiener Aktionismus. [...] Simula processi di castrazione, di aggressioni sadomasochistiche, travestimenti macabri, utilizza ripetutamente spazi bianchi, una palla bianca, garze bianche, un quadrato di vetro nero, pesci, fili elettrici e materiali chirurgici: materiali che riproducono il gelo l'asetticità del panico, della paura, dell'angoscia, che riproducono la minaccia, la morte, l'aggressione. La sua indifferenza al dolore è un'arma provocatoria verso tutti coloro che assegnano al dolore un valore negativo, e che ritengono la messa in discussione del concetto identità, e la sua inevitabile trasformazione, una perdita. Schwarzkogler mette in evidenza tutta la solitudine e l'alienazione dell'individuo all'interno della società, un' autosegregazione, un travestimento crudele che costringe gli spettatori a sintomi di repulsione e malessere di fronte ad un fuoriuscito dalla società, un uomo solo, disperato, malato, che esibisce un dolore mentale e corporale. Un lavoro fortemente politico quello di Schwarzkogler, ma contemporaneamente fortemente poetico e lirico: "In Schwarzkogler si distingue quell'erotica dolcezza febbrile che si può derivare dalla tradizione viennese, dove l'estrema volontà di espressione si eleva fino alla crudeltà erotica, ma viene sempre esteticamente superata." scriverà Hermann Nitsch che definisce il lavoro del suo amico Schwarzkogler apollineo.”



Il corpo incendiato. Saigon, 11 giugno 1963.

Il monaco buddista Thich Quang Duc si dà fuoco per protestare contro la politica di oppressione religiosa del dittatore cattolico Ngo Dinh Diem. Malcom Browne, che lo fotografa, vince il World Press Photo of the Year nel 1963 e il Premio Pulitzer nel 1964. Quando i monaci cremano nuovamente il corpo di Thich Quang Duc, tra le ceneri viene ritrovato il suo cuore, intatto: per i buddhisti è la prova inequivocabile della sua compassione, e da quel momento il monaco viene venerato come bodhisattva. Mentre gli statunitensi appiccano incendi con il napalm-B durante la Guerra del Vietnam, il cuore di Thich Quang Duc viene conservato nel caveau della banca nazionale.

Intenzionalità, almeno apparentemente: il monaco decide di darsi fuoco per protesta, i Marines USA lanciano Napalm perché glielo ha ordinato il loro comandante, il quale ha ricevuto ordine dal Dipartimento della Difesa, il quale ha ricevuto ordine dal Presidente degli Stati Uniti, il quale... condivisione del fine, corpi usati consci o meno di essere usati come mezzi per, che condividono il fine magari non i mezzi, meno usuale che si condividano i mezzi ma non il fine. "Sweet dreams are made of this / Who am I to disagree? / I travel the world / And the seven seas / Everybody's looking for something. / Some of them want to use you / Some of them want to get used by you / Some of them want to abuse you / Some of them want to be abused." degli Eurythmics, ma nella versione di Marilyn Manson. Invece, la SHC, spontaneous human combustion, è un presunto fenomeno naturale per il quale un corpo umano potrebbe prendere fuoco e consumarsi, senza fonti di innesco esterne; Nicole Miller (1725), la contessa Cornelia Bandi di Cesena (1731), Henry Thomas (1980) sono alcuni dei casi ascritti a questo fenomeno ancora senza spiegazione: secondo alcuni il corpo del soggetto inizierebbe a liquefarsi a causa del grasso presente nel corpo che brucia come uno stoppino, in seguito all'innesco in prossimità di fiamme come sigarette, camini, stufe; secondo altri si tratta del metano prodotto nell'intestino da batteri metanogeni, e rilasciato durante la digestione attraverso i pori della pelle; secondo altri ancora, nei casi di alcolismo oppure di una dieta ricca di grassi, i corpi subiscono uno stato di chiestosi e produzione di acetone, volatile e altamente infiammabile a contatto con l'aria.

THE BOSTON MEDICAL AND SURGICAL JOURNAL.

VOL. XIII. Wednesday, October 14, 1835. [NO. 10.]

ON THE CAUSES OF SPONTANEOUS HUMAN COMBUSTION.

FROM AN ESSAY BY JAMES BEVERLY, M.D. OF NASHVILLE, TENNESSEE.

The observations which have been hitherto collected in relation to this subject, seem to result in the firm conviction that a very large proportion of those who have suffered from spontaneous combustion, have been addicted to the abusive use of spirituous drinks. From this fact it has been concluded by some, and especially by Mr. Lair, that the different parts of their bodies having undergone a considerable alcoholic impregnation, had thereby contracted a high degree of combustibility, and consequently were easily ignited by the agency of any inflammable cause. This opinion appears to have enjoyed a very general and prolonged acceptance among the profession, as well as with the mass of mankind, not mentioned to the investigations of abstract physical and medical questions.

The opinion, indeed, derives apparent confirmation from the facts disclosed by the post-mortem examination of the bodies of persons who have died during a paroxysm of indeliberate intoxication. The different portions of their bodies have been found to exhibit a strong alcoholic odor. And Mr. Lair also remarks, in confirmation of this opinion, that the flames observed in combustions of this nature, especially very accurately in its appearance, that of alcohol in a state of inflammation, and that the individuals in whom this accident has most frequently



La SHC su una rivista del 1835; la cover del disco dei Pink Floyd "Wish you were here", dove usarono due stunt-men del cinema: Ronnie Rondell Jr, per l'uomo in fiamme, i due si stringono la mano con la sinistra, perché quel giorno il vento tira nella direzione sbagliata e Ronnie deve mettersi da quel lato per non dare fuoco all'altro stunt-man; la Torcia Umana dal film "I Fantastici Quattro".

A proposito degli stunt-men: siamo in un'epoca in cui la computer graphic non esisteva ancora, e alcuni corpi prendevano su di sé il rischio che altri corpi non volevano o potevano prendersi, per rappresentare il rischio, il pericolo, la morte, in una parola: la caduta, sullo schermo. Il primo stunt-man-men della storia è stato Frank Hanaway, ex cavallerizzo dell'esercito, nel film "The Great Train Robbery" del 1903. I critici cinematografici sono concordi nel dire che uno dei più grandi cascatori della storia del cinema è stato Buster Keaton, sul quale si sono scritti innumerevoli saggi. Uno dei più significativi è quello di Gianluca Solla, "Buster Keaton, l'inventore del gesto", 2016. Qui a lato un estratto.

Come agisce un attore? Un attore è il più povero di tutti gli esseri, e insieme il più felice, perché sa di non poter contare su altro che sul proprio corpo. Egli agisce in senso transitivo: agisce le cose e i corpi, il proprio e quelli altrui. Li mette in movimento o, più esattamente, li mette all'opera. Questo non significa che sia un'opera o che faccia opera. Questa parola parla di un oggetto impossibile, indicando a rigore qualcosa che resta impossibile e impadroneggiabile. Si tratta piuttosto di una postura, di un portamento, di un concatenarsi di cose che viene messo in moto. Che sia un capitolombolo dalle scale, lo scivolone su una buccia di banana, l'inciampo con un gradino, lo scontro di un corpo con un altro, tutto inizia da una caduta. Il cadere è la modalità del corpo sottoposto al richiamo della gravità. Beninteso anche di un corpo solido non umano, come quando un pianoforte precipita dalla gru che lo sorreggeva o una barca cola a picco sul fondo del mare. Si tratta di corpi senza controllo, incapaci di stare al posto che è stato loro assegnato. In realtà ci vuole arte - e molta - affinché il corpo giunga a quello stato di grazia apparentemente sgraziato che è la caduta. Bisogna lavorare affinché il corpo si faccia rapire dal suo stesso movimento, facendo del suo peso una leggerezza inaudita. Nell'attraversamento dello spazio, nel suo precipitare, un corpo precipita sempre anche nella sua condizione: precipita nel suo stesso corpo. Giunge lì a mostrarsi finalmente per quello che è sempre stato, per lo più senza saperne niente: la connessione di ciò che è altro, altri corpi, altre cose - in una parola: mondo.

CFR QUANTO SCRIVEVO PRIMA,
IN MERITO AL TUFFO E AL
SUO ISTANTE CONGELATO.

Il corpo esibito.

P.Di Paolo, "Piccola storia del corpo".

«Il secolo della cipria e delle parrucche», si legge a proposito del Settecento in un articolo del 1922 sulla «Rivista d'Italia»⁴⁶.

Il Settecento amò le donne, dirò così, artificiali: noi ci esultiamo dinanzi agli antichi pastelli, ammirando la freschezza del colorito, lo splendore delle capigliature di quelle dame, e risentiamo il fascino della bellezza settecentesca, senza pensare che quella bellezza era tutta finzione. Alti *supé* incipriati, pieni di penne e di fiori, di perle e diamanti; visi impiastricciati di belletto e sparsi di *nois*, che avevano un loro galante linguaggio: arrischiatissime perfide scollature; busti lunghi, stretti su i fianchi da spezzar le stringhe; grandi ventagli [...]. Ecco la donna pupatola d'Arcadia.

Immagine, questa, filtrata appunto da dipinti e memorie dell'epoca, ma anche – per quanto attiene all'immaginario legato al corpo e più specificamente alle sue componenti erotiche – dalla letteratura pornografica, che conosce in questo secolo un successo straordinario.

Non c'è nessuno dei grandi autori del Settecento che sfugga alla tentazione erotica. Diderot compone i *Giocelli indiscreti*; Montesquieu *Le Temple de Gnide*; Voltaire dissemina i suoi racconti di aneddoti erotici, come la storia della vecchia in *Candide*; lo stesso Rousseau, il virtuoso Rousseau, ha evocato le sue febbrili letture giovanili, fatte «con una sola mano». Che la si accetti o no, che se ne denigni, e talvolta con ragione, la qualità o la si esalti, la letteratura erotica ha la sua importanza nelle tendenze culturali del secolo. [...] Per via del suo oggetto, essa mette in scena lo spazio privato. Mentre le pratiche sessuali rientrano nel campo del segreto, mentre si nascondono i corpi sotto i nastri e sotto l'ampiezza degli abiti, mentre si moltiplicano i tabù linguistici, la letteratura pornografica esibisce un insieme di gesti personali e intimi che appartengono solo a sé stessi. Da questo punto di vista, pone il lettore nella posizione di «guardone»⁴⁷.

30

Come spiega in un saggio sulla «pubblicità dell'intimo» Jean Marie Goulemot⁴⁸, il successo del romanzo pornografico mette in gioco sia la «nostalgia di una trasparenza dei corpi» (e quindi di una esibizione meno pudica della sfera amorosa e sessuale) sia l'«individualizzazione della lettura»: tutto ciò che in Sade diventa clamoroso e osceno non solo perché esibisce l'*organico*, il *viscerale*, l'interno anatomico, come Villon, Rabelais, Scarron, ma perché estremizza la sessualità, sino a farne la sostanza stessa della scrittura.

1.3 Un altro morso

«E poi arriva l'Ottocento» scrive ancora Tabucchi⁴⁹, «così scientifico, così positivo»: il trionfo dello studio anatomico; Cesare Lombroso (la «retorica del corpo leggibile»⁵⁰); gli eugenisti, gli studi sulle razze.

Nell'Ottocento, i criteri di leggibilità del testo corporeo, intesi anche come una naturalizzazione delle stratificazioni sociali proprie del moderno organismo borghese, giungono a decretare in misura crescente le condizioni stesse di rappresentabilità del soggetto: «*The body becomes legible in the Nineteenth century*» scrive Michael Shortland – [...] and this legibility redirects character description in the novel, character description in art, and character definition in the sciences». [...] Il romanzo realista appare in tal senso modellarsi sul corpo scomponibile e razionalmente segmentabile delle *silhouettes* fisionomiche o delle anatomie in cera [...]. Nelle parole di Roland Barthes, «questo corpo dilaniato, tagliuzzato [...] l'artista – il romanzo realista aggiungeremo noi – lo mette insieme in un corpo totale [...]». Tuttavia, senza che il

31

soggetto lo sappia [...] questo corpo salvatore resta un corpo fittizio [...] un oggetto il cui *sotto*, il vuoto, continueranno a suscitare la sua inquietudine, la sua curiosità e la sua aggressività»⁵¹.

Corpo-detrutto, corpo-frammento, corpo-*monstrum*: in quanti modi si declina il corpo nell'Ottocento?

Anche il «brutto», il deforme diventano elementi significativi se non addirittura qualificanti. In pittura si sceglie la via della concretezza, un «linguaggio interamente fisico», a dirla con Gustave Courbet, nelle cui opere «la realtà si distende come un corpo greve, opaco, potentemente insignificante»⁵².

Questa è la felicità di Courbet, che gli fa conseguire la stordita sonnolenza pomeridiana delle *Demoiselles des bords de la Seine*, abbandonate sull'erba a smaltire il vino dell'osteria, le vesti rialzate nell'ora calda, la barca deserta dondolante all'ormeggio sotto il folto fogliame. Dei due corpi si sente l'odore della pelle, il sudore.⁵³

Il corpo della donna di *Colazione sull'erba* di Edouard Manet (1863) scandalizza non per la sua nudità, ma per la mancata idealizzazione. Anche quando non esibiti, l'*organico* e il *viscerale*, nell'Ottocento, sembrano rivelarsi come un'ombra sotto la pelle, segnata dall'imperfezione: si pensi, tra i tanti esempi possibili, alle opere di Théodore Géricault, al corpo umano come oggetto «degerarchizzato», come natura morta. Citare, in ambito italiano, esperienze come quelle del fiorentino Adriano Cecioni o del senese Giovanni Dupré (Fig. 7) può essere utile a definire una temperie artistica che ha in quegli anni i suoi corrispettivi letterari nei romanzi realisti e veristi. Corpi goffi, sgraziati, malati, ridotti all'indigenza, affamati di cibo o di sesso: so-

32

ro. Il nostro esploratore del futuro non potrà più individuare l'ideale estetico diffuso dai mass media del XX secolo e oltre. Dovrà arrendersi di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza.⁷³

Riesce la letteratura dei nostri anni a raccontare questo «sincretismo totale», questo «politeismo della Bellezza»? Lo fa, con fatica comprensibile, cercando appigli e referenti fuori dalla tradizione, attingendo suggestioni dal calderone di immagini artistico e mediatico. Mutevole, pronta al travestimento, la letteratura degli ultimi anni non è lontana dalle *performance* artistiche «che cercano come l'assoggettamento dello spettatore, il cui desiderio suscitano e insieme rifiutano di esaudire»⁷⁴, inventando una «strategia dell'avvenenza abilmente alternata a un'altra dell'orrore»⁷⁵. Riferendosi a artisti discussi come Matthew Barney e Vanessa Beecroft, Michele Dantini evidenzia come

Il corpo, mai quanto oggi esibito, e si ossessivamente in scena ma sempre solo nei termini del simulacro. Non costituisce ambito di relazione: si porge allo sgomento o all'adorazione, non è davvero un corpo umano, piuttosto abita in una dimensione luminosa, tabuizzata. Appare di radiosa giovinezza oppure atroce, turpe, difforme: suscita smarrimento e perfino vergogna per l'insostenibile bellezza, per il turgo eroico delle membra, oppure raccapriccio.⁷⁶

Si parla di un corpo a cui è negata l'integrità, esploso, offeso, ferito, «sessuato, oceanico e fecondo, vivificante, onniveso», audace, escluso, solitario e disperato, ermafrodito, sterile. È in questa contraddittoria pletora aggettivale che vanno ricercati senso e ragioni di una «tragedia»?

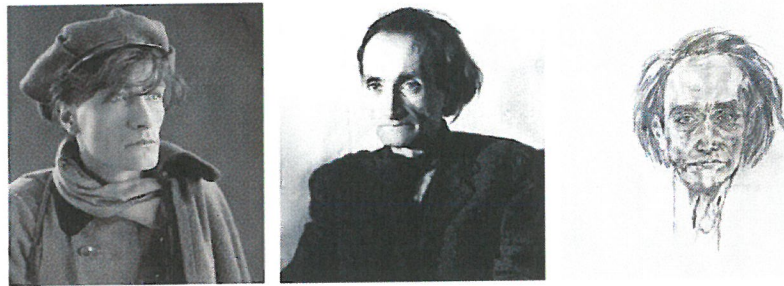
42

Il corpo artaudiano. Antonin Artaud, 1896 - 1948.

"Queste narici di pelle e d'ossa / dove iniziano le tenebre / dell'assoluto e il dipinto di queste labbra / che tu chiudi come un tendaggio // E quest'oro che ti scivola in sogno / spogliandoti la vita delle ossa / e i fiori di questo sguardo finto / da cui raggiungi la luce // Mummia le mani affusolate / ti rivoltano i visceri, / queste mani in cui l'ombra spaventosa / prende figura d' uccello // Tutto ciò di cui s'adorna la morte / come per un rito vago, / queste chiacchiere d'ombra e l'oro / in cui nuotano i tuoi neri visceri / È là che di raggiungo, / lungo la strada calcinata di vene / e il tuo oro è come le mie pene, / peggiore testimone e più sicuro." - Antonin Artaud, "Invocazione alla mummia".

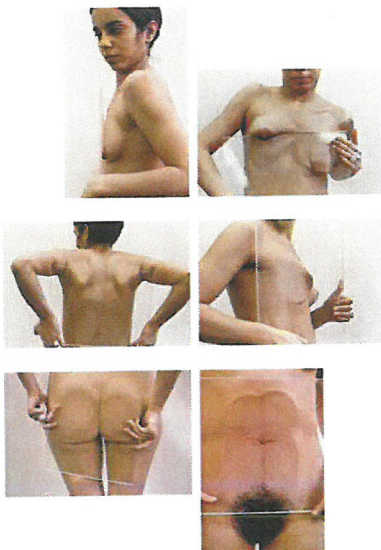
"Questa carne che non si trova più nella vita, questa lingua che non riesce più a superare la sua scorza, questa voce che non passa più pro le strade del suono, questa morte moltiplicata di me stesso e in una sorta di rarefazione della carne. L'avete vista la mummia irrigidita nell'intersezione dei fenomeni, questa ignorante, questa vivente mummia che tutto ignora delle frontiere del suo vuoto che si spaventa delle pulsazioni della sua morte." - Antonin Artaud, "Notes pour une lettre aux Balinas".

"Ogni apparizione dell'attore sullo schermo è un anticipo della sua morte (in questo senso forse bisogna intendere gli eterni ri-morti di Bazin), e insieme ne è lo scongiuro. Se si vuole, il sonoro è una protesi, il colore è il perfezionamento del make-up: imbalsamazione d'una mummia semovente, fatta di luce e di ombra. [...] Non ci si trova mai coinvolti in un film senza pericolo, se il film è degno di questo nome, perché il cinema dà vita alla Mummia dell'essere, libera e rende visibile Ka, il fantasma del Doppio." - Alessandro Cappabianca, "Dell'altro che è nel medesimo. Artaud e il cinema."



Valentina Puoti, "Ana Mendieta, storia di un'artista dimenticata", 2021.

"Il percorso artistico di Ana parte dai suoi primi anni universitari, tra 1972 e 1973, durante i quali l'artista sperimenta diverse tecniche per esplorare ed esaminare la soggettività femminile e l'identità di genere. Nel fare questo utilizza la fotografia come mezzo e come soggetto principale il suo stesso corpo: in *Glass on Body*, Ana manipola varie parti del suo viso e del suo corpo schiacciandole su una lastra di vetro, deformandole e snaturandole; mentre in *Facial Hair Transplant*, serie fotografica presentata per la tesi del master, Ana è fotografata con una finta barba (fatta con dei veri peli tagliati dal volto del suo amico Morty Sklar) con l'intento di analizzare l'apparenza estetica della donna e dell'uomo. Il corpo è sempre al centro delle opere di Ana, spesso come mezzo di ribellione e di denuncia. Emblematica in questo senso è un'opera del 1973 intitolata *Untitled (Rape Scene)*, che come annuncia il titolo è una reazione alla violenza sulle donne e, più in particolare, rappresenta la risposta allo stupro e omicidio di una studentessa universitaria di nome Sara Ann Otten. Il lavoro consiste in una performance dal vivo, in cui Ana invitava professori e studenti al suo appartamento facendosi trovare nel mezzo di una stanza, ricreando la scena dello stupro esattamente come era stata descritta dalla cronaca. Lei restava lì legata, immobile e "sanguinante" per circa un'ora. L'artista era, infatti, convinta che l'unico modo di denunciare un



mostruoso atto di violenza, quale è lo stupro, era far sì che le persone si trovassero di fronte all'accaduto stesso, restandone traumatizzate. Nel corso di varie sperimentazioni, il sentimento di base che influenza l'operato di Ana è sicuramente quello dell'appartenenza ancestrale alla terra. Il distacco forzato e violento dalla sua adorata Cuba, negli anni dell'infanzia, fu sentito infatti come uno "sradicamento" e portò l'artista ad elaborare un determinato concetto di "natura" secondo il quale tutte le creature del mondo appartengono alla Madre Terra; fanno quindi il loro corso, nascendo, morendo e ricominciando il ciclo vitale a partire dalla natura stessa. È così che nascono i cosiddetti "earth-body works", lavori di terra-corpo. *Siluetas* e *Fetish* (entrambi realizzati tra 1973-1980) sono una serie di performance e sculture all'aperto, iniziate da un viaggio che Ana compie in Messico, nelle quali l'artista si distende nuda in scenari naturali e si ricopre di fiori o di terra e altri materiali. Questo tipo di rappresentazioni subiscono poi un'evoluzione, finché le siluetas non diventano delle semplici sagome, rappresentanti un corpo, il corpo di Ana. Si fondono quindi con gli elementi naturali quasi come se stessero per ritornare al loro stato originario e primordiale.

