

## Piccola storia del corpo

Tra arte e letteratura

SAGGISTICA

### «Forse dall'ombelico»

«Perché mai abbiamo un corpo?» La domanda, improvvisa come uno scatto d'ira, appartiene al personaggio Lulù, e la riferisce Jean-Paul Sartre, in un racconto di *Le mur*<sup>1</sup>. Nonostante le proteste del suo uomo, Lulù dorme nuda, perché le piace «strofinarsi alle lenzuola e perché la lavandaia costa cara»: e d'altra parte la sporczia – ne è persuasa – «fa più intimo, crea delle ombre tenere; nella piega del gomito ad esempio».

Adesso sta per aprire gli occhi, che subito saranno investiti da una luce rossa (una luce che le piace): l'intera notte ha pensato con rabbia a una scucitura del lenzuolo («nondimeno premeva un poco sul filo per sentire che si strappava»); ha pensato al suo corpo e a quello di Enrico, che le dormiva accanto:



Paolo Di Paolo

A Lulù piaceva sentire contro di sé quel gran corpo prigioniero: «Se potesse restare paralizzato così, sarei io che lo curerei, che lo pulirei come un bambino e qualche volta lo metterei a pancia sotto e gli darei una scu-lacciata e qualche altra volta, quando sua madre venisse a trovarlo, lo scoprirei con un pretesto, alzerei le lenzuola e sua madre lo vedrebbe completamente nudo. Penso che resterebbe di sasso: saranno quindici anni che non lo vede così».

Quando ritrae l'alluce dallo spacco del lenzuolo, le piace agitare i piedi e «sentirsi sveglia vicino a quella carne molle e prigioniera», ma non invece avvertire i gorgoglii che essa emette: «una pancia che brontola mi dà fastidio, non posso mai sapere se è la sua o la mia pancia», dice. Allora torna a chiudere gli occhi, ché non riesce a allontanare dalla mente

1) JEAN-PAUL SARTRE, *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939; Torino, Einaudi, 1947 e 1995, traduzione di Elena Giolitti

l'immagine (la consistenza) di «certi condotti molli». «Egli mi ama», si dice pensando quindi a Enrico, «non ama le mie budella»:

se gli facessero vedere la mia appendice in un boccale non la riconoscebbe, non fa che maneggiarmi, ma se gli mettessero il boccale in mano non sentirebbe niente dentro di sé, non penserebbe: «è roba sua»; bisognerebbe che si potesse amare tutto d'una persona, l'esofago e il fegato e gl'intestini. Forse non li amiamo per mancanza d'abitudine, se li vedessimo come si vedono le mani e le braccia forse li ameremmo; dunque le stelle marine si amano tra loro meglio di noi; si distendono sulla spiaggia quando c'è il sole e tiran fuori lo stomaco per fargli prendere aria e tutti possono vederlo; chissà da dove potremmo tirar fuori il nostro, forse dall'ombelico.

Lulù sa di non amare più Enrico, o forse non lo sa: «prima di tutto qui ho le mie abitudini e poi gli voglio bene, è mio marito». Perciò le dà fastidio sentirsi dire da Rirette che è ora di lasciarlo, e di partire con Piero: voleva quasi picchiarla, l'altro giorno alla Coupole («ho sempre voglia di farle male perché è grassa»): aveva le braccia nude, e ha potuto osservarle l'ascella («lilla, un po' rugosa sotto peli ricciuti che sembravano capelli»), ricordando a un tratto come le piaceva vestirsi davanti al fratellino («'Perché hai dei capelli sotto le braccia?' e lei aveva risposto: 'È una malattia'»).

Il pensiero del corpo la tormenta: ha paura degli uomini muscolosi e del loro sesso, che non le dà piacere («il piacere, soltanto io me lo so dare»); vorrebbe che non avessero peli – e che lei non avesse la schiena («detesto che mi si tocchi di dietro»). Non sa più se gli uomini le piacciono o la disgustano. Non sa più se le piace quello che ha accanto; né se ha voglia di fuggire con Piero, che le ha detto: «Voglio fare la tua felicità, andremo in giro in barca, in automobile, andremo in Italia e ti darò tutto quel che vorrai» (la felicità: «ed era una bella parola seria e commovente»):

Ho orrore dei suoi occhi quando vuol fare l'ipnotizzatore, mi tormentava il braccio; quando gli vedo quegli occhi lì, penso sempre ai peli che ha sul petto. Tu verrai, ti voglio tutta per me; ma come si possono dire cose simili? Non sono mica un cane. [...] Vorrà che dorma fra le sue braccia, mi stringerà fra le braccia e sentirò il suo odore: e quando sarà notte sentiremo il rumore del mare ed è capace di svegliarmi in piena notte se gli prende voglia di far quello: non potrò mai addormentarmi tranquilla salvo quando avrò le mie cose perché allora almeno mi lascerà in pace e ancora pare che certi uomini facciano quello anche con le donne che sono

indisposte e dopo hanno sangue sul ventre, sangue che non è loro e ce ne dev'essere sulle lenzuola, dappertutto, è disgustoso, perché mai abbiamo un corpo?

La «tragedia del corpo» nella contemporaneità è forse già tutta qui, in questi pensieri di Lulù, cui dà voce Sartre in un libro (peraltro assai discusso ancora oggi, a cent'anni dalla nascita dell'autore), che su tormenti di pelle e viscere indugia ampiamente. Il corpo, in questi racconti, «fa male», è rigido e teso, come quello di Eva nelle pagine di *La camera*; o è anestetizzato, come per i prigionieri di *Il muro* («Noialtri non sentivamo più i nostri corpi: non più allo stesso modo, in ogni caso»). Luciano Fleurier, in *Infanzia d'un capo*, invece, del suo corpo non sa che cosa fare:

qualunque cosa facesse, egli aveva sempre l'impressione che il suo corpo esistesse da ogni parte contemporaneamente, senza avergliene chiesto il permesso. Luciano si divertiva a immaginarsi di essere invisibile, poi prese l'abitudine di guardare dai buchi delle serrature per vendicarsi e per vedere come gli altri eran fatti senza saperlo.

La paura di essere spiati – o la voluttà provata nello spiare – si ripresenta con frequenza nelle storie del *Muro*. Il personaggio che dice «io» nel racconto *Erostrato* è convinto che, visti dall'alto, gli uomini assumano tutt'altro aspetto:

Mi sporgevo e mi mettevo a ridere: dov'era andato a finire quel famoso «portamento eretto» di cui andavano così orgogliosi: erano spiaccicati sul marciapiede e due lunghe gambe mezzo rampanti uscivano da sotto le loro spalle.

È come se tutta la «verità» dei corpi si rivelasse nell'assenza di pose forzate; nella distanza che ce li allontana (ce li rende estranei come oggetti) quando li osserviamo abbandonati alla loro identità fisiologica. Soltanto così è possibile considerare gli uomini «come formiche»: quando non rimane «che la carne». Eppure: una volta annullata la *distanza* (la «superiorità di posizione»), una volta tornati sullo stesso piano degli altri – allora essi «ci toccano». E questo è forse l'aspetto davvero essenziale: toccare/essere toccati. «Tu mi hai nella pelle!» grida Piero e Lulù, affermandole il braccio – e lei ha paura: «Quelle mani che vanno diritte dove si deve, che sfiorano, che premono un poco, non troppo... ti pigliano per uno strumento che sono orgogliosi di saper suonare».

