

teorici. L'esigenza di far spazio a un oggetto d'indagine così poliedrico e multivalente ha spinto la critica letteraria a un continuo dialogo interdisciplinare sia con le altre materie dell'area umanistica (storia, filosofia, arte, scienze umane), sia con quei settori dell'ambito scientifico (la medicina, per esempio) più disponibili a interrogare le matrici culturali delle loro discipline. Il confronto interdisciplinare ha visto così convergere, sulla letteratura, prospettive di ordine sociale, politico, estetico e più generalmente culturale, che hanno profondamente mutato anche le impostazioni tradizionali degli studi letterari. In breve, studiare il corpo ha cambiato anche il modo di guardare alla letteratura, soprattutto in quei settori – l'area degli studi anglosamericani o francesi – dove, per ragioni storiche, maggiore è stato l'impatto della teoria critica sull'istituzione accademica e la prassi didattica nelle università. Nelle facoltà umanistiche inglesi o statunitensi, è dunque ben più facile che da noi imbattersi in corsi di letteratura dedicati per esempio al legame fra Shakespeare e la scienza anatomica o al corpo femminile in *Amleto*, oppure al travestitismo sessuale nel romanzo ottocentesco o ai corpi meccanici di automi e marionette nel genere fantastico. Pur con qualche ritardo in ambito italiano (e nonostante le riserve da parte di chi teme che lo sconfinamento verso temi e prospettive culturali 'snaturi' lo specifico della letteratura), questo approccio transdisciplinare si è oggi ampiamente affermato in tutti gli studi internazionali, dimostrando che la letteratura, lungi dall'ignorare il corpo, è in realtà uno dei grandi laboratori in cui la sua finzione è stata per secoli fabbricata, reinventata e immaginata.

## 2 IL CORPO COME METAFORA: LA FORMA DELLA TOTALITÀ

Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, la critica contemporanea insiste sul fatto che il corpo è un costruito finzionale, una trama di segni elaborata dalla cultura allo scopo di conferire valori, significati, ruoli e compiti all'anatomia umana. Dire che il corpo è una 'prigione', una 'tomba', una 'macchina', oppure che la donna è una 'costola' dell'uomo, sono tutte *metafore* con cui i discorsi culturali hanno fabbricato una certa idea del corpo, spacciandola per verità. La grande attenzione riservata dagli studiosi novecenteschi alle costruzioni corporee ha fatto riemergere anche un altro aspetto fondamentale, ossia che il corpo umano è lo strumento principale di cui ci serviamo per pensare il mondo, la metafora privilegiata per dargli una forma, come ci testimonia un'intera tradizione di matrice classica nella quale edifici architettonici, testi letterari, manufatti, città, e persino la collettività sociale o quella politica sono stati paragonati a corpi umani e antropomorizzati. Si pensi in concreto a come il linguaggio comune mantiene ancora oggi queste metafore cosiddette 'morte', nelle quali cioè l'analogia col corpo umano si è sedimentata nell'espressione linguistica pur essendo ormai per noi devitalizzata: parliamo così a tutt'oggi del 'corpo sociale', del 'capo' dello Stato e degli 'organi' parlamentari; per un edificio usiamo il termine 'facciata' che evoca la faccia umana; in una città ci sono 'il cuore' e le 'arterie' del traffico, nel mondo naturale i 'piedi' o la 'gola' di un montagna, un 'braccio' di mare; nei manufatti il 'collo' della bottiglia o le 'gambe' di un tavolo. E per i testi letterari, termini come il 'capitolo' di un libro (dal latino per 'testa', *caput*), o i 'piedi' che danno l'unità di misura di un verso poetico, stanno lì a indicare quanto il legame fra corpo e letteratura rientri anch'esso in questo schema antropomorfo.

In linea generale, alla base delle metafore antropomorfe occidentali sono presenti due visioni contrapposte del corpo umano, l'una, di gran lunga più autorevole e ortodossa, orientata a considerarlo come *forma*, l'altra, più subalterna o addirittura trasgressiva, che ne ha invece valorizzato lo statuto di *materia*. Da una parte si è voluto in sostanza privilegiare il corpo



come forma compiuta e organica, un insieme di membra armoniosamente collegate in una struttura chiusa e ordinata; dall'altra il corpo come fisicità, materia vivente fatta di molteplici elementi disgregati e privi di un principio unitario. Questa tensione tra la perfetta statua greca e la carne a pezzi di Frankenstein, totalità e frammento, percorre l'intera storia della corporeità trascinandosi con sé differenze cruciali nelle visioni del mondo, dei generi sessuali, della dialettica tra ordine e disordine nei sistemi politico-sociali, artistici o identitari, assegnando alle metafore corporee il compito di modellare via via i paradigmi dell'umano e della cultura.

### La totalità organica: il corpo atlante del mondo

La tendenza ad assumere il corpo umano come modello metaforico ha una storia molto prestigiosa, millenaria e transculturale. L'antropologa inglese Mary Douglas attribuisce questa fortuna al fatto che il corpo è ritenuto il prototipo naturale di un sistema organico dai confini chiusi (*bounded system*), in cui cioè una varietà di elementi con funzioni molteplici e differenziate (le membra, gli organi) si armonizza in un'unica struttura chiusa dalla pelle, e collabora in vista di un scopo comune.<sup>1</sup> Mani, occhi, cuore, viscere o sangue hanno ognuna un compito specifico all'interno del sistema corporeo, ma sono tutte predisposte a cooperare per il medesimo obiettivo, il benessere dell'organismo nella sua totalità. Da qui avrebbe origine la primordiale inclinazione degli esseri umani a proiettare la forma del loro corpo su altri sistemi simbolici o naturali, dando vita a una serie di analogie antropomorfe che, soprattutto in Occidente, godranno per secoli di un'immensa fortuna letteraria e non solo.

Per la nostra cultura, come ha mostrato Barkan in uno dei primi studi su corporeità e letteratura,<sup>2</sup> si tratta in effetti una metafora fondatrice, che fa la sua comparsa attraverso l'analogia, attribuita fra gli altri a Platone nell'opera *Timeo*, tra la forma del corpo umano e quella dell'universo, un 'macrocosmo' immaginato anch'esso con tanto di scheletro, viscere, vene d'acqua e polmoni per il respiro, una molteplicità di parti tutte armoniosamente collegate fra loro e ordinate. Il corpo umano diventava di conseguenza un 'piccolo mondo' – un 'microcosmo' – che racchiudeva in sé la

1 M. Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Routledge, Londra e New York 1996, pp. 156-167.

2 L. Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 1975.

geografia del creato e i suoi quattro elementi costitutivi, aria, acqua, terra e fuoco, in corrispondenza di altrettanti fluidi o 'umori' fisiologici: sangue, flemma, colera e bile nera. Secondo l'antica 'teoria degli umori' dei padri della medicina greca Ippocrate e Galeno, a questi fluidi corporei spettava il compito di determinare, oltre alla salute dell'organismo, il temperamento degli individui, che venivano ripartiti in quattro tipologie di caratteri umani a seconda di quale umore corporeo fosse predominante: sanguigno, flemmatico, colerico o bilioso (altrimenti detto malinconico). Tutti aggettivi ancora oggi usati per descrivere i tratti umorali di una persona, ma che anticamente fungevano da veri e propri codici identificativi della psicologia umana e dunque anche dei personaggi letterari: la celebre malinconia dell'Amleto di Shakespeare, tanto per fare un esempio, è attribuibile alla bile nera – in inglese *spleen* –, un umore freddo, secco, nero e acido che causava appunto l'umore cupo tipico della malinconia (dal greco *melaina*, nero e *cholé*, bile), il male d'artista per eccellenza – già Aristotele già associava la bile nera al genio – che il poeta ottocentesco Charles Baudelaire vorrà ancora chiamare, nella celebre raccolta *I fiori del male* (1857), "Spleen", ambientando gli attacchi d'umor nero al suo cervello sotto un cielo plumbeo carico di pioggia, il corpo del mondo ammalato come il suo.<sup>3</sup> Per la corrispondenza fra macro e microcosmo, tempo atmosferico e processi organici rientrano in un unico sistema del corpo-mondo, e che Baudelaire faccia ancora riferimento a questo modello nell'Ottocento ci testimonia la sua efficacia potentissima sull'immaginario dei secoli a venire. Osservando il nuovo paesaggio della modernità all'epoca di Baudelaire, il critico Walter Benjamin notava del resto come "gran parte di ciò che per l'individuo è esterno appartiene per la collettività alla propria interiorità: le opere architettoniche, le mode, persino il tempo atmosferico, sono, all'interno della collettività, ciò che i processi organici, i sintomi della malattia o della salute, sono all'interno dell'individuo".<sup>4</sup> Anche le città e le società sono dunque pensate come corpi, coi loro umori e le loro fisiologie.

Ci ritorneremo, ma intanto è chiaro che si trattava di una metafora alla quale gli antichi assegnavano un valore conoscitivo di primaria importanza, e che proprio per questo riuscì ad attraversare indenne la cristianità senza subire particolari cambiamenti, anzi, risultando potenziata dalla figura di Cristo, il Dio incarnatosi in un corpo che nel Medioevo dà all'intero

3 Si veda, in particolare, la poesia LXXVIII "Spleen", in C. Baudelaire, *I fiori del male*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2002, pp. 153-54.

4 W. Benjamin, *Passagenwerk* (1927-40), tr. it. I «Passages» di Parigi, in Id., *Opere Complete*, Einaudi, Torino 2000, vol. IX, p. 434.



cosmo la forma delle sue membra, trasformando la natura in un Tempio antropomorfo creato da Dio, l'architetto supremo (Fig. 2). Questa visione del macrocosmo in termini di edificio sacro (peraltro di derivazione classica) consolida anche un'idea architettonica del corpo umano come 'casa' dell'anima o tempio dell'io, immagine che avrà grande fortuna nella poesia mistica occidentale – da Ildegarda di Bingen ai barocchi George Herbert e Thomas Traherne per arrivare ai *Libri profetici* di William Blake – e che, come vedremo, si ripercuote persino sull'immaginario della letteratura gotica, dove il castello medievale verrà visto alla stregua di un grande corpo di pietra abitato da anime inquiete. Muovendosi nei secoli la metafora mette dunque radici profonde nell'immaginario culturale, fino a raggiungere il culmine della sua pregnanza nel Rinascimento, quando il corpo come immagine del mondo assume un valore epistemico nei campi più svariati del sapere, dalla medicina alla geografia, fino alla religione e alle arti.

