

MATERIA ORGANICA

USI E RAPPRESENTAZIONI NELL'ARTE

a cura di
Maria Bergamo,
Pasquale Fameli,
Fabrizio Lollini

con contributi di
Yve-Alain Bois,
Herbert L. Kessler



æ edizioni **engramma**

collana
engramma**arti**

MATERIA ORGANICA

USI E RAPPRESENTAZIONI NELL'ARTE

a cura di

Maria Bergamo

Pasquale Fameli

Fabrizio Lollini

con contributi di

Yve-Alain Bois

e Herbert L. Kessler



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo del Dipartimento delle Arti –
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

©2025
edizioni **engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana engrammaarti
maria bergamo

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN 979-12-55650-92-8
DOI 10.82016/ee928

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di
ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di
aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Introduzione*
Maria Bergamo, Pasquale Fameli, Fabrizio Lollini
- Presentazioni**
- 15 *Faeces of Christ*
Herbert L. Kessler
- 27 *“A certain infantile thing”*
Yve-Alain Bois
- 31 *Pelle, peli ed escreti nella semiotica medica medievale*
Costantino Marmo
- 43 *Cloache for dummies. Artificalità e regressioni ludiche*
Chiara Tartarini
- Testi**
- 65 *“Per favore, non succhiarmi il pollice!”: sangue e spiriti nella Grecia dopo l’antichità*
Tommaso Braccini
- 75 *“Par le sanc Dé, c’est merde!”. Elementi scatologici nei fabliaux antico-francesi*
Marco Veneziale
- 87 *Corpi morti e acque vive. Gli ex voto del Santuario della Vergine dell’Acqua di Monteortone*
Maria Bergamo
- 109 *Carni putrescenti, fetori ed escrementi nell’arte mesoamericana: simbolismi e codificazioni iconografiche*
Davide Domenici
- 123 *“Anch’io odio pulire i pennelli”. Andy Warhol tra minzioni ed eiaculazioni*
Pasquale Fameli

- 141 *Lembi di pelle, escrezioni e tutto il resto. Le proprietà segrete (e secrete) del corpo umano nelle scienze occulte arabo-cristiane (IX-XIII sec.)*
Andrea Maraschi
- 159 *Il teatro psicosessuale di Vito Acconci*
Carmen Lorenzetti
- 269 *“Corpi e attitudini fuori controllo” a Milano da “Flesh Art” a “Flesh Out”*
Sara Molho
- 179 *Dal repellente al perturbante. Fluidi e tegumenti nell’opera di Mat Collishaw*
Pierluca Nardoni
- 195 *Into Me/Out of Me. Il Corpo in Scena tra gli Anni Novanta e Duemila*
Valentina Rossi

Introduzione

Maria Bergamo, Pasquale Fameli, Fabrizio Lollini

Considera dunque ciò di cui sei fatto:
di liquame terreno, di putrido fango, della più vile feccia.
Bernardo di Chiaravalle, *Sermones*, XLI

L'universo non rassomiglia tanto a una piramide
quanto a una sputacchiera.
Georges Bataille, *Informe*, 1929

Gli elementi costitutivi del corpo umano, le sue membra ma anche i suoi fluidi, e le sostanze da esso secrete o metabolizzate hanno sempre costituito un elemento molto importante della cultura popolare e dell'antropologia.

Il Medioevo sviluppa teorie di grande rilevanza in ambito sacro, e nella corrispondente arte religiosa, in relazione al contrasto tra materia e spirito, e tra effimerità ed eternità: la valorizzazione delle reliquie e la nascita stessa della tipologia del reliquiario, per esempio, si basava proprio su questo contrasto, in cui è compresa l'alterità tra il contenuto, la materia organica – dunque in sé concreta e infima – e il contenitore, la cui *facies* allusiva e spesso elevatissima nei materiali e nelle forme, si proponeva come elemento ossimorico che aiutava l'*iter* anagogico della sua fruizione, e della sua stessa funzione costitutiva.

Questa attenzione al sangue, alle ossa, ai capelli, alla pelle, che l'età di mezzo esplicita con continuità anche nell'ambito della pratica medica e della magia naturale, ha costanti ritorni nei periodi successivi: basti pensare al lato oscuro della letteratura e delle arti visive tra Sei e Settecento, e al forte compiacimento Romantico – tra il malinconico, lo scientifico e il morboso – per il decadimento, anche materiale, della natura e del corpo umano.

Ma è nella nostra contemporaneità che questo interesse si acuisce in modo particolare trovando anche un'espressione 'pratica': vuoi con la sacralizzazione dell'artista fino al parossistico culto delle sue deiezioni, vuoi con l'uso concettuale della materia organica 'bassa' e la valorizzazione del brutto, dell'osceno o del perturbante, fino all'utilizzo fisico di questi materiali, o con la loro esposizione nelle pratiche immateriali, come la performance e la videoarte.

Questo volume nasce dalle riflessioni emerse durante e dopo il convegno internazionale di studi tenutosi a Bologna l'11 e il 12 dicembre 2023, intitolato *Il muco, la pelle, il sangue, le feci. Usi e rappresentazioni della*

materia organica tra arte e antropologia, nel Medioevo e nella contemporaneità, curato da Pasquale Fameli e Fabrizio Lollini. Oltre alle versioni editoriali di quasi tutte le relazioni presenti nel programma del simposio, il libro include inoltre due testi scritti appositamente dai *chair* e due saggi di personalità di grande rilevanza nel campo della storia dell'arte, che all'argomento chiamato in causa – per motivi diversi e con cronologie differenti – hanno dedicato le loro fatiche critiche.¹

Iniziando proprio da questi ultimi, Herbert Kessler, membro del comitato scientifico del convegno del 2023, parte da un tema da lui e da molti altri studiosi già scrutinato, il 'volto di Cristo', per arrivare però a trattare delle altre meno nobili parti del suo corpo, e di come la materia organica 'bassa' giunge a essere spesso chiamata in causa dalla teologia (l'Eucarestia viene digerita ed espulsa dal corpo umano?), che impiega pure riferimenti agli escreti, a definire addirittura una eresia 'stercoriana'. Ne emerge la contrapposizione tra le *faeces* e la *facies* divina, radiante, che il fedele arriverà a poter guardare solo alla fine dei tempi.

La riflessione attorno all'impiego o alla rappresentazione dei fluidi corporei nell'arte ha portato i curatori del volume a interpellare Yve-Alain Bois, autore insieme a Rosalind Krauss del celebre saggio sull'*Informe*, inteso come categoria connessa al basso materialismo, nella formulazione data da Georges Bataille nel 1929. In quel saggio i due studiosi hanno esplorato le varie modalità di desublimazione dell'arte attraverso metafore corporee e pulsionali. Nel raro saggio qui ripubblicato per gentile concessione dell'autore, Bois riflette sulla ricorrenza di immagini sessuali o corporee, ossia falli, natiche, vagine, seni, nei dipinti realizzati da Cy Twombly nel 1960-61. Nella serie *Ferragosto*, si palesa un nuovo elemento, il *blob*: un nucleo di materia simile a un grumo di sterco applicato sulla tela in modo quasi casuale. È il colore marrone a renderlo letteralmente escrementizio, ma il punto essenziale di questa presenza è la funzione assunta rispetto ai sensi: questi nuclei escrementizi stimolano il tatto anziché la vista, funzionano come magneti fisici che annullano la distanza dello sguardo, parlando direttamente al nostro corpo.

Il secondo gruppo di contributi è, come anticipato, un regalo molto gradito di chi aveva presieduto le due sessioni del convegno. Costantino Marmo, attraverso un'erudita dissertazione sulla trasmissione e ricezione dei trattati di medicina medievali, arriva a rispondere ad una domanda quantomai universale: perché da vecchi perdiamo i capelli e ci crescono peli dappertutto? La *quaestio* viene considerata all'interno della branca della medicina che si occupa dell'interpretazione dei segni, o sintomi, per comprendere l'anatomia e la fisiologia umane – la σημειωτική, "semiotica", come viene messa all'opera nel secondo libro della celebre *Ars Parva* di Galeno. Tradotta in latino nel XI secolo e diffusasi dal XIII in eruditi commentari – l'opera

1. Per il contributo nell'organizzazione dell'evento, il supporto logistico e una prima redazione dei testi qui raccolti, un ringraziamento particolare va a Giada Compagnoni.

entra nel gruppo di testi di base che servivano all'insegnamento della medicina teorica e pratica nelle università di tutta Europa.

La serie *Cloaca*, dell'artista belga Wim Delvoye, è acutamente scrutinata, nella sua struttura e nella ricezione critica, da Chiara Tartarini, che ne ricostruisce appunto la genesi. Si tratta di installazioni che si propongono come "congegni che, alimentati con cibo abitualmente destinato agli umani, simulano il ciclo digestivo. Variano considerevolmente per forme e dimensioni ma il prodotto finale è lo stesso: escrementi fatti a macchina da esporre in musei e gallerie, e acquistabili sottovuoto o in buste sigillate". Elaborati all'inizio degli anni 2000, si situano in stretta relazione alle pratiche del marketing e del consumo seriale.

Passando ai contributi ricavati dalle originarie relazioni, il testo di Tommaso Braccini combina con grande equilibrio filologia e antropologia, nel raccontare le (strane) vicende legate alle ricorrenze di episodi di ematofagia tra tradizione antica, bizantina e folklore, fino alla vera e propria fiaba e alla letteratura popolare: ne sono vivaci protagonisti demoni, genii e streghe.

Nei *Fabliaux – favolelli* – categoria di testi comici, largamente ispirati ad argomenti erotici e capaci di sfociare talvolta nell'osceno, sei sono di espreso carattere "scatologico". Marco Venezia presenta un breve racconto inedito intitolato *La crote o La merde (NRCF § 57)*, in cui, con un rovesciamento di ruoli, la moglie di un villano si prende una rivincita "gustosa".

La pratica devozionale degli *ex-voto*, con tutta la loro carica patetica, soteriologica, e insieme ermeneutica e iconica, viene analizzata da Maria Bergamo attraverso l'esempio del Santuario della Beata Vergine di Monteortone ad Abano Terme con la sua fonte miracolosa e con la sua collezione votiva, rimasta purtroppo solo nell'*ekphrasis* dell'erudito vescovo Giacomo Filippo Tomasini. L'acqua termale, calda e risanante, corrisponde così all'abbraccio salvifico del miracolo sui corpi feriti e alla redenzione delle anime sofferenti.

Il ruolo che le materie organiche repellenti hanno giocato nella tradizione culturale ed artistica mesoamericana è del tutto peculiare, come dimostrato nell'importante volume degli anni Ottanta *Una vieja historia de la mierda* dello studioso Alfredo López Austin con l'artista Francisco Toledo. Attraverso temi e immagini dei pochi sopravvissuti codici antichi, Davide Domenici offre un breve compendio di "iconografie" sinestetiche, ovvero esempi di comunicazione grafica in cui nei diversi ambiti culturali mesoamericani siano visivamente codificate nozioni come 'maleodorante' o 'putrescente'.

Pasquale Fameli analizza gli *Oxidation, Piss e Cum Paintings* realizzati da Andy Warhol tra il 1977 e il 1978. Sono tele ottenute mediante l'uso di urina e sperma su superfici trattate con vernici metalliche o a gesso, generando processi di ossidazione e tracce indicali di natura fisica. Queste opere segnano un radicale mutamento rispetto alla produzione serigrafica precedente, evidenziando un rinnovato interesse per il corpo in dialogo

con l'Action Painting di Jackson Pollock e l'*antiform*, ma anche con la poetica duchampiana. L'intervento delegato a collaboratori riafferma la distanza meccanica dell'autore, mentre la pittura orizzontale ne sottolinea la valenza indicale secondo la teoria di Rosalind Krauss. Gli esiti alchemici e ironici di tali pratiche riflettono la tensione tra elevazione e abiezione, tra mercato e avanguardia, confermando Warhol come interprete estremo della possibilità di trasformare lo scarto in arte.

Andrea Maraschi presenta alcune "ricette" mediche o magiche alquanto singolari, raccolte nei due più importanti trattati di scienze occulte arabo-cristiane del IX secolo: il *Kitāb al-manāfi*, di Īsā ibn 'Alī che attinge dalla tradizione legata a Ermete Trismegisto, e il *Ghāyat al-Hakīm* di al-Qurṭubī, conosciuto in latino come *Picatrix*, poi diffusi in traduzioni dalle corti andaluse lungo tutto il medioevo. Basate sul concetto di *sympatheia*, ovvero di connessione totale tra elementi, era ammesso e consigliato l'utilizzo di ingredienti estratti dal corpo, come pelle, peluria, organi, escrezioni e secrezioni per filtri e medicinali.

Carmen Lorenzetti ripercorre i *Body Works* eseguiti da Vito Acconci tra il 1969 e il 1972, azioni che impiegano fluidi corporei come saliva e sangue e processi fisiologici come la sudorazione e il respiro, esplorando il corpo come spazio topologico, come limite e, al contempo, strumento di conoscenza. In opere come *Rubbing Piece*, *Run-Off* o *Trademarks*, l'artista sottopone sé stesso a stress e autoanalisi performativa, trasformando l'esaurimento in linguaggio. I suoi gesti reiterati dialogano con la *postmodern dance* e l'arte concettuale, ma con un registro ironico, abietto e fisico. L'uso di *close-up* e registrazioni (audio, video) accentua la dimensione autoriflessiva e indicale del corpo. Un'azione come *Seedbed* (1972), basata sulla masturbazione estenuante, sposta la performance verso una dimensione relazionale e desiderante, in cui corpo, linguaggio e voyeurismo si fondono, riscrivendo il rapporto artista-spettatore alla luce del pensiero di Lacan, Deleuze e Guattari.

Il percorso dei sei numeri della non troppo celebre rivista "Flesh Art" (con ovvio rinvio alla assai più nota rivista di arte contemporanea fondata nel 1967, ossia "Flash Art"), diventata quasi subito "Flesh Out", tra 1998 e 2000, viene qui analizzata in dettaglio da Sara Molho. Il tema di questa impresa editoriale era il corpo e le attitudini 'fuori controllo': come scrive la studiosa, "corpi osceni, costretti, straziati, mutanti, ma soprattutto mediati, visto che la rivista si occupa[va] principalmente di raccontare progetti che ruotavano intorno alla relazione tra corpi, identità e media"; un tema questo che mai come in questi ultimi tempi appare fondamentale nella nostra società.

Pierluca Nardoni analizza il lavoro di Mat Collishaw, esponente di spicco degli Young British Artists, che esplora il confine tra repellente e perturbante, dall'impatto sensoriale di *Bullet Hole* (1988) alla sospensione ambigua di *Burnt Almonds* (2000). La fotografia e il video gli servono per dare forma al disgusto, ma sempre entro un'estetica controllata. Con *The*

Venal Muse (2012) il calco diventa impronta viva del reale, dove fiori e carne si contaminano in un effetto *unheimlich*. Nelle opere più recenti, come *Thresholds* (2017) e *The Mask of Youth* (2018), l'artista indaga la soglia tra immagine e realtà attraverso realtà virtuale e animatronica, trasformando la rappresentazione in una presenza inquieta e seduttiva, dove l'illusione sembra farsi corpo.

Il saggio di Valentina Rossi, infine, riesamina la mostra *Into Me/Out of Me* (2006–2007), curata da Klaus Biesenbach e allestita tra New York, Berlino e Roma. Si tratta di una mostra che indaga il corpo come confine tra interno ed esterno, esplorando metabolismo, sessualità e violenza. Coinvolgendo oltre 130 artisti – da Marina Abramović a Félix González-Torres, da Ana Mendieta a Mat Collishaw – l'esposizione intreccia le poetiche della Body Art con le ricerche relazionali e postumane degli anni Novanta. Diversamente da *Post Human* di Jeffrey Deitch, che guarda al corpo tecnologico, Biesenbach affronta il corpo organico e vulnerabile, ispirandosi al pensiero di Susan Sontag sul dolore, la malattia e la rappresentazione. La mostra diventa così una mappa del corpo come archivio di esperienza, luogo di memoria, trauma e trasformazione, a chiudere coerentemente – ci pare – questo volume.

Presentazioni

Faeces of Christ

Herbert L. Kessler

Before I worked with Gerhard Wolf on *The Holy Face and the Paradox of Representation* and *Il volto di Cristo* (Kessler-Wolf 1998; *Volto* 2000), I had frequently taught a course titled “The Face of Christ”. Year after year, it attracted a handful of students interested in the ways medieval depictions engaged the dogma that Jesus was the true God and, at the same time, had “everything a true man has except sin” (*omnia quae homo habere potest praeter peccatum*), as Thomas Aquinas put it (*Expositio in symbolum apostolorum*, art. 3). In the wake of Leo Steinberg’s revolutionary *Sexuality of Christ* (Steinberg 1983) and Carolyn Bynum’s response to it (Bynum 1992, 79-150), I renamed the offering “The Face of Christ and other Body Parts”. Enrollments quintupled! Prurient college students were intrigued by medieval attention to the Savior’s penis and testicles and to the vulva-shaped chest wound emitting blood. Reading Richard Trexler’s speculation about Jesus’ erection (Trexler 1993) and Alexandre Leupin’s *Phallophanies* (Leupin 2000) offered further titillation.

While preparing the revised course, I learned that, at one point or another, the Middle Ages had, in fact, been occupied, not only with his face but also with virtually every part of Christ’s body. Along with such things that had come into contact with his mortal person as the manger, the cross on which he had died, other instruments of the Passion, his sandals, the loincloth that had covered his genitals, and the shroud in which his corpse was wrapped, the medieval faithful considered Christ’s skin, his heart and other internal organs, his blood and wounds, feet, footprints, and height. They also greatly valued the few bits of Jesus’s flesh left behind when he returned bodily to the Father at the Ascension, including his umbilicus, deciduous teeth, hair, and fingernails (Aris 2013; Durand 2015). The foreskin was the prime example.

Surviving proof of the Incarnation and, at the same time, a *figura* of Christ’s crucifixion (Dzon 2017, 221), the “*caro circumisionis*” was treasured in the Sancta Sanctorum at the Lateran (Grisar 1908, 87; Durand 2015), Antwerp, and at other sites. The *Sainte Vertu* of Charroux was said to have bled when, through a miracle, Amatus discovered it in 1082. The Bishop of Oloron and legate of Pope Gregory VII housed it (appropriately) inside a reused Byzantine reliquary of the True Cross on which Mary is portrayed framed by the inscription: *Behold the Son* (Frolow 1966; Durand 2015, 284-85); and the *præputium* engendered an evolved narrative and an architecture (McNeill 2015, Cordez 2016, Brown 2023).



1. Painter of *ex votos* at a shrine of Ganesha, Udaipur.

My research also revealed that, even though they would have constituted the most copious of all so-called ‘touch relics’, Jesus’s *stercus* and *urina* were taboo subjects (and, for that matter, his anus). Excrement, in itself, need not have presented a problem. As a painter of *ex votos* at a shrine of Ganesha in Udaipur assured me during a 2016 discussion, the lowest substances might be deemed holy if they are emitted from a sacred source. Of the various pigments he used to fabricate ephemeral paintings every day on the surface of water in a shallow pan [Fig. 1], yellow, he explained, was the most valuable. This is not because it resembled gold, as I propounded, but rather because he made it from the urine of cows revered in Hinduism. Deployed in ancient pharmacology including by Galen, excrement was, in principle, susceptible to a curative transference also in European culture (Harris 2020).

Christians, however, associated excrement with the materiality of pagan idols. Writing during the Diocletianic persecution, Arnobius noted that the substances used to fashion statues of the ancient gods were deployed equally for chamber pots and that birds besmirched them with droppings (*Adv. nat.* VI.16). Moreover, feces were identified with the devil, famous for his darkness and stench, and by extension with Judaism. In a rare medieval discussion of Jesus’s scatological functions (albeit it indirect), the early twelfth-century theologian Guibert de Nogent blamed his Jewish interlocutors for engaging him in the topic at all (*Tract.* 389-90; Bayless 2012, 104-05; also, Aris 2013). Not surprising, *Synagoga* is portrayed standing astride a brown dung-like demon at the base of the opening initial on the Genesis page in a manuscript from the abbey of Notre Dame de Bonport painted later in the same century, while *Ecclesia*, in turn, tramples the blind and broken personification of Judaism (Paris, BnF, MS lat. 53, fol. 7v; Kupfer 2018, Kessler 2020) [Fig. 2 and Fig. 3]. Within the paradisiacal realm, the God-Made-Man is pictured full-length and fully-clothed, his face shown in three-quarters when he creates Adam, forms Eve, and confronts the sinful couple. By contrast, the Eternal Deity rises above the text and pictured terrestrial history. The object of *Ecclesia*’s gaze, his frontal face is white and his lower body covered by a gold orb and overlapped by angels so as “not to occasion foolish thoughts” as Durandus of Mende alerted his readers a century later (*Rat. div. offic.*). Eschatology opposes scatology.

The triumphant *Ecclesia* of the Bonport manuscript proffers a chalice, as usual in the iconographic tradition (Rowe 2011). In this context, however, the personification evokes discussions of the Sacraments that involved excrement (*Panis angelorum* 2004; Saxon 2006, 28-38, Kumler 2011; Kumler 2015; Reynolds 2013). The base materials from which the Eucharistic wine and bread were made belonged to the fields, after all, where, as Isidore of Seville pointed out, “crops and wines” were *dunged* to “make seeds fertile and fields rich and fecund” (*Etymologiae*, XVII.2). Only the purest wheat and grapes were deemed suitable for liturgical purposes (cfr. Halitgar *De Paenitentia*; Eldefonsus of Spain: Reynolds 2013). Excrement played an



2-3. Historiated initial I in Notre Dame de Bonport Octateuch, French, XII century (last decade), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 53, c. 7v, full page and detail.

4-5. Outer reliquary capsule associated with the Sainte Vertu, French, late XI century, Charroux, Saint-Sauveur, Treasury.

explicit role in tenth/eleventh-century debates over the ‘real presence’ in the Eucharist. Advocates held that when a priest, acting *in persona Christi*, spoke the words: “*hoc est enim corpus meum* and *hic est enim calix sanguinis mei*”, he transformed the Eucharistic elements fundamentally and inextricably into the incorruptible Divinity (Izbicki 2015, 86-136; Grummet 2016; Palazzo 2020). Writing at the end of the twelfth century, Gerard of Wales summed up the orthodox position that the Eucharist is not digested, but is “*cibus mentis est non ventris*” (*Gemma Ecclesiastica* 1862, 54). Skeptics, however, asked why, if what the faithful partake of is truly Christ’s body and blood, do they not inevitably excrete something of Christ? Whereas most theologians dismissed the idea as frivolous, Herigar of Lobbes accused Hrabanus Maurus of having promoted it (Herigar of Lobbes, *De corpore*, PL 139, 186-88). Dramatizing the concern, his contemporary, Gezo, Abbot of Tortona, reported in 984 how a Jew (tellingly) was induced by the devil (sic) to take the Eucharist in his ‘filthy mouth’ with the intention of throwing it into a dungheap (*sterquilinium*), but was converted when he realized that the Host was Christ’s true body not simply a “*figura*” (Gezo Dertonensis, *De corpore et sanguine Christi*, PL 137, 390-95; Jestice 2006; Aris 2013).

What came to be known as the “stercorian heresy” inevitably was extended to other forms of consecrated matter, including the altar and its appurtenances. Alberic, an ally of the accused stercorianist Berengar of Tours (Aris 2013), defiled the altar of Saint Sulpice in Fougères with fetid blood and human feces (*Actes de l’abbaye de Marmoutier* 2006, 149; Lunven 2014, secs. 63-67). In 1081, Amatus of Oloron declared that chrism blessed by the simoniacal Bishop Frotard was “not consecrated but excreted, and better suited to asses than Christians” (the asses, here, most likely alluded to Jews; Chowdry 1998, 545; Brown 2021). Clearly, Amatus still had ‘real presence’ in mind when, three years later, he encased the Byzantine reliquary containing the precious piece of Christ’s penis between two nearly identical depictions of the God-Made-Man flanked by the alpha and omega, joined by the inscriptions: HIC CARO ET SANGUIS XPI CONTINENTUR [Fig. 4 and Fig. 5]. Drawn from contemporary representations of the Trinity as more or less identical cross-nimbed men (Rosenthal 1981), these disproportionately top-heavy figures emphasize Christ’s divinity.

The composite of Christ’s (actual) flesh in a reliquary portraying Mary sandwiched between paired portraits derived from Trinitarian imagery in some ways mimicked eucharistic presence. Indeed, the figure holding a book and blessing hand evokes the priest’s blessing the Host. Images were not consecrated in the Latin West; and art was always considered inherently material. Joscelin II of Parthenay, Bishop of Bordeaux (like Alberic, a Berengar partisan), for example, attacked not only an altar cross but also depictions of the Crucified. The muddled pool of paint beside the turd-like devil at the base of the Bonport Octateuch initial warns of art’s debasing materiality. In sharp contrast to excrement, which was always degrading, images were deemed capable of engendering an anagogical



6-7. Phylactery for consecrated wafers, Meuse Valley, XII century (third quarter), St. Petersburg, Hermitage Museum, inv. Ф 171.

process that could elevate the material of which they were made. Reverting to the eighth-century interpolation into Gregory the Great's authoritative defense of images, the Council of Arras in 1025 claimed that art could activate an elevating cognitive process (*ut per eas interius excitemur ad contemplandam gratiae diuinae operationem*; Gerardi Cameracensis 2014, 66). Literally etched in gold like the accompanying words, Amatus's Trinitarian figures embody Christ's dual nature (Kessler 2000, 64-87), which his younger associate, Baudri of Bourgueil, asserted explicitly, enabled the anagogical stimulation:

Therefore, since the moral perception of humankind is dulled by the weight of its human nature, seeing now through a dark mirror, God's divinity cannot be understood as it should be. To that, the humanity of Christ turns it back to the eyes of the mind, because God was made man (Garland 2007, 49-56; Brown 2020, n. 18).

The "dark mirror" refers, of course, to Christ's face, which *1 Corinthians* 13.12 promises the blessed will see at the end of time, as portrayed on a phylactery (used to store consecrated wafers) made in the Meuse Valley during the third quarter of the twelfth century (St. Petersburg, Hermitage Museum, inv. Φ 171; [Fig. 6]; Kessler 2007; Zchomelidse 2010). As on one side of the Charroux reliquary, Christ is framed by the alpha and omega, blessing and clutching a book; and his face enclosed in a solar nimbus is simply etched into the gold ground. He is portrayed only from the groin up, cut off by a (partial) orb as on the Bonport initial, here filled with clouds. A prostrate John the Evangelist looks up from below, proclaiming through his visionary text "Behold, I saw a door opened in heaven" (*Apoc.* 4.1); and, flanked by adoring angels, the Lord is joined by a third angel descending from above with a bowl of incense and swinging a thurible. The very opposite of the stench evoked by the painted Bonport demon, the sweet smell and wafting smoke elicits the priestly benediction that has transformed the bodies inside. An inscription, however, warns against understanding the artistic depiction as a presence:

+ ESFIGIEM XP[IST]I DVM TRANSIS/PRONVS ADORA NON TAMEN
EFFIGIEM SED DESIGNAT HONORA

[Revere the image of Christ by kneeling before it when you pass by it, but, in doing this make sure you do not worship image but rather Him whom it represents].

A version of the same caveat on the back of the phylactery creates a transition from picture to the sacraments within [Fig. 7]. Framed by acanthus ornament that, itself, embodies spirit in matter, words alone articulate the caution about physical images:

+ NEC DEVS EST NEC HOMO QV[E]M PRESEMS [sic] CERNIS IMAGO/SED
DEVS EST ET HOMO QV[E]M SACRA FIGVRA IMAGO

[It is neither God nor man, which you discern in the present figure, But God and man, which the sacred image represents].

As I have already speculated, this distich, attributed to Baudri, may have been composed in reaction to Alberic's patent act of sacrilegious inversion with putrid blood and human excrement of the sacramental wine and bread (Kessler 2007, 37-38). Be that as it may, its earliest occurrence is interpolated into a section of the sole surviving manuscript of Baudri's writings devoted to altars (Vatican, BAV, Cod. Reg. lat. 1351, fol. 72r; Tilliette 1998-2002, 132; Kessler 2007, im. 1) and the verse is inscribed on altar frontals in St. Denis and Bergen (University Museum), as well on a mid-twelfth-century leaf from a liturgical manuscript in Verdun (Bib. Mun. MS 95, fol. 57r; Kessler 2007; Baudri's works can be read in Baudri edd. 1998-2002 and 2020).

God's radiance refracting a rainbow on the phylactery's obverse evokes art's potential and limits. In contrast to the stinking demonic *faeces* realized in paint at the bottom of the Bonport page, the arc of color created by heating sand and pigments renders visible the "everlasting covenant between God and all living creatures" (*Gen.* 9). At the same time, blocking John the Evangelist's direct view into heaven, it reminds those who accept the sacraments protected within that they will see the *facies Domini* directly only at the end of time.

Bibliography

Actes de l'abbaye de Marmoutier 2006

Actes de l'abbaye de Marmoutier concernant le prieuré de la Trinité de Fougères, XIe-XIIIe siècles, F. Mazel and A. Le Huërou (eds.) "Annales de Bretagne et des Pays de l'ouest" 113/3 (2006), 137-165.

Aris 2013

M.A. Aris, *Figura und Eucharistie in Figura: Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, C. Kiening, K.M. Fleury (eds.), Würzburg 2013, 91-113.

Baudri *Historia*

Baudri of Bourgueil, *Historia Ierosolimitana*, S.B. Edgington, S.J. Biddlecombe (eds.), Martlesham 2020.

Baudri *Poèmes*

Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, éd. J.Y. Tilliette, Paris 1998-2002.

Bayless 2012

M. Bayless, *Sin and Filth in Medieval Culture: The Devil in the Latrine*, New York 2012.

Brown 2005

P.S. Brown, *As Excrement to Sacrament: The Dissimulated Pagan Idol of Ste-Marie d'Oloron*, "Art Bulletin" 87/4 (2005), 571-588.

Brown 2020

P.S. Brown, *Détruire un autel: Amat d'Oloron, Bérenger de Tours, l'abbaye de Montierneuf, et les débuts de la 'réforme grégorienne' au concile de Poitiers en 1075*, "Cahiers de Civilisation médiévale" 252 (2020), 211-232.

Brown 2021

P.S. Brown, *La cathédrale romane d'Oléron des origines jusqu'à la mort de l'évêque Roger de Saintes (env. 1060-1114)* in *Échanges et confrontations: chrétiens et musulmans à l'époque du vicomte de Béarn Gaston IV et du roi d'Aragon Alphonse 1er, fin XIe siècle-XIIe siècle*, P.L. Giannerini, D.L. Simon (eds.), Paris 2021, 218-232.

Brown 2023

P.S. Brown, *The Miracle of the Bloody Foreskin at the Council of Charroux in 1082: Legatine Authority, Religious Spectacle, and Charismatic Strategies of Canonical Reform in the Era of Gregory VII*, "Religions" 14 (2023), 330.

Bynum 1992

C.W. Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1992.

Chowdrey 1998

H.E.J. Chowdrey, *Gregory VII*, Oxford 1998.

Cordez 2016

P. Cordez, *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris 2016.

Durand 2015

J. Durand, *Byzantium and Beyond. Relics of the Infancy of Christ in Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, C. Hahn, H.A. Klein (eds.) Washington 2015, 253-288.

Dzon 2017

F. M. Dzon, *The Quest for the Christ Child in the Later Middle Ages*, Philadelphia 2017.

Frolow 1966

A. Frolow, *Le médaillon byzantin de Charroux*, "Cahiers archéologiques" 16 (1966), 49-60.

Garland 2007

A Garland of Satire, Wisdom, and History: Latin Verse from Twelfth-Century France (Carmina Houghtoniensia), J. M. Ziolkowski, B. K. Balint (eds.), Cambridge (MA) 2007.

Gerardi Cameracensis Acta

Gerardi Cameracensis, *Acta synodi Atrabatensis* (CCCM 270), S. Vanderputten, D.J. Reilly (eds.), Turnhout 2014.

Giraldi Cambrensis Gemma Ecclesiastica

Giraldi Cambrensis *Gemma Ecclesiastica*, J.S. Brewer (ed.), London 1862.

Grisar 1908

H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg im Breisgau 1908.

Grumett 2016

D. Grumett, *Material Eucharist*, Oxford 2016.

Harris 2020

W.V. Harris, *Scatological Asklepios: The Use of Excrement in Graeco-Roman Healthcare*, "Journal of the History of Medicine and Allied Sciences" 75/1 (2020), 1-23.

Izbicki 2015

T. Izbicki, *The Eucharist in Medieval Canon Law*, Cambridge 2015.

Jestice 2006

P.G. Jestice, *A Great Jewish Conspiracy?* in *Christian Attitudes Toward the Jews in the Middle Ages*, M. Frassetto (ed.), London 2006, 25-42.

Kessler 2000

H.L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000.

Kessler 2007

H.L. Kessler, *Neither God nor Man. Texts, Pictures, and the Anxiety of Medieval Art (Quellen zur Kunst)*, Freiburg in Breisgau 2007.

Kessler 2020

H.L. Kessler, *The Montalcino Bible's Steep Mountain of Mysteries*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 65 (2020), 308-372.

Kessler-Wolf 1998

H.L. Kessler, G. Wolf, *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998.

Kumler 2011

A. Kumler, *The Multiplication of the Species: Eucharistic Morphology in the Middle Ages*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 59-60/1 (2011), 179-191.

Kumler 2015

A. Kumler, *Manufacturing the Sacred in the Middle Ages: The Eucharist and Other Medieval Works of Art*, "English Language Notes" 53/2 (2015), 9-44.

Kupfer 2018

M. Kupfer, *Ecclesia and Synagoga in Principio. The Fourth Gospel as Resource for Anti-Jewish Visual Polemic in The Gospel of John and Jewish-Christian Relations*, A. Reinhart (ed.), Lanham 2018, 113-156.

Leupin 2000

A. Leupin, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris 2000.

Lunven 2014

A. Lunven, *Du diocèse à la paroisse*, Rennes 2014.

McNeill 2015

J. McNeill, *Building Jerusalem in Western France: the Case of St-Sauveur at Charroux in Romanesque and the Mediterranean. Patterns of Exchange Across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000-c.1250*, London 2015, 205-223.

Palazzo 2020

É. Palazzo, *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris 2020.

Panis angelorum 2004

Panis angelorum – Das Brot der Engel: Kulturgeschichte der Hostie (cat. of an exhibition, Ulm, 2004), O. Seifert (ed.), Ostfildern 2004.

Reynolds 2013

R. Reynolds, *Christ's Money: Eucharistic Azyme Hosts in the Ninth Century According*

to Bishop Eldefonsus of Spain; Observations on the Origin, Meaning, and Context of a Mysterious Revelation, "Peregrinations: Medieval Art and Architecture" 4 (2013), 1-69.

Rosenthal 1981

J. Rosenthal, *Three Drawings in an Anglo-Saxon Pontifical: Anthropomorphic Trinity or Threelfold Christ?*, "The Art Bulletin" 63/4 (1981), 547-562.

Rowe 2011

N. Rowe, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, New York 2011.

Saxon 2006

E. Saxon, *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*, Woodbridge 2006.

Steinberg 1983

L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983.

Trexler 1993

R. Trexler, *Gendering Christ Crucified*, in *Iconography at the Crossroads*, B. Cassidy (ed.), Princeton 1993, 107-120.

Volto 2000

Il Volto di Cristo (cat. of an exhibition, Rome, 2000-01), G. Morello, G. Wolf (eds.), Milan 2000.

Zchomelidse 2010

N. Zchomelidse, *Deus - Homo - Imago: Representing the Divine in the Twelfth Century in Looking Beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, C. Hourihane (ed.), Princeton 2010, 107-127.

“A certain infantile thing”

Yve-Alain Bois

On March 11th, 1964, the French psychoanalyst Jacques Lacan declared in his seminar:

The authenticity of what emerges in painting is diminished in us human beings by the fact that we have to get our colors where they're to be found, in the shit [...]. The creator will never participate in anything other than the creation of a small dirty deposit, a succession of small dirty deposits juxtaposed (Lacan 1978, 17).

If Lacan had any particular artist in mind, the most likely candidate would have been his brother-in-law André Masson, whose sand paintings of the mid-twenties constitute two decades before Dubuffet's *Hautes pâtes*, the first deliberately (as opposed to coyly) materiologist statement of twentieth-century art. Or he might have thought of Courbet (whose famous *Origin of the World* hung then in his country house). It is doubtful that he would already have heard of Twombly at the time. That would have come much later, if at all, and through his friend Roland Barthes whose preface to the catalogue of the 1979 retrospective at the Whitney Museum of American Art remains one of the best essays on the artist). And even if Lacan had miraculously stumbled upon Twombly's first exhibition in Paris (Galerie J, November 1961), he still could not have realized that this particular painter, by then, had found a way to prove him right. For even though *The Triumph of Galatea*, the five *Ferragosto* canvases and *Untitled (Roma)*, 1961, [Fig. 1] had already been painted, they remained for several years in the privacy of Twombly's studio. At the time of Lacan's utterance, Twombly had certainly exhibited many paintings filled with the “succession of small dirty deposits juxtaposed”, but their discontinuous marks were for the most part linear, often minute: ant-like. The coloristic and scatological frenzy that convulses the works done in Rome during the hottest days of the summer 1961 opened a new chapter in his art.

Let us go back to Lacan's remark for a moment. The ellipsis in the quotation stands for this sentence: “If I referred to birds who might let fall their feathers, it is because *we* do not have these feathers”. Enigmatic at first, this begins to make sense when referred to the discussion, occurring a few pages before, of the nature of pictorial gesture. At stake is what the philosopher Maurice Merleau-Ponty had to say about a long, mesmerizing film shot showing Matisse at work, but in slow-mo while painting *Young Woman in White, Red Background*, 1946, now in the Musée National d'Art Moderne in Paris. When he saw the film, Matisse “was overwhelmed”, notes Lacan; a better



1. Cy Twombly, *Untitled (Roma)*, 1961, oil, house paint, crayon, and pencil on canvas, 256 x 307 cm, private collection.

word for the painter's feeling would have been "ashamed": "I suddenly felt as if I were shown naked, that everyone could see this, it made me feel deeply embarrassed", he said later.¹ Lacan:

Maurice Merleau-Ponty draws attention to the paradox of this gesture which, enlarged by the distension of time, enables us to imagine the most perfect deliberation in each of these brush strokes. This is an illusion, he says. What occurs as these strokes, which go to make up the miracle of the painting, fall like rain from the painter's brush is not choice, but something else. Can we not try to formulate what this something else is? Should not the question be brought closer to what I called "the rain of the brush?" If a bird were to paint would it not be by letting fall its feathers, a snake by casting off its scales, a tree by letting fall its leaves? (Lacan 1978, p. 114).

1. Quoted in Bernier 1949, 132. The film, by Francois Campeaux and Jean Cassou, is called *Henri Matisse*, and was released in 1946. Merleau-Ponty's comments are to be found in Merleau-Ponty 1960, 57-58.

Unlike birds, snakes and trees, who have the capacity to shed part of their body and thus to act without any mediation, the painter can only lay down his mark through a gesture, that is through “something in which a movement is terminated”, and from which we, as spectators, have been trained to induce his creative intention. But what would it be for a painter to try acting like a bird, to let the rain of the brush fall in such a way that the act itself would be so overpowering that no one would be tempted to mentally travel back to its inspired source? At the very least, reveals Twombly during the summer 1961, it would mean not to hide where colors “are to be found”, not to cloud in metaphor their plain materiality. Eventually, it would mean to let go of the brush entirely and rediscover the childish pleasure of finger painting, of the direct corporeal contact with the viscous paste. “It’s a sort of infantile thing, painting”, said Twombly precisely about the *Ferragosto* series. “Paint in a sense is a certain infantile thing. I mean in the handling” (Twombly 2001, p. 178).

Like most of Twombly’s canvases from 1959 on, the *Ferragosto* paintings and their cohorts are replete with sexual (or at the very least bodily) imagery; phalluses, ass cheeks, vaginas, breasts are the floating inhabitants of Twombly’s maelstrom. But the new comer is the blob. The turd-like handful of paint applied onto the canvas and unexpectedly remaining there, quite literally excremental when it is brown. (Note in particular the pendulous shape dropping below a heart/ass sign in the bottom right quadrant of *Untitled (Roma)* 1961, two thirds to the right and two third from the top). Not that we should necessarily read such lumps as fecal—those clods can be seen as mud, dirt, whatever. The essential point is that they excite our raw sense of touch rather than invite the detached judgement of our eyes. They speak, or try to speak, directly to our body. These marks are discrete, not made to coalesce in a centralized image that our gaze would synthesize.

This is no mean feat. Courbet and Cézanne after him searched all their life for the means of translating in paint their tactile interpretation of the germination of all things². They each isolated – as a chemist would do – the elementary particle they needed to forge a pictorial language that would convey their haptic apprehension of the world (the palette knife scraping for Courbet, the atomic brush stroke for Cézanne), but they still belonged to an era when the scene, in the end, had to congeal, to become whole. Courbet might have been immune to doubt, but Cézanne was convinced that he had failed. What he called his failure – the heterogeneous dispersion of his “sensations” – is what a century later led to Twombly’s joyous victory. “Oh, how I would like to be able to see like a newborn child!”, Cézanne exclaimed (Borély 2001, p. 23). Twombly understood how a newborn child sees: with the mouth, yes, but also the hands.

2. The literature on Cézanne’s tactility is quite extensive. For a recent overview, see Shiff 1991. On Courbet, cfr. Galvez 2003 and Galvez 2022.

* This essay was originally published in *Audible Silence. Cy Twombly at Daros*, ed. by E. Keller and R. Malin, Scalo, Zürich, 2002, 71-72.

Bibliography

Bernier 1949

R. Bernier, *Matisse Designs a New Church*, "Vogue", February 15 (1949), 131-132.

Borély 2001

J. Borély, *Cézanne at Aix* [1902], in *Conversations with Cézanne*, Michael Doran (ed.), Berkeley-Los Angeles-London 2001, 19-24.

Galvez 2003

P. Galvez, *Courbet's Touch*, in *Soil and Stone. Impressionism, Urbanism, Environment*, F. Fowle, R. Thomson (eds.), Hants 2003, 17-32.

Galvez 2022

P. Galvez, *Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting*, New Haven-London 2022.

Lacan 1978

J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, J.-A. Miller (ed.), trans. Alan Sheridan, New York 1978.

Merleau-Ponty 1960

M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* [1952], in Id., *Signes*, Paris 1960, 49-104.

Shiff 1991

R. Shiff, *Cézanne's Physicality: The Politics of Touch*, in *The Language of Art History*, S. Kemal, I. Gaskell (eds.), Cambridge 1991, 129-180.

Twombly 2001

C. Twombly, *Interview with David Sylvester* [2000], in D. Sylvester, *Interview with American Artists*, New Haven-London 2001, 171-181.

Pelle, peli ed escreti nella semiotica medica medievale

Costantino Marmo

Introduzione

Se nella filosofia antica, negli scritti dei filosofi che parlano di segni, non mancano gli esempi di quelli che oggi chiamiamo ‘sintomi’ (così per Aristotele l’avere latte nelle mammelle è segno del parto, per gli Stoici espettorare cartilagine è segno di una lesione polmonare, e per gli Epicurei il sudore della pelle è indizio dell’esistenza di pori invisibili, cfr. Manetti 1987), nella medicina ippocratica e, in particolare, con Claudio Galeno (II secolo d.C.) questi e altri esempi diventano oggetto di osservazione e riflessione specifica: uno dei compiti del medico consiste infatti nel delineare dei quadri sintomatici, descrivere i segni esteriori da cui risalire alle disposizioni corporee interne che li hanno prodotti. Sarebbe il primo, infatti, a servirsi del termine σημειωτική, “semiotica” (cfr. Eco, Cosenza 2006, 979) per indicare la branca della medicina che si occupa dell’interpretazione di questi segni e dedica un’intera sezione (la seconda) della sua Τέχνη ἰατρική (o *Ars parva*) a fornirne una esposizione sistematica.

Quest’opera di Galeno, tradotta in latino da Costantino Africano nell’XI secolo, nel XIII secolo entra nel gruppo di testi di base che servivano all’insegnamento della medicina teorica e pratica nelle università medievali (da Salerno a Montpellier, Siena, Bologna, Padova e Parigi) e dalla seconda metà del secolo XIII si moltiplicano le testimonianze manoscritte di corsi a commento dell’*ars parva* o – come veniva chiamata per il volgarizzamento del greco Τέχνη – *Tegni*¹. In ciò che segue cercherò di mostrare come la considerazione di quegli aspetti dell’esperienza, presi a oggetto di questo stesso volume da numerosi e diversi punti di vista, trovi una propria collocazione ‘naturale’ nei commenti a Galeno prodotti per l’insegnamento della medicina a Bologna, tra XIII e XIV secolo.

1. I segni nella medicina medievale

Taddeo Alderotti (1223-1295), celebre medico fiorentino (noto anche per la sua attività di volgarizzatore di una epitome dell’*Etica Nicomachea*, cfr. Dante, *Conv.* I.X.10, su cui anche Gentili 2005, 27-55; Gentili 2014), è considerato l’iniziatore dell’insegnamento della medicina all’università di Bologna, e ha lasciato non solo ponderosi commenti a diverse opere di Ippocrate e Galeno

1. Dante parla de “li Aphorismi d’Ipoocràs, ovvero li Tegni di Galieno” (Dante, *Conv.* I, VIII, 5).

(tra cui l'*ars parva*), ma anche una serie di allievi che hanno proseguito l'attività di docenza a Bologna e in altre città, commentando in particolare la *Tegni* di Galeno (Siraisi 1981; Ottosson 1984). La maggior parte di questi commenti è inedita e tramandata solo in forma manoscritta. Esistono, invece, le note edizioni cinquecentesche del commento di Taddeo Alderotti e del suo allievo più famoso, Pietro Torrigiano dei Torrigiani (detto *Turisanus*), pubblicate rispettivamente nel 1522 il primo, e nel 1512 e di nuovo nel 1557 il secondo. Mi servirò dell'abbreviazione "*In Tegni*" (con il nome dell'autore, seguito dall'indicazione del folio), per riferirmi a questi commenti, rimandando in bibliografia per i riferimenti completi.

All'inizio del secondo trattato dell'*ars parva* i commentatori medievali discutono dei vari tipi di segno di cui si serve la medicina (rimando a Marmo 2010, cap. 10, per una rassegna di queste discussioni). Ciò che si può brevemente ricordare è che la definizione di segno utilizzata è molto vicina a quella tradizionalmente richiamata in altri ambiti disciplinari, dalla teologia alla grammatica e alla logica, e si avvicina molto a quella proposta da Agostino di Ippona nel suo *De doctrina christiana* (II.1.1), composto tra la fine del IV e le prime decadi del V secolo (Manetti 1987 e, più recentemente, Gramigna 2020), in quanto ne sottolinea il carattere di percepibilità ai sensi e l'importo cognitivo. Questa definizione – a volte espressamente citata, più spesso implicita, attribuita a vari autori, da Aristotele a Cicerone, da Agostino a Isidoro di Siviglia – recita infatti:

Signum est quod se ipsum demonstrat sensui et aliquid derelinquit intellectui
[Il segno è ciò che mostra se stesso al senso e lascia qualcosa all'intelletto].

L'enfasi sulla percepibilità è ovviamente connaturata al programma della conoscenza medica che tende a trascendere il dato sensoriale per risalire inferenzialmente alle cause (nascoste perché interne al corpo umano), per poi ridiscendere alla corporeità con l'intervento terapeutico (Marmo 2010, 204-208).

Il secondo trattato dell'*ars parva*, secondo l'edizione del commento di Taddeo Alderotti, è organizzato in un proemio (dedicato appunto ai segni) e in altre cinque sezioni che ruotano attorno ai quattro organi principali del corpo umano (testa, cuore, fegato e testicoli/gonadi), oltre a una sezione conclusiva dedicata alla disposizione del ventre. Per ciascun organo o parte del corpo, Galeno prende in esame i segni che si possono ricondurre alla cosiddetta *complexio* (κράσις) di ciascuno, intesa come mescolamento equilibrato delle quattro qualità (caldo-freddo, umido-secco) che risulta a sua volta dal mescolamento dei quattro elementi (fuoco, aria, acqua e terra) (cfr. Beneduce 2019, 91-92, con ampia bibliografia). Così fanno anche i suoi commentatori, che alla spiegazione del testo aggiungono spesso la discussione di problemi particolari in forma di dubbi o questioni (con il loro bravi argomenti pro e contro, e una soluzione ispirata ai principi della medicina ippocratico-galenica, mediata anche dai commenti arabi).

Nella tripartizione dei segni tra segni dimostrativi (o indicativi), prognostici e rammemorativi – che diverrà tradizionale ed è ancora in uso in medicina sotto le forme della diagnosi, prognosi e anamnesi – Galeno e i suoi commentatori si concentrano sui segni dimostrativi, i più importanti per il medico, che su di essi si basa per formulare appunto una diagnosi e proporre una terapia.

In questo contesto, vorrei soffermarmi sui segni che sono tratti dai capelli (colore, figura e quantità) rispetto alle differenti *complexiones* della testa.²

2. Peli e capelli come segni della complessione della testa

Per noi oggi è abbastanza bizzarro pensare che i capelli, e i peli in generale, possano essere considerati come segni dello stato interno della testa (cervello incluso), o della parte del corpo su cui crescono. Eppure, per Galeno e i suoi seguaci non era per nulla strano. Ciò perché essi proponevano una particolare teoria (altrettanto bizzarra per noi) circa la crescita dei capelli e dei peli in generale di cui occorre tener conto. Come si è accennato, la *complexio* di un organo risulta dalla combinazione delle qualità primarie che la caratterizza e che produce effetti. Questi sono descritti in analogia con l'azione che queste qualità hanno nel mondo della nostra esperienza e di conseguenza il calore naturale del corpo, ovviamente, avrà un'azione di riscaldamento che all'aumento di temperatura tende all'ustione; il freddo tende, al contrario, a indurire ciò su cui agisce, e così via. La generazione dei peli (e dei capelli) è perciò spiegata a partire dalla trasformazione che cibi e bevande subiscono all'interno del corpo grazie all'azione del calore naturale che permette la digestione (per cottura) degli stessi. La cottura interiore di cibi e bevande e delle loro componenti elementari (che avviene in tutti gli organi, non solo nello stomaco) produce una sostanza fumosa (analoga al vapore o al fumo che si produce cucinando un cibo sulla fiamma) e questa costituisce la materia dei peli. Secondo quanto suggerito dal medico persiano Haly Abbas ('Alī ibn 'Abbās al-Majūsī) vissuto nel X secolo e il cui libro 'regale' di medicina è stato tradotto diverse volte in latino nel corso del Medioevo, la testa funziona come il camino del corpo, ciò attraverso cui passano tutti i fumi prodotti dalla digestione dei nutrienti. Così, infatti, Taddeo Alderotti spiega la crescita dei capelli:

Generatio pilorum in capite non est per solam caliditatem cerebri, sed propter totius corporis caliditatem. Est enim cerebrum ut caminum recipiens fumos totius corporis, et etiam natura propter utilitatem eorum ponit capillos in supremo corporis (Taddeo Alderotti, *In Tegni*, f. 52va).

2. In questa sede tralascio il riferimento alla collocazione geografico-climatica che pure gioca un ruolo influente nella trattazione di Galeno sul tema trattato.

[La generazione dei peli sulla testa non avviene solo per il calore del cervello, ma per il calore di tutto il corpo. Il cervello è infatti quasi il camino attraverso cui passano i fumi di tutto il corpo, e infatti la natura, a causa della loro utilità, ha posto i capelli sulla parte superiore del corpo].

È Bartolomeo da Varignana, probabilmente uno dei primi allievi di Taddeo a insegnare a Bologna (tanto da essere accusato dal suo stesso maestro di sottrargli allievi, già verso la metà degli anni Ottanta del XIII secolo), a precisare che l'immagine del camino è di Haly Abbas (Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*, f. 7rb). Tutti gli altri commentatori la riprendono come un dato di fatto e non come un riferimento autoritativo.

Ovviamente, ci si potrebbe chiedere: sì, ma cosa c'entrano i fumi coi peli o coi capelli? Qui sta la peculiarità delle teorie mediche antiche e medievali: in mancanza di conoscenze che vadano oltre ciò che è visibile a occhio nudo, è l'immaginazione (piuttosto creativa) che guida l'elaborazione delle teorie (anche di quelle più fumose...). Il calore, infatti, non ha solo l'effetto di produrre i fumi della digestione, all'interno del corpo e all'interno di ciascuno degli organi, ma anche quello di aprire i pori della pelle (qui come si vede l'inferenza stoico-epicurea al poro non-visibile è anch'esso un dato acquisito), dilatandoli al punto da far defluire i fumi. Più la materia fumosa è viscosa, maggiore è la probabilità che questi fumi si induriscano al passaggio attraverso i pori e, grazie all'interazione con le altre qualità e con le caratteristiche della pelle, si trasformino in peli di foggia, colore e spessore diverso. Così spiega la crescita dei capelli Bartolomeo da Varignana:

Notandum quod in tali capite cito nascuntur capilli eo quod \cito/ propter caliditatem \que est causa efficiens pilorum/ vapores elevati a cerebro convertuntur ad fumum \que est materia pilorum/; etiam propter caliditatem cerebri pori cutis sunt aperti, \vel quia caliditas <a>perit poros <ita ut> materia possit <exinde> exire et <pili> sunt duri quia materia sicca est/; sunt capilli magis ex ipsorum tinctura propter caliditatem nimiam \exsiccantem et adurentem materiam pilorum/ et fortes ex ipsorum grossitie sicut magis ex eorum tinctura. Et illa grossities est ex grossitie cutis, quia substantia capillorum substantiam cutis insequitur, secundum Aristotelem in libro De generatione animalium, versus finem (Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*, f. 7ra).³

[È da notare che sulla testa nascono velocemente i capelli in quanto velocemente a causa del calore, che è la causa efficiente dei peli, i vapori che si elevano dal cervello si convertono in fumo, che è la materia dei peli; inoltre a causa del calore del cervello i pori della pelle si aprono, oppure poiché il calore apre i pori così che la materia possa uscire attraverso di essi, e i peli sono duri in quanto la materia è secca; i capelli poi sono di un certo colore a causa dell'eccessivo calore

3. Il manoscritto presenta delle integrazioni marginali non sempre leggibili dalla copia digitale disponibile in rete.

che secca e brucia la materia dei peli e sono robusti per la loro dimensione e ancor più per il loro colore. E la loro dimensione dipende dallo spessore della pelle, dato che la sostanza dei capelli segue la sostanza della pelle, come dice Aristotele verso la fine del suo libro Sulla generazione degli animali].