Piero, lo schiaffeggerei quando piglia quell'aria fatua e mi dice “Ho la tecnica”. Dio mio, dire che è questa la vita, che per questo ci si veste, ci

si lava e ci si fa belle e tutti i romanzi sono scritti su questo e ci si pensa tutto il tempo e finalmente ecco che cos'è, si va in una camera con un tizio che mezzo ti soffoca e per finire ti bagna la pancia. Voglio dormire: oh se solamente potessi dormire un poco! domani viaggerò tutta la notte, sarò sfinita. Vorrei almeno essere un po' fresca per andarmene a spasso per Nizza, sembra sia così bello, ci sono certe stradine italiane e dei panni colorati che asciugano al sole, m'installerò lì col mio cavalletto e dipingerò; e delle bambine verranno a vedere quel che faccio. Che schifo!

La stessa sensazione di fastidio, di «nausea» sembra provarla anche Luciano, dopo il suo primo (sospirato) amplesso:

egli aveva avvicinato le labbra a un viso senz'occhi, nudo come un ventre, e aveva posseduto un grosso fiore di carne madida. Rivide la bestia cieca che palpitava fra le lenzuola come sguazzando e sbadigliando tra i peli, e pensò: «Eravamo *noi due*».

Lei, la donna, rimaneva «una persona estranea, *un'altra* veramente, dura e definitiva, sempre irraggiungibile, con i suoi piccoli pensieri lindi, i suoi pudori, le calze di seta, il vestito di crespo, la permanente». «Com'è sporco l'amore!»: è un'esclamazione, nel *Muro*, a condensare tutto un disagio: «quest'impressione di nauseante intimità» – che fa sentire nudi, «nell'afa polverosa del métro», «sotto una sottile pellicola d'indumenti», «come una lunga pertica insozzata».

### ***Il bagno e lo specchio***

Parlare dell'immagine del corpo nella contemporaneità può apparire a tratti perfino scontato. Tanto più se si privilegia l'ambito della letteratura novecentesca; e anche riducendo l'indagine agli autori italiani, il riferimento a presenze come quelle di Gabriele d'Annunzio, nella prima metà del secolo scorso, e di Pier Paolo Pasolini (o di Alberto Moravia), nella seconda, basterebbe a dare conto di come il corpo abbia rappresentato «un oggetto di attenzione privilegiato».

Le esperienze letterarie del Ventesimo secolo – lo evidenzia anche Marco Antonio Bazzocchi – hanno continuamente oscillato entro due poli: «la necessità di tornare al corpo nudo per ridare legittimità all'individuo, per “liberarlo”, e, all'opposto, il bisogno di rivestire di simboli densi il corpo per farlo parlare»<sup>2</sup>.

Questa «necessità» ha radici in un mutamento sociologico (un muta-

---

2) Ivi, p. 8

mento – decisivo – di *sguardo*) tutto novecentesco che, in uno studio sul corpo e la sessualità, Gérard Vincent ha ricondotto, tra l'altro, all'apparizione dello specchio:

Appare soltanto nel XVI secolo, importato da Venezia, oggetto prezioso. È raro e costoso e l'alloggio operaio o rurale, nel periodo tra le due guerre, ne possiede non più di uno, piccolo, attaccato sopra una bacinella, per farsi la barba. La grande specchiera dove ci possiamo vedere tutti interi si trova solo tra le classi agiate. Parafrasando Freud, si può quindi parlare d'uno stadio «storico» dello specchio, di apparizione recente per l'insieme degli abitanti. Si finirà allora di percepire la propria identità corporale nello sguardo dell'altro, per contemplarla invece nella grande specchiera della stanza da bagno.

Questa appare verso il 1880 nella borghesia: diventa il luogo più segreto della casa dove, sbarazzatisi dei propri orpelli (busto, corsetto, parrucca, protesi dentaria, ecc.), ci si può infine vedere non nella propria apparenza sociale, ma nella propria totale nudità.<sup>3</sup>

Il corpo nudo dice dunque la verità? La risposta non è così immediata. E ancora: la «nudità» è da considerarsi come una ri-appropriazione del Novecento, come il superamento di un lungo Medioevo? Già i termini dell'interrogativo sarebbero passibili di alcune obiezioni. Posto che «la centralità del corpo non costituisce una novità nel mondo occidentale»<sup>4</sup>, bisognerà tenere presente, almeno nelle linee essenziali, una lunghissima storia (una «storia lenta») in cui oscillano quaresima e carnevale, avviliamento e estetizzazione, repressione e glorificazione.

Con sensibilità di scrittore – e perciò lontano da intenti sociologici o storiografici –, ANTONIO TABUCCHI ha tratteggiato rapidamente le fasi di una personalissima, assai suggestiva «storia del corpo»:

Per i Greci antichi è il luogo della perfezione estetica. L'idea della suprema bellezza si trova nel corpo, in esso c'è qualcosa di divino (ed infatti gli dèi greci hanno un corpo). Poi arriva l'immagine di Cristo sulla croce. È un corpo magro, sofferente, torturato, pieno di piaghe, e spazza via l'ideale classico: il corpo è il luogo del dolore. Dentro il corpo abita l'anima, e per render l'anima più bella bisogna punire il corpo. I primi santi cristiani sono anacoreti, vanno a far penitenza nel deserto, mangiano radici e cavallette. Oppure si ritirano in cima ad una colonna e vi pas-

---

3) GÉRARD VINCENT, *Il corpo e l'enigma sessuale*, in *La vita privata. Il Novecento*, serie a cura di P. ARIÈS e G. DUBY, traduzione di Paolo Russo, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 108

4) JACQUES LE GOFF (in collaborazione con Nicolas Truong), *Il corpo nel Medioevo*, traduzione di Fausta Cataldi Villari, Roma-Bari, Laterza, 2005

sano la vita senza più scendere: monumenti immobili e viventi del proprio corpo umiliato. Sono gli stiliti.<sup>5</sup>

Che di qui Tabucchi salti subito al Rinascimento – epoca in cui, afferma, «il corpo è il Cosmo, la sua immagine» – tralasciando di approfondire un poco l'età medievale, non stupirebbe uno studioso come Jacques Le Goff. «Storia di un oblio» è infatti il titolo, assai significativo, dell'introduzione all'appassionante suo saggio *Il corpo nel Medioevo*, attraverso cui ha inteso «restituire la sua ragion d'essere al corpo durante il Medioevo», che – non si è mai stancato di ribadirlo – si configura, «più di qualsiasi altra epoca [...], come la matrice del nostro presente».



**Figura 1.** Pieter Bruegel, *Combattimento fra Carnevale e Quaresima*, 1559 olio su tavola, 118 x 164, 5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Basti pensare – scrive Le Goff – al «grande, povero e saggio François Villon» e alla capacità straordinaria di sostanziare i suoi versi della tensione lacerante tra Quaresima e Carnevale (messa in scena splendidamente in un dipinto di Pieter Bruegel, vd. *Figura 1*), della discrasia tra rinuncia al corpo (costrizione alla castità e al digiuno; dolorismo; ripugnanza verso i liquidi corporei: lo sperma e il sangue ecc.) e rivincita del medesimo (esaltazione delle mangiate e del piacere sessuale, crapula, danze e carole considerate oscene dal clero ecc.).

Non solo. Villon – ricorda Le Goff – ha saputo esprimere, mettendo in gioco «paura, ossessione, seduzione della morte ed esaltazione della bellezza fisica», anche un'altra esasperata tensione: quella tra «un corpo bello e gaudente e un corpo deteriorato e perituro», rendendola «esistenziale»:

Fronte rugosa, capelli grigi,  
Cadute le sopracciglia, gli occhi spenti,  
Che lanciavano lunghi sguardi e risa  
Per conquistare tutti quei furfanti,  
Naso ricurvo, ti saluto la bellezza!  
Orecchie basse, tutte pelose,

5) ANTONIO TABUCCHI, *Le civiltà parlarono con il corpo*, in «Corriere della Sera», 5.9.2001, p. 35

Il viso smorto, spento, scolorato,  
Il mento, tutto una grinza, le labbra penzoloni.<sup>6</sup>

Torniamo a Tabucchi. Il corpo nel Rinascimento è «la perfezione delle sfere»:

Leonardo iscrive un corpo umano in un circolo perfetto, centro e perimetro dell'equilibrio della geometria. Andrea Vesalio disegna nelle sue tavole tutta l'anatomia del corpo umano: *De humani corporis fabrica*.