#### La cultura della dissezione

La straordinaria esplosione della metafora antropomorfa nel Rinascimento va attribuita alla nascita della scienza anatomica, una branca della medicina ancora intrisa di valori religiosi e culturali ma che proprio allora muoveva i primi passi verso uno statuto scientifico con la pubblicazione del trattato *De humani corporis fabrica* (1543) del medico fiammingo Andrea Vesalio.<sup>5</sup> (Fig. 3) A quel tempo l'anatomista era una figura ibrida fra lo scienziato, l'uomo di Chiesa e l'umanista, come ricorda la figura di Leonardo da Vinci che tra i primi dissezionò i cadaveri per studiare l'intima struttura del corpo e disegnarne le forme. La pratica anatomica assomigliava dunque più a un rito sacro e spettacolare che a un'operazione medica, tant'è vero che le anatomie si svolgevano in teatri accessibili (a pagamento) anche a semplici curiosi, proprio come i teatri d'intrattenimento con cui si contendevano il favore del pubblico; Vesalio sceglie d'altronde di raffigurare l'anatomia pubblica nel celebre frontespizio della sua opera, ma la pratica durerà ben oltre il Rinascimento: Molière, nel *Malato immaginario* (1673), scrive per esempio di preferire lo spettacolo di un'autopsia a quello di una commedia.

5 J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, Londra 1995; L. Van Delft, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Il Mulino, Bologna 2004; sulla storia culturale dell'anatomia si veda invece, fra gli altri, R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Éditions du Seuil, Parigi 2003.



Mappamondo di Ebstorf, 1235-1240, Ebstorf, Monastero



La scena anatomica ha un impatto enorme sull'immaginario rinascimentale del corpo anche grazie alle illustrazioni di trattati medici come quello di Vesalio, che nel tentativo di esorcizzare la paura della morte rappresentò cadaveri animati, scheletri danzanti o Marsia scorticati che si tolgono la pelle da soli, tracciando un repertorio del corpo macabro al quale attinge molta pittura barocca – per esempio nel genere della *vanitas* – e che, secondo Roger Caillois,<sup>6</sup> approda all'immaginario orrorifico del fantastico moderno, dove, si pensi a *Frankenstein*, l'anatomista diventa un creatore di mostri. Al tavolo anatomico guarderanno del resto, ancora nell'Ottocento, pittori come Grécault e, fra gli autori, Beddoes, Baudelaire, Joyce, Benn, Leiris, Artaud, i surrealisti e molti altri (Fig. 4), confermando un legame strettissimo fra scienza anatomica ed estetica che sembra oggi riesplodere nelle opere di molti artisti contemporanei. Nel racconto *Body Art* (2003), ambientato in un moderno ospedale londinese, Antonia Byatt descrive per esempio il lavoro di un'aspirante artista seguace di Joseph Beuys, un assemblaggio antropomorfo di pezzi anatomici e strumenti chirurgici ripescati in quelle antiche collezioni mediche usate ancora fino ai primi Novecento (si pensi alla famosa collezione Wellcome di Londra) a scopo di studio:

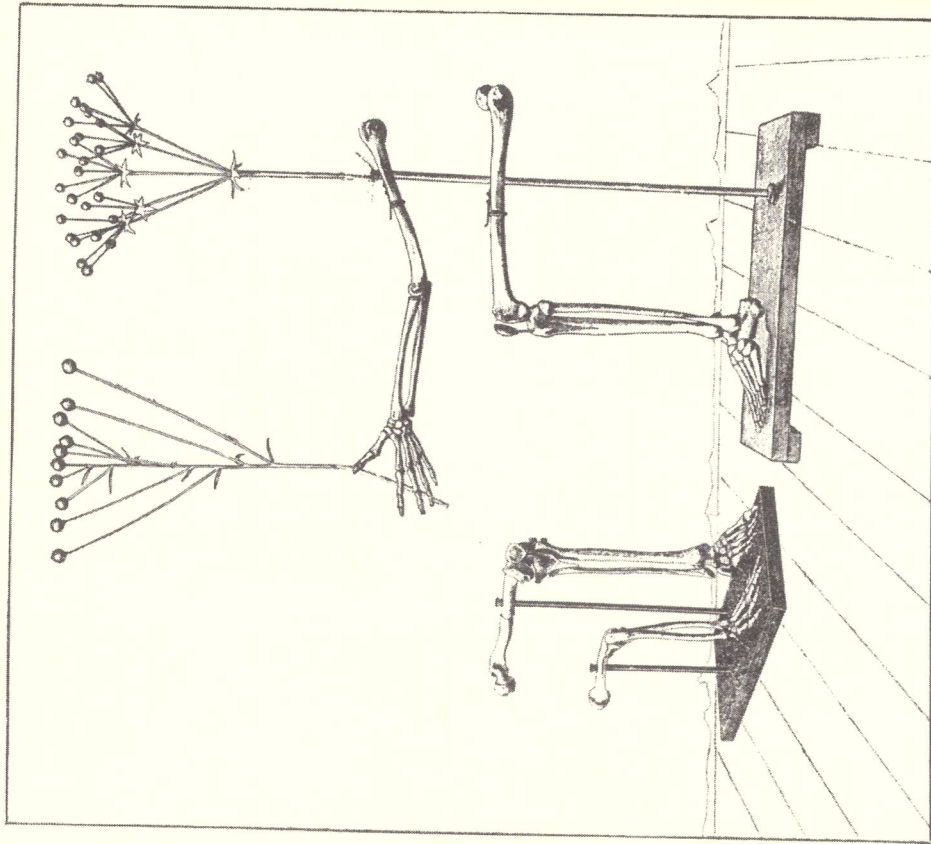
Era una rappresentazione della dea Kali, costruita con svariati elementi, come un ritratto dell'Arcimboldo. Troneggiava su quella che sembrava – anzi era – una sedia per partorienti del diciassettesimo secolo, sotto la quale – sotto il buco attraverso il quale doveva cadere il bambino – c'era una scatola di plastica trasparente zeppa di Bambin Gesù e Madonne di presepi antichi e moderni. Il corpo nero di Kali era dipinto come uno scorticato. La testa era una *Vanitas* in cera, per metà dama sorridente, per metà teschio ghignante, a grandezza naturale, con una corona di capelli intrecciati apparentemente umani. Le sue quattro braccia erano protesi di legno o lustre apparecchiature metalliche che terminavano con dita d'acciaio appuntite o con dita di legno smussate, e un uncino. Da quest'ultimo pendeva quella che sembrava una testa vera raggrinzita, tenuta per i capelli. Gli orecchini erano feti in formalina adorni di perle, dentro flaconi di vetro con supporti di legno, simili a clessidre. Un'altra mano brandiva un bisturi, e le restanti due lavoravano a crochet un enorme groviglio di corde di plastica cremisi. I suoi uncineti erano gli strumenti degli ostetrici, delle levatrici e degli abortisti del diciannovesimo secolo; l'orribile merletto informale luccicava come sangue fresco. Portava, come tradizione vuole, una collana di piccoli teschi – di scimmie, topi, esseri umani – e una cintura di mani di uomini morti, in questo caso cera che stringeva gesso di Parigi che stringeva dita scheletriche che sembravano vere.<sup>7</sup>

6 R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Parigi 1965, tr. it. L. Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano 2004, pp. 139-151.  
7 A. Byatt, *Body Art*, in Id., *La cosa nella foresta*, Einaudi, Torino 2007, pp. 39-91, p. 75.



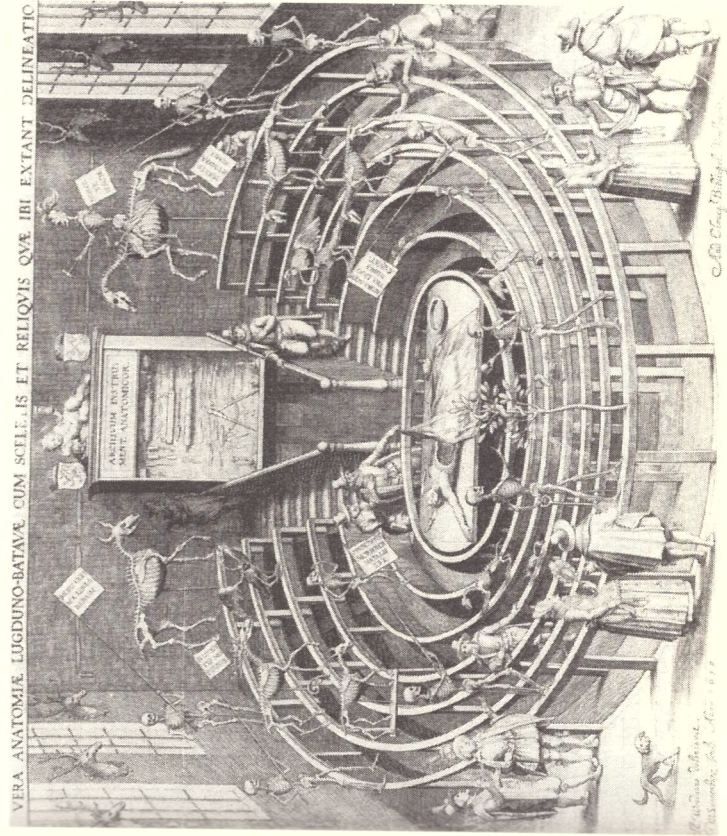
Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, 1543. Frontespizio