CFR QUANTO SCRIVEVO IN AERITO AL FATU
CHE TUTTI I CORPI DI OGNI TEMPO SONO
ANCORA PRESENTI, SEPPUR TRASFORMATI.

Il corpo indotto. Salon Indien, Grand Café, Parigi 1895.

CFR VICEVERSA IL FILM DI BRYER (?)
 IN CUI GLI ATTORI RECITANO ALCUNE SCENE
 DOPO ESSERE STATI IPNOTIZZATI DAL REGISTA.
 ERA "IL VETRO?", "IL RUBINO"? NON RICORDO IL TITOLO.

Nel 1895 Jean Hamman è tra i primi spettatori dei film dei fratelli Lumière: affascinato dal cinema decide di intraprendere la carriera di regista. Nel 1903 si trasferisce in America. Uno dei pochi film che gira non a tema Far West è "L'isola dello spavento", tratto dal romanzo di H.G. Wells "L'isola del dottor Moreau": uno scienziato lavora ad una ricerca mai tentata prima, umanizzare creature animali modificandole con vivisezione, asportazione di tessuti e trapianti di arti, insieme ad un intervento di tipo ipnotico per stimolarne la mente ed evitare che ritornino ai loro istinti. È considerato il primo esempio di genere uplift: una razza avanzata interviene nell'evoluzione di un'altra specie. Il film è andato perduto, restano alcuni fotogrammi pubblicati sulle riviste d'epoca e la durata, 23 minuti. Sono entrambe del 2018 due notizie che hanno a che fare con l'ibridazione: il 29 gennaio lo scienziato Gordon G. Gallup jr, psicologo evolucionista, racconta l'episodio riferitogli da un ex collega dell'università: durante un esperimento di inseminazione di una femmina di scimpanzé con sperma umano, in un laboratorio di Orange Park (Florida), non solo la gravidanza è avvenuta ed è giunta a termine, ma ha dato origine ad un parto vivo; lo "humanzee" è stato poi sottoposto ad eutanasia, dopo le considerazioni morali ed etiche degli scienziati. La seconda notizia riguarda la Cina: il governo ha dato via libera alla sperimentazione per far crescere organi umani in corpi animali, così da poterli usare per i trapianti; presso lo State Key Laboratory of Stem Cell di Pechino sono nati due maiali con una parte di cellule di macaco nei tessuti del cuore, del fegato, della milza, dei polmoni e della pelle.



Fotogramma dal film "L'isola dello spavento, e dal film "Titanic".

Da "La mostra delle atrocità", J.G. Ballard, 1970.

La rinoplastica della regina Elisabetta

Sono state avanzate molte ipotesi sulla forma ideale del naso della regina, e sui mezzi da impiegare per ottenerla. Alcuni dei suoi chirurghi erano nettamente a favore del profilometro (Straith, 1938), il quale avrebbe consentito al naso di Sua Maestà di emergere, dopo l'operazione, con un'altezza, un angolo e una linea del tutto conformi a uno standard. Altri chirurghi invece avevano scelto di lavorare direttamente sulla paziente, sottoponendo a Sua Maestà vari modelli di naso e cercando quello che potesse avere la sua approvazione. Quest'ultima idea era analoga alla procedura che si segue quando si sceglie un nuovo cappello.

Purtroppo i tessuti umani vanno soggetti all'indurimento, e si comportano in modo quasi sempre imprevedibile. Non sarebbe stato ragionevole, insomma, insistere troppo perché Sua Maestà si pronunciasse sui dettagli. Venero perciò discusse solo le linee generali: se il dorso del naso dovesse avere una linea dritta o leggermente incavata, se la forma complessiva dovesse essere all'insù oppure no, se la punta dovesse diventare affilata o se la si dovesse lasciare così.

Preparativi preoperatori. Le vibrissie nelle narici della regina sono state rase, e al naso è stato applicato un impacco di cocaina e adrenalina, come se si trattasse di una resezione del setto sotto la mucosa. Poi si è proceduto a un'anestesia generale, la trachea della regina è stata intubata e la faringe è stata accuratamente esclusa dal percorso del tubo.

Le incisioni. Sono state praticate varie incisioni vestibolari bilaterali lungo la linea delle pareti laterali, fra le due cartilagini (alare e laterale). Queste incisioni sono state prolungate fino all'apice di ciascuna narice, per poi incontrar-

La plastica mammaria riduttiva di Mae West

La riduzione delle dimensioni del seno di Mae West rappresentava una sfida chirurgica di una certa rilevanza, per di più complicata dalla richiesta della paziente che i capezzoli potessero restare disponibili per i giochi orali durante l'atto sessuale. C'erano molti altri fattori di cui tener conto: l'età della signorina West, il tipo di ingrossamento, se ci fosse una situazione di pura ipertrofia, il grado di ptosi in atto, le effettive dimensioni dell'ingrossamento, e, in ultimo, l'eventuale presenza di patologie nel tessuto della mammella. Una caratteristica rilevante del seno della paziente era l'obesità e l'ingrossamento veramente fuori dalla norma. Dopo i cinquant'anni il tessuto del seno può andare incontro a seri inconvenienti se la circolazione sanguigna nella zona è in qualche modo meno efficiente. Nel caso della signorina West, perciò, si decise di evitare l'operazione più classica e si optò per un'amputazione subtotale con trapianto successivo dei capezzoli.

Se si ha a che fare con seni molto grandi in soggetti di età avanzata, può essere necessario operare la riduzione del tessuto mammario in due fasi successive, dato che la riduzione radicale, in un passo solo, può interferire con l'innervamento del capezzolo e impedire l'erezione durante le successive eccitazioni sessuali. Perciò la signorina West fu avvertita della possibilità di dover ricorrere a una seconda operazione. Poiché si era in presenza di una ptosi senza ipertrofia il problema principale era che i seni della paziente potessero essere ricollocati nella loro posizione normale. La presenza di dolori e di mastiti croniche non costituiva una controindicazione all'operazione. In ogni caso, il tessuto asportato sarebbe stato esaminato con ogni cura per ac-

Il lifting della principessa Margaret

Quando la principessa Margaret raggiunse la mezza età, la pelle delle guance e del collo cominciava a rilassarsi per il cedimento delle strutture di sostegno. Le pieghe naso-labiali diventavano più profonde, e i tessuti morbidi attorno alla mascella cascavano in avanti. Le guance aumentavano di volume. Le pieghe del collo, viste di profilo, apparivano più lunghe, e tutta la linea mento-collo perdeva il profilo giovanile per diventare convessa.

L'illustre chirurgo plastico Richard Battle ha osservato una volta che una delle grandi disgrazie del chirurgo che opera in questo settore è che lui solo possiede l'abilità tecnica e le conoscenze necessarie per correggere le situazioni che gli vengono sottoposte. Ciò non toglie che, se il paziente è disposto a pagare il prezzo del trattamento, le operazioni necessarie verranno eseguite. Si dovrebbero evitare le incisioni troppo estese sul collo per rimuovere il tessuto in eccesso. Le cicatrici infatti tendono a restare troppo visibili, e ciò può diventare successivamente motivo di denunce e cause giudiziarie. Nel caso della principessa Margaret l'incisione avrebbe dovuto essere coperta quasi del tutto dai capelli e dalle stesse orecchie.

Procedura chirurgica: è stata praticata un'incisione che dalla tempia della principessa Margaret andava all'indietro e all'ingù fino all'apice dell'orecchio. Da qui, davanti all'orecchio, partiva verso il lobo una piega: l'incisione l'ha seguita, contornando poi il margine inferiore del lobo stesso fino a un punto leggermente al di sopra del livello del trago. Da lì essa è stata proseguita, all'indietro e verso il basso, secondo un angolo ottuso, fino al margine dei capelli.

A questo punto i bordi dell'incisione sono stati forzati. Dapprima con un bisturi, poi con un paio di forbici, la pel-

Il corpo crocicchio. Mesopotamia, 2900 al 2700 a.C.

Altro esempio di uplift è Stargate di Roland Emmerich: la divinità egizia Ra è un membro di una razza aliena in via di estinzione, alla ricerca dell'immortalità; scoperti gli esseri umani decide di abitarne i corpi, perché con la sua tecnologia sono facili da riparare e prolungarne l'esistenza. Nel primo poema epico della storia dell'umanità il monarca Gilgames parte alla ricerca dell'immortalità, sconvolto dalla morte dell'amico Enkidu; trova la pianta che restituisce la giovinezza, ma sulla strada del ritorno un serpente gliela ruba; Gilgames torna alla città di Uruk a mani vuote, persuaso che l'immortalità sia condizione esclusiva degli dei. Nella tradizione mesopotamica il destino dei corpi è quello di abitare la città sotterranea dei defunti, posizionata sotto le acque dell'oceano: una sorta di immagine speculare, di territorio identico ma sotterraneo e capovolto rispetto alla città dei vivi. Non vi è distinzione tra anima e corpo, dicotomia che arriverà solo in seguito, con la filosofia platonica: in Mesopotamia il defunto viene nutrito, lavato, e spesso sepolto sotto al pavimento della casa dove abitava.

Marinella Ceravolo, "Semantica e narrazione della danza nell'antica Mesopotamia"

Da "Movimenti e funzioni rituali nel Mediterraneo antico. Danza, estasi e corpi."

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo. Sapienza - Università di Roma

"In un frammento paleobabilonense da Sippar dell'Epopea di Gilgameš è conservato uno dei passaggi oggi più celebri della letteratura mesopotamica: il discorso della taverniera Siduri. Dinnanzi alla morte dell'amico e compagno di avventure Enkidu, Gilgameš abbandona il trono di Uruk e, prostrato dal lutto, intraprende un viaggio alla ricerca dell'immortalità. Terminato il percorso del dio-sole, l'eroe si imbatte nella taverniera Siduri che, sorpresa dal suo aspetto trasandato e infelice, lo esorta ad abbandonare la sua missione e ad accettare il destino mortale dell'uomo. In risposta a questa amara consapevolezza, la donna invita l'eroe a non rifuggire più le bellezze e le gioie della vita: «O Gilgameš, dove vai girovagando? / Non puoi trovare la vita che cerchi: / quando gli dèi hanno creato l'umanità, / per gli uomini hanno stabilito la morte, / la vita l'hanno conservata nelle loro mani. / Tu, Gilgameš, fa' che il tuo ventre sia pieno, / divertiti continuamente giorno e notte, / fa' festa tutti i giorni, / balla (sâru) e danza/gioca (mêlulu) giorno e notte! / Che le tue vesti siano pulite, / che la tua testa sia lavata e possa tu essere bagnato dall'acqua. / Guarda il bambino che ti stringe la mano / e possa la tua sposa gioire ripetutamente sul tuo petto. / Questo è il destino [dell'umanità!]"

CFR IL SATYRICON DI PETRONIO, LA CENA DI TRIMALCIONE

Di fianco al piacere del cibo, all'abbandono del lutto attraverso il lavaggio del proprio corpo, all'amore e alla famiglia, i versi 7-9 costituiscono un blocco interamente dedicato alla sfera del divertimento. In questo contesto, è inserita la danza volteggiante (sâru) che, confermando quanto emerso dalle polisemie lessicali, è anche qui associata alla danza / gioco (mêlulu), facendosi espressione di leggerezza e divertimento."

Il corpo per la medicina babilonese è luogo di pensiero, sentimento, esperienza e conoscenza, e il libbu (le viscere, l'addome, il cuore) è il luogo di unione tra la dimensione psico-emotiva e la corporeità, nella concretezza fisica degli organi. Il concetto di città parallela è ripreso da Neil Gaiman: Neverwhere, NessunDove, è sotto Londra; in Hellboy di Guillermo del Toro, sotto al ponte di Brooklyn c'è un'enorme città chiamata Il Mercato dei Troll; Clive Barker in Cabal la chiama Midian, ed è popolata da mostri e reietti che la società non vuole. Di Clive Barker sono anche i Cenobiti, detti Ordine dello Squarcio: demoni che raggiungono questa realtà attraverso una frattura spazio temporale innescata dal Cubo di Lemarchand, chiamato anche La Configurazione del Lamento; il loro compito è torturare chi ha aperto il passaggio. La frase che pronuncia Pinhead, il capo dei Cenobiti, interpreta in altra chiave l'idea platonica di separazione tra anima e corpo: "We will tear your soul apart."



L'angelo della Morte in Hellboy; una degli abitanti di Midian; i Cenobiti di Clive Barker.

Il corpo attrito.

Nuto Revelli, ne "L'anello forte", raccoglie le testimonianze di donne contadine appartenenti alla generazioni dei miei nonni, e di quella precedente, grossomodo. Una in particolare, di queste interviste riportate in parola scritta, mi è rimasta impressa. Ad un certo punto, la donna racconta che, da giovane, non "aveva le parole per dirlo", cioè per tutta una serie di cose la sua condizione subalterna e tenuta nell'ignoranza le ha impedito di trovare o sapere le parole giuste per definire alcune cose (tra le quali, per inciso, le mestruazioni). Lo spaccato del corpo femminile di nemmeno troppi anni fa è impressionante: la situazione delle donne in quell'epoca, la guerra, la fatica, il lavoro. E questa cosa del "non avere le parole per dirlo" mi torna spesso in mente. E' un'espressione che considero sacra, e con molta cautela la maneggio, per altri scopi ma non troppo dissimili, qui in questo testo sul corpo.

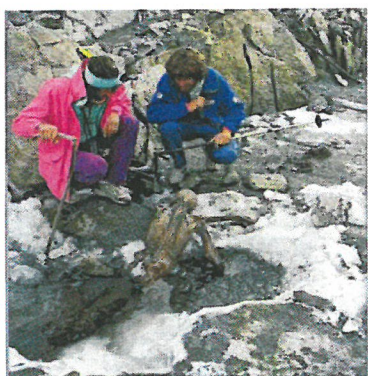
Se in passato "non avere le parole per dirlo" è stata l'epifania di una condizione "inferiore", oggi forse, "avere tutte le parole per dirlo" è al suo opposto condizione altrettanto deleteria. Non parlo ovviamente della condizione femminile, bensì del fatto che ogni cosa abbia, forse troppo spesso e troppo facilmente, parole che semplificano, scorciatoie, mezzucci per disfarsi delle cose con una semplicità che denota superficialità, mancanza di consapevolezza, adesione al pensiero televisivo tutto ingurgitante e mai sazio. Nello specifico, per un performer o per chi volesse avvicinarsi a questa forma d'arte, avere le parole per dirlo è un sintomo che qualcosa non torna. Perché già la definizione di performance (che sia storica, psicologica, neurologica, antropologica, culturale, contemporanea, eccetera) è sempre sfumata, dai contorni incerti, mutevole. Lo stesso vale per il corpo: ovviamente è giusto che ci siano parole per dirlo, per raccontarlo nelle sue funzioni, in tutti i suoi aspetti, biologici o psicologici. Ma esiste – c'è, chiunque lo percepisce, e che cosa ne fa è ciò che fa la differenza – un lato della realtà che sfugge ad ogni definizione, e che anzi, nel suo cercarne una definizione, ha tutta la sua importanza evolutiva personale.

Così, alle volte, non avere le parole per dirlo è cosa buona, perché significa che ci si trova davanti a qualcosa che non è così scontato, così facilmente addomesticabile. Un esempio davvero banale: lo spettacolo del cielo stellato. Ovviamente sappiamo del cosmo, delle stelle, della loro distanza, della velocità della luce, eccetera. Come si chiama allora quel sentimento che sopraggiunge? Nostalgia? Malinconia? Senso di piccolezza o grandezza? Quali sono le parole giuste per dirlo? In questo attrito nella ricerca di una definizione sta molto, se non tutto. Torniamo alla fisica come metafora. Se non ci fosse attrito, tutto scivolerebbe in ogni direzione, per inerzia. Se ci fosse troppo attrito, niente di potrebbe spostare da dove si trova. Il giusto attrito, la pianta del piede fa presa sul suolo, i muscoli della gamba spostano il peso in avanti, in quella caduta controllata continua che chiamiamo equilibrio, e allora si può camminare. Niente attrito, niente musica, tra l'altro. Fisicamente parlando, prima ancora che psicologicamente o culturalmente. E niente storie, secondo il modello proposto da molti manuali di scrittura: non c'è racconto, romanzo, forma scritta che non abbia in sé un qualche conflitto, che poi si risolva o meno e se venga esplicitato o no e altra questione.

Il corpo rappresenta – dovrebbe rappresentare un attrito. Accordare questo attrito alla realtà, alla vita, all'esistenza biologica e alla sua rappresentazione casomai artistica è – dovrebbe essere – il lavoro centrale di ogni artista, e anche e soprattutto di quello performativo. Non c'è performance (riuscita) che non possa essere letta in chiave di attriti, e loro risoluzioni, nelle scelte prese, o mancate, volutamente. La ricerca delle parole per dirlo – in questo caso, delle *parole* in senso metaforico, se si usano immagini o suoni eccetera – è eterna e continua, ed è proprio questa bellezza che genera bellezza. Questo non significa affatto che ogni opera sia approssimativa o in fieri – almeno, non nel senso comune del termine – ma è che cosa ne fa dei vuoti, delle mancanze, di questa approssimazione, che la può rendere un capolavoro, illuminante. Lo stesso, forse, è per quest'opera sul corpo – un insieme di spunti, di indicazioni, suggerimenti per manovrare l'imbarcazione in una direzione, una mappa di quanto si sa (mappa approssimativa e incompleta, assolutamente) piena di hic sunt leones. Intuizioni, certamente e in parte anche sbagliate. Ovviamente, non ne sono soddisfatto. Ma è un tassello, e forse già sto pensando al prossimo.

Il corpo ibernato. Val Senales, Trentino Alto Adige, 3300 a.C.

La Alcor Life Extension Foundation ha sede a Scottsdale, in Arizona, ed è stata fondata da Fred e Linda Chamberlain. Fred è conservato in stato di animazione sospesa in una capsula criogenica; sua moglie invece è ancora membro attivo dello staff che studia come conservare corpi in attesa di poterli risvegliare e guarire, con la tecnologia futura, e come prolungare in modo indefinito l'esistenza umana. L'equivalente della Alcor nella sua versione russa è la KrioRus, nata nel 2005 come progetto del Movimento Transumanista Internazionale. Quando il 19 settembre del 1991 viene ritrovata nel ghiacciaio della Val Senales la mummia del Similaun chiamata poi familiarmente Otzi, molti sostenitori della crioconservazione la prendono come prova a favore delle loro teorie. Sul corpo di Otzi sono stati individuati 61 tatuaggi: punti, linee e crocette in corrispondenza di forme di artrosi trovate con gli esami radiologici. Inoltre Otzi ha una punta di freccia in selce all'interno della spalla sinistra, penetrata a fondo in direzione del cuore, un taglio sul palmo della mano destra e un trauma cranico: è deceduto di morte violenta. La postura innaturale del corpo potrebbe essere un tentativo di estrarre la freccia dalla schiena.



R. Messner e H. Kammerlander con Otzi; Brad Pitt con il tatuaggio di Otzi, sullo sfondo Quentin Tarantino.

Cindy Sherman: "Quando andavo a scuola cominciavo a disgustarmi la considerazione religiosa e sacrale dell'arte, e volevo fare qualcosa... che chiunque per strada potesse apprezzare... Ecco perché volevo imitare qualcosa di appartenente alla cultura, e nel contempo prendermi gioco di quella stessa cultura. Quando non ero al lavoro ero così ossessionata dal cambiare la mia identità che lo facevo anche senza predisporre prima la macchina fotografica, e anche se non c'era nessuno a guardarmi, per andare in giro."