Comincia qui l'«età dell'oro» dell'anatomia, che – come spiega Louis Van Delft – «si prefigura come al centro di una grande costellazione»<sup>7</sup>:

Medicina, ben inteso, ma anche cosmografia, geografia, astronomia, astrologia, teologia, filosofia moderna, epistemologia, antropologia, retorica, estetica, belle arti, etc., non vi è ramo del sapere con il quale l'anatomia non abbia una relazione, un'affinità molto stretta. [...] Tollerata dalla Chiesa, ma severamente controllata e sorvegliata, l'anatomia poteva essere praticata nella misura in cui gli anatomisti erano disposti a riconoscere, al di sopra della ricerca della verità scientifica, l'autorità del potere spirituale e la verità indiscussa e indiscutibile, assoluta, della dottrina cristiana. Si è parlato, a questo proposito, di «anatomia moralizzata» (A. Chastel). Sarebbe meglio dire: *spiritualizzata*. [...] L'anatomia, quindi, diventa emblema per significare la precarietà, la caducità o addirittura il nulla della condizione umana. Vesalio è un prodigioso uomo di scienza. Ed è anche un uomo del Rinascimento. Risulta evidente in quella tavola tratta da *Fabrica* (1543) in cui uno scheletro, raffigurato con estrema esattezza scientifica, si appoggia ad un badile, accanto alla sua tomba scavata a metà. Colpisce ancor di più l'altro scheletro [vd. *Figura 2*], ben inteso disegnato anch'esso nel rispetto assoluto dei dati dell'osservazione, che medita su un teschio. Questo, poi, è posato su un sarcofago – la propria tomba? – sul quale si trova scritto il motto: *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (Si vive per lo spirito, tutto il resto apparterrà alla morte).



**Figura 2.** Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basilea, 1543. Scheletro umano visto di profilo, incisione anonima, Parigi, Biblioteca Nazionale

6) FRANÇOIS VILLON, *Lascito, testamento e poesie diverse*, a cura di Mariantonia Liborio, selezione a cura di Roberto Mussapi, Milano, Fabbri, 1997

7) LOUIS VAN DELFT, *I secoli d'oro dell'anatomia*, in *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, catalogo della mostra (Bologna, 2004) a cura di GIUSEPPE OLMI, Bologna, Bononia University Press, 2004, p. 93

Con lo spirito persuasivo di un *memento mori* e l'intento di commuovere, le rappresentazioni anatomiche – quando si allontanano (più o meno esplicitamente) dalla spiritualizzazione (celebrazione, nell'immagine umana, della gloria divina) – diventano autentici spettacoli. Basti pensare alle ceroplastiche anatomiche settecentesche in cui la tendenza alla teatralità è più che mai evidente. La *Venerina* di Clemente Susini (vd. *Figura 3*), per esempio, trasforma il corpo di una giovane donna in «*exemplum* al tempo stesso scientifico e morale»: «Così, la collana di perle, contribuendo a dare pieno fulgore alla bellezza della giovane donna, è un'immagine prevalentemente “attiva” [...] per esprimere la *vanitas*».



**Figura 3.** Clemente Susini, *Venerina*, modello anatomico in cera, tra 1782 e 1814, Bologna, Museo di Palazzo Poggi

Dunque «arte» e scienza si incontrano, da epoca rinascimentale in avanti, quasi in cerca di legittimazione reciproca, sul campo della rappresentazione anatomica. Ma è chiaro che se «non sempre gli scienziati assecondano le velleità teoriche degli artisti», allo stesso modo possono questi ultimi mostrarsi insofferenti a un eccessivo studio delle proporzioni corporee. E vedute differenti in proposito si riscontrano naturalmente anche tra i soli artisti: così – la contrapposizione è nota –, se Michelangelo antepone allo studio scientifico il «giudizio dell'occhio» – e si affida senza troppi indugi al talento innato, al «genio», Leonardo si avvicina a un suo ideale di «deità fisiologica» dando forma a un'attentissima, studiata «cosmografia di questa nostra macchina» umana, di cui esalta la «mera funzionalità»: «chi non ricorda – si chiede Roberto Longhi – i suoi passi entusiastici sui “muscoli ufficiali”, ufficiali dei nervi?»<sup>8</sup>.

Comune è il volgere di tale interesse a «un'ossessione di crudele fisiologia agonistica»; comune la volontà di sondare attraverso il corpo le verità dello spirito. «Anatomia dell'anima», scrive Van Delft: espressione che apparirà perfetta anche per definire gli intenti dei numerosissimi trattati di arte pittorica che compaiono abbondantemente in epoca rinascimentale e ben oltre. Si pensi al *Trattato dell'arte della pittura* (1584) di Gian Paolo Lomazzo, convinto che la pittura, non limitandosi all'aspetto

8) ROBERTO LONGHI, *Difficoltà di Leonardo*, in *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 684



imitativo, dovesse mettere in luce del reale i «significati occulti, simbolici ed esoterici»<sup>9</sup>: la descrizione che fa dei «moti dell'animo» acquista una plasticità straordinaria, affidata alla pletora aggettivale, in una inesausta (emblematica) volontà dimostrativa della «fratellanza» di poesia e pittura. Si va per esempio dall'audacia, che «fa i moti temerarij, prosontuosi, arroganti e pertinaci», alla crudeltà, che li rende «asperi, notevoli, importuni, acerbi».

La robustezza fa gl'atti gagliardi, duri e rigidi, come guardar fieramente e posar forte su le gambe e sempre portar la vita ben composta insieme, cioè non lasciar dilatare le membra, come fanno i corpi deboli che tendono all'ingiù [...].

Le blandizie sono proprio carezze con lusinghe, che si fanno con cenni, scherzi, tocchi, giuochi, struzzicamenti, pizzigi e gesti di mano e di corpo, quali si vedono nelle danze. [...]

Gl'abbracciamenti lascivi sono anch'eglino di molti modi e s'hanno da rappresentare sempre con questa avvertenza, che le mani, come stromenti d'essi, vengano a terminare nelle più morbide parti del corpo, come alle orecchie, a labri, alle guancie, alla gola et altri luoghi che per onestà si debbano tacere. [...]

Il bacio parimenti fa diversamente far i gesti a i corpi secondo le diverse occorrenze. Che se si baccia un morto, come d'un figliuolo, fa i moti dolenti, disperati e lagrimosi, come stringere, dibattersi, graffiarsi, alzar le mani, allargar le braccia, chinarsi, dimenarsi, torcersi [...]. Se si baccia lascivamente, o nelle labra, o ne gl'occhi, o in altra parte, ne risultano moti lascivi, come abbracciamenti, scherzi, risi, volger di occhi, cader dime-narsi, opprimersi, stringersi, avviticchiarsi e simili. [...]<sup>10</sup>

Per esemplificare, Lomazzo si rivolge a Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Catullo «et altri i quali sono stati imitati tutti dal famoso Ariosto in quel suo non mai abbastanza lodato Furioso». D'altra parte, sugli elementi visivi, «pittorici» del poema ariostesco hanno insistito in molti, anche in tempi recenti, da Benedetto Croce, che segnalava l'affinità di Ariosto con «i Leonardi, i Raffaelli, i fra Bartolomei, gli Andrea del Sarto»<sup>11</sup>, a Elio

---

9) GIORGIO PATRIZI, *Giorgio Vasari e la letteratura artistica*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSSELLINO E W. PEDULLÀ, Milano, Motta, ristampa 2004, p. 367

10) Citazioni tratte da GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Pisa, Marchi e Bertolli, 1973-75, *passim*

11) BENEDETTO CROCE, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, 1920, pp. 31-32, riportato in GENARO SAVARESE, *Ariosto vitruviano: il Furioso e le arti visive*, in *Il Furioso e la cultura del Rinasci-*

Vittorini, assertore di «*un comune umore* che pervaderebbe alle radici le finzioni di Ariosto e quelle dei pittori ferraresi suoi contemporanei o vicini».