Max Ernst, *Une semaine de bonté: Premier poème visible*, 1934

L'antico teatro anatomico è oggi infatti reinterpretato come una primordiale installazione di *body-art* – vedi, fra innumerevoli esempi, i lavori di Damien Hirst, Joel-Peter Witkin o Andres Serrano – o addirittura come un precursore di quelle moderne tecnologie visive, tipo il cinema o i raggi X, basate sulla frammentazione del corpo e la penetrazione attraverso le sue superfici per vedere ciò che di norma è invisibile. Il desiderio di 'vedere con i propri occhi' (questa l'etimologia greca di 'autopsia') lo spettacolo interiore di un corpo dissezionato era soddisfatto, in origine, dalla forma

circolare dei teatri anatomici, modellati sulla forma dell'occhio umano in modo tale che si potesse ruotare lo sguardo attorno al corpo in pezzi, e vederlo così nella sua totalità oltre che nelle sue parti (Fig. 5). Un desiderio di penetrare nelle viscere che oggi è reso possibile non soltanto dalle tecniche di 'imaging', riservate perlopiù agli addetti ai lavori, ma da numerosissime serie televisive di largo consumo che o ruotano attorno al tema dell'anatomia medica – si pensi anche solo al 'medical drama' *Grey's Anatomy* (2005-), giocato sull'omofonia tra il cognome della dottoressa protagonista, Meredith Grey, e l'autore del celeberrimo manuale ottocentesco di anatomia *Gray's Anatomy* (1858) –, o che addirittura, grazie a sofisticate tecniche di ripresa e di videografica, permettono allo sguardo dello spettatore di entrare dentro ferite e orifizi del cadavere sotto autopsia: è il caso della popolarissima *C.S.I.*, la serie criminale che ha sostituito l'antico teatro anatomico con un sofisticato laboratorio investigativo high-tech, trasformando la visione endoscopica del corpo morto in una delle sue cifre identificative di maggior successo.

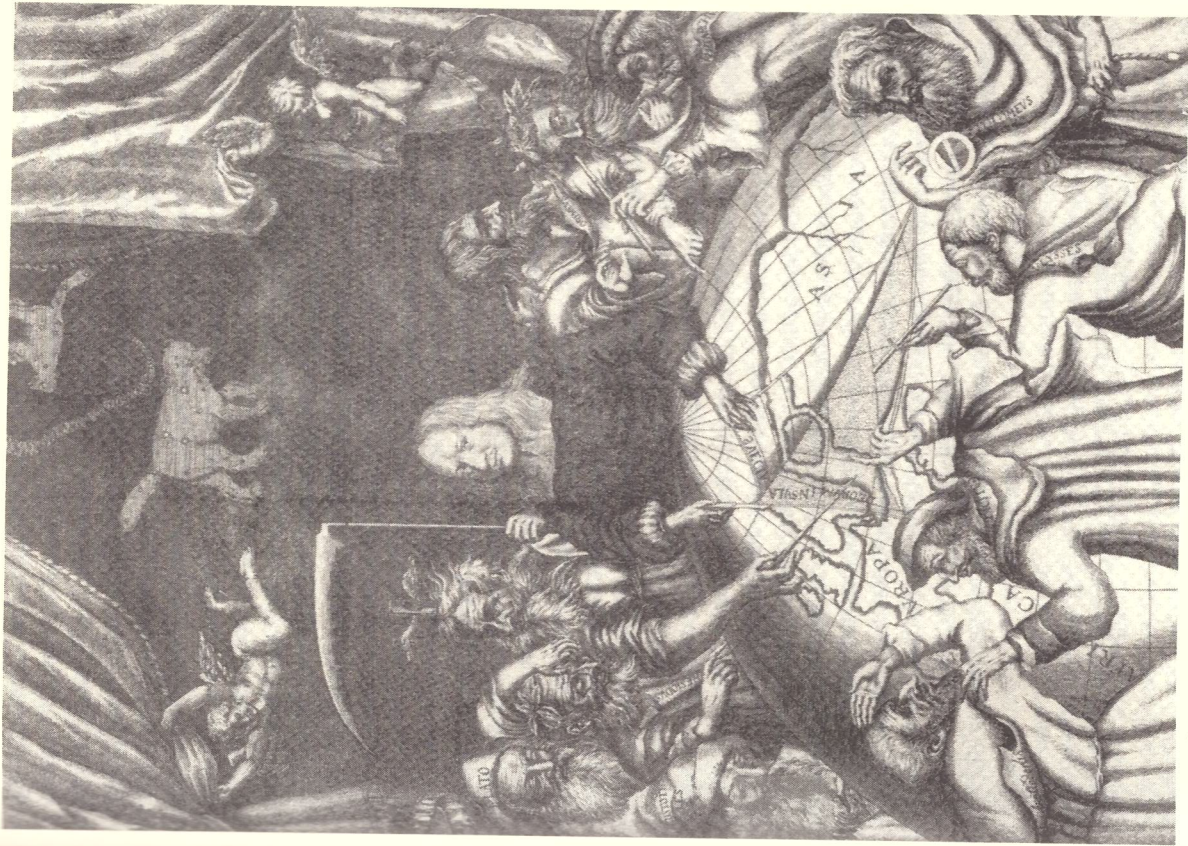


L'anfiteatro anatomico dell'Università di Leida, 1610, incisione.



Il piacere un po' perverso di vedere come siamo fatti dentro non è insomma venuto meno, ma ai suoi esordi scientifici nel Rinascimento l'anatomia segnava soprattutto una svolta nell'analogia fra macrocosmo e microcosmo. Essa indagava infatti per la prima volta l'interno del corpo umano, mettendo in mostra tutta la complessa varietà del suo paesaggio interiore e degli organi racchiusi dalla pelle, in un gesto di affascinante scoperta di un mondo nuovo, la miriade di territori sottocutanei rimasti a lungo incogniti e inesplorati. L'anatomista era dunque raffigurato come scopritore, geografo e cosmografo, un Cristoforo Colombo che esplorava la nuova America del corpo umano, o un Copernico che con la sua teoria eliocentrica (pubblicata nel 1543, come il trattato di Vesalio) spalancava la prospettiva di un universo infinito: una mappa olandese di fine Seicento (Fig. 6) rappresenta la figura dell'esploratore come un Vesalio col bisturi in mano, mentre si accinge a sollevare la pelle di un gigantesco mappamondo per esibire con orgoglio le terre incognite, imitando dunque in tutto e per tutto l'iconografia delle immagini anatomiche che iniziavano, come s'è visto, a diffondersi negli atlanti di medicina, influenzando anche numerosi artisti come Rembrandt, che dipinse famose scene di dissezione. Mentre l'era dell'esplorazione scopriva e mappava lo spazio – anche in pittura, questa è l'epoca della profondità prospettica –, la dissezione mappava il corpo, e il termine 'atlante', che ancora oggi designa la cartografia del mondo e quella anatomica, resta a ricordarci l'antica analogia tra le cartine geografiche del cosmo e quelle del corpo umano.

Non c'è quindi da meravigliarsi che il Rinascimento traduca il fascino dell'apertura corporea in una "cultura della dissezione" dove tutto – "la religione, la morte, le donne, il tempo, la guerra, il peccato, l'anima, l'individuo"<sup>8</sup> – può essere scoperto, anatomizzato e cartografato. Una gran quantità di testi pubblicati all'epoca porta per esempio nel titolo il termine 'anatomia', esprimendo con ciò l'intento di dissezionare la totalità di un argomento in profondità e nelle sue singole parti; l'anatomia, scienza del taglio e del frammento, non mette inizialmente in discussione il concetto di totalità organica, anzi sembra rivelarne l'articolazione complessa, suggerendo che il libro, come il corpo, può essere un'enciclopedia, un "istruzionale circolare" che offre il periplo totale del sapere attraverso l'inventario completo delle sue parti. Fra le anatomie dell'epoca si va allora da quella dell'arguzia (John Lily, *Euphuus: The Anatomy of Wit*, 1578) o delle assurdità (John Nashe, *Anatomy of Absurdity*, 1589), fino alle dissezioni d'interi paesi come l'Inghilterra (*England Anatomized: Her Disease Discovered*,



Olaus Rudbeck. *Atlantica*, Uppsala 1689, Frontespizio. Incisione.

8 J. Sawday, *op. cit.*, p. 44.



1659). Oppure può trattarsi di un'anatomia morale, che usa il bisturi per scavare nelle passioni umane dettate dai movimenti interni del corpo: è il caso del famoso trattato *Anatomia della malinconia* (1621) di Robert Burton, un teologo con la passione della medicina che invitava a frugare nelle "membra del microcosmo" per riuscire finalmente a mappare i territori sconosciuti dello *spleen*, aprendo il varco a un' esplorazione letteraria della malinconia che si sarebbe poi protratta fino al Romanticismo e oltre.