Pietro Torrigiano (*Turisanus*; altro allievo di Taddeo, che insegna però a Parigi) fa appello, seguendo Galeno, a una similitudine tra la pelle e il terreno, da un lato, i capelli/peli e l'erba, dall'altro:

Quando incipit superfluum humiditatis terrae consumi, tunc oriuntur et crescunt in ea herbae, tanto amplius augmentum suscipientes, quanto amplius siccitas terrae augetur: quare fit earum augmentum equale in medio veris; in principio autem aestatis suscipiunt augmentum velociter, donec in brevi consequantur finem, qui ex augmento possibilis est. Ex hac igitur similitudine ostendit Galienus quod oportet cutim, ex quo pili procedunt, esse temperatae siccitatis, non penitus privata rore, sicut terra in fine veris et in initio aestatis (Pietro Torrigiano, *In Tegni*, f. 48ra-b).

[Quando comincia a consumarsi l'eccesso di umidità della terra, ecco che in essa nasce e cresce l'erba, che tanto più cresce quanto più aumenta la secchezza della terra: perciò il suo aumento è regolare a metà primavera, e all'inizio dell'estate cresce più velocemente, finché la crescita non ha termine, quando l'aumento (del secco) non la rende più possibile. A partire da questa similitudine, Galeno mostra che è necessario che la pelle, dalla quale nascono i peli, sia di secchezza temperata, cioè non del tutto priva di umido, come la terra a fine primavera e a inizio estate].

Per rendere l'idea di come è la pelle troppo umida, Torrigiano aggiunge di suo un paragone con il formaggio appena fatto (*caseus humidus*) che non permette la formazione di pori stabili, o con il formaggio già consolidato (*caseus diu coagulatus*) per suggerire la consistenza della pelle troppo secca e dura che permette il formarsi di pori che non si chiudono subito e permettono il passaggio del vapore. Le qualità caratteristiche dei capelli, dal colore, alla forma e alla quantità, dipendono in gran parte dal grado di calore del cervello e dalla sua mescolanza con le altre qualità: per questa ragione possono essere assunte come segni della *complexio* della testa stessa. E se nell'opera di Galeno si accenna soltanto a queste caratteristiche nel discutere dei vari tipi di *complexiones* della testa, i suoi commentatori si lanciano in spiegazioni fisico-meccaniche, sempre ispirate all'esperienza, come quelle che abbiamo visto in *Turisanus*. Bartolomeo da Varignana così spiega come i capelli lisci e quelli crespi (ricci) dipendano da cause opposte:

Notandum quod capilli sunt recti propter oppositam causam propter quam sunt crispi eo quod in tali cerebro non est siccitas per quam fiat in ipsis corrugatio et per consequens nec incrispatio (Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*, f. 7rb).

[Da notare che i capelli sono lisci per la ragione opposta per cui sono ricci, dal momento che in quel certo cervello non c'è la secchezza per la quale si produce in essi la corrugazione e di conseguenza manca ad essi l'arricciatura].

Lo stesso Bartolomeo chiarisce come l'ispirazione per questa teoria dell'arricciamento dei capelli derivi dall'esperienza di esporre peli o capelli al calore di una fiamma:

Et crispi propter multam exsiccationem de corrugatione capillorum interius quod est quod videmus accidere exterius: nam videmus quod appositi ad ignem in se corrugantur; sic eodem modo ex caliditate multa cerebri corrugantur et illa corrugatio non est nisi ipsorum crispitudo (Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*, f. 7ra).

[E i capelli sono ricci a causa dell'eccesso di essiccazione che produce la corrugazione dei capelli all'interno, e che è la stessa che vediamo realizzarsi all'esterno: infatti vediamo che una volta avvicinati al fuoco i capelli si corrugano, e allo stesso modo a causa dell'eccesso di calore del cervello essi si corrugano, e questa corrugazione non è altro che il loro arricciamento].

Dello stesso avviso era Taddeo che fa riferimento a un'esperienza diversa, quella delle cinghie di cuoio esposte al fuoco o al sole che tendono a piegarsi. Gioca un ruolo per lui anche il tipo di pori da cui escono i capelli ricci: se la forza del fumo che esce dai pori è debole e la pelle è dura, ecco che i peli (prodotti dal fumo) si piegano e si arricciano (Taddeo Alderotti, *In Tegni*, f. 63va). L'umidità e il freddo rendono al contrario i capelli lisci (*Ivi*, f. 53va). Anche lo spessore dei capelli e il colore dipendono dalla mescolanza delle qualità elementari nella testa e poiché questa cambia col passare del tempo e delle fasi della vita, ecco che si può spiegare perché mai le persone crescendo cambiano colore dei capelli, passando da colori più chiari a colori più scuri, o diventano calvi. Mondino de' Liuzzi fornisce una spiegazione di alcune associazioni tra colore dei capelli e *complexiones* della testa proposte da Galeno:

Nigredo causatur in capillis a caliditate ustiva agente in materiam capilli; in hiis autem est caliditas ustiva. [...] Subdit postea quod si caliditas non multum excedat fiunt primo subrubei, ut in adolescentia, postea nigri ut in iuventute. Causa huius est: quia quod non potest debilis caliditas in puero poterit postea, quando caliditas magis dominabitur super humidum; quare non potes<t> a principio eos denigrare, postea denigrabit (Mondino de' Liuzzi, *In Tegni*, f. 73rb).

[La nerezza dei capelli è causata dal calore ustorio che agisce sulla materia del capello; in questi, infatti, vi è un calore ustorio [...] Aggiunge poi che se il calore non è particolarmente eccessivo prima sono biondi tendenti al rosso, come nell'adolescenza, e poi si scuriscono in gioventù. Di questo è causa il fatto che

quanto non ha potuto fare il calore debole nel bambino, lo ha poi fatto quando si è imposto sull'umido; perciò, non ha potuto colorare i capelli di nero fin da principio, ma solo in seguito].

E conclude indicando nell'eccesso di calore e di secco che si ha con l'avanzare dell'età la causa della calvizie:

Calvitium nichil est aliud nisi casus capillorum; cadunt autem capilli quando humiditas viscosa consumitur; hec autem consumitur a vehementi calore et magis est hoc quando corpus magis exsiccatur, ut contingit in processu etatis (Mondino de' Liuzzi, *In Tegni*, f. 73rb).

[La calvizie non è altro che la caduta dei capelli: questi cadono quando l'umidità viscosa è consumata, e ciò accade a causa del calore violento e soprattutto quando si accompagna ad una essiccazione del corpo, come succede con l'avanzare degli anni].

Galeno propone anche di considerare i capelli e gli altri peli (ciglia, sopracciglia, barba) alla stregua di altre sostanze residuali (*superfluitates*) che si producono grazie alla dinamica delle qualità elementari (e degli umori) nella testa e che si scaricano attraverso i pori della pelle e gli altri orifizi che si aprono nella testa: la bocca, gli occhi, le orecchie, le narici. Questi residui sono pochi quando la testa ha una complessione temperata e il calore digerisce bene i nutrienti e le bevande, ma aumentano decisamente in caso di squilibrio: di qui la (iper)produzione di fluidi che fuoriescono, per esempio, dalla bocca o dal naso, come il catarro o la *coryza* (traslitterazione dal greco per 'rinite' o 'raffreddore', flusso di muco dalle narici). Bartolomeo ci spiega come si producono tutti questi fluidi in testa:

Per 'proprias effluxiones' intelligit hic effluxionem que fit per nares, oculos, palatum et aures; habet autem illud cerebrum superflua plura propter duas causas: una est quia frigiditas ipsius non sinit materiam superfluitatum evaporare; etiam quia non sinit materiam superfluitatum in nutrimentum converti eo quod per frigiditatem destruitur actus virtutis nutritive; et cum hoc quod superflua sunt multa, sunt et indigesta, eo quod frigiditas destruit actum digestive virtutis (Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*, f. 7ra-b).

[Con l'espressione 'efflussi propri' indica gli efflussi che fuoriescono dalle narici, dagli occhi, dal palato e dalle orecchie; quel cervello ha molti residui per due cause: una è che il suo freddo impedisce alla materia residua di evaporare; e inoltre perché esso non permette di convertire la materia residua in nutrimento, dal momento che il freddo distrugge l'atto della facoltà nutritiva; e quindi oltre ad essere in grande quantità questi residui sono anche non digeriti, perché il freddo distrugge l'atto della facoltà nutritiva].

Pietro Torrigiano, dopo aver spiegato cosa siano catarro e *coryza*, aggiunge a sostegno di questa spiegazione la classica teoria della corrispondenza tra macro- e microcosmo:

Est autem hic sciendum quod, sicut [im]possibile est in mundo maiori fieri pluviam, sic in mundo minori, quod est humanum corpus, [non] fieri aliquid de catarrho. Nam sicut exhalatio quae a terra fit per solis caliditatem, cum delata fuerit a calido in frigidam aeris regionem, comprimitur et ibi densata rursus in aquam mutatur propter loci frigiditatem et fluit deorsum ad terram, ita in homine alimento per calorem in vaporem extenuato et sublimato per venas ad caput, accidit ibi a cerebri frigiditate vaporem densari et comprimi, et in phlegma et liquorem redigi, et deorsum reumatizare ad modum pluviae (Pietro Torrigiano, *In Tegni*, f. 51r).

[Occorre sapere a questo punto che, come è possibile che nel macrocosmo si formi la pioggia, allo stesso modo nel microcosmo che è il corpo umano si formi il catarro. Infatti, come l'essalazione che dalla terra si produce per il calore del sole, quando è trasportata dal caldo a una regione fredda dell'aria, si comprime e si addensa e, trasformata in acqua a causa della freddezza del luogo, defluisce verso terra, così nell'uomo quando l'alimento è consumato e sublimato attraverso le vene verso la testa, accade che il vapore a causa della freddezza del cervello si addensi e sia compresso e, ridotto in flegma e liquefatto, fluisca fuori come la pioggia].

3. Perché da vecchi perdiamo i capelli e ci crescono peli dappertutto?

Finora ho citato o menzionato solo commenti all'*ars parva* che si possono attribuire agli allievi diretti di Taddeo Alderotti, quelli che, come Bartolomeo o Mondino, hanno reso famosa Bologna per la Facoltà di Arti e Medicina tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, o hanno avuto successo in altre università, come *Turisanus*. Il testo inedito che segue, e che intendo riprodurre e tradurre integralmente (ma è breve), proviene da uno dei tanti commenti anonimi che quasi certamente (per i manoscritti in cui compaiono e per il tipo di problemi affrontati) appartengono allo stesso ambiente bolognese, ma non sono attribuibili né databili con certezza. Si tratta in questo caso di un commento mutilo (si ferma all'inizio del terzo trattato, sulle cause) che dall'*incipit* chiamerò *Commentum in Tegni "Nobilitas medicine"*. Esso presenta un commento letterale, non sempre completamente articolato nella classica *divisio textus*, intervallato da *quaestiones* o *dubitationes* di argomento vario. Tra le questioni sul secondo trattato, una affronta un cruciale problema per molti che si avviano verso la terza età: "perché (diavolo, aggiungo io) perdiamo i capelli da vecchi, mentre invece nascono peli in tutte le altre parti del corpo?". Come si potrà vedere, le teorie che di sfondo di questa discussione sono molto vicine a (ma non del tutto coincidenti con) quelle sopra esposte ed esemplificate nei testi

di Taddeo, Bartolomeo, Mondino o *Turisanus* (il cui testo avrebbe fatto il suo ingresso a Bologna dopo la sua morte, avvenuta prima del 1335, su cui Chandelier 2008); non ho trovato tuttavia riferimenti critici o richiami a nessuno di loro che ne permettano una datazione, a parte la distinzione tra peli che sono necessari e derivano da un'intenzione della natura (come i capelli) e peli che sono generati solo per bellezza (*ad ornatum*) o per difesa (*ad defensionem*) (come i peli della barba, delle sopracciglia o delle ascelle) da parte di Taddeo (Taddeo Alderotti, *In Tegni*, f. 63rb). Per questa ragione, collocherei questo testo in ambiente bolognese, nella prima metà del XIV secolo, senza poter essere più preciso. Ulteriori ricerche potranno chiarire forse questo punto. Il testo non ha la struttura classica della *quaestio*, poiché mancano le argomentazioni a favore della tesi sostenuta, che solitamente precedono la *determinatio*, ma presenta una struttura semplicemente bipartita, con antitesi e tesi conclusiva.

Questio 26

Tertio queritur quare capilli capitis in senibus minuant, in aliis autem membris augmentent.

1. Videtur enim contrarium huius oportere, quia dicit Galienus: complexio frigida et humida minus habilis est ad capillorum generationem, quia frigidum prohibet elevationem fumorum, humidum vero facit pororum clausionem; post illam vero complexionem est minus habilis ad pilorum generationem, <scil.> frigida et sicca; sed in senectute concurrunt iste duo complexionem composite, quia senes naturaliter sunt frigidi et sicci, accidentaliter vero frigidi et humidus; ergo in illa etate non debent aliqui pili / produci.

2. Oppositum patet per experimentum, quia in senibus capitis minuuntur (scil. capilli), in aliis vero locis non, sed potius augmentur. Et causa est, quia duplex est locus capillorum: quidam naturalis ut capud et barba, et quidam accidentalis, ut brachia et huiusmodi; ex humiditate ergo et caliditate que sunt sub regimine nature generantur capilli; sed in senibus est frigiditas ratione etatis et cerebrum eorum frigidius est omni membro, quia a corde elongatur multum, et propter hoc senes non habent capillos in capite propter humiditatem et frigiditatem; sed in partibus inferioribus generantur capilli propter superfluitatem humorum et aliquantulam caliditatem, quia adhuc in ipsis partibus viget propter approximationem ipsarum ad fontem caloris qui est cor, qui non sufficit <ad> fumos elevare et undique diffuntuntur per corpus et convertuntur in pilos (Anonimo Bolognese, *In Tegni*, ff. 34rb-35va).

[Questione 26

In terzo luogo ci si chiede: perché i capelli in capo ai vecchi diminuiscono, mentre aumentano i peli sulle altre parti del corpo?

1. Sembra invece che debba accadere il contrario, poiché dice Galeno che la complessione fredda e umida è meno in grado di generare capelli, perché il freddo impedisce che si levino i fumi, e l'umido produce l'occlusione dei pori; dopo questa complessione, quella meno in grado di generare peli è quella fredda e sec-

ca; ma in vecchiaia queste due complessioni composite sono frequenti, perché i vecchi sono naturalmente freddi e secchi, e accidentalmente freddi e umidi; di conseguenza in quell'età non si debbono produrre peli (quelli che crescono selvaggi sulle altre parti del corpo) .

2. L'opposto (di quanto sostenuto) deriva dall'esperienza: sulla testa dei vecchi infatti i peli diminuiscono, mentre negli altri luoghi no, anzi piuttosto aumentano. E di ciò è causa il fatto che c'è un doppio luogo dei capelli: uno è quello naturale, come il capo e il mento (dove cresce la barba), e un altro è accidentale, come le braccia e simili. Dall'umidità e dal calore, secondo il corso della natura, si generano i capelli; ma nei vecchi vi è freddo in ragione dell'età e il loro cervello è più freddo di ogni altra parte del corpo, perché è molto lontana dal cuore: per questo i vecchi non hanno capelli sul capo, a causa dell'umidità e del freddo. Tuttavia nelle parti inferiori si generano capelli a causa dei residui degli umori di un certo calore, poiché in queste parti il calore esiste a causa della prossimità alla fonte del calore che è il cuore: ciò non è sufficiente, tuttavia, a elevare i fumi (che servono a generare capelli) e perciò questi si diffondono per ogni dove nel corpo, convertendosi poi in peli].

*Questo articolo è uno dei primi risultati della ricerca TeLPh – “Teaching and Learning Philosophy in the *Regnum Italiae* (1250-1450): from Exception to European Heritage” (PRIN 2022, Prot. 20224WA39R), coordinata da Cecilia Panti (Università di Roma “Tor Vergata”) e per la quale sono responsabile dell'unità locale presso l'università di Bologna.

Bibliografia

Fonti

Anonimo Bolognese, *In Tegni*

Anonymus, *Commentum super libro Tegni “Nobilitas medicine”*, ms. Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf., CA 2° 172, 32ra-38vb (mutilo) (accessibile online dal sito <https://handschriftenportal.de>).

Bartolomeo da Varignana, *In Tegni*

Bartholomeus de Varignana, *Scriptum libri Tegni*, Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf., CA 2° 172, ff. 1ra-30rb (accessibile online dal sito <https://handschriftenportal.de>).

Mondino de' Liuzzi, *In Tegni*

Mundinus de Leuciis, *Recollectiones super librum Tegni Galieni*, ms. V = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Lat. 4466, ff. 57ra-156 (accessibile al seguente URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4466).

Taddeo Alderotti, *In Tegni*

Thaddei Florentini, *In C. Galieni Micratechnen Commentarii secunde editionis*, Neapoli 1522.

Pietro Torrigiano, *In Tegni*

Turisani Florentini medici (Pietro Torrigiano de' Torrigiani), *Plusquam commentum in parvam Galeni artem*, Venetiis 1557.

Studi

Beneduce 2019

C. Beneduce, *Personalized Medicine and Complexio*. "What is Human?" as a Medical Question, "Etica & Politica / Ethics & Politics" 21/2 (2019), 89-98.

Chandelier 2008

J. Chandelier, *Le commentaire au Tegni de Dino del Garbo (m. 1327): plagiat ou œuvre originale?*, in *L'ars medica (Tegni) de Galien: lectures antiques et médiévales*, Actes de la Journée d'Étude Internationale (Saint-Étienne, 26 Juin 2006), éd. N. Palmieri, Saint-Étienne 2008, 169-188.

Eco, Cosenza 2006

U. Eco, G. Cosenza, *Semiotica*, in N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, Torino 2006, 978-982.

Gentili 2005

S. Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma 2005.

Gentili 2014

S. Gentili, *L'edizione dell'etica in volgare attribuita a Taddeo Alderotti: risultati e problemi aperti*, in D.A. Lines, E. Refini (a cura di), *Aristotele fatto volgare. Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa 2014, 1-21.

Gramigna 2020

R. Gramigna, *Augustine's Theory of Signs, Signification, and Lying*, Berlin 2020.

Manetti 1987

G. Manetti, *Teorie del segno nell'antichità classica*, Milano 1987.

Marmo 2010

C. Marmo, *La semiotica del XIII secolo tra arti liberali e teologia*, Milano 2010.

Ottosson 1984

P.G. Ottosson, *Scholastic Medicine and Philosophy*, Napoli 1984.

Siraisi 1981

N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and His Pupils: Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton 1981.

Cloache for dummies. Artificalità e regressioni ludiche

Chiara Tartarini

*Even the dumbest people on this globe shit better than Cloaca [...].
It's so tragic, and I like that.*

Delvoye, Cameron, Mosquera, 2002

Le dieci opere della celebre serie *Cloaca* realizzata da Wim Delvoye (1965) sono congegni che, alimentati con cibo abitualmente destinato agli umani, simulano il ciclo digestivo. Variano considerevolmente per forme e dimensioni ma il prodotto finale è lo stesso: escrementi fatti a macchina da esporre in musei e gallerie, e acquistabili sottovuoto o in buste sigillate. Delvoye ha cominciato a progettarle all'inizio degli anni Novanta e il primo dispositivo funzionante, *Cloaca Original*, presentato al Museum van Hedendaagse Kunst di Anversa nel 2000, evoca gli esperimenti scientifici pionieristici o l'universo *sci-fi*, con grovigli di tubi e grandi recipienti trasparenti che svolgono il ruolo di stomaco, fegato, pancreas e intestini. Negli anni successivi sono nate versioni più tecnologiche (*Cloaca New & Improved*, 2001), altre più spartane (come *Personal Cloaca*, del 2006, del tutto indistinguibile da una comune lavatrice) e altre ancora estremamente eleganti (come *Cloaca Professional*, del 2010, con raffinate anfore di vetro sospese nella penombra). In alcuni casi la macchina si è monumentalizzata, come in *Super Cloaca* (2007), simile a un vagone ferroviario bloccato su un frammento di binario, in altri si è miniaturizzata nelle fattezze esili di un marchingegno da laboratorio (*Mini Cloaca*, 2007) e in altre ancora ha assunto dimensioni così modeste da trovar posto in una valigetta a rotelle (*Cloaca Travel Kit*, 2009-2010) [Figg. 1-5].

Dato che queste cloache variano per forme e dimensioni, varia anche il loro appetito e, di conseguenza, la quantità dei loro escrementi: *Super Cloaca*, freneticamente alimentata da personale in divisa da fast food (o da Super Mario), mangia in modo sovrumano e produce enormi quantità di feci; *Mini Cloaca* invece si sazia con pochissimo, un *petit déjeuner*, e crea miniescrementi da quindici grammi. Ma per realizzare il loro compito tutte le cloache hanno bisogno di mantenersi in buona salute: pasti regolari, temperatura costante (37.2°C), peristalsi eccellente e perfetto equilibrio biochimico, altrimenti possono svilupparsi gas, batteri patogeni, borborigmi o occlusioni, e addio performance.

Le interpretazioni più convenzionali le hanno messe in relazione con l'arte scatologica (Foncé *et al.* 2000; Roelstraete 2001; Verrips 2017) anche sulla scorta di opere precedenti dello stesso Delvoye: pensiamo per esempio a *Penalty II* (1990-91), una porta da calcio la cui la rete è sostituita da



1. *Cloaca Original*, 2000, 1157 x 78 x 270 cm, Museum van Hedendaagse Kunst, Anversa (*Cloaca*, 16 settembre-31 dicembre 2000) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>].
2. *Personal Cloaca*, 2006, 100 x 68,5 x 205 cm, Casino Luxembourg, Luxembourg (*Cloaca 2000-2007*, 30 settembre 2007-6 gennaio 2008) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/personal-cloaca-/>].
3. *Cloaca Professional*, 2010, 710 x 176 x 285 cm, Museum of Old and New Art, Hobart, collezione permanente [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-professional/>].
4. *SuperCloaca*, 2007, 1470 x 211 x 306 cm, MUDAM, Luxembourg (*Cloaca 2000-2007*, 30 settembre 2007-6 gennaio 2008) [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/super-cloaca/>].
5. *Cloaca Travel Kit*, 2009-2010, 78 x 53 x 26 cm [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-travel-kit/>].

vetrate similmedievali, una delle quali raffigura un panettiere che infila una pagnotta nel forno mentre un apprendista accucciato ne espelle un'altra dal didietro (è la serie *Goals*); o a *Mosaic* (1990), un pavimento di piastrelle bianche decorate con immagini di escrementi presentato nel 1992 a *Documenta IX*, la stessa in cui Illja Kabakov espose un ibrido tra una toilette pubblica e un appartamento dell'epoca sovietica (Hoet 1992, 348; Lange 2002; Verrips 2017, 38). Per leggere le cloache, soprattutto le prime della serie, accanto a scritti di Bataille, Sloterdijk, Onfray, Camporesi o Ceronetti (Foncé *et al.* 2000), è stata chiamata a raccolta una pletora di artisti variamente implicati con la fecalità (Weisberg 1993): Ensor, Dalí, Günter Brus e Otto Mühl, Gilbert & George, Chris Ofili, Marc Quinn, Lynda Benglis, Paul McCarthy, Kiki Smith, Andres Serrano, Stuart Brisley e ovviamente Piero Manzoni, il più famoso di tutti – i cui barattoli però dovevano restare chiusi, come si addice a una pura azione concettuale.¹ Eppure, Delvoye, dichiaratosi fautore di un'arte egalitaria (“si notre tête est l'aristocratie, notre cul est le peuple”; Delvoye in Franblin 1999, 19), ha preso le distanze dalla *Merda d'artista*: firmando le scatolette di suo pugno, Manzoni le avrebbe trasformate in qualcosa di simile alle reliquie di un santo, perpetuando il culto romantico dell'artista (da consumarsi preferibilmente entro il...). Lui la pensa diversamente:

Tout comme dans l'art médiéval, mais aussi il me semble dans le nouvel art contemporain [...], la question de la disparition de l'artiste me paraît incontournable. [...] D'un point de vue purement biologique, être connu ou pas après notre mort n'a aucune importance (Delvoye in Bruno 2014, 126-127).

Se gli azionisti viennesi, Ofili, Manzoni (forse) e gli altri utilizzano feci umane o animali, Delvoye, che si è autodefinito un “artiste des Pages jaunes” (Sterckx 2010, 159), le produce in modo artificiale, e per riuscire nell'impresa è ricorso a varie maestranze: elettricisti, idraulici e informatici, ma anche medici e microbiologi. Pertanto, alcune interpretazioni hanno messo in relazione *Cloaca* con la bioarte, come tra l'altro suggerito dallo stesso artista (“je suis fasciné par la génétique, le transgénique, les hybrides, la science...”), che non ha mancato di ricordare che *Cloaca* era coetanea di Eduardo Kac e della pecora Dolly (Delvoye in Breerette 2005; Delvoye in Bruno 2014, 126). Ciononostante, molti contributi sulla bioarte non la menzionano (es. Arends e Thackara 2000; Ede, 2000; Ede, 2005; Kac 2007; Myers 2015). E non sorprende: se *Cloaca* è bioarte, è bioarte *for dummies*. Gli anni in cui è stata concepita hanno coinciso con l'avvio dello Human Genome Project (1990-2003), ma lei si è limitata a presentare semplici processi metabolici che implicano amilasi, proteasi (soprattutto pepsina), tripsina, chimotripsina, maltasi, lipasi, lattasi e, ovviamente, il microbiota intestinale.

1. Famoso è il caso di Bernard Bazile, il francese che 1989 ha aperto una *Boîte*, ma una volta trovata al suo interno un'altra *boîte* non la ha aperta; Bazile 1993, 91).



6. *Wim Delvoye Action Doll #1*, 37 x 34.5 x 14 cm
[<https://wimdelvoye.be/work/merchandise/>].

Kate Patterson, artista e visual science communicator con un PhD in biologia molecolare, ha raccontato la sua visita a *Cloaca Professional* (2010) presso il Museum of Old and New Art (MONA), la “Disneyland sovversiva per adulti” di David Walsh ubicata nei pressi di Hobart, in Tasmania (Duplat 2011, 46; Duquenne 2012, 26). Patterson, che considerava l’opera “uno degli esempi più compiuti di terza cultura”, era arrivata con un certo anticipo per la defecazione delle h. 14.00, e aveva trovato la sala già occupata da altri visitatori che sussurravano, sbuffavano o si tappavano il naso. Poi, una volta assistito al miracolo e averne reso sbrigativa testimonianza (“un movimento fluido, tipo Mr. Whippy, [...] ed ecco fatto”), dava un consiglio a Delvoye: che si decidesse a realizzare un’altra versione della macchina, “che port[asse] il dibattito sul versante scientifico, che si concentr[asse] sull’ambiente gastrointestinale meso- e microscopico, [...] sulle macchine molecolari e sul microbioma [il patrimonio genetico del microbiota. *N.d.A.*]”. Forse questa nuova *Cloaca*, scriveva, avrebbe potuto davvero rendersi utile e far chiarezza su importanti questioni dietologiche: “non sarebbe fantastico poter ‘osservare’ scientificamente come le diverse abitudini alimentari influenzino il sistema digestivo e, di conseguenza, gli escrementi che ne derivano?” (Patterson 2016). Evidentemente l’autrice, conoscendo bene lo Human Microbiome Project (2007-16), non si rassegnava al fatto che Delvoye non ne volesse sapere di spingersi sul ‘versante scientifico’: contattato dal Science Museum di Londra e da svariati laboratori farmaceutici, aveva rifiutato ogni offerta. Per lui “it would be like using Duchamp’s toilet” (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002).

Sulle questioni dietologiche, però, diversi cuochi che avevano preparato il cibo per *Cloaca* avrebbero concordato con il suggerimento di Patterson. Nel 2000, al Kunstpalast di Düsseldorf, dove non mancarono proteste sullo spreco alimentare, il raffinato *Menù Cloaca* servito ai visitatori nel ristorante del museo era pressoché equivalente a quello servito alla macchina: scaloppina su crema di verza, polenta con gremolata di timo, saltimbocca di vitello con spinaci e risotto allo zafferano, tiramisù ai semi di papavero e composta di prugne, cachi al forno con mascarpone alle noci (Hauser 2007, 30). Ma niente: *Cloaca* non mostrava alcun interesse per queste prelibatezze e si limitava a trasformare un generico input gastronomico in un altrettanto generico output artistico. Lo ha lamentato anche uno chef sul *New York Times*: la macchina non aveva alcun riguardo per l’impegno prodigato nel realizzare cibo sano (rimedio supremo, antidoto, teriaca) invece che cibo spazzatura, che può anche soddisfare le più puerili voluttà ma alla fine avvelena. Per lei patatine fritte e birra o coda di rospo flambé alle erbe (gli esempi sono dello chef) erano del tutto indifferenti (Hauser 2007, 28), e il suo regime alimentare prevedeva regole banali, del tutto intuitive: niente Coca-Cola, niente noccioline, niente curry, vino ammesso ma con moderazione (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002).

Le diverse interpretazioni dell’opera hanno divertito il suo creatore:

What is fun about *Cloaca*, is that you can have the paparazzi, and the news just talking about the shit machine in a sensational way, and the radio and TV stations that just make fun of it. But you can also have serious discussions about shit and the psychology and philosophy of it; you can include everything (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Cameron 2001, 23-29).

E, negli anni, questo *everything* ha compreso anche riflessioni sull'estetica delle serie, sul processo consumo-spreco (corrispettivo di quello ingestione-escrezione), sul capitalismo o sulla finanziarizzazione dell'arte, queste ultime del tutto pertinenti visto che Delvoye ha l'abitudine di piratare i loghi delle multinazionali per sottoporli, si dice, a un processo di *détournement* (Marcadé 2012, 48). D'altra parte, è indubbio che *Cloaca*, con tutte le operazioni connesse, sia il prodotto di un'ideologia liberista: quotazione in borsa, emissione di titoli al portatore, delocalizzazione della produzione e merchandising— cioè magliette *Cloaca*, carta igienica *Cloaca*, view master *Cloaca* e bambole Wim Delvoye+*Cloaca* [Fig. 6]. In breve, è stata un'impresa, in tutti le accezioni del termine, una 'fabbrica' che Delvoye ha equiparato a quella per la costruzione di una cattedrale (Duquenne 2012, 25). Un tempo, sul sito www.cloaca.be, c'era persino una sezione intitolata "As seen on TV!", una sorta di *liber miraculorum* che raccoglieva le testimonianze degli acquirenti di feci-*Cloaca*, presentate ai miscredenti come talismani o amuleti dal potere taumaturgico, capaci di risanare da ogni acciaccio, favorire lo sviluppo spirituale o accrescere l'autostima. Per cui si è parlato anche della realizzazione di un vero e proprio "miracolo fecale" che, a dispetto dell'opinione di Delvoye sulle scatolette di Manzoni (e per convincerlo della pertinenza del raffronto tra il suo lavoro e quello di Manzoni potremmo anche chiedergli: il logo o il marchio non corrispondono forse a una firma?), avrebbe rievocato il culto delle reliquie o, viceversa, la loro dissacrazione, cioè il loro rigetto da parte di riformatori e riformati (Nussbaum 2008, 90).

Ora, sappiamo che per tradizione mitologica, folklorica, psicoanalitica e artistica, non è affatto raro che gli escrementi si trasformino in oro. Pensiamo al *Dukatenscheisser*, il cacatore di ducati, o a Freud, secondo cui le feci rappresentano la prima produzione autonoma e il primo dono, preziosissimo, offerto dal bambino a mamma e papà (Freud 1905, 496; Id. 1908b, 404-405; Id. 1913, 187; Id. 1915, 182; Borneman 1973). Quanto all'arte, il pensiero va subito a Duchamp e all'equazione *Arrhe est à art ce que merdre est à merde* (Duchamp 1975, 49),² o allo stesso Manzoni, la cui merda in barattolo avrebbe dovuto essere venduta al prezzo corrente dell'oro. Non è stato difficile, quindi, definire Delvoye un "artiste hyper-capitaliste", perfettamente integrato in un'era abbagliata dalla redditività (Sauzedde 2003, 430) o meglio un "sublime capitaliste" (Trémeau 2016), e includere nell'*everything* interpretativo considerazioni ispirate alla *correctness*:

2. L'*arrhes* (deposito monetario) sta all'*art* come la *merdre* (neologismo di Jarry) sta alla *merde*.

dall'iperproduzione come minaccia che rischia di farci tutti annegare nella merda (Sloterdijk 1983), all'alienazione come venefico prodotto del sistema capitalistico (il logo delle prime macchine, come è stato costantemente ribadito, evoca quelli della Coca-Cola e della Ford, pioniera della catena di montaggio).³

È stato anche detto che *Cloaca* offre una lettura iper-riduzionista del corpo, conforme a quella della medicina occidentale, che mal accetta la concretizzazione *in figura* di sensazioni umanissime, come quella di avere il “gropo allo stomaco” (Arrault 2016): questa *dumb machine*, che non esprime preferenze, angosce o dolori, mangia, digerisce ed espelle, senza che i suoi dotti possano permettersi alcun groviglio. Naturalmente non sono mancate le letture psicoanalitiche, la più interessante delle quali è quella di Isabelle Loring Wallace che ha messo in relazione *Cloaca* con tre miti classici, Medusa, Pigmalione e Narciso, che esprimono tutti, benché in maniera diversa, il desiderio o la necessità di addomesticare il Reale (in senso lacaniano).⁴ Lo stesso vale per *Cloaca*, che, secondo Wallace, concretizza una fantasia di purificazione, cioè di distacco dagli aspetti più abietti del Reale, da tutto ciò che ci sforziamo di sopprimere o, come si dice, di evacuare. Quel che ci mostra, infatti, “non è la digestione, ma il facsimile della digestione, non è la merda, ma la rappresentazione della merda” (Wallace 2011, 224). Sofferiamoci quindi sul primo mito esaminato da Wallace, quello di Medusa. Perseo, lo sappiamo, non poteva incrociare lo sguardo di Medusa (Reale) o ne sarebbe rimasto pietrificato; ma guardando il suo riflesso nello scudo specchiante di Atena, ovvero la sua ri-presentazione come immagine, ha potuto affrontarla, cioè ucciderla (cfr. Vernant 1985; 1990, 86-117). E una volta uccisa, Medusa, o meglio la sua immagine, ha potuto imprimersi permanentemente sullo scudo di Atena, in uno stato simbolico, a riprova del fatto che la rappresentazione avviene a spese del Reale o, meglio, che “il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa” (Lacan 1953 [1974], 313; Wallace 2011, 226). Ma c'è di più. Wallace ricorda anche che un tempo Medusa era bellissima così come un tempo, cioè nell'infanzia, le funzioni escretorie e le feci non provocavano alcuna vergogna nel bambino. Freud lo ha ribadito a più riprese, dai *Tre saggi sulla teoria sessuale*, alla *Prefazione ai Riti scatologici di tutti i popoli*

3. A tal proposito è interessante la sottile ansia giustificatoria di Delvoye [D] alle domande di Catherine Bruno [B] sulla commercializzazione del prodotto. B: “Une fois le déchet produit, [...] il est mis en vente”; D: “Oui, bien qu'à l'origine ce ne soit pas mon idée, mais celle du musée”; B: “Vous n'aviez pas envie de les vendre, ces fèces?”; D: “Si, mais j'avais à résoudre certains problèmes techniques liés à la conservation des excréments! [...] Mon idée à l'origine de *Cloaca* est essentiellement subversive: créer *Cloaca*, coter *Cloaca* en Bourse pour critiquer notre système, ce système utilitaire, capitaliste” (Delvoye in Bruno 2014, 119-120).

4. L'opera *Gloria Victis Rorschach* (2012) di Delvoye è stata esposta alla mostra *Lacan, l'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse* del Centre Pompidou-Metz (31 dicembre 2023-27 maggio 2024), curata da Marie-Laure Bernadac e Bernard Marcadé in collaborazione con gli psicoanalisti Gérard Wajcman e Paz Corona (Bernadac, Marcadé *et al.* 2024).



7. Logo di *Cloaca New&Improved*, 2001 [<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-new-improved-1/>].

di Bourke, fino al *Disagio della Civiltà* (Freud 1905, 496; Freud 1913, 187-188; Freud 1929, 236 n. 1). In questo senso, sia il mito di Medusa sia *Cloaca* sono una dimostrazione perfetta di cosa significhi trasformare, in una sequenza positivo-negativo-positivo, l'abietto in simbolico.

La fantasia più elementare evocata da *Cloaca* è dunque questa: dominare e controllare gli escrementi, eliminare la merda, cioè il Reale abietto, e sostituirla con una "escrezione igienica", o col miraggio di "un soggetto libero da queste funzioni" (Wallace 2011, 226). Lo conferma lo stesso Delvoye: "it's shit from a machine, so it's *clean*. It's like a Mars bar: when you open one, no one has ever touched it"; ed è proprio questo che, rettamente, gli permette di dire che *Cloaca* non offende nessuno (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Delvoye in Wallace 2011, 239, n. 21; Delvoye in Bruno 2014, 120). Inoltre di questa macchina spaventosamente perfetta – "it does not suffer from traumatic childhood memories, or stress [...], all the things that can effect or change the color and shape of a shit" – l'artista può controllare tutto: "it's all about control. Because you are asked as a baby to control yourself and then some people become control freaks and neurotic" (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002; Delvoye in Ayerza 2001; Wallace 2011, 240 n. 34).

È ciò che Jean Clair sembra non afferrare quando sottolinea che l'opera, contrariamente alla sua presentazione, secondo cui la macchina avrebbe

dovuto puzzare o scoreggiare, “non emanava alcun fetore”. A suo dire questa mancanza d’impatto estetico

avrebbe dovuto persuadere l’artista, che invece ha coraggiosamente chiamato in causa nomi importanti, da Diogene a Lucien Febvre, e ha evocato il carnevale, la Quaresima e i proverbi di Bruegel, che un’opera che non puzza e non scoreggia non ci fa sprofondare nell’animalità della cloaca da cui l’uomo è riuscito a malapena a sfuggire, ma al massimo nell’universo sanificato del laboratorio (Clair 2004, 26-27).

È mai possibile che Clair non abbia percepito la connotatissima presenza olfattiva di *Cloaca*, che nell’estate 2003 era in mostra al Musée d’Art Contemporain di Lione? Forse non era arrivato all’ora giusta? Troppo presto o troppo tardi? Il fetore, a macchina in funzione, c’è sempre ed è perfettamente coerente con un’arte che evapora in estetica (Michaud, 2003) o con un contratto museale che propone ai visitatori/annusatori un gioco a più livelli: “l’attesa, la de-estetizzazione, e la ri-estetizzazione” (Colas-Blaise 2014, 73; Vander Gucht 1998, 9).

O meglio: chiamando in causa l’“universo sanificato del laboratorio”, Clair dimostra di aver colto benissimo, ma di non apprezzare ciò che ha colto. Con *Cloaca* non abbiamo a che fare con un Reale sporco e brulicante di vita (“Là où ça sent la merde / ça sent l’être”, diceva Artaud (1947 [1974], 83), e questo è più difficile da accettare rispetto a una dimensione scatologica che l’arte o la letteratura, non solo francesi (Kim 2022), hanno assimilato da un bel po’. *Cloaca* è un “tubo digerente senza corpo” (Duquenne 2012, 25), e se fosse un corpo sarebbe un *corps propre*, cioè un corpo straordinariamente, perfettamente ‘pulito’ (benché, a complicare le cose, l’espressione *corps propre* possa indicare anche il corpo fenomenico, il corpo vissuto, soggettivo, contrapposto a quello oggettivo delle scienze biologiche – ciò che in tedesco è espresso dall’antitesi *Leib-Körper*). E non potrebbe essere altrimenti: la parola *cloaca* deriva dal greco κλύζω, ‘lavo’, ‘pulisco’.

Lo testimonia anche il logo di *Cloaca New&Improved*, dove per la prima volta vediamo l’immagine di Monsieur Propre (Mastro Lindo) – che a partire da questo momento sarà onnipresente nella serie – ma con una variante non da poco [Fig. 7]. La mascotte del prodotto, creato dalla Procter&Gamble negli anni Cinquanta, solitamente è ritratta dalla vita in su: possiamo apprezzare la sua testa calva, il suo sguardo fiero, il suo torso possente e le sue braccia robuste. Basta così. Mastro Lindo è dunque pulito per definizione, privo di funzioni digestive e di desiderio, come si conviene a un omeone che deve aiutare le casalinghe a eliminare la sporcizia. Nella versione di Delvoye invece vediamo anche la parte inferiore del suo corpo o, meglio, un disegno schematico dei suoi intestini separati dal tronco dallo scudo ovoidale su cui è impresso il marchio *Cloaca*, che funge anche da specchio, dato che la sagoma degli intestini sembra un riflesso del busto sovrastante. Per Wallace questo scudo-marchio che divide in due la figura evoca la distinzione sporco-pulito

(Wallace 2011, 227) ma la natura di questi intestini è del tutto singolare: sono intestini pulitissimi (cioè vuoti), con anse muscolose quanto bicipiti, ovvero sono l'immagine idealizzata e simbolica di intestini, non il Reale.

Nonostante Delvoye sostenga di aver voluto realizzare qualcosa che non avesse nulla a che fare con la nostalgia (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002), *Cloaca* richiama una dimensione nostalgicamente ludica: il desiderio infantile di creare una macchina meravigliosa. Ricorda il *Canard digérateur* di Vaucanson che poteva battere le ali, starnazzare, bere, beccare semi dalle mani e – meraviglia! – digerirli, “comme dans les vrais animaux, par distribution & non par trituration, comme le prétendent plusieurs physiciens”. Vaucanson non aveva certo l'ambizione di “donner cette digestion pour une digestion parfaite, capable de faire du sang ou des parties nourricières pour l'entretien de l'animal”, cioè una digestione ‘reale’. Voleva soltanto “imiter la mécanique de cette action en trois choses [...]: 1) avaler le grain; 2) [...] le macérer, cuire ou dissoudre; 3) [...] le faire sortir dans un changement sensible” (Vaucanson 1738, 19-20).

Poi qualche anno dopo si scopri che l'anatra non ‘digeriva’, cioè che i semi ingeriti non proseguivano nello stomaco ma rimanevano alla base dell'esofago, e che i suoi escrementi, in realtà, erano mollica di pane inumidita e tinta di un verde giallastro, preparata e caricata ad hoc per permetterne l'espulsione (Nicolai 1783, 284; Doyon e Liaigre 1966, 125-129; Stafford 1994, 193-194). Sappiamo che la parola *canard* vuol dire anche ‘bufala’ (benché in un'accezione attestata solo dalla fine del secolo successivo), e già per questo non dovremmo amareggiarci troppo. Ma ci sono altre ragioni per non essere delusi: la storica della scienza Jessica Riskin sostiene l'assoluta utilità di questa ‘bufala’ che chiarisce perfettamente la questione scientifico-filosofica alla base di tutta l'operazione-*canard*. Automi come questo, infatti, non esprimevano la convinzione meccanicista di un'epoca, ma la lotta tra questa convinzione e il suo opposto, cioè i quesiti ancora senza risposta su quanto il corpo potesse davvero essere assimilabile a una macchina, i limiti della simulazione della natura. Lo dimostrano anche le parole di Condorcet nel suo elogio di Vaucanson: “non ha alcuna colpa se la natura esercita le sue funzioni in modo diverso da quanto lui è riuscito a imitare” (Condorcet 1782, in Riskin 2003, 610). Riskin dedica anche una nota a *Cloaca* e la introduce nel testo con queste parole:

Oggi diamo per scontato che le macchine possono sostituire una grande varietà di funzioni umane senza simulare effettivamente l'esecuzione di tali funzioni, e che le sostituzioni funzionali delle attività umane, per la nostra comprensione di tali attività, non hanno le stesse implicazioni che avrebbero le simulazioni.

E la posizione di Riskin su *Cloaca* è molto convincente:

Ormai la simulazione delle funzioni interne ci è così familiare che, ad eccezione del campo dei processi mentali, il suo interesse filosofico è scemato. Per questo,



8. Immagine del profilo FaceBook dello Studio Wim Delvoye (dal 2.9.2022) [<https://www.facebook.com/StudioWimDelvoye/>].

forse, le simulazioni funzionali possono diventare progetti puramente artistici, così come un tempo lo erano i congegni a orologeria (Riskin 2003, 627, n. 58).

Insomma, *tempora mutantur: Cloaca* simula una funzione, non si propone come sostituzione funzionale e il suo fine, lo sottolinea lo stesso Delvoye, è unicamente artistico. Pertanto trovarvi un limite sarebbe come dire che il *canard* non farebbe buona figura nell'OOZ, lo zoo al contrario dell'artista, ecoscienza e ingegnere Natalie Jeremijenko, che ospita robot uccelliformi pensati per la comunicazione interspecie (Wilson 2010, 41, 56), o che Delvoye, nonostante la sua ossessione per la pulizia, è meno sofisticato di Tuur van Balen, il quale, grazie all'aiuto di un biologo molecolare, ha progettato un ceppo di batteri da aggiungere al mangime per piccioni in grado di modificare il metabolismo di animali generalmente percepiti come insozzanti e trasformarli in macchine per la disinfezione urbana (è il progetto *Pigeon d'Or*, che ha vinto un award of distinction al Prix Ars Electronica 2011; Hauser 2020, 200-201).

Parimenti, se il *canard* di Vaucanson, coi suoi palesi obiettivi meraviglianti, era davvero la metafora epistemologica di un'epoca, *Cloaca* può esserlo di quella della bioingegneria o della bioarte ma solo se accettiamo di virarla in commedia (Verschaffel 2012, 227) e ammettiamo l'opera nel regno di quella che era chiamata scienza ricreativa. Perché la bioarte – e questo spiega la frequente assenza di *Cloaca* nel novero – “non crea solo oggetti ma nuovi soggetti” (Kac 2007, 19-20), mentre Delvoye ha creato oggetti, alcuni dei quali decisamente ingombranti, che traducono il processo chimico e meccanico della digestione e, come l'anatra di Vaucanson, divertono e meravigliano.



9. *Wim Delvoye for dummies*, Rectapublishers-Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles 2008, copertina e pagine interne.

Delvoye non invoca il ritorno del Reale, piuttosto la sua evacuazione. “We are completely aware”, dice, “that we are not dealing with shit anymore. For me, it’s like *Willie Wonka and the Chocolate Factory* with all the *oompa loompas* taking care of the situation. Shit is so nothing” (Delvoye, Cameron, Mosquera 2002). *Cloaca* non è una macchina umanoide, non ne ha né l’aspetto né le movenze: è un’astrazione disincarnata che realizza “un prodotto pulito di qualità garantita” (Verschaffel 2012, 246). Potrebbe davvero, come è stato scritto, esporre lo spettatore a una “esperienza desoggettivante”? O, per converso, a una “empatia artificiale” (Dumouchel e Damiano 2016 [2019]; Friedlander 2017, 79-90)? E poi: pur essendo una macchina “degnata di un laboratorio scientifico” esposta in un museo al solo scopo di produrre “materia organica puzzolente”, è davvero così provocatoria, contro-istituzionale e “magnificamente ribelle” (Arrault 2016)? In un’epoca di digestione meccanica (Cottom 1999), è assai più probabile che la chiave di *Cloaca* risieda piuttosto nella sua dimensione ludica, infantile e regressiva.

Non stupisce per un artista il cui sito ci accoglie con i codici grafici di un videogioco rétro e che a 24 anni, nel 1989, invitato dalla galleria Bébert di Rotterdam a realizzare una delle sue prime monografiche, ha scelto di esporvi i suoi *Early Works* (1968-1971), cioè, nel caso specifico, i suoi disegni di bambino (tuttora presenti sul sito), muovendo quindi i primi passi del mondo dell’arte con una retrospettiva autenticamente regressiva (Bouratsis 2016, 52). Non sorprende se pensiamo che Delvoye non si è limitato a piratare bonariamente il logo di Walt Disney: poco dopo aver realizzato le sue ‘opere giovanili’, W.D. ha deciso di *essere* Walt Disney, con il quale condivide le iniziali di nome e cognome (Marcadé 2012, 47; Duquenne 2012, 16) [Fig. 8]. E forse lo ha fatto con pieno diritto, visto che anche per Vilém Flusser il Disney del futuro avrebbe potuto essere un biologo molecolare (Flusser 1988, 371). Infine, da più grandicello, Delvoye (Delvoye in Bruno 2014, 120-121) ha rivendicato una filiazione con *Till l’espègle* (o *Till Eulenspiegel*), il burlone del folklore tedesco che nel 1867, grazie allo scrittore belga Charles De Coster, è stato catapultato nelle Fiandre dominate

dagli Spagnoli e in preda alla caccia ai riformati, trasformandosi in un eroe in lotta per la tolleranza religiosa. Tutto è possibile in un universo ludico. Anche realizzare un libretto di plastica galleggiante dal titolo *Wim Delvoye for dummies* destinato ad allietare bagnetto dei bambini [Fig. 9].

Con *Cloaca* siamo davvero all'insegna della regressione? Dipende da cosa intendiamo per regressione. Una macchina che mangia solo per defecare è certamente una *machine nulle* (Delvoye in Breerette 2005) o più propriamente una *machine célibataire*, come quelle di Picabia o di Duchamp, il quale, però, immaginava un trasformatore che potesse far fruttare le “piccole energie sprecate”, tra cui, oltre all'eccessiva pressione su un pulsante elettrico, la crescita di capelli e unghie, le risate, lo scorrere delle lacrime, gli sguardi severi, gli sbadigli, gli starnuti, il russamento e i sospiri, annoverava anche “la caduta di urina ed escrementi” e “l'eiaculazione” (Duchamp 1999, 215-217). E qui (forse) sta un punto importante. Delvoye ha affermato a più riprese che gli escrementi sono quanto di meno discriminatorio possa esistere (“pas de différence de classe, pas de différence de race, pas de différence sexuelle”; Delvoye in Bruno 2014, 120-121) ma a questo ha aggiunto una dichiarazione, poi pubblicata sul sito del Museum of Old and New Art (MONA) e di cui non abbiamo potuto verificare altrove l'autenticità, che suggerisce qualcosa di rilevante: “Both as subject and metaphor, sexuality interests me less than digestion” (<https://mona.net.au/>).

Combinando le due asserzioni avanziamo un'ipotesi suscettibile di tutte le smentite del caso: Delvoye, paragonando la funzione digestiva, e dunque escretoria, alla sessualità, e preferendo la prima alla seconda, non dimostra per forza di essere un *enfant terrible*: dimostra di essere un *enfant*. Il quale probabilmente non ha alcun interesse a ‘regredire’ alla fase anale ma semmai a conferire sublime e umoristica concretezza alla sua personalissima teoria cloacale (Freud 1905, 496 n. 2; Freud 1908b, 459). Un solo orifizio è sufficiente alla creazione, anche a quella artistica, che per Delvoye, appunto, è del tutto assimilabile alla digestione (“artistic creation is like digestion, you have to develop your own enzymes first”; Hauser 2007, 28). E non c'è nulla di allarmante dinanzi a un desiderio regressivo così ben motivato: anche chi ha teorizzato la teoria cloacale dei bambini, dopo aver raccontato un suo sogno escrementizio, sosteneva che persino “il museo degli escrementi umani è passibile di una lieta interpretazione” (Freud 1899, 429; Molnar 2019).