Non solo. GIANNI CELATI, in un saggio dal titolo *Angelica che fugge*, ha evidenziato come nei poemi cavallereschi ogni fantasia si riduca «a puri moti fisici, dove anche i sentimenti si manifestano come azione materiale di corpi che si scontrano – dall’amore inteso come “assalto”, fino ai pensieri che turbano la mente, spesso indicati da Ariosto come l’azione fisica di qualcosa che “rode e lima” il cervello (I, 3; I, 31; I, 41). È questa passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali»<sup>12</sup>. Ecco il corpo intermittente, incantato-incantatore di Angelica, «la grande invenzione che rivoluziona il romanzo cavalleresco»:

Grande invenzione di Boiardo, il quale la presenta come una maga che scatena invasamenti maniacali con le proprie malie (*Orlando innamorato*, libro primo, 1, 37). Ariosto la cita come «angelico sembante», «sembianza», parvenza che scompare (XI, 8), «imago» (XII, 26); tutte metafore di un desiderio puntato non tanto sulla donna quanto sulla sua immagine, come nelle liriche amorose del nostro poeta: «l’aver nel cor di voi sempre l’imago». Ma nel nostro poema «imago» indica anche le figure magiche con cui suscitare un incantesimo, come nel caso del mago Atlante che crea un castello dal nulla per incanto (XXII, 23). È un’accezione diffusa del termine, riferita ai libri di magia, che ricorre già in Dante: «fecer malie con erbe e con imago» (*Inferno*, XX, 123).

Come figura della malia e dell’incanto amoroso, Angelica è un’inafferrabile «imago», che produce i suoi effetti magici a distanza. Non un carattere con una sostanza psicologica, ma una traccia che crea un intrico di inseguimenti a vuoto; romanzesco simulacro per suscitare il film dei desideri. Di lei sappiamo solo che è bionda, giovinetta di bellezza assoluta, e detentrica di un anello magico che ha il potere di dissolvere gli incanti e di farla sparire.

Si spiega anche così la lunga fortuna figurativa autonoma del *Furioso* in genere e dell’immagine di Angelica in particolare: quale «pretesto di studio sull’effetto evanescente di un’immagine in movimento»<sup>13</sup>, che nei

---

mento, Roma, Bulzoni, 1984, p. 53

12) GIANNI CELATI, *Angelica che fugge. Una lettura dell’Orlando Furioso*, consultabile nel sito [www.griseldaonline.it/percorsi/3celati.htm](http://www.griseldaonline.it/percorsi/3celati.htm)

13) FRANCESCA PELLEGRINO, FEDERICO POLETTI, *Episodi e personaggi della letteratura*, collana «I

rari momenti di stasi si carica di straordinaria sensualità. Come appunto il corpo di Angelica, tanto più erotico perché spesso svelato in preda al dolore, alla paura, al desiderio; o spiato mentre dorme – come in una tela di Rubens.

Hanno ispirato molte pagine accese (Baudelaire per esempio parla esaltato di «fiume d’oblio, giardino d’indolenza / cuscino di carne fresca [...]»), i corpi di Rubens, che in maniera eccellente rappresentano – attraverso lo sguardo maliziosamente *voyeuristico* che su di essi, sui loro «incarnati lattei»<sup>14</sup> si posa, il *coté* vitalistico, sensuale quando non morboso, di un secolo «sudicio e sfarzoso» disperatamente diviso tra la carne e l’anima.

Semplifichiamo: c’è stata di mezzo anche la rivoluzione di Caravaggio (vd. *Figura 4*), il superamento dell’«apologetica del corpo umano, sublimata da Raffaello e da Michelangelo».

Lo spiega suggestivamente Roberto Longhi:

ciò che gli [al Caravaggio] andava balestando era ormai non tanto il «rilievo dei corpi» quanto la forma delle tenebre che li interrompono. Lì era il grumo drammatico della realtà più complessa ch’egli ora intravedeva dopo le calme specchiature dell’adolescenza. E la storia dei fatti sacri, di cui ora s’impadroniva, gli appariva come un seguito di drammi brevi e risolutivi la cui punta non può indugiarsi sulla durata sentimentale della trasparenza, anzi inevitabilmente s’investe del lampo abrupto della luce rivelante fra gli strappi inconoscibili dell’ombra. Uomini e santi, torturatori e martiri si sarebbero ora impigliati in quel tragico scherzo. Per restar fedele alla natura fisica del mondo, occorreva far sì che il calcolo dell’ombra apparisse come casuale, e non già causato dai corpi; esimendosi così dal riattribuire all’uomo l’antica funzione umanistica dirimente di eterno protagonista e signore del creato.<sup>15</sup>



**Figura 4.** Caravaggio, *Deposizione*, 1602-1604 olio su tela, 300 x 203 cm, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

Dizionari dell’Arte», Milano, Mondadori Electa, 2004

14) DIDIER BODART, “*Conto di fare a grandezza naturale tre studi di sirene*”. Rubens e il nudo, in GLORIA FOSSI (a cura di), *Il Nudo nell’Arte. Eros Natura Artificio*, Firenze, Giunti, 1999

15) LONGHI, *Caravaggio*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 829-830

È questo il secolo, nella nostra letteratura, del cavalier Giovan Battista Marino, la cui poesia è «sempre pronta a eccedere, a far proliferare dalla realtà una quantità infinita di figure, di aspetti, di segni»<sup>16</sup> e spesso accomodandosi – per ammissione dell'autore – «all'umore del secolo» si diletta «delle amoroze tenerezze», dei «trastulli», sino a indulgiare con gusto su particolari anatomici femminili, lunghi preliminari, faticose deflorazioni o perfino casi clamorosi di impotenza<sup>17</sup>. Ma questo è anche il secolo delle poetesse mistiche che – e qui riprendiamo le parole di Tabucchi – «educano il corpo a godere soffrendo. Penitenze, sacrifici, orgasmi: Santa Teresa, Suor Juana de la Cruz».

In questo periodo – aggiunge poi Tabucchi – «si pensa anche che la persona, prima che il suo corpo sia imprigionato e punito, ha diritto di conoscere le cause del suo arresto, di parlare con un difensore, di essere considerato innocente prima che sia provata la sua colpevolezza. È una legge inglese del 1679, si chiama *Habeas corpus*». E prosegue:

Ah, com'è frivolo il corpo nel Settecento. Bisogna calcare scarpine di raso e calze di seta, danzar minuetti in punta di piedi, e mettere elaboratissime parrucche. Sotto ci sono i pidocchi, ma non importa. Il corpo del Re Sole, nella magnifica reggia di Versailles, non conosce la vasca da bagno, ma, in compenso, quanti profumi! Ma tra tanta frivolezza, la Scienza comincia a diventare sistematica e democratica: Diderot, d'Alembert e altri inventano l'Enciclopedia, e in essa molte attenzioni riceve il corpo.