Replicando i modi dell'anatomista, Burton disseziona la storia, le cause, gli effetti e le terapie della bile nera, trattando la malattia come fosse un territorio da circumnavigare e il suo stesso libro un cadavere da esplorare pezzo dopo pezzo, lasciandoci una summa della malinconia che per la sua importanza sulla letteratura successiva richiederebbe un volume tutto per sé.<sup>9</sup> La dimensione fisica e incarnata dell'umor nero, così evidente in Burton, merita tuttavia una sottolineatura: la metaforizzazione delle sofferenze malinconiche è, infatti, parte cruciale di una ricca mitologia medico-letteraria che lega non solo il fluido nero all'umore nero, ma i nervi alle nevrosi, l'anatomia alla creatività e il corpo al destino artistico. Prima che la tristezza, il *tedium vitae*, l'inedia e la tendenza a un'immaginazione sfrenata fossero attribuite dalla psichiatria alla mente, si riteneva che la malinconia – termine in cui rientrano nel passato tutte le forme di alterazione mentale, incluse l'epilessia, l'ipocondria e l'isteria – fosse appunto un malfunzionamento del corpo, dapprima identificato nella bile nera e in seguito, a partire dal Seicento, nell'irritabilità dei nervi, che se sovraeccitati producevano una 'malattia della sensibilità'. La storia della malinconia è allora il grande racconto di come medici, artisti e scrittori abbiano per secoli *immaginato* il mistero della fisiologia corporea e della relazione fra malattia e creatività, elaborando un vocabolario di corrispondenze magico-astrologiche, possessioni demoniache, fluidi interiori, vapori, nervi scossi o elettrizzati, per metaforizzare i processi organici della malattia. Per Petrarca la malinconia (o accidia) era un assalto delle passioni alla "cittadella della ragione" (*Le confessioni*), per Charles D'Orléans un liquido in un "pozzo profondo" dal

9 Cfr. L. Van Delft, *op. cit.*, pp. 158-163. Su Burton, oltre all'ormai classico studio di J. Starobinski, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 900*, Guerini e Associati, Milano 1990, si può consultare la bella analisi di M. Simonazzi in *La malattia inglese. La malinconia nella tradizione filosofica e medica dell'Inghilterra moderna*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 35-124. La bibliografia sulla malinconia è sterminata: per una sintesi recente, cfr. l'antologia critica *Mélancolies* a cura di Y. Hersant, Robert Laffont, Parigi 2005 e il catalogo della mostra *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, a cura di Jean Clair (Grand Palais, Parigi, ottobre 2005-gennaio 2006), Gallimard, Parigi 2005.

quale attingere l'inchostro nero della scrittura; lo spleen conduce Amleto a vedere il mondo come carne putrida, mentre secondo Robert Burton la bile nera genera nel cervello dei "vapori" che, simili a fantasmi, turbano la mente dello studioso, il sedentario preda dell'immaginazione libresca che il Romanticismo trasformerà nel nevrastenico, l'intellettuale sensibile perché malato di nervi. Che la malinconia venga poi chiamata, nel Settecento dal medico George Cheyne, la "malattia inglese", lascia intendere, ancora una volta, il profondo legame immaginario fra l'atlante geografico e quello corporeo: Cheyne parlerà delle condizioni climatiche dell'isola come particolarmente favorevoli all'insorgere di una meteorologia (nebbie, brume, vapori...) altrettanto malsana nel corpo, che induce al turbamento degli spiriti e umori interni; è il fenomeno già anticipato dello 'spleen' atmosferico, che spaventava anche un contemporaneo di Cheyne, lo scrittore malinconico quasi per antonomasia Jonathan Swift: "se vivessi in Irlanda, – scriveva – temo che il clima umido metterebbe a repentaglio il mio umore e la mia salute; sono una creatura così atmosferica."<sup>10</sup>

Il nesso inscindibile tra cartina somatica e geografica è ancora più evidente nella forma letteraria che maggiormente fa tesoro della geografia anatomica, la 'mappa antropomorfa'. Si tratta di un genere allegorico che invitava a viaggiare dentro le viscere del proprio corpo esplorandolo come un continente misterioso, nel quale i singoli organi corrispondevano a paesi e terre da visitare o acquistavano i significati simbolici di una cartina geografica dell'interiorità. Sembra di assistere a una spedizione fantascientifica negli anfratti dell'organismo, e non a caso l'idea di scienziati miniaturizzati che si avventurano lungo arterie sanguigne e autostrade nervose verrà ripresa dal moderno genere della fantascienza – soprattutto cinematografica: si pensi a *Viaggio allucinante* (1966) – più che altro come espediente per effetti speciali o per celebrare le meraviglie della biotecnologia. Per autori come Guillaume Du Bartas (*Settimana, o creazione del mondo*, 1578) o Phineas Fletcher (*L'isola purpurea*, 1633), viaggiare dentro al corpo significava però scoprire la nuova configurazione dell'universo, aprirsi ai confini del Nuovo Mondo perlustrando l'isola rosso-sangue sotto la pelle; *L'isola purpurea* appunto, testo al quale vedremo s'ispirerà ancora James Joyce per la struttura del romanzo-corpo *Ulisse* (1921). Se il cosmo degli esploratori si rivelava molteplice e articolato, l'interiorità umana si sco-

10 G. Cheyne, *The English Malady*, Printed for G. Stahan in Cornhill and J. Leake at Bath, Londra 1733, pp. i-ii; la citazione di J. Swift è in S. Connor, *Haze: On Nebular Modernism*, relazione al seminario "Modernism and Beyond: Interdisciplinary Seminar in Art Theory and Literary Theory", Trinity College, Oxford, 12 May 2006, ora in [www.stevencorner.com/haze/haze.pdf](http://www.stevencorner.com/haze/haze.pdf), p. 3. Trad. nostre.



priva struttura altrettanto complessa, un arcipelago di passioni e forme del sentire mai sperimentate prima che occorreva appunto sondare, sviscerare e infine cartografare. Da questo bisogno muove anche Michel de Montaigne nella stesura dei suoi celeberrimi *Saggi* (1580), opera che inaugura la scrittura introspettiva moderna servendosi proprio dello sguardo dentro al corpo come metafora dello scavo interiore: "Io mi mostro intero: - scrive - è uno *skeleton* dove, d'un colpo, appaiono le vene, i muscoli, i tendini, ogni pezzo al suo posto [...] Non sono le mie azioni che descrivo, ma me stesso, la mia essenza."<sup>11</sup> Come il corpo scorticato esposto al pubblico in un teatro anatomico, Montaigne esibisce le pieghe interne del suo io davanti ai lettori, in un esercizio di anatomia morale che sposta ormai l'accento sempre più sullo spazio interiore, guardando già alle anatomie del cuore dei moralisti seicenteschi La Bruyère o La Rochefoucauld<sup>12</sup>, ma anche alle successive *Confessioni* (1782-89) di Jean-Jacques Rousseau, dove l'esposizione dei segreti del corpo sarà il marchio di sincerità della confessione autobiografica.

La cartografia dell'interiorità, con il suo desiderio di dominare e mappare gli spazi geo-somatici, prende inevitabilmente anche una piega di genere. Il poeta inglese John Donne, maestro indiscusso della mappa antropomorfa, include per esempio, fra i nuovi territori da esplorare nelle parti più intime, anche il corpo della donna amata, che nell'elegia *Alla sua donna andando a letto* definisce "la mia America! Mia Terra-Nuova! mio regno"<sup>13</sup>, con toni da colonizzatore che identificano nel corpo femminile uno spazio di conquista. Benché sembri aver poco a che fare col desiderio amoroso, la mappatura anatomica è all'origine di uno dei generi poetici più fortunati del Rinascimento, il "blasone anatomico", un componimento in versi basato sull'elogio del corpo femminile tramite il suo spezzettamento in tanti organi isolati. Nel capostipite del genere, l'antologia *Blasoni anatomici del corpo femminile* (1543), il corpo della donna è sezionato in singole parti - bocca, seno, naso, capelli, cuore, gambe - offerte all'occhio del poeta perché ne decanti la bellezza, e prenda in questo modo possesso del suo territorio smembrandolo in tante 'regioni' amorose. L'etimologia del termine blasone, che rinvia all'insegna araldica sopra a uno scudo, ma anche allo scudo stesso, segnala dunque il processo attraverso il quale lo sguardo maschile affronta il suo oggetto di desiderio, lo disseziona, lo

11 M. De Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano 1992, pp. 488-89.

12 L. Van Delft, *op. cit.*, pp. 197-218.

13 J. Donne, *Alla sua donna andando a letto*, in Id., *Liriche sacre e profane*, Mondadori, Milano 1986, p. 29.

smembra, lo riduce in frammenti, per poterlo poi ricostruire in una forma idealizzata e dunque controllabile.<sup>14</sup> Siamo di fronte a una mappa del feticismo erotico che sopravviverà fino ai moderni, sebbene ormai completamente destoricizzata: è ancora Baudelaire a usarla per esempio nella poesia *La capigliatura*, dove descrive il mondo-chioma dei capelli femminili come un microcosmo (e metonimia del sesso) in cui il poeta sprofonda per viaggiare in terre e mari dell'universo.<sup>15</sup> Secondo Roland Barthes, la "Donna in pezzi" del blasone anticiperebbe anche le tecniche 'chirurgiche' del realismo ottocentesco, che aspirano a descrivere la totalità del reale spezzettandola in dettagli o, appunto, *tranches de vie*, frammenti di vita;<sup>16</sup> un'impresa fallimentare che si basa sulla confusione categoriale tra l'inventario completo, pura enumerazione infinita di parti, e la totalità, nell'illusione che la tassonomia possa magicamente ricomporre l'intero anziché restituire il corpo solo come oggetto perduto, feticcio. Barthes stesso ci mostra l'esito di questa operazione in *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), un personale blasone nel quale Barthes tagliuzzava con lo sguardo il corpo dell'amata nel tentativo di catturarne la totalità nella sgranatura delle parole, ammettendo tuttavia che il proprio sguardo assomiglia a quello di un medico in una lezione di anatomia; più che di desiderio, scrive, si tratta di "feticizzare un morto".<sup>17</sup>

Spicca allora, in questo immutabile universo di cartografi maschili, la "mappa tenera" della scrittrice Madelaine de Scudéry, che imprime alla metafora tutt'altra visione di genere. A metà Seicento, il suo romanzo *Clélie* (1654) esce corredato da una *Carte de Tendre*, una cartina della tenerezza pensata come un'iniziazione all'interiorità emotiva attraverso un viaggio fra terre, mari e paesi dell'affettività nascosta dentro al corpo (Fig. 7). Invece di delimitare i confini del possesso, la *Carte de Tendre* di Scudéry traccia itinerari mobili, fluidi e indeterminati fra "mari perigliosi", "terre incognite", il "villaggio del Cuore" o la "città dell'Amicizia", spostando l'enfasi su come l'intimità del corpo interagisce con il corpo-mondo modificandolo, e venendo a sua volta ripasmata da questo contatto. Il modello