Bibliografia

Arends, Thackara 2000

B. Arends, D. Thackara (eds.), *Experiment: Conversations in Art and Science*, London 2000.

Arrault 2016

V. Arrault, *Vrai jeu, faux jeu de Cloaca ou l'oeuvre rebelle officielle*, in *Art et Jeu/Jue et*

- art*, Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du XXIe siècle-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art, Montpellier, novembre 2016.
- Artaud [1947] 1974
A. Artaud, *La recherche de la fécalité*, in *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris 1974, 81-89.
- Ayerza 2001
J. Ayerza, *Interviews Wim Delvoye*, "Lacanian Ink" 19 (2001).
- Bazile 1993
B. Bazile, *IT'S O.K. TO SAY NO!*, Paris 1993.
- Bernadac, Bernard 2024
M.L. Bernadac, B. Marcadé, *Lacan, L'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse*, Paris 2024.
- Borneman 1973
E. Borneman, *Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien*, Frankfurt am Main 1973.
- Bouratsis 2016
S.E. Bouratsis, *Wim Delvoye, poïétiques et esthétiques*, in E. Lunghi, *Wim Delvoye*, Paris 2016, 1-80.
- Bourriaud 2007
N. Bourriaud, *Interview with Wim Delvoye*, "Bing" 5 (2007), 2-9.
- Breerette 2005
G. Breerette, "Je cherche à donner une cotation à l'art", "Le Monde" 25.8.2005.
- Bruno 2014
C. Bruno, *Entretien avec Wim Delvoye. Le seul portrait que je sais faire d'un être humain, c'est Cloaca*, "Psychanalyse" 1/29 (2014), 117-129.
- Cameron 2001
D. Cameron, *The Thick of It*, in *Wim Delvoye*. In W. Devoye, K. Beirnaert, *Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001, 23-29.
- Clair 2004
J. Clair, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris 2004.
- Colas-Blaise 2014
M. Colas-Blaise, *L'art au risque de la science: les vitraux radiographiques de Wim Delvoye*, in A. Beyaert-Geslin, M. G. Dondero (dir), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, 1, Liège 2014, 59-76.
- Cottom 1999
D. Cottom, *The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion*, "Representations" 66 (1999), 52-74.
- Criqui 2009
J.-P. Criqui, *Wim Delvoye*, Neuchâtel 2009.
- Delvoye 2001
W. Delvoye, *Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001.
- Delvoye, Cameron, Mosquera 2002
W. Delvoye, D. Cameron, G. Mosquera, *Conversations with artists series: Wim Delvoye*, "New Museum Digital Archive" 25.1.2002.

- Doyon, Liaigre 1966
 A. Doyon, L. Liaigre, *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, Paris 1966.
- Duchamp 1975
 M. Duchamp, *Duchamp du Signe. Écrits*, Paris 1975.
- Duchamp 1999
 M. Duchamp, *Notes*, Paris 1999.
- Dumouchel, Damiano [2016] 2019
 P. Dumouchel, L. Damiano, *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale [Vivre avec les robots: Essai sur l'empathie artificielle]*, Paris 2016], tr. it. L. Damiano, Milano 2019.
- Duplat 2011
 G. Duplat, *Le musée fou du "diable"*, "La Libre Belgique" 26.1.2011, 46.
- Duquenne 2012
 O. Duquenne, *Being Wim Delvoye*, in *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 15-27.
- Ede 2000
 S. Ede (ed.), *Strange and Charmed. Science and Contemporary Visual Arts*, London 2000.
- Ede 2005
 S. Ede, *Art&Science*, London 2005.
- Flusser [1988] 2007
 V. Flusser, [*Disney Land Colors.*] *On science* (1988), in E. Kac (ed.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge (MA)-London 2007, 371-372.
- Foncé et al. 2000
 Y. Foncé et al., *Wim Delvoye: Cloaca*, Gent-Amsterdam 2000.
- Franblin 1999
 C. Franblin, *Wim Delvoye: mieux vaut être un virus que tomber malade*, "artpress" 245 (1999), 18-23.
- Freud 1899
 S. Freud, *Interpretazione dei sogni* (1899), OSF 3, 429-431 [*Sogno del cesso all'aperto*].
- Freud 1905
 S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), OSF 4, 447-546.
- Freud 1908a
 S. Freud, *Carattere ed erotismo anale* (1908), OSF 5, 399-406.
- Freud 1908b
 S. Freud, *Teorie sessuali dei bambini* (1908), OSF 5, 447-465.
- Freud 1913
 S. Freud, *Prefazione alla traduzione di "Riti scatologici di tutti i popoli" di J. C. Bourke* (1913), OSF 7, 186-188.
- Freud 1915
 S. Freud, *Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale* (1915), OSF 8, 179-187.
- Freud 1929
 S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), OSF 10, 197-280.
- Friedlander 2017
 J. Friedlander, *Real Deceptions: The Contemporary Reinvention of Realism*, New York 2017, 79-90.

Hauser 2007

J. Hauser, *The Grammar of Enzymes*, in *Wim Delvoye, Cloaca 2000-2007*, Luxembourg 2007, 26-35.

Hauser 2020

J. Hauser, *Rehabilitating Bacteria. An Epistemological Art/Science Interface*, in H. Aldouby (ed.) *Shifting Interfaces. An Anthology of Presence, Empathy, and Agency in 21st-Century Media Arts*, Leuven 2020, 193-212.

Hoet 1992

J. Hoet, "Documenta als Motor". *Ein Rundgang durch die Documenta IX*, "Kunstforum" (119) 1992.

Kac 2007

E. Kac (ed.), *Signs of life. Bio Art and Beyond*, Cambridge (MA)-London 2007.

Kim 2022

A.L. Kim, *Cacaphonies. The Excremental Canon of French Literature*, Minneapolis 2022.

Lacan [1953] 1974

J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* [1953], in *Scritti*, I, Torino 1974, 230-316.

Lange 2002

R. Lange (ed.), *Wim Delvoye Scatologue*, Gent 2002.

Lyotard 1977

J.-F. Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris 1977.

Marcadé 2012

B. Marcadé, *Wim Delvoye's argoth*, in *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 31-80.

Martin 2002

J.-H. Martin, *From the Body Lab*, in R. Lange (ed.), *Wim Delvoye Scatologue*, Gent 2002, 7-11.

Michaud 2003

Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris 2003.

Molnar 2019

M. Molnar, *A Museum of Human Excrement*, in A. Borgos, J. Gyimesi, F. Erős (eds.), *Psychology and Politics: Intersections of Science and Ideology in the History of Psy-Sciences*, Budapest 2019, 11-22.

Myers 2015

W. Myers, *Bio Art. Altered Realities*, London 2015.

Nicolai 1783

F. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* 1781, 1, Berlin 1783.

Nussbaum 2008

V. Nussbaum, *Wim et la sacrée reliquerie. Enfance de l'art et reliques du sacré dans l'œuvre de Delvoye*, "kritische berichte" 3 (2008), 83-92.

Patterson 2016

K. Patterson, *Blending science, art and other excrement*, "The Conversation", 11.2.2016 [<https://theconversation.com/blending-science-art-and-other-excrement-54584>]

Perlein *et al.* 2010

G. Perlein, R. François, H. Depotte, N. Bourriaud, O. Bergesi, *Wim Delvoye*, Paris 2010.

- Riskin 2003
J. Riskin, *The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life*, "Critical Inquiry" 29 (2003), 599-633.
- Roelstraete 2001
D. Roelstraete, *Back to the Toilet: Truth and Fiction in Wim Delvoye's "Cloaca"*, in *Wim Delvoye. Cloaca New & Improved*, New York-Bruxelles 2001, 49-57.
- Sauzedde 2003
S. Sauzedde, *Philippe Ramette et Wim Delvoye, artistes-entrepreneurs*, "Figures de l'art. Revue d'études esthétiques" 7 (2003), *Artiste/Artisan*, 421-441.
- Sloterdijk [1983] 2013
P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica [Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983] tr. it. A. Ermano, M. Perniola, Milano 2013.
- Stafford 1999
B.M. Stafford, *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge (MA) 1994.
- Sterckx 2007
P. Sterckx, *Le Devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bruxelles 2007.
- Sterckx 2010
P. Sterckx, *Les émulsions gothiques de Wim Delvoye*, "Chimères" 73 (2010), 147-166.
- Trémeau 2016
T. Trémeau, *Le sublime capitaliste*, in E. Lunghi (ed.), *Wim Delvoye*, Luxembourg-Paris 2016, 33-41.
- Vander Gucht 1998
D. Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles 1998.
- Vaucanson 1738
J. de Vaucanson, *Lettre à l'abbé Des Fontaines*, in Id., *Le mécanisme du flûteur automate, présenté à Messieurs de l'académie royale des sciences [...] avec la description d'un Canard Artificiel [...]*, Paris 1738.
- Verbeeck, Broers 2016
M. Verbeeck, N. Broers, *Conservation of contemporary art: from concepts to practice. Cloaca by Wim Delvoye*, in E. Hermens, F. Robertson (eds.), *Authenticity in transition. Changing practices in art making and conservation*, Archetype, London 2016, 141-148.
- Vernant 1985
J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1985.
- Vernant 1990
J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris 1990.
- Verrips 2017
J. Verrips, *Excremental Art. Small Wonder in a World Full of Shit*, "Journal of Extreme anthropology", 1/1 (2017), 19-46.
- Verschaffel 2012
B. Verschaffel, *Tempus ridendi?*, in Id., *Wim Delvoye: introspective*, Bruxelles-London 2012, 226-256.
- Wallace 2011
I.L. Wallace, *Deep Shit. Thoughts on Wim Delvoye's Cloaca Project*, in Ead., J. Hirsh (ed.), *Contemporary Art and Classical Myth*, London 2011, 217-240.

Weisberg 1993

G.P. Weisberg (ed.), *Scatological Art*, "Art Journal" 52/3 (1993).

Wilson 2010

S. Wilson, *Art + Science. How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st century aesthetics*, London 2010.

Web

https://ars.electronica.art/mediaservice/files/2011/05/Prix-Ars-Electronica-2011_EN.pdf

<https://archive.newmuseum.org/public-programs/708>

<http://www.cloaca.be>

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGEBLeR>

<https://www.cohenvanbalen.com/work/pigeon-dor#>

<https://mona.net.au/>

<https://wimdelvoye.be/>

Testi

“Per favore, non succhiarmi il pollice!”: sangue e spiriti nella Grecia dopo l’antichità

Tommaso Braccini

C’era una volta una donna che aveva dodici figli e una figlia. Quando crebbero, i dodici andarono all’estero. Un sabato la madre preparava il pane, aiutata dalla figlia, ma quest’ultima fece cadere tutte le pagnotte a terra. Allora la madre la maledisse: che il vento le facesse volare via lo *tsempèri* (il velo) e lo portasse a casa dei suoi fratelli! Così successe, e la ragazza non poté che mettersi in cerca di quel capo d’abbigliamento. Cammina cammina arrivò a una casa, che capì essere quella dei fratelli. Era vuota; entrò dentro, preparò da mangiare e rassettò tutto, e poi uscì e si nascose. Quando tornarono, i giovani rimasero stupiti e chiesero a gran voce al misterioso visitatore di manifestarsi. La sorella allora si palesò e raccontò tutto quello che era successo; i fratelli la accolsero e decisero di tenerla con sé, a patto che preparasse da mangiare per loro, lavasse e rassettasse la casa. Le raccomandarono anche di badare attentamente al fuoco e di non farlo spengere. Ma per un disguido andò proprio così, e la fiamma del focolare si estinse. Piena di vergogna, cercando di rimediare prima che arrivassero i fratelli, la ragazza andò a cercare il fuoco nella casa dei quaranta draghi. Non bisogna pensare a rettili alati che sputavano fiamme: i *drakoi* della Grecia antica e moderna, e quelli della tradizione calabrese e siciliana a essa collegata, erano mostri antropofagi in grado di assumere varie fattezze, spesso immaginati (come qui) con forme umane (Scobie 1977; Braccini 2013, 129).

In quel momento i quaranta draghi dormivano tutti; solo uno era sveglio, un *drakos* orbo, intento a riparare le sue calzature. Quest’ultimo acconsentì a darle un tizzone, se lei avesse accettato di farsi bucare il dito con la lesina. La ragazza fu d’accordo e tornò a casa col tizzone, ma il drago orbo la seguì e, trovandola da sola, le disse che, se non voleva che il fuoco si spengesse di nuovo, da allora in avanti avrebbe dovuto fargli succhiare il suo dito ogni giorno. La povera fanciulla fu costretta a sottostare a quest’imposizione, ma col passar del tempo deperiva sempre di più, in maniera preoccupante. I fratelli se ne accorsero e, incalzata dalle loro domande, lei raccontò tutto, di come il drago veniva ogni giorno di nascosto a succhiarle il sangue dal dito che le aveva bucatato con la lesina (“...μου τρύπησεν ὁ ἕνας τὸ ἀχτυλάκι μου μὲ τὸ σουβλί κ’ἐγὼ ἔν εἶχα τόσον ἐὰ νοῦ κ’ἔρκεται κάθε μέρα, καὶ μοῦ ὑντζάνει τ’ῦμα μου κρουφὰ τῶν ἄλλωνῶ”). Allora i dodici giovanotti tesero un agguato al mostro e quando arrivò lo uccisero, facendolo letteralmente a pezzi. Si ritrovano così un cumulo di carne maciullata in casa, ma vietarono espressamente alla sorella di ammanirgliela, se non voleva che succedesse loro qualcosa di



1. Walter Crane, *The six swans*, illustration in *Grimm's Fairy Tales*, 1882.

brutto. Lei però (doveva essere una ragazza piuttosto svanita...) si scordò dell'ammonimento e finì per prepararne una pietanza che servì ai fratelli. I dodici ragazzi, come peraltro avevano previsto, si trasformarono così in dodici colombi. La ragazza era disperata e non sapeva cosa fare, finché una notte non vide in sogno la soluzione: se avesse dato da mangiare ai colombi le briciole della tavola del sole, sarebbero tornati com'erano. Per questo si mise in cammino e, dopo un mese, giunse alla casa del Sole. Li trovò la madre dell'astro diurno, che quando venne a sapere della sua storia la fece nascondere in previsione dell'arrivo del figlio: quest'ultimo, in effetti, appena entrò in casa ripeté più volte di sentire odore di carne umana. La madre riuscì a rabbonirlo, e alla fine fece uscire la ragazza; il sole ne ebbe pietà, le dette le briciole della sua tavola e le spiegò come tornare a casa. E così i suoi fratelli poterono riprendere forma umana (Michailidis-Nouaros 1932, 328-331).

È probabile che questa fiaba, raccolta quasi cent'anni fa sull'isola di Karpathos, non risulti familiare a un lettore moderno. Ma il racconto in sé non è eccentrico, tutt'altro. Questa che abbiamo appena riassunto, infatti, è una versione, forse un po' corriva, di una storia ben attestata nel folklore internazionale come ATU 451, *The maiden who seeks her brothers*, con attestazioni che partono da Basile (IV 8) e proseguono tra l'altro con la raccolta dei Grimm (KHM 9) [Fig. 1]. E per quanto né Basile né i fratelli Grimm menzionino il sangue succhiato dal dito, questo particolare è presente nel repertorio di Uther (2024², I, 285) e nel catalogo dei motivi di Thompson (G332.1. *Ogre sucks victim's finger and drinks all his blood*). In effetti ricorre in varie versioni greche (Angelopoulou, Brouskou 1999, 835 n. 13, da Creta, e 136, n. 38, come episodio di una fiaba del tipo AT 304, dalla penisola di Mani, dove a succhiare il sangue è un generico *teras*, un mostro), e non solo. Il misfatto è compiuto dall'orco, per esempio, in una versione italiana raccolta a Fabbriche di Garfagnana nel 1876 e pubblicata da Pitriè (Pitriè 1941, 63-69), dove la protagonista viene convinta dall'orco a infilare il mignolo nel buco della serratura e farselo succhiare in cambio di sei 'paste'. Questa stessa modalità è attribuita a una strega, una *bruja*, in una versione spagnola (Espinosa 2016, 169-170). Anche in una versione ligure di fine Ottocento la responsabile è una strega (Andrews 1892, 302-308), e *ghoul* e 'orchesse' si alternano nelle versioni marocchine e cabile (rispettivamente Bushnaq 1986, 119, e Savignac 1978, 183; per altre attestazioni Shojaei Kawan 1996, 1364 n. 25).

Probabilmente si saranno notate, in questa breve rassegna, almeno due 'stranezze'. La prima è che l'ematofagia non ha luogo attraverso il collo, la sede privilegiata dei morsi nella nostra cultura, ma per il tramite del pollice o del mignolo. La seconda, probabilmente ancora più vistosa, è che tra questi "succhiatori di sangue" manca quello che nel nostro immaginario sarebbe il più titolato a ricoprire questo ruolo, ovvero il vampiro. Forse può stupire quest'assenza, in particolare per le versioni elleniche, dal momento che la Grecia tardobizantina e postbizantina è sostanzialmente la culla del

vampirismo europeo. Ma occorre ricordare che l'ematofagia non è un elemento originariamente collegato al vampirismo (Braccini 2011, 163-165; de Ceglia 2023, 65-71). In Grecia il *vrykolakas*, il vampiro folklorico, si nutre di ciò che mangiava in vita: pane, vino, frutta, persino latte nel caso dei *telonia*, i non-morti neonati (Braccini 2011, 166-168).

E dunque chi era, nell'immaginario della Grecia antica, medievale e moderna, a succhiare il sangue? In qualche caso, come si è appena visto, il *drakos*, ma non si tratta certo di un suo tratto caratteristico o costitutivo. In realtà nel folklore greco sono due le figure maggiormente indiziate di ematofagia. La prima tende per certi versi a sovrapporsi con la strega. Non a caso nel succitato *Motif-index* di Thompson si riscontra un motivo folklorico attestato dall'India agli Stati Uniti come G262.1. *Witch sucks blood*. Già nell'antichità si diceva che le *striges* succhiassero il sangue dei bambini, e la credenza proseguiva senza soluzione di continuità in epoca medievale e moderna (Cherubini 2010, 25-34): basta pensare al commento di Francesco da Buti (1385-1395) alla parola *strega* nella *Commedia, Purgatorio* 19,58 ("li vulgari dicono che le streghe sono femine, che si trasmutano in forma d'animali e succhiano lo sangue ai fanciulli"). Nel Seicento, nell'eroicomico *Malmantile racquistato*, Lorenzo Lippi poteva ancora lanciarsi (5,62) in un uso traslato del verbo 'stregare', dicendo di un beone che "strega le botti di lor sangue ingordo", e non si è ancora estinto, peraltro, il modo di dire per cui di una persona particolarmente emaciata si afferma che "sembra ciucciato dalle streghe". Del resto, la strega stessa poteva essere vittima di questa pratica, se si tiene presente la credenza che i "famigli" demoniaci delle maliarde fossero soliti essere nutriti col sangue di queste ultime (Matteoni 2014, 7-8, 26-28, 33, 42-43, 56, 83, 97, 109).

Anche in Grecia c'era la credenza nelle *striglai* antropofaghe e infanticide, ma gli esseri ematofagi più vicini alla "strega" occidentale sono da identificare con Gellò e le sue adepti, le *geloudes*. La prima è un'entità demoniaca infanticida attestata fin dall'antichità (Patera 2015, 145-248), che fino ai primi decenni del secolo scorso veniva comunemente incolpata di morti di neonati e di puerpere. Per tenerla a bada, in ambito greco sono attestati fin dall'alto medioevo "brevi" iscritti con esorcismi (ovviamente non riconosciuti a livello ufficiale dalla Chiesa ortodossa), di cui sono stati rintracciati prodromi aramaici tardoantichi (Braccini 2018b, 503-506). All'interno di questi testi, incentrati intorno a un'*historiola* che vede protagoniste entità angeliche (Michele, soprattutto) o santi (in particolare Sisinnio e fratelli) impegnate a debellare Gellò, il demone è costretto a confessare tutti i suoi misfatti e soprattutto i suoi nomi segreti per dare efficacia all'esorcismo. Tra le malefatte non manca l'ematofagia (Braccini 2021, 159 e 161, risp. ST II h2 e MT II h5):

Giungo nelle case degli uomini come un serpente e come un rettile, come una bestia a quattro zampe, per distruggere i cuori di mariti e mogli e berne il sangue (τὸ αἷμα αὐτῶν πίνω) (Kontomichis 1985, 261-263).



2. John La Farge, *The Fisherman and the Afrite (or Genie)*, 1868, incisione di Henry Marsh, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 36.27.1(2).

Ma è soprattutto tra i nomi del demone che emerge apertamente un epiteto come Αίμαβύζος, “Succhiasangue”, già nella prima attestazione nota, su una lamella plumbea dell’inizio dell’VIII secolo (Giannobile 2004, 728-731), e poi ancora Αίμαβίβου, Αίμαβίβου, Αίματοπίνουσα, “Bevitrice di sangue” (Braccini 2018a, 41). Il senso di queste denominazioni, naturalmente, è collegare Gellò a casi di consunzione mortale tra puerpere e neonati, con un meccanismo che non è troppo dissimile da quello che, a quanto si suppone, avrebbe portato l’ematofagia a essere accostata al vampirismo tra Sette e Ottocento in Europa e in America, ovvero la necessità di motivare in maniera soprannaturale la diffusione della tubercolosi, che in breve tempo causava il deperimento e il decesso di intere famiglie (Braccini 2011, 221-223). E del resto a una “consunzione” infantile erano legate anche le *gelou-des*, di cui parla Michele Psello nell’XI secolo (O’Meara 1989, 164; Braccini 2022, 346). Si trattava sostanzialmente di “streghe” (vecchiette che la notte assumevano forma di uccelli notturni e volavano dentro le case per uccidere i neonati), legate a Gellò tanto nel loro nome quanto in quello delle loro vittime. I bambini mortalmente “risucchiati” da queste entità, infatti, erano noti come Γιλλόβρωτα, *gillobrota*, ossia “divorati da Gellò”.

Gellò e le sue accolite, tuttavia, non sono le uniche entità ematofaghe che popolano l’immaginario di Bisanzio e della Grecia moderna. Ce n’è infatti almeno un’altra, ma per arrivarvi bisogna ancora prendere le mosse da una favola. Stavolta il “tipo” di riferimento è ATU 331, *The spirit in the bottle*, meglio nota in italiano come *Il re e il genio*. Si tratta, come forse qualcuno ricorderà, di una vicenda che deriva dalle *Mille e una notte*: il pescatore del titolo trova nelle sue reti un’antica giara che reca impresso il sigillo di re Salomone, e scopre che al suo interno è confinato un pericoloso genio, che riuscirà a tenere a bada con l’astuzia (cfr. Marzolph, van Leeuwen 2004, 183-184) [Fig. 2]. Questa storia era stata adattata in neogreco (a partire da una traduzione italiana della celebre edizione francese di Gallant) già nel 1757 nel cosiddetto *Ἀραβικὸν μυθολογικὸν* come *Ἱστορία τοῦ ψαρά*, “Storia del pescatore”. Il racconto, naturalmente, si diffuse anche per via orale e ne abbiamo infatti tredici attestazioni nel recente catalogo della fiabistica neogreca (Angelopoulou, Brouskou 1999, 437-444). In tre di queste, una dall’epiro e due dal Peloponneso (per la precisione da Pyrgos e dalla Messenia), la storia è preceduta da un antefatto assolutamente peculiare.

Il diavolo chiede la mano della figlia di un prete, ma non appena l’ha sposata inizia a succhiarle il sangue da un dito. Il padre della ragazza scopre cosa sta accadendo, e dopo aver tappato tutti i buchi e le fessure della casa per non farlo fuggire, leggendo alcuni esorcismi chiude il diavolo in una bottiglia, che poi butta o fa buttare in mare o da qualche altra parte. Sarà questo recipiente a essere ritrovato, molto tempo dopo, e a innescare la vicenda nota dalle *Mille e una notte*.

Da dove deriva questo curioso preambolo? Si può ipotizzare un dialogo con la fiaba della *Ragazza in cerca dei fratelli*, ma in realtà c’è qualcosa di



3. *Il sigillo di Salomone*, in ms. Harley 5596, London, British Library, immagine tratta da *The Testament of Solomon*, ed. by Ch.Ch. McCown, Leipzig 1922, 101*.

più. Ancora una volta, bisogna evocare (è proprio il caso di dirlo) un testo che parla di demoni e che si colloca nella zona grigia che circonda la religiosità ufficiale. Si tratta del *Testamento di Salomone*, uno pseudepigrapho che risale, a quanto pare, alla tarda antichità, e che ci è giunto in una ventina di manoscritti datati dal VI-VII secolo fino al XVIII inoltrato, i quali a loro volta fanno capo a più recensioni con differenze più o meno ampie, nel contenuto e nella lingua (McCown 1922, 10-38, 105-108; Dochhorn 2023, 184-186). Lo scopo del *Testamento* è quello di fornire istruzioni per tenere sotto controllo e debellare tutta una teoria di demoni responsabili di malefatte di ogni genere e soprattutto di malattie. Questa “carrellata” è inserita

all'interno di un racconto cornice che vede protagonista il re Salomone e l'anello con sigillo, ricevuto da Dio, che gli permette di dominare le entità diaboliche [Fig. 3]. Il testo, per l'appunto, inizia con la costruzione del tempio da parte di Salomone, che tuttavia nota come il giovanissimo capomastro, il suo prediletto, stia deperendo a vista d'occhio. La spiegazione, come scopre il sovrano interrogando il ragazzo, è che:

al calar del sole giungeva il demone Ornia e prendeva metà del compenso e del vitto del capomastro [...] e poi ogni giorno gli succhiava il pollice della mano destra (ἐθῆλαζε τὸν ἀντίχειρον τῆς δεξιᾶς αὐτοῦ χειρός). E quel ragazzo continuava a deperire (*Testamento di Salomone*, I, 4).

Così, almeno, in quella che viene ritenuta la *facies* testuale più antica tra quelle che ci sono giunte, corrispondente alle recensioni AB di McCown e *Aa-b* di Dochhorn. La stessa situazione si trova anche in altri manoscritti, compreso uno inedito (Sinai, Monastero di Santa Caterina, gr. 2979, XVI-XVII secolo), che recita analogamente (f. 71r) “succhiava dal pollice della sua mano destra” (ἐθῆλαζε [*sic*] ἐκ τὸν ἀντίχειρον τῆς δεξιᾶς αὐτοῦ χειρός). In altre versioni più recenti, come quella demotica del manoscritto E (San Saba 290, inizio XVIII secolo), si specifica invece che “un demone impuro” giungeva ogni sera a turbare il ragazzo instillandogli fantasie (τοῦ ἔδειχνεν ὁ μιὰρὸς δαίμων λογίων φαντασιες), tanto che il giovane appariva assente, torvo, con un colorito giallastro. Su sollecitazione del re, ammette che:

quando mi metto a dormire giunge un uomo tutto nero come un africano, mi schiaccia il cuore, e poi afferra la punta del mio mignolo, succhia e beve il mio sangue (πιάνει τὴν ἄκρην τοῦ δακτύλου μου τοῦ μικροῦ καὶ βυζάνει καὶ πίνει τὸ αἷμα μου).

Cambia il dito, insomma, ed emergono in filigrana dinamiche sessuali che altrove rimangono più in sordina, ma la diagnosi è la stessa.

Il demone che compare, in alcune versioni greche, nell'antefatto della storia del *Pescatore e del Genio* sembra derivare da qui, tantopiù che nel prosieguo del *Testamento di Salomone* il sovrano arriverà effettivamente a rinchiudere in giare un demone marino, *Kynopegos* (cap. XVI). Ma quale è stata la via di penetrazione di questa storia nella fiabistica? Qui entra in gioco il peculiarissimo aspetto performativo di questi esorcismi, che venivano letti ad alta voce in presenza del malato (o indemoniato) e degli astanti, come in una sorta di sacra rappresentazione (Braccini 2017). Per un caso notevole, un manoscritto della recensione A/Aa, L (London, British Library, Harley 5596, XV secolo), riporta inframmezzate al testo istruzioni per il celebrante. E proprio in concomitanza del passo in questione, leggiamo quindi che:

Chi legge dice per tre volte a gran voce su chi è vessato dal demone (λέγει ὁ

ἀναγινώσκων ἐκ τρίτου μεγάλωφνος ἐπάνου τοῦ ὀχλουμένου): poi prendeva il dito della sua mano destra e lo succhiava.

La “cura” consiste anche nel fornire “a gran voce” al “paziente” e agli altri presenti una motivazione per la consunzione e il deperimento che lo affliggono. E in maniera molto esplicita, la spiegazione è anche, e ancora, questa: il demone, magari invisibile, giunge a succhiargli il sangue da un dito.

Il *drakos* con cui abbiamo iniziato, legato da un ambiguo rapporto con la ragazza, che deperisce sotto gli occhi dei fratelli, è dunque legato tanto al demone Ornia, quanto a Gellò, quanto al diavolo della storia del *Pescatore e del genio*. Una costellazione dell’immaginario che mostra come, nella Grecia bizantina e moderna, i vampiri non fossero ematofagi, ma non mancassero comunque di molti “collegli” che non disdegnavano affatto spuntini a base di sangue.

Bibliografia

Andrews 1892

J.B. Andrews, *Contes ligures: traditions de la Rivière recueillies entre Menton et Gênes*, Paris 1892.

Angelopoulou, Brouskou 1999

A. Angelopoulou, E. Brouskou, *Epexergasia paramythiakōn typōn kai parallagōn AT 300-499*, I, Athina 1999.

Braccini 2011

T. Braccini, *Prima di Dracula: archeologia del vampiro*, Bologna 2011.

Braccini 2013

T. Braccini, *Indagine sull’orco: miti e storie del divoratore di bambini*, Bologna 2013.

Braccini 2017

T. Braccini, *Curare con il diavolo: aspetti performativi di alcuni esorcismi bizantini e postbizantini*, “Mantichora” 7 (2017), 139-157.

Braccini 2018

T. Braccini, *Nuove attestazioni dell’“Esorcismo di Gello” da manoscritti vaticani*, “Medioevo greco” 18 (2018), 19-44.

Braccini 2018b

T. Braccini, *Sisinnio e le streghe: sul culto di un santo orientale in Sardegna*, “Orientalia christiana periodica” 84 (2018), 489-507.

Braccini 2021

T. Braccini, *Revisiting the “exorcism of Gello”: a new text from a Vatican manuscript, with a typological analysis of the known variants*, “Medioevo greco” 21 (2021), 149-170.

Braccini 2022

T. Braccini, *Lamie e geludi: tracce di donne mostruose nella letteratura bizantina*, in F. Mosetti Casaretto (a cura di), *Dira mulier: la violenza delle donne nelle letterature del Medioevo*, Alessandria 2022, 337-368.

- Bushnaq 1986
I. Bushnaq, *Arab Folktales* New York 1986.
- Cherubini 2010
L. Cherubini, *Strix: la strega nella cultura romana*, Torino 2010.
- Dochhorn 2023
J. Dochhorn, *The Testament of Solomon: some preliminary remarks*, in F. Albrecht (hrsg.), *Editionen und Studien zum Testamentum Salomonis*, Tübingen 2023, 183-193.
- Espinosa 2016
A.M. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, I, Madrid 2016.
- Giannobile 2004
S. Giannobile, *Un dialogo tra l'arcangelo Michele e il demone Abyzou in un'iscrizione esorcistica cipriota*, "Mediterraneo Antico" 7/2 (2004), 727-750.
- Kontomichis 1985
P. Kontomichis, *Ē laikē iatrikē stē Leukada*, Athina 1985.
- Marzolph, van Leeuwen 2004
U. Marzolph, R. van Leeuwen, *The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Barbara-Denver-Oxford 2004.
- Matteoni 2014
F. Matteoni, *Il famiglia della strega: sangue e stregoneria nell'inghilterra moderna*, Fano 2014.
- Michailidis-Nouaros 1932
M.G. Michailidis-Nouaros, *Laographika symmeikta Karpathou*, I, Athina 1932.
- O'Meara 1989
D.J. O'Meara, *Michaelis Pselli philosophica minora*, II, Leipzig 1989.
- Patera 2015
M. Patera, *Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au present: peurs enfantines et adultes*, Leiden-Boston 2015.
- Pitrè 1941
G. Pitrè, *Novelle popolari toscane: parte seconda*, Roma 1941.
- Savignac 1978
P.H. Savignac, *Contes Berbères de Kabylie*, Montréal 1978.
- Scobie 1977
A. Scobie, *An Ancient Greek Drakos-Tale in Apuleius' Metamorphoses VIII*, 19-21, "The Journal of American Folklore" 90 (1977), 339-343.
- Shojaei Kawan 1996
C. Shojaei Kawan, *Mädchen sucht seine Brüder*, in R.W. Brednich (hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens*, VIII, Berlin-New York 1996, cc. 1354-1366.
- Uther 2024²
H.-J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki 2024.

“Par le sanc Dé, c’est merde!”
Elementi scatologici nei *fabliaux* antico-francesi

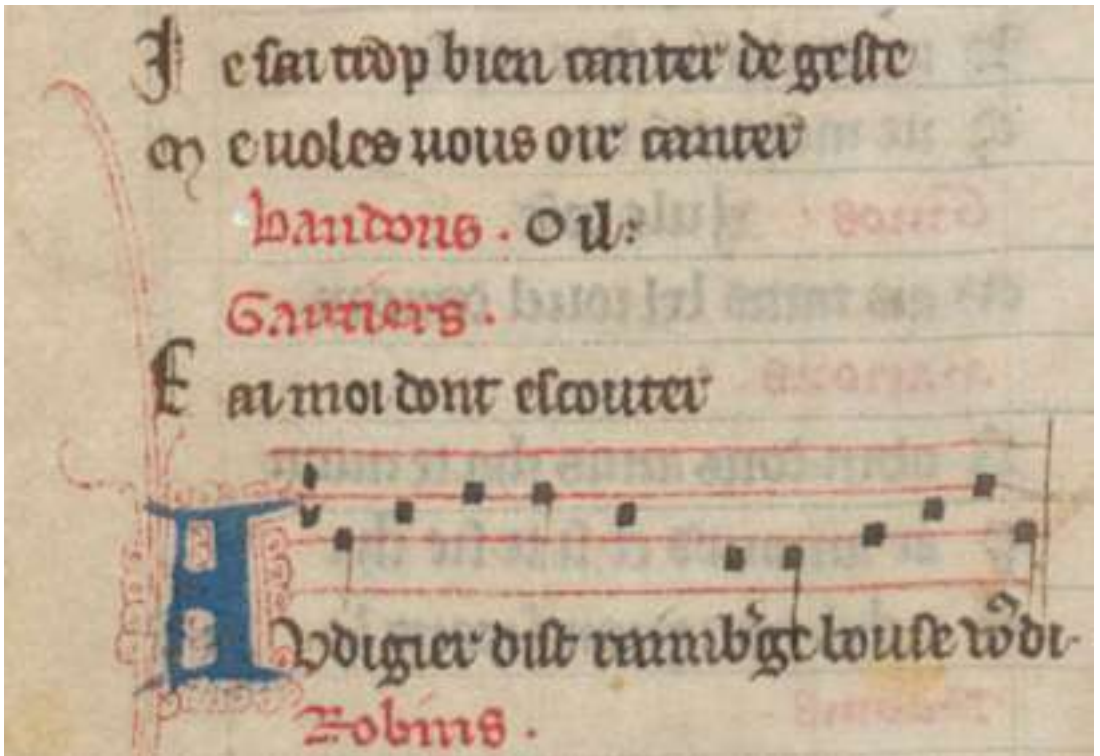
Marco Venezia

All’interno della ricchissima letteratura antico-francese del XIII secolo esiste un gruppo di racconti noti alla critica come *fabliaux* (che in italiano sono stati tradotti come “favolelli”). Il termine *fabliau* è una forma dialettale piccarda proveniente dal lat. *FABULELLUM > afr. *fable/fableau*: come il loro nome dialettale specifica, i *fabliaux* fanno parte della produzione letteraria originaria della Francia del Nord. Nella terminologia medievale i *fabliaux* non compongono un genere ben definito, confondendosi spesso con il *dit* ‘detto’, o con altre denominazioni generiche, come *conte* o *aventure*, *proverbe* o *exemple*, *fable*. I testi che sono denominati *fabliaux* nelle fonti manoscritte sono circa una settantina, ma i componimenti ascritti al genere dalla critica sono in tutto circa 130, secondo il censimento della più recente e completa edizione, il *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux* (NRCF).

Per lo scopo di questo intervento basterà ricordare che si tratta di testi di lunghezza variabile, ma comunque brevi (da alcune decine a diverse centinaia di versi, fatta eccezione per *Trubert*, che ha la lunghezza di un romanzo breve), composti in distici di ottosillabi a rima baciata – il metro narrativo per eccellenza del romanzo francese, come nel caso di Chrétien de Troyes. L’argomento può essere vario, ma i tre quarti del corpus sono costituiti da racconti a sfondo erotico, con un linguaggio che volentieri sfocia nell’osceno; i protagonisti sono spesso personaggi stereotipati tratti dal mondo reale, che toccano le classi della borghesia cittadina, i contadini (*vilain*), il clero, anche se non mancano testi ambientati nel mondo cavalleresco. Più volte i racconti narrano episodi di adulterio, secondo schemi narrativi consolidati e tradizionali, come quello del giovane bacelliere (o del prete) che riesce grazie alla propria astuzia a sedurre la moglie di un vecchio stolto senza che esso se ne accorga – trattasi del tema del “cocu battu et content” (titolo di una favola di La Fontaine), ovvero il “cornuto punito e felice” (Nykrog 1957, 66-69). Per le situazioni narrative che rappresentano, i *fabliaux* sono spesso considerati come gli antenati della novella: lo stesso Boccaccio ha fatto un uso ampio di questo repertorio narrativo durante la redazione del *Decameron*.

Riassumendo, si tratta di testi comici, largamente ispirati ad argomenti erotici e capaci di sfociare talvolta nell’osceno, che mettono in scena personaggi reali legati al mondo cittadino.

Attorno alla definizione generica (che cos’è un *fabliau*?) e al pubblico di questi racconti si è sviluppata un’ampia discussione critica, già a partire



1. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566, c. 48v (part.).

dai tempi di Bédier 1893, che li definiva come dei “contes à rire en vers” (“racconti per ridere in versi”) rappresentanti l’ascesa della borghesia delle città commerciali della Piccardia e delle Fiandre durante il Duecento. La proposta di Bédier è stata poi ribaltata da Nykrog 1957, secondo il quale il *fabliau* rappresenta il controcanto parodistico della poesia d’amore e del romanzo cortese. Secondo lui, il pubblico che accedeva a questi testi era quindi prevalentemente aristocratico, dato che quando nei *fabliaux* si ride lo si fa prevalentemente a spese delle classi inferiori della società. Nykrog propone allora la definizione di “burlesque courtois” (“burlesco cortese”), anche se va detto che l’elemento parodico che egli mette in rilievo, certo presente in alcuni racconti del corpus, è in fin dei conti molto ridotto se non assente nella maggior parte dei testi, come un rapido confronto può mettere in luce.

Prendiamo allora qualche esempio di parodia a tema scatologico tratto da altri generi testuali. All’interno della lirica dei trovatori si trovano alcuni *contrafacta* parodici in cui il testo di una canzone d’amore è modificato per mettere in luce il basso corporale. Famoso è per esempio quello di una canzone di Bernart de Ventadorn, di cui riporto solo l’*incipit*:

Quan la freid’ aura venta
devés vostre païs [...]

Quando la brezza fresca soffia
dalla direzione del vostro paese

Che diventa nel *contrafactum*:

Quan lo petz del cul venta
dont Midonz caga e vis [...]

Quando il peto dal culo soffia
dal quale la mia signora caga e piscia

con una sostituzione dell’*aura* provenzale, la “brezza” (*topos* della lirica cortese), con il *petz*, e il rispetto delle rime del poema d’origine. Pensiamo poi, in ambito oilico, al *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, *pièce* teatrale nella quale è trascritta la notazione musicale di una delle uniche due melodie epiche oggi conservate [Fig. 1]. Qui un personaggio propone di “canter de geste” “cantare di gesta” e, per farlo, intona il v. 321 di *Audigier*, canzone di gesta, certo, ma parodica, della quale basterà leggere i vv. 321-324:

“Audigier, dit Grinberge, ‘bouse’ [vos di.	“Audigier, dice Grinberge, ‘merda’ [vi dico.
De trois de mes estrons et un demi	Con tre miei stronzi e mezzo
Vos desgeüneroz demain matin	farete colazione domattina,
Si baiseroiz mon cul et l’aubatri”.	e poi mi bacerete il culo e l’ano”.

Al di là del semplice verso di insulto, il riso, all’interno della *pièce* teatrale, è prodotto dalla complicità del pubblico, che coglie certo la citazione di una melodia epica, sulla quale sarebbe possibile cantare qualsiasi testo ‘serio’, utilizzata però per intonare un testo osceno e parodico. L’effetto prodotto è lo stesso che potrebbe provocare oggi lo storpiamento di un’aria d’opera o di una canzonetta. In questo caso specifico vorrei poi segnalare la grande varietà lessicale nell’indicare gli escrementi propria all’antico francese, che distingue in maniera abbastanza precisa quelli umani da quelli animali. In particolare, è qui utilizzato il sostantivo *estront* “matière fécale consistante et moulée” (*FEW* XVII 263a *STRUNT (anfrk.) “Menschenkot” [= “escremento umano”]), termine germanico alla base anche dell’italiano “stronzo”), oltre a *bouse* (*FEW* I 473b *BOVACEA “Kuhmist” [= “letame”]).

Se pensiamo poi ai complessi rovesciamenti parodici relativi al basso corporale analizzati da Bachtin nel suo studio su Rabelais, che il critico russo considerava come derivanti da modelli medievali (Bachtin [1965] 1979), leggendo i *fabliaux* avremo l’impressione di trovarci di fronte a qualcosa di nettamente diverso, di stampo largamente realista. Questo costruito gioco meta-letterario di parodia dei testi cortesi è infatti molto raro nei *fabliaux*, e si ritrova solamente in alcuni testi, o talvolta solamente in alcune redazioni dello stesso racconto (Rychner 1960), dato che i testi potevano essere adattati per essere recepiti da pubblici diversi. Tra i *fabliaux* che parodiano il mondo cavalleresco si può ricordare il *Chevalier qui fist parler les cons*, nel quale un cavaliere acquisisce grazie a tre fate il dono di parlare con i genitali delle donne; questo racconto, riscritto e adattato, sarà poi stampato nel 1747 col titolo di *Nocrion, conte allobroge* e sarà utilizzato da Diderot per



2. *Nocrion Conte Allobroge*, s.l., 1747, frontespizio.

la redazione del suo romanzo *Les bijoux indiscrets* (Léglu 2019) [Fig. 2]. Al di là di casi eccezionali come questo, però, lo spirito realista domina nella maggior parte dei testi del corpus.

Se i racconti a sfondo erotico sono stati largamente studiati, all’interno del corpus definito dal *NRCF* esiste un piccolo novero di testi a tema apertamente scatologico che ancora attendono una trattazione sistematica. Editi già a partire dalla fine del Settecento (Maillet 2014), essi sono stati però studiati in maniera molto parziale dalla critica (come testimonia la bibliografia di Cobby 2009, 219, che indica solamente quattro studi dedicati direttamente alla scatologia, tra i quali i più importanti sono Gier 1983 e Nayar 2006), divenendo l’oggetto di un tabù già a partire da metà Ottocento, quando Le Clerc li definì “ignobles pages” e “méprisables ouvrages” (“pagine ignobili” e “opere spregevoli” Le Clerc 1856, 206). Secondo Francesco Montorsi, i *fabliaux* a tema scatologico sono sei: *Charlot le Juif*, *Trubert*, *Joulet*, *La Crote*, *Le Vilain*, *Asnier et Porcelet* (Montorsi 2011, 43), tutti studiati in maniera approssimativa dalla critica. Secondo lo studioso, il motivo della mancanza di ricerche su questi racconti sarebbe molto semplice e da ricondurre principalmente alla paura di molti di vedere il proprio nome associato a testi di tal fatta (!).

Vorrei ora presentare qualche riflessione su uno di questi sei *fabliaux* scatologici, ovvero il breve racconto intitolato *La crote* (*NRCF* § 57). Prima di proporre qualche elemento di analisi, vorrei però fornire una prima traduzione del testo, dato che esso non è mai stato pubblicato nei rari volumi antologici di *fabliaux* stampati in Italia (in particolare Belletti 1982, Brusegan 1999 e Barbero 2009); segnalo che il testo che seguo è quello critico pubblicato nel *Nouveau recueil des fabliaux* (*NRCF*, § 57, t. VI, 31- 32).

A cui que il soit lait ne bel, Commencier vos voil un fablel, Por ce qu’il m’est conté et dit Que li fablel cort et petit	4	Per chiunque sia brutto o bello voglio cominciare un <i>fabliau</i> , poiché mi è stato raccontato e detto che i <i>fabliaux</i> corti e brevi
Anuient mains que li trop lonc. Or escoutez ci après donc Que il avint a un vilain:		annoiano meno di quelli troppo lunghi. Ora ascoltate qui di seguito, dunque, che cosa successe a un villano.
Sor un coissin tot plain d’estrain	8	Su un cuscino tutto pieno di paglia
Se degratoit delez son feu, Et sa fame fu en son leu Del’autre part seur une nate.		egli si grattava di fianco al suo fuoco. E sua moglie era nel suo angolo, Seduta su una stuoia dall’altra parte.
Et li vilains, qui se degrate, Empoingne sa coille et son vit;	12	Il villano che si gratta Impugna le sue palle e il suo cazzo.
Sa fame apele que il vit: “Dame, foi que vos me devez, Or devinez, se vos savez,	16	Dato che la vede, chiama sua moglie: “Dama, per la fede che mi dovete, ora indovinate, se lo sapete,
Qu’est ce que je tieng en mon poing?” Et cele, qui ne fu pas loing,		cosa tengo nel mio pugno”. Ed ella, che non era lontana,

- Li respont, qui n'est pas coarde:
 "Li maleoiz feus le vos arde! 20
 Je cuit que ce soit vostre andoille.
 – Par mon chief, ainçois est ma coille,
- Fet li vilains qui gist sovine:
 Vos n'iestes pas bone devine!" 24
 Et la dame tout coiemment
 Taste a son cul isnelement;
 Semblant fet qu'ele se desfrote,
 S'a trové une masserote 28
 Qui ert plus grosse que un pois.
 A soi la sache demanois:
 A tout le poil a li la tire.
 A son seignor commence a dire: 32
 "Sire, fet ele, or gaigeroie
 A vos, se gagier m'i osoie,
 Qu'a trois moz ne devineroiz
 Que je tien ci entre mes doix. 36
 – Hé, g'i met denree de vin,
- Fet li vilains, par saint Martin!"
 Einsi fu faite la fermaille.
 Et cele la crote li baille: 40
 Li vilains la prent et si taste.
 "Par foi, fet il, je cuit c'est paste,
 Porce qu'ele est un petit mole.
 Par mon chief, c'est fausse parole!" 44
 Fet la dame mout hautement.
 "Vos mentez au commencement:
 Or n'avez que deus moz a dire.
- Par le cuer Dé, je cuit c'est cire, 48
 Que ou que soit avez trovee.
 – Par foi, c'est mençonge provee!"
 Fet ele, qui le tient por sot.
- "Or n'avez a dire q'un mot" 52
 Et cil en sa gole dedenz
 La masche et mere entre ses denz,
 Que paor a que il ne perde.
 "Par le sanc Dé, fet il, c'est merde! 56
 Or m'en puis bien apercevoir!
 Par mon chief, vos avez dit voir:
 Ce est merde de tot a estrous!
- gli risponde con baldanza:
 "Il maledetto fuoco ve la arda!
 Credo che sia la vostra salsiccia.
 – Per la mia testa, piuttosto son
 [le mie palle,
 non siete una buona indovina!",
 dice il villano, che resta disteso.
 La moglie di nascosto
 ha tastato rapidamente il proprio culo.
 Facendo finta di grattarsi,
 così ha trovato un grumo
 che era più grosso di un pisello.
 A sé lo trae all'istante,
 lo tira verso sé con tutto il pelo.
 A suo marito comincia a dire:
 "Sire, ora scommetterei con voi,
 se osassi scommettere,
 che con tre parole non indovinereste
 che cosa tengo tra le mie dita.
 – Ahimé, scommetto una derrata
 [di vino,
 Fa il villano, per san Martino!"
 Così fu fatto l'accordo.
 E lei gli dà l'escremento:
 il villano lo prende e lo tasta.
 "Per la mia fede, credo sia pasta,
 Poiché è un po' morbida.
 Per la mia testa, è sbagliato!"
 risponde la dama nobilmente.
 "Voi mentite in principio:
 Ora non vi restano che due parole
 [da dire.
 Per il cuore di Dio, credo che sia cera,
 Che chissà dove l'avete trovata.
 – Per la mia fede, è una falsità provata",
 Risponde lei, che lo considera
 [uno stupido,
 "Ora non potete dire che una parola".
 E quello, che ha paura di perdere,
 la mastica nella sua bocca
 e impasta tra i denti, e dice:
 "Per il sangue di Dio, è merda!
 Ora me ne posso accorgere per bene.
 Per la mia testa, avete detto il vero:
 è assolutamente merda!

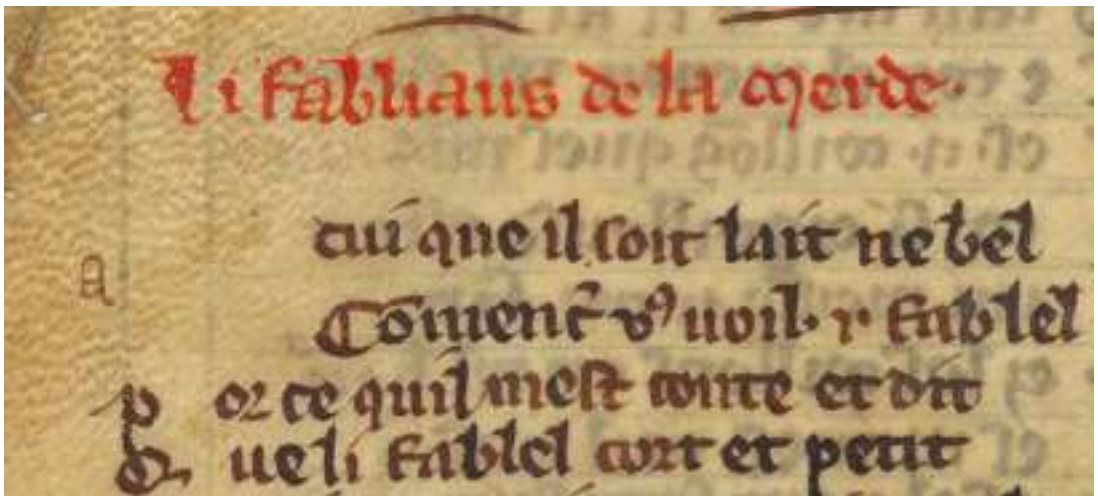
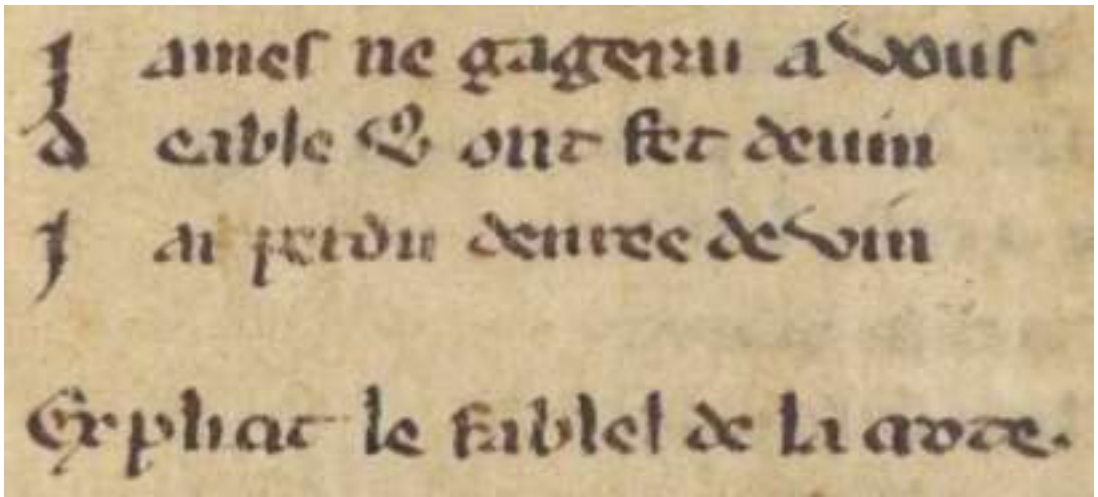
Ja mes ne gaigerai a vos: Deable vos ont fait devin! Je vos doi denree de vin”.	60	Mai più scommetterò contro di voi: i diavoli vi hanno fatto indovino! Vi devo una derrata di vino”.
---	----	---

Il *fabliau* è trasmesso da due manoscritti diversi, Paris, BnF, fr. 837 (A) e Paris, BnF, fr. 1593 (E). Si tratta di due immensi volumi antologici, molto diversi nella loro struttura: A è il risultato di un progetto unitario, ed è uno dei codici più celebri della storia della letteratura medievale francese (cfr. almeno Collet 2005, ma la bibliografia è sterminata); E è invece un codice composito (cfr. Morend Jaquet 2015). Seppure essi abbiano origine e struttura diversa, sono stati definiti entrambi come “libri-biblioteca”, contenenti ampie collezioni di *fabliaux*, ma anche vite di santi, testi a sfondo morale e romanzi cortesi, a riprova che i confini tra cortesia e anti-cortesia erano molto meno netti di quello che potremmo pensare. Nella classificazione dei 43 manoscritti contenenti almeno un *fabliau*, A è quello che ne contiene il numero maggiore, 58, mentre E figura tra i cinque più grandi collettori del genere. Da un manoscritto all’altro, il testo del *fabliau* ha subito diverse modifiche, che hanno richiesto l’intervento critico degli editori. Due di questi interventi mi paiono importanti perché vanno a toccare un punto cruciale per lo sviluppo del testo, oltre a mettere in questione lo stesso titolo del racconto.