È in questo contesto, inoltre, che «il fenomeno moda [...] si sviluppa fino ad assumere connotati molto simili a quelli industriali»<sup>18</sup>: e sono 3036 le voci che l'*Encyclopédie* dedica al vestiario, quantunque nel tono dei redattori permanga un fondo di ostilità alla moda in genere intesa come «cultura dell'artificio». A unire paradossalmente enciclopedisti e clero è proprio la condanna della generalizzazione della moda, colpevole di allontanare, attraverso la trasgressione, la società dalla «natura» e di approvare, più o meno esplicitamente, la malsana «sregolatezza di cuore

---

16) GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi scuola, 1991

17) Negli *Amori* sono raccolti componimenti dedicati ai capelli, agli occhi e al seno; le canzoni *Amori notturni* e *Trastulli estivi* raccontano «un'unica vicenda, ma con opposto esito. Là [negli *Amori notturni*] agli atti amorosi vien meno il finale “morir dolce” (“per soverchio desir manca la forza”) e non si possono concludere che sulle rampogne di lui alla propria “parte vile insensata” e sui sospiri di lei. Qui, pur attraverso difficoltà di indubbia efficacia comica, si coglie quindi un “fiore” che la memoria poetica garantisce di ironica e assai matura verginità» (ALESSANDRO MARTINI, note a GIOVAN BATTISTA MARINO, *Amori*, Milano, Rizzoli BUR, 1995).

18) DANIELA CALANCA, *Storia sociale della moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 41

e di spirito» propria del libertino. Figura incarnata ormai in maniera proverbiale se non addirittura scontata da Giacomo Casanova, che di recente SEBASTIANO VASSALLI ha tratteggiato in un racconto, *Dux*<sup>19</sup>, lontano dai cliché. «L’instancabile giramondo, ridotto in miseria, – ha commentato Lorenzo Mondo – è costretto ad accettare con fittizie mansioni di bibliotecario l’ospitalità del conte di Waldstein (il solo rimasto, si direbbe, ad apprezzare la fama sbiadita dell’avventuriero). Ma è anche la vecchiaia inesorabile, con il corteggio di malanni mortificanti, che lo fa sedentario, che rende patetica, oltreché velleitaria, la sua ammirazione concupiscente per le ragazzine di Dux [in Boemia]»<sup>20</sup>:

*L’uomo è curvo, di spalle. È seduto davanti a uno scrittoio con tanti piccoli cassetti, in un salone dove le pareti sono nascoste da armadi pieni di libri. [...] C’è poca luce, nel salone, e l’uomo si alza tenendo in mano un libro, si avvicina alla finestra per continuare a leggere. Adesso lo vediamo da vicino e di profilo. Il colore della sua pelle è piuttosto scuro e la sua guancia è attraversata da un solco che arriva fino al mento. Il naso è sormontato da due grosse lenti [...]. Guardandolo con attenzione, ci accorgiamo che ha un’età compresa tra i sessanta e i settant’anni e che è vestito in modo trasandato: la parrucca è messa un po’ di traverso, la camicia è aperta sul collo, i calzoni sono sbottonati sotto le ginocchia, le calze pendono qua e là. Da come sospira, e da come si passa la mano sul collo, ci rendiamo conto che ha caldo.*

Suggestivo ritratto di Casanova da vecchio, che allontana anni luce la gaiezza caratteristica delle *Memorie*, in cui il corpo di chi dice «io» sembra in perenne tensione e movimento – nervi e muscoli concentrati sul piacere, anche quando viene rimandato (con l’unica consolazione che sarà più intenso). Le descrizioni della bellezza femminile superano di rado lo stereotipo (pelle come seta; chioma d’ebano; spalle d’alabastro) e rimandano a dipinti coevi, in cui «i nudi [...] escludono ogni riferimento eroico, perfino quando si tratti di divinità»<sup>21</sup>.



**Figura 5.** François Boucher, *L’odalisca bruna*, 1745 olio su tela, 53 x 64 cm, Parigi, Louvre

19) SEBASTIANO VASSALLI, *Dux*, Torino, Einaudi, 2002

20) LORENZO MONDO, *Una velenosa lite di condominio nel castello del vecchio Casanova*, in «Ttl-TuttoLibri», supplemento settimanale a «La Stampa», 5.7.2002, p. 5

21) ORIETTA ROSSI PINELLI, «I desideri si riproducono attraverso le loro immagini». *Artisti libertini nel Settecento francese*, in *Il Nudo nell’Arte*, cit., p. 195

Semmai, a essere esaltate sono la grazia e la voluttà<sup>22</sup> – con uno spirito malizioso che ricorda le tele di Boucher (vd. *Figura 5*) e Fragonard, più ancora forse che quelle di Watteau.

Parlano con entusiasmo di Boucher i de Goncourt:

La voluttà è il solo ideale di Boucher: è l'anima stessa della sua pittura. Domandategli solo l'essenzialità della favola; ma pure la mano veloce, la fresca immaginazione dell'indecenza stessa, la predisposizione alla messa in scena, grazie a cui può perfettamente collocare i corpi graziosi su nuvole arrotondate come colli di cigno! [...] La severità del nudo è sconosciuta a Boucher: non sa avvolgere un corpo nella sua bellezza, né velarlo del suo pudore; la carne che esibisce si pone come un affronto piccante; le sue divinità, le sue ninfe, le sue nereidi, le sue donne nude sono soprattutto donne spogliate. Ma chi sa spogliare le donne meglio di lui?<sup>23</sup>

«Il secolo della cipria e delle parrucche», si legge a proposito del Settecento in un articolo del 1922 sulla «Rivista d'Italia»<sup>24</sup>:

Il Settecento amò le donne, dirò così, artificiali: noi ci estasiavamo dinanzi a gli 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 fittizia. Alti *tupé* incipriati, pieni di penne e di fiori, di perle e diamanti; visi impiasticciati di belletto e sparsi di *nèi*, che avevano un loro galante linguaggio: arrischiatissime perfide scollature; busti lunghi, stretti su i fianchi da spezzar le stringhe; grandi ventagli [...]. Ecco la donna pupattola 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 *Gioielli indiscreti*; Montesquieu *Le Temple de Gnide*; Voltaire dissemina i suoi racconti di aneddoti erotici, come la storia della vecchia in *Candido*; lo stesso Rousseau, il virtuoso Rousseau, ha evocato le sue febbrili letture giovanili, fatte «con una sola

---

22) Scrive GIACOMO CASANOVA: «e la mia amante si abbandonò a sua volta agli impulsi dell'istinto e della curiosità: tutta la mia persona era per lei una fonte di scoperte» (citazione tratta da *Gli amori di Casanova*, brani scelti dalle *Memorie* a cura di Elsa Sormani, Milano, Rizzoli BUR, 1995, p. 81)

23) Citazione dai *Diari* di E. e J. de Goncourt, in ORIETTA ROSSI PINELLI, *I desideri...* cit., p. 198

24) Articolo di G. NATALI, in «Rivista d'Italia», 1922, vol. I, fasc. IV, ripreso da M. OLIVIERI in *La letteratura nelle pagine della critica*, Torino, Paravia, 1959, pp. 402-410

mano». Che la si accetti o no, che se ne denigri, 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».<sup>25</sup>

Come spiega in un saggio sulla «pubblicità dell'intimo» Jean Marie Goulemot, 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.

### *Un altro morso*

«E poi arriva l'Ottocento» scrive ancora Tabucchi, «così scientifico, così positivo»: il trionfo dello studio anatomico; Cesare Lombroso (la «retorica del corpo leggibile»<sup>26</sup>); 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 aggiungeremmo noi – lo mette insieme in un corpo totale [...]. Tuttavia, senza che il soggetto lo sappia [...] que-

---

25) JEAN MARIE GOULEMOT, *Le pratiche letterarie o la pubblicità del privato*, in *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, serie a cura di P. ARIÈS e G. DUBY, traduzione di P. Landucci et al., Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 316-317

26) ALESSANDRA VIOLI, *Le cicatrici del testo. L'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo, Edizioni Sestante, 1998, p. 55

sto 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»<sup>27</sup>.