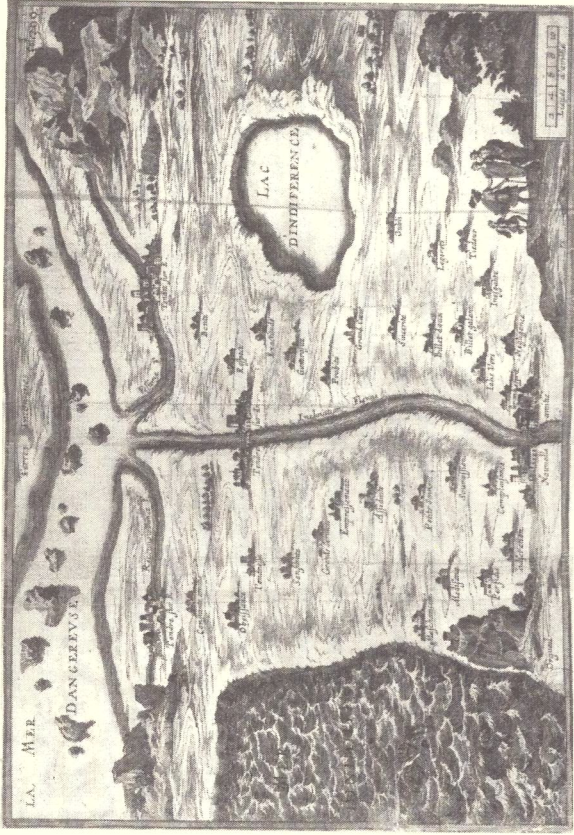
14 N. Vickers, *Members Only*, in *The Body in Parts* a cura di D. Hillmann e C. Mazuzio, Routledge, Londra 1997, pp. 3-21.

15 Sulla fortuna della mappa amorosa di Donne cfr. C. Gandelman, *John Donne et la tradition de la carte anthropomorphe*, in *Le corps dans tous ses états* a cura di M.-C. Rouyer, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1995, pp. 127-142.

16 R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Parigi 1970, tr. it. di L. Lonzi, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973 p. 106.

17 R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Parigi 1977, tr. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 61.





François Chauveau (incisore), *Carte du pays de Tendre*, disegnata da Madeleine de Scudéry per il suo romanzo *Clélie*, 1654

di Scudéry per la sua piantina organica non è insomma il cadavere, ma la relazione fra il corpo vivente, situato e sessuato, e lo spazio vissuto. Una differenza che in tempi recenti ha spinto a riconoscere, nella *Carte de Tendre*, un'anticipazione della moderna psicogeografia, un approccio critico che rifacendosi agli studi del filosofo e sociologo Henri Lefebvre (*La produzione dello spazio*, 1974) insiste sul ruolo attivo del vissuto corporeo nel produrre lo spazio anziché limitarsi a percepirlo nella sua empirica materialità. Giuliana Bruno, tra le figure trainanti di questa prospettiva, ha voluto perciò individuare, nella geografia tenera di Scudéry, una maniera alternativa d'intendere le antiche analogie antropomorfe, perché iscrive la differenza di genere sui tracciati degli atlanti, consentendoci "di ricollocare i sentimenti sulla nostra mappa e di modificare le carte di cui ci serviamo per perlustrare il nostro mondo".<sup>18</sup>

18 G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York 2002, tr. it. A. Nadotti, *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 201-202; sull'immaginario delle mappe fino al contemporaneo cfr. anche A. Castoldi, *L'immaginario delle mappe*, Sestante Edizioni, Bergamo 2011.

Accanto all'inflessione di genere, l'operazione della *Carte de Tendre* è più vicina alla nostra sensibilità anche perché coglie, nella pratica anatomica, i sintomi di una generale crisi del modello di totalità antropomorfa, spostando l'attenzione dalla forma compiuta e impassibile del corpo agli aspetti più sfuggenti o vulnerabili della sua materialità, come appunto le emozioni o altre espressioni del *pathos*, per esempio la malattia o il sentimento della fine. Nei *Sermoni* Donne descrive l'interno del corpo come un'architettura che nasconde profondità e anfratti, riserve di fluidi in cui ci si smarrisce. Nel viaggio dentro l'edificio del corpo, il poeta non incontra luoghi pubblici privilegiati, ma un'architettura 'bas-sa', dispense, cantine, anfratti in cui regnano il marginale e l'irrazionale. In *Devotions Upon Emergent Occasions* (1623), sermone scritto in un periodo di malattia, il corpo è visto minato da forze interne, come un ribelle che rifiuta di sottostare alla razionalità del soggetto; altrove invece Donne si serve della metafora geografica per descrivere i medici che esplorano le regioni del suo corpo, costretto a letto dalla malattia: "I miei medici [...] sono divenuti/ cosmografi, e io la loro mappa, che giaccio/ piatto su questo letto, perché possano mostrare/ che questa è la mia scoperta sud-occidentale/ [...] per morir per questi stretti".<sup>19</sup> Nel poemetto *Anatomia del Mondo* (1611), è invece l'intero cosmo post-copernicano a essere sottoposto dal poeta-medico a una dettagliata dissezione, che espone gli organi di un "mondo malato, morto, anzi putrefatto",<sup>20</sup> ridotto in mille pezzi ora che la nuova scienza ha spodestato la terra dal centro dell'Universo. Le mappe della malattia e della morte disegnate da John Donne sono in quest'ottica segnali di una diversa percezione dell'essere umano e della sua storia all'insegna della disgregazione, di un mondo visto per la prima volta "dalla prospettiva del cadavere", per usare la formula con cui Walter Benjamin ha riassunto il passaggio dall'antropocentrismo rinascimentale alla sua crisi barocca. È evidente che l'anatomia, smembrando la struttura corporea in tanti frammenti disorganici, contribuiva in fondo anche a mettere in discussione il mito secolare del corpo come totalità chiusa e infrangibile, facendosi interprete di una diversa concezione dell'analogia macro-microcosmo che, vedremo oltre, annunciava una sensibilità più moderna, attenta alla materialità del corpo e alla natura informe della carne.

19 J. Donne, *Inno a Dio, mio Dio, nella malattia*, in Id., *Poesie*, Rizzoli, Milano 2007, p. 659

20 Ivi, p. 679.



### Il corpo politico-sociale

Alla forma corporea s'ispira anche l'antropomorfismo politico, un'idea biologica dello Stato alla radice della quale c'è probabilmente, come in gran parte delle metafore, un evento reale. Un fondo di miti e leggende su un dio fatto a pezzi ha suggerito agli antropologi che il rito fondativo di una comunità arcaica si basasse sulla violenza letterale inflitta a una figura sacra, quella del dio-re o di un suo doppio sacrificale, il cui corpo veniva fisicamente smembrato e poi simbolicamente ricostruito dalla comunità.<sup>21</sup> Nel mito di Dioniso che più direttamente evoca questa pratica rituale, dopo lo smembramento (*sparagmòs*) del dio il gruppo si spartisce i brandelli della sua carne per consumarla, in un gesto che mira a incorporarne la forza e dunque a ricomporre i frammenti del suo corpo nelle membra della collettività. Si tratta di un primordiale atto di comunione che ritroviamo, in forma traslata, nella liturgia cristiana dell'eucarestia, quando il fedele consuma il corpo e il sangue di Cristo per diventare tutt'uno con lui, una fusione mistica col dio vittima sacrificale dal valore fondamentale per la sacralità del corpo politico. Ma si tratta anche di un primitivo modello della dialettica tra frammento e totalità, smembrare e ricomporre, che regola la definizione del corpo sociale, totalità che deve combinare diverse parti ma al tempo stesso superarle in un principio di coesione più alto. Il teorico del cinema Sergej Eizenštejn vorrà per questo identificare, nel rito sociale degli dèi fatti a pezzi e ricomposti, Dioniso in particolare, il prototipo del 'montaggio', un principio conoscitivo ancor prima che cinematografico, che vede nel corpo totale non una semplice somma delle parti, ma la ricerca di una *forma* organica che le superi e le trascenda; prototipo che come vedremo Eizenštejn riconosce nell'*Ulisse* del suo contemporaneo Joyce, un'opera letteraria che a suo dire "tende la mano a Dioniso"<sup>22</sup> nel tentativo di rinnovare l'arcaico.

Quando il concetto di corpo politico s'installa nel cuore della Grecia classica, l'antica violenza rituale si è tradotta in una metafora 'organica-stica'. Platone scrive, nella *Repubblica*, di una città ideale composta dalla testa (i filosofi re), il ventre (gli agricoltori) e i piedi (la casta militare), ma è

soprattutto Aristotele, nella *Politica*, a paragonare esplicitamente la configurazione del corpo a quella della comunità, tradotta nell'ordine della città o *polis* (dal greco per 'comunità' e 'città'). Aristotele assembla le membra sociali della *polis* in vista di un criterio superiore: come il corpo è un intero organicamente differenziato al suo interno, anche il sistema politico deve essere composto da diverse parti con funzioni autonome ma subordinate al tutto che le contiene. Se un frammento, per esempio una mano o un piede, ha senso solo in funzione dell'intero corpo di cui è membro e nel quale svolge un compito ben preciso, anche lo Stato deve avere i suoi specifici organi e le sue membra politiche, ma tutti sono obbligati a cooperare in vista di un obiettivo comune e sovraindividuale, il bene — la salute — dell'organismo politico nel suo insieme. Dire che lo Stato è un corpo significa quindi evidenziare l'interdipendenza delle sue articolazioni interne in nome di un principio collettivo più alto, identificato nella totalità.