Il termine *crote*, che oggi ha valore di “Fiente globuleuse plus ou moins dure de certains animaux et, ext., tout excrément solide (animal et humain)” (*TLFi*) ha in realtà un senso più limitato nella lingua medievale e serve prevalentemente a indicare gli escrementi animali, come permette di osservare il *FEW* XVI 407b *KROTTA “fiente globuleuse de certains animaux (chèvre, lapin, etc.)”, così come gli esempi che propone TL II 1101a, che rimandano principalmente al mondo animale (come *Audigier* v. 516 “.XXX. crottes de chievre a chascom tent”, “trenta cacche di capra a ciascuno presenta”). La sola citazione tra quelle indicate dai dizionari che non sembra rinviare a un escremento animale è tratta dal *Roman de la Rose*, vv. 11940-11946, in un passaggio che descrive gli abiti dei beghini mendicanti:

S’il ne veulent estre ypocrite, Tel gent puissent estre maudite!	11940	Se non vogliono essere ipocriti, Che le persone di questa razza [siano maledette.
Ja certes teus genz n’amerons, Mais beguins as granz chaperons, As chieres pales et alises Qui ont ces larges robes grises Toutes fretelees de crottes.	11945	Certamente noi non ameremo mai [gente di tal razza, ma piuttosto beghini dai cappelli [larghi, dai visi pallidi e lisci, che portano i loro abiti larghi e grigi, tutti incastrati di escrementi.

La questione diventa problematica, poiché nel testo edito dall’équipe olandese del *Nouveau recueil* non è mai presente il termine *crote*, che appare solo



3. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 837, c. 333ra (part.).
4. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1593, c. 18ova (part.).

nel titolo e al v. 28 del manoscritto A, lezione che però gli editori rifiutano. Prendiamo allora i vv. 27-28: il manoscritto A, o il suo antigrafo, cade qui in un *saut du même au même* (entrambi i versi cominciano per S-) che il copista nasconde sapientemente, aggiungendo un verso. Per quanto la sua lezione sia accettabile, quella di E gli è però preferibile, dato che esplicita il motivo del gesto della moglie (come suggerito nel commento critico, *NRCF* t. VI, 318):

ms. A, vv. 26-28
 [La dame] taste a son cul isnelement
 Si i a trové une crote
 Qui resamble une machelote.

ms. E, vv. 26-28
 [La dame] taste a son cul isnelement
 Semblant fet qu'ele se desfrote
 S'a trové une masserote.

L’inserimento di *crote* al v. 27 del manoscritto A andrà quindi interpretato come una correzione del copista, alla ricerca di una rima in *-ote*, integrazione certo ammissibile, ma che utilizza un termine mai presente altrove nella lingua medievale per indicare direttamente un escremento di origine umana. Anche il titolo *La crote* si ritrova solamente nel manoscritto A. La particolarità di questo codice è di indicare i titoli dei diversi testi all’interno dell’*explicit* [Fig. 3] (“Explicit le fablel de la crote”), mentre il progetto originario non prevedeva rubriche iniziali (Lalomia 2014, 11-13). Esse sono state aggiunte in un secondo momento da un lettore Tre o Quattrocentesco (“de la crote”), che s’ispira prevalentemente a quello che legge negli *explicit*, mentre il manoscritto è sicuramente duecentesco. Ora, il *fabliau* ha un altro titolo nel manoscritto E, che a mio avviso meglio spiega il senso generale del testo. Le Clerc parlava già di “une pièce, [...] le *Fablel de la Crote*, publiée d’abord par extraits sous un autre titre pire encore, et qu’on aurait bien pu se dispenser d’imprimer tout entière” (“un brano, [...] il *Fablel de la Crote*, pubblicato già come estratto con un titolo ancora peggiore, e che avremmo potuto esimerci dal pubblicare tutto intero” Le Clerc 1856, 206). Questo “titolo ancora peggiore” è quello che si ritrova all’inizio del testo nel manoscritto E [Fig. 4], che recita “Li *fabliaus de la merde*” “il *fabliau della merda*”. Esso mi pare più appropriato, perché la *pointe* del *fabliau* si raggiunge nel momento di agnizione del marito, il quale, dopo avere assaggiato la *paste* che la moglie gli ha dato in mano, esclama “Par le sanc Dé, fet il, c’est merde!” (v. 56), termine ribadito, non in rima (e quindi senza vincoli fonici), nell’ultima replica della moglie “Ce est merde de tot a estrous!” (v. 59). *Merde* andrà allora probabilmente preferito a *crote*, titolo del solo manoscritto A derivante da una correzione dei vv. 27-28.

Il gioco di parole della *pointe* finale della moglie (v. 59) presenta poi qualche elemento supplementare. Mi pare che qui si faccia ricorso a una battuta di spirito ‘paleografica’: come noto, i manoscritti in scrittura gotica spesso confondono [n] e [u], entrambe formate da due *jambages* verticali. In questo modo, la locuzione avverbiale “a estrous”, che significa “tout à fait, certainement” (“certamente”), potrebbe essere anche interpretata, forzando la rima *estros/vos* come “a estrons”, termine già analizzato alla p. 111. Altrimenti non si spiegherebbe la grafia, conservata da entrambi i codici, che preferiscono la forma dittongata *estrous* a quella comune in antico francese *estros*.

In conclusione, il *fabliau* “La crote”, che dovremmo forse rinominare “La merde” si costruisce come un testo osceno, interamente incentrato sulla tematica scatologica, che però rimane nel fondo un “conte à rire”. Secondo Gier gli elementi su cui si fonda il racconto rientrano nella categoria della “unbeschwerte Transgression” (“trasgressione spensierata” Gier 1983, 163): anche oggi un testo come *La crote* ci fa “ridere”, al pari di alcune sordide barzellette da taverna, senza però farci provare ribrezzo. L’elemento scatologico non dà quindi in questo caso origine ad aggressività nei confronti delle persone più deboli della società, per esempio le donne, che anzi risul-

tano le vere vincitrici, come la moglie del *vilain* (si pensi anche a un *fabliau* celebre, *Berengier au long cul*). È proprio la figura del villano, inavveduto e pronto a compiere atti stolti senza rifletterci, a essere maggiormente criticata (per approfondire, Borghi Cedrini 1989).

Siamo quindi lontani da testi più complessi da un punto di vista letterario, come *Audigier* o i *contrafacta* trobadorici, nei quali l'elemento scatologico è invece interamente al servizio della parodia letteraria.

Bibliografia

Testi

Audigier

L. Lazzarini (a cura di), *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, Roma 2003.

Barbero 2009

Barbero, *La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali*, Vercelli 2009.

Belletti 1982

G. Belletti, *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea 1982.

Brusegan 1997

R. Brusegan, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino 1997.

NRCF

W. Noomen, N. Van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux*, 10 t., Assen 1983-1998.

Roman de la Rose

Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, éd. A. Strubel, Paris 1992.

Studi

Bachtin [1965] 1979

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965], Torino 1979.

Bédier 1893

J. Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris 1893.

Borghi Cedrini 1989

L. Borghi Cedrini, *La cosmologia del villano secondo testi extravaganti del Duecento francese*, Alessandria 1989.

Cobby 2009

A.E. Cobby, *The Old French Fabliaux*, Woodbridge 2009.

Collet 2005

O. Collet, "Encore pert il bien aus tés quels li pos fu" (Le Jeu d'Adam, v. 11): le manuscrit *BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIIIe siècle*, in *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, éd. M. Mikhaïlova, 2005, 173-192.

FEW

W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., 1928-2002.

Gier 1983

A. Gier, *Skatologische Komik in der französischen Literatur des Mittelalters*, “Wolfram-Studien” 7 (1983), 154-183.

Lalomia 2014

G. Lalomia, *En fabliaus doit fables avoir. Studi sui fabliaux*, Soveria Mannelli 2014.

Le Clerc 1856

V. Le Clerc, *Fabliaux*, in *Histoire littéraire de la France*, t. 23, Paris 1856, 69-215.

Léglu 2019

C. Léglu, *Illicit Speech, Unsayable Bodies and Eighteenth-Century Medievalism: “Nocrion: Conte Allobroge” (1747)*, “Forum for Modern Language Studies” 55 (2019), 171-186.

Maillet 2014

F. Maillet, *Quand les fabliaux étaient en liberté. Barbazan, La Curne, Paulmy*, in *L’étude des fabliaux après le Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, éd. O. Collet, F. Maillet, R. Trachsler, Paris 2014, 39-62.

Montorsi 2011

F. Montorsi, *Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique*, “Questes” 21 (2011), 35-54.

Morend Jaquet 2015

G. Morend Jaquet, *La matière dans tous ses états. Du recueil révisé au livre recomposé : les cas des mss Paris, BnF, fr. 15S3 et Genève, BGE, 17Sbis*, in *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, éd. G. Giannini, Fr. Gingras, Paris 2015, 161-173.

Nayar 2006

S.J. Nayar, *Coprus [sic] Christi: the scatological tales of the fabliaux*, in *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, H.A. Crocker (ed.), New York-Basingstoke 2006, 63-81.

Nykrog 1957

P. Nykrog, *Les fabliaux*, Genève 1957.

TL

A. Tobler, E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Berlin-Wiesbaden-Stuttgart 1925-2002.

Corpi morti e acque vive. Gli *ex voto* del Santuario della Vergine “dell’Acqua” di Monteortone

Maria Bergamo

Eliseo gli inviò un messaggero a dirgli:
“Va’, làvati sette volte nel Giordano;
la tua carne tornerà sana e tu sarai puro”.
2Re 5, 10

“Fatto e’l voto, di subito io fui fatta sana,
onde son vegnuda, e ho lassà questa mia figura”.
Tomasini *Historia*, 47

Una delle relazioni più strette e complesse tra la *materialità* dei corpi e la loro rappresentazione artistica si compie in quella categoria di manufatti definiti *ex voto*, ovvero oggetti di varia composizione e natura posti in un luogo sacro a invocare l’intercessione divina o a rendere grazie per l’avvenuto miracolo. Questo breve contributo si svolge su diversi piani ermeneutici: dal piano simbolico e religioso, a quello artistico e storico, fino a quello esperienziale e performativo. Tutto però a partire da un caso singolare, il Santuario della Beata Vergine “delle acque” di Monteortone, ad Abano Terme. In particolare, ci si avvarrà dell’*ekfrasis* degli antichi *ex voto* (ora perduti) narrata nella *Historia della Beata Vergine di Monte Ortone* dall’illustre vescovo ed erudito Giacomo Filippo Tomasini (1595-1655) che permette di tornare a riflettere su questo tema in un contesto storico e geografico peculiare come il bacino termale dei Colli Euganei, in cui da secoli corpi feriti e membra stanche trovano cura, sollievo – e forse miracoli – nell’abbraccio caldo e risanante delle acque termali [Fig. 1, 2].

1. Oggetti e corpi

Contro una passata concezione storico artistica di impronta estetizzante che superficialmente li categorizzava come ‘arte popolare, minore, volgare’, gli *ex voto* ritrovano nei recenti studi un grande valore: se gli studi sociali e della *Volkskunst* come quelli di Hauser o Toschi pionieristicamente ne avevano sottolineato l’apporto sociologico e devozionale, a partire dagli studi di Warburg sui ritratti di cera quattrocenteschi nel 1902, passando per Belting, Freedberg e Didi-Huberman, spetta alle discipline della iconologia, della semiotica, della linguistica, e alle moderne teorie del linguaggio visivo il merito di averne esaltato lo straordinario potere iconico. Nella raccolta ed esposizione di innumerevoli tavolette dipinte, doni, fotografie, oggetti,



1. Jacopo Parisati da Montagnana, *Ritrovamento dell'icona della Vergine e guarigione di Pietro Falco*, affresco, 1497, Abano Terme, Santuario di Santa Maria di Monteortone (dettaglio).
2. Frontespizio dell'*Historia della Beata Vergine di Monteortone* di Giacomo Filippo Tomasini, edita in Padova il 1644.

ricordi, ritratti, parti anatomiche, si pone in discussione il concetto stesso di arte e di artista, e si chiamano a confronto i sistemi di rappresentazione contemporanei come i *ready-made*, la pop-art, fino alle installazioni performative, immersive, relazionali o *site-specific* (non potendo proporre una bibliografia esaustiva, oltre ai celebri testi citati – Hauser 1958; Toschi 1971; Warburg 1902; Belting 2001; Freedberg 1989; Didi-Huberman 2006 – per una sintesi si veda Sciolla 2020 e la bibliografia della grande ricerca di Grimaldi 2020).

Alessandro Dal Lago in *Fuori cornice*, saggio che scelgo tra i molti come fondamentale, partendo dalle *Accumulations d'objets* di Arman definisce gli *ex voto* come “feticci ragionevoli”:

In fondo, che altro è un *ex-voto* se non un ‘feticcio ragionevole’? Feticcio perché è una cosa che incarna una sorta di esperienza spirituale, e ragionevole, perché

la sua logica è essenziale e semplice, perché racconta dei fatti e, contemporaneamente, è frutto di un percorso concettuale (Dal Lago 2008, 56).

Molto simile d'altronde è il discorso portato avanti da Herbert Kessler nella sua magistrale opera tesa a sottolineare l'importanza degli oggetti – delle più svariate nature – nell'esperienza artistica. L'approccio sinestetico necessario a comprendere la “vita degli oggetti” e il loro valore in una “comunità sensoriale” trova piena realizzazione nell'arte votiva, in cui manufatti dai più preziosi ai più umili attivano un movimento, interno ed esterno, nello spettatore. È una dimensione percettiva che supera secoli, spazi e religioni, e che vale per l'occhio dell'uomo medievale, come quello moderno, come il contemporaneo (Kessler 2019).

Agli occhi del vescovo Tomasini il Santuario di Monteortone nel Seicento non si allontana da questo carattere esperienziale, e così descrive il suo ingresso in chiesa:

*Hic omnis Templi paries, postesque sacrati
Undique picturis fulgentes, undique signis:
Quae suspensa tholo, varijs e partibus orbis
VOTORVM posuere rei, DONARIA monstrat.*

Ecco su tutti i muri del Tempio, e sui pilastri consacrati, / Ovunque risplendevano immagini, ovunque insegne: / Pendenti dalla volta, provenienti da varie parti del mondo, / Erano esposti oggetti ex-voto, donaria.

*Adeo nimirum, Tabellae Votivae, Vestes,
Enses, Scuta, Galeae, Vexilla, singentia
Cetorum ossa, Carmina, diversorum
Imagines, ac Statuae, undique in oculos
incurrabant, quae de more piorum fidelium
diversis è locis huc adferuntur
(Tomasini *De donariis*, 6).*

Immediatamente allora giunsero ai nostri occhi da ogni parte tavole votive, vesti, spade, scudi, elmi, bandiere, grandi ossa di cetacei, poesie, immagini varie e statue, portati qui da luoghi diversi secondo l'usanza dei pii fedeli [traduzione di chi scrive].

Dalle parole che descrivono l'ambiente stracolmo di oggetti, emerge un dato quantomai significativo nel contesto di questo convegno: la dimensione affettiva, sensoriale e ‘organica’ in cui questi oggetti vivono. L'*ex voto* è infatti, innanzitutto, la restituzione visibile, la testimonianza materiale di un evento, di un effetto trasformativo, di un passaggio da uno stato a un altro: non è solo racconto o ricordo di un'esperienza vissuta, ma ne è l'incarnazione. Il miracolo, la guarigione, la grazia ricevuta – interna o esterna che sia, visibile o invisibile – trova una ‘materializzazione’ negli oggetti e nei doni che ne perpetuano la memoria. È nel legame con il corpo che ha esperito l'evento miracoloso che la sua rappresentazione trova la propria ragion d'essere, come scrive una devota che nel marzo 1454 lascia a Monteortone la propria statua-ritratto dichiarando:



3. Disegni di varie procedure chirurgiche tratte dal *Liber Medicinarum* di John Arderne, miniatura, 1425 ca., London, British Library, BL Sloane 56, c. 44.
4. Ex voto anatomici in cera in una cappella in Portogallo, XX secolo.

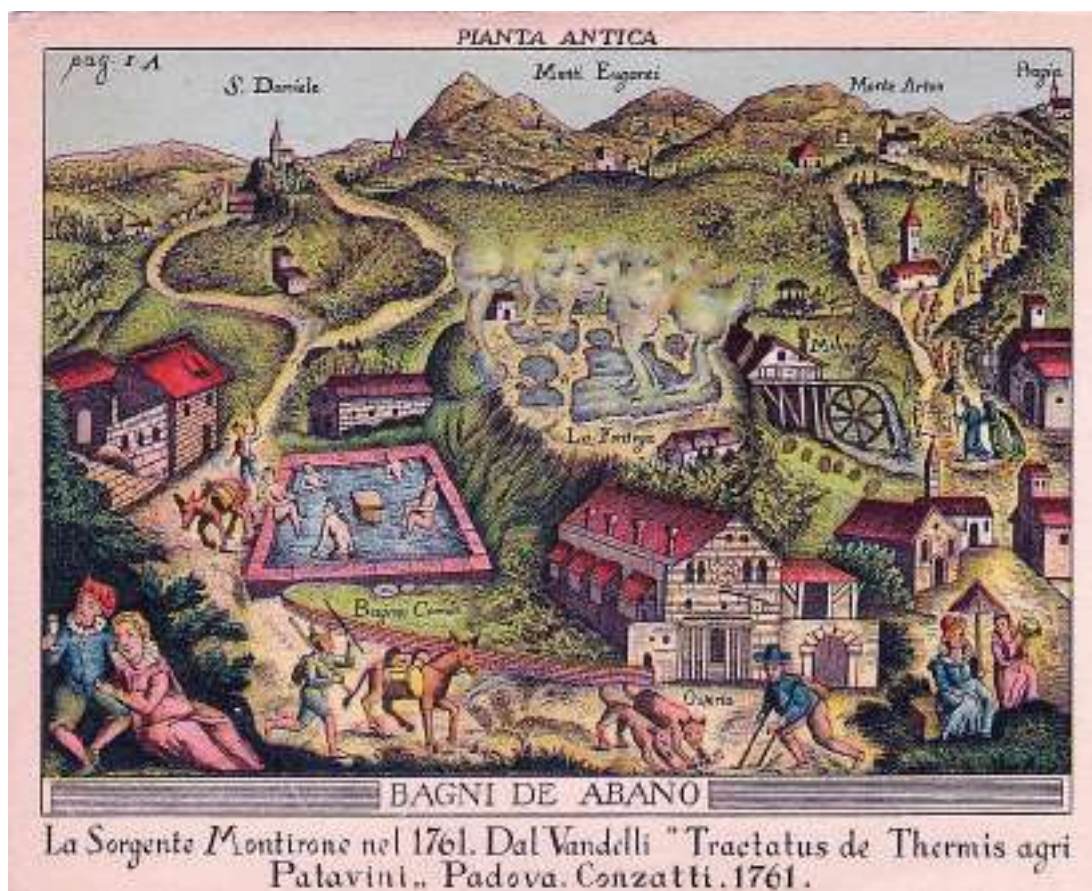
Sia noto à cadauna persona come mi, Andriana de Gabrieli da Padova, siando inferma da peste, e spedita della mia vita, essendomi morti in casa sei [familiari], ne sperando in humani aiuti havendomi tutti abbandonà, mi avodè [votai] alla Madre di grazia di Monte Orton, che mi desse grazia di darne la sanità, e fatto che have e'l voto, di subito io fui fatta sana, & liberata del tutto. Onde son vegnuda, e ho lassà questa mia *figura* à laude, e gloria della Madonna che sempre possa venire à visitare Amen (Tomasini *Historia*, 46-47).

L'immagine di sé stessa, in ginocchio e a mani giunte, preziosa, bella e intatta, resta in eterno a cantare la ritrovata integrità del corpo della donatrice. Diversamente, altre tipologie di offerte votive come manufatti o doni anonimi (in tutti i santuari si trovano collezioni infinite di protesi, stampelle, armi, fino a moderni caschi di motocicletta e pacchetti di sigarette) agiscono sul potere sineddotico dell'evidenza materiale: grazie alla reinvenzione dei devoti, un qualsiasi oggetto si carica di valore simbolico, diventa esperienza, racconto, "un concentrato di umanità, e perfino di tenerezza" (Dal Lago 1983, 57). Ogni *voto* è documento di una individuale "piccola passione" (Spera 2010, 170). Ancora a Monteortone si descrive la moltitudine di oggetti "che attestano la gioia e consolazione dei tribolati":

Viene il resto de' muri della Chiesa ornati di molte altre offerte, molti abiti d'huomini, e da donne, & gran quantità di crocchiole, e molte parti humane di stucco e di cera con altre antichità, che tutte attestano le continue grazie, che quì ricevono li tribolati, essendo veramente questo luogo il refugio di questi, e l'allegrezza e consolazione di quelli, che devotamente li ricorrono (Tomasini *Historia*, 133).

Visitare una collezione di *ex voto* significa, anche per chi non è credente, interrogarsi, al di là della mera apparenza, sui rapporti che intercorrono tra cultura materiale ed esistenza. Ciò vale tanto più per i corpi, magari rappresentati serialmente nei modelli anatomici, impronte di organi e membra in argento, argilla o cera: gambe, braccia, teste, seni, mani, fegati, polmoni divengono *media* totemici su cui si deve posare la grazia. E la loro efficacia sta nell'essere espressione di una dimensione comune: "Quelle gambe, quei fegati e cuori sono di tutti e di nessuno, è ciò che rimane di un essere umano spersonalizzato dalla sofferenza. Non sono oggetti che alludono al corpo ma corpi che diventano oggetti" (Dal Lago 1989, 59) [Figg. 3, 4]. Per questo aspetto così brutale valga su tutti uno dei doni più *cringe* della perdita raccolta euganea, un calcolo renale incastonato in un reliquiario d'argento:

Il Signor Pietro Bonino Veneziano aggravato dal male della pietra, mentre alli eccessivi dolori non può il misero trovar rimedij che lo sollevino, già vicino à morte, ricordatosi di questa santa Imagine, ad essa votato, ecco orina, e nell'orina una pietra di molta grandezza, la quale quì legata in argento portò per testimonio del conseguito suffragio (Tomasini *Historia*, 57).



5. *I Bagni de Abano*, incisione in D. Vandelli, *Tractatus de Thermis agrj Patavini*, Padova 1761, Tav. 1. Si noti il santuario in alto a destra chiamato “Monte Arton”.

2. Luogo e racconto

L’esperienza suscitata da questi stessi oggetti, inoltre, ha un’azione proattiva, perché rianima costantemente la pratica rituale, perpetuando la vita del luogo che li ospita e il cui culto li ha originati, il santuario.

Nell’ordinamento della Chiesa cattolica è ben precisa la distinzione tra una chiesa e un santuario: quest’ultimo è un luogo peculiare, uno spazio sacralizzato in cui trova espressione un *surplus* di sacralità, un’unicità culturale spontanea data dalla coscienza comunitaria e dalla pietà popolare. Un santuario e il suo valore si riconoscono specificamente dagli *ex voto*, dai doni che accoglie, dai pellegrini che lo visitano (Malecha 2020; Vauchez 2000; Otranto 2017).

È con questa intenzione che l’erudito vescovo Giacomo Filippo Tomasini, campione della cultura antiquaria e classicistica delle accademie venete (Trebbi 2019), redige nel 1644 l’opera a cui stiamo facendo riferimento in questo testo: la *Historia della Beata Vergine di Monte Ortone*. Il testo si configura

come un trattato storico-devozionale volto a ricostruire l'origine e lo sviluppo del culto nel santuario mariano situato nei pressi di Abano Terme. A partire dalla miracolosa apparizione della Vergine Maria al soldato ferito Pietro Falco, avvenuta nel 1428 accanto a una sorgente termale, l'opera descrive la sua guarigione, il rinvenimento dell'icona sacra tra i vapori dell'acqua, anzi, "cavata dalle viscere acquose della terra" (Tomasini *Historia*, 3) e la conseguente nascita della devozione popolare. Tomasini documenta la successiva edificazione del santuario, ne fornisce una descrizione artistica e architettonica, e ripercorre la storia della congregazione — l'Ordine Agostiniano, cui egli stesso apparteneva — che per secoli ne custodì il culto, gestendo anche le strutture annesse, quali il monastero, gli *hospitalia* per i pellegrini e gli stabilimenti termali (per la storia del Santuario si vedano le fonti: Tomasini *Historia*; Corner 1750; Dondi dall'Orologio 1817; *Memorie storiche* 1908 e gli studi completi di Ambrosini 1968; Barcaro 1996; Ramazzina 2019; importante per il contesto storico Bortolami 1983; Cracco 2002; Zanovello 2023). L'opera è arricchita da fonti storiche, testimonianze dirette e riflessioni teologiche, con l'intento di attestare l'autenticità dei miracoli e promuovere la devozione mariana nell'ambito religioso e culturale veneto [Fig. 5].

La cosa straordinaria però è che due terzi del libro è occupato da una lunghissima *ekfrasis* di tutti gli *ex voto* conservati nel Santuario. Più di settecento oggetti, divisi per supporto e forma, con precisa trascrizione del relativo miracolo, sono elencati, descritti e, come dice lo stesso autore, salvati alla memoria.

Passaremo ormai ad annoverar le grazie particolari in diversi tempi operate da questa B. Imagine. E perchè due gran nemici abbattono le memorie, o sian sacre, o profane, il tempo avversario commune, che consuma tutte le cose, e la negligenza, lima men sorda, che trascurando dissipa, e rivolge nell'oblivione il tutto, dall'uno, e l'altro di questi le tavole votive appese qui dalla pietà christiana riceverono il danno; onde quelle poche, che tarlate, e appena intelligibili si ritrovano, da noi qui registrate, doveranno supplire alla mancanza dell'altre, & far restar sodisfatti i devoti di questo luogo (Tomasini *Historia*, 45).

Come infatti avviene: perché l'intero convento, con annesso Santuario, viene alienato durante le spoliazioni napoleoniche, e se il patrimonio di valore viene ceduto o disperso, l'effimero viene gettato. Nei documenti del Demanio conservati all'Archivio di Stato di Padova ho ritrovato traccia della controversa trasformazione del convento degli Agostiniani di Monteortone in Ospedale Militare nel 1806, con l'appropriazione di tutte le dipendenze, "compreso il Santuario, ed il terreno cinto di muro per formare un passaggio ai convalescenti, la chiesa [...] e anche la fonte d'acqua medicinale detta della Vergine" (ASPD, Demanio, B.6, c.52, 6 ottobre 1806), nonchè la vendita all'asta e alienazione dei mobili, libri e "tutti gli oggetti preziosi ed arredi sacri descritti negli inventarii" (*Ivi* 13 ottobre 1806). Così, come spesso capita a collezioni di tali oggetti, essi furono distrutti, fusi o bruciati.



6. Frontespizio della seconda edizione del trattato di Giacomo Filippo Tomasini *De Donariis ac tabellis votivis*, edita in Padova 1639.
7. *Antichi ex voto anatomici*, incisione nel *De Donariis ac tabellis votivis*, 1639.

La relazione di Tomasini con il Santuario di Monteortone si configura quindi davvero peculiare. Innanzitutto, emerge un'intima connessione con la propria sfera familiare, come attestano gli *ex voto* offerti dai suoi congiunti, descritti tra gli altri dal vescovo stesso (Tomasini *Historia*, voti nn. 274, 551, 635, 636). Ma non solo. Tale legame si innesta nella nota attività erudita dell'autore che aveva già composto un trattato sull'arte votiva, il *De donariis ac tabellis votivis liber singularis* pubblicato nel 1639 e riedito nel 1654, uno dei contributi più rilevanti alla bibliografia antiquaria sul tema (Cortellini 2020; Contini 2022; Grimaldi 2020) [Figg. 6, 7]. Nel trattato, Tomasini analizza con metodo epigrafico una vasta tipologia di reperti votivi di ambito romano e italico, compresi alcuni rinvenuti dall'area veneta, definendoli *donaria*. L'attenzione agli *ex voto* del santuario mariano di Monteortone si colloca così entro una prospettiva storica e culturale più ampia, nella quale la continuità tra la tradizione classica e quella cristiana appare mediata dal medesimo rapporto con la divinità in funzione terapeutica.

Il cortocircuito più affascinante ai fini del nostro discorso è però nell'*incipit* del trattato – riportato poco sopra – che inscena una bucolica passeggiata del vescovo con i suoi dotti amici tra i colli e le fonti termali di Abano fino

all'arrivo a Monteortone, e allo stupore davanti alla raccolta degli *ex voto*: sarà questo pretesto retorico a innescare la dissertazione. L'ambito termale resta tuttavia marginale nel *De donariis*: i voti alle divinità delle acque salutarie come le Ninfe e i culti a loro dedicati sono ampiamente evocati, ma i riferimenti specifici al patrimonio antico euganeo, ovvero alle sorgenti del dio *Aponus*, si limitano a citazioni sporadiche (Tomasini *De Donariis*, 13, 112, 194). Come d'altro canto altrettanto sporadiche erano le conoscenze archeologiche del territorio nel Seicento, risalendo i maggiori ritrovamenti al XIX secolo, con gli scavi e le trivellazioni per edificare i moderni stabilimenti idroterapici, percorso storico ben esposto nel Museo del Termalismo e del territorio di Montegrotto Terme. Non è qui possibile approfondire il rapporto con l'antico passato del territorio euganeo e la ricchezza del suo patrimonio archeologico, ma è importante sottolineare come la frequentazione delle fonti termali fin dall'età antica fosse anche devozionale e sacra, ed è probabile che tra lo splendore di ville e *balnea*, anche in età romana vi fosse un santuario dedicato al culto delle acque (Bassani 2014; *Cura, preghiera, benessere* 2014; Zanovello 2007; Toffolon 2023).

Il Santuario mariano di Monteortone con la sua fonte "santa", quindi, si iscrive nella lunga durata della tradizione culturale del territorio termale in cui sorge [Fig. 8]. E vi sorge letteralmente, come attestato nel suo racconto di fondazione: l'icona miracolosa è emersa dalle acque della stessa sorgente termale dove fu risanato il primo fedele, ed è pertanto la *imago Matris Dei iacuit sub undis* a rispondere alle preghiere dei suoi fedeli. Ed è sempre lei – *topos* ricorrente nelle narrazioni eziologiche dei santuari mariani – a dare precise indicazioni sul suo culto:

Và Pietro, e in quello mio fonte lavati, che ricupererai la sanità. Risanato, cerca nel fondo dell'acque, che ivi tra i sassi sepolto ritroverai un quadretto con la mia immagine. Palesa a cadauno con la ricevuta grazia il ritrovato Ritratto, aggiungendo, che questo luogo silvestre, è in mia protezione, et che bramo per l'avvenire sia qui riverito il nome del mio Santissimo Figlio, e mio (Tomasini *Historia*, 7).

3. Acqua e sacralità

Se il santuario si costituisce e vive del protagonismo dei fedeli, che è innanzi tutto un moto-verso, un'azione incoativa, fondativa, ierotopica, e che si rinnova costantemente nelle pratiche e nei riti come pellegrinaggi, orazioni, donazioni (Sensi 1988, 55), questo è tanto più amplificato nei santuari connessi – come studiato anche da Michele Bacci – a fonti di acque (Bacci 2021; Lidov 2017). Aspersioni, bagni, libagioni sono pratiche tanto diffuse quanto semplici e primordiali, e l'esperienza sensoriale dell'"andare a" bere o bagnarsi con l'acqua miracolosa è una delle azioni simboliche più immediate, poiché crea un legame tra l'esperienza corporea esteriore e il moto spirituale interiore.



8. Il Santuario della Beata vergine di Monteortone ad Abano Terme: a destra della facciata si vede la piccola cappellina bianca con la discesa alla fonte.

Questo è espressamente raccontato da Tomasini, quando parla del percorso devozionale, ovvero del “giro” compiuto dai fedeli nel Santuario di Monteortone tra le acque risananti e l’immagine miracolosa:

Con pari devotioe era frequentato il bagno, e gli infermi hora quivi si bagnavano con queste acque, et hora avanti la sacra Imagine piangevano i loro errori, né cessando da questo *giro*, fino che dalla infermità guariti, appendevano all’Altare sacro le selle, li panni, la falce in testimonio della recuperata salute (Tomasini *Historia*, 23).

Il movimento dei devoti viene puntualmente dipinto nell’affresco absidale, opera di Jacopo da Montagnana, che rappresenta il miracolo primigenio di Monteortone, *La guarigione del soldato Pietro Falco* in due sequenze distinte: l’uomo seminudo esce dall’acqua termale – si noti che è una vasca edificata, non una pozza naturale – con il quadro della Vergine tra le mani, per poi porsi in ginocchio ad adorarla (De Nicolò Salmazo, Ericani 2002; Ericani 2019; Moschetti 1940) [Fig. 9]. Com’è tradizione nella pittura “narrativa”, più episodi sono concentrati in un’unica scena, e se sullo sfondo si vedono le battaglie causa delle ferite del soldato, nonché i testimoni del miracolo, in primo piano si raffigura esattamente la scansione degli eventi che avveniva nella realtà. Come raccontato, ad esempio, nell’*ex voto* del lebroso Mattia o del signor Andrea Beccaro affetto da dermatite pruriginosa:

Miracolo che ricevette Mattio povero di San Lazaro di Vicenza, che co’l male



9. Jacopo Parisati da Montagnana, *Ritrovamento dell'icona della Vergine e guarigione di Pietro Falco*, affresco, 1497, Abano Terme, Santuario di Santa Maria di Monteortone.

di Lazaro venuto quì al bagno, vedendo che l'acqua non faceva, mediante l'invocazione fatta alla B. Vergine, si conobbe guarito (Tomasini *Historia*, voto n. 31, 65-66).

Voto di Andrea Beccaro da Padova liberato del mal della Formica, dopo che stato in Chiesa, e disceso à bagnarsi nel bagno fatto voto, venuto a casa, & slegato il braccio ritrovò con grandissimo stupore, esser il braccio senza macula. Miracolo di grandissima considerazione, e degno della misericordia di Iddio (Tomasini *Historia*, voto n. 616b, 128).

La sinestesia culturale e rituale, che vede l'attivazione dei sensi corporali nella ricerca dello spirituale, *per sensibilia ad invisibilia*, è una teorizzazione molto praticata nella recente letteratura storico-artistica (tra i molti si veda Palazzo 2014; Bacci 2019; Foletti 2018), ma parte già da Agostino, che sviluppava una vera teologia dei sensi parlando di "ipse interior sensus, quo vera dijudicantur, sit quasi quoddam lumen mentis nostrae", un senso che affina la percezione dei dati sensibili e allo stesso tempo dà consapevolezza della percezione stessa (Aug. *Civ. Dei* XI, 27, 2; PL 41, 338).

Il sentimento archetipico, simbolico, sacrale dell'elemento acqueo sottende le pratiche devozionali legate alle acque, che proseguono senza soluzione di continuità nei secoli e in tutte le religioni, proprio nella connessione alla fisicità. Le acque termali, effettivamente salutari e terapeutiche, assumono questa carica simbolica in modo esponenziale. Il coinvolgimento del corpo è ovvio, e l'abbraccio caldo e risanante delle sorgenti fumanti non può che



10. *Battesimo di Cristo*, mosaico, fine XII secolo, Monreale, Duomo.
11. Celebre illustrazione dei Bagni di Pozzuoli, dove una delle grotte riscaldate era il *Balneum Tripergulae*, il mitologico accesso all'Averno, gli Inferi aperti e distrutti dalla Resurrezione di Cristo; in *De Balneis Puteolanis*, miniatura, 1258-1266, Roma, Biblioteca Angelica, Codice Angelico, Ms. 1474, c. 20.

riportare a ciò che il filosofo Bachelard nella tassonomia simbolico-letteraria delle acque chiama *rêves maternelle*, acque materne, calde e femminili, che cullano, accolgono e rigenerano (Bachelard 1942). Similmente – spiega Cirlot nel suo lessico simbolico – l'acqua è principio cosmogonico per molte religioni: nel mare buio primordiale la forma è ancora indefinita, liquida, e attende di emergere o nascere, per poi continuare la vita nell'umore liquido che, secondo il pensiero medico antico, circola in tutta la natura sotto forma di pioggia, linfa, latte, sangue (Cirlot 1958). Le acque simboleggiano l'unione universale delle potenzialità, *fons et origo*, precedenti ogni forma o creazione, e l'immersione in esse significa un ritorno al preformale nel duplice senso di morte e dissoluzione, ma anche di rinascita e nuova circolazione. I riti



12. La guarigione di Naaman il Siro in *Speculum humanae salvationis*, miniatura, ambito tedesco, 1350 ca., New York, Pierpont Morgan Library. MS M.140, c. 15r.

lustrali, ovvero di purificazione, ma anche di guarigione, prescrivono l'immersione in acque sacre, nelle quali il corpo e l'anima trovano nuova vita.

Il valore simbolico o religioso d'altronde non entra in conflitto con l'elemento scientifico, e sottile è il confine tra la ricerca della medicina termale e le pratiche culturali. Le specifiche caratteristiche fisico-chimiche delle acque erano legate ai loro effetti curativi: se Vitruvio indica che le acque sulfuree erano raccomandate per le malattie della pelle, le salsobromoiodiche per la sterilità femminile, le acidule erano efficaci contro i calcoli, le alluminose contro la paralisi, Pietro da Eboli ne associa le pratiche terapeutiche: quindi, il *Balneum Petrae* provoca l'espulsione dei calcoli renali tramite l'urina, il *Balneum Pugillus* guarisce gli storpi, il *Balneum Orthodonicum* può risuscitare i moribondi e il piccolo *Balneolum* cura ogni affezione, guarisce lo stomaco, i reni, la testa e scaccia le offuscazioni della vista (a queste citazioni esemplificative si confronti Mantovanelli 2014; Maddalo 2003; Nicoud 2002).

Tuttavia, come visto nel trattato antiquario del nostro Tomasini, *De donariis*, la dimensione soteriologica non può escludere la preghiera o il dono



13. Jacopo del Sellaio (attr.), *Miracolo alla piscina di Bethesda*, tempera su tela (?), fine XV secolo, Castiglione Fiorentino (AR), Pinacoteca Comunale, già Chiesa di Sant'Agostino.

alla divinità preposta, così come in ambito cristiano non si può escludere un riferimento cristologico [Figg. 10, 11, 12].

Nei testi biblici sono molti i miracoli legati all'acqua. Celebre nell'Antico Testamento è la guarigione del generale siro Naaman che, affetto da lebbra, si rivolge al profeta Eliseo, che gli risponde:

“Va’, lavati sette volte nel Giordano; la tua carne tornerà sana e tu sarai puro”. Allora egli scese e si tuffò sette volte nel Giordano, secondo la parola dell'uomo di Dio, e la sua carne tornò come la carne di un bambino: egli era guarito (Re 5, 10.14).

Nel celebre trattato teologico-esegetico medievale che procede per “tipologie” tra Antico e Nuovo Testamento, lo *Speculum humanae salvationis* – oggi in genere riferito a Ludolfo di Sassonia all'inizio XIV secolo – l'episodio è precisamente rappresentato come prefigurazione del Battesimo di Cristo, nel testo come nelle immagini miniate che lo accompagnano, e che – com'è noto – influenzano tutta la storia dell'arte cristiana:

La carne di Naaman, attraverso il Giordano, divenne come quella di un fanciullo: così i peccatori, per mezzo del battesimo, diventano puri come bambini; e se subito, prima di peccare di nuovo, morissero, senza alcun impedimento entrebbero nel regno dei cieli. E ciò è significato nel fatto che il cielo si aprì sopra Cristo, quando Egli ricevette il battesimo da Giovanni nell'acqua del Giordano. Chiunque dunque voglia entrare nel regno dei cieli, non vi entrerà se prima, come è stato detto, non sarà battezzato (*Speculum XII*, 57-64).

Ma altre guarigioni miracolose sono compiute da Gesù, con diverso significato, e proprio dinanzi a vasche lustrali considerate sacre a Gerusalemme, come Siloe o Bethesda (Gibson 1996; Bahat 2007). Nel Vangelo di Giovanni si narra del miracolo del cieco nato, dove il Cristo sputa per terra, crea del fango con la saliva, e, spalmatolo sugli occhi del cieco gli ordina di andare

a lavarsi nella piscina di Siloe, “e quegli andò, si lavò e tornò che ci vedeva” (Gv 9,6-7). E ancora nel capitolo 5:

V'è a Gerusalemme, presso la porta delle Pecore, una piscina, chiamata in ebraico Bethesda, con cinque portici, sotto i quali giaceva un gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici. Un angelo infatti in certi momenti discendeva nella piscina e agitava l'acqua; il primo ad entrarvi dopo l'agitazione dell'acqua guariva da qualsiasi malattia fosse affetto. Si trovava là un uomo che da trentotto anni era malato. Gesù vedendolo disteso e, sapendo che da molto tempo stava così, gli disse: “Vuoi guarire?”. Gli rispose il malato: “Signore, io non ho nessuno che mi immerga nella piscina quando l'acqua si agita. Mentre infatti sto per andarvi, qualche altro scende prima di me”. Gesù gli disse: “Alzati, prendi il tuo lettuccio e cammina”. E sull'istante quell'uomo guarì e, preso il suo lettuccio, cominciò a camminare (Gv 5, 2-9).

Secondo il concetto di teologia retributiva, la guarigione esteriore, la malattia fisica era considerata espressione di un disordine interiore, e l'azione liturgica di lavarsi o bagnarsi ristabiliva la purezza originaria (Cremonesi 2014). Ma non solo, perché l'infermità, la miseria o la disgrazia avevano a monte una colpa, un peccato: il corpo ferito è manifestazione di uno spirito maledetto (Ravasi 2002, Koch 1983). Le azioni miracolose di Cristo miravano quindi a interrompere questa concatenazione deterministica, tanto che nei racconti evangelici, a seguito dell'atto miracoloso, si accende sempre tra gli astanti un dibattito sul valore della colpa, del perdono e del risanamento fisico e spirituale. Se del primo cieco Gesù dice “che non è cieco per il peccato suo o dei suoi genitori” (Gv 9,1-3), dopo aver risanato un altro infermo proclama “ti sono rimessi i tuoi peccati”, e agli scribi e farisei che protestavano provocatoriamente domanda:

Che cosa è più facile: dire “Ti sono rimessi i tuoi peccati”, oppure dire “Alzati e cammina”? (Mt 9,5, Mc2,9 e Lc 5,23)

Per l'esegetica patristica, i passi funzionano su diversi livelli: sul piano cristologico Gesù manifesta di essere Dio, rivelando la sua autorità divina sul peccato; sul piano antropologico-spirituale la guarigione fisica è segno, *typos*, del perdono interiore; sul piano teologico e soteriologico, infine, la sofferenza è partecipazione co-redentiva alla redenzione, compartecipazione alla Passione e Resurrezione di Cristo (Léon-Dufour 1988; *Salvifici doloris* 1984).

La restituzione iconografica di questi episodi è ben nota nei secoli, ma è interessante notare come – dagli affreschi di Dura Europos ai teleri per le Scuole veneziane del tardo Cinquecento – l'attenzione sia visivamente posta sui diversi momenti del miracolo, e sulla sequenza delle azioni compiute dal malato. In una predella attribuita a Jacopo del Sellaio (Berenson 1963, 196; Massini 2012, 55) rappresentante l'episodio della guarigione di Bethesda, la piscina è il centro dell'azione, sebbene l'infermo – come nel Vangelo – non vi



14. *Il profeta Ayyüb risanato nella fonte*, miniatura persiana dal *Qışaş al-Anbiyā*³, Iran 1579, Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Köşkü, ms. R. 1536.
15. Apparizione della Vergine a Pietro Falco, con il Santuario di Monteortone e la fonte d'acqua sulla destra. Incisione all'interno dell'*Historia* di Tommasini del 1644.

si immerga fisicamente [Fig. 13]: è Cristo infatti il superamento della vecchia alleanza, è lui la nuova fonte di acqua viva. Ma nell'immagine comunque vi è un uomo immerso, in preghiera, con un angelo che apre i cieli. È l'epifania che ci si aspettava nella piscina di Bethesda, ma – ancora una volta – è evidente il riferimento all'iconografia del Battesimo.

Già Origene nel III secolo vede in questi episodi una pedagogia spirituale verso la conversione, un abbassamento o una *synkatàbasis* (Orig. *Io.* II, 6: PG 14, 105–108) che rende visibile ciò che avviene nel cuore invisibile dell'uomo. Il riferimento è poi ripreso e ampliato nelle catechesi mistagogiche che preparavano i catecumeni all'iniziazione cristiana: "Il Signore guariva i ciechi del corpo: ma tu sei stato illuminato nell'anima" (Cyr. Hier. *Proc.* 16: PG 33, 340). Nei Padri, per i neobattezzandi il riferimento all'acqua come *typos* della salvezza non è più solo esegetico, ma immediatamente sacramentale. Così Cirillo:

Non guardare soltanto all'acqua, ma considera la salvezza per mezzo dello Spirito Santo. Se guardi all'esterno, non vedi che acqua; se invece consideri la forza

del mistero, comprenderai che essa libera dai peccati. Come in figura (*typos*), così anche tu sei ora realmente salvato mediante l'acqua e lo Spirito (Cyr. Hier. *Cat. Myst.* III, 5: PG 33, 1097–1100).

E ancora San Giovanni Crisostomo in un'omelia sul Battesimo:

Esso rappresenta la morte e la sepoltura, la vita e la resurrezione. Quando tuffiamo la testa nell'acqua, come in un sepolcro, l'uomo vecchio è immerso, interamente seppellito; quando usciamo dall'acqua, simultaneamente compare l'uomo nuovo (Io. Chrys. *Hom. in Io.* XXV, 2 in PG 59, 147).

L'atto simbolico dell'immersione – oggi il Battesimo è comunemente conferito per aspersione – corrisponde e si avvale dell'esperienza sensoriale dell'acqua che avvolge, pulisce e risana.

Così, e con questo riferimento lontano mi piace chiudere, nella tradizione islamica il profeta Ayyūb, cioè il biblico Giobbe, viene risanato in una fonte [Figg. 14, 15]. Nella Bibbia, il campione della sfortuna che nella sua carne vive l'esperienza della sofferenza e nell'animo il conflitto con Dio, al termine della sua vicenda riceve una delle più profonde rivelazioni spirituali della fede: “Ti conoscevo per sentito dire, ora i miei occhi ti vedono” (Gb 42,5). Nel Corano, invece, al profeta Ayyūb, simbolo del “sabr”, termine che significa “pazienza, costanza, sopportazione”, viene ordinato di battere il piede a terra e lavarsi nella fonte che ne sgorgherà (Q 38, 41–44). E la tradizione iconografica del *Libro dei profeti*, il *Qiṣaṣ al-Anbiyā'* (Milstein 1999) vede il profeta immerso nelle acque accompagnato dall'angelo Jibrā'il – Gabriele. Vi è inoltre una tradizione topografica fin dai primi secoli, tanto che Egeria nei suoi *Itinerarium ad Loca Sancta* racconta proprio di una fonte vicina al luogo dello “sterquilinium”, e una chiesa meta di pellegrinaggi e devozione (Carnevale 2014).

Il dramma della sofferenza fisica di Giobbe, figura nosologica per eccellenza, è direttamente proporzionale all'intensità della teofania ricevuta nel momento della guarigione, al contatto con il “numinoso”. E se per Giovanni Crisostomo, secondo la logica del rovesciamento morale:

Le piaghe di Giobbe erano più splendide di corone d'oro, più onorifiche di diamanti regali. Chi vedeva quell'uomo ricoperto di piaghe vedeva un atleta incoronato, che portava sul suo corpo non ferite ma ornamenti, non ulcere ma trofei (Io. Chrys. *In Iob et David*, Hom. I: PG 52, 619).

Come non pensare direttamente alla moltitudine di *ex voto* che materialmente, fisicamente erano appese nella loro semplicità o ricchezza a decorare il Santuario di Monteortone e la sua fonte d'acqua: ornamenti, gemme, preziose testimonianze di dolore e di fede.

Bibliografia

Fonti

ASPD

Archivio Storico di Padova, Demanio, Corporazioni soppresse, Reg. 6,
Amministrazione, Ospedale Militare, Locale di Monteortone.

Aug. Civ. Dei

Agostino d'Ipbona, *De civitate Dei*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 41, Paris 1845-1864.

Corner 1750

F. Corner, *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nel Dominio Veneto*, Venezia 1750.

Cyr. Hier. Proc.

Cirillo di Gerusalemme, *Procatechesis*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, vol. 33, Paris 1863.

Cyr. Hier. Cat. Myst.

Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses Mystagogicae*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, vol. 33, Paris 1863.

Dondi dall'Orologio 1817

F.S. Dondi dall'Orologio, *Dissertazioni sopra l'istoria ecclesiastica di Padova*, Padova 1817.

Io. Chrys. Hom. in Io.

Giovanni Crisostomo, *Homiliae in Ioannem*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, vol. 59, Paris 1863.

Io. Chrys. In Iob et David

Giovanni Crisostomo, *In Iob et David*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, vol. 52, Paris 1863.

Memorie 1908

Memorie storiche intorno al Santuario di Monte Ortone, Padova 1908

Orig. Io.

Origene, *Commentarium in Ioannem*, in J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca*, vol. 14, Paris 1857.

Speculum

Speculum humanae salvationis, consultato nell'edizione Adolf Engelbert e J. H. A. Schmidt (edsg.), *Speculum humanae salvationis*, Freiburg 1907-1909.

Tomasini Historia

G.F. Tomasini, *Historia della Beata Vergine di Monte Ortone, nella quale si contengono diverse grazie e miracoli, l'origine della Congregazione dedicata al suo nome e la vita di fr. Simone da Camerino fondatore di essa*, Padova 1644.

Tomasini De donariis

G.F. Tomasini, *De donariis ac tabellis votivis liber singularis*, Udine 1639.

Studi

Ambrosini 1968

G. Ambrosini, *Il Santuario di Monteortone*, Abano Terme 1968.

Bacci 2019

M. Bacci, *Site-Worship and the Iconopoietic Power of Kinetic Devotions*, "Convivium", VI.1, 2019, 20-47.

Bacci 2021

M. Bacci, *Liquid holy sites*, "Res: Anthropology and Aesthetics", 75-76 (2021), 101-144.

Bachelard 1942

G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.

Bahat 2007

D. Bahat, *Carta's Historical Atlas of Jerusalem*, Jerusalem 2007.

Barcaro 1996

F.A. Barcaro, *Il santuario e il complesso monastico di Monteortone-Abano Terme*, Padova 1996.

Bassani 2014

M. Bassani, *I santuari e i luoghi di culto presso le sorgenti termominerali*, in *Cura, preghiera e benessere* 2014, 143-160.

Belting 2001

H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Berlin 2001.

Berenson 1963

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine school*, London 1963.

Bortolami 1983

S. Bortolami, *Per Abano medievale*, in L. Calzavara Capuis, L. Lazzaro, S. Bortolami, C. Bellinati (a cura di), *Per una storia di Abano Terme. Parte prima. Dall'età preromana al Medioevo*, Abano Terme 1983, 107-217.

Carnevale 2014

L. Carnevale, *Il corpo e i santuari: percorsi giobbici*, in C. Cremonesi, L. Carnevale (a cura di), *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi*, Padova 2014, 188-208.

Cirlot 1958

J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona 1958 (trad. it. *Dizionario dei simboli* a cura di M. Nicola, Milano 2022, 67-70, voce *Acque*).

Contini 2022

A. Contini, *Antiquari padovani e collezionisti nel primo Seicento: tra medicina, storia e epigrafia*, "Rivista di Storia della Medicina" 34 (2022), 112-138.

Cortellini 2020

D. Cortellini, *Epigrafia e collezionismo antiquario a Padova nel Seicento*, (Atti del Convegno Internazionale su Storia dell'Antiquaria Veneta), Padova 2020, 150-172.

Cousin 1979

B. Cousin, *L'ex-voto, document d'histoire, expression d'une société*, "Archives de science sociales des religions" 48/1 (1979), 107-124.

Cracco 2002

G. De Sandre Gasparini, L. Gaffuri, F. Lomastro Tognato, *Santuari veneti, dati e problemi*, in G. Cracco (a cura di), *Per una storia dei santuari cristiani d'Italia, approcci regionali*, Bologna 2002, 173-220.

Cremonesi 2014

C. Cremonesi, *Acque sacre tra cure, prove e poteri*, in C. Cremonesi, L. Carnevale (a cura di), *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi*, Padova 2014, 163-185.

Cura, preghiera e benessere 2014

M. Annibaletto, M. Bassani, F. Ghedini (a cura di), *Cura, preghiera e benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana*, "Antenor quaderni", XXXI, Padova 2014.

Dal Lago 1989

A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino 1989.

De Nicolò Salmazo, Ericani 2002

A. De Nicolò Salmazo, G. Ericani *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento* (Atti delle Giornate di studio, Montagnana e Padova, 20-21 ottobre 1999) Padova 2002.

Didi-Huberman 2006

G. Didi-Huberman *Ex-voto: image, organe, temp*, Paris 2006.

Ericani 2019

G. Ericani, *Jacopo da Montagnana "pictor doctissimus et practicus"*, "Padova e il suo territorio" 34 (2019), 40-44.

Foletti 2018

I. Foletti, *Vivre le pèlerinage (médiéval). Une expérience corporelle*, "Convivium" 5/2 (2018), 137-152.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, London 1989.

Gibson 1996

S. Gibson, *The Pool of Bethesda and the Healing Miracles of Jesus*, "The Biblical Archaeologist" 59/1 (1996), 39-48.

Grimaldi 2020

R. Grimaldi, *Ex-voto d'Italia. Strategie di comportamento sociale, per grazia ricevuta*, Milano 2020.

Hauser 1958

A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958.