Corpo-detrito, 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*»<sup>28</sup>:

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.<sup>29</sup>

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, segnati a dito 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 (vd. *Figura 6*) 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: sono questi i corpi dell'Ottocento, magnetici, spesso morbosi, capaci comunque di seduzione.

Fuori dalle convenzioni, infine, anche il realismo può diventare supe-



**Figura 7. Giovanni Dupré, Abele morente, 1844 marmo, lunghezza 3 m ca; Pietroburgo, Museo dell'Ermitage**

27) Ivi, pp. 59-62

28) CESARE GARBOLI, *Courbet*, in *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990, p. 15

29) *Ibid.*



rabile: come avviene con Cézanne. Nell'Enlèvement (1867), per esempio, «il modo di disegnare è rapido, complessivo e violento»<sup>30</sup>: perdono importanza caratteri e psicologie: tutto è ridotto ai corpi, al loro oggettivo esserci.

Corpi come a Coketown, travolti dall'industrializzazione – nei *Tempi difficili* di Dickens; corpi che cercano di recuperare una bellezza perduta – come in Wilde, in Baudelaire, e inventano una religione nuova, sospesa tra eleganza, eccentricità, sregolamento dei sensi, liturgie sontuose, misticismo, gusto dell'orribile, estetica del male (il fascino esercitato dal peccato, dalla malattia, dalla morte: come emerge nell'ormai proverbiale saggio di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*<sup>31</sup>). E personaggi come Dorian Gray (col suo culto dei sensi, del corpo, dell'eterna bellezza) o Des Esseintes, il «perfetto decadente», auto-confinati in un altrove narcisistico e vacuo, finiscono per scatenare, attraverso l'inquietudine compiaciuta che li anima, un cortocircuito con la realtà da cui si assentano: quella «vita varia, imbevuta di storia, rappresentata senza scrupoli con tutti gli attributi quotidiani, pratici, brutti e volgari»<sup>32</sup> da Zola, da Balzac.

Così, il corpo imbellettato e profumato di Dorian Gray acuisce per contrasto la verità di tutt'altri corpi: sudici, abbruttiti, devastati da povertà e malattia. O abbandonati agli istinti animaleschi, alla perversione, alla depravazione, tanto più esplosiva perché rattenuta e mascherata da buon-senso, educazione e abitudini «borghesi». Nel romanzo di Zola *La curée*, la giovane Renée che – «sposata all'avventuriero Saccard, arricchitosi con le speculazioni edilizie, favorite da Napoleone III [...], insoddisfatta e inquieta [...], stabilisce una relazione con il figliastro, Maxime»<sup>33</sup> – è in tal senso una figura esemplare:

Ma vi era un luogo di cui Maxime aveva quasi paura, e dove Renée non lo trascinava che nei giorni brutti, i giorni in cui aveva bisogno di un'ebbrezza più acre. Allora si amavano nella serra. Là essi assaporavano l'incesto [...]. Ebbero una notte d'amore folle. Renée era l'uomo, la

---

30) MICHELE DANTINI, "Renaissance païenne". Attorno ad alcuni nudi di Cézanne, in *Il Nudo nell'Arte*, cit., p. 203

31) MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, rist. 1999

32) ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, rist. 2000, pp. 251-254

33) GUIDO BALDI et al. (a cura di), *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. 3/1B, Torino, Paravia, 2001, pp. 856-859. La traduzione del brano di Zola appartiene ai curatori di tale volume antologico.

volontà appassionata e attiva. Maxime subiva. Quell'essere neutro, biondo e dolce, colpito sin dall'infanzia nella sua virilità, diveniva, tra le braccia della giovane, una grande fanciulla, con le sue membra implumi, con la sua magrezza aggraziata da efebo romano. Sembrava nato e cresciuto per una perversione della voluttà.

Ma l'elemento più inquietante della narrazione è quella che Guido Almansi definirebbe «sessualizzazione della natura»<sup>34</sup>, che qui diventa una partecipazione delle piante, soprattutto esotiche, coltivate nella serra, all'infuocato amplesso di Renée e Maxime: «La serra amava, ardeva insieme con essi – begonie, caladii, banani, euforbie d'Abissinia, «un'orgia di foglie e di steli».

Ma il corpo più perturbante, in Zola, è forse quello di Nanà, nel romanzo omonimo. Nanà che si spoglia davanti al suo armadio a specchio, «dove poteva vedersi tutta stando in piedi»:

Si faceva cader di dosso tutto, perfino la camicia; poi, completamente nuda, senza preoccuparsi di nulla, restava a lungo a rimirarsi. Era l'amore per le sue fattezze, era l'incanto per la seta della sua pelle e per la linea snella del suo corpo che la tenevano assorta nella contemplazione di sé stessa. [...] si mise a esaminare attentamente altre parti del suo corpo, divertita, ripresa dalle sue curiosità di fanciulla viziosa. Era sempre una sorpresa, per lei, vedersi nuda, scopriva sempre qualcosa di sorprendente, aveva l'aria attonita e incantata di una ragazzina che scopre la sua pubertà.<sup>35</sup>

Corpo vestito/corpo svestito; sensualità (anche morbosa) e rimozione dell'eros: l'Ottocento oscilla tra moralismo e trasgressione, coltiva ossessioni (la masturbazione, su tutte<sup>36</sup>), mescola amore e religione – e fa esplodere l'universo-corpo quanto più lo tacita e costringe.

---

34) GUIDO ALMANI, *La sessualizzazione della natura*, in *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 167-191

35) ÉMILE ZOLA, *Nanà*, traduzione di Sestilio Montanelli, Milano, Mondadori, rist. 1995, pp. 224-226

36) Racconta in proposito PAOLO SORCINELLI: «Si partiva dalle precauzioni alimentari, per arrivare a espedienti antimasturbatori di tipo meccanico. [...] Verranno banditi i materassi di lana e di piuma e sarà assolutamente sconsigliato di poltrire nel letto senza dormire. Contro i casi più manifesti si farà ricorso ai bagni freddi, al clistere e alla somministrazione di acido solforico e tannino, alle sanguisughe da applicare all'ano e ai lombi, alle scosse elettriche, senza trascurare le sonde metalliche nel canale dell'uretra e all'«anello di avviso», un marchingegno di metallo dotato di una molla e contornato di piccoli denti da infilare nel pene. Lo reclamizza un giornale nel 1898, avvisando che «alla notte, se il pene entra in azione, i denti pungono e l'individuo si sveglia».» Brano tratto da *La masturbazione: un'ossessione ottocentesca*, in Id., *Storia e sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori, 2001, pp. 26-35

Tale conflitto emerge – è noto – nelle opere di parecchi autori: nei più intemperanti, gli «scapigliati» (a cominciare da Tarchetti, e dall'ormai datata, un poco sciatta *Fosca*) come nei più tradizionalisti: naturalmente in Manzoni (quanto corpo, nei *Promessi Sposi*: quello di Lucia, sfuggente, misterioso, attorno a cui ruota l'intero romanzo; quello della «sventurata» Signora di Monza; e i corpi osceni degli appestati, il corpo di Cecilia; il corpo – fatto di corpi – delle masse inferocite); in Tommaseo (il corpo di Maria, in *Fede e bellezza*); in Fogazzaro. Vale la pena di soffermarsi un momento su quest'ultimo scrittore, spesso e ingiustamente annoverato tra i minori, considerato «una sorta di Manzoni debole, molle e ambiguo (e, da d'Annunzio, un provinciale: “Il est de Vicenza” disse una volta snobisticamente il Vate, che era di Pescara)»<sup>37</sup>).