La metafora corporea applicata alla politica finisce quindi per legittimare anche l'ordine gerarchico e una rigida distribuzione dei compiti all'interno della comunità, spacciando per naturali le differenze sociali prodotte dalla cultura. Le parti ritenute davvero essenziali per il corpo umano erano infatti principalmente due, la testa (il cervello) e il cuore — talvolta ne aggiunsero una terza, il ventre — l'una per la funzione direttiva esercitata sul resto dell'organismo, l'altra perché luogo delle sue forze vitali e del sentimento. Se il governo della testa e la vita del cuore erano indispensabili all'esistenza del corpo, nemmeno lo Stato poteva sopravvivere senza l'autorità suprema di un capo e di un unico centro vitale, al quale tutte le altre membra dovevano subordinarsi svolgendo in ubbidienza, e con spirito di solidarietà, il proprio compito. Il concetto di cooperazione ubbidiente diventa presto un *topos*: trova la sua formula stereotipata nella "favola dello stomaco" già raccontata da Esopo (favole 286 e 206), ma resa celebre dallo storico romano Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), che la introduce nella mitologia politica dell'antica Roma. Nelle *Storie* (II, XXXII), Tito Livio narra che il console Menenio Agrippa riesce a sedare una ribellione della plebe contro il Senato di Roma raccontando al popolo una favola sulla rivolta di alcune membra contro lo stomaco, accusato di essere un parassita che vive a spese degli altri. In segno di protesta, ogni parte incaricata di nutrire lo stomaco inizia a seguire il suo interesse particolare: la mano decide di non portare più il cibo alla bocca, la bocca di non inghiottire e i denti di non masticare, salvo poi accorgersi che lo sciopero mette a rischio non solo lo stomaco ma l'intero organismo, privandolo del nutrimento necessario per sopravvivere. Agrippa ricorda dunque ai ribelli la solidarietà fra lo stomaco (o la testa: il Senato romano) e le membra (la plebe), ma anche l'obbligo-

21 Un classico sull'argomento è R. Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, Parigi 1972 tr. it. di O. Fatca e E. Czerkl, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

22 S. Eizenštejn, *Montazh in Izbrannie* (6 voll.) Mosca 1964-71 tomo secondo, tr. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004, p. 255; si vedano anche pp. 226-231 e 252-57; su corpo e montaggio ha scritto pagine illuminanti B. Grespi in *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.



toria soggezione delle seconde alla prima, pena la malattia e la decadenza di tutto il sistema.

La favola di Tito Livio fissa così il paradigma del buon funzionamento dell'organismo statale, tanto da tramandarsi in scrittori diversi come Shakespeare (*Coriolano*, c. 1608), il favolista francese La Fontaine o Machiavelli, che da grande lettore di Tito Livio parla addirittura, nei suoi *Discorsi* (c. 1518), di come gli 'umori' del corpo politico possano condizionarne la salute. Si tratta insomma di un'analogia utile a far passare l'idea che l'ordine gerarchico e l'egemonia della testa sono qualcosa di naturale e immutabile, come ha suggerito appunto la natura stessa nel suo organismo perfetto, il corpo umano. Dall'uso di questa metafora prende inoltre il via la differenziazione di genere nel corpo familiare, con il marito eletto a *capo* famiglia con funzione di comando e la donna ridotta all'obbedienza quale membro subalterno. Va da sé che il corpo preso sin dall'antichità a modello ideale del sistema politico non è affatto generico e asessuato, ma è il corpo maschile, un organismo che si autorappresenta impenetrabile e invulnerabile, ma che di fatto è costretto a sorvegliare attentamente i confini interni ed esterni dai nemici 'alieni' che potrebbero minarne la salute politica (o familiare). Gli 'altri', che siano donne, schiavi, nemici dello Stato o invasori barbari, sono percepiti come potenziali minacce, agenti d'infezione o contaminazione da tenere costantemente sotto controllo in uno Stato biologico che si paragona, lo abbiamo visto, anche a un territorio.

Come l'analogia fra macro e microcosmo, il concetto di corpo politico ha il suo apogeo fra Medioevo e Rinascimento, quando dal sodalizio molto stretto fra politica e religione nasce una teoria d'importanza strategica per il tema che stiamo esplorando, passata alla storia come la dottrina dei "due corpi del Re". Per capirne l'importanza letteraria, basti dire che i drammi storici di Shakespeare (e non solo quelli) ruotano tutti attorno a questa metafora politica. Ernst Kantorowicz, autore di un saggio ormai classico sull'argomento,<sup>23</sup> ha rintracciato le origini di questa dottrina politica nell'equivalenza, istituita da giuristi e teocriti medievali, fra il corpo del Re e il corpo di Cristo, quest'ultimo ritenuto dai teologi un corpo 'doppio' perché dotato di attributi sia umani sia divini. Detto in parole povere, la dottrina ecclesiastica teorizzava che nella persona di Cristo si fondessero insieme due corpi, uno umano, quello in carne e ossa che era morto sulla croce, l'altro divino e immortale, identificato – come si vede ad esempio

23 E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957, tr. it. di G. Rizzoni, *I due corpi del Re*, Einaudi, Torino 1989.

nella lettera di S. Paolo ai Romani, XII, 4-5 – con le membra dei suoi fedeli, il corpo della Chiesa della quale Cristo era anche il capo. Se il Cristo umano era morto in croce, il suo corpo mistico sopravviveva dunque per sempre nell'organismo istituzionale della Chiesa e nella confederazione dei suoi membri; e l'eucarestia, lo si è visto, ripeteva ritualmente questo processo collettivo di 'cannibalizzazione' del dio sacro.<sup>24</sup> Analogamente a Cristo Re, anche la figura politica del Sovrano – si veda l'esemplare *Policraticus* (1159) di Giovanni da Salisburgo – fu allora provvista di due corpi, quello umano del *re*, fisico e transitorio perché sottoposto alla decadenza biologica (a malattia, vecchiaia e morte) e quello mistico ed eterno del *Re*, che inglobava in sé tutte le membra dei suoi sudditi e che, come Cristo, era imperituro. Se il singolo *re* poteva morire, il *Re* non moriva mai, garantendo perciò la continuità temporale dello Stato al di là delle vicende umane e mortali dei suoi regnanti; lo Stato, in breve, era una Statua, l'effigie immortale del corpo del Re.

Saliva così, sulla grande ribalta della storia, il sacro corpo politico del Sovrano, un'incarnazione vivente del potere che ha segnato tutta l'era dei grandi assolutismi monarchici, dominando incontrastata la scena europea (con punte massime in Inghilterra e in Francia) lungo il Medioevo fino al Seicento inoltrato, e proiettando la sua forza simbolica sull'intero campo artistico-culturale. Kantorowicz ha infatti illustrato la straordinaria presa di questa metafora corporea sull'immaginario letterario del Rinascimento ("Il *Riccardo II* di Shakespeare – scrive lo studioso – è la tragedia dei Due Corpi del Re"),<sup>25</sup> e soprattutto la sua capacità di generare un'intera iconografia del potere politico. Grazie al corpo del Re che ne era l'incarnazione, il potere acquistava un'immagine materiale e visibile, manifestando la sua potenza sotto gli occhi dei sudditi durante le grandi cerimonie e i riti pubblici che scandivano la vita della comunità. Incoronazioni, parate, feste, spettacoli teatrali, per non parlare dei cosiddetti "doppi funerali" del sovrano – dove si mostravano al pubblico i "due corpi" del Re, uno come cadavere in disfacimento, l'altro invece in un'effigie ancora vivente e agghindata con

24 Interessante la diatriba fra Cattolici e Protestanti sulla natura concreta, o puramente simbolica, dell'antropofagia eucaristica. La formula di Papa Innocenzo III del 1215 parlava infatti dell'ostia consacrata come della vera carne di Cristo, suggerendo una pratica 'cannibalica' che protestanti come Lutero reputarono barbara e tribale, additandola a esempio delle superstizioni cattoliche; ricostruisce il dibattito, all'interno di un più ampio discorso sul cannibalismo in epoca rinascimentale, R. Sugg in *Murder After Death*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2007, pp. 36-73.

25 Ivi, p. 24.



tutti i paramenti regali – erano rappresentazioni collettive volte a mettere in scena il grande spettacolo del corpo politico, invitando implicitamente le sue membra – i sudditi – a riconoscersi nel grande organismo statale che le conteneva. Per capire l'impatto e la lunga durata di questa antica iconografia politica, facciamo un salto di secoli e guardiamone la versione, aggiornata ai grandi totalitarismi del Novecento, dello scrittore inglese George Orwell (pseudonimo di Eric Arthur Blair) nel romanzo *1984* (1949), noto per aver dato origine al famigerato "Grande Fratello".

Nel romanzo di Orwell, ambientato in un ipotetico futuro all'insegna di uno spietato regime totalitario, il potere politico prende materialmente corpo nel volto enigmatico di "Big Brother", il grande fratello che nessuno ha mai visto – e che, in realtà, non corrisponde a nessun individuo in carne e ossa –, ma la cui immagine imperversa dappertutto, mentre ti osserva dai manifesti che tappezzano ogni angolo di Londra oppure si affaccia dalle monete, i francobolli, le copertine dei libri, i pacchetti di sigarette che ossessivamente ne replicano il volto. Un puro corpo mistico del potere che si manifesta fisicamente ai suoi sudditi e che Orwell, intuendo l'enorme effetto propagandistico della moderna comunicazione mediatica, immagina chiami ritualmente le masse ad adorarne l'effigie su un gigantesco schermo cinematografico, in un grande spettacolo collettivo che ha la funzione di rinsaldare i legami delle membra corporee con il loro capo supremo. Se dai leader totalitari torniamo ai Sovrani dell'antico regime, possiamo allora dire che (fatte le dovute differenze) essi rappresentavano per la loro epoca degli equivalenti del "grande fratello". In Francia in particolare, il Re era percepito come uno sguardo onnipotente che teneva sotto costante osservazione i suoi sudditi, e che al contempo utilizzava l'intera città e ovviamente la corte come un palcoscenico per la messinscena del suo corpo politico; la reggia di Luigi XIV a Versailles fu concepita d'altronde come lo spazio di proiezione del corpo del Re, un prolungamento visibile del suo potere mistico, eterno e illimitato.<sup>26</sup>