Nei panni di Rose Selavy: Marcel Duchamp, Johnny Depp (Robert Wilson ph.), John Frusciante (cover dell'album).



Il corpo riparato. Monti Zagros, Kurdistan, 200.000 a.C.

Gli interventi sul corpo - chirurgici, protesici o di body art - non sono appannaggio esclusivo delle età più recenti della storia dell'umanità. Da quando l'essere umano ha il pollice opponibile, interviene non solo sull'ambiente circostante ma anche su se stesso. Il Neandertal ritrovato nella grotta di Sanider non avrebbe raggiunto l'età di 50 anni, se gli altri del suo gruppo non gli avessero amputato l'avambraccio destro in seguito ad una grave frattura; gli etruschi usano protesi dentarie sia per fissare denti che per sostituirli; la trapanazione del cranio, a scopo teurgico e su corpi viventi, è molto diffusa nel paleolitico in ogni continente; in base a credenze pseudoscientifiche è praticata ancora oggi da alcuni chi afferma che consenta un maggior afflusso di sangue al cervello e ne stimoli il metabolismo; nel manga Homunculus di Hideo Yamamoto la trapanazione del cranio consente di vedere con l'occhio sinistro le rappresentazioni fisiche dei pensieri e dei sentimenti più segreti delle persone.



Francesca Rigotti in "Filottete: rubare l'anima" di Enrico Testa, su Doppiozero, 2021.

"Nel Prologo Odisseo spiega a Neottolemo, che lo accompagna nell'impresa, tutto quello che il pubblico di ascoltatori o lettori ha bisogno di sapere: che Filottete è figlio di Peante, che Odisseo ricevette dai comandanti dei Greci l'ordine di abbandonarlo sull'isola di Lemno con una piaga purulenta al piede; e che Odisseo è venuto per riportare Filottete a Troia perché la città non può essere conquistata senza il suo arco. [...] Altro che offrirgli cura amorosa e assistenza medica e spirituale: i greci si sbarazzano rapidamente di Filottete facendolo sbarcare sull'isola arida e inospitale, fornito soltanto di qualche straccio e di un po' di cibo, insieme al suo prezioso possesso, quello che gli dà il nome: φίλος κτήμα (phílos ktēma), cioè l'arco e le frecce di Eracle. [...] Filottete soffre dunque fisicamente del dolore di un male per il quale non porta responsabilità né per il quale debba provare vergogna, grida e si lamenta. Ma la sua voce disturba e il «nudo offrirsi del suo dolore» sgomenta e distrae i compagni. È questa una tragedia, sottolinea Testa, in cui sono intensificati gli aspetti linguistici, dal grido selvaggio, quasi una invocazione al padre (pappai, pappai) al peso delle interiezioni e del silenzio o assenza di parola, che può essere soltanto la sua voce o l'eco della stessa («Quante volte, dal monte di Hermes / a me tornava - ripercosso gemito della mia tempesta - l'eco della mia voce!»); ma anche dal risuonare improvviso alle orecchie di Filottete, dopo quasi dieci anni di solitudine, di una parlata, non una parlata qualsivoglia ma una «parlata carissima», la lingua greca, il saluto di un Greco in greco, la φωνή, la voce umana, quella che identifica inconfondibilmente la persona, e lo sapeva bene la Sfinge quando pone l'enigma a Edipo: chi è che, avendo una e la stessa voce, si trasforma in quadrupede, bipede, tripede? Ma Filottete soffre anche del fetido odore della piaga al piede, che disturba pesantemente le narici dei Greci. L'odore del dolore, poco se ne conosce. L'odore del miserabile, del malato, del povero. L'odore della stanchezza, della miseria, della paura. L'odore del rieito e dell'oppresso. Poco di questo si parla, ma è bene ricordare che i discorsi razzisti insistevano e insistono anche sul cattivo odore dei neri, degli schiavi, dei migranti, o anche dei meridionali degli anni '50. Come si comporta ora che gli viene proposto di ritornarvi? Odisseo non sarebbe Odisseo se non ricorresse all'inganno: fagli credere che gli sei amico - raccomanda a Neottolemo - prendilo con l'inganno, digli che lo riporteremo alla casa del padre, «rubagli l'anima», giacché, esclama Odisseo qui volenteroso discepolo di Bentham, «dire il falso non è cosa vergognosa se porta al successo». È necessario, δει, dice il testo greco. È il comando imperioso di Odisseo a Neottolemo: vedi di riuscire a rubargli l'anima, ψυχὴν... ἐγκλέψεις. Non è grave, non è un furto vero e proprio, è una specie di furto metaforico, sembra voler dire Odisseo. E tuttavia di fatto la ψυχή è la vita, è l'essenza della persona; non un organo del corpo ma in qualche modo la persona stessa, la sua essenza vitale e, dopo la morte, la sua immagine, la sua ombra. [...] Eppure Filottete non seguirà neanche l'amico - il suo rifiuto di tornare presso chi lo aveva scacciato è adamantino - dimostrandogli di amare la propria dignità più della propria vita: non tornerà a Troia nemmeno in nome del bene comune dei Greci, i suoi fratelli di lingua, la sua gente. Se le cose cambieranno alla fine della tragedia è perché interverrà nientemeno che Eracle, il deus ex machina per eccellenza. Non spiega poi la sofferenza di Filottete, neanche un dio sceso dal cielo può farlo; il dolore nella visione greca, a differenza di quella che sarà la visione cristiana, non è salvifico e non viene messo in scena ed esibito con grande enfasi, come farà Gesù Cristo - la lettura è di Galimberti, ma la facciamo nostra. Se la vita ti è favorevole, espandila, altrimenti esci di scena, come farà Socrate con grande dignità. Ma soprattutto non permettere che nessuno ti rubi l'anima."

CONSIDERANDO CHE NEOTTOLEMO VUOLE "FARE PRESA" SULLA PASSIONE/DESIDERIO DI FILOTTETE DI TORNARE A CASA (IL "NOSTOS", IL VIAGGIO DI RITORNO TANTO CARO AI GRECI, CHE ULISSE/ODISSEO CUPISCE MA CHE RESTA PRECLUSO A FILOTTETE) POSSIAMO DIRE CHE DEI CORPI, DOPO LA MORTE, RESTANO (RICORDATI, O NELLE OPERE) LE "PASSIONI/DESIDERI" DEI DEFUNTI E CON QUESTI COINCIDA LA ΨΥΧΗ?

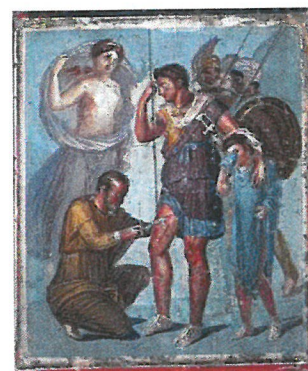
IL CORPO SONORO? IL CORPO "PHONE"?



PROTAGGE ESECUITO SU SEZIONE DI TRONCO D'ALBERO, DURANTE LA MIA PERMANENZA IN MONTAGNA 20 LUGLIO 2022. C'È QUALCOSA DELLA MAPPA, QUALCOSA DEL RILIEVO, QUALCOSA DEL SONO. LA MAPPA LASCIA UN SEGNO SULLA CARTA LÀ DOVE INCONTRA UN'ASPERITÀ, O VERO UNA QUANTITÀ DI INFORMAZIONE RILEVANTE RISPETTO ALLO SPAZIO BIDIMENSIONALE PIATTO, VUOTO. ANCHE LE IMMAGINI SSTV PROVENIENTI DAL SATELLITI, CON IL LORO OCCIO PUNTATO VERSO LA TERRA, HANNO UN MODO COSTITUENDI SIMILE: L'IMMAGINE VIENE TRASFORMATA IN PUNTI, TRASMESSI SULLE ONDE CORTE, CAPTATE DAI RADIOTELESCOPI E RICOSTRUITE. HO AVUTO MODO DI SPERIMENTARE IN ALCUNE PERFORMANCE LA TRADUZIONE IMMAGINE → SUONO E VICEVERSA LA SUA RICOSTRUZIONE SUONO → IMMAGINE, LA QUANTITÀ DI INFORMAZIONE CONSERVATA, PERSA, E IL RUMORE DI FONDO. PARALLELAMENTE, L'ORECCHIO UMANO RICOSTRUISCE UNA CARTOGRAFIA PERSONALE DELL'AMBIENTE SONORO IN CUI È IMMERSO. VEDI ANCHE COSA ACCADE, INVECE, NELLE CANTIERE ANECONICHE.

Il corpo lavato. Terme di Caracalla, Roma. 216 d.C.

Nelle tavolette sumere l'acqua è citata per il suo uso terapeutico; i sacerdoti egizi devono lavarsi più volte al giorno per preservare la loro purezza; nella cultura ebraica, Naam guarisce dalla lebbra con frequenti abluzioni nelle acque del Giordano; con Ippocrate si inizia a scindere l'aspetto magico e religioso da quello medico, e nella cultura ellenica il termalismo inizia a diffondersi, fino alla sua massima espressione durante il periodo imperiale romano. Le terme sono luogo dove ci si prende cura del proprio corpo: bagni freddi, bagni caldi, vasche natatorie, spesso a questi ambienti vengono affiancati teatri, sale di lettura, attività commerciali. Le donne e gli uomini romani fanno uso di cosmetici e si depilano. Dall'acconciatura delle donne raffigurate negli affreschi possiamo notare che ogni età romana ha la sua moda: in età imperiale i capelli vengono raccolti in trecce e disposti sul capo; all'epoca dei Flavi si usa il calamistrum per avere riccioli fittissimi; durante gli Antonini si diffondono le prime parrucche; in età Severiana si preferisce la discriminatura centrale, e i capelli raccolti in cignon dietro la nuca. Nel 229 a.C. giunge a Roma, dalla Grecia, Archagatus: lo stato romano gli offre la cittadinanza, e un locale gratuito dove può esercitare: potremmo definirlo il primo medico della mutua, è stipendiato dallo stato perché tutti possano beneficiare delle sue competenze. È il primo di una lunga serie di medici che dalla Grecia emigrano a Roma: alcuni privati, altri pubblici, altri ancora seguono l'esercito romano per curare le ferite e steccare le fratture dei soldati, altri sono specializzati in patologie particolari, altri ancora operano con assistenti, e da lì poi aprono vere e proprie scuole di medicina, sostenute poi ufficialmente da Giulio Cesare.



Francesco Mari, "Il significato sociale dell'impudenza di Tersite nei confronti di Agamennone e lo studio delle buone maniere dei greci antichi".

"Molto si è scritto sulla costruzione di questo soldato [Tersite, ndr], in cui l'estrema bruttezza non fa che riflettere la mancanza di tutte le virtù tipiche degli eroi omerici. Tuttavia la perfetta corrispondenza tra la figura di Tersite ed i valori che essa esprime non si limita al suo aspetto. Al contrario, la prima caratterizzazione del personaggio passa attraverso la descrizione delle sue maniere: «solo Tersite vociava ancora smodato, che molte parole sapeva in cuor suo, ma a caso, vane, non ordinate, per parlare dei re: quello che a lui sembrava che per gli Argivi sarebbe buffo.» La descrizione dei modi di Tersite prosegue al verso 222: Tersite insolentisce Agamennone strillando con voce acuta e fastidiosa. Com'è facile constatare, alla stregua dell'aspetto fisico, le maniere di Tersite sono il riflesso dei suoi pensieri, espressi pubblicamente ai versi 225-243. Prima ancora che prenda a parlare, quelle di Tersite sono definite «parole disordinate». Come la bruttezza esteriore di Tersite riflette quella interiore, anche l'insolenza dei suoi modi riflette il disordine del suo animo. Così, nell'epos omerico, l'ethos degli individui è tradotto in una forma del corpo che ne chiarisce immediatamente la natura: in quanto direttamente visibile, insomma, in Omero il corpo costituisce la chiave di letteratura privilegiata per comprendere la disposizione d'animo dell'altro. Questa maniera empirica di «leggere l'anima» attraverso il corpo caratterizzò il pensiero greco molto a lungo, e il parallelismo tra qualità interiori e manifestazioni esteriori si ritrova nelle fonti con tale continuità che non sembra improprio considerarlo una delle espressioni più caratteristiche dell'ideologia delle élite greche d'epoca arcaica. Recentemente, Vincent du Sablon ha definito questa pratica «giudizio socio-estetico»."

CFR QUANDO DETTO PRIMA SULLA VOCE, IL SUONO, LA PITTURE.

E ATTRAVERSO LA VOCE, CON COINCIDENZA TRA FORMA E CONTENUTO

Il corpo finestra. Caduta dell'Impero Romano, 476 d.C.

AFFERMAZIONE CHE INCONTREBBE
LA PRATICA DI MOLTI PERFORMER E
BODY ARTIST, DA GINA PANE IN POI

Ippocrate inventa la cartella clinica, la comparazione dei sintomi, la diagnosi, la prognosi, e il famoso giuramento; pensa che il corpo sia governato da quattro umori diversi: sangue, bile gialla, bile nera, flegma, e il modo in cui si combinano porta il corpo alla salute o alla malattia. In alcuni libri descrive il comportamento che il medico deve tenere durante la visita: esser discreto, parlare a bassa voce, essere sorridente, esprimere fiducia e ottimismo per la guarigione; se il paziente è agitato, deve calmarlo con dolcezza. 500 anni dopo - come molti altri medici che operano in campo militare, e che hanno la possibilità di studiare che cosa accade ai corpi sottoposti a traumi più o meno gravi - Galeno lavora come chirurgo alla scuola dei gladiatori di Pergamo: scrive che "le ferite sono finestre sul corpo". Dal 162 vive a Roma, e grazie alla sua fama diventa medico dell'imperatore Marco Aurelio, e in seguito di Commodo e di Settimio Severo. Effettua vivisezioni di numerosi animali per studiare la funzione dei reni e del midollo spinale; lo seguono sempre 20 scrivani che annotano le sue parole. È convinto che il principio fondamentale della vita sia il pneuma (aria, alito, spirito). In seguito gli autori del periodo medievale interpretano questa sua definizione nell'accezione di "anima". Secondo Galeno il corpo è abitato da tre entità: lo spirito animale nel cervello, che controlla i movimenti, la percezione e sensi; lo spirito vitale nel cuore, che controlla il sangue e la temperatura corporea; infine lo spirito naturale nel fegato, che regola alimentazione e metabolismo. Dimostra che le arterie trasportano sangue, non aria; effettua i primi studi sulle funzioni dei nervi, del cervello e del cuore; sostiene inoltre che la sede dei pensieri sia situata nel cervello, non nel cuore, a differenza della tradizione aristotelica. Con la caduta dell'Impero romano fino al medioevo molte delle conoscenze mediche acquisite nel corso dei secoli vanno perse, e al culto di Esculapio si sostituisce quello di Cristo; la relazione tra anima e corpo si fa più stretta, il Vangelo si rivolge agli ammalati, la guarigione è un intervento divino, il miracolo è lo stravolgimento di un destino fisico che non può che essere cambiato se non con la preghiera e la fede; nasce il culto dei santi guaritori, che arriva fino ai giorni nostri.

Giuramento di Ippocrate (testo antico)

"Giuro per Apollo medico e Asclepio e Igea e Panacea e per gli dèi tutti e per tutte le dee, chiamandoli a testimoni, che eseguirò, secondo le forze e il mio giudizio, questo giuramento e questo impegno scritto: di stimare il mio maestro di questa arte come mio padre e di vivere insieme a lui e di soccorrerlo se ha bisogno e che considererò i suoi figli come fratelli e insegnerò quest'arte, se essi desiderano apprenderla; di rendere partecipi dei precetti e degli insegnamenti orali e di ogni altra dottrina i miei figli e i figli del mio maestro e gli allievi legati da un contratto e vincolati dal giuramento del medico, ma nessun altro.

Regolerò il tenore di vita per il bene dei malati secondo le mie forze e il mio giudizio, mi asterrò dal recar danno e offesa.

Non somministrerò ad alcuno, neppure se richiesto, un farmaco mortale, nè suggerirò un tale consiglio; similmente a nessuna donna io darò un medicinale abortivo.

Con innocenza e purezza io custodirò la mia vita e la mia arte. Non opererò coloro che soffrono del male della pietra, ma mi rivolgerò a coloro che sono esperti di questa attività.

In qualsiasi casa andrò, io vi entrerò per il sollievo dei malati, e mi asterrò da ogni offesa e danno volontario, e fra l'altro da ogni azione corruttrice sul corpo delle donne e degli uomini, liberi e schiavi.

Ciò che io possa vedere o sentire durante il mio esercizio o anche fuori dell'esercizio sulla vita degli uomini, tacerò ciò che non è necessario sia divulgato, ritenendo come un segreto cose simili.

E a me, dunque, che adempio un tale giuramento e non lo calpesto, sia concesso di godere della vita e dell'arte, onorato degli uomini tutti per sempre; mi accada il contrario se lo violo e se spergiuro*.

Giuramento di Ippocrate

Consapevole dell'importanza e della solennità dell'atto che compio e dell'impegno che assumo, giuro:

- di esercitare la medicina in libertà e indipendenza di giudizio e di comportamento rifuggendo da ogni indebito condizionamento;
- di perseguire la difesa della vita, la tutela della salute fisica e psichica dell'uomo e il sollievo della sofferenza, cui ispirerò con responsabilità e costante impegno scientifico, culturale e sociale, ogni mio atto professionale;
- di curare ogni paziente con eguale scrupolo e impegno, prescindendo da etnia, religione, nazionalità, condizione sociale e ideologia politica e promuovendo l'eliminazione di ogni forma discriminazione in campo sanitario;
- di non compiere mai atti idonei a provocare deliberatamente la morte di una persona;
- di astenermi da ogni accanimento diagnostico e terapeutico;
- di promuovere l'alleanza terapeutica con il paziente fondata sulla fiducia e sulla reciproca informazione, nel rispetto e condivisione dei principi a cui si ispira l'arte medica;
- di attenermi nella mia attività ai principi etici della solidarietà umana contro i quali, nel rispetto della vita e della persona, non utilizzerò mai le mie conoscenze;
- di mettere le mie conoscenze a disposizione del progresso della medicina;
- di affidare la mia reputazione professionale esclusivamente alla mia competenza alle mie doti morali;
- di evitare, anche al di fuori dell'esercizio professionale, ogni atto e comportamento che possano ledere il decoro e la dignità della professione;
- di rispettare i colleghi anche in caso di contrasto di opinioni;
- di rispettare e facilitare il diritto alla libera scelta del medico;
- di prestare assistenza d'urgenza a chi ne abbisogni e di mettermi, in caso di pubblica calamità, a disposizione dell'autorità competente;
- di osservare il segreto professionale e di tutelare la riservatezza su tutto ciò che mi è confidato, che vedo o che ho veduto, inteso o intuito nell'esercizio della mia professione o in ragione del mio stato;
- di prestare, in scienza e coscienza, la mia opera, con diligenza, perizia e prudenza e secondo equità, osservando le norme deontologiche che regolano l'esercizio della medicina e quelle giuridiche che non risultino in contrasto con gli scopi della mia professione.

Il corpo diviso. 476 d.C. - 29 maggio 1453. Jacques Le Goff, "Il corpo nel medioevo", 2005.

"Se infatti, come diceva Walter Benjamin, la storia è stata spesso scritta dal punto di vista dei vincitori, essa è stata anche per molto tempo - come segnalava Marc Bloch - spogliata del suo corpo, della sua carne, dei suoi visceri, delle sue gioie e miserie. Bisognava quindi restituire un corpo alla storia. E dare una storia al corpo. Perché il corpo ha una storia. La concezione del corpo, il suo spazio nella società, la sua presenza nell'immaginario e nella realtà, nella vita quotidiana e nei momenti salienti hanno subito mutamenti in tutte le società storiche. [...] dove si ha una trasformazione nel tempo, vi è storia."