«Importantissimo vademecum del lettore borghese tra Otto e Novecento», come scrive Luigi Baldacci<sup>38</sup>, è *Malombra* (1881), con «il mondo stregato, cioè decadente, che si muove intorno a Marina, il mondo comico dei personaggi minori, specialmente dei servi, il mondo ideologico di don Innocenzo, il mondo galante della signora De Bella: la società dei salotti e delle alcove»:

Ora, di questi quattro mondi solo il primo gode di una piena efficienza artistica. È il mondo orgiastico e floreale della protagonista, con quel sentore di profumi disfatti che ne circonda la figura e l'adegua più all'idea della morte e della putrefazione che a quella di una vita selvaggia. In tal senso Marina è un archetipo formidabile per tutta la tipologia femminile dannunziana. Ma c'è anche qualcosa di più vero, in questo registro, che sarà impossibile ritrovare in D'Annunzio: è quel risultato che nasce in Fogazzaro dalla sensualità e dal sentimento cattolico del peccato [...].<sup>39</sup>

Anche il corpo di Marina Crusnelli di *Malombra*, seminudo davanti allo specchio e palpitante di carica erotica, vive con tormento il richiamo del desiderio, sino a sporgersi sulla soglia dell'autodistruzione. Nella scena in cui si contempla, avvolta da un'atmosfera notturna da romanzo gotico, affiora tutto il «fascino maligno» del suo personaggio:

Si contemplò in quella tersa trasparenza sotto l'alto lume delle candele che le batteva sui capelli, sulle spalle, sul seno, e pareva rivelare

---

37) MARIO ANDREA RIGONI, *Quando Fogazzaro finì all'Indice*, in «Corriere della Sera», 11.11.2005, p. 57

38) LUIGI BALDACCI, *Due romanzi del Fogazzaro*, in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 156-167

39) BALDACCI, *Ottocento* cit., p. 160

una voluttuosa ondina sospesa in acque pure e profonde. Sotto i capelli lucenti il viso velato di ombra trasparente pendeva avanti, sorretto al mento da una squisita mano chiusa, più bianca del braccio rotondo che si disegnava appena sul candore dorato del seno, sulla spuma sottile di trine che cingeva le carni ignude. Le spalle non somigliavano punto a quelle opulente della gentildonna del Palma. Non vi appariva però alcun segno di magrezza, e avevano nella loro grazia delicata, nel contorno alcun poco cadente, una espressione di alterezza e d'intelligenza, quali splendevano nei grandi occhi azzurri chiari, nel viso leggermente chinato al seno. E mai, mai, labbro di amante vi si era posato! Allora Marina, palpitando, lo immaginò. Immaginò che qualcuno, il cui viso ell'aveva veduto l'ultima volta al chiarore dei lampi, venisse da lontano, per la notte oscura e calda, ebbro di speranza e delle voci amorose della terra; che avanzasse sempre, sempre, senza posa; che varcasse, più muto d'un'ombra, le porte obbedienti del Palazzo, ascendesse brancolando le scale, spingesse l'uscio...

Ella si levò in piedi soffocata da un'oppressione senza nome, emise un lungo respiro, cercando sollievo; ma l'aria tepida, profumata, era fuoco. Ah lo amava, lo amava, lo invocava, lo stringeva nelle sue braccia!

Spense in furia i lumi dello specchio, ricadde di fianco sulla poltrona e, abbracciatane la spalliera, vi fissò il viso, la morse.

Giacque lì un lungo quarto d'ora, tutta immobile fuor che le spalle sollevate da un palpitar forte e frequente. Si rialzò, alfine, cupa; e pensò.<sup>40</sup>

Un altro morso. È quello di Leila: «Ella svelse un pugno d'erba e lo morse». L'opera, pubblicata trent'anni dopo *Malombra*, prende il nome dalla protagonista ed è l'ultima di Fogazzaro: senza dubbio ripetitiva, forse perfino un poco *rétro* rispetto alle innovazioni del romanzo dannunziano, presenta tuttavia qualche interesse proprio nelle scene di disvelamento del corpo. Quello di Leila, trepido e voluttuoso, si carica – nella scena del bagno notturno – di una tensione modernissima: il suo abbandono ai sensi e alla natura attorno (novecentesca «disseminazione di sé nella natura»<sup>41</sup>) si fa presagio di una inquietudine esistenziale, di un *tragico* sentire sé stessi e il proprio corpo che informerà di sé molti romanzi a venire.

[Leila] cominciò, come per istinto, a spogliarsi. Accortasi di quel che faceva, sostò. Saggiò l'acqua colla mano. Era fredda. Meglio; le farebbe bene, così fredda. E continuò a spogliarsi, senza nemmeno vedere dove posasse le sue robe, fino all'ultimo vestimento, che non lasciò. Pose il piede nella corrente, rabbrivì. Ne tentò il fondo: ghiaia e due palmi d'acqua. [...] L'acqua le corse via intorno alla persona, tutta carezze gelide,

40) ANTONIO FOGAZZARO, *Malombra*, II, 7, in *Tutte le opere*, a cura di P. Nardi, vol. I, Milano, Mondadori, 1931

41) NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 25

le flui tutta piccole voci soavi intorno al collo e sul petto ansante. Le si faceva meno e meno gelida. [...] Vide sé stessa bianca, vide un chiaror diffuso su l'acqua tremula, i margini, le sue vesti [...]. La fanciulla si compresse il petto colle braccia incrociate, gemendo, nel crescente chiarore lunare, nella fragranza del bosco, nella pioggia fiorita, di uno spasimo dolce, senza nome, che le gonfiò il petto di lagrime. Lagrime e lagrime le caddero silenziose nell'acqua tremula, lagrime ardenti dell'anima rapita nel divino incanto.<sup>42</sup>

Uno spasimo nell'acqua, quasi un orgasmo lacrimoso. Quanti scrittori si sono davvero immedesimati nel ruolo della donna amante, nello sforzo di «suggerire una ipotesi plausibile della sessualità femminile» e evitando stereotipi di cartapesta? Non molti. C'è un esperimento, forse decisivo, nel 1928, ed è il «libro-bomba» di D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's lover*.

E le parve di essere come il mare, nient'altro che scure onde che si sollevavano e accavallavano in un crescendo impetuoso, sicché piano piano l'intera sua oscurità fu in movimento, e lei divenne un oceano che rotolava la sua massa d'acqua scura, sorda. Oh, e molto più giù, in lei, gli abissi si separarono e si squarciarono, in lunghi marosi che si perdevano lontano, e poi, anche in corrispondenza del punto più sensibile gli abissi si separarono e si squarciarono, dal centro della tenera penetrazione, via via che il pistone sprofondava, sempre più a fondo; e lei, sempre più a fondo, sempre più a fondo si schiudeva, sempre più grevi i marosi di lei rotolavano lontano verso qualche riva, scoprendola; e sempre più vicino s'immergeva l'ignoto palpabile, e sempre più lontane rotolavano le onde di lei, sempre più lontane da lei, abbandonandola, finché all'improvviso, in una dolce, rabbrividente convulsione, il centro vivo di tutto il suo plasma fu toccato, e lei si seppe toccata, la consumazione calò su di lei, e lei si dissolse.<sup>43</sup>

Che cosa succede, all'inizio del Novecento, con *L'amante di Lady Chatterley*? Un romanzo che si presenta come «letteratura alta» racconta la sessualità, senza inibizioni nelle immagini e nel linguaggio – fino al limite dell'esprimibile. È questo che rende Lawrence un «caso». E lo stesso discorso vale, da noi, per d'Annunzio: altro «caso» nato dallo scandalo di «aver portato il sesso in primo piano, di averlo adeguato non semplicemente alla ragione del piacere, ma a una forma di conoscenza, di esperienza totale»<sup>44</sup> – e d'altronde, come ha scritto Giacomo Debenedetti,

42) FOGAZZARO, *Leila*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1983

43) DAVID HERBERT LAWRENCE, *L'amante di Lady Chatterley*, traduzione di Adriana Dell'Orto, in *ALMANSI*, cit., pp. 214-215

44) LUIGI BALDACCÌ, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 156-157

«la nuda visione del corpo nudo è la prima battuta su cui si schiude la grande poesia del D'Annunzio»<sup>45</sup>.