Secondo Michel Foucault, questa maniera teatrale e spettacolare di rappresentare la Sovranità fu, in effetti, una delle grandi strategie di cui il potere monarchico si servì per affermare la propria forza, trovando nella visibilità del corpo il suo punto d'appoggio più efficace. All'interno di un discorso più ampio e complesso sui rapporti fra il corpo e il potere (su cui avremo modo di ritornare), il teorico francese individuava perciò, fra le massime teatralizzazioni del potere politico, anche lo spettacolo degli atroci

26 Cfr. G. Vigarello, *Le corps du Roi*, in *Histoire du corps*, op. cit., vol. 1, pp. 387-409.

supplizi con cui, seguendo una consuetudine rimasta in vigore fino al Settecento, si giustiziavano sulla pubblica piazza i condannati, trasformando punizioni ed esecuzioni capitali in eventi plateali di massa. Sotto gli occhi di tutti, il criminale era spesso punito con una specie di dantesca "legge del contrappasso", un rituale di barbara violenza ma dall'alto valore simbolico che investiva direttamente il suo corpo, esposto alla pubblica gogna e quindi fisicamente smembrato per dimostrare che il crimine commesso era un atto sacrilego contro l'organismo della collettività. Chi trasgrediva la legge colpiva il corpo divino del Re e quindi la totalità del corpo sociale, chiamato a raccolta davanti allo spettacolo di quel criminale squartato per ricomporre simbolicamente le proprie membra. Il corpo del condannato rappresentava in quest'ottica la "figura simmetrica e inversa del Sovrano",<sup>27</sup> la carne viva su cui il corpo simbolico del Re incideva a chiare lettere la sua legge, dando al pubblico supplizio la forma di un rito sacro di comunione: una "messa o liturgia" da mettere nel novero delle grandiose teatralizzazioni del potere che costellano il Rinascimento, alle quali la letteratura diede un contributo determinante e cruciale.

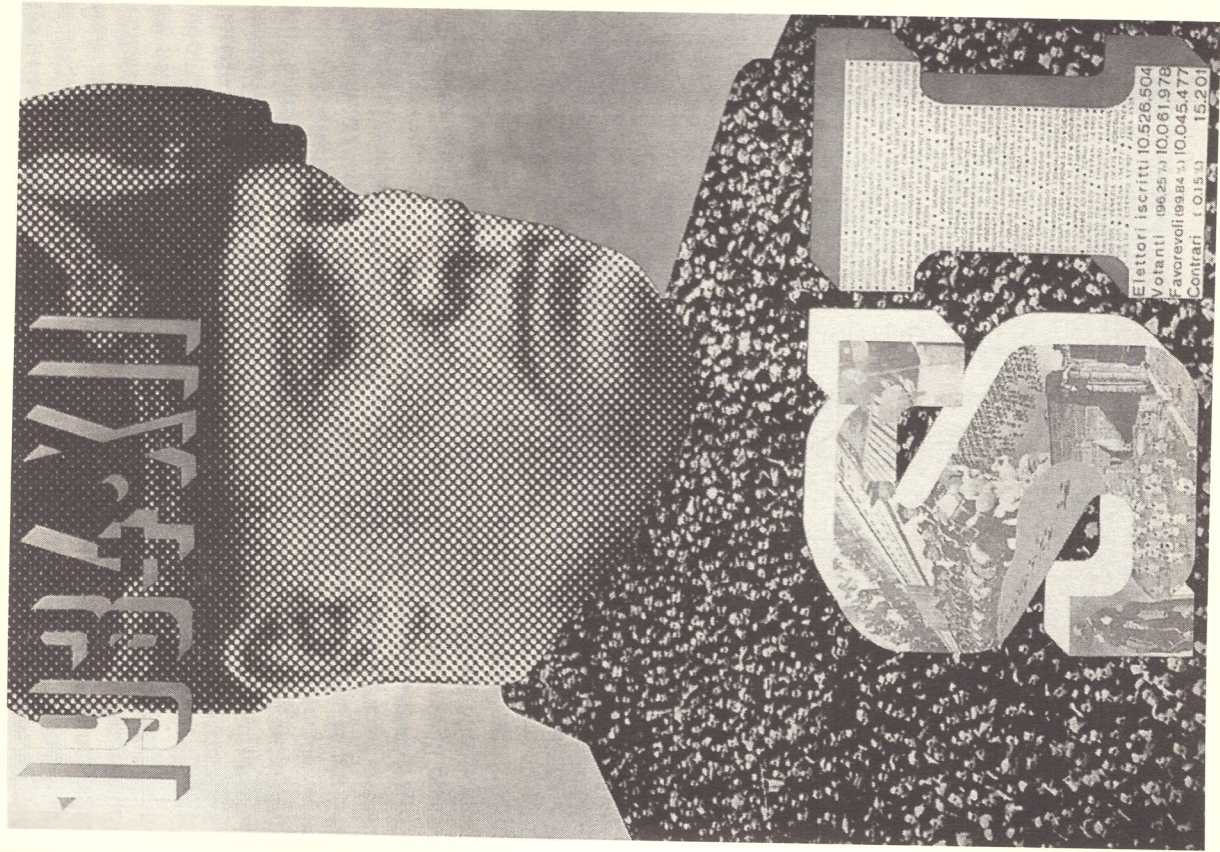
Non bisogna infatti dimenticare che molte opere letterarie del Rinascimento – da Shakespeare, alla tradizione francese di Molière, Racine o Corneille – traevano origine nel contesto performativo e spettacolare dei teatri pubblici o di corte; erano testi scritti per la messinscena e rappresentati in spazi teatrali contigui ad altri luoghi simbolici della città, quali appunto le corti o le piazze in cui si celebravano i riti di punizione. Nella cultura inglese in particolare, la dimensione pubblica e politica della scena teatrale fu all'origine dello stretto legame fra la monarchia e le istituzioni teatrali, spesso finanziate e sponsorizzate (oppure censurate) da sovrani come Elisabetta I (1533-1603) e Giacomo I (1566-1625), che riconobbero in quegli spettacoli popolari un luogo ideale per imporre senso e creare consenso attorno al corpo politico. Molti studiosi hanno dunque fatto ritorno al dramma rinascimentale per indagare i modi in cui la visibilità del potere si costruiva e si manteneva in maniera teatrale, trasformando la finzione del palcoscenico in uno specchio dei più ampi processi di teatralizzazione che caratterizzavano la realtà politico-sociale del tempo. Il critico Francis Barker ha invitato, in quest'ottica, a reinterpretare le numerosissime immagini di violenza corporea che attraversano la drammaturgia elisabettiana e giacomiana (quella di autori come Shakespeare, Kyd, Jonson, Marlowe, Tourneur per citarne solo alcuni) nella loro valenza politica e storico-culturale, ossia come "indici di un ordine sociale in cui il corpo occupa

27 M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 32.



un posto centrale e irriducibile".<sup>28</sup> Il caso del *Tito Andronico* (c. 1588) di Shakespeare, opera a lungo condannata per la sua truculenza, è in tal senso illuminante.

Nella tragedia, Shakespeare rimaneggia le fonti della storia romana per sovrapporre il mito imperiale di *Roma caput mundi* all'impero di Elisabetta I, avviato a un'impresa di conquista politica e mercantile del mondo in cui si ravvisano già i segni del nascente *capitalismo* e del futuro imperialismo. La vicenda del generale romano Tito Andronico ricapitola perciò l'intera storia della metafora antropomorfica, e al tempo stesso ne rinnova l'efficacia per i futuri scenari geopolitici che si profilano all'orizzonte dell'età rinascimentale. La tragedia di Tito, braccio armato di una Roma rimasta *headless* (I, i, 186), "senza capo", per la morte dell'Imperatore, e poi resa infetta dal matrimonio fra il nuovo imperatore e la regina dei barbari Goti, si dipana come una sequenza di mutilazioni che erodono piano piano la totalità dell'organismo politico e familiare, rendendo disfunzionale il sistema-corpo. Shakespeare inscena il *taglio* del legame fra la parte e il tutto concretamente, scegliendo la figura doppiamente aliena di un nero barbaro come agente della malattia che colpisce Roma: la figlia di Tito, stuprata, è trasformata in una "mappa di dolore" (III, ii, 12), condannata al silenzio perché gli aggressori le hanno amputato la lingua e le mani; di una mano si priva Tito, mozzandose, nella speranza di riscattare i figli innocenti condannati a morte dall'Imperatore, ottenendo in cambio solo le loro teste decapitate e la propria mano, restituita per scorno. La sua vendetta passa allora da una violenza uguale e contraria infitta ai figli dell'imperatrice, colpevoli dello stupro: prima di essere a sua volta ucciso, Tito stesso squarta i due giovani e li cucina in un pasticcio di carne umana dandoli in pasto alla madre perché li divori, in un gesto che chiaramente parodizza, rovesciandolo, il mito arcaico dell'incorporazione come rigenerazione. A teatro si mette insomma in scena – in un linguaggio che, fra l'altro, assomiglia anch'esso a un corpo in pezzi tante sono le citazioni dai classici, da Seneca a Ovidio – lo spettacolo di uno smembramento politico-sociale, un incubo che storicamente si rinnova come il mito corporeo che lo sostanzia. Se Shakespeare sovrappone l'impero di Roma a quello Elisabettiano, la regista Julie Taymor ha voluto infatti ambientare il suo *Titus* (1999), un adattamento filmico della tragedia, all'epoca della Roma fascista, l'era mussoliniana del corpo sacro del Duce che sul mito dello Stato-corpo ha costruito un'intera retorica politica (Fig. 8). E il film non manca di far emergere che il conflitto attorno al corpo politico trasforma il corpo delle



Xanti Schawinsky, 1934 – Year XII of the Fascist Era, Poster, 1934

28 F. Barker, *The Tremulous Private Body*, Methuen, Londra 1984, p. 23.



donne in terreno di contesa maschile, "mappe" di conquista come la figlia di Tito, o che i teatri di guerra (Taymor evoca la Bosnia) sono sempre dei teatri anatomici nei quali la lotta politica è agita sui corpi concreti delle vittime. Allo Stato ridotto in brandelli, la tragedia di Shakespeare risponde, nell'ultimo atto, invitando a "riunire/[...] queste sparse membra in un unico corpo" (V, iii, 70-72), un messaggio restauratore che mira alla ricomposizione della collettività attorno al Sovrano.<sup>29</sup> Ma l'intimazione del frammentario, del disarticolato o frantumato si rinnova ritualmente sulla scena, nei "corpi seuciti"<sup>30</sup> di altre tragedie Shakespeariane, nel sovrano fatto a pezzi in *Sejanus* (1603) di Ben Jonson, nei massacrati granguignoleschi della *Tragedia del vendicatore* (1606) di Cyril Tourneur e nelle innumerevoli immagini di corpi violati e ricomposti che affollano il palcoscenico inglese del Rinascimento. Il teatro continua cioè lo spettacolo del patibolo, delle cerimonie reali o addirittura dei teatri anatomici, che proprio all'epoca, lo si è appena visto, facevano la loro comparsa fra gli "intrattenimenti" popolari della città, utilizzando non a caso i corpi dei criminali giustiziati per eseguire le dissezioni e ribadire, in tal modo, il rito di smembramento e ricomposizione del corpo politico-sociale.