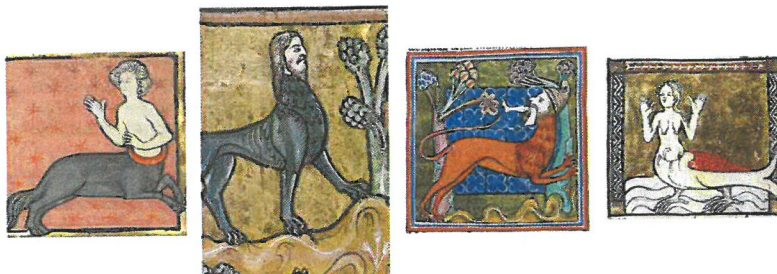
"La storia del corpo nel Medioevo è dunque parte essenziale della sua storia globale. La dinamica della società e della civiltà medievali è il risultato di diverse tensioni: tra Dio e l'uomo, tra uomo e donna, tra città e campagna, alto e basso, ricchezza e povertà, ragione e fede, violenza e pace. Ma una delle tensioni principali è quella che si instaura fra il corpo e l'anima, e ancor più all'interno del corpo stesso. Da un lato il corpo è disprezzato condannato, umiliato. La salvezza, nel mondo cristiano, passa attraverso la penitenza corporale. Agli albori del Medioevo, papa Gregorio Magno definisce il corpo «abominevole rivestimento dell'anima». Il monaco mortifica il proprio corpo. Portare il cilicio sulle carni è segno di alta spiritualità. Astinenza e continenza sono tra le virtù primarie. Gola e lussuria sono tra i più grandi peccati capitali. Il peccato originale, fonte dell'umana disgrazia, che nella Genesi è presentato come un peccato di orgoglio e una sfida lanciata dall'uomo a Dio, diviene nel Medioevo un peccato sessuale. Il corpo diventa il grande sconfitto del peccato di Adamo ed Eva rivisitato in questa chiave. Il primo uomo e la prima donna sono condannati al lavoro e alla sofferenza. lavoro manuale o travaglio del parto accompagnato da sofferenze fisiche, ed essi devono celare la nudità dei loro corpi."

RICORDA LE
TRAFFIGGIAMMI
PRECEDENTI,
DALLE DANZE
"CORALI", PER
NONO. SONO
NASCHERE DI
ANIMALI, QUELLE
CHE SI VEDONO,
OPPURE CULO
IBRIDO?



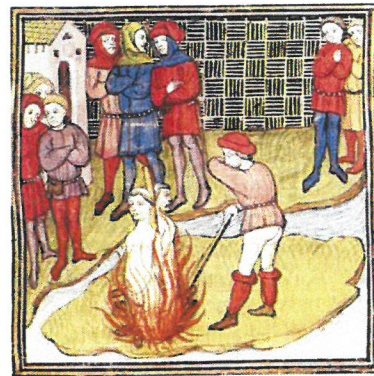
CFR IL TESTO CHE
DELEUZE SCRIVE SULLA
SUA CATIA, DOPO CHE
SI È VISTO OSSERVATO
DA LEI, NUDO APPENA
USCITO DALLA BOLLIA,
E IN GENERALE
SULLA "NUDITÀ" DEGLI
ANIMALI.

"Ciò nonostante, nel XIII secolo la maggior parte dei teologi pone in rilievo la valenza positiva del corpo nel mondo terreno. San Bonaventura sottolinea l'eccellenza della posizione eretta che, in virtù della supremazia del movimento dal basso verso l'alto, corrisponde all'orientamento dell'anima verso Dio. Insiste inoltre sull'importanza della condizione sessuata, che concorre alla perfezione della natura umana e che permane in paradiso dopo la resurrezione, non al fine della procreazione, che non ha più ragion d'essere, ma al fine della perfezione e bellezza degli eletti. E ancor più, secondo san Tommaso d'Aquino, il piacere fisico è un bene umano indispensabile che deve essere regolato dalla ragione a vantaggio dei piaceri superiori dello spirito, in quanto le passioni dei sensi contribuiscono al dinamismo dello slancio spirituale. D'altro canto, nel cristianesimo medievale si assiste a una glorificazione del corpo. L'evento capitale della storia - l'Incarnazione di Gesù Cristo - è stato il riscatto dell'umanità attraverso il gesto salvifico di Dio, del figlio di Dio, che ha assunto un corpo di uomo. E Gesù, Dio fatto carne, ha vinto la morte: la resurrezione di Cristo fonda il dogma cristiano della resurrezione dei corpi. Nell'aldilà, uomini e donne ritroveranno un corpo, per soffrire all'inferno, per gioire legittimamente grazie ad un corpo glorioso in paradiso, ove i cinque sensi saranno appagati al massimo grado: la vista con la pienezza della visione di Dio e della luce celeste, l'odorato con il profumo dei fiori, l'udito con la musica dei cori angelici, il gusto con il sapore dei nutrimenti celesti e il tatto con il contatto dell'aria quintessenziale del cielo."

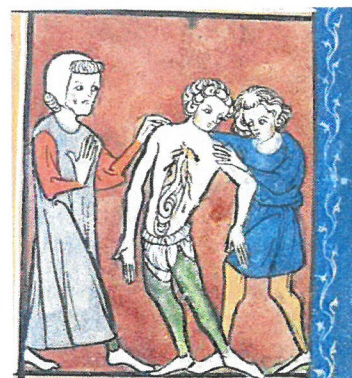


UN "PADRE DELLA
CHIESA" DANERO
ATIPICO A LEGGERLO
CON ATTENZIONE.
IN UNO DEI SUOI
SCRITTI, AD ESCAPLO,
GIUSTIFICA IL FURTO,
SE CHI LO CONNETTE
È IN GRAVE
NECESSITÀ.

“Nel «bel Duecento» caratterizzato dalla fioritura del gotico, due personaggi emblematici incarnano l'atteggiamento parossistico dei cristiani nei confronti del corpo. Il primo è il re di Francia Luigi IX (san Luigi), che umilia il proprio corpo in un estremo sforzo devozionale per meritare la salvezza eterna. Il secondo è il grande san Francesco d'Assisi suo modello, che ha vissuto nel modo più significativo sul proprio corpo la tensione che percorre l'Occidente medievale. Asceta, ha domato il corpo nella mortificazione. Ma giullare di Dio predicando la gioia e il riso, ha venerato «frate corpo» e nel corpo è stato ricompensato ricevendo le stigmate, segno dell'identificazione con il Cristo sofferente nella propria carne. Il corpo cristiano medievale è attraversato da parte a parte da questa tensione, questo altalenare, questa oscillazione tra rimozione ed esaltazione, umiliazione e venerazione. Il cadavere, ad esempio, è ripugnante materia putrida, immagine della morte causata dal peccato originale e insieme materia da onorare: il cadavere di ogni cristiano e di ogni cristiana asperso di incenso durante la liturgia funebre nei cimiteri riportati dall'esterno all'interno delle città o in prossimità delle chiese nei villaggi e soprattutto i corpi venerabili dei santi che compiono miracoli nelle loro tombe e attraverso le loro reliquie corporali. I sacramenti santificano i corpi, dal battesimo all'estrema unzione. L'eucarestia, fulcro del culto cristiano, è il corpo e il sangue di Cristo. La comunione è un pasto.”



“Sul paradiso, una tensione, un interrogativo inquieta i teologi medievali, le cui risposte e opinioni in materia divergono. I corpi degli eletti ritroveranno la nudità della primitiva innocenza o conserveranno, del passaggio attraverso la storia, quel pudore che li ricoprirà di una veste in grado di dissimulare un residuo di vergogna, sebbene sicuramente immacolata? Per concludere, sulla terra il corpo è stato, nella cristianità medievale, una grande metafora descrittiva della società e delle istituzioni, simbolo di coesione o conflitto, di ordine o disordine, ma principalmente di vita organica e di armonia. Ha resistito ad ogni tentativo di prostrarlo. Durante il Medioevo sono scomparsi gli stadi e le terme, i teatri e i circhi dell'antichità, ma sulle pubbliche piazze, nei sogni del paese di cuccagna, nello charivari e nei carnevali, il corpo umano e sociale si muove e fa baldoria, all'ombra della quaresima perpetua dei chierici e di quella occasionale dei laici.”



Il corpo macabro. ANTIOCHIA, III SECOLO A.C.

Uno dei temi iconografici del medioevo è quello della danza tra esseri umani e scheletri: i vivi abbigliati in modo da rappresentare le varie classi sociali, dai contadini fino ai sovrani fino al papa, e i morti, gli scheletri, simbolo dell'aldilà. A differenza di altre rappresentazioni, come quella del giudizio universale, la danza macabra ha una visione più individualistica, laica anzi dissacrante e a volte ironica della morte. Secondo alcuni fu la peste nera del 1348, che uccise almeno un terzo della popolazione del continente europeo, a ispirare questo tipo di raffigurazione, in Italia, Francia, Germania, Croazia, Polonia, Svizzera, Estonia e Slovenia. Tuttavia, pare che non si trattasse solo di una allegoria, ma che la Danza Macabra derivi dalla Danza dei Maccabei, la Chorea Machabaeorum, e da qui poi Danse Machabré, citata per la prima volta da Jean Le Fèvre nel poema Respit de la Mort, nel 1376. Si tratta di una ballata durante la quale i partecipanti si tengono per mano, a ricordo dei sette fratelli Maccabei torturati e uccisi da Antioco IV, oppure secondo altri in riferimento a Giuda Maccabeo; si eseguiva ballando e cantando la professione di fede. Con il passare del tempo a questa ballata furono aggiunte frasi pronunciate dalla Morte, fino ad arrivare alla versione in volgare, nel tardo medioevo: una filastrocca sul tema dell'ineluttabilità della morte, che spesso si trova come didascalia ai dipinti della Danza Macabra. Secondo altri l'etimologia è da far risalire, invece, all'arabo kabr (tomba) e makabr (cimitero); altri ancora invece indicano nel latino tardo "macheria: muro o parete, quella dei cimiteri dove veniva solitamente raffigurata.



Tuttavia, prima ancora dell'epoca medievale, indietro nel tempo: i Romani avevano la *larva convivialis*, uno scheletro in miniatura, realizzato di solito in bronzo, con gli arti snodati. Veniva portato a tavola come *memento mori*, un monito epicureo a considerare la brevità dell'esistenza e di quindi a godere dei piaceri della vita. Questa usanza è raccontata da Petronio nel Satyricon, durante la cena di Trimalcione: "Mentre stavamo bevendo ed ammirando tutte quelle ricchezze straordinariamente curate, un servo portò uno scheletro d'argento (*larvam argenteam*) conformata in modo che le articolazioni e le vertebre snodate fossero flessibili in ogni direzione. Dopo averlo gettato e rigettato sulla mensa, e la concatenazione delle giunture assunse pose e atteggiamenti diversi, Trimalcione aggiunse: Ahimè, miseri noi! Quanto è vero, anzi verissimo, che questo povero omuncolo (indica lo scheletro), è cosa da nulla! Saremo ridotti così nessuno escluso, dopo che l'Orco ci avrà strappato da questa vita. Dunque viviamo, finché ci è lecito vivere e vivere bene." L'usanza sarebbe di origine ellenistica, come dimostra un mosaico del III secolo a.C. ritrovato ad Antiochia, in Turchia meridionale. *Eufrosunos* è traducibile come "siate felici". E ancora prima: gli Egizi insegnavano a guardare in faccia la morte con leggerezza, scegliendo il momento conviviale del banchetto per passare di mano in mano la statuina in legno di un morto dentro una bara, e per brindare alla vita.



“Il motivo principale delle danze macabre è quello di rappresentare il destino di tutti, indipendentemente dalla classe sociale, dall'età e dalla bellezza. Il vivo scopre se stesso e ciò che lo aspetta nello scheletro che prefigura il suo destino e che è già contenuto dentro di sé. L'assurdità della scena la rende comica: la risata serve a sdrammatizzare e esorcizzare. La Chiesa accoglie questa iconografia per due motivi: da una parte la satira dei ricchi e dei potenti incontra il consenso della sua controparte, ovvero la stragrande maggioranza della popolazione che soffre la povertà e l'ingiustizia sociale. L'idea che la morte arrivi ugualmente per tutti è di conforto e aiuta a distogliere dalle sofferenze della vita terrena, a sopportare la sorte che è toccata senza troppe proteste. Il secondo motivo riguarda l'imprevedibilità della morte: se davvero può giungere in qualunque momento, è meglio tenersi pronti a morire e andare spesso a confessarsi e pentirsi, no? L'atmosfera delle danze macabre è pervasa dall'ironia, letteralmente l'ironia della sorte. La danza ha anche un significato metaforico, è un movimento in cui ogni scheletro trascina il suo doppio vivente che viene colto di sorpresa. Ogni figura ha una propria individualità e reagisce diversamente, a volte lasciando cadere i propri attrezzi di lavoro o indumenti, che siano una corona, una spada, o una falce. È la presa di coscienza tardiva della caducità del corpo, dei beni e dell'esistenza stessa ad essere narrata. La Danza diventa il mezzo espressivo del senso della morte, dove la tragedia del singolo non è meno sconvolgente di quella della collettività.”
Clara Pérez Almodóvar, 2021.



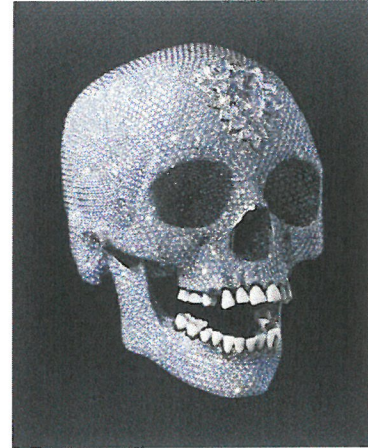
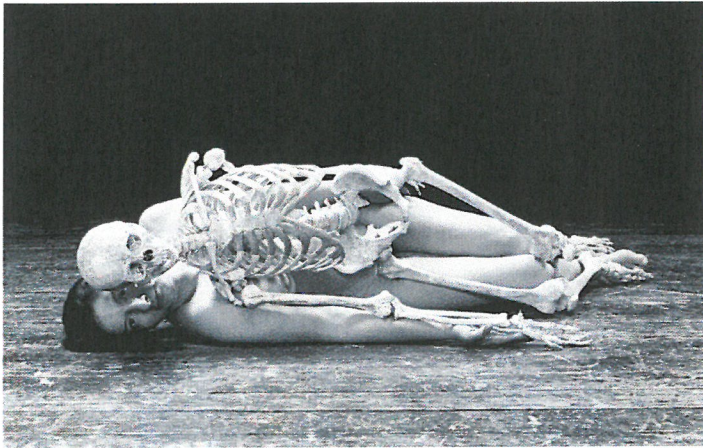
“Le Squelette joyeux”, Auguste & Louis Lumière, 1897. “The Skeleton Dance”, Walt Disney, 1929.

“È quindi il desiderio di vedere direttamente ciò che rimane del corpo, l'interesse per il suo destino materiale, desiderio e interesse mescolati alla pia intenzione di far ravvedere lo spettatore. La scelta dei mezzi indica, chiaramente, che lo slancio religioso cede all'esigenza morale: l'argomento della mortalità, puramente umano, si sviluppa e appare sempre più forte, anche per i cristiani. [...] Ormai all'interno della visione religiosa, che fino ad allora era stata attenta unicamente al destino soprannaturale, ci si preoccupa del destino del corpo dell'individuo. Durante due secoli, fino al 1500 circa, il senso della morte sarà caratterizzato da questa immagine della decadenza fisica - in forme diverse, tra le quali la principale era la danza macabra - fenomeno psicologico e spirituale del quale non si poteva dubitare, condizionato dai postulati della concezione cristiana; nella sua prima fase la Morte non poteva apparire, in ogni caso, se non come la morte del corpo, soprattutto a uomini che si credevano costituiti da due parti, delle quali l'una, nella buona e nella cattiva sorte, era immortale [...] Questo tema non è un semplice incontro, suggerito o spontaneo, con la putrefazione: i cadaveri che se la prendono con i viventi affermano su di essi un potere ineluttabile, e significano la loro condanna a morte. La danza è un movimento in cui i morti trascinano i loro compagni renitenti, resi ridicoli da questa necessità. Essi non si presentano armati ai vivi: li portano via ma non li attaccano; li colgono di sorpresa con un gesto familiare, da amici; non li dominano dall'alto, e non sorgono dalla terra: sono al loro stesso livello. [...]”

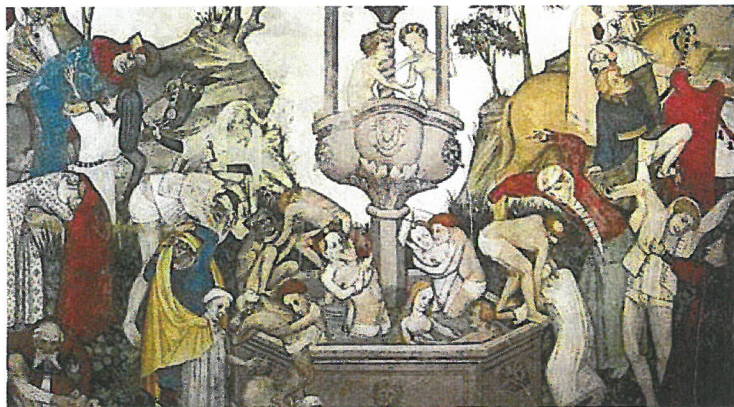


“Il settimo sigillo”, Ingmar Bergman, 1957. “Ghosts”, diretto da Stan Winston, scritto da Michael Jackson e Stephen King, presentato fuori concorso al Festival di Cannes nel 1997.

“La personificazione della morte si frantuma individualizzandosi a varie riprese; ogni cadavere è caratterizzato da un gesto, uno strumento musicale, un arnese da becchino, e anche da una insegna o da un particolare dell’abbigliamento della sua vittima. [...] Il Trionfo della Morte e la Danza macabra hanno costituito degli aspetti eminenti della tensione - ininterrotta ma sostanzialmente ben bilanciata - che la civiltà ha saputo incanalare dal suo inizio fino a ieri. Da un lato timore e melanconia per l’umana fragilità, dall’altro energie più costruttive atte ad assicurare la continuità collettiva con slanci e creazioni capaci di andare al di là della finitezza individuale e corporea. Quelle grandi scene corali che la comunità offriva a se stessa erano soprattutto dei riferimenti contestuali, non solo delle immagini da prendere in sé e per sé, avulse dal tessuto d’insieme della vita. Esse, anzi, individuano il perno centrale della duplice realtà umana, sospesa fra il suo carattere transitorio e la sua volontà di produrre e di durare. Trionfo della Morte e Danza macabra costituivano insomma delle rappresentazioni stimolanti e non deprimenti, incoraggianti e non distruttive: quelle di un dramma, quale non poteva non essere la vita, in cui si aveva il diritto di creare ed amare superando il proprio soddisfacimento personale assai sterile, per aprirsi verso quanto avrebbe dato gioia agli altri oltre che a sé e ne avrebbe assicurato la sopravvivenza. In questo senso non è proprio un paradosso affermare che il Trionfo della Morte e la Danza Macabra si presentano come un appello ed un inno alla vita non meno che un freno al suo smodato traboccare.”
 Alberto Tenenti, “La vita e la morte attraverso l’arte del XV secolo”, 1952.



“Nude with skeleton”, Marina Abramovic, MoMA 2002, 2005, 2010. “For the Love of God”, Damien Hirst, 2007.



Particolare de “La fonte della giovinezza”, Anonimo, Castello della Manta, Sala Baronale, 1300. Nell’affresco, da ogni luogo in un lungo corteo, provengono vecchi e malati, di ogni condizione sociale, dai nobili ai preti ai contadini. Si tolgono gli abiti, si immergono nella fontana, ne escono giovani e sani, si rivestono. Due sono i particolari metaforici della raffigurazione: nella fontana i corpi sono intrecciati in atti d’amore, come a dire che il sentimento fa tornare giovani, e sono senza abiti, quindi senza qualcosa che li connota per ricchezza o povertà, a significare che l’amore, come sentimento antico e universale, è comune a tutti – oppure, forse e in aggiunta, che è necessario sapersi spogliare del proprio abito culturale, per poter restare giovani per sempre.

"Un centinaio di scheletri in marcia nella notte, nel centro di Milano: è la performance a sorpresa ideata dal regista di culto Romeo Castellucci, Grand Invité 2021-2024 di Triennale Milano, dove nei giorni scorsi ha presentato il suo ultimo spettacolo 'Bros'. La sfilata in notturna, non annunciata, fa parte di un nuovo progetto video del regista, e ha visto un centinaio di attori vestiti di nero trasportare scheletri dalla Triennale al Duomo, con passaggio per il Castello Sforzesco, e ritorno, nella notte tra sabato e domenica. Sul senso della performance, prodotta da Triennale e Societas, sui social si legge che questi manifestanti silenziosi "sono l'umanità del Passato. Testimoni del Passato, hanno deciso di far sentire il loro peso. Questi scheletri non vogliono spaventare o incutere timore né, d'altra parte, divertire. Non vogliono nulla, in effetti". (ANSA).



Il corpo moneta.