Kessler 2019

H. Kessler, *Experiencing Medieval Art*, Toronto 2019.

Koch 1983

Klaus Koch, "Is There a Doctrine of Retribution in the Old Testament?", in J.L. Crenshaw (ed.), *Theodicy in the Old Testament*, Philadelphia 1983, 57-87.

Léon-Dufour 1988

X. Léon-Dufour, *Lectura del Evangelio según Juan*, Salamanca 1988.

Lidov 2017

A. Lidov, *Holy water. Hierotopy and iconography of the christian world*, Moscow 2017.

Maddalo 2003

S. Maddalo, *Il De balneis puteolanis di Pietro da Eboli: realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Roma 2003.

Malecha 2020

P. Malecha, *I santuari nella vigente legislazione canonica*, "Jus" 2 (2020), 64-80.

Mantovanelli 2014

L. Mantovanelli, *Acque termali e cure mediche*, in *Cura, preghiera e benessere* 2014, 45-50.

Massini 2012

S. Massini (a cura di), *Pinacoteca comunale e Museo della Pieve di San Giuliano a Castiglion Fiorentino*, 2012, 63, scheda 55.

Milstein 1999

R. Milstein, *Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qisas al-Anbiyā'*, Costa Mesa 1999.

Moschetti 1940

A. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, Padova 1940.

Nicoud 2002

M. Nicoud, *Les médecins italiens et le bain thermal à la fin du Moyen Âge*, "Médiévales" 43 (2002), 13-40.

Otranto 2017

G. Otranto, *Aspetti del vissuto cristiano e tipologia dei santuari tra tarda antichità ed epoca moderna: la storia di una ricerca*, in L. Carnevale (a cura di), *Spazi e luoghi sacri: espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, Bari 2017, 45-61.

Palazzo 2014

E. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen âge*, Paris 2014.

Ramazgina 2019

E. Ramazzina, *Le origini del santuario di Monteortone, attraverso le fonti e i documenti*, Padova 2019.

Ravasi 2002

G. Ravasi, *Il dolore innocente. L'enigma di Giobbe*, Bologna 2005.

Salvifici doloris 1984

Giovanni Paolo II, *Salvifici Doloris: Lettera apostolica sul significato cristiano della sofferenza umana*, datata 11 febbraio 1984.

Sciolla 2020

G.C. Sciolla, *Ex-voto. Riflessioni sulla letteratura artistica antica e sul dibattito critico dalla seconda metà del XIX secolo a oggi*, in Grimaldi 2020, 107-117.

Sensi 1998

M. Sensi, *Santuari mariani e pellegrinaggi nel Medioevo*, Roma 1998, 54-80.

Spera 2010

V. Spera, *Ex-voto tra figura e parola. Il potere del racconto esemplare*, Perugia 2010.

Toffolon 2023

A. Toffolon, *The Sacrality of Water. Religion and Medicine in the Spas of the Early Modern Veneto*, "Histoire, médecine et santé. Médecine des eaux" 24 (2023), 25-39.

Trebbi 2019

G. Trebbi, *Giacomo Filippo Tomasini*, voce DBI, 96, 2019.

Vaucher 2000

A. Vaucher, *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, Rome 2000.

Warburg 1902

A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902.

Zanovello 2007

P. Zanovello, *Fons Aponi. Sacro e profano tra antichità e Medioevo*, in *Bains curatifs et bains hygiéniques en Italie de l'antiquité au Moyen Âge*, éd. M. Guérin-Beauvois, J.M. Martin, Rome 2007, 345-364.

Carni putrescenti, fetori ed escrementi nell'arte mesoamericana: simbolismi e codificazioni iconografiche

Davide Domenici

Introduzione

Trattare di materia organica 'bassa' o repellente nella tradizione artistica mesoamericana – e ancor più se lo si fa nel contesto di un volume che spazia sino all'arte contemporanea – implica necessariamente iniziare con il dovuto tributo a un'opera che nella sua complessa vicenda editoriale ha coinvolto uno tra i più insigni mesoamericanisti messicani, Alfredo López Austin, e uno dei più importanti artisti contemporanei del paese, Francisco Toledo. Fu proprio Toledo, infatti, a sollecitare López Austin a scrivere *Una vieja historia de la mierda*, volume che secondo il progetto iniziale avrebbe dovuto essere illustrato da disegni realizzati da Toledo tra il 1985 e il 1987. A causa di problemi editoriali, però, il volume di López Austin uscì nel 1988 con la sola copertina di Toledo (López Austin 1988), mentre quattro anni più tardi il Centro de estudios mexicanos y centroamericanos riuscì a ripubblicare l'opera in una pregevole edizione corredata dai disegni di Toledo (López Austin 1992). Per la pubblicazione completa dei disegni di quest'ultimo si dovette attendere il 2001, quando vennero pubblicati i *Cuadernos de la mierda* (Toledo 2001).

Proprio il testo di López Austin, che giustappone brani che illustrano concezioni indigene in merito agli escrementi e testi che narrano invece miti indigeni contemporanei, ci fornisce alcuni degli strumenti che impiegheremo per comprendere il ruolo che gli escrementi e altre materie organiche repellenti hanno giocato nella tradizione culturale ed artistica mesoamericana. Nelle righe che seguono proveremo a tracciare – senza alcuna pretesa di esaustività – un quadro di questo fenomeno adottando una prospettiva di lungo periodo, spaziando cioè da iconografie maya classiche datate attorno ai secoli VII-VIII d.C. sino alle pitture tracciate da artisti nahua ('aztechi') tra il XV e gli inizi del XVI secolo, immediatamente prima della conquista spagnola avviatasi nel 1519.

Dato che il carattere 'basso' o repellente di una materia organica è necessariamente determinato da regimi valoriali culturalmente specifici, ci concentreremo su materie organiche che i mesoamericani stessi ritenevano repellenti, come il vomito, i fetori, la carne putrescente e gli escrementi. In particolare, indagheremo le modalità di rappresentazione di tali materie nei sistemi di comunicazione grafica, cioè in sistemi multimodali nei quali segni scrittori fortemente iconici coesistono con immagini dotate di un alto livello di codificazione, composte cioè da segni e motivi dal signi-



1. Rollout della decorazione pittorica del vaso K1650, cultura Maya, periodo Classico Tardo (ca. 600-900 d.C.), artista sconosciuto.

Al centro si osserva il corpo scheletrico del Dio della Morte (Dio A), il cui capo è affiancato da due bulbi oculari strappati. Alle sue spalle, in prossimità dell'ano è visibile un elemento interpretato come la flatulenza del dio stesso. La divinità sulla destra si appresta a praticargli un clistere con lo strumento che impugna nella mano destra.

ficato convenzionale la cui 'decodifica' è necessaria ai fini della corretta comprensione del messaggio trasmesso. In questo modo, le forme in cui nei diversi ambiti culturali mesoamericani vennero visivamente codificate nozioni come 'maleodorante' o 'putrescente' costituiranno una sorta di chiave di accesso alle peculiari dinamiche di trasmissione del significato che caratterizzano i sistemi di comunicazione grafica mesoamericani.

Vomito, clisteri e mortali flatulenze

Nell'iconografia ceramica maya classica sono frequenti le rappresentazioni di esseri, sia umani che non umani, che emettono fiotti di vomito a seguito dell'assunzione di sostanze intossicanti atte ad indurre visioni e stati di trance. Spesso gli individui o dei loro assistenti impugnano delle sorte di 'perette' per clisteri, modalità di assunzione rapida e potente di sostanze come il fermentato di agave (K1550, K3312, K4605, K6020, K9294) (Houston, Stuart, Taube 2006, 117-118).¹ Similmente, anche nel mondo azteco del XVI secolo era frequente l'ingestione per fini rituali di bevande intossicanti come l'*octli*, un fermentato di agave oggi noto come *pulque*. Nel manoscritto pittorico coloniale noto come Codice Magliabechiano (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 232, fol. 85r), ad

1. Le sigle alfanumeriche Kn rimandano al database delle ceramiche maya creato da Justin Kerr e liberamente consultabile online all'indirizzo <https://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.

esempio, si osservano individui che vomitano dopo aver bevuto la bevanda ubriacante. Tornando al mondo maya classico, tra le entità divine raffigurate mentre impugnano il clistere e vomitano spicca *Akan*, “Gemito” (ad es. K927), divinità associata all’ubriachezza, alla malattia e alla morte (Grube 2004). La stessa divinità principale della morte nel mondo maya – che gli specialisti chiamano convenzionalmente ‘*Dio A*’ ma che nel periodo postclassico (ca. 1250-1521 d.C.) era nota come *Kisin*, “il fetido” o “il flatulente” – è un’entità scheletrica, adornata di gioielli costituiti da bulbi oculari umani (Taube 1992, 14, 145; Houston, Stuart, Taube 2006, 144-145), non di rado raffigurata durante la pratica del clistere [Fig. 1]. Il suo nome parrebbe far riferimento al fetore della decomposizione, ma è possibile che abbia un referente più specifico. Un testo geroglifico maya classico inciso su una ciotola di alabastro, infatti, registra la morte di un individuo con la locuzione *k’a’-ay-i/u-‘fiore bianco’-ik’-u-tis*, cioè “finisce, il suo bianco alito fiorito, la sua flatulenza”,² associando in questo modo la fine della vita all’emissione di due ‘aliti vitali’, uno fiorito e profumato dalla bocca e uno fetido dal retto (Houston, Taube 2000, 267; Houston, Stuart, Taube 2006, 143). Alla luce di queste considerazioni, i grandi e complessi elementi iconografici spesso visibili alle spalle del *Dio A* sono stati interpretati come rappresentazioni pittoriche delle sue flatulenze (Giroux 2015; cfr. anche K2208).

Un’immagine nel manoscritto pittorico nahua noto come Codice Borgia (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Borg. mess. 1*, 26), risalente probabilmente alla fine del XV secolo o agli inizi del XVI, testimonia la diffusione pan-mesoamericana di queste concezioni. Vi si vede infatti un uomo colpito da un’ascia, dalla cui bocca emergono fiotti di sangue, mentre dal suo ano fuoriesce una sorta di nuvola grigia, cosparsa di punti neri e dei cosiddetti “occhi stellari” [Fig. 2]. Questi ultimi sono rappresentazioni codificate delle stelle nel cielo notturno, mentre il motivo dei punti neri su fondo grigio è un ‘qualificatore di proprietà’, cioè un motivo o segno dal significato codificato che indica una proprietà dell’oggetto su cui è apposto. In questo caso si tratta di un motivo che marca cose scure come il cielo notturno o il fumo emesso dal fuoco o dall’incenso. In altre parole, in un chiaro parallelo con la frase maya classica commentata sopra, l’immagine del Codice Borgia raffigura un uomo che morendo emette sangue prezioso e una ‘flatulenza nera come la notte’.

Raffigurare il fetore: tessuti putrescenti e cervi maleodoranti

Un altro qualificatore di proprietà è spesso visibile sul corpo del già menzionato dio *Akan*: molto simile al segno %, esso veicola un generico significato di ‘morte’ ma è probabile che rappresenti delle piaghe putrescenti,

2. L’esatta lettura in Maya classico del logogramma descritto come ‘fiore bianco’ è ignota.



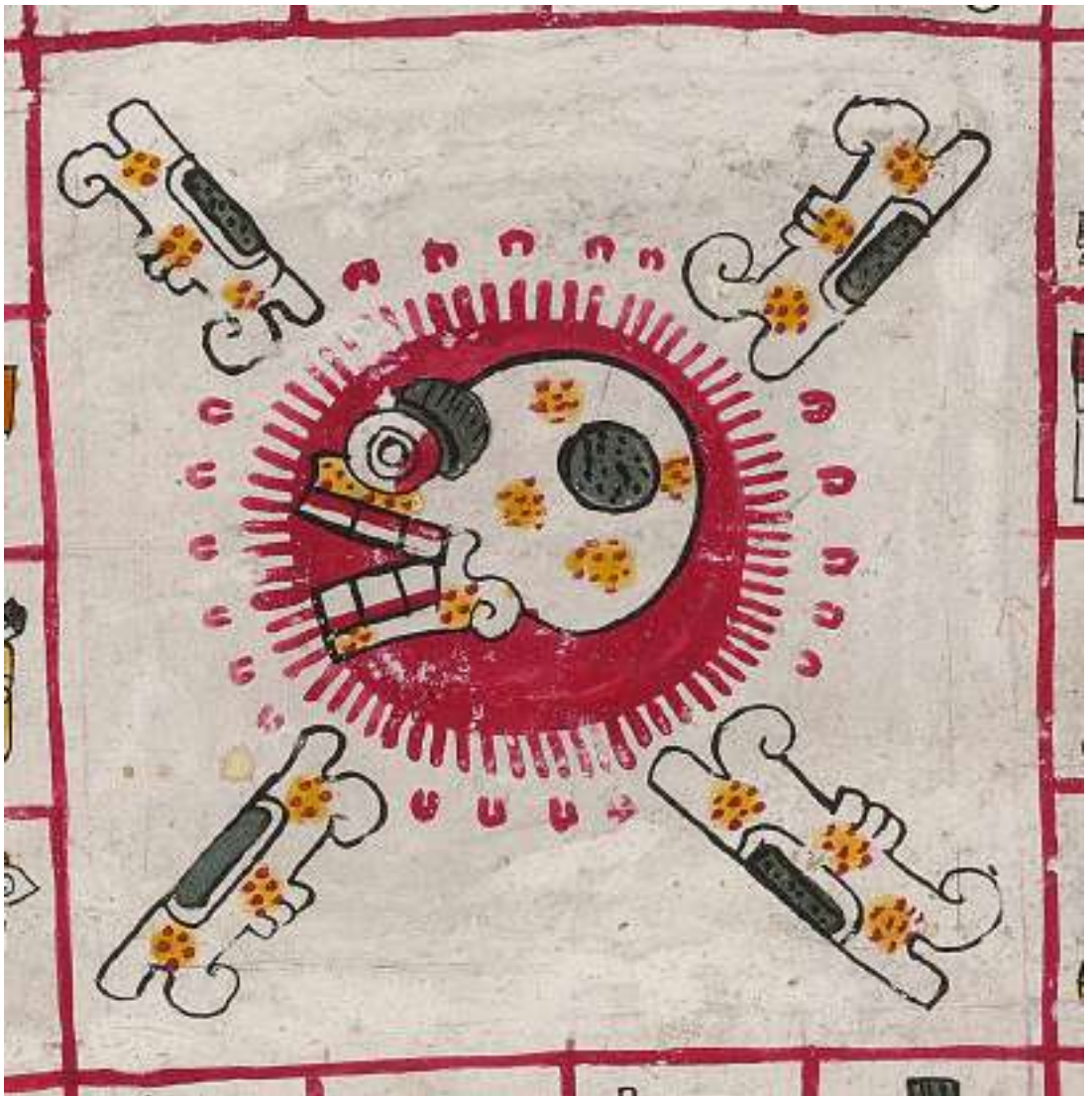
2. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice *Borg. mess.* 1, c.26, dettaglio, cultura nahua, periodo Postclassico Tardo (ca. inizi XVI secolo), artisti sconosciuti. Individuo ucciso da un colpo dell'ascia visibile in alto a destra. Dalla sua bocca emerge un fiotto di sangue, mentre dal suo ano fuoriesce una flatulenza marcata da punti neri e "occhi stellari" che la caratterizzano come un'entità scura e notturna.

indicando così che *Akan* è un morto ‘fresco’, non ancora totalmente decomposto come lo scheletrico *Dio A* (Houston 2023). Anche in questo caso è possibile identificare un parallelo nel più tardo mondo nahua o azteco. Nell’iconografia azteca, infatti, il dio della morte *Mictlantecuhtli* “Signore del Mondo dei Morti” è raffigurato come un essere scheletrico, simile al *Dio A* dei maya. Come avviene per ogni entità scheletrica nell’iconografia nahua, il corpo osseo di *Mictlantecuhtli* è cosparso di circoli gialli contenenti puntini rossi, un qualificatore di proprietà che marca cose maleodoranti – lo ritroveremo spesso più sotto – e che in questo caso raffigura specificamente i brandelli di carne putrescenti e ancora attaccati alle ossa del corpo divino [Fig. 3]. Così come il *Dio A* e *Akan*, anche *Mictlantecuhtli* doveva essere concepito come una divinità fetida, maleodorante. Per completare il suo ritratto è utile ricordare (come ricordano López Austin 1992, 38; Graulich, Olivier 2004, 135; Mikulska 2007, 20-21; Dupey 2015) che attorno alla metà del XVI secolo gli informatori indigeni del francescano Bernardino de Sahagún affermarono che:

Mictlantecuhtli e Mictecacihuatl [la sua controparte femminile], là nel Mictlan, mangiano piedi, mani, la loro pietanza è di scarafaggi, la loro bevanda è pus che bevono in crani. Chi mangia molti tamales [pagnottelle di mais cotte al vapore], là nel Mictlan mangia scarafaggi puzzolenti come flatulenze, mangia tamales fetidi.

Nei sistemi mesoamericani di comunicazione grafica il colore veicolava specifici significati. Abbiamo visto ad esempio la differenza tra il motivo costituito da punti neri su fondo grigio (‘notte’, ‘oscurità’) e quello costituito invece da punti rossi su fondo giallo (‘putrefazione’, ‘fetore’). Anche il solo colore giallo trasmetteva talvolta un analogo significato. Ne sono esempi le immagini di *Xipe Totec* “Nostro Signore lo Scuoiato”, il dio della rigenerazione e della primavera, raffigurato con il corpo coperto da una pelle accuratamente asportata dal corpo di un prigioniero sacrificato, cosa che effettivamente avveniva durante la festa mensile di *Tlacaxipehualiztli*, “Lo scuoiamento degli uomini”, quando a vestire le pelli erano dei sacerdoti che le indossavano per diversi giorni. In queste immagini – sia pitture su manoscritti che sculture policrome in basalto – il contrasto tra il colore giallo della pelle sacrificale e quello più rossiccio della sottostante pelle viva del dio è un tratto saliente, che veicolava l’idea della pelle morta e maleodorante.³ Sempre il colore giallo era impiegato poi per marcare il bordo putrescente di una ferita, raffigurato come una banda dentellata: tale motivo si osserva spesso nelle raffigurazioni della terra come entità cosmologica ferita durante episodi

3. Si vedano ad esempio le sculture nella collezione Kislak della Library of Congress <https://blogs.loc.gov/maps/2022/08/how-to-feel-comfortable-in-someone-elses-skin/> e all’art Institute di Chicago <https://www.artic.edu/artworks/12742/ritual-impersonator-of-the-deity-xipe-totec>.



3. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice *Borg. mess. 1*, c.26, dettaglio.
Immagine della morte raffigurata mediante un cranio e delle ossa disposti su una macchia di sangue. Le aree gialle con puntini rossi indicano brandelli di carne putrescente e maleodorante, mentre le aree grigie con puntini neri indicano l'oscurità della parte interna delle ossa, che nel caso del cranio è visibile attraverso la perforazione praticata per affiggerlo sullo *tzompantli*, una rastrelliera lignea dove si affiggevano i crani degli individui sacrificati.

di nascita o “emersione”, così come nei glifi che rappresentano il giorno “cane”, dove le orecchie dell’animale presentano spesso il bordo giallo e dentellato: evidentemente nelle terre mesoamericane doveva essere comune la vista di esemplari con le orecchie ferite dai morsi di altri cani, con bordi putrescenti e maleodoranti.

Non tutti i fetori visualmente rappresentati nell’arte mesoamericana erano comunque legati alla putrefazione e alla morte, o per lo meno non in modo così diretto. Un altro qualificatore di proprietà frequente nell’arte maya classica è il cosiddetto “ricciolo Kaban” (*Kaban curl*, vagamente simile a un punto di domanda), spesso rappresentato all’interno dell’orecchio o attorno agli occhi dei cervi [Fig. 4] e dei pecari⁴ laddove indicava il pungente odore del muschio emesso dalle ghiandole di tali animali (Houston 2010); poiché lo stesso segno compare nel glifo per ‘terra’ è probabile quello stesso odore fosse concepito come ‘tellurico’, in qualche modo simile all’odore emesso dalla terra bagnata o smossa. Lo stesso “ricciolo Kaban” appare associato a uno dei principali protagonisti della mitologia maya: l’eroe venusino *Jun Ajaw* “Uno Signore”, figlio del Dio del Mais *Jun Ixim* “Uno Mais” e fratello gemello dell’eroe solare *Yax Bahlam* “Primo Giaguaro”. Protagonista insieme al padre e al fratello di uno dei più celebri cicli mitologici del mondo maya, una cui tarda versione (XVIII secolo) è narrata nel testo alfabetico k’iché noto come “Popol Vuj”, *Jun Ajaw* è spesso descritto e rappresentato come un cacciatore di cervi, attività che metaforicamente alludeva alla cattura di prigionieri di guerra. Quando raffigurato come cacciatore, *Jun Ajaw* (o il *Dio A*, anch’egli non di rado in veste di cacciatore) indossa spesso un copricapo a forma di testa di cervo, mentre il suo volto e il suo corpo (nonché parti del copricapo) sono sovente marcati dal “ricciolo Kaban” (ad es. K1248, K2011). Non è chiaro se si tratti di una identificazione tra cacciatore e preda – tema molto ricorrente nella mitologia e nella ritualità mesoamericana – o della rappresentazione di quella che potrebbe essere una forma di camuffamento utilizzata da cacciatori che si cospargevano il corpo di muschio di cervo al fine di coprire l’odore del proprio corpo (Houston 2010; Houston, Newman 2015). Particolarmente interessante è la complessa scena dipinta sul vaso K2772 [Fig. 5], dove i due gemelli sono inginocchiati davanti a un trono su cui seggono tre manifestazioni della divinità lunare, mentre un grande serpente sovranaturale si manifesta alle loro spalle. “Riccioli Kaban” si osservano non solo davanti al volto e sul corpo di *Jun Ajaw*, ma ‘galleggiano’ nello spazio tra le figure, così come sui pilastri e sull’architrave dell’edificio. Il senso della scena mitologica non è del tutto compreso, ma è chiaro che essa si svolge in

4. Si vedano come ulteriori esempi il vaso K1300 e la ciotola tetrapode con supporti in forma di teste di pecari del Dallas Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/820263>.



4. Vaso K414, cultura Maya, periodo Classico Tardo (ca. 600-900 d.C.), artista sconosciuto. Individuo che sorregge un cervo nel cui orecchio è visibile il “ricciolo Kaban”, segno codificato che indica il pungente odore del muschio emesso dalle ghiandole dell’animale.

un qualche ambito extraumano impregnato di un nauseabondo odore di muschio.

Escrementi, coprofagia divina e fiori maleodoranti

Per chiudere in qualche modo il cerchio e tornare all'oggetto principale di *Una vieja historia de la mierda*, dedichiamo questo ultimo paragrafo alle rappresentazioni visuali degli escrementi umani. Tali raffigurazioni sono frequentemente riconoscibili nel già visto Codice Borgia e nel Vaticano B (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3773).⁵ Si tratta di manoscritti nahua di carattere divinatorio, impiegati cioè in pratiche rituali durante le quali il *tonalpouhque* "Colui che Conta i Destini" li impiegava per divinare il futuro delle persone, emettere profezie, impartire prescrizioni rituali ecc. Non è difficile immaginare che, proprio a causa della profonda e necessaria ambiguità di immagini che dovevano suscitare letture di tipo 'astrologico', l'interpretazione dei manoscritti divinatori è spesso incerta. In termini generali, si può affermare che in tali manoscritti le rappresentazioni di individui che rilasciano fiotti di escrementi alludono alle idee di vizio e incontinenza degli appetiti (sia alimentari che sessuali), divenendo così manifestazioni visibili (e olfattivamente percepibili) di un qualche comportamento trasgressivo o immorale. Tali concezioni trovano infatti un parallelo in un difrasismo nahuatl, cioè in una di quelle espressioni parallelistiche di tipo metaforico che sono uno dei tratti distintivi dell'oralità mesoamericana: *tlaello, cuitlayo*, letteralmente traducibile come "pieno di sporcizia, pieno di escremento", significava in realtà "vizioso" (López Austin 1992, 20-21). Un'analogia associazione tra escremento e immoralità è attestata dal lessico maya postclassico e coloniale (Houston, Newman 2015).

Un esempio di questa stessa associazione semantica è reperibile nel discorso che il neoletto imperatore azteco rivolgeva al dio *Tezcatlipoca*, ringraziandolo della scelta. Seguendo un modello retorico frequente nell'oralità nahuatl, il signore sminuiva se stesso, dichiarandosi inadatto al compito riservatogli:

Padrone, nostro signore [...] forse mi hai confuso con un altro, io che sono un uomo comune, un lavoratore. Tra gli escrementi, tra il sudiciume è trascorsa sinora la mia vita, io sono inaffidabile. Sono sudicio, vizioso. Un imbecille. Perché? Per quale ragione? È forse per mio merito che mi hai preso dagli escrementi, dal sudiciume, per mettermi sulla stuoia, sul trono? (Sahagún 1950-1982, VI, 33v).

Tornando alle immagini dei codici divinatori, è possibile osservare che i fiotti di escrementi emessi dagli individui viziosi sono spesso diretti verso

5. I due manoscritti sono liberamente consultabili online agli indirizzi https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1 e https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3773.



5. Rollout della decorazione pittorica del vaso K2272, cultura Maya, periodo Classico Tardo (ca. 600-900 d.C.), artista sconosciuto.

Scena mitologica nella quale si vedono i due eroi gemelli seduti all'interno di un palazzo dove si scorgono numerose divinità, tra le quali tre entità lunari femminili. Sia uno dei gemelli, che alcune divinità e il palazzo stesso sono costellati da "riccioli Kaban" che indicano come tutta la scena si svolga in un contesto estremamente maleodorante.

la Luna o verso la bocca di entità extraumane che se ne nutrono (ad es. Codice Borgia, cc. 10, 12, 13; Codice Vaticano B, cc. 29, 31, 32, 87, 90, 91). Si tratta di allusioni a una delle funzioni di alcune divinità del pantheon nahua che, nutrendosi di rifiuti, mondano gli esseri umani dei loro vizi e delle loro trasgressioni. È questo il caso di *Tlazolteotl* "Dea dei Rifiuti", detta anche *Tlaelcuani* "Mangiatrice di Sporczia", divinità alla quale si confessavano i peccati sessuali, cioè quella 'sporczia' che la dea mangiava purificando il peccatore. Ma *Tlazolteotl* era anche protettrice delle tessitrici e delle partorienti, capace quindi di trasformare la sporczia di cui si nutriveva in elemento generativo e vitale. È proprio in virtù di questa contiguità semantica che il verbo nahuatl *itlacahui* significava sia "marcire", che "generare", "ingravidare".

Ma vediamo meglio come gli escrementi sono raffigurati nei manoscritti pittorici. Per farlo, è utile osservare i cosiddetti 'passaggi paralleli' – cioè sequenze di analoghe immagini – reperibili nei Codici Borgia e Vaticano B. Nel Codice Borgia gli escrementi sono rappresentati come fiotti di colore giallo, contraddistinti da una sorta di volute sui bordi che ne indicano il carattere liquido. Nel Codice Vaticano B – manoscritto che per ragioni ignote fa ampio uso dei qualificatori di proprietà – oltre a questi stessi due elementi si osserva l'aggiunta di quei puntini rossi che in altre occasioni abbiamo già visto marcare la carne in putrefazione [Fig. 6]. Se già il colore giallo doveva veicolare il significato di una materia organica maleodorante, l'aggiunta dei puntini rossi enfatizzava ulteriormente quest'ultimo aspetto. Non a caso, nel Codice Vaticano B lo stesso motivo è visibile sulla pelle

di *Xipe Totec* (cc. 19, 39, 68, 70, 92), su organi interni del corpo come cuori e polmoni (ad es. cc. 3, 6), su rappresentazioni di intestini estratti dal corpo di vittime sacrificali (cc. 38-41), sul bordo di corpi umani, animali e vegetali spezzati o feriti (ad es. cc. 26, 60, 90, 92) e, in modo decisamente più sorprendente, nelle rappresentazioni di fiori (ed es. i giorni “Fiore”, cc. 1-8). Perché mai i fiori dovrebbero essere marcati come maleodoranti? Come ha notato Katarzyna Mikulska in un lavoro dedicato esattamente ai qualificatori di proprietà nei codici Vaticano B e Borgia (Mikulska 2020; vedi anche Dupey 2013), la risposta va probabilmente cercata in un mito sulla creazione dei fiori riportato nel sopracitato Codice Magliabechiano (a c. 61v). Secondo il mito, infatti, il dio *Quetzalcóatl* si masturbò e il suo seme si trasformò in un pipistrello che gli dèi inviarono a mordere l'interno della vagina della dea *Xochiquetzal*, staccandole un lembo di carne. Portato agli dèi, il lembo venne lavato e dall'acqua così impiegata nacquero dei fiori maleodoranti. Il pipistrello portò allora uno di questi fiori al dio della morte *Mictlantecuhli*, che lo lavò nuovamente creando così i fiori dotati di piacevoli fragranze. In questa narrazione possiamo ritrovare alcuni degli elementi sopra commentati, come l'infrazione sessuale che produce materia maleodorante e la divinità della morte che la riceve e la trasforma in elemento piacevole e generativo, in qualche modo ‘mondando il peccato’ che le ha dato origine. D'altro canto, vediamo come l'uso del motivo dei punti rossi su sfondo giallo rivela una “catena metonimica” (Mikulska 2020) costituita da ‘carne/pelle morta-corpi feriti- escrementi-intestini-fiori’ che ci permette di cogliere la complessa articolazione del significato di ‘putrescente e maleodorante’ veicolato dal motivo stesso.

Grazie all'azione delle divinità, quindi, materie maleodoranti ed escrementi sono trasformati in elementi positivi e generatori di vita, come dimostrato anche delle immagini in cui il dio *Tlaloc* – dio della tempesta che governa il ciclo idrologico e la fertilità – divora grandi flussi di escrementi (Codice Vaticano B c. 46). Questa diffusa concezione si rifletteva in una curiosa pratica del mondo nahua, dove uno schiavo (*tlacotli*) che riuscisse a fuggire al padrone doveva correre al mercato e cercare di pestare un escremento umano. Una volta compiuta questa azione, lo schiavo poteva chiedere “Pulisci la mia sporczia, ritienimi purificato” al suo padrone, il quale lo lavava dalla testa ai piedi, lo vestiva e lo liberava (López Austin 1992, 10, 20-21).

Alla luce di queste concezioni, non sorprenderà sapere che nel mondo nahua alcune delle materie più pregiate e gustose erano qualificate come escrementi: l'oro, ad esempio, era detto *teocuitlatl*, termine che gli informatori indigeni di Sahagún spiegarono così:

Il nome di questo oro, giallo, viene da *teotl* [dio] e *cuitlatl* [escremento] e deriva dal fatto che in alcuni luoghi, all'alba appare qualcosa come un po' di diarrea. Lo chiamano 'l'escremento del sole'; è molto giallo, molto meraviglioso, come una brace, come escremento divino liquido (Sahagún 1950-1982, XI, 9, 233; López Austin 1992, 65-66).



6. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice *Vat. lat.* 3773, c. 90, dettaglio, cultura nahua, periodo Postclassico Tardo (ca. inizi XVI secolo), artisti sconosciuti.
Si osserva un individuo che riversa escrementi e urina su una divinità della morte. Sia gli escrementi che la carne putrefatta sul cranio della divinità – così come il bordo reciso della pianta di agave che l'individuo tiene in mano – sono marcati dai punti rossi su fondo giallo che indicano le materie putrescenti e maleodoranti.

Similmente, l'argento era detto *iztacuitlatl*, “escremento bianco”, la mica *metzcuitlatl*, “escremento della Luna”, mentre la prelibata alga spirulina era chiamata *tecuitlatl*, “escremento della pietra”.

Conclusioni

L'analisi delle rappresentazioni grafiche di materie putrescenti e maleodoranti ci ha condotto ad esplorare alcune delle dinamiche di significazione dei sistemi mesoamericani di comunicazione grafica e in particolare dei cosiddetti ‘qualificatori di proprietà’. Grazie alla combinazione tra queste forme altamente codificate di comunicazione visuale e le informazioni contenute in fonti alfabetiche di età coloniale è stato possibile addentrarsi in un universo di significati dove materie putrescenti e maleodoranti come la carne putrefatta e gli escrementi – materializzazioni di vizi ed eccessi – venivano trasformati grazie all'azione divina in elementi generativi e creatori, giungendo così a metterne in dubbio il carattere ‘basso’ e repellente o, per lo meno, ad esplorare l'intima relazione che nel mondo mesoamericano univa fetori e fragranze, vizi e virtù, morte e vita. È solo in un mondo di questo tipo che un celebre sovrano nahua, eroe della prima resistenza contro gli invasori spagnoli, poteva chiamarsi *Cuitlahua*, “Possessore di Escrementi” ...

Bibliografia

Fonti

Codice Magliabechiano

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari CL. XIII.3 232.

Codice Borgia

Biblioteca Apostolica Vaticana, Borg. mess. 1, 26.

Codice Vaticano B

Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3773.

Studi

Dupey 2013

É. Dupey García, *De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas*, “Estudios de Cultura Náhuatl” 45 (2013), 7-36.

Dupey 2015

É. Dupey García, *Olores y sensibilidad olfativa en Mesoamérica*, “Arqueología Mexicana” 135 (2015), 24-29.

Giroux 2015

A. Giroux, *God A Stinks. Synesthesia in the Maya Afterlife*, “ImageText” 8/3 (2015).

- Graulich, Olivier 2004
M. Graulich, G. Olivier, *¿Deidades insaciables? la comida de los dioses en el México antiguo*, "Estudios de Cultura Náhuatl" 35 (2004), 121-155.
- Grube 2004
N. Grube, *Akan: The God of Drinking, Disease, and Death*, in D. Graña Behrens, N. Grube, C.M. Prager, F. Sachse, S. Teufel, E. Wagner (eds.), *Continuity and Change: Maya Religious Practices in Temporal Perspective*, Bonn 2004, 59-67.
- Houston 2010
S. Houston, *Maya Creatures I: Maya Musk*, "Maya Decipherment", 17 giugno 2010.
- Houston 2023
S. Houston, *Seeing Blindness*, "Maya Decipherment", 24 ottobre 2023.
- Houston, Newman 2015
S. Houston, S. Newman, *Flores fragrantés y bestias fétidas. El olfato entre los mayas del Clásico*, "Arqueología mexicana" 135 (2015), 36-43.
- Houston, Stuart, Taube 2006
S. Houston, D. Stuart, K. Taube, *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, Austin 2006.
- Houston, Taube 2000
S. Houston, K. Taube, *An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica*, "Cambridge Archaeological Journal" 10/2 (2000), 261-294.
- López Austin 1988
A. López Austin, *Una vieja historia de la mierda*, México 1988.
- López Austin 1992
A. López Austin, *Una vieja historia de la mierda*, México 1992.
- Miklulska 2007
K. Miklulska, *La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado*, "Itinerarios" 6 (2007), 11-37.
- Mikulska 2020
K. Mikulska, *Tres componentes de codificación gráfica de los códices Vaticano B y Borgia*, in K. Mikulska (ed.), *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. lat. 3773)*, México 2020, 345-397.
- Sahagún 1950-82
B. de Sahagún, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, XIII vols., Santa Fe 1950-1982.
- Toledo 2001
F. Toledo, *Los cuadernos de la mierda*, México-Oaxaca 2001.
- Taube 1992
K.A. Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington 1992.

“Anch’io odio pulire i pennelli” Andy Warhol tra minzioni ed eiaculazioni

Pasquale Fameli

Tra l’estate del 1977 e quella del 1978 Andy Warhol realizza gli *Oxidation Paintings*, una serie di opere aniconiche prodotte urinando su tele preparate con vernici metalliche, a base di rame o di oro [Fig. 1]. A contatto con la vernice fresca l’urina causa un processo di ossidazione, generando effetti cangianti sui toni del verde e del blu. Nello stesso periodo l’artista realizza altri due cicli di opere affini per processi formativi: i *Piss Paintings* [Fig. 2] e i *Cum Paintings* [Fig. 3], ottenuti rispettivamente urinando e versando dello sperma su tele preparate a gesso.¹ Tutte queste opere (oltre centotredici) fanno seguito alle serie dei *Torsos* e delle *Sex Parts* [Fig. 4] realizzati a partire dalla fine del 1976, attestando un interesse per il corpo pressoché inedito fino a quel momento nella sua produzione e ispirato dalle pratiche *fetish* dell’underground newyorkese. Se questi due cicli di serigrafie si focalizzano sulla sessualità omoerotica e sulle forme degli organi, gli altri tre cicli di tele rivelano un’attenzione per le funzioni fisiologiche dell’apparato riproduttivo maschile, registrando un notevole cambiamento nell’approccio creativo dell’artista. A partire dal 1962 l’opera di Warhol si caratterizza infatti per la riproduzione di fotografie, trovate o prodotte in prima persona, e colorate mediante la tecnica serigrafica. Con gli *Oxidation*, i *Piss* e i *Cum Paintings* l’artista passa dalla fotoserigrafia a soluzioni formative che ricordano l’action painting e l’espressionismo astratto. Questa virata non è forse arbitraria, ma dettata dal mutamento del clima culturale: nello stesso periodo si verifica infatti il ritorno a una pittura dai modi brutali e selvaggi che, con *Bad Painting*, *Graffiti*, *New Image* negli Stati Uniti, *Neuen Wilden* e *Transavanguardia* in Europa, riprende ed estende tutte le forme della tradizione espressionista novecentesca. Probabilmente l’impiego dei fluidi corporei da parte di Warhol risponde all’esigenza di riconsiderare la propria posizione all’interno dell’avanguardia e di allinearsi con la situazione dell’underground newyorkese per riscattarsi da una produzione quasi esclusiva di ritratti su commissione (Loiacono 2019, 74). Infatti, il 25 maggio del 1977, di rientro da un viaggio a Parigi, l’artista scrive sul suo diario che sente il bisogno di “correre a casa a dipingere e a smettere di fare ritratti mondani” (Bockris [1989] 1991, 45 [trad. it. mia]). Non va esclusa tuttavia, tra le possibili fonti di ispirazione, la scena di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini in cui l’artista protagonista, Pietro, urina su

1. Per una panoramica su questa produzione si vedano *Andy Warhol. Oxidation Paintings. Piss Paintings* 1998 e Printz, King-Nero 2018.



1. Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1977-78, collezione privata.
2. Andy Warhol, *Piss Painting*, 1978, collezione privata.
3. Andy Warhol, *Cum Painting*, 1978, collezione privata.
4. Andy Warhol, *Sex Parts*, FS II. 177, 1976, multiplo.

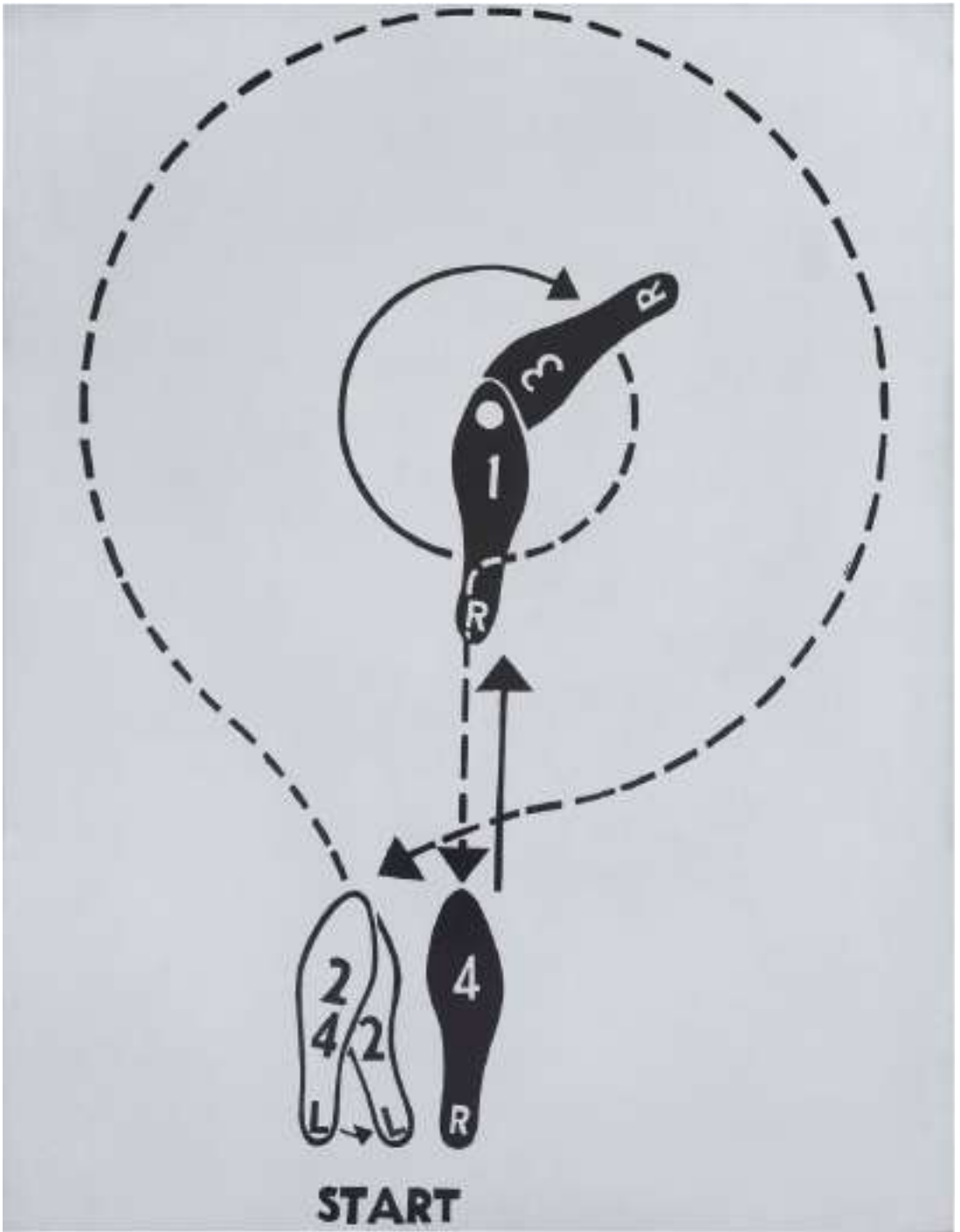
una tela dal fondo azzurro posta sul pavimento (Colacello 1990, 342): tale atto scaturisce infatti dall’esigenza dell’artista, anch’egli omosessuale, di sperimentare nuove tecniche pittoriche per qualificarsi come esponente dell’avanguardia più radicale, proprio nel momento in cui ripensa ai suoi primi “miserabili” ritratti.

Un riferimento agli *Oxidation Paintings* ricorre nel biopic su *Basquiat* (1996) di Julian Schnabel, testimone attendibile delle vicende artistiche newyorkesi degli anni Settanta e Ottanta.² La scena è la seguente: Jean-Michel Basquiat, interpretato da Jeffrey Wright, entra nello studio di Warhol, impersonato da David Bowie, e assiste casualmente alla realizzazione di uno dei dipinti. “Ah, pittura all’urina!” esclama ammirato Basquiat. “Non pittura all’urina: arte dell’ossidazione”, precisa subito Warhol. “Anch’io odio pulire i pennelli”, commenta ironicamente Basquiat, con una frase che si potrebbe interpretare anche come un’allusione al rifiuto della manualità proprio dell’artista più anziano. Pur nel contesto della finzione, la scena evidenzia un aspetto essenziale degli *Oxidation Paintings*: dalla precisazione di Warhol si deduce infatti che la scelta di utilizzare l’urina non nasca da intenti provocatori, dovuti alla infimità della materia; al contrario, l’operazione si focalizza sulle proprietà chimiche del fluido e sugli effetti che esso genera se posto a contatto con altre sostanze.

L’artista mira, perciò, a ridefinire l’ossidazione come pratica artistica, secondo un approccio riconducibile alle esperienze processuali di inizio decennio reimpostato però su basi ottico-visive. Esposti per la prima volta a *Documenta 7* di Kassel nel 1982, gli *Oxidation Paintings* sono stati riconosciuti subito come contributi radicali al canone astratto.³ La conversione del processo fisico in esito pittorico sollecita, infatti, l’ipotesi di un confronto con Jackson Pollock, riconosciuto dagli esponenti dell’arte processuale e *antiform* come colui che, per primo, ha esplorato in pittura le proprietà fisiche della materia (Morris [1968] 2016, 176). In effetti, pare che lo stesso Warhol abbia definito questi cicli di opere come “una parodia di Jackson Pollock” (Colacello 1990, 342). In un corposo volume dedicato al pittore, Claude Cernuschi dimostra che Pollock ha esercitato una notevole influenza anche su artisti impegnati su fronti opposti: numerosi esponenti della Pop Art, della Systemic Painting e del Minimalismo si sono confrontati con la sua lezione, sviluppandola in forme differenti (Cernuschi 1992, 263-316). Secondo Mark Loiacono possiamo considerare gli *Oxidation* e i *Piss Paintings* come l’evoluzione dei precedenti esperimenti di Warhol per la creazione di immagini astratte e, al tempo stesso, un omaggio al mito di Pollock nell’anno in cui lo stesso Warhol entra in contatto con Ruth Klingman, amante del pittore nel periodo precedente

2. L’idea della scena nasce anche dal fatto che nel 1982 Warhol realizza un ritratto di Basquiat con la tecnica dell’ossidazione, per il quale si rimanda a Morris 2020.

3. Sulla produzione aniconica di Warhol si vedano almeno Kellein 1993 e Loiacono 2016 con bibliografia precedente.



5. Andy Warhol, *Dance Diagram (The Lindy Tuck-in Turn-Woman, 1962)*, Los Angeles, The Broad.

alla sua prematura scomparsa, per un progetto cinematografico rimasto poi irrealizzato (Loiacono 2019). In più di un’occasione Warhol ha dichiarato la sua ammirazione per Pollock e gli *Oxidation Paintings* ne sono, in tal senso, una conferma. Tuttavia, è possibile rintracciare indizi meno scoperti di un confronto con Pollock anche nella produzione precedente. Rosalind Krauss sostiene infatti che la scelta effettuata da Warhol di esporre i suoi *Dance Diagrams* [Fig. 5] a terra, in una mostra alla Stable Gallery di New York nel 1962, costituisca una personale rilettura del lavoro di Pollock (Krauss 2008, 282). Il valore dell’orizzontalità che caratterizza il processo formativo del *dripping* di Pollock e che ne determina il significato si perde nell’esposizione a parete, in verticale, delle opere; con i *Dance Diagrams* Warhol esplicita invece l’orizzontalità come fattore essenziale del lavoro. Sempre Krauss ricorda che nel 1961, e quindi in parallelo alle sue prime opere pop, l’artista stendeva le sue tele bianche davanti alla porta di casa affinché i passanti vi camminassero sopra, esattamente come faceva Pollock durante la realizzazione di un’opera; ed è sempre allo stesso anno che risalgono i primi *Piss Paintings*, dei quali rimane solo qualche testimonianza [Fig. 6]. A questi dati potremmo aggiungerne altri: non soltanto il fatto che Warhol realizzi le proprie opere serigrafiche lavorando a pavimento, ma anche il fatto che egli stesso ci entri dentro, vi appoggi i piedi o vi si accovacci mentre ci lavora, come dimostrano le fotografie di David McCabe [Fig. 7]. Rispetto alla sperimentazione, condotta ben prima della svolta pop e in parallelo a questa, sulle tecniche per la produzione di immagini astratte, si può affermare perciò che Warhol non abbandoni la lezione di Pollock ma la ‘raffreddi’, la riconverta in termini concettuali, si soffermi, cioè, sulla logica dei procedimenti anziché sulla morfologia dei risultati.

Secondo Germano Celant i dipinti realizzati con l’urina impiegano il “negativo” e il “rimosso” del corpo senza la pretesa di abolirli (Celant 2016, 239). Warhol scrive nel suo *Diario* che “la natura cambia le cose e il carbonio si trasforma in diamanti e la sporcizia in oro” (Bockris [1989] 1991, 71 [trad. it. mia]): secondo David Bourdon, infatti, l’artista è più interessato alle implicazioni alchemiche di questa operazione, ossia alla trasformazione dei fluidi corporei in qualcosa di prezioso, che al processo chimico in sé (Bourdon 1989, 365-371). In linea di massima, si può affermare quindi che l’uso dei fluidi corporei nelle proprie opere rifletta l’ammirazione di Warhol per tutto ciò che è considerato scarto o rifiuto. Nel 1975 l’artista scrive:

Ho sempre amato lavorare con gli scarti, fare le cose con gli scarti. Le cose che vengono scartate, che tutti sanno non essere più buone, ho sempre pensato che potessero essere molto divertenti. [...] Ho sempre pensato che ci fosse dello humor negli scarti. [...] Non intendo condannare il gusto popolare e dire che tutto ciò che si scarta sia buono: intendo solo dire che gli scarti sono probabilmente brutti, ma se riesci a lavorarci un po’ sopra rendendoli belli o almeno interessanti eviti un sacco di sprechi (Warhol [1975] 2009, 80-81).



6. Andy Warhol e Gerard Malanga serigrafano lo sfondo di un dipinto floreale nella Factory, New York, fotografia, marzo 1965.

Questa dichiarazione appare in netta contraddizione con l’attitudine pop all’esaltazione di merci e beni di consumo scelti e riprodotti in molti casi per la piacevolezza e la pulizia del loro packaging. Se si eccettuano i suoi primi film non montati, non sembra possibile rintracciare nella produzione di Warhol opere incentrate su scarti industriali oppure organici prima dei tre cicli in questione, e non è forse un caso che questa affermazione risalga a un periodo immediatamente precedente alla loro realizzazione, quasi a preannunciare una fase di mutamento. Le soluzioni adottate da Warhol tra il 1977 e il 1978 segnano quindi una svolta radicale nel suo *modus operandi*, eppure è possibile individuare qualche elemento utile a raccordare queste serie con la sua produzione precedente. Il riporto fotografico sul supporto, la stesura del colore per mezzo di una racla e la distribuzione dei fluidi corporei sulla tela rispondono a una stessa logica: la genesi dell’immagine mediante processi chimici e fisici unitari e immediati, automatici, senza l’attuazione di interventi trasformativi. Queste immagini sono “messaggi senza codice”, per riprendere la nota espressione di Roland Barthes (Barthes [1961] 1985, 7), ossia tracce integrali di realtà che non chiedono di essere interpretate. Si tratta quindi di immagini classificabili nella categoria semiotica degli ‘indici’, ossia di segni che stanno in un rapporto di continuità fisica con il loro referente. Come le fotografie serigrafate rimandano direttamente al proprio soggetto, anche le tracce di urina o di sperma rinviano in maniera immediata alla loro fonte originaria senza passare per un’elaborazione codificata.

Questo processo caratterizza le più innovative e radicali proposte dell’arte di secondo Novecento. È ancora Krauss a rilevarlo nelle sue *Note sull’indice*, apparse sulla rivista “October” nel 1977, nello stesso anno in cui Warhol realizza i primi *Oxidation Paintings*. Krauss dimostra che le soluzioni oggettuali, concettuali e performative dell’arte coeva siano improntate non più alla tradizionale idea di arte come rappresentazione iconico-simbolica ma a una nuova concezione di arte come “registrazione di una pura presenza fisica” (Krauss [1977] 2007a, 223; Krauss [1977] 2007b), basata su una relazione strutturale tra l’opera e il processo che l’ha generata. Proprio la fotografia, della quale Warhol ha fatto largo uso, sembra avere fornito agli artisti novecenteschi lo stimolo a ridefinire l’arte in termini indicali. Con le tre serie sui fluidi corporei Warhol radicalizza perciò la vocazione indicale che già apparteneva al suo approccio creativo riducendo le immagini a tracce fisiche informi ed elementari che rifuggono l’ambiguità iconica insita nella fotografia. La questione riemerge in forma più problematica anche nella serie dei *Rorschach* che Warhol realizza nei primi anni Ottanta [Fig. 8]. Queste opere sembrano tematizzare la labilità del confine tra iconicità e indicialità del segno: infatti, il test di Rorschach mira a una valutazione psicologica del soggetto che lo osserva sulla base di ciò che lo stesso vede in macchie casuali e pertanto prive di effettivi valori iconici.