L'insistenza sul tema del corpo in frammenti nel teatro rinascimentale inglese va però interpretata anche come un importante segnale di dissenso politico, il sintomo di quella crisi nella concezione della Sovranità che di lì a poco porterà, proprio in Inghilterra, al gesto massimamente simbolico della decapitazione di Carlo I – è la celebre Rivoluzione parlamentare inglese guidata da Oliver Cromwell a metà del Seicento – e alla nascita dello Stato moderno. Una crisi di cui si ravvisano i segnali proprio nelle rivoluzionarie concezioni del corpo umano proposte all'epoca da scienze mediche come l'anatomia. Agli inizi del Seicento, l'anatomista inglese William Harvey scopre per esempio il funzionamento meccanico del cuore nel garantire la circolazione sanguigna, spodestando la testa dal suo ruolo egemone e proponendo una visione meccanicistica dell'organismo corporeo; ovvero, suggerendo l'ipotesi di una "repubblica" del cuore al posto di

29 I riferimenti a Shakespeare sono tratti da W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Garzanti, Milano 1999; sulla tragedia si può consultare l'introduzione di A. Serpierti in Ivi, e l'interessante volume *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome* a cura di M. Del Sapio Gerbero, N. Isenberg e M. Pennacchia, V&R Unipress, Goettigen 2010.

30 È il titolo del saggio di S.L. Wofford dedicato in particolare a *Coriolano*, *Macbeth* e *Antonio e Cleopatra*; S. L. Wofford, *Bodies Unseamed*, in *Shakespeare's Late Tragedies* a cura di S. L. Wofford, Prentice-Hall, Upper Saddle River (N.J.) 1996, pp. 1-21.

un governo assoluto del capo.<sup>31</sup> Diversamente dalla cultura francese, dove il corpo onnipotente del sovrano continua fino al Settecento a occupare la scena e a prescrivere l'etichetta degli spettacoli di corte, in Inghilterra si affaccia così una prima idea moderna dello Stato, nel quale il potere politico non è più concepito come un inevitabile prodotto di natura ma come una costruzione fittizia, l'effetto di un patto sociale contratto dai cittadini per sfuggire proprio alla brutalità istintiva tipica dello stato di natura. Famosissima è d'altronde l'immagine che il filosofo politico seicentesco Thomas Hobbes mette a frontespizio dell'opera *Leviatano* (1651) per raffigurare questo passaggio: il corpo del Sovrano assoluto è rappresentato come un gigantesco mostro meccanico composto dalla miriade di piccole teste dei suoi sudditi, pronti ad accettare consensualmente la sua violenza in cambio della sicurezza sociale (Fig. 9).

Con l'età moderna e la fine degli antichi regimi, cioè all'incirca dall'Illuminismo, il potere politico sembra in effetti, a prima vista, allentare i suoi legami con il corpo: lo Stato borghese smette d'incarnarsi nel Sovrano per



Abraham Bosse e Thomas Hobbes,  
Frontespizio di Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651.



spersonalizzarsi in un'entità più astratta, le istituzioni governative si ritirano dalla scena e abbandonano i modi spettacolari, le punizioni corporali sono gradualmente bandite o perlomeno sottratte agli occhi delle masse. Ma la metafora del corpo politico non passa affatto di moda, anzi, acquista nuovo vigore nel discorso sociale ottocentesco, spostando l'accento sul bisogno di uniformare a criteri collettivi le molteplici istanze individualistiche garantite dal moderno Stato liberale; in breve, sulla necessità di trasformare i moderni soggetti (e non più sudditi) dello Stato in un corpo sociale organico e coeso, in una totalità ordinata. Questa esigenza sancisce, da un lato, il ritorno prepotente e massiccio alla metafora organicistica da parte del discorso borghese; basti pensare al grande romanzo realista dell'Ottocento, dove i riferimenti al 'corpo sociale' non si contano: Honoré de Balzac progetta la sua commedia umana – un ciclo di romanzi che descrivono la società francese del suo tempo – come una "fisiologia del corpo sociale"; Charles Dickens mette costantemente all'erta la borghesia inglese (si veda *Casa desolata*, 1852-3) sul pericolo che la povertà e l'indigenza delle classi più povere – delle membra più deboli – possano causare malattie e contagiare l'intero organismo sociale, facendo così eco al dibattito ottocentesco sull'importanza della salute e della sicurezza pubblica soprattutto in quelle moderne metropoli, come Londra e Parigi, che sempre più spesso assumono in letteratura i contorni antropomorfi di corpi disordinati, privi di organicità e perciò pericolosi. Nel romanzo *I miserabili* (1862) Victor Hugo descrive le viscere melmose di Parigi in un capitolo intitolato "L'intestino del Leviatano", mentre Emile Zola vede la città come un grande corpo dominato ormai solo dal ventre – il ciclo economico-produttivo – a cui dedica un romanzo, *Il ventre di Parigi* (1873), come più tardi farà l'italiana Matilde Serao per denunciare invece il malessere e la miseria che colpiscono Napoli (*Il ventre di Napoli*, 1882). La metafora corporea continua in sostanza a definire l'orizzonte ideale per la costruzione di un sistema sociale unitario, veicolando alle nuove masse di lettori ottocenteschi un modello di coesione naturale nel quale riconoscersi. Dall'altro lato, la necessità di costruire un organismo uniforme e ordinato, salvaguardando al contempo le libertà e i diritti individuali promossi dallo Stato democratico, conduce nell'Ottocento a un nuovo e ben più invasivo rapporto fra il potere politico e il corpo umano. Come vedremo in dettaglio più avanti, molti studiosi concordano in tal senso con Foucault che dall'antica concezione del potere come spettacolo si sia passati, nella modernità, a quella del potere come sorveglianza, la "società disciplinare" che a detta di Foucault ancora caratterizza la nostra contemporaneità; un dispositivo di controllo più invisibile ma al contempo infinitamente più diffuso e capillare, trasformatosi in un "biopotere" che

ordina il corpo politico insinuandosi direttamente nella vita e dentro la carne dei corpi fisici chiamati a costruire un sano organismo sociale.

### Architetture corporee

Il concetto di totalità organica è alla base anche di un'altra importante metafora con cui concludiamo questa breve rassegna sugli artefatti antropomorfi. Si tratta dell'analogia fra il corpo e un edificio o un'intera città, un criterio di composizione architettonica che guarda all'organismo umano come prototipo del fabbricato ideale, nelle proporzioni e nei rapporti fra le parti e il tutto. A codificare che "l'opera architettonica perfetta è analoga al corpo umano" è l'architetto latino Vitruvio nel trattato *Sull'architettura* (1, 2, 24), dove invita a riconoscere tracce della figura umana negli ordini classici (dorico, ionico, corinzio) dei templi greci, interpretando colonne, capitelli, frontoni e altri elementi architettonici come busti, gambe, teste o volti, parti di uomini e donne in carne e ossa. Secondo l'affascinante ipotesi dello storico dell'arte George Hersey, la metafora vitruviana non è solo una teoria astratta, ma rievoca le stesse pratiche sacrificali di smembramento e ricomposizione che abbiamo già incontrato alla radice del corpo politico. Il tempio greco nascerebbe in sostanza dal medesimo bisogno collettivo di ricostruire le spoglie di una vittima sacrificale, offrendosi davvero, in origine, come un'architettura organica che ricomponesse le membra a pezzi della vittima nella forma totale di un edificio sacro, monumento attorno al quale la comunità si raccoglieva per commemorare e rinnovare il rito della propria fondazione. La pietra, materiale che costituisce man mano i resti fisici della vittima (dapprima umana, poi animale), era d'altronde già paragonata dagli antichi alle ossa, per le sue qualità secche, dure e incorruttibili che la rendevano simile alla sostanza 'essiccata' dello scheletro umano, tanto che la stele funeraria assumeva la funzione culturale di doppio sostituto del defunto.<sup>32</sup> Il corpo biologico decostruito o ridotto alla sua intelligenza sarebbe insomma, per Hersey, il motore primordiale dell'arte del costruire, da cui la cruciale omologia, per i Greci, fra la città di pietra e la polis, l'unità ordinata del corpo politico. Un sistema di equivalenze che l'educazione di Vitruvio gli aveva impresso nella memoria e di cui l'architetto intendeva tramandare il portato simbolico, fissando un canone estetico che ha di fatto ipotecato i secoli a venire.<sup>33</sup>

32 J.-P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio*, Mimesis, Milano 2010, p. 90.

33 G. Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988, tr. it. di C.