Pietre Klossowski, "La moneta vivente".

corpi attraverso il linguaggio segreto dei segni corporei. L'argomento (di Sade) è più o meno il seguente: le istituzioni pretendono di salvaguardare la libertà individuale, dunque l'integrità delle persone, sostituendo allo scambio dei corpi lo scambio dei beni secondo il segno neutro e pertanto equivoco del contante; ma, dietro lo schermo della circolazione delle ricchezze, il contante non fa che assicurare nascostamente lo scambio dei corpi in nome e nell'interesse delle istituzioni. Il rifiuto della mostruosità integrale da parte delle istituzioni si rovescia in una prostituzione di fatto, materiale e morale. E tutto il senso delle società segrete che Sade immagina sta nel rendere manifesto questo dilemma: *o la comunicazione degli esseri attraverso lo scambio dei loro corpi oppure la prostituzione sotto il segno del denaro contante.*

In relazione all'esterno, i candidati alla mostruosità integrale non possono affermarsi, moralmente, se non per mezzo del linguaggio logico e, materialmente, per mezzo del denaro contante. Moralmente, essi si creano dei complici fra gli esseri normali, materialmente, essi reclutano le loro vittime sperimentali a prezzo elevato e fanno in tal modo concorrenza a quello che le istituzioni concedono per una sussistenza al di qua della norma

Nel mondo chiuso della mostruosità integrale *il fantasma, invalutabile in sé, inafferrabile, inutile e arbitrario, non appena passa al livello del prestigio corporale si costituisce come rarità*: già si assiste all'inizio della mercantizzazione moderna dell'emozione voluttuosa, con questa differenza, che lo sfruttamento industriale sarà capace di standardizzare la suggestione a basso prezzo, e di rendere così senza prezzo l'oggetto vivente dell'emozione, mentre nell'epoca ancora artigianale di Sade, *la suggestione e l'oggetto vivente dell'emozione si confondono.* Nel circuito chiuso della mostruosità sadiana, il simulacro vivente del fantasma è senza prezzo: gli statuti della Società degli Amici del Crimine sanciscono che essa non ammetta come

Il corpo televisivo.

Per questo capitolo ho deciso – di necessità virtù, volendo, perché qui in montagna non c'è campo, e non ho a disposizione i miei libri – di muovermi senza cercare altrove ma solo nei miei ricordi, ovvero: che cosa, un corpo come il mio, ricorda o sa o può immaginare del corpo televisivo. In ordine sparso. Il corpo di Mike Bongiorno, la sua mano alzata mentre saluta in diretta gli “amici vicini e lontani”. I video di Andy Warhol, e il suo modo di rappresentare i corpi. L'occhio strabico del tenente Colombo – che poi, seppi, soffrì di demenza senile, ricordo di aver visto alcuni scatti che lo ritraggono nella fontana di un centro commerciale. Ovviamente, il suo sigaro e il suo impermeabile. Il corpo mostruoso dei Gremlins, quando vidi per la prima volta quel film alla televisione, ed ero da solo. I film in VHS che – erano i tempi dei videoregistratori e delle videoteche – mio padre affittava, in particolare film di animazione della Disney, tematici: ogni videocassetta presentava prima un breve excursus sulla Disney in generale, e poi metteva insieme vari cortometraggi di Topolino, Paperino, etc. Però ricordo anche le Silly Symphonies. Ma voglio lasciare da parte il “corpo disegnato” o “animato” e tornare ai corpi umani. Ricordo Raffaella Carrà, Ether Parisi, Corrado: “Il pranzo è servito”, oppure “La corrida”, durante la quale si esibivano corpi su corpi di persone che sapevano fare cose insolite, alcune ridicole e c'era questa cosa della gogna, ben prima delle critiche a “Ciao Darwin”, e c'era la gara, ben prima di “X-Factor”. Alcune esibizioni erano commoventi, altre grottesche (il tizio che sapeva far suonare le ascelle, e replicava arie di brani famosi a suon di scoregge). C'era “Non è la RAI”, una giovanissima Ambra Angiolini e questa folla di ragazze, appena maggiorenti, che cantavano e ballavano. C'era Iva Zanicchi, “Ok il prezzo è giusto”.

Poi i telefilm: “Supercar”, la macchina dotata di intelligenza artificiale; e l'A-Team, la squadra di reduci dal Vietnam ingiustamente incolpati di un furto ad una banca, e da quel momento ricercati dalla legge, ma pronti ad offrire i loro servizi a chi si trovava in difficoltà, in una sorta di viaggio “salvifico” attraverso gli USA. C'era il nero, con il taglio alla mohicana, anelli e collane, e la fobia del volo; il sergente, con il suo sigaro; il bello del gruppo; il pazzoide rimasto traumatizzato dal Vietnam. Altri telefilm ancora: “Ho sposato una strega”, se non erro era questo il titolo, “Hulk”, “L'uomo bionico”, “Cinque sotto un tetto”, “I Robinson” (chi avrebbe mai detto che l'attore protagonista sarebbe stato poi condannato per stupro), “Vicky” la bambina robot, “Il mio amico Arnold”, “Il principe di Bel-Air”, “La tata”, e quanti altri che ora non ricordo. Ma questa non vuole essere un'operazione amarcord. Mi sto chiedendo – e non credo che riuscirò a rispondermi – quanto quelle rappresentazioni di corpi io le abbia interiorizzate, inconsapevolmente. Ciascuna di queste serie TV necessiterebbe di parecchie pagine, per raccontare il modo in cui i corpi erano rappresentati, i cliché, i sottotesti. Era tutta roba d'importazione, peraltro, doppiata, dagli Stati Uniti oppure dall'Inghilterra. Stavamo importando, ovviamente, stili e ambienti (quante di queste serie TV erano ambientate quasi sempre nella casa del protagonista), modelli di vita, di relazioni, di percezione del sé. Di successo, ovviamente.

Le nuove generazioni hanno gli Youtuber, gli influencer, i cantanti trap, i tiktokker. Un altro mondo, paradigmi diversissimi. Può un artista oppure uno studio sul corpo prescindere da tutto questo? Anche volendo lavorare di archetipi, o di distanza, è una consapevolezza irrinunciabile. Si tratta quindi di scegliere forse se stare dalla parte degli apocalittici, o da quella degli integrati, oppure cercare una via di mezzo. Non essere autoreferenziali; anche se c'è una corrente di pensiero, e l'ho conosciuta di persona in altri artisti che dice: basta che tu la faccia bene, e qualcosa passerà al pubblico. Non so se ne sono così sicuro. È fondamentale, certo, ma non basta. Nulla, in realtà, basta.

Così, del corpo televisivo si può forse parlare, ma è un televisivo diverso, ora c'è Netflix, il digitale terrestre, ovviamente tutto quello che passa dallo schermo degli smartphone, le piattaforme di ricondivisione di video, da quelle dedicate a quelle che integrano la possibilità di vedere e caricare video a volontà, e come una piovra sottomarina da qualche parte là sotto c'è un algoritmo, che seleziona e distribuisce a ciascuno il suo, cioè il corpo che va cercando, il corpo della propria bolla di appartenenza, il corpo su misura in base alle proprie ricerche, al contrario del corpo massificato della programmazione di ben pochi canali, rispetto ad oggi, che si potevano vedere alla tv. Canali YouTube dedicati al trucco e ai consigli di bellezza, allo sport, alla caccia, alla danza, a qualsiasi corpo si voglia vedere, senza dimenticare l'universo sterminato del porno, anch'esso su misura, forse spaventosamente su misura da quando aleggia la possibilità del deepfake, attribuire volti a corpi, a scelta. Non è solo questione di simulacri totali, ma simulacri algoritmici in base alle preferenze. Ora forse è più chiaro perché non si può prescindere dallo studio del contemporaneo, per fare arte, senza distinzione tra cultura bassa o alta, sempre che non ci si voglia rivolgere o ammiccare solo ai gatekeepers delle gallerie d'arte, della critica bene, del consenso degli aperitivi ai vernissage.

Il corpo biblico.

G.Montefameglio, Facoltà di Scienze Bibliche di Milano.

Lo spazio per gli organi interni del corpo viene per lo più designato con il termine קרֶב (*qèreb*). Qui troviamo già localizzato il più importante degli organi, il cuore. In *1Sam* 25:37 leggiamo: "Il suo cuore divenne morto dentro di lui" (*TNM*), e nell'ebraico l'espressione "dentro di lui" è בְּקִרְבּוֹ (*beqirbò*). L'"interno" (questo il significato di *qèreb*) può essere sinonimo di "cuore", come in *Pr* 14:33: "Nel cuore di chi ha intendimento riposa la sapienza, e in mezzo agli stupidi diviene nota" (*TNM*), in cui "in mezzo agli stupidi" è una traduzione discutibile di בְּקִרְבָּם (*beqèreb*), propriamente "dentro gli stupidi". Qui il parallelismo ebraico è cuore-interno. Il termine è invece tradotto bene da *TNM* in *Ger* 31:33, dove il parallelismo è rispettato: "Certamente metterò la mia legge dentro di loro [בְּקִרְבָּם (*beqirbàm*)], e la scriverò nel loro cuore". Il *qèreb* ("interno") comprende fondamentalmente tutte le parti interiori del tronco, che quindi come tali vengono distinte dalla testa e dagli arti superiori ed inferiori. Si noti la suddivisione elencata in *Es* 12:9 (che qui riguarda l'agnello pasquale): "Non ne mangiate crudo o bollito, cotto in acqua, ma arrostito al fuoco, testa insieme a zampe e interiora [*qèreb*, "interno"]". – *TNM*. Si presti attenzione a *Ger* 4:19: "Oh i miei intestini, i miei intestini! Sento penosi dolori nelle pareti del mio cuore. Il mio cuore è tumultuoso dentro di me" (*TNM*). Il termine *meim*, che nel passo racchiude anche il cuore, significa soprattutto "intestini" e "ventre"; e racchiude anche gli organi genitali: "Uno che uscirà dalle tue proprie parti interiori [*meim*, "viscere", "ventre"] ti succederà come erede". – *Gn* 15:4, *TNM*.

Il "ventre", quando si fa riferimento al seno materno, è designato con il termine בֶּטֶן, *bèten* (*Gdc* 16:17 e *passim* in sgg.). Tuttavia, *bèten* può significare anche il ventre dell'uomo: "Eud stese la mano sinistra e, presa la spada dalla coscia destra, gliela ficcò [a Eglon re di Moab, v. 17] nel ventre [*bèten*]". – *Gdc* 3:21, *TNM*. Ai *meim*, "viscere" o "intestini", appartengono gli organi urogenitali e lo stomaco, che non hanno nella Bibbia un nome proprio. Una sola volta gli organi genitali esterni vengono chiamati "vergogne" (מְבוּשִׁים, *mabushim*), in *Dt* 25:11, che *TNM* rende con "genitali". Più propriamente per "genitali" viene usata la parola *raglàym* (רַגְלַיִם), duale di *règhel* (רַגֵּל), che significa anche "piede", "gamba", "zampa". Il duale è usato per gli organi genitali esterni: "Ciascuno aveva sei ali. Con due si copriva la faccia, e con due si copriva i piedi [רַגְלָיו (*raglàiu*)], e con due volava" (*Is* 6:2, *TNM*). In *Is* 57:8,10 il membro virile è detto יָד (*yàd*), che significa anche "mano", ed tradotto da *TNM* in due modi diversi: "organo maschile" e "potenza". Qui la parte finale del v. 10 è reso male da *TNM*: "Hai trovato come ravvivare la tua propria potenza. Perciò non ti sei ammalata"; il che non ha molto senso nel contesto. L'ebraico dice: "Tu [Israele (in ebraico è un nome femminile)] trovi ancora del vigore nel tuo membro [= membro maschile; detto "tuo" in senso sarcastico, riferito all'amante metaforico di Israele], perciò non ti senti esausta". In *Gn* 46:26, *Es* 1:5 e *Gdc* 8:30 l'apparato riproduttore è detto יָרֵךְ (*yàrech*), che significa anche "lombi", "anca", "femore", reso da *TNM* con il solito giro di parole: "parte superiore della coscia".

Il "ventre" è dunque *bèten* (בֶּטֶן). In *Gn* 25:24 Rebecca ha due gemelli nel suo *bèten*. In *Pr* 13:25 è detto che il giusto mangia a sazietà, ma il *bèten* dell'empio soffre la fame. È nel *bèten* che si compie il processo di digestione: "Le parole del calunniatore sono come cose da inghiottire con avidità, che in effetti scendono nelle parti più interne del ventre [בֶּטֶן (*bèten*)]". – *Pr* 18:8, *TNM*. Nella terminologia biblica il ventre è anche designato dal termine (che abbiamo già incontrato) קרֶב (*qèreb*). È interessante notare che l'interno del corpo non è considerato tanto come un dato anatomico e fisiologico, ma piuttosto è considerato da un punto di vista psicologico e più vasto. Va ricordato che gli organi interni di un corpo nell'antichità potevano essere avvicinati solo da maghi o da medici. Hanno perciò un interesse di primissimo piano nella psicologia semitica. Come esempio, citiamo solo *Ger* 4:14:

"Lava il tuo cuore perché sia puro dall'assoluta malizia, o Gerusalemme, affinché tu sia salvata. Fino a quando albergheranno dentro di te [בְּקִרְבְּךָ (*beqirbècha*)], "nel tuo ventre"] i tuoi pensieri erronei?". – *TNM*.

Gli intestini o viscere sono nella Scrittura la sede dei sentimenti e delle emozioni (*Is* 63:15; *Ger* 4:19;31:20). Nelle Scritture Greche abbiamo lo stesso concetto. Non ci stancheremo mai di dire che gli scrittori – tutti ebrei – dell'erroneamente detto "Nuovo Testamento" scrivono in greco ma pensano in ebraico. Il lettore semplice forse sarebbe stupito sapendo cosa c'è dietro alcune traduzioni in bell'"occidentale". Si prenda *Mr* 1:41. In *NR* si legge: "Gesù, impietositosi, stese la mano, lo toccò e gli disse: 'Lo voglio; sii purificato!'". "Impietositosi", dice la traduzione. *TNM* non si allontana di molto: "Fu mosso a pietà". Ma il greco del testo originale ha σπλαγχνισθεῖς (*splanchnisthèis*), "smossisi gli intestini". La "tenera compassione" di *TNM*, che diventa

“sentimenti di misericordia” di NR in Lc 1:78, è nel testo evangelico σπλάγχνα (*splànchna*), “intestini”. Paolo chiama Dio a testimone che ha per i filippesi “lo stesso tenero affetto che ha Cristo Gesù” (TNM) ovvero li ama tutti “con affetto profondo in Cristo Gesù” (NR). Ma Paolo dice che li ama ἐν σπλάγχνοις Χριστοῦ Ἰησοῦ (*en splànchnois christù lesù*), “con le viscere d[el] consacrato Yeshùa”. – Flp 1:8.

Oltre al cuore, nella Bibbia vengono menzionati pochi altri organi. Per i polmoni e lo stomaco le Scritture Ebraiche non hanno nomi specifici. Esistono invece termini per indicare il fegato, la bile e le reni.

Il fegato (la ghiandola più grande del corpo umano e animale) è ben conosciuto nella Bibbia. Il suo nome prende origine proprio dal suo peso (negli uomini adulti pesa circa 1,5 kg): כבד (*kabèd*), “pesante”. La radice ebraica √ כבד (√*kbd*) significa “essere pesante”. In accadico *kabattu* significa “fegato”, *kabatu* significa “pesante”. L’ugaritico *kbd* ha lo stesso significato. Nell’area della lingua accadica il fegato, dopo il cuore, è l’organo più importante e viene perciò menzionato spesso. È quindi degno di considerazione il fatto che nelle Scritture Ebraiche il fegato è menzionato solo 14 volte. Il lettore potrebbe stupirsi ancora di più venendo a sapere che di queste sole 14 volte ben 13 sono riferite alle bestie: 11 volte appare la rete del fegato come parte da sacrificare (cfr. Es 29:13,22), una volta viene menzionato il fegato di un cervo trafitto dalla freccia di un cacciatore (Pr 7:23) ed infine una volta il fegato come strumento di divinazione, una pratica dei re babilonesi. – Ez 21:26. Si sa che la divinazione attraverso il fegato assunse nell’area accadica un significato di enorme importanza, come ci testimoniano i libri d’insegnamento della divinazione attraverso il fegato e i dodici modelli del fegato ritrovati nel palazzo di Mari (cfr. M. Jastrow jr., *Religion*, pagg. 213-415; W. Zimmerli, *BK* xiii, 490). Forse la spiegazione della limitata menzione del fegato nella Bibbia va proprio ricercata nella contrapposizione degli ebrei alla pratica divinatoria dei pagani.

Comunque, delle 14 sole volte in cui il fegato è menzionato nella Bibbia, una sola è riferita all’uomo:

“I miei occhi si consumano in lacrime, le mie viscere si commuovono,

il mio **fegato** si spande in terra

per il disastro della figlia del mio popolo,

al pensiero dei bambini e dei lattanti

che venivano meno per le piazze della città”. – Lam 2:11.

Con questa espressione viene descritto un dolore immenso. Colui che qui così si lamenta ha perso nella sua mestizia il controllo delle sue sensazioni più intime: la sua stessa vita viene versata con il suo fegato. Fermo restando quanto detto sopra, segnaliamo quattro passi in cui un dubbio sorge:

Sl 16:9 “Il mio cuore si rallegra, e la mia *gloria* è incline a gioire.

O Geova mio Dio, certamente ti loderò a tempo indefinito”. Ebraico: כְּבוֹדִי (*kevodi*). Il greco della LXX ha ἡ γλῶσσά μου (*e glòssà mu*), “la lingua di me”; qui in 15:9. Sl 30:12 “Perché la [mia] *gloria* ti innalzi melodie e non taccia”. Ebraico: כְּבוֹדִי (*kavòd*); qui al v. 13. LXX: δόξα (*dòcsa*), “gloria”; qui in 29:13. Sl 57:8 “Destati, o mia *gloria*”. Ebraico: כְּבוֹדִי (*kevodi*); qui al v. 9. LXX: δόξα (*dòcsa*), “gloria”; qui in 56:9. Sl 108:1 “Certamente canterò e innalzerò melodie, anche la mia *gloria*”. Ebraico: כְּבוֹדִי (*kevodi*); qui al v. 2. LXX: ἐν τῇ δόξῃ μου (*en te dòcse mu*), “nella gloria di me”; qui in 107:2. (TNM)

Ora si notino questi aspetti:

Nel primo passo:

- La “gloria” gioisce come di vita propria, il che è stano;
- Manca il parallelismo con “cuore”; e “gloria” non è adatta al parallelo;
- La LXX, non accettando “gloria” per le ragioni precedenti, cambia in “lingua”.

Nel secondo passo:

- Il parallelismo appare strano, perché abbiamo la gloria (che stranamente innalza melodie) in parallelo con “loderò” che appare nel secondo verso. La frase, così come tradotta da *TNM*, è monca: inizia con un “perché” e rimane lì sospesa, chiusa con un punto finale. L’iniziale לִמְעַן (*lemaàn*) potrebbe essere tradotto “perciò”. Al v. 9 si legge: “Che profitto c’è nel mio *sangue* quando scendo nella fossa?”. Come contrapposizione al sangue ci si aspetterebbe qualcosa di più concreto della gloria (che è astratta).

Nel terzo passo:

- La frase ha un senso così com’è, tuttavia la presenza di “cuore” al verso precedente (v. 7) fa sorgere un dubbio: ci si aspetterebbe che “cuore” abbia un parallelo, e la gloria non pare in parallelo.

Nel quarto passo:

- Il v. 1 inizia con: “Il mio cuore è saldo”, poi si dice: “*Anche* la mia gloria”. “Anche” cosa? “Certamente canterò e innalzerò melodie, *anche* la mia gloria” – così com’è tradotto – suona male ed è sgrammaticato. Però, “Il mio cuore è saldo . . . anche [?]”, suona bene, se si mette la parola giusta. Che non può essere “gloria”, dato che deve essere salda come il cuore.

Ora si tenga anche presente che il testo di *Salmi* appare corrotto in molti punti (vedere i nostri studi *I Salmi*, nella sezione *Esegesi*). Ciò che vogliamo sottolineare è che la parola ebraica כבוד, letta *kabod* (“gloria”) forse dovrebbe essere letta *kabèd* (“fegato”). Leggendo “fegato”, il fegato sarebbe in tutti e quattro i passi il soggetto di una grande gioia, come spesso appare nei testi accadici. Il fegato dà passaggio al flusso biliare. Soltanto l’autore istruito (era un poeta) del libro di *Giobbe* menziona una volta la vescica biliare e due volte la bile:

16:13	“Versa la mia vescichetta biliare sulla medesima terra”	מררה (<i>mereràh</i>) “vescica biliare”
20:14	“Sarà dentro di lui il fiele dei cobra”	מררה (<i>meroràh</i>)
20:25	“Un’arma lucente [gli uscirà] dal fiele”	“cistifellea” “bile”

Ambedue le parole di fatto provengono dalla radice מרר (√*mrr*), “essere amaro”. Del processo digestivo e della secrezione che deriva dalla funzione epatica *Gb* 20:14 dice: “Il cibo gli si trasforma nelle viscere”.