Un altro dato di continuità sta nelle condizioni di lavoro scelte per la produzione dell’opera: come detto, sia le serigrafie sia gli *Oxidation*, i *Piss* e i



7. Andy Warhol, *Piss Painting*, 1961, collezione privata.

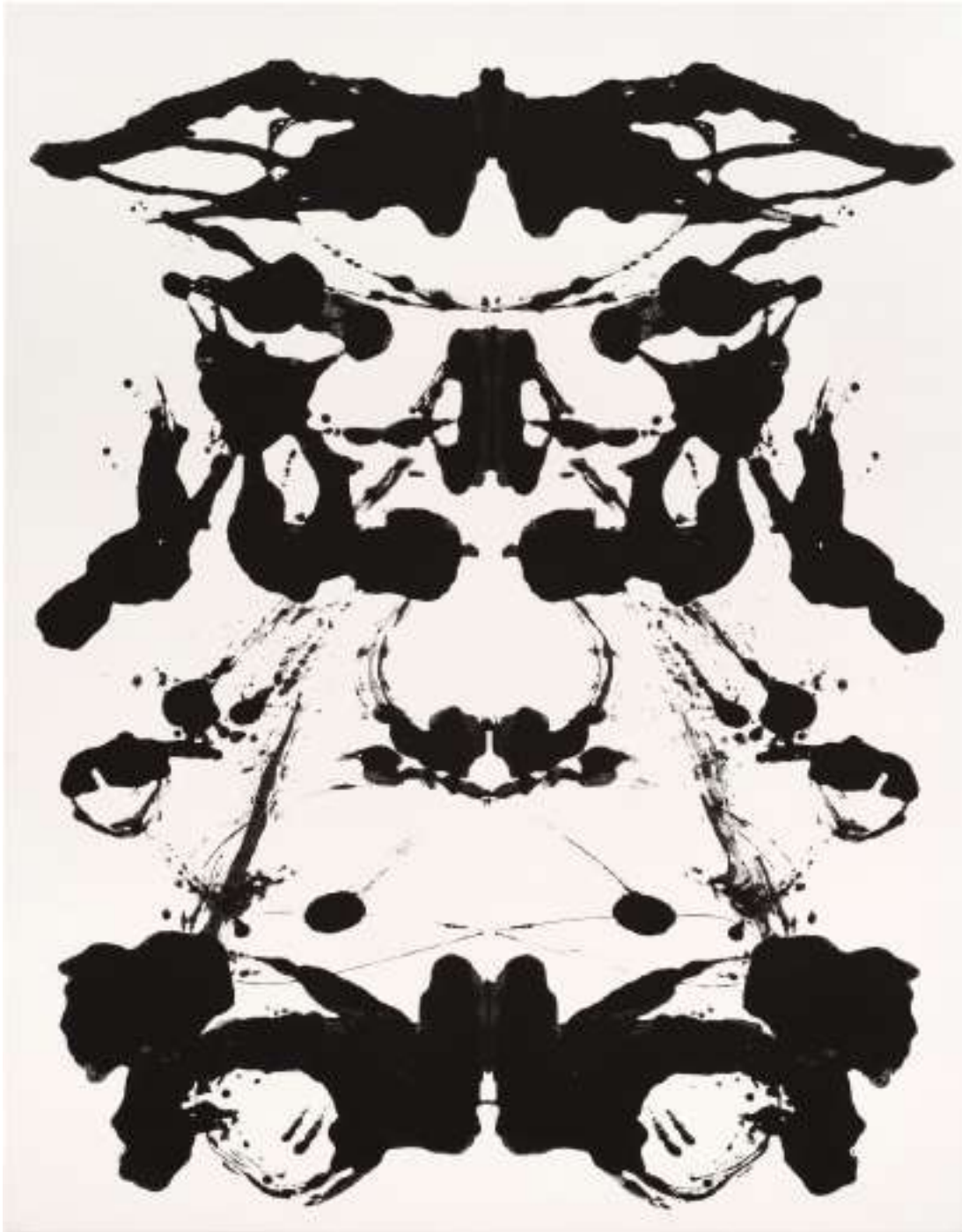
Cum Paintings sono realizzati a terra, sul piano orizzontale, ma prevedono inoltre l'intervento di alcuni collaboratori della Factory: Gerard Malanga nel primo caso e Bob Colacello, Ronnie Cutrone, Bob MacBride e Victor Hugo negli altri. Hugo è stato inoltre uno dei modelli dei *Torsos* e delle *Sex Parts* realizzati contestualmente a quelle tre serie. La genesi orizzontale di tutte queste opere rafforza la loro immanenza, l'incontrovertibile aderenza alla dimensione mondana, fattuale, consolidando la loro valenza indicale. Di particolare interesse è però il fatto che l'artista deleghi gli atti corporali della minzione e dell'eiaculazione a terzi, limitandosi a supervisionare e coordinare i movimenti, a indicare le aree da irrorare, al fine di ottenere un insieme visivamente equilibrato. Un atteggiamento di totale distacco, che elude il rischio di un coinvolgimento diretto dell'autore nell'opera e che pertanto surroga l'attitudine fredda e meccanica della sua produzione più nota. "Voglio dipingere come una macchina" è tra le affermazioni più celebri di Warhol; ed è forse per questo motivo se qualche critico ha definito gli *Oxidation Paintings* come "Warhol al massimo della sua purezza" (Bockris [1989] 1991, 335).

Secondo Krauss l'interpretazione urologica dell'action painting da parte di Warhol ha il merito di esplicitare il fattore dell'orizzontalità proprio di quella poetica, ma gli effetti decorativi ottenuti mediante l'ossidazione sembrano ottundere del tutto il loro stesso processo esecutivo. La critica conclude perciò che gli *Oxidation Paintings* non rechino alcun indizio relativo all'orizzontalità o alla liquidità che ne ha presieduto l'esecuzione (Krauss [1993] 2008, 284). L'affermazione è però troppo drastica e richiede qualche

aggiustamento. La liquidità dell’urina è contenuta infatti nella densità della vernice metallica stesa sulla tela con la quale si mescola: come abbiamo già avuto modo di segnalare, a Warhol non interessa l’effetto dell’urina in sé, evidente nei *Piss Paintings*, bensì il rapporto tra le due sostanze funzionale a produrre l’ossidazione. Inoltre, gli schizzi attorno alle masse indicano chiaramente che quelle forme siano state generate da un getto costante e concentrato del quale è possibile persino ripercorrere con lo sguardo gli spostamenti su ogni tela. Per confermare il fattore dell’orizzontalità basta poi rilevare la sporadicità e, in alcuni casi, persino la totale assenza di colature dall’alto al basso del dipinto: se le opere fossero state prodotte in verticale ne sarebbero tempestate. Fanno eccezione alcuni esemplari tra quelli conservati presso l’Andy Warhol Museum di Pittsburgh [Fig. 9] o la Brant Foundation di Greenwich, che le riportano in alcune aree circoscritte, ma ciò indica che le tele sono state inclinate sul lato lungo solo dopo la realizzazione a terra: la sostanza è colata infatti dal centro delle aree irrorate, ossia nei punti in cui la miscela era più concentrata e perciò più lenta ad asciugarsi.

Va detto inoltre che, proprio in relazione a quella che si presenta come una reinterpretazione del lavoro di Pollock, Warhol tiene fede alla propria poetica, operando un netto distacco: considerata l’impostazione impersonale, seriale e meccanica della sua arte, non si trova un motivo per il quale, a distanza di trent’anni, l’artista debba rivisitare l’action painting in tutti quanti i suoi presupposti storici. Le *Oxidation* di Warhol provvedono semmai a un ‘abbassamento’ della pratica pittorica oltre lo stadio raggiunto da Pollock con l’uso degli smalti industriali al posto dell’olio e l’aggiunta di chiodi, bottoni e mozziconi di sigarette. La scelta di ‘dipingere’ con una sostanza organica emessa dal corpo per ottenere preziosi effetti cromatici segna perciò il limite estremo di una degradazione della pittura contro la nobiltà della sua stessa tradizione.

Lo stesso vale per i *Piss* e i *Cum Paintings* che, rispetto alle ossidazioni, appaiono decisamente più scabri e rarefatti, tanto da disattendere la logica dell’*all-over* pollockiano. L’asciuttezza della tela preparata a gesso, la monocromia e la mancanza di effetti cangianti contravvengono ogni rischio di fraintendere il procedimento della loro esecuzione. I titoli dei due cicli indicano chiaramente che stavolta la ricerca riguarda le sostanze impiegate e non le loro facoltà trasformative: sono due termini volutamente volgari riconducibili all’oscenità dell’atto compiuto. Non rimandano alle sole funzioni fisiologiche della minzione e dell’iaculazione, ma si caricano di connotazioni sessuali che le opere dell’altra serie non avevano. Da questo punto di vista si pongono perciò in contiguità con i *Torsos* e le *Sex Parts*, come a mostrare gli effetti concreti degli atti sessuali rappresentati. La novità più rilevante è l’impiego dello sperma, che rimanda ancora una volta all’immaginario *fetish*, ma può essere interpretato anche come un’indiretta rivalsea su Valerie Solanas, la scrittrice che ha sparato a Warhol il 3 giugno 1968 per essersi rifiutato di produrre un suo dramma, *Up Your Ass*, e di



8. Andy Warhol, *Rorschach*, 1984, multiplo.

averne smarrito l’unica copia esistente. Nel 1967 Solanas lancia lo *SCUM Manifesto*, saggio che promuove l’eliminazione del genere maschile; nel 1971 Warhol produce *Women in Revolt*, un film all’interno del quale inserisce numerosi rimandi satirici al *Manifesto*, dimostrando sia di conoscerne a fondo i contenuti sia di provare ancora un forte risentimento nei riguardi della sua attentatrice. E non è forse un caso che l’uscita del film coincida con il rilascio di Solanas dalla prigione e la riedizione del testo da parte dell’olympia Press. D’altronde, Solanas non smette di perseguire Warhol, di persona e al telefono, nemmeno dopo il rilascio, portandolo a instaurare un regime di estremo controllo alla Factory. Nello *SCUM Manifesto* l’autrice asserisce che “la funzione del maschio è produrre sperma, e oggi abbiamo banche di sperma” (Solanas [1967] 2019, 24). La realizzazione dei *Cum Paintings* risale al 1978, un anno alquanto lontano da quella vicenda; ma si deve ricordare che, nel 1976, le cineaste femministe Carole Roussopoulos e Delphine Seyrig dirigono un film, intitolato *SCUM Manifesto*, scritto dalla stessa Solanas la quale, nel 1977, riacquisisce i diritti del libro a seguito del fallimento dell’olympia Press e lo ripubblica con alcune integrazioni rispetto all’edizione precedente. Non va escluso quindi che la rinnovata attenzione per Solanas e per il suo testo in quegli anni abbia spinto Warhol a trovare in queste opere un’indiretta forma di riscatto dalla sua presenza; d’altro canto, il termine ‘scum’, in inglese, significa ‘scarto’, un concetto molto caro a Warhol e divenuto persino centrale nella sua produzione di quegli anni.

L’impiego dello sperma permette inoltre di approfondire il rapporto di Warhol con un altro artista la cui lezione emerge già nel suo periodo pop, ossia Marcel Duchamp, dal quale ha mutuato la pratica dell’appropriazione, del prelievo di oggetti e di immagini preesistenti, improntandola però agli immaginari del consumismo e della cultura di massa. Ben prima di Warhol, Duchamp realizza un piccolo dipinto con lo sperma, *Paysage fautif* [Fig. 10], contenuto in un’edizione della *Boîte en valise* del 1946, oggi conservata al Museum of Modern Art di Toyama.⁴ L’opera è dedicata alla scultrice brasiliana Maria Martins, amante di Duchamp sin dal 1942 e modella della celebre *Étant donnés* (1946-66), ed è rimasta ignota per molti anni, custodita appunto dalla sua destinataria. Si tratta forse dell’unico *ready-made* pervenutoci che sia stato materialmente realizzato dall’artista. Prodotto in seguito all’esperienza surrealista, *Paysage fautif* rientra idealmente nella prospettiva estetica dell’*informe* tracciata da Georges Bataille nel 1929. Anzi, rileggendo il breve testo di Bataille, l’opera di Duchamp appare come una delle sue manifestazioni più letterali. Inaugurando il *Dizionario critico* di “Documents”, il filosofo spiega infatti che:

Informe non è soltanto un aggettivo con tal senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa

4. Sull’opera si vedano almeno Filipovic 2016, 134 e Décimo 2022, 148-152.



9. Andy Warhol, *Oxidation Painting* (particolare), 1978, The Andy Warhol Museum, Pittsburg.

non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. [...] affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che *informe* equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo (Bataille [1929] 2009).

Con il termine *informe* Bataille designa sostanzialmente il basso materialismo, ciò che resta fuori da ogni classificazione: l'*informe* si costituisce così come una funzione estetica volta a destituire ogni nozione o categoria acquisite.⁵ L'*informe*, nella piccola opera di Duchamp, coincide perciò con il declassamento dell'arte in quanto pratica tradizionalmente connessa alla perizia tecnica, a una competenza specializzata e all'impiego di ma-

5. Per uno sviluppo della nozione di Bataille nel dibattito critico sull'arte contemporanea più in generale si vedano Bois, Krauss 2003; Didi-Hubermann 2023; Recalcati 2024.



teriali ritenuti nobili o preziosi. Ai *Cum Paintings* di Warhol, così come al *Paysage fautif* di Duchamp, presiede un atto masturbatorio utile a ottenere il liquido utilizzato nelle opere. L'idea della masturbazione è strettamente connessa a un altro topos duchampiano, quello della 'macchina celibe', denominazione che l'artista attribuisce alla parte inferiore del *Grande Vetro* (1915-23), un complesso meccanismo costituito da un mulino ad acqua, delle forbici, dei setacci e una macinatrice per il cioccolato. Ogni "celibe", protagonista della scena, "macina il suo cioccolato lui stesso" (Duchamp [1958] 2016, 81), un'espressione francese per indicare appunto l'atto di masturbarsi. Riteniamo improbabile che Warhol conoscesse la piccola opera di Duchamp, ma senza dubbio era al corrente dei significati connessi alla 'macchina celibe'. Con i *Cum Paintings* Warhol realizza pertanto opere formalmente affini ai *dripping* di Pollock ma concettualmente riconducibili alla lezione di Duchamp e contribuisce al declassamento *informe* di ogni pregressa concezione della pittura.



10. Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1946, Toyama, Museum of Contemporary Art.

Celant afferma che, con la produzione del 1977-78, Warhol si assume la responsabilità di accettare o rifiutare la propria riconoscibilità: ha scelto per decenni di puntare sulla ripetibilità, sulla pretesa di non arrecare alcun contributo di per sé originale, mentre adesso decide di ridefinirsi (Celant 2016, 239). Eppure, se riconnessi alla poetica del loro autore, gli *Oxidation*, i *Piss* e i *Cum Paintings* sembrano porre un altro interrogativo sul rapporto tra arte, fama e commercio. Queste opere sembrano provare che anche i dipinti realizzati con i fluidi più abietti del corpo umano possano assumere valore artistico e commerciale a patto che un artista accreditato li legittimi come tali. Lo si comprende ponendole a confronto con l’opera, affine per temi, di un altro artista di ascendenza duchampiana, la *Merda d’artista* (1961) di Piero Manzoni. Se il mercato sacralizza l’artista, è disposto ad accettare come reliquie pagane anche le sue più basse manifestazioni corporali. Manzoni dimostrava, in sostanza, che il mercato dell’arte contemporanea è pronto ad accettare anche le feci purché numerate e opportunamente confezionate al fine di garantirne l’autenticità. Warhol ragiona da una prospettiva differente, anzi opposta: non problematizza la sacralizzazione dell’artista da parte del mercato ma, al contrario, sfrutta questa condizione, che egli stesso ha cercato e raggiunto, per riaffermare come la scelta o il gesto dell’autore siano sufficienti a decretare come arte anche i più abietti fluidi corporei. Difatti, sono opere che seguono la pubblicazione della sua *Filosofia* (Warhol [1975] 2009) e che coincidono con uno dei periodi più felici dell’artista per celebrità e successo commerciale. Manzoni poneva l’accento sul fatto che gli escrementi idealmente contenuti nelle sue lattine siano prodotti propri, emanazioni dirette dell’agire dell’artista. Warhol, invece, non se ne preoccupa, giacché l’urina e lo sperma impiegati non sono né sono dichiarati come propri. Inscatolando le sue feci, Manzoni conferiva all’opera l’aspetto di un bene di consumo; Warhol invece riporta i liquidi corporei su supporti tradizionali, mantenendo il formato del quadro, l’aspetto di un’opera d’arte nella sua veste più convenzionale. La tela diventa in definitiva lo spazio connotato all’interno della quale Warhol può replicare il gesto di Duchamp e legittimare come arte qualsiasi immagine, oggetto o sostanza scelti e utilizzati da un artista.

Bibliografia

- Andy Warhol. *Oxidation Paintings. Piss Paintings* 1998
 Andy Warhol. *Oxidation Paintings. Piss Paintings*, exhibition catalogue (Munich, March 6 – May 13, 1998), Munich 1998.
- Barthes [1961] 1985
 R. Barthes, *Il messaggio fotografico* [*Le message photographique*, “Communications” 1 (1961)], ora in Id., *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici* 3 (1982), trad. it., Torino 1985, 5-21.

- Bataille [1929] 2009
 G. Bataille, *Informe* [*Informe*, “Documents” 1 (1929)], in Id., *Documents* (1970), trad. it., Bari 2009, 165.
- Bockris [1989] 1991
 V. Bockris, *Andy Warhol* [*The Life and Death of Andy Warhol*, New York 1989], trad. it., Milano 1991.
- Bois, Krauss [1996] 2003
 Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso* [*L'informe. Mode d'emploi*, Paris 1996], trad. it., Milano 2003.
- Bourdon 1989
 D. Bourdon, *Warhol*, New York 1989.
- Celant 2016
 G. Celant, *Pop Art & Warhol*, Milano 2016.
- Cernuschi 1992
 C. Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and Significance*, New York 1992.
- Colacello 1990
 B. Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, New York 1990.
- Décimo 2022
 M. Décimo, *Étant donné Marcel Duchamp. Palimpseste d'une œuvre*, Paris 2022.
- Didi-Huberman [1995] 2023
 G. Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille* [*La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995], trad. it., Milano-Udine 2023.
- Duchamp [1958] 2016
 M. Duchamp [1958], *Mercante del segno* [*Duchamp du signe. Écrits*, Paris 1958], trad. it., Milano 2016.
- Filipovic 2016
 E. Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge-London 2016.
- Kellein 1993
 T. Kellein (ed. by), *Andy Warhol. Abstracts*, Munich-New York 1993.
- Krauss [1977] 2007
 R. Krauss, *Note sull'indice, parte I* [*Notes on the Index, Part I*, “October” 3 (1977)] in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Roma 2007, 209-223.
- Krauss [1977] 2007b
 R. Krauss, *Note sull'indice, parte II* [*Notes on the Index, Part I*, “October” 4 (1977)], in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Roma 2007, 225-233.
- Krauss [1993] 2008
 R. Krauss, *L'inconscio ottico* [*The Optical Unconscious*, Cambridge-London 1993], trad. it., Milano 2008.
- Loiacono 2016
 M. Loiacono, *Out from the Shadows: Andy Warhol's Abstractions*, New York 2016.
- Loiacono 2019
 M. Loiacono, *Dirty Canvases. Situating Piss and Oxidation Paintings*, “Gagosian Quarterly”, Winter (2019), 68-74.

Morris 2020

A. J. Morris, *Pissed On or Pissed Off: Andy Warhol’s Oxidized Portrait of Jean-Michel Basquiat*, “Art Inquiries” 18 (2020), 36-46.

Morris [1968] 2016

R. Morris, *Anti form* [*Anti form*, “Artforum” 6.4 (1968)], in G. Maraniello D. Isaia (a cura di), *Robert Morris. Scritti, film e video*, Milano 2016, 174-177.

Printz, King-Nero 2018

N. Printz, S. King-Nero (ed. by), *Andy Warhol. Catalogue Raisonné. Paintings 1976-1978. Volume 5*, London 2018.

Recalcati [2006] 2024

M. Recalcati, *L’ideologia dell’informe* [2006], ora in Id., *Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica*, Roma 2024, 119-198.

Solanas [1967] 2019

V. Solanas, *S.C.U.M. Manifesto per l’eliminazione dei maschi* [*S.C.U.M. Manifesto. Society for Cutting Up Men*, New York 1967], trad. it., Milano 2019.

Warhol [1975] 2009

A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol. Da A a B e viceversa* [*The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York 1975], trad. it., Milano 2009.

Warhol 2019

A. Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, Pat Hackett (ed.), New York 2019.

Lembi di pelle, escrezioni e tutto il resto Le proprietà segrete (e segrete) del corpo umano nelle scienze occulte arabo-cristiane (IX-XIII sec.)

Andrea Maraschi

Πάντα ἐν πᾶσιν. *Omnia in omnibus*. Ogni cosa è in ogni cosa. Questo principio neoplatonico, che comunica l'idea di un universo dove ogni elemento è connesso con altri in accordo alla propria natura, si ritrova per la prima volta in Anassagora, ma poi più compiutamente in Plotino, Porfirio, Proclo (ad es., Porph. *Sent.* X; Procl., *Elem. theol.* XIII), e rifiorirà nel Rinascimento nelle opere di Nicola Cusano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola (Claessens 2022). Si tratta di una legge invariabile del Neoplatonismo secondo cui la realtà si riflette in ogni essere reale (Cutino 2023, 155- 56, n. 416), ma che, al netto delle implicazioni filosofiche e metafisiche, aveva riscontri anche prettamente pratici. Per esempio, nel noto trattato sui raggi stellari *De radiis stellarum* tradizionalmente attribuito al filosofo e matematico Abu Yūsuf Ya'qūb al- Kindī (ca. 801–873),¹ si proponeva l'idea che tutti gli oggetti nell'universo emettessero raggi in ogni direzione, recanti in sé le qualità e l'essenza degli oggetti stessi, i quali creavano le maglie di una rete di influenze che collegava ogni parte del cosmo. Poiché ogni raggio raggiungeva gli altri oggetti, e poiché tutte le cose agivano mediante i raggi, ciò risultava in un'unità e interdipendenza cosmiche tali che, in un certo senso, ogni cosa si trovava in ogni altra.

Si trattava di una teoria completamente naturale, che cioè faceva riferimento a proprietà naturali (non sovranaturali) di ogni sostanza nell'universo. Dalle più alte alle più basse, da quelle celesti alle sublunari. Dalle stelle, letteralmente...alle stalle (al-Kindī *De radiis*, 20).

La letteratura magica di lingua araba nell'alto medioevo – e, per conseguenza, i suoi echi latini nel medioevo centrale europeo – traevano spunto proprio dal pensiero neoplatonico, oltre che dal *Corpus Hermeticum* e da tradizioni provenienti da aree come l'Iran nord-orientale e la Battriana. La corte abbaside giocò un ruolo fondamentale nel sistematizzare ed elaborare questi importanti lasciti e trasmetterli prima lungo le sponde meridionali del Mediterraneo, e successivamente verso quello settentrionale (Corbin 1964; Plotino *Enneadi* I-II, 7). Già sotto al-Manṣūr (r. 754- 775), il secondo califfo della dinastia abbaside, cominciarono a pervenire alla *Bayt al-Ḥikma* (la Casa della Sapienza di Baghdad) volumi da Bisanzio e dall'India, dove

1. Questo trattato, influenzato dalle teorie aristoteliche e neoplatoniche, è stato da tempo ritenuto una traduzione latina del XII secolo dell'originale arabo del IX secolo; Pingree 1980. Tuttavia, si è recentemente suggerito che esso sia stato scritto direttamente in latino attorno alla metà del XIII secolo; Matton 2022.

essi venivano pazientemente tradotti e dove trovavano un fertile ambiente intellettuale scienze occulte come l'astrologia, l'alchimia, la scienza delle proprietà ('*ilm al-khawāṣṣ*) e la magia astrale (Coulon 2022). All'astrologia veniva prestata particolare attenzione, proprio perché si riteneva che i corpi celesti fungessero da tramite per i raggi tra mondo superiore e inferiore. Di conseguenza, a loro veniva attribuita un'importanza fondamentale per comprendere e manipolare le proprietà e gli effetti occulti delle cose. Con 'occulto', in questa tradizione, si intendeva ciò che era nascosto all'occhio umano, dominio del sapiente che intendeva penetrare le maglie del sensibile e del visibile.

Uno dei concetti fondanti tali saperi, spesso il fulcro della loro intersezione, era costituita dalla *σὺμπάθειᾶ* (da *σὺν*, "con, insieme", e *πάθος*, "emozione", "sofferenza" = "provare emozioni insieme", "patire"), ossia il legame di *concordia* e *discordia*, o simpatia e antipatia, tra gli esseri animati e inanimati. Una nozione ereditata dal passato e articolata formalmente nel pensiero filosofico degli stoici, dotata di enorme autorevolezza. Nell'alto medioevo occidentale essa sopravvisse ai margini della cultura cristiana, ma le venne data nuova linfa proprio nel trattato sui raggi delle stelle, in seno alla magia naturale araba (Saif 2017; Federici Vescovini 2021, XII-XV; Maraschi 2020; 2024b).

Seguendo la stessa logica, visto che tutto veniva considerato in connessione con tutto, l'utilizzo nella pratica magico-medica di elementi che nella nostra cultura potrebbero risultare anomali era tutto fuorché fuori luogo: tra questi, si trovano parti e umori del corpo umano come pelle, peluria, organi, escrezioni e secrezioni. L'uso di ingredienti come saliva, urina ed escrementi per scopi farmacologici e terapeutici è relativamente ben attestato nell'antichità in tutto il Mediterraneo (Muth 1954; Couchoud 1993; Horstmanshoff, King, Zittel 2012; Montanari 2015). Stando a Plinio, che criticava aspramente l'uso di parti animali e umane in medicina, si sarebbe trattato di tradizioni importate da Oriente, dove egli collocava anche l'invenzione delle arti magiche, o *magicae vanitates* (Flint 1991, 13), l'uso di ossa del cranio, denti, bile e carne umana, e molto altro. Egli associava tali "mostruosità" al mago Ostane, vissuto alla corte di Serse, e vedeva in queste pratiche delle aberrazioni della medicina tali che i rimedi risultavano più disgustosi e nocivi dei veleni, e le cure più rivoltanti delle malattie. Usi, per dirla con sue parole, da 'barbari', che i greci e i latini non avrebbero mai dovuto provare, ma che per via di Democrito, Apollonio e altri erano penetrati nel mondo Mediterraneo (Plin. *Nat. Hist.* XXVIII.2).

Peraltro, come si vedrà fra poco, le pratiche descritte da Plinio sono piuttosto coerenti con quanto verrà documentato diversi secoli più avanti in alcuni trattati composti presso la corte abbaside. Per quanto riguarda il mondo arabo, molti *ḥadīth*, ossia le tradizioni e i racconti attribuiti al profeta Maometto, stigmatizzano gli aspetti negativi di alcuni di questi usi, in

particolare dell'urina umana e degli escrementi in generale (Coulon 2022).² Tuttavia, le tradizioni popolari di altre aree confluirono a Baghdad, come per esempio dall'India, dove l'utilizzo dell'urina era consolidato a scopo purificatorio, o si rintracciano già nel Medio-Oriente pre-islamico (ad es., Mendoza Forrest 2011, 123-25).

Come detto poco fa, la quasi totalità di questi rimedi non faceva capo alla dottrina medica ufficiale – la teoria umorale ippocratico-galenica – bensì a quella sorta di 'teoria del tutto' occulta e di antico lignaggio legata al concetto di *sympatheia*. Certo, rimaneva il problema di come rendere accettabili, in una cultura che condannava apertamente l'utilizzo di ingredienti estratti dal corpo umano e il cannibalismo in generale (Pennell 1991), rimedi non dissimili da quelli descritti da Plinio. E la risposta potrebbe essere duplice: da un lato, inserire in una ricetta un'invocazione alla divinità per il suo successo, magari citando il Corano, serviva a inquadrare la pratica all'interno del disegno di Allah; dall'altro, la 'pressione' culturale che aveva perpetuato tali usanze in diversi strati sociali le aveva ammantate di credibilità e prestigio (Benkheira 1999, 91; Maraschi 2024a). Tuttavia, raramente si tesseva un esplicito legame tra queste e altre pratiche islamiche tradizionali, poiché sarebbe stata un'operazione oggettivamente complessa; al contempo, i riferimenti ad Allah erano frequenti, ma non è sempre chiaro se si trattasse di uno specifico nesso causa-effetto o di interpolazioni culturali, per così dire.

Prima di passare all'analisi delle fonti, è bene precisare che né nella tradizione religiosa ebraica, né in quella musulmana, a essa legata, si fa esplicito riferimento all'antropofagia. Ad esempio, non vi si trovano riferimenti in Levitico 11 e in Deuteronomio 14. Lo stesso può dirsi del Corano (Szombathy 2015, 213), mentre alcuni *hadith* condannano pratiche che potrebbero essere legate all'antropofagia in senso lato, come la mutilazione dei corpi (Sahih al-Bukhari 2474, libro 46, Hadith 35; Jami' at-Tirmidhi 1408, libro 16, Hadith 24) e la rottura delle ossa dei morti (Sunan Ibn Majah 1616, libro 6, Hadith 184).

Perfettamente naturale nel mondo animale (Schutt 2017), il cannibalismo ha rappresentato in moltissime aree del mondo – e sicuramente anche nel Medioevo, con i dovuti distinguo – il tabù per eccellenza. Ma è proprio sulle eccezioni che il discorso va approfondito. Prima di tutto, perché gli antropologi insegnano che non vi sono cibi (e dunque, nemmeno ingredienti) universalmente cattivi da mangiare (e usare). Tutto, o quasi, dipende da fattori culturali, ed è quindi importante spogliarsi di categorie concettuali legate a una stagione ormai datata dell'antropologia, in cui si tendeva a tracciare una linea netta a separare natura/barbarie e cultura/civiltà (Dorel 2012).

2. Per esempio: Sahih al-Bukhari 135, libro 4, Hadith 1; Sunan Ibn Majah 526, libro 4, Hadith 260; Sunan an-Nasa'i 34, libro 1, Hadith 24; Sahih Muslim 272, libro 2, Hadith 89; Mishkat al-Masabih 300, libro 3, Hadith 19; Sunan Ibn Majah 3192, libro 27, Hadith 31.

Inoltre, è indubbio che l'antropofagia abbia costituito, tra le censure del caso, una effettiva risorsa medico-magica, sia pur marginale (Montanari 2015; Sugg [2011] 2016, 17-18; Maraschi 2024a; Maraschi, Tasca 2024, 189-220).

Per analizzare lo sviluppo e la diffusione dell'uso di simili ingredienti, prenderò in considerazione due distinte fonti primarie. La prima, a firma del brillante fisico arabo 'Īsā ibn 'Alī, è il *Kitāb al-manāfi' allatī tustafādu min ādā' al-ḥayawān* ("Il libro delle proprietà utili ottenute da parti di animali"), un trattato sulle proprietà delle parti animali che si iscriveva nella tradizione di Ermete Trismegisto e Democrito ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi'*). 'Īsā ibn 'Alī servì alla corte abbaside di al-Mu'tamid (r. 870-892), quasi contemporaneo di al-Kindī, in un momento particolarmente fortunato dal punto di vista culturale per il mondo musulmano. Il suo libro sulle proprietà animali menziona membra, fluidi corporei, deiezioni, peli, pelli e ossa, con un chiaro denominatore comune: le leggi di simpatia, anziché il mantra della scienza medica ufficiale dei contrari che curano i contrari (*contraria contrariis curantur*). La seconda fonte è il *Ghāyat al-Ḥakīm (Il fine del saggio)*, scritto dall'andaluso Maslama b. Qāsim al-Qurṭubī tra il 954 e il 959 e tradotto, prima in castigliano tra il 1256 e il 1258, e subito dopo in latino con il titolo di *Picatrix* alla corte di Alfonso X il Saggio (Boudet, Coulon 2017). Il *Ghāyat* vide la luce sotto il califfato di Abd ar-Rahman III (r. 921-61), quando la magia astrale godeva di una reputazione sicuramente positiva (Forcada 2015), e attinse da numerose influenze religiose (da Sabei, Babilonesi, Egizi, Indiani, Zoroastriani) e filosofiche (aristotelismo, platonismo, stoicismo, neoplatonismo).

Le strutture e gli impianti concettuali delle due opere sono differenti. Se il *Kitāb al-manāfi'* di 'Īsā ibn 'Alī è strutturato in capitoli che si concentrano ognuno su singoli animali, distinguendosi in questo senso dalle proprie fonti greco-ellenistiche, il *Ghāyat* di al-Qurṭubī consta di quattro libri: il primo introduce lo 'studente' alle basi teoriche della magia naturale e dell'astrologia; il successivo si dedica alla descrizione dei segni zodiacali e dei pianeti e delle loro influenze su tutte le cose, con esplorazione delle pratiche magiche associate; il terzo libro si sofferma sulle proprietà occulte di piante, animali e minerali e su come utilizzarle in rituali magici; infine, nel libro conclusivo si forniscono informazioni dettagliate su talismani, invocazioni, ricette e rituali. I due testi sono testimonianza di come l'astrologia, la magia e la scienza delle proprietà si svilupparono congiuntamente nel mondo arabo-musulmano altomedievale, che rappresentò un terreno fertile per l'idea di una corrispondenza tra astri, persone e animali (Coulon 2015).

Per quanto riguarda la terminologia, nel libro sulle proprietà delle parti animali e nella tradizione in cui esso si inserisce vi è una sostanziale sovrapposizione tra *manāfi'* (proprietà utili), e *ḥawāṣṣ* (proprietà occulte) delle cose naturali, con un'importante differenza: il nesso causa-effetto. Se, infatti, le proprietà utili potevano essere immediatamente visibili e facilmente dedotte, quelle occulte erano nascoste e incomprensibili, e al

più solamente osservabili (Raggetti 2015). Le nostre moderne definizioni di magia e scienza o medicina non sono applicabili a tale contesto; pertanto, vanno messe da parte (Bremmer 1999; Ankarloo, Clark 2002; D'Avray 2019; Frankfurter 2019; Otto 2019). Quello che si comprende, nel *Kitāb al-manāfi'*, è che le logiche di simpatia rappresentano spesso la spiegazione delle proprietà delle parti e degli umori degli animali, in maniera non dissimile dal *Ghāyat al-Hakīm*. In quest'ultimo – il cui contenuto doveva essere ritenuto problematico se sia il suo autore arabo, sia il traduttore del testo in latino, scelsero di rimanere anonimi (Boudet, Coulon 2017, 77) – la 'magia' e i legami di simpatia erano inerenti all'universo e spiegavano l'azione istantanea a distanza.³ Questo era perfettamente in linea con la lezione neoplatonica, che immaginava l'universo come un immenso strumento musicale di cui, conoscendo le note e i perfetti accordi di simpatia e antipatia, si potevano pizzicare le corde giuste per ottenere qualsiasi effetto a distanza si fosse desiderato (Plotino *Enneadi*, IV.4.41, 537). La 'magia' viene descritta come una conoscenza in grado di far ottenere ogni cosa si voglia, accedendo alle trame più profonde del tessuto macro e microcosmico. A differenza che nel *Kitāb al-manāfi'*, un elemento essenziale del *Ghāyat* e di alcune delle sue fonti, come il *De radiis stellarum*, è la ferma volontà del praticante, che può influenzare le cose del mondo (al-Kindi *De radiis*, 22).

Ogni individuo, non diversamente da tutto il resto nell'universo, emetteva raggi che avevano la capacità di modificare l'esistente, e poteva amplificare tutto mediante la pronuncia di specifiche parole o formule. Queste producevano risultati concreti indipendentemente dalla comprensione del loro significato da parte di chi le recitava, ma l'impatto era ancora maggiore nel caso di una piena consapevolezza.

Immaginazione, volontà e desiderio erano dunque operazioni fondamentali (Federici Vescovini 2021, 11). Nel primo libro del *Picatrix*, infatti, l'autore spiega che per entrare in contatto con gli spiriti sublunari e sfruttare il potere degli astri, il praticante deve volere e credere fermamente nell'efficacia della magia, così come si faceva in preghiera (al-Qurṭubī *Picatrix*, I.5.35, 23).

Entrambe le fonti riflettono, pur in modo differente, credenze, bisogni, ansie, e speranze di chi le ha redatte e di coloro che volevano studiarne il contenuto per metterlo in pratica. In altre parole, esse sono lo specchio delle aspirazioni di sapienti, filosofi ed esperti di magia naturale dell'epoca, incarnando ciò che questi esponenti del panorama culturale più avanzato desideravano ottenere e trasmettere riguardo ai segreti della natura. È bene notare che la versione latina del *Ghāyat* include una sezione assente nell'originale arabo, che riguarda nello specifico le meraviglie (*mirabilia*) che potevano ottenersi utilizzando ingredienti estratti dal corpo umano

3. Il termine arabo utilizzato per 'magia' è *sihr*, quello latino *nigromancia*, entrambi utilizzati in senso positivo nonostante nel loro contesto culturale ne avessero uno completamente opposto; Fahd 2012; Saif 2015; Burnett 2017; Fanger 2019.

(al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.58, 161: “multa alia mirabilia que fiunt ex corpore hominis”). Questa parte è stata aggiunta dal traduttore latino e non è presente nemmeno nell’edizione in castigliano, e consiste nella sintesi di un trattato dal titolo *Flos naturarum*, associato al noto filosofo islamico Jābir ibn-Ḥayyān (ca. 721–815) il cui originale arabo è andato perduto (Burnett, Pingree 2009; Principe 2013).

Ogni cosa, nel cosmo, nascondeva segreti preziosissimi. Questo includeva tutto ciò che poteva ricavarsi dal corpo umano: capelli, scaglie di pelle, organi genitali, peluria, feci, urina, sudore, sperma, sangue, sangue mestruale, saliva, unghie, denti, ossa, bile, latte materno. Non esistono molti studi sull’uso di tali ingredienti specifici, mentre i contributi sul cannibalismo medico sono svariati (ad es., MacKinney 1946; Himmelman 1997; Price 2003; Ferraces Rodríguez 2006; 2012; Nagy 2009; Nyamnjoh, Fuh 2014; Montanari 2015; Nyamnjoh 2018; Page 2019, 446; Sannino 2019, 162; Coulon 2022; Maraschi 2024a). Per quanto riguarda gli escrementi, si trattava di una tradizione marginale, ma riscontrabile con una certa continuità nel *Corpus Hippocraticum*, in Plinio, Dioscoride e Sesto Placito, tra gli altri, e che certamente perdurò per tutto il corso dell’alto medioevo (Couchoud 1993; Durling 1999).

Tra il *Kitāb al-manāfiʿ* e il *Ghāyat al-Ḥakīm* vi sono evidenti continuità, così come alcune differenze importanti. Gli ingredienti estratti dal corpo umano sono, per ovvie ragioni, sostanzialmente gli stessi, e in diversi casi vengono impiegati per le medesime finalità. Gli escrementi umani, ad esempio, vengono raccomandati in entrambi i testi come antidoti contro vari tipi di veleno e per il glaucoma negli animali (ʿĪsā ibn ʿAlī *Kitāb al-manāfiʿ*, 1.14, 13 e 1.39, 21; al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.88, 163 e iv.7.33, 212).⁴ Ma ʿĪsā ibn ʿAlī li impiega anche per cancrene, coliche ed erisipela (ʿĪsā ibn ʿAlī *Kitāb al-manāfiʿ*, 1.4, 7; 1.5, 9; 1.23-24, 15), mentre al-Qurṭubī li consiglia per generare odio quando mescolati con cervello di gatto nero – uno degli animali di gran lunga più utilizzati per le proprietà occulte del loro corpo (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.23, 158). Se le somiglianze sono ovviamente dovute alla prossimità cronologica delle fonti e alla comune tradizione a cui attingevano, le divergenze dipendono anche dalle rispettive finalità. Mentre ʿĪsā ibn ʿAlī era focalizzato sulle proprietà occulte delle cose naturali per uso primariamente medico, il *Picatrix* era un manuale di magia e filosofia naturale che ambiva a dischiudere i segreti del cosmo per avere il controllo sulla vita, sulla morte, sui rapporti umani, sulla natura e perfino sulle cose materiali. Così, dove il *Kitāb al-manāfiʿ* raccomanda l’urina umana

4. Seconda l’interessante prospettiva di Jean-Charles Coulon, l’utilizzo di escrementi umani in qualche circostanza poteva rappresentare un rimedio disgustoso ed estremo in casi in cui nessun’altra cura si rivelava efficace. In questo senso, l’utilità delle feci non sarebbe risieduta in qualche loro proprietà occulta, bensì nell’essere ripugnanti e nell’odore fetido, che avrebbero avuto effetto repellente: Coulon 2022. Tuttavia, credo che questa lettura non tenga pienamente in considerazione l’altrettanto importante utilizzo di escrementi di altri animali, oltre che le ulteriori applicazioni di quelli umani. Il contesto, insomma, sembrerebbe più complesso.

(spesso di bambino) per curare la gotta ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.30, 17), il mal di stomaco di un animale ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.36, 21), e le patologie dell'occhio ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*' 1.42-43, 23), il *Picatrix* la consiglia contro la scabbia (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.73, 162), ma anche in ricette d'amore (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.8, 157) e per proteggere i vigneti (al-Qurṭubī *Picatrix*, IV.7.25, 211). Nel caso del filtro d'amore, nel *Picatrix* saltano all'occhio le proprietà occulte di segno opposto delle feci e dell'urina umane. Una ricetta a base di cervello di gatto nero ed escrementi umani essiccati provocherà odio e inimicizia, ma sostituendo i secondi con dell'urina, si otterrà un filtro d'amore che manipolerà la volontà del futuro partner:

Recipe cerebri gatti nigri, urine hominis ana. Misceantur, et da in cibo cui volueris; et eius spiritus et voluntates erg a te in amorem movebuntur.

[Prendi cervello di gatto nero e urina umana in parti uguali. Mescola e dalli come cibo a chi vuoi; il suo spirito e i suoi desideri saranno mossi dall'amore verso di te] (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.8, 157).

Recipe cerebri gatti nigri 3 IIII. Pulverizentur, et cum tantumdem humani stercoreis sicci et pulverizati misceantur. Et cui volueris dabis in cibo; nam ille odiet.

[Prendi 4 oncie di cervello di gatto nero. Macinalo e mescolalo con una quantità uguale di escrementi umani essiccati e macinati. Dallo come cibo a chi vuoi. Senza dubbio, quell'individuo proverà odio] (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.23, 158).

Non vengono fornite ulteriori spiegazioni in merito alle proprietà di tali ingredienti. Per lo più, esse possono essere inferite dal contesto. A tal proposito, è importante sottolineare che l'autore e il suo pubblico vivevano probabilmente in un contesto urbano, pertanto anche il rapporto con varie specie di animali dipendeva dall'esperienza che con essi si poteva fare in tale ambiente. I grandi animali predatori, ad esempio, non risultano una minaccia, al contrario di piccole creature velenose come ragni e serpenti (Attrell, Porreca 2019, 25-26). Certo, alcuni animali pericolosi (le cui parti, quindi, erano di difficile reperimento) venivano comunque considerati molto utili, come il leone e il leopardo, e soprattutto il lupo. Tuttavia, anche a quelli più comuni come cani e gatti era riservato un posto di assoluto primo piano, specie quando di colore nero. Allo stesso modo, neanche il *Manāfi*^c si dilunga sulle proprietà dei vari ingredienti, né tantomeno fa cenno alla fisiologia umorale o a pratiche e credenze della tradizione islamica.

Anche per quanto concerne il sangue si intravedono tradizioni comuni e differenze dovute alle rispettive finalità dei testi. Esso viene indicato da entrambi come ingrediente base per ricette d'amore ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*^c, 1.9, 9-10; al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.3, 4, 6 e 7, 156-157), così come per vincere il favore di re e sultani ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*^c, 1.10, 11;

al-Qurṭubī *Picatrix*, III.10.14, 154). Tuttavia, le ricette del *Picatrix* richiedono l'uso di molti altri organi animali, come per esempio cervelli di gazzella, gatto e gallina, o sangue di cane, coniglio e passero. Inoltre, le preparazioni possono essere diverse: laddove il *Picatrix* raccomanda una suffumigazione, il *Kitāb* indica magari la preparazione di un unguento da spalmare sulla pelle.

Stesso discorso per quanto riguarda il sangue mestruale. Entrambe le fonti concordano sulla sua utilità per prevenire vento, tempeste e grandine ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.13, 11; al-Qurṭubī *Picatrix*, IV.8.17, 220), secondo una tradizione che rimontava almeno a Plinio (Plin. *Nat. Hist.* XXVIII.23) e che perdurerà anche in Occidente, legata al rapporto che si riteneva il corpo femminile avesse con la natura, la fertilità e la pioggia (Maraschi 2023, 92-95). Solo 'Īsā ibn 'Alī, però, consiglia il sangue mestruale per i dolori del parto ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.17, 13), per prevenire la crescita del seno in una giovane ragazza ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.45, 25), per il trattamento del glaucoma e altre irritazioni e gonfiori agli occhi ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.12, 11; 1.50, 25). al-Qurṭubī, invece, attinge a una tradizione ben più ricca (tramite Jābir ibn-Ḥayyān) secondo la quale l'umore del ciclo femminile era in grado di provocare la lebbra in chi lo beveva (o perfino di uccidere chi vi avesse fatto il bagno, oltre che di seccare le piante; al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.89, 153; III.11.111, 164).

Questo concetto si rifaceva alle leggi di simpatia, e non a caso la cura consigliata in entrambi i testi era lo sperma umano ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.41, 23; al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.90; Bar-Ilan 2002, 393-94; Filotas 2005, 260ss.; Pozza 2008).⁵

I parallelismi sono comunque importantissimi. Esimendomi dal menzionarli tutti, basti qui ricordare l'uso di: capelli maschili per guarire l'emigrania e la rabbia trasmessa dal morso di un cane; grasso della pelle per gonfiori e tumori; prepuzio di un bambino per curare elefantiasi e lebbra; scaglie della pianta dei piedi per confezionare potenti afrodisiaci; sperma umano per trattare la paralisi facciale; occhi umani per patologie degli occhi; bile umana per trattare il glaucoma.

Si potrebbe continuare. Le unghie, per esempio. In entrambe le fonti sono utilizzate come principali ingredienti in filtri utili per conquistare la lealtà di un proprio servo o l'amore di un'altra persona. Nel *Manāfi*', tuttavia, è sufficiente mescolarle con acqua o vino affinché le loro proprietà occulte abbiano effetto ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*', 1.26, 17). Nel *Picatrix*, le cose non sono altrettanto semplici:

Abrasis unguibus manuum et pedum cum cultello eris rubei, Luna existente cum Iove, et combure eos cum fuerit iuncta Soli; de istis autem pulveribus dabis bibere cui volueris ut te diligit, atque proicias super eius vestimenta.

[Taglia le unghie di mani e piedi con un coltello di bronzo rosso quando la Luna

5. In altre tradizioni, per ragioni simpatetiche, si consigliava sangue di vergine o di bambino.

è in congiunzione con Giove, poi bruciale quando in congiunzione con il Sole. Dai questa polvere da bere in una bevanda a chi vuoi ti ami, e cospargila sui suoi vestiti] (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.71, 162).

La complessità di un manuale di magia e filosofia naturale è evidente, poiché il controllo dell'armonia cosmica implica la conoscenza delle congiunzioni astrali, alle quali sono dedicate le sezioni iniziali del libro. Giove e il Sole sono corpi celesti a cui al-Qurṭubī generalmente si rivolge quando intende vincere il favore di altre persone, perfino nobili e sovrani. Questo perché ogni pianeta governa determinate piante, animali e minerali, così come luoghi, professioni, disposizioni e persone. L'attesa delle perfette congiunzioni poteva richiedere molto tempo, perfino anni; tempo comunque necessario per una paziente scelta dei giusti ingredienti, luoghi, suffumigi, abiti e quant'altro. E così anche il bronzo rosso, governato da Venere oltre che da Marte (al-Qurṭubī *Picatrix*, II.10.6, 65), non era evidentemente un dettaglio secondario in un filtro di questo tipo. Il denominatore comune delle due pozioni, tuttavia, è la *sympatheia*: probabilmente, la creazione di un legame simpatetico con il soggetto di cui conquistare il favore, somministrando a quest'ultimo una pozione a base di ingredienti estratti dal proprio corpo.⁶

Lo stesso accade riguardo a un filtro d'amore fatto con scaglie di pelle ottenute dalle piante dei piedi. Nel *Manāfi*, è sufficiente raccoglierle in una coppa e darle come bevanda a una donna ('Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*, 1-25, 17), ma il *Picatrix* va oltre. Non servono solo le *rasurae* dei piedi, bensì anche i propri escrementi e il sudore. Al tutto doveva aggiungersi della valeriana, "que *fu* in Arabico dicitur", erba dalle note proprietà calmanti (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.92, 163):

Accipe sudorem tuum in pelvi bene munda et pulchra; deinde pone illum in vase vitreo. Et ibidem ponas de rasuris que sunt sub pedibus tuis cum aliquantulo stercoreis tui desiccati ad Solem, et unam radicem herbe que *fu* in Arabico dicitur, in Latino vero valeriana. Et cuicumque volueris da ad bibendum; et diliget te.

[Raccogli il tuo sudore in un bacile pulito e bello; poi mettilo in un vaso di vetro. E aggiungi scaglie di pelle della pianta dei tuoi piedi con un po' dei tuoi escrementi essiccati al Sole, e una radice di un'erba che in arabo si chiama *fu*, e in latino invece *valeriana*. Dallo da bere a chiunque tu voglia, e ti amerà].

Nessuna congiunzione astrale, bensì l'idea di creare un indissolubile legame cosmico con la persona oggetto del desiderio, facendole deglutire e introiettare i succhi e gli scarti del proprio corpo.

6. Il fatto che siano spesso i legami simpatetici a spiegare l'utilizzo di certi organi aiuta a escludere diversi casi di *Decknamen* zoologici, ossia il mascheramento di minerali o vegetali dietro i nomi di animali, come era comune in testi di questo tipo; 'Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*, XIX-XX; Siggel 1951).



orna solis fundat
 opmoneu exorony
 est forma quous usque
 sub orna sup uolunt
 forme pmaneo uilo q
 uide a mous supan
 mous elpam te
 moul ce sup emf
 pedent sumu
 deuacroni uolunt
 ce moul est fur

orna solis em apmoneu a
 houl pmaneo est forma lac
 uoul em sup uolunt q apmoneu
 opmoneu uolunt ce m doul uoul q
 uolunt m supan uoul elpam ce
 uoul uoul uoul sunt uoul ce
 uoul forma

orna solis em apmoneu pmaneo
 forme uoul pmaneo ce uoul uoul uoul
 uoul uoul uoul uoul uoul uoul uoul
 uoul uoul uoul uoul uoul uoul uoul
 uoul uoul uoul uoul uoul uoul uoul
 uoul uoul uoul uoul uoul uoul uoul

orna uoul uoul uoul uoul uoul uoul
 est forma uoul uoul m pmaneo uoul
 uoul ce m uoul uoul uoul uoul uoul
 uoul ce uoul uoul uoul uoul uoul



1. Il Sole, in *Opera medica, astronomica et astrologica [Picatrix]*, 1458–59, Kraków, Biblioteka Jagiellonska, MS 793, f. 191r.
 Nella metà superiore: rappresentazioni del Sole. In alto a destra, è antropomorfizzato mediante un barone in piedi su un carro trainato da quattro cavalli, recante uno specchio nella mano destra, e uno scudo nella sinistra. Le sue vesti sono gialle.

Un esame di altre difformità tra le due fonti permette di comprendere più a fondo le rispettive finalità e ambizioni. Nonostante 'Īsā ibn 'Alī non manchi di utilizzare ingredienti particolari che non vengono presi in considerazione nel *Picatrix*, come i denti (utilizzati per guarire il mal di denti; 'Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*, 1.1, 7) e i vermi che si formano nell'addome di un cadavere (per curare il glaucoma, 'Īsā ibn 'Alī *Kitāb al-manāfi*, 1.3, 7), la tendenza è quella opposta: al-Qurṭubī tende a sfruttare molto più a fondo il corpo umano.

Impiega, per esempio, il sudore per ricette soporifere e mortali, accostato a ulteriori ingredienti come sangue di gatto nero, semi di mandragora, cervello di maiale, il succo di ruta selvatica (*Thalictrum flavum*, dal sapore acre, amaro, dagli effetti diuretici e potenzialmente tossico), e il cervello di asino (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.35, 39 e 45, 159).

Inoltre, grandi assenti nel *Manāfi* sono gli organi genitali di entrambi i sessi. Più volte, invece, nel *Picatrix* viene dichiarato che il corpo umano sia una sorta di rappresentazione in scala del cosmo, e che in esso si possa ritrovare tutto ciò che un uomo che aspira alla più alta conoscenza della natura voglia impiegare. Del corpo maschile, oltre al prepuzio, si indica l'utilizzo del pene (debitamente privato della pelle) per "ligare et solve" ("legare e rilasciare"), espressione non chiarissima che si riferisce probabilmente al potere di controllare la volontà altrui (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.99, 164). I testicoli, invece, avevano il potere simpatetico di rendere un uomo più giovane, quando seccati, ridotti in polvere, e conditi con incenso, gomma mastiche, cannella e chiodi di garofano (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.100, 164). Anche in questo caso, si tratta di rimedi tratti dal *Flos naturarum*. In tale interpolazione si fa riferimento anche ai peli pubici, ma vengono presi in considerazione solo quelli muliebri. Essi, così come la pelle degli organi genitali femminili, potevano essere utilizzati come amuleto, avvolti in un panno giallo insieme alla lingua di serpente, per creare amicizie o inimicizie, a seconda di quanto desiderato (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.111, 164). Il giallo era un colore governato da Giove e dal Sole [Fig. 1], corpi celesti che, come visto poc'anzi, permettevano di influenzare il favore di altre persone. L'esempio forse più creativo dell'utilizzo della vulva, a mio modo di vedere molto indicativo degli scopi per cui il *Picatrix* era stato concepito, viene ancora per tramite di Jābir ibn-Ḥayyān:

Accipe corium vulve mulieris in girum ita ut teneat se cum suo foramine; et quodcumque videris medium, erit signum mortis. Et est res magne puritatis. Et similiter facit infirmari. Et istud abstractum fuit de Greco ab illis qui dicuntur Ephesii.

[Prendi la pelle della vulva di una donna e avvolgila ad anello in modo tale da mantenere la propria forma con il suo foro; e qualsiasi cosa vedrai attraverso di esso, sarà un segno di morte. Ed è una cosa che richiede grande purezza. E similmente causa malattia. Questo è stato preso da quei greci chiamati Efesini] (al-Qurṭubī *Picatrix*, III.11.98, 167).