### *Tragedie del corpo*

Eccoci di ritorno al punto di partenza: la centralità del corpo e della dialettica corpo nudo/corpo vestito nel Ventesimo secolo. Fin troppo arduo sarebbe (anche, forse soprattutto, per l'ancóra sottile distanza temporale) dare conto degli sviluppi di tale dialettica, lungo il secolo appena concluso: e d'altra parte è raro reperire artisti (pittori, scultori, fotografi, scrittori, cineasti, e star della musica) che non si siano confrontati col tema multiforme della corporeità.

Il Novecento *rifà* il corpo: ma non è più questione di anatomie e di realismo (l'avvento della fotografia ha scalzato ogni pretesa in tal senso dell'arte figurativa). Lo *rifà* perché lo reinventa, lo fa a pezzi e lo rimonta, lo deforma, lo ri-colora, lo divora; lo mette allo specchio per moltiplicarlo, ne isola le parti anatomiche e le ingigantisce, lo oggettivizza (corpo-manichino, corpo di gomma), lo sospende, lo rende mostruoso, caricaturale; lo erotizza, soprattutto. Parlando per immagini (un poco impressionistiche, peraltro), l'occhio novecentesco cerca nelle pieghe della pelle (nell'odore – mortuario – della pelle) le verità dello spirito, anzi meglio: della *psiche*.

Anche quando, in pittura, torna bidimensionale, il corpo acquista verità e valenze rivoluzionarie: è lo stato d'animo di chi ritrae che decide forme e contorcimenti del ritratto. Le connotazioni sessuali e psicanalitiche diventano essenziali sino a costituire la sostanza stessa della rappresentazione. Perdono consistenza approcci estetici e religioni della bellezza: la bellezza, nel Ventesimo secolo, è soprattutto dello spazio (abitabile), dell'oggetto, della macchina – la bellezza del *tangibile*, della *materia*. E l'artista – scriveva Luigi Pareyson nella sua *Estetica* (1954) – «studia amorosamente la sua materia, la scruta sino in fondo, ne spia il comportamento e le reazioni; la interroga per poterla comandare, la interpreta per poterla domare». Il *corpo* dell'opera è mezzo e fine.

Più avanti, quando nella società irrompe la televisione, diventa tutto più complicato. Un visitatore del futuro (immaginato da Umberto Eco) «scoprirà che il secolo è attraversato da una doppia cesura»<sup>46</sup>:

45) GIACOMO DEBENEDETTI, *Saggi critici (Seconda serie)*, a cura di W. Pedullà, Venezia, Marsilio, 1990, p. 265

46) UMBERTO ECO (a cura di), *Storia della Bellezza*, Milano, Bompiani, 2004, p. 425

La prima è tra modello e modello nel corso dello stesso decennio. Tanto per fare qualche esempio, il cinema propone negli stessi anni il modello della donna fatale incarnato da Greta Garbo e da Rita Hayworth, e quello della «ragazza della porta accanto» impersonato da Claudette Colbert o da Doris Day. Consegna come eroe del West il massiccio John Wayne e il mansueto e vagamente femminile Dustin Hoffman. [...] La seconda cesura spacca in due il secolo. Tutto sommato gli ideali di Bellezza a cui si rifanno i mass-media dei primi sessant'anni del Novecento si richiamano alle proposte delle arti «maggiori». Signore dello schermo come Francesca Bertini o Rina De Liguoro sono parenti prossime delle donne languenti di D'Annunzio [...]. Ma quando da un lato la Pop Art s'impadronisce, a livello di arte sperimentale e di provocazione, delle immagini del mondo del commercio, dell'industria e dei mass media, e dall'altro lato i Beatles rivisitano con grande sapienza anche forme musicali che provengono dalla tradizione, lo spazio tra arte di provocazione e arte di consumo si assottiglia. [...] i mass media non presentano più alcun modello unificato, alcun ideale unico di Bellezza. Possono recuperare, anche in una pubblicità destinata a durare una sola settimana, tutte le esperienze dell'avanguardia, e al tempo stesso offrire modelli anni Venti, anni Trenta, anni Quaranta, anni Cinquanta, persino nella riscoperta di forme desuete delle automobili di metà secolo. I mass media ripropongono un'iconografia ottocentesca, il realismo fiabesco, l'opulenza giunonica di Mae West e la grazia anoressica delle ultime indossatrici, la Bellezza nera di Naomi Campbell e quella anglosassone di Kate Moss, la grazia del tip tap tradizionale di *A Chorus Line* e le architetture futuristiche e agghiaccianti di *Blade Runner*, la donna fatale di tante trasmissioni televisive o di tanta pubblicità e la ragazza acqua e sapone alla Julia Roberts o alla Cameron Diaz, Rambo e Platinette, George Clooney dai capelli corti e i neo-cyborg che metallizzano il volto e trasformano i capelli in una foresta di cuspidi colorate o si radono a zero. 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.<sup>47</sup>

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,

---

47) Ivi, pp. 425-428

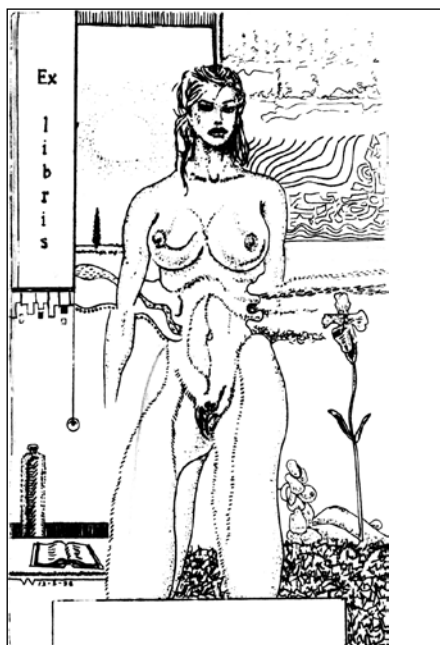
il cui desiderio suscitano e insieme rifiutano di esaudire»<sup>48</sup>, inventando una «strategia dell'avvenenza abilmente alternata a un'altra dell'orrore». Riferendosi a artisti discussi come Matthew Barney e Vanessa Beecroft, Michele Dantini evidenzia come

Il corpo, mai quanto oggi esibito, è sì ossessivamente in scena ma sempre solo nei termini del simulacro. Non costituisce ambito di relazione: si porge allo sgoimento 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 turgore eroico delle membra, oppure raccapriccio.<sup>49</sup>

Si parla di un corpo a cui è negata l'integrità, esploso, offeso, ferito, «sessuato, oceanico e fecondo, vivificante, onniesteso», audace, escluso, solitario e disperato, ermafrodito, sterile.

È in questa contraddittoria pletora aggettivale che vanno ricercati senso e ragioni di una «tragedia»?

**Paolo Di Paolo**



Vinicio Verzieri

48) MICHELE DANTINI, *Suadenti Esperidi. Memoria (e capriccio) dell'antico per due fins de siècle*, in *Il Nudo nell'Arte*, cit., p. 283

49) *Ibid.*