Nel caso che la vescica biliare sia trafitta da una freccia, la vita viene seriamente messa in pericolo: “Si strappa la freccia, essa gli esce dal corpo, la punta sfolgorante gli viene fuori dal fiele, lo assalgono i terrori della morte”.

I reni sono nella Bibbia, accanto al cuore, l’organo interno di maggior rilievo. Essi vengono menzionati 31 volte, di cui 18 come parte del corpo degli animali destinati alle offerte (*Dt* 32:14; *Is* 34:6) e 13 volte con riferimento al corpo umano. Dei reni si parla solo al plurale (כְּלִיּוֹת, *kelayòt*), anche quando ci si riferisce ad un solo. *Lv* 3:4,10,15 menziona espressamente “i due reni” (*TNM*), che *NR* chiama “rognoni”. Il *Sl* 139:13 ricorda i reni come singolo organo e atto creativo di Dio: “Sei tu che hai formato le mie reni, che mi hai intessuto nel seno di mia madre”. Qui *NR* traduce “le reni”, mentre *TNM* preferisce “i reni”. In italiano, i reni sono gli organi, mentre le reni sono la regione lombare. Allorché Dio castiga un uomo si dice che gli conficca una freccia nei reni: “Egli mi trafigne i reni senza pietà” (*Gb* 16:13). “Mi ha fatto penetrare nelle reni le frecce della sua faretra” (*Lam* 3:13); qui sarebbe meglio “nei reni”, dato che si parla di frecce al plurale. Usualmente i reni sono la sede della *coscienza morale*. Per questo il *Sl* 16:7 ringrazia Dio di avere consigliato l’orante, e precisamente di aver castigato i suoi reni: “Realmente, durante le notti i miei reni mi hanno corretto” (*TNM*). Questo passo di *Sl* dice che la coscienza del salmista lo rimprovera. Si noti anche *Ger* 12:2: “Sei vicino alla loro bocca, ma lontano dai

loro reni" (*TNM*). Qui si dice degli empi che tengono presente Dio a parole, ma sulla loro coscienza morale egli non ha alcun influsso. Per ben cinque volte la Bibbia dice che Dio è colui che scruta i reni e il cuore (*Sl* 7:10:26:2; *Ger* 11:20;17:10;20:12). Dio indaga la mente e la coscienza umana. Colui che prega nel *Sl* 73 menziona i reni come organo delle sensazioni più sottili: "nei miei reni sentivo dolori acuti". V. 21b, *TNM*. I reni, così come sono organo biblico della coscienza per un retto giudizio, possono sperimentare anche una grande gioia: "I miei reni esulteranno quando le tue labbra parleranno di rettitudine" (*Pr* 23:16, *TNM*). Così, la parte più intima del corpo appare anche come sede delle emozioni spirituali e dei giudizi morali della persona.

In *Sl* 16:7 *NR* ha "Il mio cuore mi istruisce di notte"; *TNM* ha "durante le notti i miei reni mi hanno corretto". Contraddittorio? Forse no, ma va spiegato. La Bibbia ha "reni": כְּלִיּוֹתַי (*chilyoti*), "reni di me". Perché allora *NR* traduce con "cuore"? Perché *NR* è rivolta a lettori *occidentali*, se vogliamo dirla così. Per gli ebrei la sede degli affetti erano i reni, per gli occidentali è il cuore. Per gli ebrei il cuore era la sede del pensiero.

Organo	Pensiero biblico	Pensiero occidentale
Reni	Sede della coscienza	Sono solo organi
Cuore	Sede del pensiero	Sede dei sentimenti

Nella Scrittura i reni sono anche la sede dei sentimenti e delle emozioni. In *Ger* 11:20 è detto che Dio "esamina i reni e il cuore" (*TNM*), ovvero i sentimenti, le emozioni e i pensieri (il "cuore", biblicamente, è la sede dei pensieri). *Gb* 19:27: "I miei reni son venuti meno nel mio profondo"; qui Giobbe intende dire che al pensiero di vedere Dio, egli prova una forte emozione.

irene Fassini, da "Simboli e diritti. Uno studio sociologico-giuridico sul burqa", 2015.

In Occidente l'utilizzo del termine velo ha una connotazione relativa al chi, cioè al soggetto che lo indossa. Al contrario è generico il riferimento al che cosa, cioè all'oggetto di cui ci si serve per coprirsi. Se si analizza l'aspetto del chi, il velo viene nella quasi totalità dei casi associato ad individui di sesso femminile e di religione islamica che lo indossano per motivi che oscillano tra l'obbedienza volontaria ad una prescrizione religiosa e l'imposizione coatta. Ci si scontra invece con un termine «monolitico, indiscriminato e ambiguo» se si guarda alla mancanza di coincidenza tra ciò che abitualmente si definisce velo e la realtà cui tale termine si riferisce. La questione problematica attiene proprio a questo. La parola velo tende ad una semplificazione di una realtà complessa e sfaccettata. Nonostante il termine velo impedisca di cogliere le molteplici sfumature di un fenomeno complesso, due parole, purdah in lingua persiana e hijab in lingua araba, sono in qualche modo riconducibili a velo nell'accezione di tenda, cortina, di qualcosa che cela, nasconde, separa. Significati che, se si vuole seguire la classificazione di El-Guindi, sono riconducibili a velo nella sua dimensione spaziale. Non esiste una parola altrettanto ampia, generica e indefinita nelle lingue d'origine dei soggetti che ne fanno uso; non c'è un equivalente lessicale. Esistono invece numerosissimi vocaboli, principalmente in lingua araba, che sono caratterizzati in maniera precisa e definita e che presentano ciascuno proprie peculiarità. Mi riferisco a termini che sono utilizzati essenzialmente per indicare capi di abbigliamento o più genericamente abiti, che le donne mediorientali iniziarono a indossare già prima dell'avvento dell'Islam, poi sin dal momento della sua nascita e diffusione e, successivamente, fino ai tempi più recenti. Si tratta di termini come burqa, chador, jilbab, khimar, litham, niqab, qina, thawb. Tali parole sono parte integrante della cultura e delle usanze di popoli diversi, sono state utilizzate in tempi e per ragioni differenti e si possono associare a indumenti analoghi, ma chiamati altrove in modo dissimile. Solo pochi di essi sono utilizzati per coprire completamente il volto: ne sono esempi il burqa e il niqab. Altri, come il khimar e il chador, sono indumenti che vengono impiegati per coprire il corpo e solo occasionalmente per celare anche una parte del viso. Altri ancora sono indossati alla stessa maniera da uomini e donne e il termine di riferimento è il medesimo. Tornando alla parola velo e al suo significato lessicale, le accezioni con cui si fa uso del termine sono tre. Iniziando dal primo significato, il più concreto e tangibile, velo è un tessuto finissimo e trasparente dei più svariati materiali, parte del quale può essere impiegato per scopi particolari nell'abbigliamento femminile. Si trova poi velo nel senso di tenda, cortina, di qualcosa che cela, nasconde, separa. Infine velo con valore religioso-spirituale, come il drappo posto sul capo dalle donne cattoliche nell'assistere alle sacre funzioni o nell'entrare in chiesa, per indicare la propria sottomissione, oppure lo stesso portato permanentemente dalle monache, dopo averlo assunto in appropriata cerimonia. Fadwa El-Guindi cita espressamente quattro dimensioni riconducibili al termine occidentale velo: la dimensione materiale, che gli attribuisce valore di indumento od ornamento; quella spaziale, che assimila il velo ad uno schermo, a una parete che divide o separa uno spazio fisico; quella comunicativa, che accentua l'aspetto di occultamento; infine quella religiosa, alla quale è attribuito il senso di clausura e distacco dalla vita terrena. [...] Purdah è una parola pre-islamica, di origine persiana, il cui significato letterale è tenda, cortina. Allude pertanto, nell'accezione originaria, ad una separazione fisica tra due o più elementi nello spazio e solo successivamente il suo significato si è evoluto in «tessuto che nasconde lo spazio della casa riservato alle donne». Proprio a questa separazione si collega inscindibilmente l'accezione più comune della parola. Con purdah si è soliti fare riferimento al sistema di isolamento e allontanamento delle donne dal contatto con uomini che non siano i familiari più prossimi, concezione che si è nel tempo diffusa soprattutto in Afghanistan, Pakistan e India. Si estrinseca per mezzo di due possibili prassi: da una parte un'effettiva divisione degli spazi abitabili, dall'altra la consuetudine di coprire e celare il proprio volto e il proprio corpo, sottraendolo allo sguardo altrui. La tenda originaria separa metaforicamente l'ambiente riservato alle donne che coincide con l'harem o, nel mondo indo-persiano, con lo zanané16 e quello riservato agli uomini. Questa l'abitudine nello spazio relativo alla sfera privata. Nello spazio esterno alle mura domestiche, la separazione può essere rispettata strutturando gli spazi pubblici di frequentazione comune da parte di uomini e donne nello stesso modo in cui è organizzata la sfera domestica. Si tratta di predisporre una tenda, una cortina che separi il luogo riservato alle donne. In tempi recenti in Iran e in alcune regioni dell'India e del Pakistan gli scompartimenti dei principali mezzi di trasporto come treni e autobus sono distinti, sebbene talvolta lo spazio risulti separato solo fisicamente, ma non visivamente. Una tenda atta a dividere può essere utilizzata nelle scuole che si occupano dell'istruzione di maschi e femmine nel medesimo luogo. Sulla compagnia aerea di bandiera pakistana una donna può richiedere che nessun uomo sia seduto accanto a lei. La medesima richiesta può essere effettuata all'interno dei pubblici uffici dove gli spazi tendono ad essere divisi. Mentre in quelle situazioni in cui una separazione degli spazi non risulta possibile, la divisione da spaziale diventa

temporale. Uomini e donne possono frequentare luoghi come teatri, cinema e mercati in momenti rigorosamente alternati. Nel caso queste modalità di separazione degli spazi non siano praticabili, è necessario trasferire la cortina, che ha lo scopo di dividere e sottrarre la donna allo sguardo dell'uomo, sull'individuo. In questo modo la tenda originaria in cui si manifesta il purdah diviene un nuovo strumento: il burqa, ossia un velo che separa e nasconde completamente il corpo e il volto. Il burqa di conseguenza diventa una sorta di «harem portatile» che garantisce all'esterno quella separazione che viene assicurata all'interno dall'harem o dallo zanané, permettendo una qualche forma di autonomia. Christopher Bayly fa riferimento proprio a questo aspetto quando definisce la completa velatura femminile uno strumento moderno che consente alla donna di allontanarsi dall'ambiente domestico e di partecipare in parte agli affari pubblici e commerciali, assicurandole maggiore indipendenza e mobilità²⁰. Hanna Papanek insiste in questo senso e considera la pratica di velare completamente il corpo una forma di liberazione. La donna è un tutt'uno con la sua copertura: all'interno di essa e con essa può muoversi in autonomia, nel rispetto dei canoni di moralità e modestia che il purdah impone. La donna diviene interamente padrona dello spazio che può gestire come meglio crede proprio perché quella separazione a cui il purdah la costringe è già rispettata a priori sul piano strettamente personale. Il mantello non rappresenta solo uno strumento di autonomia ed emancipazione, ma diventa anche emblema e segno di riconoscimento. Sono soprattutto le donne delle classi sociali più elevate che osservano il purdah²² per prendere le distanze dalle contadine. Il burqa diventa un indicatore di status sociale, di benessere, raffinatezza e luogo di provenienza. Ed è proprio in questa prospettiva che va esaminata l'usanza di coprire il corpo o il capo alle sue origini²⁴. Hijab è la parola araba che meglio si può accostare al persiano purdah. È traducibile con copertura, tenda, scialle, velo, parete divisoria. La radice del termine è *h-j-b, la stessa della sua corrispondente forma verbale: hajaba. Hajaba significa coprire, velare, nascondere, celare, dividere, creare una separazione. Mernissi chiarisce la definizione, precisando che il verbo indica il «nascondere con un sitr», parola che corrisponde all'italiano cortina, ed esprime l'azione di dividere lo spazio in due, sottraendone una parte allo sguardo. È pertanto definibile hijab «qualunque tipo di velo posto davanti ad una persona o ad un oggetto per nascondere alla vista o isolarlo». Hijab ha un significato più ampio rispetto a purdah: mentre quest'ultimo nel tempo ha acquisito un'accezione strettamente connessa al genere femminile, hijab «designa qualsiasi forma di separazione, includendo lo stesso harem». Si può riferire ad una divisione tra due mondi o due spazi. Da qui i suoi molteplici significati. Hijab è la tenda che nasconde la guida della comunità per sottrarla allo sguardo del suo seguito. L'hajib, colui che custodisce l'hijab, capo dell'amministrazione del califfato dal periodo omayyade, «gestiva il velo che delimitava orizzontalmente lo spazio del palazzo imperiale, sede del sovrano»²⁹. Per i mistici hijab ha una connotazione negativa: è velato l'uomo che non percepisce la luce divina, che è imprigionato nella sua coscienza dalla cortina. Hijab divide lo spazio della casa destinato alle donne, arrivando a coincidere con l'harem, e quello dedicato agli uomini: separa allegoricamente la sfera privata e quella pubblica. Hijab è separazione in senso anatomico e trova largo impiego nel linguaggio medicoscientifico: il diaframma è l'hijab dello stomaco e il termine arabo per definire le sopracciglia deriva dalla stessa radice *h-j-b perché separano, proteggendoli, gli occhi dai raggi del sole. Mernissi attribuisce al termine tre diverse dimensioni che spesso coincidono: visiva, spaziale ed etica. Hijab è ciò che permette di sottrarre allo sguardo; è ciò che segna una frontiera e che separa; è infine ciò che determina l'ambito del proibito. Per quanto concerne l'hijab, inteso come cortina che separa l'ambiente femminile, nel tempo si è assistito ad un'evoluzione del termine: dal significato letterale di cortina, tenda e qualsiasi elemento di divisione spaziale è avvenuto un passaggio al significato metaforico di capo di abbigliamento, indumento, velo. In tempi recenti hijab diventa erroneamente persino il velo simbolo di modestia femminile, allegoria di una piena adesione ai precetti che la religione islamica prescrive alle donne. Giorgio Vercellin spiega la trasformazione nell'ottica del mutamento delle condizioni socio-economiche e dei processi di modernizzazione. Risulta impossibile garantire la divisione degli spazi e assicurare una forma di riservatezza nei condomini abitati da una pluralità di famiglie. Pertanto la divisione spaziale creata dalla tenda non può che manifestarsi sotto forma individuale. La separazione compete al singolo individuo che la attua su di sé, in prima persona. Da qui prende piede la metamorfosi: l'hijab diventa un indumento, un capo d'abbigliamento che assicura quella privacy che non può altrimenti essere garantita, per questioni di condivisione dei medesimi spazi da parte di una molteplicità di persone.

IL CORPO MARCHIATO.

QUESTO FATTO DEL CORPO
DIFFERENZE MARCHIATO,
ANDREBBE INDAGATA IN
UNO APPROFONDITO:
VEDI PSICOSOMATICA,
TATUAGGI ETC.

Lucia Graziano, "La strega con le stigmata e il marchio del diavolo"

Variamente noto col nome di stigmata, witch's mark o (soprattutto) devil's mark, il marchio del diavolo era originariamente un elemento dall'aspetto anomalo che, se rinvenuto sul corpo dell'imputato, poteva fungere da ulteriore indizio della sua colpevolezza. Vale a dire: nessuno veniva accusato di stregoneria in virtù del fatto che aveva delle cose strane sul corpo; però, se partiva un processo per stregoneria e l'inquirente ti trovava addosso delle cose strane, la tua posizione si aggravava drammaticamente. La posizione si aggravava perché si riteneva che il devil's mark fosse il simbolo con cui Satana marchiava le sue più fedeli servitrici – un po' come il bovino fa con le sue vacche e come il Dio della tradizione cattolica era solito fare con i suoi prediletti, donando le stigmati a una ristrettissima cerchia di santi.

Non è casuale che, nel tracciare il parallelismo, io abbia precisato che si tratta di un elemento tipico del cattolicesimo: curiosamente (o forse neanche tanto), è soprattutto nelle regioni a maggioranza protestante che si diffonde la convinzione che le streghe ricevessero da Satana le loro stigmati infernali. L'idea nasce attorno agli anni '30 del Cinquecento nei territori della Svizzera protestante; da lì, assumendo di volta in volta sfumature leggermente diverse, si diffonde in buona parte d'Europa... senza però riuscir mai a fare presa nelle regioni a maggioranza cattolica. Forse alla base di questa disomogeneità c'erano visioni teologiche differenti nel campo della demonologia? O diversi modi di interpretare il passo biblico in cui si parla del marchio della bestia? Oppure, l'insofferenza con cui storicamente i papi si approcciarono a questa convinzione impedì al mito del "marchio di Satana" di diffondersi nei territori che subivano la loro influenza culturale?

Difficile esprimere una posizione definitiva (il dibattito storiografico, a oggi, è ancora aperto), sicché per la seconda volta mi trovo a commentare: accantonando le varie ipotesi avanzate dagli studiosi, andiamo avanti a descrivere ciò che invece si sa per certo. Nel momento in cui per la prima volta s'affaccia alla Storia negli anni '30 del Cinquecento, il marchio diabolico sul corpo della strega poteva essere un qualsiasi elemento dall'aspetto anomalo (e tendenzialmente sgradevole alla vista), di cui l'imputata non sapeva dare spiegazione (convincente). Una voglia vistosa, un neo dalla forma asimmetrica, una brutta cicatrice che nessuno aveva idea di come la donna potesse essersi procurata: qualsiasi elemento dall'aspetto non comune e dalla genesi "inspiegabile" poteva essere considerato prova di un patto siglato tra la donna e Satana.

QUESTO "INSPIEGABILE", ALLA LUCE DELLE CONOSCENZE SUL CORPO
DEL TEMPO, HA UN PESO NON INDIFFERENTE

Oltre agli Svizzeri, anche gli Olandesi e gli abitanti della penisola scandinava profusero nei secoli un certo impegno nel cercare il marchio di Satana sui corpi delle streghe. Ma fu soprattutto in Scozia e in Inghilterra (e nelle colonie puritane nel Nuovo Mondo) che l'idea del devil's mark trovò particolare diffusione, diventando in breve tempo un elemento irrinunciabile in tutti i processi per stregoneria. In questo specifico contesto culturale, le stigmati delle streghe cambiarono funzione e conseguentemente forma; per essere identificato come marchio demoniaco, l'elemento anomalo sul corpo della donna doveva avere una caratteristica ben precisa: doveva fisicamente sporgere. Per capirci: le cicatrici e le voglie sulla pelle non erano più sufficienti; occorreva cercare elementi come nei, porri o escrescenze cutanee di vario genere. Il requisito indispensabile è che il devil's mark potesse essere messo in bocca... perché, in effetti, il diavolo ci si attaccava così come un bambino s'attacca al seno della mamma, al fine di suggerire il latte il sangue delle streghe.

IN UN RIBALTAMENTO CULTURALE
VEGEGGINOSO, LE STREGHE, DA FIGLIE,
DIVENTANO "MADRI" DEL DEMONIO

Citando – tra le molte fonti a disposizione – un manuale di ginecologia pubblicato a Londra nel 1635, Diane Purkiss fa notare che la mentalità dell'epoca attribuiva alla già non confortante immagine elementi che aggravavano ulteriormente il quadro della situazione. «Nella medicina della prima età moderna», osserva la studiosa, «vi era l'idea che il latte umano fosse sangue impuro proveniente dal ventre femminile, che veniva purificato e trasformato in un liquido di colore bianco grazie al calore che l'amore materno ingenerava nel corpo della puerpera. Era questo stesso calore a sospingere verso l'alto il sangue purificato, facendolo affluire nel seno femminile». Dati questi presupposti culturali, il devil's mark era implicitamente «un segno di maternità perversa, un capezzolo messo nel posto sbagliato che serviva ad allattare non neonati, ma demoni». Una immagine indubitabilmente raccapricciante!