Se gli obiettivi delle numerosissime ricette del *Picatrix* rispecchiano quello che era, secondo il titolo arabo, “il fine del saggio”, del filosofo e del mago esperto dei segreti della natura, si può allora inferire quali potessero essere le ambizioni di chi si avvicinava a questo tipo di conoscenza. Per quanto riguarda l'utilizzo degli animali (non esaminato in questa sede), gli obiettivi più comuni includono l'amore, la morte, la distruzione, il controllo della volontà, e la guarigione di varie patologie. Quando si impiegano organi, umori e parti del corpo umane, queste finalità rimangono centrali, ma con un raggio d'azione più esteso e spesso con maggiore efficacia. Il saggio aspira a padroneggiare diversi ambiti: suscitare sentimenti amorosi, ottenere il favore altrui, influenzare le volontà, creare e sciogliere legami interpersonali. Inoltre, egli mira a contrastare veleni e malattie, ma anche a provarle, senza trascurare il potere di annientare e togliere la vita. Non sarebbe quindi utile formulare un giudizio morale su questa nozione di *ḥikma* (“saggezza”), che potrebbe ben stridere con la nostra sensibilità. Il ‘saggio’ del *Picatrix* esplora più a fondo l'armonia cosmica rispetto a chi applica i consigli del *Kitāb al-manāfi'*, ma soprattutto lo fa con ben altro spirito: il controllo, il dominio, sebbene presenti anche nel *Kitāb*, vengono perseguiti con molta più ambizione, e con un'attenzione e una pazienza che devono tener conto del movimento delle sfere celesti, e l'osservazione e la precisa conoscenza degli effetti che il macrocosmo ha sul microcosmo.

Questo ci deve portare a riflettere sul significato, innanzitutto, dell'atto antropofagico in sé e per sé. Si è detto in apertura che il cannibalismo ha rappresentato da lungo tempo il tabù per eccellenza in moltissime società umane, seppure non in tutte. Come accennato sopra, oggi sappiamo bene che la variabile determinante che definisce cosa sia buono da mangiare e, ancor prima, da pensare, è la cultura (Bourdieu 1979; Rozin, Fallon 1987; Fischler 1988; Barthes 1997; Korsmeyer 2002). Sebbene in questo contributo non si sia parlato di cucina, nel contesto di pratiche medico-magiche che presupponevano l'ingestione di vari tipi di ingredienti, tra cui la carne umana giocava un ruolo di primo piano, deve rientrare anche un ragionamento di ciò che culturalmente potesse essere ritenuto accettabile o meno. Il *Kitāb al-manāfi'* e il *Picatrix* mostrano che l'antropofagia, entro i confini della scienza delle proprietà e della magia naturale d'*élite* – il che sottolinea la prerogativa del maschile in opposizione agli usi della medicina popolare spesso associate al femminile; Agrimi, Crisciani 1993 – fosse una pratica di assoluto prestigio. In essa confluivano tradizioni antiche, e il suo perdurare tra mondo arabo e, attraverso l'Andalusia, quello cristiano, ne confermavano l'autorevolezza. Il tabù della carne umana perdeva quindi di senso in contesti come questo, ma le fonti storiche mostrano che neanche le usanze popolari fossero completamente impermeabili alla diffusione di certe idee (Benkheira 1999; Maraschi 2024a). Anche qui, era la cornice culturale a determinare ciò che fosse ‘buono’ o ‘cattivo’ da pensare, e quindi da impiegare per le ricette medico-magiche: fattori

come l'identità dell'agente e del cliente, lo scopo della preparazione, lo studio che vi sottendeva, rendevano tale pratica degna di essere preservata e trasmessa, pure con tutte le cautele del caso – come l'anonimato (Conklin 2001, 6).

Oltre a ripensare seriamente l'antropofagia, si può abbozzare una riflessione di genere riguardante la scienza delle *khawāṣṣ* e la magia naturale arabe. Quale corpo, tra quello maschile e quello femminile, possedeva maggiori proprietà benefiche, e quali erano le sue qualità peculiari? Uno sguardo d'insieme dei due trattati sembrerebbe indicare che il corpo maschile fosse dotato di un più ampio spettro di potenzialità medicinali e magiche rispetto a quello femminile, e che avesse, oltre a facoltà in grado di provocare effetti negativi, anche proprietà molto utili per la cura di diverse patologie. Il corpo femminile, più limitato nel numero di ingredienti da estrarre, serbava in sé un più profondo ed esclusivo legame con la natura, e una più pronunciata *vis* distruttiva, soprattutto nel *Ghāyat al-Ḥakīm*. D'altronde, parti e secrezioni del corpo umano erano forse ritenute più potenti di quelle di altri animali e, di conseguenza, possiamo supporre fossero più ricercate.

Tali saperi si situavano in continuità con la filosofia e la scienza greca (Ullmann 2012), e acquisirono ulteriore linfa nel suddetto percorso arabo-cristiano del *Ghāyat/Picatrix*. In accordo a questa antica eredità, le proprietà delle parti animali (e dunque anche umane) erano solitamente specifiche non solamente di un singolo animale o di una specie, ma spesso anche di una parte del corpo, lembo di pelle, secrezione o escrezione. L'utilizzo di tali ingredienti era perfettamente lecito in tale contesto, sebbene implicasse sottrarsi alle norme religiose e legali concernenti l'impurità.

Sebbene significasse persino mangiare carni e umori del corpo umano. Se nel *Kitāb al-manāfi*⁶ un'invocazione ad Allah poteva essere sufficiente a giustificare simili pratiche, nel *Picatrix* la preparazione andava accompagnata dall'immaginazione, dalla volontà, dal desiderio del mago-filosofo – e, certamente, anche dalla forza operativa di parole, suoni e formule.

All'interno di questo quadro, non era il *contraria contrariis curantur* ippocratico-galenico, la scienza ufficiale, a fungere da riferimento, bensì il *similia similibus*. Quello stesso paradigma di comprensione della natura che, in maniera alquanto criticabile, Frazer aveva definito 'primitivo', e che invece godeva di una autorevolezza e di un prestigio innegabili (Yelle 2001, 634).

Volgendo l'orecchio al passato, gli echi degli antichi saggi risuonavano chiari: ogni cosa è in ogni cosa. Questo era il ritornello della musica universale, da suonare sulle corde di un gigantesco strumento cosmico.

Bibliografia

Fonti

al-Kindī *De radiis*

E. Abrile, S. Fumagalli (a cura di), Ya'Qub Ibn Ishaq al-Kindī, *De radiis. Teorica delle arti magiche. Un trattato medievale di magia naturale e astrologia fondamentale per l'islam e l'occidente*, Milano-Udine [1994] 2014.

Plotino *Enneadi I-II*

P. Dalla Vigna (a cura di), Plotino, *Enneadi I-II e Vita di Plotino di Porfirio*, Milano [1992] 2013.

al-Qurṭubī *Picatrix*

Maslama ben Qasim al-Qurṭubī, *Picatrix: The Latin Version of the Ghāyat al-Ḥakīm*, D. Pingree (ed.), London 1986.

ʿĪsā ibn ʿAlī *Kitāb al-manāfiʿ*

L. Raggetti (a cura di), *ʿĪsā ibn ʿAlī's Book on the Useful Properties of Animal Parts. Edition, translation and study of a fluid tradition*, Berlin 2018.

Plotino *Enneadi*

G. Reale, R. Radice (a cura di), Plotino, *Enneadi*, Milano 2008.

Studi

Agrimi, Crisciani 1993

J. Agrimi, C. Crisciani, *Savoir médical et anthropologie religieuse: Les représentations et les fonctions de la vetula (XIIIe-XVe siècle)*, "Annales E.S.C." 48 (1993), 1281-1308

Ankarloo, Clark 2002

B. Ankarloo, S. Clark, *Introduction*, in K. Jolly, C. Raudvere, E. Peters (eds.), *Witchcraft and Magic in Europe: 3. The Middle Ages*, Philadelphia 2002, IX-XIV.

Attrell, Porreca 2019

D. Attrell, D. Porreca (eds.), *Picatrix: A Medieval Treatise on Astral Magic*, University Park 2019.

Bar-Ilan 2002

M. Bar-Ilan, *Between Magic and Religion: Sympathetic Magic in the World of the Sages of the Mishnah and Talmud*, "Review of Rabbinic Judaism" 5/3 (2002), 383-399.

Barthes 1997

R. Barthes, *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*, in C. Counihan, Van Esterik (eds), *Food and Culture: A Reader*, London 1997, 20-27.

Benkheira 1999

M.H. Benkheira, *Lier et séparer. Les fonctions rituelles de la viande dans le monde islamisé*, "L'Homme" 152 (1999), 89-114.

Boudet, Coulon 2017

J.-P. Boudet, J.C. Coulon, *La version arabe (Ghāyat al-ḥakīm) et la version latine du Picatrix. Points communs et divergences*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes" 33 (2017), 67-101.

Bremmer 1999

J.N. Bremmer, *The Birth of the Term "Magic"*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 126 (1999), 1-12.

Bourdieu 1979

P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris 1979.

Burnett 2017

C. Burnett, *Magic in the Court of Alfonso el Sabio: The Latin Translation of the Ghāyat al-Ḥakīm*, in J.-P. Boudet, M. Ostorero, A. Paravicini Bagliani (eds.), *De Frédéric II à Rodolphe II. Astrologie, divination et magie dans les cours (XIIIe-XVIIe siècle)*, Firenze 2017, 37-52.

Burnett, Pingree 2009

C. Burnett, D. Pingree, *Between the Ghāya and Picatrix. II: The Flos Naturarum Ascribed to Jabir*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 72 (2009), 41-80.

Claessens 2022

G. Claessens, *Omnia in Omnibus*, in M. Sgarbi (ed.), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Cham 2022.

Conklin 2001

B.A. Conklin, *Consuming Grief: Compassionate Cannibalism in an Amazonian Society*, Austin 2001.

Corbin 1964

H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris 1964 (trad. L. Sherrard, P. Sherrard, London-New York 2001).

Couchoud 1993

C. Couchoud, *Pharmacopée excrémentielle dans les papyrus médicaux de l'époque pharaonique*, "Bulletin du Cercle lyonnais d'égyptologie Victor Loret" 7 (1993), 25-38.

Coulon 2015

J.C. Coulon, *Fumigations et rituels magiques: le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale*, "Bulletin d'études orientales" 64 (2015), 207-217.

Coulon 2022

J.-C. Coulon, *Le sang, la cervelle et l'urine. L'utilisation des animaux dans la magie islamique médiévale*, in J.-C. Coulon, K. Dosoo (éds.), *Magikon zōon: Animal et magie dans l'antiquité et au Moyen Âge*, Paris-Orléans 2022, 561-94.

Cutino 2023

M. Cutino, *Proclo. Lo stile e il sistema della teologia*, Berlin-Boston 2023.

D'Avray 2019

D.L. D'Avray, *The Concept of Magic*, in S. Page, C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London-New York 2019, 48-56.

Dorel 2012

F. Dorel, *Nature vs. Culture?*, "ELOHI" 1 (2012), 37-51.

Durling 1999

R. J. Durling, *Excreta as a Remedy in Galen, his Predecessors and his Successors*, in R. Beyers, J. Brams, D. Sacré and D. Verrycken (éds.), *Tradition et Traduction: les textes philosophiques et scientifiques grecs au Moyen Âge latin. Hommage à Fernand Bossier*, Leuven 1999, 25-37.

Fahd 2012

T. Fahd, *Siḥr*, in P. Bearman, C.E. Bosworth, E. van Donzel et al. (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition.

Fanger 2019

C. Fanger, *For Magic: Against Method*, in S. Page, C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London 2019, 26-36.

Federici Vescovini 2021

G. Federici Vescovini, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Santarcangelo di Romagna 2021.

Ferraces Rodríguez 2006

A. Ferraces Rodríguez, *Antropoterapia de la Antigüedad Tardía: Curae quae ex hominibus fiunt*, "Les études classiques" 74 (2006), 219-252.

Ferraces Rodríguez 2012

A. Ferraces Rodríguez, *El capítulo De puero virgine (o De homine) del Liber medicinae ex animalibus de Sexto Plácido. Estudio, nueva edición crítica y traducción*, "Medicina nei secoli: Journal of history of medicine and medical humanities" 24/1 (2012), 339-378.

Filotas 2005

B. Filotas, *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Cultures*, Turnhout 2005.

Fischler 1988

C. Fischler, *Food, self and identity*, "Social Science Information" 27/2 (1988), 275-92.

Flint 1991

V.I.J. Flint, *The Rise of Magic in Early Medieval Europe*, Princeton 1991.

Forcada 2015

M. Forcada, *Astrology in al-Andalus during the Eleventh and Twelfth Centuries: Between Religion and Philosophy*, in C. Burnett, D. Greenbaum (eds.), *From Masha'allah to Kepler: Theory and Practice in Medieval and Renaissance Astrology*, Ceredigion 2015, 149-176.

Frankfurter 2019

D. Frankfurter, *Ancient Magic in a New Key: Refining an Exotic Discipline in the History of Religions*, in D. Frankfurter (ed.), *Guide to the Study of Ancient Magic*, Leiden 2019, 3-20.

Himmelman 1997

P.K. Himmelman, *The medicinal body: an analysis of medicinal cannibalism in Europe, 1300-1700*, "Dialectical Anthropology" 22/2 (1997), 183-203.

Horstmanshoff, King, Zittel 2012

M. Horstmanshoff, H. King, C. Zittel (eds.), *Blood, Sweat, and Tears: The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Leiden 2012.

Korsmeyer 2002

C. Korsmeyer, *Making sense of taste: Food and philosophy*, Ithaca-London 2002.

MacKinney 1946

L. MacKinney, *Substances in Materia Medica. A Study in the Persistence of the Primitive*, "Journal of the History of Medicine and Allied Sciences" 1 (1946), 149-170.

Maraschi 2020

A. Maraschi, *Similia similibus curantur. Cannibalismo, grafofagia e "magia" simpatetica nel Medioevo (500-1500)*, Spoleto 2020.

Maraschi 2023

A. Maraschi, *Physis e Sympatheia. Un corteo simpatetico femminile per invocare la*

- pioggia nella Renania dell'anno 1000, in V. Tedesco (a cura di), "Con tuono, lampo o pioggia". *Magia e stregoneria tempestarie fra antichità ed età moderna*, Lucca 2023, 87-126.
- Maraschi 2024a
 A. Maraschi, *Episodes of Cannibalism between Christians and Muslims from the Eleventh to the Thirteenth Centuries. Cases of Dehumanization and Hyper-Humanization*, "Food, Culture C Society" (2024), 1-21.
- Maraschi 2024b
 A. Maraschi, *Mangiare preghiere, bere incantesimi. Casi di grafofagia religiosa e magica nell'alto Medioevo*, in P. Galetti (a cura di), *Medioevo misterioso. Tra storia, archeologia, simboli e tradizioni*, Piacenza 2024, 99-116.
- Maraschi, Tasca 2024
 A. Maraschi, F. Tasca, *Food, Heresies, and Magical Boundaries in the Middle Ages*, Amsterdam 2024.
- Matton 2022
 S. Matton, *An Irradiation of Latin Grammarians, or The De radiis Is Not by al-Kindī*, "Magic, Ritual, and Witchcraft" 17/3 (2022), 437-455.
- Mendoza Forrest 2011
 S.K. Mendoza Forrest, *Witches, Whores and Sorcerers: The Concept of Evil in Early Iran*, Austin 2011.
- Montanari 2015
 A.A. Montanari, *Il feroce pasto. Antropofagie medievali*, Bologna 2015.
- Muth 1954
 R. Muth, *Träger der Lebenskraft. Ausscheidungen des Organismus im Volksglauben der Antike*, Wien 1954.
- Nagy 2009
 A.A. Nagy, *Qui a peur du cannibal? Récits antiques d'anthropophages, aux frontières de l'humanité*, Turnhout 2009.
- Nyamnjoh 2018
 F.B. Nyamnjoh (ed.), *Eating and Being Eaten. Cannibalism as Food for Thought*, Bamenda 2018.
- Nyamnjoh, Fuh 2014
 F. B. Nyamnjoh, D. Fuh, *Africans Consuming Hair, Africans Consumed by Hair*, "Africa Insight" 44/1 (2014), 52-68.
- Otto 2019
 B.C. Otto, *A Discourse Historical Approach Towards Medieval Learned Magic*, in S. Page, C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London-New York 2019, 37-47.
- Page 2019
 S. Page, *Medieval Magical Figures. Between Image and Text*, in S. Page, C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London-New York 2019, 432-457.
- Pennell 1991
 C.R. Pennell, *Cannibalism in Early Modern North Africa*, "British Journal of Middle Eastern Studies" 18/2 (1991), 169-185.

Pingree 1980

D. Pingree, *Some of the Sources of the Ghāyat al-Ḥakīm*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 43 (1980), 1-15.

Price 2003

M.L. Price, *Consuming Passions: The Uses of Cannibalism in Late Medieval and Early Modern Europe*, London-New York 2003.

Pozza 2008

A. Pozza, *Bagni di sangue e medicine. Guarire dalla lebbra nella letteratura medievale*, "L'immagine riflessa" 11 (2008), 131-147.

Raggetti 2015

L. Raggetti, *The "Science of Properties" and its Transmission*, in J. Cale Johnson (ed.), *In the Wake of the Compendia: Infrastructural Contexts and the Licensing of Empiricism in Ancient and Medieval Mesopotamia*, Berlin-München-Boston 2015, 159-176.

Rozin, Fallon 1987

P. Rozin, A.E. Fallon, *A perspective on disgust*, "Psychological Review" 94/1 (1987), 23-41.

Saif 2015

L. Saif, *The Arabic Influences on Early Modern Occult Philosophy*, London 2015.

Saif 2017

L. Saif, *From Ġāyat al-Ḥakīm to Šams al-mā'ārif: Ways of Knowing and Paths of Power in Medieval Islam*, "Arabica" 64/3-4 (2017), 297-345.

Sannino 2019

A. Sannino, *From Hermetic Magic to the Magic of Marvels*, in S. Page, C. Rider (eds.), *The Routledge History of Medieval Magic*, London-New York 2019, 153-168.

Schutt 2017

B. Schutt, *Cannibalism: A Perfectly Natural History*, Chapel Hill 2017.

Siggel 1951

A. Siggel, *Decknamen in der arabischen alchemistischen Literatur*, Berlin 1951.

Sugg [2011] 2016

R. Sugg, *Mummies, Cannibals and Vampires. The History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians*, London-New York [2011] 2016.

Szombathy 2015

Z. Szombathy, *Eating people is wrong: some eyewitness reports of cannibalism in arabic sources*, Edinburgh 2015, 200-224.

Ullmann 2012

M. Ullmann, *Khāṣṣa*, in P. Bearman, C.E. Bosworth, E. van Donzel et al. (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition.

Yelle 2001

R.A. Yelle, *Rhetorics of Law and Ritual: A Semiotic Comparison of the Law of Talion and Sympathetic Magic*, "Journal of the American Academy of Religion" 69/3 (2001), 627-647.

Il teatro psicosessuale di Vito Acconci

Carmen Lorenzetti

I numerosi lavori in cui Vito Acconci impiega i fluidi corporei allo stato liquido o gassoso si iscrivono all'interno di una serie di attività differenziate in diverse situazioni (*situations* è la definizione di quasi tutte le sue azioni del 1969) svolte tra il 1969 e il 1972; dopo questa data, il corpo dell'artista sarà presente solo virtualmente, mediante audio o videotape. Kate Linker (1994) definisce *Body Works* questi interventi che si basano su un' "attività circolare" (Gnesutta 2000, 8) e che sono caratterizzati da una serie programmata di gesti autoriflessivi, definiti dall'artista come esercizi di autoapprendimento. Acconci afferma che il corpo diventa una casa, uno spazio, un luogo: esso occupa il primo piano dell'immagine fotografica, filmica o video, escludendo lo sfondo dell'azione. In molti casi, la figura è tagliata, frammentata, intesa come luogo primario dell'analisi e della sua restituzione. Lo stesso Acconci sottolinea la funzione del *close-up* di conferire al corpo "an emphasis you couldn't get in a live performance" (Gnesutta 2000, 7). La preparazione strutturata della performance avviene attraverso appunti dal tono "letterale, descrittivo, fattuale" (Linker, 1994) e schemi di carattere topologico, che costruiscono movimenti e possibili interazioni con il pubblico. Insieme alla loro registrazione essi costituiscono un solido apparato informativo ed esplicativo, in sintonia con le coeve soluzioni concettuali; lo conferma anche la partecipazione di Acconci a due mostre significative per le tendenze 'smaterializzanti' di quegli anni: *Software* al Jewish Museum di New York e *Information* al MOMA di New York, entrambe del 1970. Il protagonista assoluto è quindi il corpo analizzato nelle sue funzioni fisiologiche, nei suoi atti non intenzionali e primari, come il respiro, il sudore o il sangue, ma anche nei suoi limiti fisici: la pelle si costituisce così come il confine che divide interno ed esterno e diventa anch'essa strumento di indagine artistica ed esistenziale.

Tra la fine di agosto e l'inizio di settembre del 1969 Acconci realizza i primi *Body Works* mediante l'utilizzo di un registratore a cassette. In *A tape Situation Using Running, Counting, Exhaustion* l'artista corre per trenta minuti contando a voce alta i passi, si ferma per respirare pesantemente e testare la sua stessa capacità di trattenere il fiato; in *Slapping Tape*, invece, colpisce il microfono per trenta minuti fino a sanguinare. In *Rubbing Piece*, presentato nel Max Kansas City Restaurant di New York nel 1970, Acconci si sfrega freneticamente il braccio per un'ora senza fermarsi, fino a produrre una chiazza rossa sulla pelle [Fig. 1]. Sono azioni umane elementari, che appartengono più alle attività quotidiane che alla pratica artistica e dimostrano un accesso diretto al corpo attraverso azioni



1. Vito Acconci, *Rubbing piece*, 1970.

di stress. La ripetitività dell'azione e la sua indistinguibilità dai movimenti della quotidianità creano una relazione con la *post-modern dance*, la cui metodicità, impassibilità e ritmicità, viene coniugata da Acconci in azioni compromesse con le qualità del fisico e dell'abietto, in quanto produttrici di fluidi e di movimenti incontrollati, lontane in questo dalla purezza ritmica del gesto della danza. Un altro rapporto con la *post-modern dance* è la redazione di una serie di compiti (*task*) che creano una struttura da seguire in modo rigoroso, come una coreografia prestabilita, e che forniscono alla cosiddetta *task performance* un carattere impersonale. Nella loro struttura preordinata e nella loro ricorsività, i *Body Works* di Acconci si configurano

come *task performance*: ne è un esempio emblematico *Step Piece*, che ha avuto luogo nell'appartamento di Christopher Street 102 a New York in due periodi, tra febbraio e aprile e tra luglio e novembre del 1970. Le fotografie documentative dell'azione evidenziano la produzione di sudore e l'affaticamento respiratorio, ma anche l'irrigidimento e il crollo delle sue spalle (Archias 2016).

In numerose azioni, il corpo di Acconci è sottoposto a sforzo, stress, esaurimento (*exhaustion*), confermando un altro aspetto ricercato dall'artista, l'attenzione per gli esercizi di "training" e "learning process", paradigmi comportamentali elencati nel paragrafo "Adaptive lines of action" del suo saggio *Some Notes on Activity and Performance* (Acconci 2002, 88-92). Anche se l'intenzione di Acconci non è quella di un'autoanalisi, la lettura del libro *Principi di psicologia topologica* (1936) di Kurt Lewin, avvenuta nel 1969, ha favorito il passaggio dallo spazio della pagina scritta al campo prossemico e relazionale (Béar 1972). In particolare, sembra adatta alla pratica performativa di Acconci l'idea di mettere in relazione la psicologia e la matematica attraverso la definizione di uno spazio topologico e metrico che sperimenta la direzionalità di un movimento contrario e in conflitto o proteso secondo una tendenza o forza che trasforma l'evento in un processo. E ancora, la relazione tra fisica e psicologia porta a paragonare i concetti fondamentali della dinamica come il cambiamento, la tendenza, la resistenza, la solidità, l'equilibrio, la forza, la tensione: fattori che contribuiscono a definire i mondi psicologici come unità dinamiche aperte che si iscrivono nello 'spazio della vita'.

Un'altra attività incentrata su un'essudazione estenuante è *Run-Off* del luglio del 1970, testimoniata dalle fotografie di Bernadette Mayer. L'artista corre sul posto per due ore sudando abbondantemente. Nei suoi appunti (Acconci 2006, 190) si legge:

After the run, I lean back exhausted against the wall: the paint comes off my back – I move around against the wall – I'm wiping my sweat off on the wall, I'm wiping the paint from the wall all over my body".

C'è uno scambio di sostanze tra corpo e ambiente che produce un impatto di fluidi fisiologici e la polvere colorata del muro, come per essere un tutt'uno con la parete, quasi volesse aderire allo spazio che occupa. L'artista compie movimenti che mettono relazione interno ed esterno, soggetto e luogo, creando così un circuito chiuso, un sistema esclusivo tra sé e l'ambiente, infatti, afferma: "I move into myself – move around myself – move in order to close a system" (Béar, 1972).

Derivati ancora da Lewin, attraverso i quattro stadi di "stress agent", "alarm reaction", "adaptation stage", "exhaustion", sono i tre "studi" sull'*adattamento*, eseguiti tra maggio e giugno del 1970 e testimoniati da brevi Super8 muti. Nel primo, *Hand and Mouth*, Acconci si infila la mano in bocca fino a rischiare di soffocare, causandosi conati di vomito; al cul-

mine di ogni tentativo, la mano si ritira piena di saliva. In *Soap & Eyes* l'artista si lava il viso con acqua e sapone tenendo gli occhi aperti, così da causare un'abbondante lacrimazione. Impossibilitato a guardare in camera per via dell'azione compiuta, l'artista nega anche questo caso un rapporto con lo spettatore. Infine, in *Blindfolded Catching*, Acconci suda eccessivamente nel tentativo di afferrare, bendato, le palle di gomma che arrivano da qualche lanciatore fuori campo. I riflessi motori indagano la resistenza e l'esaurimento, con effetti patetici e disperati, fino ad arrivare, nel terzo pezzo, ad un registro buffo. Nel campo di forze (*power field*) messo in atto dalle tattiche dell'artista vengono indagate vulnerabilità e sottomissione arrivando al masochismo, senza implicazioni dichiaratamente psicanalitiche, con risultati spesso ridicolizzanti: si rileva perciò quella "canzonatura, che fa parte del godimento" di cui parla Jacques Lacan (1966-67) nel *Libro XIV* del suo *Seminario*.

Le performance *Open e Close*, del luglio del 1970, sono registrate per tre minuti in film Super8 con un primo piano esilarante sull'area dei genitali. Nella prima, Acconci si strofina un pomodoro contro il pene fino a provocarsi un'erezione e disfare l'ortaggio, mentre nella seconda si tura l'ano con del gesso. In queste azioni, il passaggio di fluidi è simulato anziché prodotto, provocato su un corpo frammentato, impietosamente ridotto all'osceno. Si può riscontrare qui un'assonanza con il paradigma del Corpo senza Organi teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari a partire da spunti letterari che provengono da Antonin Artaud e William Burroughs. Considerando il corpo come un insieme di valvole, setacci, chiuse, ciotole, vasi comunicanti, i due filosofi scrivono:

l'organismo umano è di un'inefficacia scandalosa: invece di una bocca e di un ano che rischiano entrambi di rovinarsi, perché non si dovrebbe avere un solo orifizio polivalente per l'alimentazione e la defecazione? Si potrebbe murare la bocca e il naso, colmare lo stomaco e scavare un buco di aerazione direttamente nei polmoni, cosa che avrebbe dovuto esser fatta fin dall'origine" oppure, più avanti, vengono ripresi gli "organi (che) perdono ogni costanza, che si tratti della loro ubicazione o funzione, [...] un po' ovunque appaiono organi sessuali, [...] zampillano ani, si aprono per defecare poi si richiudono" (Deleuze, Guattari [1980] 1996, 6-11).

Acconci non poteva aver letto il libro di Deleuze e Guattari, pubblicato solo nel 1980, ma conosceva senz'altro una delle sue fonti, *Il pasto nudo* di Burroughs, pubblicato nel 1962, e forse anche il 'teatro della crudeltà' di Artaud. La letteratura menzionata da Acconci in varie interviste è quella di Maurice Blanchot, William Faulkner, Ezra Pound, ma l'interesse per il corpo rimanda anche al clima di anarchia, di rivendicazione e di ricerca del piacere della letteratura *beat* americana degli anni Cinquanta e Sessanta.

Altri due importanti *Body Works* realizzati tra settembre e ottobre del 1970 sono *Trademarks* [Fig. 2] e *See Through*. Nel primo, restituito attraverso le

fotografie di Bill Beckley, l'artista, seduto nudo sul pavimento, si morde in varie parti del corpo e riporta le tracce ottenute con dell'inchiostro sulla carta, raddoppiando il valore indicale delle impronte. Una delle fotografie mostra in primo piano il morso appena dato dall'artista con un rivolo di saliva che scivola lungo il braccio, un segno di dolore accostabile alle "stimulate" sulle mani visibili sulle fotografie documentative della performance *Trans-Fixed* (1974) di Chris Burden. In *See Through*, restituita da un Super8 a colori, Acconci sferra dei pugni contro uno specchio fino a frantumarlo, provocandosi ferite grondanti di sangue alle nocche. Dagli appunti relativi a questa azione emerge chiaramente l'esigenza di liberarsi dalle convenzioni della rappresentazione di sé. Come spesso accade in queste azioni, l'effetto finale è comico, data l'ammirazione dell'artista per Buster Keaton e per i Fratelli Marx. L'azione si conclude con l'artista che sbatte la testa contro il muro, "to bang my head against the wall" (Vito Acconci 2006, 209), attestando la disperazione per la mancata liberazione di sé.

Nel 1971 Acconci realizza altri due *Body Works* in cui l'emissione di fluidi corporei è protagonista. A luglio esegue *Waterways: 4 Saliva Studies*, in cui l'artista si riempie la bocca di saliva: le guance si gonfiano nello sforzo di trattenere la saliva finché la stessa non fuoriesce in un movimento incontrollato e disgustoso sulle mani a coppa poste sotto il mento. Il sonoro del videotape che documenta l'azione è amplificato per causare un effetto disturbante. Le tre *Conversions* (due delle quali realizzate in estate) vedono invece lo sforzo dell'artista di passare dal genere maschile a quello femminile, alludendo alla fluidità dei generi, in una labile ma comica ricerca di identità. La terza parte di *Conversions*, realizzata in autunno, è documentata da un Super8 di sei minuti e ha come sottotitolo *Association, Assistance, Dependence*. L'artista e la sua compagna di allora, Kathy Dillon, interagiscono nudi in modi volutamente goffi, sottolineando la vulnerabilità, l'impaccio e la soggezione che possono scaturire da una relazione tra due corpi, toccando lievemente le corde del sadomasochismo. Acconci è ripreso con la testa a metà dell'inquadratura mentre corre sul posto, dà calci, si piega, si stira, salta, mentre Kathy mantiene il suo pene con la bocca. La cinepresa gira attorno a loro, zooma in avanti e indietro mentre dalla cavità orale della donna fuoriescono sperma e saliva. L'inversione dei ruoli di genere, la rivendicazione del femminile, lo slogan diffuso 'il personale è politico' fanno esplicito riferimento al libro di Betty Friedman, *The Feminine Mystique* del 1963, della seconda ondata del femminismo, anche se la resa comica e grottesca di Acconci viene criticata dalle femministe.

Nel 1971 i *Body Works* di Acconci giungono a conclusione. *Body Works* è anche il titolo di una mostra collettiva inaugurata il 18 ottobre del 1970 al Museum of Conceptual Art di San Francisco che vedeva presenti, oltre a Vito Acconci, Terry Fox, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, William Wegman, mentre nel 1971 la galleria John Gibson di New York, dove Acconci aveva fatto nello stesso anno una personale, promuove una mostra collettiva intitolata *Body* con Acconci, Fox, Graham, Oppenheim



2. Vito Acconci, *Trademarks*, 1970.
3. Vito Acconci, *Seedbed*, 1972.

e in altra serata Nauman, Serra, Snow. Cindy Nemser (1971) cerca di fare il punto sul contesto della Body Art del periodo citando tutti gli artisti delle due mostre salvo Sonnier e Snow, sottolineando aspetti comuni come l'importanza della sensorialità, del coinvolgimento del pubblico, della riflessione sul corpo come risposta a una cultura "alienata e schizoide", con performances che hanno un "carattere disturbante", di "natura spiacevole" e con artisti che mostrano "impulsi autodistruttivi". Questo tipo di interpretazione dal carattere unilaterale, che disconosce qualsiasi legame con l'arte concettuale, coglie comunque un aspetto fondamentale: il carattere abietto, disgustoso, di esaurimento e di stress a cui – per alcuni degli artisti qui citati – si può aggiungere l'idea del macabro nel loro flirtare con il dolore, la malattia, la morte. Nemser cita una performance di Barry Le Va del 1969-70 in cui l'artista corre sbattendo violentemente contro due muri posti a dodici metri di distanza fino all'esaurimento, lasciando schizzi di sangue sulle pareti e con un microfono che amplificava i rumori in modo sinistro. Mentre un artista cui Acconci si sente particolarmente vicino è Oppenheim (Lippard 1973, 243-245) che – sempre da Nemser – in *Deformity* si sfrega con un sasso la crosta di una ferita fino a farla saltare, producendo siero e sangue, oppure in *Microproiezioni di feci* (1969-70) raccoglie le sue feci in dieci campioni dopo avere ingerito del cibo. Infine, Terry Fox, in *Levitation* (1970), sta disteso per sei ore su un mucchio di sporcizia, tenendo quattro tubi pieni di sangue, urina, latte e acqua. Le porte erano chiuse e i visitatori hanno potuto vedere solo l'impronta dell'artista a fine attività.

Gli scritti di Lea Vergine (1974) sulla Body Art degli anni Settanta costituiscono un riferimento per la comprensione di queste esperienze performative, la sua analisi ossessiva, le sue passioni e conflitti di potere tra individuo e società secondo il recupero di riferimenti che vanno da Artaud all'esistenzialismo sartriano, dalla fenomenologia di Edmund Husserl a quella di Maurice Merleau-Ponty, nel contesto tumultuoso del Sessantotto e negli anni immediatamente seguenti che vedevano un individuo sempre più decentrato e marginale cercare una via d'uscita attraverso un linguaggio che si fa carne, pulsazione, aggressività o desiderio.

Un'altra linea della ricerca performativa di Acconci riguarda l'interazione con il pubblico secondo diverse modalità. L'artista organizza gli 'incontri' seguendo un programma e una drammaturgia prestabilita basati sull'idea di comportamento come interpretazione attoriale fondata sui piccoli rituali dell'interazione quotidiana e basata sulle teorie di Erving Goffman (1959). Acconci gioca però al limite di queste regole cerimoniali, costruendo una propria versione che scompagina le "regioni personali", incuneando il privato nel pubblico, attraverso il linguaggio del desiderio. Nell'attività *35 Approaches*, svoltasi tra ottobre e novembre del 1970 al Moore College of Art di Philadelphia, invia ogni giorno alla sede espositiva una lettera battuta a macchina, interpellando gli spettatori sulla base del loro ipotetico abbigliamento. Benché utilizzi un mezzo burocratico, si rivolge a loro in termini colloquiali: "Hey you in the yellow shirt, red skirt... I want you" e

aggiunge “I want you. I am enclosing a gift, a sample from my body, as an introduction and a token of my availability”. Il contrassegno del suo corpo era un contenitore di plastica che includeva capelli, ritagli di unghie, sporco delle unghie, saliva, muco del naso, urina, sangue, sperma. Lo spazio neutrale, il ‘white cube’ della mostra viene trasformato in un potenziale luogo di incontri a sfondo sessuale e il pegno per questo eventuale rapporto erano i residui fisici dell’artista, come una raccolta di reliquie profane. Ne consegue la smitizzazione del ruolo distante e intoccabile dell’artista, rappresentato dai suoi fluidi, secrezioni dell’informe e del basso, e come intersezione di pulsioni, ovvero ‘macchina desiderante’, per dirla con Deleuze e Guattari. È inevitabile qui il paragone con due opere di Marcel Duchamp: la prima, *Paysage Fautif* del 1946, è del fluido seminale incorniciato e deposto su satin nero, conservato nella *Boîte-en-valise*, deluxe edition n. XII/XX. Era stato regalato all’artista brasiliana Maria Martins, allora sua compagna. La seconda è *Untitled* (1946), per la *Boîte-en-valise*, deluxe edition n. XIII/XX, regalata a Roberto Matta: un ciuffo di capelli, di peli ascellari e del pube di Duchamp, attaccati a una silhouette disegnata a matita su un cartoncino. Elena Filipovic (2016) sottolinea l’aspetto di “sguardo incarnato, organo corporeo suscettibile di erotizzazione come le altre parti fisiche del corpo” che implicano queste opere. Filipovic afferma infatti che queste opere eliminino la convenzionale fruizione a distanza dell’opera.

Nel gennaio del 1972 Acconci compie una delle ultime performance dal vivo, anche se il suo corpo è occultato: si tratta di *Seedbed* eseguita alla Galleria Sonnabend di New York [Fig. 3]. Per nove giorni, per otto ore al giorno, l’artista si masturba nascosto sotto una rampa di legno posta sul pavimento della sala espositiva. Durante la performance i visitatori ascoltano l’artista che descrive le sue azioni, coinvolge il pubblico in ciò che stava facendo, parla a sé stesso in prima e in terza persona, nel tentativo di fondere il sé desiderante con l’altro desiderato. Acconci rientra così nella definizione lacaniana del desiderio umano come desiderio di essere riconosciuto dall’altro, tracciando una reciprocità intersoggettiva. Lo spettatore si trova ‘implicato’ in un rapporto intimo, privato, ed è coinvolto in quanto corpo pulsionale attraverso la voce suadente dell’artista. Anche quest’opera, come scrive Filipovic (2016), ha rapporti con Duchamp, in particolare con *Étant Donnés: 1. La chute d’eau, 2. Le gaz d’éclairage*, perché incarna lo sguardo di uno spettatore che si fa *voyeur*, spiando dal foro della porta il diorama di una donna nuda, sdraiata e con le gambe spalancate, un palco corredato da una serie di materiali di varia natura.

La posizione orizzontale di Acconci viene messa in rapporto con quella della figura duchampiana e quella di altri autori come Bruce Nauman, John Baldessari (un progetto non realizzato) e Paul Thek. L’erotizzazione dell’ultima opera di Duchamp, costruita tra il 1946 e il 1966 e svelata al pubblico solo nel 1969, ma non recepita generalmente dalla critica, implicava una rimeditazione sulla “mostra come forma e il museo come luogo istituzionale”. Questo aspetto riguarda anche Vito Acconci che in *Seedbed*

costruisce un'installazione *site-specific* da animare con la sua voce, da erotizzare con le sue parole spiazzanti, insinuanti e coinvolgenti. Lo spazio viene percorso da forze pulsionali, impalpabili perché uditive, ma nello stesso tempo fisiche e materiali, perché abitato da corpi: quello dell'artista e quelli degli uditori-*voyeur*.

Acconci in quegli anni leggeva Deleuze e Guattari, i loro scritti degli anni Sessanta e Settanta; nel 1972 viene pubblicato *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, in cui si possano trovare interessanti parallelismi con i lavori coevi dell'artista. Il concetto di 'macchina desiderante', centro della trattazione, enuncia come il desiderio si installi nel cuore del reale per rivoluzionarlo. La produzione desiderante si oppone alla rappresentazione perché è libera produzione dell'inconscio, incarnato dal campione dell'anti-Edipo, che è lo schizofrenico, figura rivoluzionaria che si oppone al controllo e alle costrizioni del potere capitalistico. Seguendo Artaud, lo schizofrenico rifiuta il codice sociale, anzi ne fa la parodia e adotta un codice delirante e desiderante. Questo richiamo alla rivoluzione, come rimessa in gioco delle forze eversive deflagrate nella rivoluzione del Sessantotto, lo ritroviamo anche nelle riflessioni di Lea Vergine (1976), la quale si chiede se e come la Body Art possa aprire "una prospettiva di liberazione del linguaggio" e diventare "un'arma per la lotta politica". Ed è un aspetto fondamentale anche nel lavoro performativo di Vito Acconci, i cui conflitti, interazioni e desideri, espressi in maniera diretta, acquisiscono un carattere fortemente eversivo che rivoluziona la pratica artistica.

Bibliografia

Acconci 2002

V. Acconci, *Some notes on activity and performance* ["Interfunktionen", n. 5, November (1970)] in F. Ward, M. C. Taylor, J. Bloomer (eds.), *Vito Acconci*, New York 2002.

Vito Acconci 2006

Vito Acconci. *Diary of a body*, Milano 2006.

Archias 2016

E. Archias, *The concrete body: Yvonne Rayner, Carolee Schneeman, Vito Acconci*, New Haven-London 2016.

Tapes with Liza Béar 1972

Tapes with Liza Béar, "The Avalanche Interview" 6 (Fall 1972), 1-79.

Deleuze, Guattari [1980] 1996

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia* [*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980], trad. it. G. Passerone, Roma 1996.

Deleuze, Guattari [1972] 1975

G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* [*L'anti-Œdipe*, Paris 1972], trad. it. A. Fontana, Torino 1975.

Fameli 2014

P. Fameli, *Vito Acconci e la sparizione dell'io*, "Figure" 2 (2014), 71-78.

Filipovic 2016

E. Filipovic, *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, Cambridge-London 2016.

Gnesutta 2000

V. Gnesutta, *Corpi in loop: le performance di Vito Acconci e Bruce Nauman*, "Ricerche di Storia dell'arte" 71 (2000), 5-22.

Goffman 1959

E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* [*The presentation of the self in everyday life*, New York 1959] trad. it M. Ciacci, Bologna, 1969.

Lacan 1966-67

J. Lacan, *Seminario, Libro XIV. La logica del fantasma* [*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XIV. La logique du fantasme (1966-1967)*, Paris 2023], trad. it. A. di Ciaccia, L. Longato, Torino 2024.

Lewin 1936

K. Lewin, *Principi di psicologia topologica* [*Topological Psychology*, New York 1936], trad. it. A. Ossicini, Firenze 1961.

Linker 1994

K. Linker, *Vito Acconci*, New York 1994.

Lippard 1973

L.R. Lippard, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-London 1973.

Nemser 1971

C. Nemser, *Subject-Object Body Art*, "Arts Magazine" (September-October 1971), 38-42.

Pincus-Witten 1972

R. Pincus-Witten, *Vito Acconci and the conceptual performance*, "Artforum" 8 (April 1972), 47-49.

Vergine [1974] 2002

L. Vergine, *Body Art e storie simili* [1974], Milano 2002.

Vergine 1976

L. Vergine, *Dall'informale alla Body Art*, Torino 1976.

“Corpi e attitudini fuori controllo” a Milano da “Flesh Art” a “Flesh Out”

Sara Molho

[E] le storie segrete di queste guerre
non svaniranno negli interstizi della programmazione televisiva,
perdute per sempre dentro l’ultima analisi delle urine,
dentro l’ultima grande biopsia nel cielo?
Ballard [1970] 1991, 267

Un foglio di appunti manoscritti di Antonio Caronia, datato al 17 settembre 1998 e presente nel suo archivio (conservato presso Bibliotork Interzona Caronia, Cascina Autogestita Torchiera Senz’Acqua, Milano),¹ indica laconicamente diverse delle caratteristiche che avrebbe assunto di lì a poco la rivista diretta da Fabio Malagnini: quella di un bimestrale dedicato alla relazione tra corpo e identità; tra le presenze immaginate tra questi appunti, riscontrabili poi tra le pagine della rivista, si contano Helena Velena, Carlo Infante, Massimo Giacon, Alberto Pezzotta. Tra i soggetti di riferimento, venivano indicati da Caronia i Mutoid e Darko Maver, James G. Ballard e Marcel-lí Antúnez Roca, gli astronauti autonomi di MIR e l’avant-pop – tutte presenze che effettivamente avrebbero animato i sei numeri della rivista, usciti tra il 1998 e il 2000.² Il periodico si sarebbe chiamato inizialmente “Flesh Art”, con chiaro riferimento alla più nota rivista di arte contemporanea milanese fondata nel 1967: in tal modo, il progetto si inseriva in una tradizione di beffe mediatiche di lunga data, a cui avrebbe a sua volta dato voce. Il sottotitolo della rivista era “corpi e attitudini fuori controllo”. Corpi osceni, costretti, straziati, mutanti, ma soprattutto mediati, visto che la rivista si occupava principalmente di raccontare progetti che ruotavano intorno alla relazione tra corpi, identità e media.

Caronia e Malagnini si erano conosciuti al festival di Arte Elettronica di Camerino nel 1987, trovando terreno comune nella fantascienza di Philip K. Dick e James G. Ballard; entrambi avevano formazione non umanistica, né artistica (*Intervista* 2023).³ Sin dall’esperienza redazionale di “Un’am-

1. Si ringraziano a questo proposito per la collaborazione intorno a questi materiali e non solo, oltre a Fabio Malagnini, Miriam Bonanno, Loretta Borrelli, Francesca Marianna Consonni, Tobia D’Onofrio, Giuliano Spagnul, Tommaso Turolla e Daniela Zambrano.

2. La rivista è visibile su Archive.org: https://archive.org/details/@edicola_che_non_c_?query=flesh (ultima consultazione 19 agosto 2024).

3. La testimonianza orale di Fabio Malagnini è stata raccolta da chi scrive nel dicembre 2023, ed è qui indicata come *Intervista* 2023.



1. Daniel Lee, immagine di copertina, "Flesh Art" 1, novembre - dicembre 1998. Immagine tratta da *(R)evolution Digital Imaging*, a cura di Rosanna Checchi, Milano, Progresso, 1998, p. 93. Copyright Zoom, 1998.
2. Del Piano/Navone, immagine di copertina, "Flesh Art" 2, febbraio - marzo 1999. Immagine tratta da *Make love with design*, a cura di Maria Gallo e Patrizia Ledda, Milano, Costa e Nolan, 1999, p. 35.
3. Karin Andersen, immagine di copertina, "Flesh Out" 3, aprile - maggio 1999.

bigua Utopia”, conclusasi intorno al 1982, Caronia aveva mantenuto un’attenzione specifica verso il corpo, oltre a interessarsi di comunicazione e tecnologia. Al corpo era tornato innumerevoli volte nel corso degli anni Novanta: dopo la traduzione de *La mostra delle atrocità* di Ballard (Ballard [1970] 1991), uno dei progetti più ampi che aveva occupato Caronia era stata la pubblicazione de *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti* (Caronia 1996), in cui ripercorreva la storia degli automi, toccando questioni legate alle sperimentazioni di Turing e all’intelligenza artificiale, per poi immaginare, in accordo con teorizzazioni precedenti, un corpo che fosse integrazione di organico e inorganico o, meglio, definitivamente post-organico.

Malagnini aveva iniziato molto giovane a lavorare come critico musicale per “L’Unità” (i primi articoli sono del 1978). Come Caronia, tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio del decennio successivo si era interessato alla computer grafica e alla realtà virtuale: avevano entrambi scritto per “Video magazine” e nel 1993 avevano iniziato a collaborare alla rivista “Virtual”, oltre a figurare tra gli animatori dell’associazione AGAVE (Atelier Gluck Archivio Virtuale degli Eventi). Malagnini aveva intanto fondato uno studio di produzione video, chiamato Studio Entropia.

L’entusiasmo che caratterizzava l’interesse per la tecnologia a Milano a inizio anni Novanta nel corso del decennio aveva ceduto il passo a una percezione più chiaroscurata delle sue implicazioni e a uno spostamento dell’attenzione verso la relazione tra nuovi media e corpo: tra le pagine di “Virus”, rivista fondata nel 1993 e diretta da Francesca Alfano Miglietti, Caronia segnalava che

ogni volta che nella storia dell’umanità sono apparse tecnologie e mezzi di comunicazione radicalmente nuovi c’è stato anche un mutamento del nostro modo di vedere il mondo [...], e questo ha comportato anche una ridefinizione del corpo [...]. Perché nell’uomo, animale culturale, anche il corpo è un concetto culturale, e muta col mutare delle culture. È quindi scontato che l’era della microelettronica porta con sé un mutamento [...] del ‘paradigma culturale’ del corpo (Alfano Miglietti 1994, 26).

Nella seconda metà degli anni Novanta Malagnini aveva iniziato a collaborare con una casa editrice, la Italia Press Multimedia – poi Europa Press Multimedia S.r.l., che pubblicava varie riviste, tra cui “Playstation World”. Il giornalista aveva quindi proposto all’editore la pubblicazione della sua rivista, progettata attraverso un dialogo serrato con Caronia. A partire dal quarto numero, era Editoriale Il Faro S.r.l. a figurare come casa editrice che pubblicava la rivista.

Il primo numero di “Flesh Art” era uscito per i mesi di novembre e dicembre 1998. Si apriva con un esergo dalle *Metamorfosi* ovidiane e con un editoriale di Fabio Malagnini (1998) in cui venivano dichiarate le tematiche che la rivista avrebbe affrontato nei successivi numeri: quelle, per l’appunto,

del corpo e dell'identità, all'insegna di una rilettura o sovversione dei loro confini attraverso una sessantina di pagine patinate per numero. Tra le figure che componevano la redazione, oltre a Malagnini ("progetto e regia"), e Antonio Caronia ("brain salad"), si ricordano Eugenio Schinelli ("art director") e Andrea Giorgi ("brain salad"). A partire dal secondo numero, insieme a Caronia e Giorgi era giunta Helena Velena nella sezione "brain salad", seguita, nel quarto numero, da Fabrizio Li Perni e Massimo Giacon. Nel quinto numero, Caronia era rubricato sotto la voce "special remix", mentre in "brain salad" comparivano Giacon, Li Perni, Velena e Roberta Ridolfi. Nel sesto numero rimanevano invariati i ruoli di Caronia, Giacon, Li Perni, Malagnini e Velena, il progetto grafico era attribuito a Marcello Dolcini.

La rivista si poneva, a partire dall'impostazione grafica dell'indice, analoga nei primi cinque numeri, come una mappatura, ricordando riviste più radicate nel contesto controculturale italiano, quali "Decoder" o la più recente "Torazine", ed esperimenti editoriali come "Virus", a cui Antonio Caronia aveva contribuito. "Flesh Art", presto ribattezzata "Flesh Out", era distribuita in edicola e in libreria ed era stampata in numerose copie: del primo numero erano state tirate ben 20.000 copie, e ne erano state vendute circa 4.000, mentre i numeri successivi erano stati tirati in circa 10.000 copie (*Intervista* 2023). Il sesto e ultimo numero, del 2000, vedeva stravolta l'impostazione grafica; qui, un articolo di Caronia (2000) esplicitava un riferimento che attraversava l'intera rivista: quello ad Antonin Artaud e al suo corpo senza organi, involucro nervoso che nel secondo Novecento aveva avuto larghissima fortuna anche grazie alla teorizzazione di Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze, Guattari [1972] 1975).

Il corpo raccontato dalla rivista era infatti esplorato attraverso una prospettiva plurale e multidisciplinare, dimostrata sin dalla prima intervista pubblicata, dedicata alla compagnia teatrale Motus, a cui Caronia si era interessato a più riprese (Caronia 1997; Alfano Miglietti, Caronia, Marino 1998; 1999a), e in particolare alla sua versione dell'*Orlando Furioso* (Caronia 1998).

Nel primo numero l'interno del corpo umano veniva sezionato attraverso un articolo di Eugene Thacker tradotto da Caronia e dedicato al progetto *Visible Human*, in cui figuravano sezioni di corpi umani e relative ricostruzioni computerizzate (Thacker 1998), che provavano a colmare una delle contraddizioni più profonde delle rappresentazioni mediche sin dagli albori della disciplina:

Da una parte c'era il corpo 'reale', l'interno e l'esterno, rivoltato come un guanto: senza vita, aperto, magari con il rigor mortis già in corso, caotico, senza forma, fluente. Dall'altra parte [...] c'era il testo di anatomia, [...] descrittivo, organizzato, classificatorio, logistico (Thacker 1998, 30).