Evidentemente, qualcuno si potrebbe chiedere perché mai il diavolo avesse 'sto desiderio perverso di farsi allattare dalle sue servitrici: e che è, un feticista? Chiaramente no, anzi qualcuno arrivò anche a postulare che il povero diavolo non provasse alcun tipo di piacere nello svolgere queste noiose incombenze... che tuttavia gli erano indispensabili per sottolineare la reciproca consensualità del rapporto che intratteneva con le sue servitrici. Come scrive Sarah Ferber, «che la strega consegnasse al diavolo il suo corpo era un indicatore molto visibile di come ella gli stesse al tempo consegnando la sua anima». Il devil's mark va considerato alla stregua di tutti quegli altri elementi che via via appaiono nei processi per stregoneria e che sono finalizzati a sottolineare la consensualità con cui l'imputato avvia la sua collaborazione con Satana. «Consegnare al demone una ciocca di capelli, firmare un documento cartaceo nel quale gli si vende la propria anima, accettare di portare un marchio demoniaco sul proprio corpo: questi elementi, a conti fatti, avevano lo scopo di dimostrare che il sacrificio aveva avuto luogo volontariamente»: la strega non era un'innocente posseduta da Satana, era una donna che era spontaneamente andata incontro al suo destino pienamente consapevole di ciò che stava facendo.

LD IL MARCHIO È PASSIVO, CHI LO SUBISCE È VITTIMA
L'ALLATTAMENTO È ATTIVO, UNA SCELTA: ALLIMENTA CHI LO CONIÈ È RESPONSABILE
C'È UN'INTERESSANTE DIFFERENZA NELLA CONCEZIONE DEL CORPO PASSIVO E DI QUELLO ATTIVO
PARALLELAMENTE, IN DEMONOLOGIA, SI PARLA DI DEMONI "SUCCUBI" E "INCUBI"

«Accettare di portare sul proprio corpo un marchio imposto dal diavolo», fa ancora notare Sarah Ferber, «voleva implicitamente dire che gli si consentiva di avere accesso alla propria anima, per tramite del corpo». Ed è acuta l'osservazione della studiosa nel momento in cui fa notare che il devil's mark "veniva individuato" con particolare frequenza sui corpi di quegli individui illetterati che, coerentemente, non sarebbero stati in grado di firmare o di comprendere un contratto scritto come quello di faustiana memoria. Quelli che vendevano l'anima al diavolo mediante la sottoscrizione di un letterale contratto erano perlopiù individui maschi e istruiti: gente con cui, evidentemente, Satana pensava di poter discorrere come si confà tra persone civili e di buona cultura. Ma se il patto doveva essere siglato con una donnetta di paese analfabeta e mezza scema... ecco allora Satana ripiegare su tecniche "a prova di idiota" (e soprattutto, molto femminili) per dimostrare a tutte le parti in causa la consensualità di quella collaborazione. Effettivamente, offrire il proprio seno a qualcheduno non è esattamente quel tipo di cosa che fai senza avere una certa intimità con la controparte.

Ho parlato di "seno", ma ho usato il termine in senso estensivo: in realtà, il devil's mark poteva essere collocato in qualsiasi punto del corpo. Vi era la non irragionevole idea che Satana tendesse a non piazzartelo proprio in fronte, il marchio che ti denotava come sua serva; durante i processi per stregoneria, lo si cercava perlopiù in quelle parti del corpo che normalmente erano celate alla vista. Frequentemente, si provvedeva a rasare interamente il corpo dell'imputata, nella convinzione che il marchio demoniaco potesse nascondersi in zone coperte dai peli: ascelle, cuoio capelluto e (soprattutto) zona genitale. Alcuni tribunali erano dell'idea che un marchio siffatto non potesse che essere costituito da tessuto necrotico, fisicamente ucciso da quello stesso patto che uccideva anche l'anima delle streghe: in virtù di ciò, quando veniva individuato un segno dall'aria sospetta, si provvedeva a trafiggerlo con un punteruolo. Se usciva sangue, evidentemente era stato accoltellato un pezzo di carne viva, dunque non si trattava del marchio di Satana... e la ricerca continuava.

Comprensibilmente, pensare a una povera donna rapata a zero e nuda come un verme che viene ripetutamente accoltellata da un inquisitore è qualcosa che, per usare un eufemismo, suscita in noi un certo disagio. Paradossalmente, questa follia poteva però essere salvifica: sono storicamente attestati alcuni (rari) casi in cui gli imputati furono scagionati proprio perché gli inquirenti non furono in grado di rinvenire sul loro corpo segni corrispondenti a quel devil's mark alla cui presenza davano una tale importanza. Per esempio, fu questo il caso degli imputati che nel 1643 furono accusati di stregoneria nella cittadina di Pendle, nel Lancashire. Poiché, una trentina d'anni prima, quella stessa città era stata teatro di una caccia alle streghe su larga scala, ed evidentemente la seconda ondata di accuse aveva fatto maturare l'impressione che gli abitanti di Pendle fossero un po' fissati, il re d'Inghilterra volle vederci chiaro e domandò a William Harvey, il medico di corte, di esaminare personalmente i corpi degli imputati. Il medico non trovò sui corpi alcun segno che potesse corrispondere alla descrizione del devil's mark e la sua testimonianza risultò determinante per far rimettere in libertà tutti i sospettati.

Gli imputati di Pendle ebbero una gran fortuna – e sotto più di un punto di vista. A partire dalla metà del XVII secolo, l'importanza data alla presenza del devil's mark nell'ambito delle indagini per stregoneria cominciò lentamente a scemare. In area cattolica (dove comunque la moda non aveva mai preso piede) fu il Sant'Uffizio a spegnere ogni possibile iniziativa personale emanando nel 1657 una *Instructio pro formandis processibus in causis strigum, sortilegiorum et maleficiorum*; fra le altre cose, agli inquisitori veniva fatto divieto di rasare il corpo degli imputati alla ricerca di questi presunti segni demoniaci, nella cui esistenza il Sant'Uffizio non credeva affatto. Evidentemente, i porporati erano a conoscenza dell'importanza che veniva data a questo segno in alcuni tribunali "esteri" e volevano evitare che questa moda potesse diffondersi anche nelle aule della sacra romana inquisizione. *SI POTREBBE PARLARE DI VISIONE "POLITICA" DEL CORPO.*

In realtà, le cose stavano cambiando anche nei tribunali che non facevano capo a Roma: anzi, Brian Levack fa notare che il declino dei processi per stregoneria passò anche attraverso il graduale abbandono di tutte quelle pratiche inquisitoriali più aleatorie che si erano ahimè diffuse nei primi secoli dell'età moderna. Mentre il XVII secolo scivolava lentamente verso l'epoca del Lumi, i vari tribunali ridimensionarono drasticamente l'importanza da attribuire a caratteristiche come il devil's mark (o, per citare un altro elemento tenuto in gran considerazione, l'incapacità di piangere dell'imputato, la cui anima era ormai così corrotta da non riuscire più a provare rimorsi o sentimenti). Non vi fu – secondo Levack – un momento storico preciso in cui i legislatori dissero "ok, i nostri predecessori erano pazzi, questa cosa della caccia alle streghe è una follia, fermiamola immediatamente": il cambiamento avvenne in sordina, tramite un graduale mutamento della sensibilità collettiva. I processi cominciarono a svolgersi in maniera più razionale, le accuse cominciarono a farsi più rare e più raramente motivate da reazioni impulsive: il fenomeno si spense lentamente, come un fuoco che ha finito la legna da consumare. Per allora, gli elementi più assurdi ed eclatanti (come appunto il marchio di Satana o altre fantasticherie simili) erano già stati dimenticati.

Ciò detto: è possibile che la forsennata ricerca del devil's mark abbia lasciato un'eco che ancor oggi si fa sentire attraverso i fenomeni di body shaming e body monitoring, come sosteneva la dottoressa Gancitano nel video citato in apertura? Posto che, in storiografia, è normalissimo non concordare sulle conseguenze nel lungo periodo di fenomeni lontani nel tempo, ecco i my two cents visto che qui dentro il mio parere è stato chiesto a gran voce. Personalmente, la tesi non mi trova concorde – se non altro, perché il body shaming fin da sempre è esistito anche in zone d'Europa dove la credenza nel devil's mark non ha mai preso piede, e perché comunque era abbastanza ristretto il numero delle caratteristiche fisiche che potevano essere identificate come marchio di Satana. Contrariamente a quanto si tende a immaginare, gli uomini della prima età moderna erano molto meno lombrosiani dei nostri bisnonni: non è che ogni caratteristica fisica al di fuori del normale fosse automaticamente considerata un indizio di stregoneria. L'obesità, i volti butterati, le disabilità fisiche o le "deformità" di vario genere non rientravano nel novero (per fortuna); a naso, secondo me sarebbe più interessante indagare

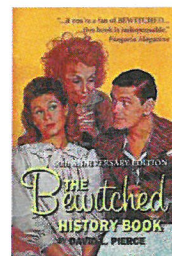
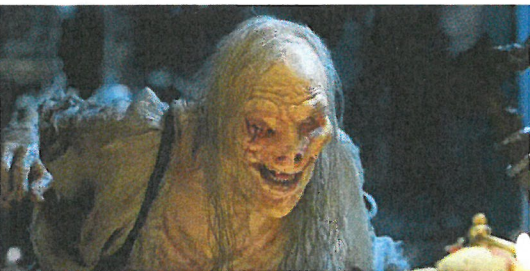
gli eventuali legami tra il body shaming e la fisiognomica, ma non ho mai approfondito il tema. In compenso, sull'apparenza fisica delle streghe nell'immaginario collettivo Charles Zika ha dedicato qualche anno fa un bel libro che cito qui sotto, per chi volesse approfondire.

Dunque, la caccia alle streghe è un fenomeno chiuso nel passato che non ha più alcun tipo di ripercussione sulla società di oggi? Sono fermamente convinta del contrario, e il fatto che la settimana scorsa un pastore battista del Tennessee abbia minacciato di fare pubblicamente i nomi di sei streghe che a suo dire si sono infiltrate nella sua comunità causando disastri e malattie è indice di quanto il fenomeno sia lontano dal potersi dire chiuso, almeno in quelle fasce della società vicine a un certo tipo di estremismo religioso (e tendenzialmente al complottismo di QAnon, che sta riproponendo sotto nuova veste i temi della caccia alle streghe in una forma sconfortantemente simile all'originale).

A titolo di curiosità: un'ulteriore chiave di lettura delle conseguenze a lungo termine della caccia alle streghe è portata avanti dal collettivo femminile Silver Spoon, nato nel 2019 nel Regno Unito. Le fondatrici ritengono che il fenomeno della caccia alle streghe abbia generato nella società dei "traumi ancestrali" che ancor oggi si ripercuotono sulle donne: esposte per secoli al timore di poter essere accusate di stregoneria, queste avrebbero gradualmente modificato il loro comportamento a livello socio-culturale. Lo sfaldarsi dei legami comunitari di paese, la graduale presa di distanze dal folklore locale, la crescente tendenza a conformarsi al modello di "damina vittoriana tremebonda e sottomessa" sono – secondo i membri di Silver Spoon – fenomeni riconducibili in ultima analisi agli effetti a lungo termine della psicosi instauratasi durante gli anni della caccia alle streghe.

Nemmeno questa è una lettura che mi vede un granché concorde (i cambiamenti evidenziati ci furono sicuramente, ma secondo me furono causati da un più ampio mutamento della società e dei costumi), ma intanto lascio il link dell'associazione per chi volesse sbirciare il suo lavoro, che è comunque assai curioso. Una delle sue principali funzioni è quella di creare opere d'arte in memoria delle donne condannate a morte per stregoneria – una attività che, secondo le fondatrici, dovrebbe aiutare le artiste e la comunità intera a meditare sui fatti passati per «avviare un processo di guarigione delle ferite ancestrali» che questo gruppo di donne ritiene di poter ancora scorgere nella società di oggi.

Il corpo strega.



Uta degli Askani di Ballenstedt.

Da "Arte svelata", Giuseppe Nifosi, 2021.

"Intorno alla metà del XIII secolo (1260 circa), all'interno della Cattedrale di Naumburg, in Germania, nelle cappelle absidali del coro furono collocate alcune statue. Si trattava dei dodici fondatori e dei benefattori di questa chiesa, morti due secoli prima. Quattro sculture, in particolare, entrarono da subito nel cuore della gente. Esse rappresentano due fratelli ritratti con le rispettive mogli: Hermann e Regelindis ed Ekkehard e Uta. La loro fama è cresciuta a tal punto da farne, nel tempo, i simboli della tipica coppia tedesca."

"I loro anonimi autori, che ovviamente mai videro i ritratti di queste persone, non vollero idealizzare le coppie ma, al contrario, scelsero di caratterizzarle, nei volti, nell'espressione e negli atteggiamenti. Per esempio, Ekkehard, pingue, serio e sicuro di sé, impugna con fermezza la spada, mentre Uta, la sua compagna fiera e regale, tiene con le belle mani sottili due lembi della veste, portandone uno al volto in un gesto di aristocratica ritrosia. Proprio lei divenne la più famosa del gruppo: la bella e altera Uta degli Askani di Ballenstedt, regina, moglie senza figli, sfuggita al rogo dopo aver subito un processo per stregoneria. In età romantica, fu acclamata come simbolo di bellezza germanica e icona di virtù femminili. Nel Novecento, sotto il nazismo, questa antica nobildonna divenne perfino il prototipo della donna ariana. Ancora in tempi più moderni, per esempio nel secondo dopoguerra, è stata celebrata come una vera regina contemporanea e riprodotta nei francobolli tedeschi"

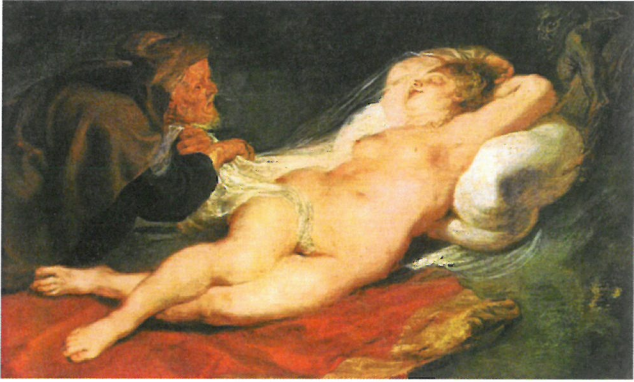


"Nel 1934, Walt Disney, celebratissimo regista di film di animazione, decise di realizzare il suo primo lungometraggio, Biancaneve, tratto dalla favola dei fratelli Grimm. Cercò subito di dare un volto ai suoi protagonisti. Per la principessina Biancaneve, si ispirò a un noto personaggio dei fumetti americani, Betty Boop. Per la figura della malvagia regina, un suo disegnatore di origini tedesche suggerì di considerare il volto, il corpo e perfino le vesti della bellissima Uta. Disney elesse l'antica sovrana a suo modello e decise di chiamare la matrigna di Biancaneve proprio Grimilde, un nome di chiara sonorità germanica."

"Per renderla più cattiva la ritoccò, soprattutto nella linea delle labbra e delle sopracciglia, ispirandosi a Joan Crawford, splendida e conturbante attrice americana di quegli anni. Uscito nel 1937, Biancaneve ebbe un successo planetario ma non fu proiettato in Germania fino al 1950. I nazisti, infatti, non apprezzarono affatto che la nobile Uta fosse stata trasformata da Walt Disney in una strega malvagia: anche se era stata proclamata (prima di Biancaneve) la più bella del reame."



Corpo, dal 1626 al 1867.



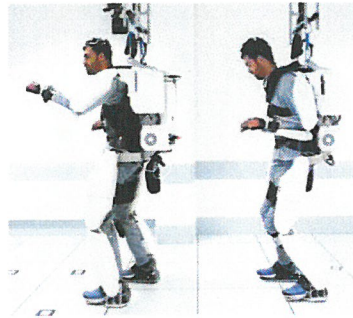
Rubens, Angelica e l'Eremita, 1626.
François Boucher, Odalisca bruna, 1745.
Clemente Susini, Venerina, 1782.
Giovanni Dupré, Abele morente, 1844.
Manet, Colazione sull'erba, 1863.
Cezanne, Enlèvement, 1867.

Il corpo inscatolato. Luna, 21 luglio 1969.

Da un certo punto in poi - sulla linea del tempo che ci piace immaginare sempre evolutiva - la selezione naturale darwiniana ha preso una piega diversa, per i corpi umani, rispetto a tutte le altre forme di vita. Non si può formulare questo concetto senza premesse. Secondo alcuni l'essere umano si è allontanato dall'evoluzione, è una forma patologica: l'autocoscienza è sopravvalutata, scrive Thomas Ligotti ne "La cospirazione contro la razza umana". Secondo altri, l'essere umano è il punto culminante dell'evoluzione. Secondo altri ancora, siamo uno step dell'evoluzione, ma qualcosa è andato oltre: è la teoria (vedi Dawkins e poi la Blackmore) dei meme, elementi culturali che si propagano, per imitazione, da un individuo ad un altro: possono assumere la forma di un'idea, stile o comportamento, si propagano tramite le relazioni interpersonali o tramite i mezzi di comunicazione di massa. I meme, così come i geni, hanno la proprietà di replicarsi, mutare, ed essere soggetti a selezione naturale: ciascun essere umano è il loro campo di battaglia, e i meme vincitori rimbalzano e contagiano altri esseri umani, oppure attendono in agguato, nei film, nei libri, nelle fotografie eccetera. In qualche modo ricordano i Loa del Voodoo, che cavalcano gli uomini per il tempo della loro breve esistenza e si diffondono, come forme parassitarie immortali.

Se torniamo alla nostra specie, potendo plasmare la realtà circostante a nostra immagine e somiglianza: a che serve il pelo, se puoi avere una casa per ripararti dal freddo; a che servono gli artigli, se puoi usare una lancia. Si è tentati di semplificare: meno forza bruta, e più intelletto (salvo poi, sempre platonicamente scissi, dover mettere d'accordo cuore e cervello, se si ammette che violenza e amore provengano dalla stessa matrice profonda, ma questa è un'altra storia). Come se l'evoluzione avesse detto: va bene, da adesso lascio fare a voi. Tuttavia, nell'essere corpi animali, ci siamo portati dietro (come meme che ci hanno contagiato e che ci abitano) la brutalità, la violenza. Nascoste, subimate, ma sempre lì: una modalità di esprimere il corpo non più necessaria alla lotta per la sopravvivenza. Che farne, ora che non c'è più un animale feroce che vuole sbranarci? Allora uomo contro uomo, corpo contro corpo. Uno migliora le armi per portare sofferenza all'altro, l'altro migliora i metodi per difendersi e contrattaccare. Armi migliori, armature migliori. In situazioni che prevedono un reciproco riconoscimento, basta un abito e la consapevolezza che non ci verrà strappato di dosso, per trasmettere un messaggio ed essere percepiti socialmente. Ma in guerra? Il nemico vorrà violare quell'abito, trapassarlo, ferire le carni che ne sono contenute, nascoste. Allora servono tessuti che possano resistere anche ad un'offesa. E fu cuoio, osso, bronzo, ferro, acciaio.

CFR TUTTE LE QUESTIONI GIURIDICHE E DENAGOGICHE RISPETTO ALLA VIOLENZA SESSUALE, NELLA PROPOSIZIONE "ABITO INDOSSATO": "PROVOCAZIONE" ETC



CICE

Durante il basso medioevo all'usbergo - la maglia di metallo - vengono aggiunte piastre per difendere le zone più vulnerabili; si proteggono la testa, i gomiti e le ginocchia: la volontà, e il luogo dove la volontà si esplica, le articolazioni. Le armature più costose possono essere acquistate solo dai nobili, i soldati semplici devono accontentarsi di piastra frontale ed elmo. Le armature complete proteggono da lame e da colpi di moschetto: se non sono sparate a bruciapelo, le pallottole viaggiano a velocità ancora ridotte e una buona armatura può fermarle. Di fronte a un crostaceo impenetrabile, le armi si trasformano - l'essere umano, deinós (meraviglioso e terribile allo stesso tempo, vedi la definizione nella Pentesilea di Sofocle) progetta un altro modo per recare offesa: si passa dalle armi da taglio a quelle da concussione, mazze ferrate e martelli da guerra. Se l'armatura ti garantisce uno spazio sicuro che coincide pressapoco con il tuo corpo, lo riduco a colpi di martello finché ti risulta invivibile.

È nel 2018 che alcuni corpi delle forze armate USA iniziano a fare uso dell'esoscheletro Talos (nella mitologia greca, un gigante meccanico, di bronzo, a guardia dell'isola di Creta), progetto al quale hanno lavorato compagnie private, laboratori finanziati dal Dipartimento della Difesa, istituzioni accademiche, costato circa cento milioni di dollari. Talos è composto da un elmetto dotato di visiera Head Up Display, che aggiunge allo sguardo di chi lo indossa informazioni aggiuntive rispetto all'ambiente circostante, in tempo reale, e che si scurisce per proteggere gli occhi dal sole o dall'abbagliamento improvviso di riflettori e bengala; ha un impianto di refrigerazione e di riscaldamento: inoltre comunica ad un centro medico avanzato i parametri vitali di chi lo sta indossando. L'esoscheletro, anch'esso con impianto di condizionamento, è composto da 800 parti in fibra di carbonio e titanio, con attuatori elettrici che simulano la muscolatura umana. Se attraverso i secoli ogni cultura si è confrontata con l'automa, il robot, l'androide - e alcuni sospettano che sia per il terrore sacro e inconfessabile di essere, a nostra volta, costrutti perfetti con l'illusione della volontà - questo è un primo storico connubio uomo-macchina: si diventa lo spirito che anima il meccanico, il ghost in the shell, il pilota del robottone giapponese, il feto nel ventre materno, protetto e nutrito, con l'aggiunta del controllo sull'entità ospitante. Da Mazinga fino a Neogenesis Evangelion, dove i robot sono entità a metà tra l'organico e l'inorganico, e instaurano con il loro pilota una relazione simbiotica profonda.

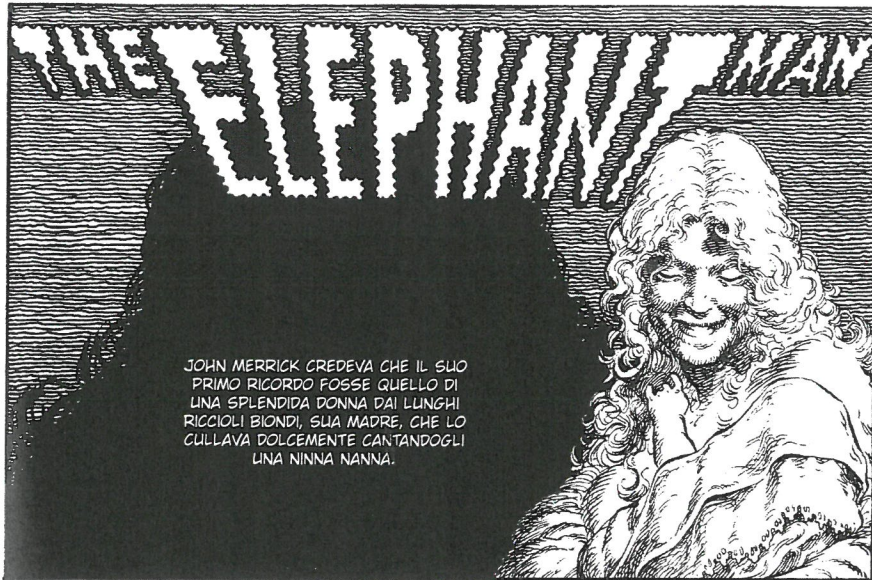


Mazinga Z e Goldrake; Eva-01 di NeoGenesis Evangelion; i doppi piloti sincronizzati di Pacific Rim.

Se invece non sono i corpi di altri uomini la minaccia diretta, bensì le regole fisiche di questa parte di universo, si progettano ulteriori modelli di esoscheletro. Gli aviatori militari indossano la tuta anti-G: gonfia con aria compressa le sue sezioni, automaticamente - è la macchina a tener vivo il corpo, affinché il corpo continui ad animare un'altra macchina, pilotandola - così che sia esercitata una pressione sulla parte bassa del corpo e sulle gambe durante le manovre e le fasi di volo soggette ad alti carichi di forza G. La pressione impedisce al sangue di venire spinto nelle parti periferiche del corpo, assicurando così che il cervello non ne venga privato, e che la visione dei piloti si oscuri. E ancora: fuori dall'atmosfera terrestre, da questo ventre blu composto per il 70% da acqua, per sopravvivere nel vuoto cosmico i corpi devono essere protetti dalla tecnologia più sofisticata, contro le radiazioni cosmiche infrarosse e ultraviolette, gli sbalzi di temperatura tra i - 100 gradi all'ombra e i 120 gradi al sole; il vuoto esterno ha pressione nulla, quindi la tuta deve essere pressurizzata internamente, e l'astronauta deve effettuare un periodo nel cosiddetto airlock per equilibrare la pressione prima e dopo ogni attività extra veicolare, per evitare le patologie da decompressione, respirando ossigeno per eliminare l'azoto presente nel corpo. Una tuta spaziale è composta da 12 strati, ciascuno con una sua funzione specifica: termoregolazione, assorbimento della CO2 dovuta alla respirazione, pressurizzazione, protezione dalle micrometeoriti, ritenzione di urine e feci, protezione dai raggi cosmici, tenuta stagna eccetera. Sono proprio le radiazioni cosmiche a trasformare gli astronauti del fumetto "I fantastici quattro" in esseri con poteri particolare: tra questi, la Torcia Umana, in grado di accendersi e spegnersi a comando, bruciare ma senza consumarsi.

→ OPPURE "LA COSA" NON QUELLA DI CARPENTER, CON I SUOI PROBLEMI AD ESSERE ACCETTATA DAL CONSORZIO UMANO A CAUSA DEL SUO ASPETTO. VEDI PIU' AVANTI IL CAPITOLO DEL CORPO NEL FUMETTO.

Le mie ~~tracce~~ timore rispetto alla pagina scritta a mano
 fa a che fare anche con il fatto del testo una lettura "~~di~~
 "visiva", "grafica", "psicologica" del mio tratto. Troppo
 infantile? Che io trovi questo, è molto interessante. Non so
 molto della grafologia, se funziona o meno, ~~negli~~ e poi
 ancora intendo su che cosa voglia dire "funzionare".
 Ricordo un film su Abraham, e molti studi che
 un team di investigatori fece, parola per parola, su
~~scritto~~; SCOVARLO; ma non ha positivamente sulla
 calligrafia, bensì sul romantico, sulla cultura di
 appartenenza dell'autore. Penso di sì, inserirò queste pagine
 scritte a mano, ma solo - come ho già scritto, ma non
 ripetendo - più tanto a che fare potenzialmente con il
 corpo, con un gesto fisico al quale non sono distaccato,
 con un ~~dolore~~ dolore della mano, con una schiera di
~~testi~~ tenere dritta, una postura del corpo che devo ~~trovare~~
~~trovare~~ trovare e mantenere, quando invece nella scrittura
 loro di se data vedono, ~~di~~ ~~di~~ il corpo può stare (essere)
 abbandonato, qui invece è presente, "sette" fino in
 fondo di cosa non facendo, come d'altre volte capita nelle mie
 performance. Ecco, anche questa cosa - che segue - s'ha
 significato. Ho riflettuto a lungo se inserire o meno testi
 e foto delle mie performance, che ci sarebbe sarebbe state
~~di~~ benissimo, ma poi ho deciso che no. Ma poi ~~di~~ più
 tanto che venga preso come un tentativo di ~~autolegitimazione~~
 autolegitimazione, accostando i miei lavori a quelli di
 altri che sono già stati riconosciuti; ma poi più questo
 è un lavoro teorico, cioè, meglio: parole delle opere
 della teoria; le mie performance invece fanno le loro
~~inverso~~, ~~inverso~~, cioè della teoria (della teoria,
 del parole, e anche da molte altre cose) verso l'opera, che
 non voglio spiegare (forse forse dare suggestioni, ma
 non spiegare, ~~di~~ ~~di~~ il "dispiegamento" è gioco dell'
 osservatore). Ho udito per un attimo alla tentazione di
 rileggere le note precedenti, e come già sopra le ho
 trovate orribili: ma cerco di ricordare, in primo a me
 stesso: qui, è il ~~giusto~~ questo.



JOHN MERRICK CREDEVA CHE IL SUO PRIMO RICORDO FOSSE QUELLO DI UNA SPLENDIDA DONNA DAI LUNGHI RICCIOLI BIONDI, SUA MADRE, CHE LO CULLAVA DOLCEMENTE CANTANDOGLI UNA NINNA NANNA.



SFORTUNATAMENTE, QUESTO RICORDO ERA PROBABILMENTE FALSO. IL SUO PRIMO RICORDO SARÀ STATO UNO DI SOFFERENZA, IN UN RICOVERO PER I POVERI DI LONDRA.



ALTRI RICORDI DELLA SUA INFANZIA RIGUARDAVANO PROBABILMENTE L'ESSERE ESPOSTO COME UN MOSTRO...

QUESTA È LA CREATURA PIÙ ORRENDA CHE ABBIAMO MAI VISTO.

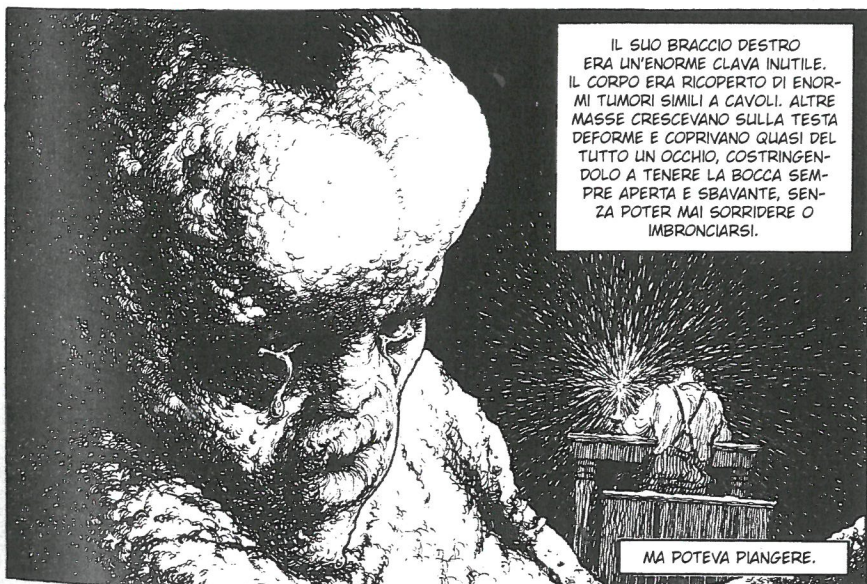


...NELLE MANI DI DIVERSI IMPRESARI IMPOVERITI CHE LO USAVANO PER FARE SOLDI DA SPENDERE IN VINO.

GUARDAMI UN'ALTRA VOLTA, SPORCO ESSERE, E TI STRANGOLO.



NELL'UTERO E PER TUTTA LA SUA VITA, SI SVILUPPARONO IMPIETOSAMENTE DEI TUMORI NELLE SUE OSSA, SOTTO LA PELLE E ATTORNO AI NERVI.



IL SUO BRACCIO DESTRO ERA UN'ENORME CLAVA INUTILE. IL CORPO ERA RICOPERTO DI ENORMI TUMORI SIMILI A CAVOLI. ALTRE MASSE CRESCERANO SULLA TESTA DEFORME E COPRIVANO QUASI DEL TUTTO UN OCCHIO, COSTRINGENDOLO A TENERE LA BOCCA SEMPRE APERTA E SBAVANTE, SENZA POTER MAI SORRIDERE O IMBRONCIARSI.

MA POTEVA PIANGERE.

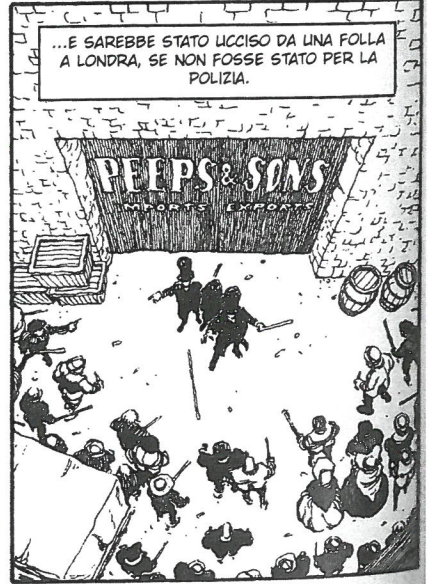
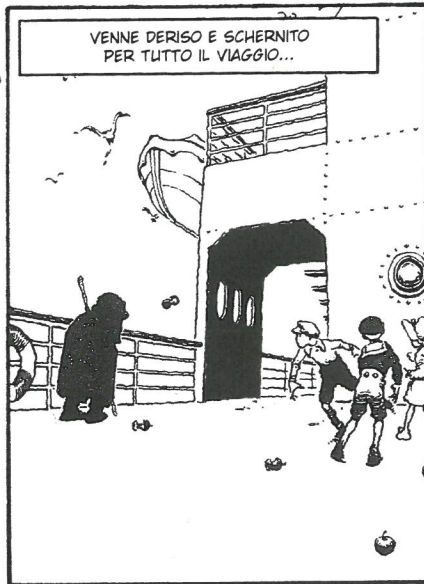
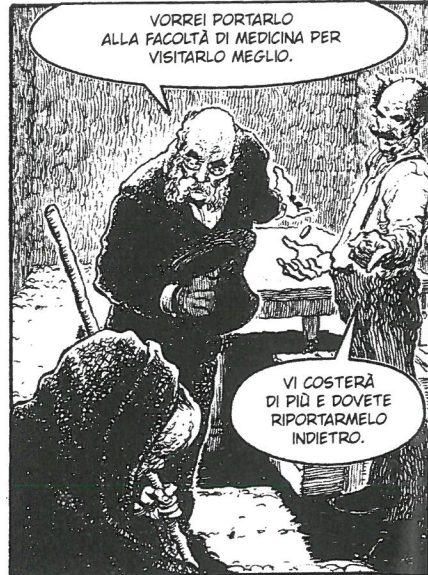


LE ANCHE STORPIE NON GLI CONSENTIVANO DI SFUGGIRE AI SUOI OPPRESSORI E LA PELLE PIENA DI TUMORI PUZZAVA SE NON VENIVA LAVATA OGNI GIORNO. E OVVIAMENTE, QUESTO NON SUCCEDeva MAI.

UN GIORNO SUCCESE QUALCOSA DI MERAVIGLIOSO.



L'ILLUSTRE MEDICO FREDERICK TREVES ERA CURIOSO DI VEDERE MERRICK.





PER FORTUNA MERRICK AVEVA ANCORA IL RECAPITO DEL DOTTOR TREVES.

QUI DICE DI PORTARLO DAL DOTTORE!

SEMBRA PROPRIO CHE NE ABBAIA BISOGNO!



ALL'OSPEDALE MERRICK PRESE ALLOGGIO IN UNA PICCOLA STANZA IN ISOLAMENTO.

È UNA SOLUZIONE TEMPORANEA. PRESTO TI TROVEREMO UNA STANZA MIGLIORE.



IL LONDON TIMES RACCONTÒ LA STORIA DI MERRICK E LE RISPOSTE FURONO IMMEDIATE.

MANDIAMOGLI QUALCOSA PER AIUTARLO.

POVERO CRISTO!



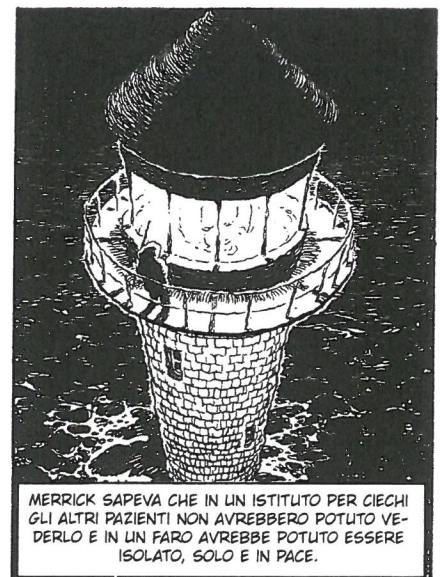
CON LE DONAZIONI, TREVES CONVINSE L'OSPEDALE A DARE A MERRICK UNA STANZA PRIVATA PER IL RESTO DELLA SUA VITA.

POTRÒ FARMI IL BAGNO OGNI GIORNO!



MERRICK NON SAPEVA CON CERTEZZA PER QUANTO TEMPO L'OSPEDALE LO AVREBBE ACCOLTO.

QUANDO MI SPOSTATE, POSSO ANDARE IN UN ISTITUTO PER CIECHI? O IN UN FARO?



MERRICK SAPEVA CHE IN UN ISTITUTO PER CIECHI GLI ALTRI PAZIENTI NON AVREBBERO POTUTO VEDERLO E IN UN FARO AVREBBE POTUTO ESSERE ISOLATO, SOLO E IN PACE.



MERRICK COMINCIÒ A UN CERTO PUNTO A PENSARE A QUELLA STANZETTA COME A CASA SUA. TREVES ANDAVA A TROVARLO TUTTI I GIORNI E, ANCHE SE ALL'INIZIO PENSAVA CHE MERRICK AVESSSE DEFICIT MENTALI, PRESTO CAPÌ CHE IL POVER'UOMO ERA SOLO TIMIDO.

STO LEGGENDO UN LIBRO MOLTO INTERESSANTE...



LA VERITÀ È CHE ADORAVA PARLARE PER ORE E ORE, MA NON AVEVA MAI AVUTO NESSUNO CON CUI PARLO.

SE UNO SPECCHIO NON STA RIFLETTENDO NIENTE, È VERAMENTE UNO SPECCHIO?

MMM... MMM...

COSÌ, MERRICK POTÉ ASSECONDERE LA SUA PASSIONE PER LA LETTURA, SPECIALMENTE ROMANZI D'AMORE.



LA SUA STORIA AFFASCINÒ ANCHE LA SOCIETÀ LONDINESE. ALCUNI DEI MEMBRI PIÙ ELEGANTI GLI FECERO VISITA E GLI PORTARONO DONI.

BENVENUTO NELLA MIA UMILE DIMORA, SIGNORE.

GRAZIE, SIGNOR MERRICK.



MA LA VISITA PIÙ ILLUSTRE FU QUELLA DI ALEXANDRA, PRINCIPESSA DEL GALLES.



VOSTRA ALTEZZA!

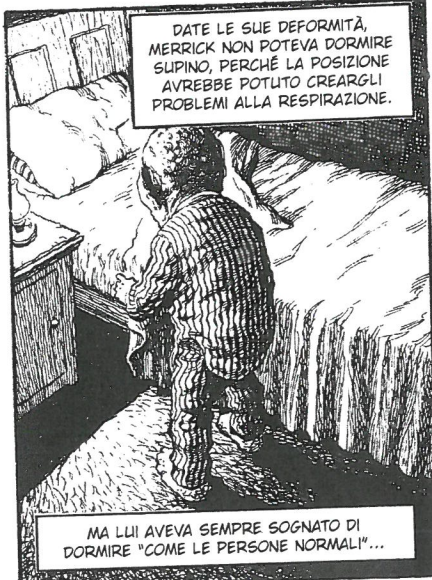


MERRICK ERA PARTICOLARMENTE FIERO DEL FATTO CHE LA PRINCIPESSA INSISTESSE SEMPRE PER STRINGERGLI LA MANO.



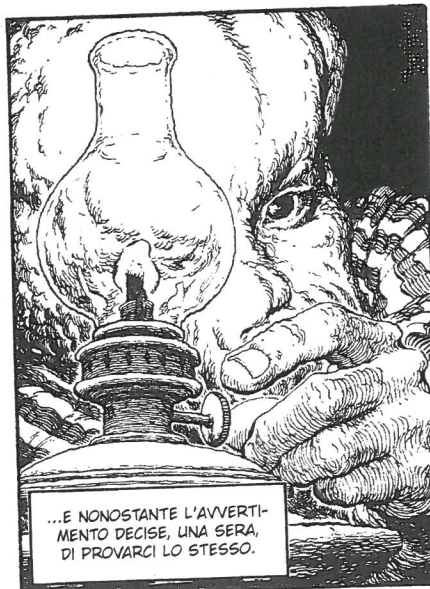
VENNERO ORGANIZZATE DELLE GITE SPECIALI, PER LUI. UNA VOLTA FU PORTATO IN UNA CARROZZA OSCURATA A TEATRO, NEL PALCO REALE, PER VEDERE UNO SPETTACOLO. PARLÒ PER SETTIMANE E SETTIMANE DELLE MERAVIGLIE CHE VIDE IN QUEL TEATRO.

UN'ALTRA VOLTA VENNE PORTATO IN TRENO IN UNA CARROZZA PRIVATA, PER TRASCORRERE UNA SETTIMANA IN UNA TENUTA DI CAMPAGNA, DOVE RACCOLSE FIORI E FECE AMICIZIA CON UN CANE.



DATE LE SUE DEFORMITÀ, MERRICK NON POTEVA DORMIRE SUPINO, PERCHÉ LA POSIZIONE AVREBBE POTUTO CREARGLI PROBLEMI ALLA RESPIRAZIONE.

MA LUI AVEVA SEMPRE SOGNATO DI DORMIRE "COME LE PERSONE NORMALI"...



...E NONOSTANTE L'AVVERTIMENTO DECISE, UNA SERA, DI PROVARGLI LO STESSO.



LA MATTINA DOPO NON SI SVEGLIÒ.