Il corpo era stato, secondo l'autore, insieme "contenitore", "territorio inesplorato" – pronto per essere colonizzato – e macchina (Thacker 1998, 30), a seconda delle dottrine filosofiche che ne avevano disciplinato lo studio,

fino a divenire “corpo ipertestuale”, osservabile da una moltitudine di punti di vista differenti (Thacker 1998, 30-31). L’interesse di Caronia per il progetto rispondeva a molte delle suggestioni desunte dalla traduzione e dallo studio delle opere di Ballard, per cui l’interno e l’esterno del corpo si rincorrevano in un gioco di riflessi senza referente, ma sempre mediati attraverso gli schermi del paesaggio mediale coevo (si veda in particolare Ballard [1970] 1991). Sia questo articolo sia numerosi altri, inoltre, avevano come riferimento indiretto l’opera teorica di Jean Baudrillard: si pensi, per esempio, alla definizione della storia del corpo come vicenda “della sua demarcazione” (Baudrillard [1976] 2015, 113) attraverso la pelle come luogo di confine e “di scambio” (Baudrillard [1976] 2015, 118). L’epidermide aveva, effettivamente, un ruolo centrale nella rivista: sulla copertina del secondo numero, del 1999, vi era, a tutta pagina, un dettaglio corporeo tratto dal catalogo della mostra milanese *Make love with design*, dello stesso anno. Anche Betti Marenko (1999), tra l’altro corrispondente da Londra della rivista “Virus”, aveva scritto sulla rivista, concentrandosi in diverse occasioni sulla pelle come mezzo di comunicazione: sul terzo numero del periodico aveva pubblicato *Ibridazioni* (1999, vedi anche Marenko 1997), una disamina intorno al confine del corpo e alle sue modificazioni, con particolare riferimento alle pratiche del tatuaggio, del piercing e della scarificazione. L’argomento era già al centro di diverse pubblicazioni, di cui la più celebre era sicuramente *Modern Primitives* della statunitense Re/Search (1989), a cui Marenko guardava, che chiudeva gli anni Ottanta anticipando le sottoculture che avrebbero segnato il decennio successivo, la cui influenza di lungo corso veniva ratificata nel quarto numero della rivista da un articolo rubricato sotto l’intestazione “rituali” (Dolcini 1999). All’interno dello stesso numero, la pelle era ancora al centro di *The Chameleon Body* di Nicholas Sinclair, intervistato da Antonio Caronia ed Elvia Iannaccone in occasione di un suo passaggio presso la milanese galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin (riferimento stabile per la rivista), dove aveva presentato un volume fotografico dedicato a Franko B. (Caronia 1999c; Iannaccone 1999a).

Tra il secondo e il terzo numero, la rivista milanese aveva mutato il proprio nome in seguito a una causa legale intentata dalla direzione della quasi omonima rivista d’arte contemporanea e alla successiva conciliazione in tribunale; come ha segnalato Malagnini (*Intervista* 2023), le questioni dei diritti d’autore e della censura innervavano tutta la rivista, a partire dalla scelta che essa fosse “no copyright”: dalle cause intentate dalla Mattel per l’uso indebito del nome o dell’immagine di Barbie (Calisi 1998) fino al racconto della censura dei fumetti di Miguel Angel Martin (Ridolfi 1999) e di Mike Diana (Giacon 1999), o alla difesa, da parte del nome collettivo Luther Blissett, di Piero Cannata, che aveva aggiunto a un’opera di Pollock alcune pennellate (Blissett 1999). Non è un caso che la rivista ospitasse la firma collettiva Luther Blissett, visto l’interesse per la relazione tra identità e media (cfr. Veleno 1998); a tal proposito, una delle beffe mediatiche più



4. Trevor Brown, immagine di copertina, "Flesh Out" 4, giugno - luglio 1999.
5. Atto, *Neuronde*, immagine di copertina, "Flesh Out" 5, settembre - ottobre 1999.
6. Simone Barberis, immagine di copertina, "Flesh Out" 6, gennaio - febbraio 2000.

recenti era quella di Darko Maver, prontamente documentata da Caronia (Caronia 1999b). Il misterioso artista di Belgrado, apparentemente arrestato il 13 gennaio 1999 in Kosovo, aveva condotto una ricerca basata sulla messa in scena di morti violente e sulla loro documentazione. Dopo l’uscita dell’articolo, Maver era stato dichiarato morto e gli era stato dedicato un omaggio alla quarantottesima Biennale di Venezia; solo in seguito Luther Blissett e 0100101110101101.org (Eva e Franco Mattes) avevano dichiarato di aver inventato il personaggio e che le sue opere fotografiche non ritraevano manichini: si trattava infatti di fotografie di violenze reali, trovate online.⁴ All’uscita successiva di “Flesh Out”, il duo era presente nella rivista con un’intervista ad Aleksander Brener, sostanzialmente continuando a occuparsi di operazioni performative simili a quella di Pietro Cannata (0100101110101101.org 1999). Qualche anno dopo, Caronia avrebbe raccontato come segue la genesi dell’articolo su Darko Maver:

Un ragazzo e una ragazza mi parlarono di un misterioso artista serbo, un pazzo che inscenava finti assassini per le città della ex Jugoslavia, perseguitato dalla polizia, in fuga per l’europa. Si trattava di organizzare mostre di questo artista inesistente, montare un ‘caso’ sui media [...] affermare per l’ennesima volta che la creazione di notizie false è il modo migliore per far emergere conflitti veri (Caronia 2009, 114).

Le immagini di numerosi altri corpi avevano abitato le pagine di “Flesh Art” e di “Flesh Out”: su tutti, il cinema horror e i Mondo movie avevano grande spazio in tutti i numeri (si ricordano a titolo esemplificativo Brolli 1999; Giorgi 1999; Li Perni 1998; Pezzotta 1999). Essi erano pienamente coerenti con il nuovo titolo, “Flesh Out”, che sottolineava come ancor più centrale quel rovesciamento dell’interno sull’esterno del corpo di memoria ballardiana; a questo proposito, il numero ospitava anche una recensione di Caronia e Malagnini dedicata alla mostra *Rosso vivo* (1999), curata da Francesca Alfano Miglietti al Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano nel 1999 e dedicata al sangue nell’arte contemporanea. La mostra guardava in modo originale a suggestioni internazionali – tra cui si può segnalare *Post Human*, curata da Jeffrey Deitch (1992) – e faceva il punto su una serie di pratiche relative alla body art che erano già state ospitate dal Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano, oltre a essere centrali nel percorso di Alfano Miglietti da alcuni anni (Capriolo Molho 2023). In catalogo, il tema del sangue veniva affrontato attraverso esempi relativi all’arte moderna per giungere alle opere di artisti come Ron Athey, Franko B., Simon Costin, Orlan, Stelarc e Joel Peter Witkin – già presenti tra le pagine di “Virus” e, in diversi casi, anche tra quelle di “Flesh Art” e “Flesh Out”. Per esempio,

4. L’operazione viene brevemente descritta sul sito dei due: <https://0100101110101101.org/dar-ko-maver/>. La rivendicazione di Luther Blissett e 0100101110101101.org si trova all’indirizzo: https://lutherblissett.net/archive/487_it.html (ultima consultazione 23 settembre 2025).

se le fotografie di Witkin erano raccontate nel primo numero di “Flesh Art”, insieme a una serie di esperienze estreme, tra arti visive e pornografia (Pezzotta 1998), Ron Athey invece era stato intervistato nel quarto numero della rivista, in occasione della sua prima performance milanese presso la galleria di Inga-Pin (Iannaccone 1999b), mentre Stelarc era stato intervistato nel 1996 da Alfano Miglietti e Caronia su “Virus” (1996) e poi da Malagnini per “Flesh Out” (1999b).

Tra le tensioni che scorrevano attraverso la rivista va infine rimarcata la volontà di raccontare un corpo in mutazione, alterato attraverso scarificazioni, tatuaggi, innesti tecnologici (Malagnini 1999), e delle immagini di esso altrettanto ibride, per cui vanno ricordate le copertine con opere di Daniel Lee (primo numero) e Karin Andersen (terzo numero). La figura teriomorfa di quest’ultima, insieme all’articolo di Roberto Marchesini dedicato alle ibridazioni tra umano e non umano (Marchesini 1999a), respingevano una prospettiva antropocentrica a favore di una antispecista, analogamente riscontrabile tra le pagine di “Virus Mutations” (aveva nel frattempo cambiato nome anche la rivista di Alfano Miglietti), in cui Marchesini aveva pubblicato un’intervista a Karin Andersen (Marchesini 1999b).

Era ancora il corpo e la sua relazione con le tecnologie uno degli elementi centrali delle iniziative dell’associazione Reload, fondata alla fine del decennio da Caronia, Malagnini, Mario Canali e Giacomo Verde. Nell’ambito delle iniziative organizzate presso l’ex stabilimento Concordia-Falck di Sesto San Giovanni si può ricordare il palinsesto *Fragmenti*. Tra gli appuntamenti, oltre a quello con la redazione e con diversi membri dell’associazione, figuravano, tra gli altri, quelli con Alejandro Jodorowsky, con Motus e Stelarc: le mutazioni dei corpi avevano luogo, senza soluzione di continuità, tra città, schermi, carta stampata.

Bibliografia

0100101110101101.org 1999

0100101110101101.org [E. Mattes, F. Mattes], *Aleksander Brener*, “Flesh Out” 4 (giugno-luglio 1999), 32-35.

Alfano Miglietti 1994

F. Alfano Miglietti, *Incontro con Antonio Caronia*, “Virus” 3 (novembre 1994), 26-27.

Alfano Miglietti, Caronia 1996

F. Alfano Miglietti, A. Caronia, *Stelarc*, “Virus” 7 (marzo 1996), 36-41.

Alfano Miglietti, Caronia, Marino 1996

F. Alfano Miglietti, A. Caronia, M. Marino, *Motus*, O. F., in *Teatri 90 Festival*, Milano 1998, 32-39.

Alfano Miglietti 1999

F. Alfano Miglietti (a cura di), *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell’arte contemporanea*, Milano 1999.

Ballard [1970] 1991

J. Ballard, *La mostra delle atrocità* [*The Atrocity Exhibition*, Londra 1970], trad. it. A. Caronia, Milano 1991.

Baudrillard [1976] 2015

J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* [*L'échange symbolique et la mort*, Parigi 1976], trad. it. di G. Mancuso, Milano 2015.

Blissett 1999

L. Blissett, *Piero Cannata*, “Flesh Out” 3 (aprile-maggio 1999), 27.

Brolli 1999

D. Brolli, *Ruggero Diodato* [intervista], “Flesh Art” 2 (febbraio-marzo 1999), 54-56.

Calisi 1998

D. Calisi, *Barbiewar*, “Flesh Art” 1 (novembre-dicembre 1998), 20-23.

Capriolo, Molho 2023

A. Capriolo, S. Molho, *Il grande automa. Rosso Vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, in *Evoluzione e tecnica. Una questione aperta*, a cura di F. Sunseri, S. Garello, R.M. Ballacomo, S. Gennaro, L. Conte, C.F. Martiriggiano, R. Tarantino, G. Ganau, R. Cangialosi, P. Caldirola, Palermo 2023, 137-156.

Caronia 1996

A. Caronia, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova 1996.

Caronia 1997

A. Caronia, *Macchine teatrali*, “Virtual” 42 (maggio 1997), 38.

Caronia 1998

A. Caronia, *Motus*, “Flesh Art” 1 (novembre-dicembre 1998), 9-11.

Caronia 1999a

A. Caronia, *Teatri90*, “Flesh Out” 3 (aprile-maggio 1999), 48-50.

Caronia 1999b

A. Caronia (1999b), *Darko Maver*, “Flesh Out” 3 (aprile-maggio 1999), 28-29.

Caronia 1999c

A. Caronia (1999c), *N. Sinclair*, “Flesh Out” 4 (giugno-luglio 1999), 10-13.

Caronia, Malagnini 1999

A. Caronia, F. Malagnini, *Rosso Vivo*, “Flesh Out” 3 (aprile-maggio 1999), 30.

Caronia 2000

A. Caronia, *Antonin Artaud*, “Flesh Out” 6 (gennaio-febbraio 2000), 26-31.

Caronia 2009

A. Caronia, *Universi quasi paralleli. Dalla fantascienza alla guerriglia mediatica*, Roma 2009.

Deitch 1992

J. Deitch (a cura di), *Post Human*, New York-Amsterdam 1992.

Deleuze, Guattari [1972] 1975

G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* [*L'anti-Cedipe*, Paris 1972], trad. it. A. Fontana, Torino 1975.

Dolcini 1999

M. Dolcini, *Corpo+Anima*, “Flesh Out” 4 (giugno-luglio 1999), 63-66.

Giacon 1999

M. Giacon, *Mike Diana*, "Flesh Out" 3 (aprile-maggio 1999), 57-60.

Giorgi 1999

A. Giorgi, *Joe D'Amato* [intervista], "Flesh Out", 3 (aprile-maggio 1999), 6-9.

Li Perni 1998

F. Li Perni, *Mondo Movie*, "Flesh Art" 1 (novembre-dicembre 1998), 57-61.

Iannaccone 1999a

E. Iannaccone, *The Chameleon Shooting*, "Flesh Out" 4 (giugno-luglio 1999), 13-14.

Iannaccone 1999b

E. Iannaccone, *Ron Athey*, "Flesh Out" 4 (giugno-luglio 1999), 37-38.

Juno, Vale 1989

A. Juno, V. Vale, *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*, San Francisco 1989.

Malagnini 1998

F. Malagnini, *Editoriale*, "Flesh Art" 1 (novembre-dicembre 1998), 3.

Malagnini 1999

F. Malagnini, *Stelarc*, "Flesh Out" 5 (settembre-ottobre 1999), 46-49.

Marchesini 1999

R. Marchesini, *Antropo-zoo*, "Flesh Out" 3 (aprile-maggio 1999), 24-26.

Marchesini 1999b

R. Marchesini, *Karin Andersen*, "Virus Mutations" 8 (1999), 45-47.

Marenko 1997

B. Marenko, *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*, Roma 1997.

Marenko 1999

B. Marenko, *Ibridazioni*, "Flesh Out" 3 (aprile-maggio 1999), 51-53.

Pezzotta 1998

A. Pezzotta, *Nekromantik*, "Flesh Art" 1 (novembre-dicembre 1998), 15-19.

Pezzotta 1999

A. Pezzotta, *Italia Cannibale*, "Flesh Art" 2 (febbraio-marzo 1999), 50-53.

Ridolfi 1999

R. Ridolfi, *M.A. Martin*, "Flesh Out" 4 (1999), 6-9.

Thacker 1998

E. Thacker, *Visible Man*, "Flesh Art" 1 (novembre-dicembre 1998), 28-32.

Velena 1998

H. Velena, *Sandy Stone*, "Flesh Art" 1 (novembre-dicembre 1998), 54-56.

Dal repellente al perturbante Fluidi e tegumenti nell'opera di Mat Collishaw

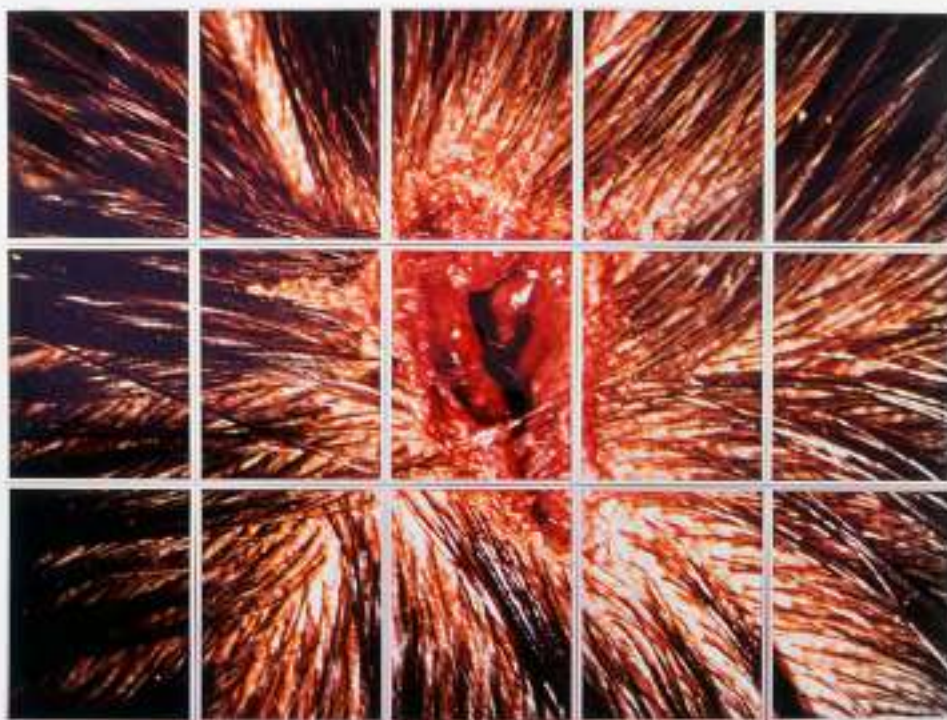
Pierluca Nardoni

Tra le possibili letture dell'opera di Mat Collishaw, artista inglese tra i più importanti della sua generazione, ce n'è una che riguarda l'adozione di materie 'basse' e organiche all'interno dei suoi mezzi espressivi. Le righe che seguono definiscono tale lettura secondo due linee di sviluppo, una fondata sull'esperienza estetica del repellente e un'altra su quella del perturbante, per proporre, a partire da esse, una precisa indagine critica sulla produzione dell'artista.

Nel 1988 Collishaw è uno studente del Goldsmiths College di Londra quando espone con alcuni colleghi alla mostra *Freeze*, curata in un capannone nella zona dei cosiddetti docks londinesi da Damien Hirst, anch'egli studente al Goldsmiths. La mostra è un successo e può considerarsi la prima uscita ufficiale degli Young British Artists (YBA), nel cui nucleo originario, oltre a Hirst e Collishaw, si ricordano Sarah Lucas, Gary Hume, Michael Landy, Ian Davenport, insieme ad artiste e artisti che si aggiungono successivamente come Tracey Emin e Chris Ofili. Il gruppo entra nella sfera di attenzioni del collezionista Charles Saatchi che ne acquista i lavori e che promuove la celebre mostra *Sensation* alla Royal Academy of Arts di Londra nell'autunno del 1997. Con *Sensation* la giovane arte britannica segna la via di una notevole 'oscillazione del gusto' che interessa tutta l'arte occidentale in quel momento, un passaggio dalla vocazione prevalentemente concettuale e immateriale dei primi anni Novanta a una serie di soluzioni espressive che chiamano fortemente in causa i sensi. Nel catalogo della mostra il curatore Norman Rosenthal nota che, nonostante l'eterogeneità dei materiali e degli approcci, gli artisti di *Sensation* si caratterizzano per una radicale attitudine alle implicazioni corporee della realtà, tanto da realizzare lavori che coinvolgono tutti e cinque i sensi in modi piuttosto crudi:

So what is so new about the art in *Sensation*? [...] The answer lies surely in this generation's totally new and radical attitude to realism, or rather to reality and real life itself. [...] All our five senses come into play – touch, taste, sight, sound and smell are all present in fact or by implication (Rosenthal 1997, 10-11).

[Che cosa c'è di così nuovo nell'arte di *Sensation*? [...] La risposta sta sicuramente nella radicale e del tutto nuova attitudine di questa generazione nei confronti del realismo, o meglio nei confronti della realtà e della stessa vita reale. [...] Tutti i nostri cinque sensi entrano in gioco: il tatto, il gusto, la vista, il suono e l'olfatto sono di fatto presenti o implicati.]



1. Mat Collishaw, *Bullet Hole*, 1988, quindici stampe fotografiche cibachrome montate su lightbox, 243,8 x 365,8 cm (courtesy of Mat Collishaw).

Un esempio tra i molti è l'installazione *Deep Throat* (1996) di Mona Hatoum. Il titolo allusivo a un noto film pornografico si comprende solo accostandosi all'opera, che a un primo sguardo sembrerebbe un innocente tavolo da ristorante, con tanto di tovaglia candida, piatto, posate e un bicchiere per l'acqua. Basta avvicinarsi un po' di più per vedere che all'interno del piatto scorre il video di un'endoscopia, scoprendo al posto del cibo la sua discesa nel profondo delle nostre viscere.

Non è un caso che la successiva tappa newyorchese della mostra (1999), con abilissima mossa di marketing, sia introdotta da un opuscolo più intrigante del tipico *Parental Advisory* affisso sugli album musicali di quegli anni:

Health warning. The contents of this exhibition may cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria, and anxiety. If you suffer from high blood pressure, a nervous disorder, or palpitations, you should consult your doctor before viewing this exhibition (archivio privato dell'autore).

[Avvertenza per la salute. I contenuti di questa mostra possono causare shock, vomito, confusione, panico, euforia e ansia. Se soffrite di pressione alta, disturbi nervosi o palpitazioni, consultate il vostro medico prima di vederla].

La mostra, com'era prevedibile, viene accompagnata da scandali e polemiche. Mat Collishaw presenta un'opera che aveva già esposto in *Freeze*. Si tratta di *Bullet Hole* (1988) [Fig. 1], una grande composizione fotografica di quindici lightbox il cui aspetto, sulle prime, ricorda la pittura organicista dell'informale ma in realtà è l'ingrandimento di un buco nel cranio, tratta da un manuale di medicina. Che il foro sia stato causato da un rompighiaccio e non dal proiettile di cui parla il titolo poco importa: l'opera ha un impatto sensoriale al limite del disgustoso, sebbene il senso di repulsione compaia soprattutto quando se ne distingue il contenuto. L'impulso iniziale però svanisce non appena ci si dispone ad apprezzare il valore formale del lavoro, l'eleganza delle nervature sanguinolente dei capelli, persino la sensibilità quasi classica con cui è collocato il foro nello scomparto centrale. La categoria del disgusto e la possibilità di introdurre materiali disgustosi in arte animano il dibattito estetico da due secoli e mezzo (Feloj 2017). L'arte del Novecento e alcune recenti tendenze definite 'abiette' dimostrano che persino nell'adottare il materiale più deplorabile l'arte non possa fare a meno "di dare forma all'informe" (Feloj 2021, 340); ciò però sembra depotenziare proprio l'effetto ripugnante di tali materie e *Bullet Hole* ne è una prova. Sarebbe perciò ancora condivisibile il pensiero delle estetiche settecentesche per le quali il disgusto 'puro' non può essere rappresentato (330-331) ed è proprio questa sua appartenenza inderogabile alla nuda realtà che affascina maggiormente Collishaw.

La strada da percorrere, dunque, è quella del repellente, ma a patto di adottare strumenti che consentano un accesso quanto più possibile diretto al reale, come accade con il mezzo fotografico e con alcuni usi del video. In *Wound* (1996) [Fig. 2], per esempio, una spaventosa ferita al costato diventa credibile grazie all'effetto di verità della fotografia. Eppure, anche in questo caso è sempre la cura formale dell'immagine a offrire una rassicurante cornice al disgusto, dato che la ferita è aggiunta con un'accurata post-produzione e la scena, immersa in un chiaroscuro caravaggesco, cita la nobile tradizione del *tableau vivant*, trasformando l'artista in un Cristo che attende la verifica di San Tommaso. Bisogna giungere a *Stoned Immaculate* (2002) [Fig. 3] perché questa linea di ricerca tocchi il suo apice. Una ripresa video apparentemente anonima, ottenuta forse per caso da una finestra, mostra una persona senza fissa dimora che si accascia e rigurgita su un marciapiede. La bianchezza della macchia prodotta risuona per assonanza col candore evocato da *A Whiter Shade of Pale*, canzone dei Procol Harum che Collishaw sceglie come colonna sonora della scena. Per quanto il ripugnante sia qui ulteriormente amplificato dalla crudezza amatoriale del video, l'artista non sembra poter rinunciare ad accogliere il disgusto nel dominio dell'arte, ad assegnargli una forma estetica, fosse pure per un



2. Mat Collishaw, *Wound*, 1996, c-print, 166 x 119 cm (courtesy of Mat Collishaw).

semplice montaggio sonoro. L'estremismo di *Stoned Immaculate*, più che il perfezionamento di un percorso, deve sembrare a Collishaw un vicolo cieco: pur spingendo al massimo la sgradevolezza sensoriale grazie a fotografie o registrazioni video, il suo repellente finisce sempre per richiedere una fruizione estetica e assumere forme conseguenti. La realtà si affaccia sulla scena ma non quanto basta ad affermare la sconcertante tangibilità del disgusto.

Conviene allora fare un passo indietro nella carriera dell'artista per recuperare una seconda linea di ricerca che ci condurrà, come promesso, dal campo del ripugnante a quello più complesso e sofisticato del perturbante. Con *Narcissus* (1990) [Fig. 4] Collishaw sembra inaugurare una diversa riflessione sull'immagine a partire dal tema delle superfici riflettenti. Autoritratto 'allo specchio' e gioco di specchi esso stesso fin dai suoi referenti visivi (l'immagine cita uno still dal film *Orphée* di Jean Cocteau del 1950, a sua volta entrato nella cultura popolare inglese grazie agli Smiths che ne fanno la copertina del singolo del 1983 *This charming man*), *Narcissus* mostra l'artista che contempla sé stesso in una pozzanghera. Senza soffermarsi sulle implicazioni psicologiche e psicanalitiche che il mito di Narciso alimenta, esso si può considerare come uno dei corrispettivi simbolici del regime visuale che Andrea Pinotti definisce di "soglia dell'immagine" (Pinotti 2021), ossia quello stadio per cui la consueta formulazione rappresentazionale dell'immagine retrocede a tal punto da confondersi con il mondo reale. È un aspetto di una storia millenaria che va dalla pittura in *trompe-l'oeil* agli automi meccanici fino a molti dispositivi del cosiddetto pre-cinema, passando dalla ceroplastica e dai *tableaux vivants*. Nulla di ciò si trova in *Narcissus* che conserva ancora i caratteri della prima produzione di Collishaw, compresa la strategia di presentazione del basso materialismo; eppure, a livello iconografico, il mito di Narciso introduce una svolta importante nei rapporti tra immagine e realtà perché è l'archetipo di chi non riconosce i confini tra l'artistico e il vitale, peraltro pagandone drammatiche conseguenze. La visualità 'di soglia', per ora evocata solo tematicamente, è pronta a entrare nella poetica di Collishaw.

Si veda il ciclo *Burnt Almonds* (2000) [Fig. 5], una serie degna della più raffinata *staged photography* che mette in scena i racconti di un diplomatico russo sull'apertura di alcuni bunker nazisti alla fine della Seconda guerra mondiale. Nel ricostruire gli ultimi istanti degli ufficiali tedeschi, segnati da un vortice di sesso, alcol, cibo e droghe e conclusi col cianuro, Collishaw ottiene un'inquietante atmosfera da *tableau vivant* (o da *tableau 'mourant'*, se si vuole): il tono è caldo e giallastro, come se i personaggi, immobilizzati nelle ultime pose, fossero in realtà bambole o statue di cera, tanto da lasciarci nell'incertezza se fossero vivi al momento dello scatto e se siano reali oppure no. Ad accrescere ancor più l'indecisione ci pensa l'effetto del light box che assicura alle immagini una corposità vibrante.

Tale sospensione percettiva va ricondotta all'altro polo della nostra indagine, la categoria freudiana del perturbante, dallo stesso Freud definita



3. Mat Collishaw, *Stoned Immaculate*, 2002, videoproiezione, dimensioni variabili (courtesy of Mat Collishaw).

una “sfera determinata dell’estetica” (Freud 1919, 269). Ciò che è *unheimlich*, per dirlo nella sua espressione originale, ha a che fare con una sorta di metamorfosi del sentire, un graduale slittamento dalla familiarità (*heimlich*) che proviamo nei confronti di una scena, di una persona, di un oggetto, alla progressiva difficoltà di riconoscerli e all’inquietudine che ne segue. A provocare questa dimensione dell’estetico può essere, tra le altre cose, proprio la sensazione che qualcosa di animato perda l’animazione vitale, come nel caso di *Burnt Almonds* o di altri *tableaux vivants*. Ma l’effetto può prodursi anche grazie alla speculare e contraria animazione di qualcosa che è inanimato, come accade a Pigmalione, leggendario scultore dell’antica Grecia che chiede agli dèi di donare a una sua scultura femminile le membra e la carne di una donna vera. L’effetto Pigmalione, frutto dell’impossibile giudizio sulla vitalità o meno di un’immagine, si produce per esempio attraverso l’uso di calchi della realtà, pratica cui Collishaw approda grazie alla serie dedicata ai fiori infetti. Mosso dalle sue passioni botaniche e dal costante interesse per il tema della *vanitas*, l’artista inizia il lavoro su questa serie all’inizio degli anni Duemila, partendo da opere per la verità più vicine ai modi con cui fino ad allora aveva interpretato la linea del repellente. Gli *Infectious Flowers* (2005), montaggi digitali tra fiori e malattie della pelle umana



4. Mat Collishaw, *Narcissus*, 1990, stampa fotografica al bromuro, 550 x 460 mm (courtesy of Mat Collishaw).

ricavate da volumi di dermatologia, sono infatti immagini di straordinaria sontuosità formale; ma è con la loro mutazione in oggetti plastici che il nostro discorso può avanzare, dato che da essi prende vita (è il caso di dirlo) il ciclo *The Venal Muse* (2012) [Fig. 6], con il quale questi 'fiori del male' producono una traccia reale e inquietante della loro esistenza. Il merito è proprio del fatto che sono calchi da fiori veri, sui cui stampi Collishaw riproduce piaghe e purulenze di malattie umane sessualmente trasmissibili. Le carnosità e le ferite delle patologie umane rimangono perciò quasi iscritte del DNA delle piante: è come se la morfologia del fiore, grazie alla straordinaria capacità del calco di farsi impronta della realtà, accogliesse davvero una modifica genetica, allontanandosi dal paradigma rappresentazionale ancora veicolato dalle fotografie. È più che mai *unheimlich* riconoscere nelle forme delle orchidee le fattezze delle malattie umane e la pittura a smalto rende ancora più smagliante la viscosità delle secrezioni. In questa complessa operazione intermediale sarebbe anche da riconoscere che molti aspetti della ricerca di Collishaw conducono, per dirlo con una formula, dal pensiero del post-umano a quello del post-Antropocene, secondo un'ottica interspecifica e dunque di dialogo e interazione tra specie differenti, ma è un tema che porterebbe lontano dalla nostra indagine.



5. Mat Collishaw, *Burnt Almonds. Rudolph & Gisela*, 2000, stampa lenticolare montata su lightbox, acciaio, 101,6 x 100,3 cm (courtesy of Mat Collishaw).

Con la serie *The Venal Muse* Mat Collishaw maneggia ormai con grande sicurezza una dimensione che nell'ambito dei *visual studies* è nota col nome di atto iconico schematico, cioè quella maniera di produrre "immagini capaci di effetti esemplari tali da renderle 'vive', capaci di simulare vitalità." (Bredekamp [2010] 2015, 78) La prova che i lavori recenti di Collishaw facciano stabilmente i conti con la soglia di separazione tra oggetto iconico e presenza reale arriva da opere come *Thresholds* (2017). Per l'occasione l'artista lavora fianco a fianco con archivisti e storici nell'intento di ricreare in realtà virtuale l'esperienza di una mostra epocale per la storia della fotografia, quella con cui nel 1839, alla King's Edward School di Birmingham, vengono esposti al pubblico i primi talbotipi di William Henry Fox Talbot. Secondo Elisabetta Modena:

il concetto di soglia evocato dal titolo è infatti ricorrente rispetto a una tecnologia che rende sfumati i confini tra realtà e immaginazione, mondo animato e inanimato, presente e passato. Lo fa senza tracciare limiti definiti, ma creando piuttosto una membrana osmotica che divide e connette al tempo stesso (Modena 2023, 56-58).

Di tale membrana, oltre a questa versione di aggiornatissima medialità, l'anno successivo Collishaw offre anche un'interpretazione più aderente alla nostra analisi, realizzata secondo ciò che David Jay Bolter e Richard Grusin direbbero una 'rimediazione' (Bolter, Grusin 1999), ossia la rimodellazione e la riattivazione di media ormai antichi o di un loro antico utilizzo. Tale rimediazione assume le forme di *The Mask of Youth* (2018), un'effigie robotica del viso della regina Elisabetta I d'Inghilterra. Opera nata su commissione della Queen's House di Greenwich, *The Mask of Youth* è pensata per dialogare con l'*armada Portrait* (1588), una delle tre versioni conosciute di un ritratto di Elisabetta che celebra la sventata invasione dell'Inghilterra da parte dell'*armada* spagnola tra il luglio e l'agosto del 1588. Il dipinto si iscrive nella tradizione dei ritratti idealizzati e ciò è chiaro sin dall'età apparente dell'effigiata, ben più giovane dei cinquantacinque anni che aveva al tempo [Fig. 7; Fig. 8]. La maschera animatronica che Collishaw crea insieme a un gruppo di designer di effetti speciali sembra perciò voler rovesciare il mito della gioventù virginale della sovrana. L'espressione *Mask of Youth*, infatti, è prima di tutto un concetto coniato dallo storico inglese Roy Strong (Strong [1987] 2003) per definire il controllo propagandistico di Elisabetta I sulla sua immagine pubblica e sul senso di eternità che avrebbe suscitato. È noto che nel motto latino del suo stemma, *semper eadem*, ci fosse la preoccupazione politica di farsi percepire 'sempre la stessa', di non invecchiare, e per molti studiosi la canonizzazione di quest'idea avrebbe trovato nella cosmesi personale di Elisabetta la sua attuazione più longeva. Oltre a farsi metafora di un potere che controlla persino il tempo, la *Mask* originaria avrebbe avuto dunque una sua concretezza fatta di uno spesso strato di trucco i cui elementi



6. Mat Collishaw, *Venal Muse. Fenside (part.)*, 2012, 162,6 x 52 x 52 cm, smalto su vetroresina, acciaio, legno (courtesy of Mat Collishaw).

principali, la biacca e l'aceto, pare abbiano contribuito a deturpare il volto della regina, forse anche provato dal vaiolo contratto nel 1562. Se è vero che alcuni studi recenti hanno messo in discussione il ricorso a questo trucco così nocivo (Riehl 2010) e stemperato l'ossessione personale di Elisabetta per la sua rappresentazione semi-divina (Doran 2003), è indubbio che dagli anni dell'*armada Portrait* l'immagine della regina sia diventata, per volontà governativa, un importante attributo della stabilità del regno, la cui prosperità pareva dipendere dalla bellezza senza tempo della regnante (Olechnowicz 2017). Più che con i fatti storici, l'opera di Collishaw si confronta però con una narrazione popolare che dall'epoca vittoriana giunge fino al cinema di cassetta dei giorni nostri, tutta concentrata sul volto elisabettiano e sulla sua inevitabile idealizzazione. La *Mask of Youth* del 2018 nasce dunque con l'intento di recuperare il corpo privato al di sotto del corpo politico, esibendone i segni della vecchiaia, tra calvizie incipienti, rughe e denti rovinati. Collishaw ha studiato a lungo i ritratti esistenti della regina e ha estratto da ciascuno, con scansioni digitali, le caratteristiche necessarie per ritrovare una possibile verità del volto. Una sorta di anti-mito rispetto alla nascita del ritratto ideale tramandata dal mondo classico: dove Zeusi sceglie i dettagli perfetti da cinque ragazze per dare al dipinto di Elena una bellezza astratta e in fondo inesistente, Collishaw cerca di creare la realtà organica di un viso, ma con un palinsesto di artifici illusori. In questa ricerca vertiginosa l'artista giunge a servirsi del calco di un'effigie funebre della regina conservato alla National Portrait Gallery di Londra, peraltro a sua volta elettrotipo del calco di un rilievo seicentesco in marmo bianco dell'abbazia di Westminster.

Nel gioco impossibile della ricostruzione scompare così la maschera propagandistica per lasciare il posto a un'altra maschera, incredibilmente veritiera, basata su un processo di fatto idealizzante quanto quello dei ritrattisti elisabettiani, solo sensorialmente più credibile. Il silicone con cui i designer protesici hanno rivestito questa nuova maschera è infatti 'caldo' e ingannevole come la cera, confermando la continuità tra gli usi storici della ceroplastica ben raccontati da Julius von Schlosser (Schlosser 1911) e la scultura iperrealista contemporanea (Conte 2015a; Conte 2015b), spesso caratterizzata dall'adozione di materie siliciche o poliuretatiche. Jean Clair, in un saggio molto colto ma del tutto avverso ai materiali organici nell'arte, ricorda che "la pratica dei corpi di cera, vale a dire di un materiale morbido e colorato così somigliante alla pelle [...] è destinata a restituire l'impressione della presenza reale" e che con essa non si cerca la *mimesis*, ma "un fenomeno ben più sconcertante: l'illusione della presenza fisica" (Clair [2004] 2016, 65). Oltre l'idealizzazione del ritratto, sulla soglia perturbante tra realtà e apparenza (e tra realtà brutale della malattia e illusione di eternità della vita umana), si colloca la raffinata operazione di Collishaw, che rende la sua presenza fisica così ingannevole anche grazie a una reinvenzione di tutto l'apparato fanerologico, ossia dei peli e di ogni altra produzione epidermica



7. Mat Collishaw, *The Mask of Youth (part.)*, 2018, 162,6 x 52 x 52 cm, acrilico, silicone, pelo di scoiattolo, acciaio, legno, alluminio, ottone, vetro, circuito elettrico, sensore di movimento PIR, Queen's House, Greenwich (courtesy of Mat Collishaw).
8. Mat Collishaw, *The Mask of Youth*, 2018 e *Armada Portrait*, 1588, Queen's House, Greenwich (courtesy of Mat Collishaw).
9. Mat Collishaw, *The Mask of Youth*, 2018 (courtesy of Mat Collishaw).

del corpo. Ad accrescere il grado perturbante di questo lavoro c'è poi il ricorso all'animatronica, che rimanda a una tradizione di congegni automatizzati molto amati dai regnanti, anche da quelli del Cinquecento (su tutti Carlo V): i cosiddetti automi, pensati in ogni epoca per suscitare il meraviglioso (Brusatin 1989, 16-18) e considerabili uno degli ambiti in cui "sono avvenuti alcuni dei più sorprendenti tentativi di superare i limiti dell'umano." (Battisti 1962, 220)

Tutti gli elementi che compongono questa entità quasi-vivente, che è un atto iconico schematico ancor più sottile e articolato rispetto a *The Venal Muse*, si potrebbero riassumere all'insegna di un'altra una storia di automi, quelli delle maschere funebri semoventi. Nel mondo romano, per esempio, è testimoniata l'usanza di far sfilare nei riti funebri le *imagines* in cera dei morti conservate nelle case patrizie e non è raro che in età imperiale tali usi coinvolgano anche gli automi: tra i più noti, lo straordinario artificio meccanico che permette a un'effigie iperrealista di Cesare, durante la sua cerimonia funebre, di ruotare in ogni direzione mostrando alla folla le ventitré ferite mortali del busto. (Schlosser 1911, 171-175)

Quella della *Mask of Youth* di Mat Collishaw è a tutti gli effetti una sofisticata maschera funebre, 'rimediazione' di antichissimi dispositivi che cuce insieme molti esempi di vitalità simulata: dal senso di carne



viva offerto dal silicone e dai nuovi tegumenti fino alla reale animazione del volto, il tutto in una cornice spaziale resa inquieta dal grande specchio su cui è montata l'opera [Fig. 9]. Ed è proprio lo specchio l'elemento con cui Collishaw approcciava in *Narcissus* il suo filone perturbante, condotto ora a un risultato così acuto e persuasivo che pare aver dimenticato del tutto la via del repellente. Eppure con *The Mask of Youth* Collishaw non abbandona la *Sensation* degli esordi, anzi, pare aver trovato una chiave per esprimerla al meglio: consapevole del rischio che l'arte in seno al ripugnante smetta "di essere illusione per divenire realtà" (Feloj 2021, 331), non cerca più il senso di immediatezza del reale ma lavora piuttosto su una complessa strategia di mediazioni, lasciando che la sospensione sensoriale del perturbante riduca lo scarto tra immagine e realtà e che l'orrore e il disgusto si percepiscano proprio nello scarto, in quella terra di confine, insieme a un peculiare incanto. Come quello che proviamo di fronte alla rediviva Elisabetta, il cui viso, scosso da piccoli movimenti, acquista un'agency effettiva forse nell'intento di controllarci, o forse di chiederci perché la osserviamo e, in generale, cosa cerchiamo nei volti.

Bibliografia

Anger, Vranken 2024

S. Anger, T. Vranken (eds.), *Victorian Automata: Mechanism and Agency in the Nineteenth Century*, Cambridge 2024.

Battisti 1962

E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1962.

- Bolter, Grusin 1999
 J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA) 1999.
- Bredenkamp [2010] 2015
 H. Bredenkamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico [Theorie des Bildakts]*, Berlin 2010], trad. it. S. Buttazzi, Milano 2015.
- Brusatin 1989
 M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Torino 1989.
- Clair [2004] 2016
 J. Clair, *De Immundo [De Immundo]*, Paris 2004], trad. it. P. Pagliano, Milano 2016.
- Conte 2015a
 P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata 2015.
- Conte 2015b
 P. Conte, *Sembra viva! Estetica del perturbante nell'arte contemporanea*, "Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia" 17 (2015), 265-281.
- Doran 2003
 S. Doran, *Virginity, Divinity and Power: The Portraits of Elizabeth I*, in S. Doran, T.S. Freeman (eds), *The Myth of Elizabeth*, London 2003, 171-199.
- Eccher 1999
 D. Eccher (a cura di), *Mat Collishaw*, catalogo della mostra, Bologna 1999.
- Erickson [1983] 1999
 C. Erickson, *Elisabetta I [The First Elizabeth]*, New York 1983], Milano 1999.
- Feløj 2017
 S. Feløj, *Estetica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Roma 2017.
- Feløj 2021
 S. Feløj, *Arte e tabù: il disgusto e i limiti della rappresentazione*, "Materiali di Estetica" 8/2 (2021), 326-342.
- Freud 1919
 S. Freud, *Il perturbante [Das Unheimliche, "Imago" 1919]*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991, 269-307.
- Modena 2023
 E. Modena, *Immersioni. La realtà virtuale nelle mani degli artisti*, Milano 2023.
- Olechnowicz 2017
 E. Olechnowicz, *The Queen's Two Faces: The Portraiture of Elizabeth I of England*, in K. Mroziejewicz, A. Sroczyński (eds.), *Premodern Rulership and Contemporary Political Power. The King's Body Never Dies*, Amsterdam 2017, 217-246.
- Pinotti 2021
 A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino 2021.
- Riehl 2010
 A. Riehl, *The Face of Queenship: Early Modern Representations of Elizabeth I*, New York 2010.
- Rosenthal 1997
 N. Rosenthal, *The Blood Must Continue to Flow*, in N. Rosenthal, R. Stone (eds.), *Sensation*, catalogo della mostra, London 1997, 8-11.

Schlosser 1911

J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio [Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, "Jahrbruch", 1911]*, ed. annotata e ampliata da A. Daninos, trad. it.

D. Tortorella, Milano 2011.

Strong [1987] 2003

R. Strong, *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I* [1987], London 2003.

Watts, Maxwell 2012

J. Watts, E. Maxwell (eds.), *Mat Collishaw*, London 2012.

Into Me/Out of Me. Il Corpo in Scena tra gli Anni Novanta e Duemila

Valentina Rossi

Il contesto espositivo

La mostra itinerante *Into Me/Out of Me* rappresenta uno dei contributi più significativi alla scena artistica contemporanea degli ultimi decenni. Esposta in tre istituzioni di prestigio – il P.S.1 Contemporary Art Center a New York, il Kunst-Werke e Institute for Contemporary Art a Berlino e il MACRO FUTURE Museo d'Arte Contemporanea a Roma – questa mostra ha offerto un' esplorazione dei temi del corpo umano e delle sue interazioni con il mondo esterno. Il curatore è Klaus Biesenbach, figura chiave nel panorama artistico contemporaneo, allora curatore del P.S.1, un'istituzione con un passato radicato nella trasformazione urbana e sperimentazione artistica.

Il P.S.1 Contemporary Art Center, ora denominato MoMA P.S.1, è la prima tappa della mostra e ha una storia che risale al 1971, quando Alanna Heiss fondò l'institute for Art and Urban Resources Inc. con l'obiettivo di trasformare edifici abbandonati di New York in studi artistici e spazi espositivi. Questa iniziativa rispecchiava una più ampia tendenza di recupero e rivalutazione degli spazi urbani dismessi, inserendosi in un contesto storico di rigenerazione e valorizzazione delle aree industriali decadenti. Nel 1976 l'apertura del P.S.1 Contemporary Art Center all'interno dell'edificio del 1892 – originariamente la prima scuola di Long Island City – rappresentò una svolta decisiva nella storia dell'istituzione, segnando l'avvio della sua attività come spazio sperimentale per l'arte contemporanea. Dopo una ristrutturazione, il P.S.1 riaprì al pubblico nel 1997 come museo, frutto di una riconversione architettonica che rispettava il valore storico dell'edificio pur adattandolo alle esigenze espositive contemporanee. Nel febbraio 1999, l'annuncio della fusione istituzionale con il Museum of Modern Art (MoMA) rappresentò una svolta strategica. Questa unione mirava a preservare il carattere indipendente e sperimentale del P.S.1, integrandolo al contempo nella struttura e nelle risorse del MoMA.

L'altra istituzione che ha progettato l'esposizione in stretta collaborazione con il P.S.1 è il Kunst-Werke di Berlino, nato nei primi anni Novanta dalla riconversione di una vecchia fabbrica di margarina risalente agli anni Settanta del XIX secolo. Fondato da un gruppo di appassionati d'arte, tra cui Klaus Biesenbach, il Kunst-Werke si è rapidamente affermato come protagonista nel panorama artistico internazionale, con-

tribuendo a consolidare Berlino come una delle capitali globali dell'arte contemporanea, soprattutto negli anni Novanta e Duemila. La mostra è stata realizzata esclusivamente in collaborazione tra l'istituzione tedesca e quella americana, mentre la sede italiana ha ospitato l'esposizione. La prima tappa si è svolta presso il P.S.1, con apertura il 25 giugno 2006, seguita dalla seconda tappa a Berlino il 25 novembre 2006. Infine, la mostra è approdata al MACRO FUTURE (allora sede del MACRO situato a Testaccio) di Roma il 21 aprile 2007, anche questo spazio espositivo frutto di una riconversione architettonica del vecchio mattatoio romano. Come riportato nel comunicato stampa del KW di Berlino, l'accesso alla mostra era vietato ai minori di 18 anni.

Into Me/Out of Me e il corpo nelle poetiche degli anni Novanta

Into Me/Out of Me ha esplorato le interazioni fisiche, mentali e emotive tra il corpo umano e il mondo esterno. La mostra ha incluso opere di oltre 130 artisti provenienti da diverse parti del mondo, prevalentemente inseriti nel contesto occidentale, con alcune eccezioni rilevanti, soprattutto tra gli artisti allora emergenti come Regina José Galindo vincitrice del Leone d'oro alla Biennale di Venezia solo l'anno prima. Le opere in mostra, comprendenti video, installazioni, performance e sculture, indagavano le complesse interazioni tra l'essere umano e la materia organica. Un'attenzione particolare era dedicata alle pioniere della Body Art, tra cui Marina Abramović e Gina Pane, nonché ai rappresentanti della Scuola Californiana, come Mike Kelley e Paul McCarthy. Al tempo stesso, l'esposizione abbracciava le più recenti tendenze dell'Arte Relazionale, con i lavori di Félix González-Torres, e si apriva alle sperimentazioni della Young British Art attraverso l'opera di Mat Collishaw. Tali artisti hanno esaminato il corpo umano, spesso presentato nella sua nudità, concentrandosi sui processi di consumo ed espulsione, e proponendo il fisico come un territorio da rivendicare e riscoprire. Il percorso espositivo si articolava lungo precise tracce storiche, che costituivano il fondamento narrativo della mostra. Pur non adottando una sequenza rigidamente cronologica, l'allestimento seguiva un'evoluzione concettuale, partendo dalle Neo-Avanguardie – rappresentate, ad esempio, dal video *Wehrertüchtigung* (1967) di Otto Muehl – fino a giungere alle sperimentazioni artistiche più recenti.

Negli anni Novanta, l'emergere di tematiche corporee era già evidente, come attestato dalla mostra curata da Jeffrey Deitch nel 1992, *Post Human*. Questa esposizione itinerante, inaugurata al FAE Musée d'Art Contemporain di Pully-Losanna, e successivamente al Castello di Rivoli a Torino, la Deste Foundation for Contemporary Art ad Atene e il Deichtorhallen di Amburgo, sottolinea la crescente consapevolezza dell'importanza di assumere il controllo sui nostri corpi e sulle circostanze sociali. La mostra fu un vero e proprio "manifesto" difatti Robert

Rosenblum scrisse: “*Post Human* was virtually a manifesto trumpeting a new art for a new breed of human” (Rosenblum 2004). Questo nuovo approccio al corpo umano si riflette nelle opere di numerosi artisti, rappresentando un modello culturale emergente nella società contemporanea. Jeffrey Deitch spiega che *Post Human* vuole esaminare come l’evoluzione delle biotecnologie e delle scienze informatiche, insieme alla ridefinizione dei ruoli sociali e sessuali, stia trasformando il modo in cui gli esseri umani vedono se stessi. Il curatore parla di una transizione dall’evoluzione naturale a quella artificiale, che avrà un impatto profondo su economia, politica e cultura. Deitch crede che stiamo assistendo alla nascita di una nuova arte figurativa, influenzata dall’arte concettuale di Duchamp e Warhol, e non dalla tradizione figurativa di Picasso e Matisse. Questa nuova arte figurativa riflette i cambiamenti tecnologici e sociali, e Deitch spera che *Post Human* faccia riflettere il pubblico sul ruolo degli artisti nell’interpretare e formare questo nuovo mondo (Deitch 1992).

Le due mostre, pensate e realizzate a quattordici anni di distanza, possono apparire diametralmente opposte: da un lato, Jeffrey Deitch esamina il corpo umano dall’esterno, in relazione al progresso tecnologico, media e dinamiche socio-culturali; dall’altro, Klaus Biesenbach esplora il corpo dall’interno, partendo dalla materia organica e dai processi vitali, indagati attraverso pratiche rituali e auto-esplorative. Nella mostra di Biesenbach, il corpo è rappresentato nella sua fisicità, permeabilità e fragilità, con un affondo nelle poetiche corporali degli anni Sessanta e Settanta, permettendo un confronto diacronico. Deitch, invece, offre una prospettiva più tecnologica e mediatica, legata alle rapide evoluzioni della biotecnologia e alla ridefinizione dei ruoli sociali e sessuali, come evidenziato dalle opere in mostra di Charles Ray, Orlan e Jeff Koons, affermando che:

la convergenza tra le rapide evoluzioni nella biotecnologia e nella scienza dei computer e la rimessa in discussione dei ruoli sociali e sessuali tradizionali potrebbe condurre a una nuova definizione della vita umana (Deitch, 1992).

Negli anni Sessanta e Settanta, l’arte è stata segnata da una forte spinta di contestazione politica e sociale espressa spesso attraverso il corpo e la performance. Al contrario, gli anni Novanta e Duemila hanno introdotto un cambiamento di paradigma, con un’attenzione crescente verso le esperienze personali e l’intimità degli artisti. Negli anni della contestazione il corpo dell’artista era uno dei principali mezzi espressivi, raramente mediato da altri soggetti o supporti, a parte quello su cui veniva registrata l’azione stessa. A partire dagli anni Novanta invece non si tratta più solo del corpo dell’artista, ma anche quello di altri soggetti, le tematiche si estendono dal personale all’universale, abbracciando questioni sociali più ampie come la malattia che in mostra si ritrova nel lavoro di Hannah Wilke *Intra Venus* e filtrata dal corpo dell’altro come nell’opera di Félix González-Torres, un artista presente sia nella mostra di Deitch che in quella di Biesenbach.



1. Janine Antoni, *Mortar and Pestle*, 1999, c-print, Edition of 10 and 2 artist's proofs, 48 x 48 inches (121.9 x 121.9 cm). ©Janine Antoni (courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York).

Sembra che lo slogan “il personale è politico”, caro alle femministe degli anni Sessanta, abbia assunto una nuova declinazione, spostando il focus dal collettivo all’individuale. Se negli anni Settanta si rappresentava una sfida diretta al sistema sociale e patriarcale, negli anni Novanta e Duemila il personale emerge con una dimensione più intima e privata, perdendo parte di quella spinta di contestazione politica che aveva caratterizzato le pratiche artistiche e le rivendicazioni del decennio precedente.

In *Into Me, Out of Me* González-Torres espone uno dei celebri *candy portraits*, un cumulo di caramelle che invita gli spettatori a prenderne, gustarle, conservarle o condividerle con altri. Questo gesto apparentemente semplice comporta il rischio della dispersione completa dell’installazione. Le istruzioni dell’artista sono chiare: le caramelle devono essere costantemente rifornite, garantendo un’offerta infinita. Il lavoro di Felix Gonzales-Torres, esposto anche nella mostra di Deitch, di cui il corpo è un punto critico fondamentale (Spector 1995), potrebbe essere usato come elemento per comprendere la differenza dei due approcci al corpo umano. Biesenbach espone un’opera altamente personale in cui il campo di gioco è l’amore, dove l’intento è quello di “mangiare” e “consumare” il corpo umano, un’opera che parla di morte e malattia, aderendo quindi alle impostazioni teoriche che affondano nel pensiero di Susan Sontag che impronta – come vedremo – tutta l’esposizione. Il lavoro esposto in *Post Human* è invece una “performance per delega”, come la definirà Claire Bishop (2012). Il consumo è alla base di entrambe le opere, ma se nel *candy portrait* il corpo è mediato dalle caramelle, in *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* il corpo è invece presente e tangibile, consumato dagli sguardi dei visitatori. Infatti, l’opera consiste nella costruzione di un palco realizzato con una serie di lampadine che percorrono il perimetro, su questa piattaforma un “go-go dancer” si esibiva per cinque minuti al giorno mentre ascoltava un walkman e vestiva un costume da bagno in argento laminato con scarpe da ginnastica. Quest’ultima opera affronta questioni legate alla corporeità nel contesto dell’epidemia di HIV/AIDS e del clima omofobo degli anni Ottanta e Novanta, quando gli uomini gay, indipendentemente dal loro stato di salute, erano spesso vittime di discriminazione diffusa.

Il ritorno delle poetiche legate al corpo trova quindi terreno fertile tra gli anni Novanta e Duemila, Catherine Wood in questo contesto scrive:

When a wave of live performance began to appear in the UK, Europe and the US in the late 1990s and early 2000s, it was not so much body art and it’s concern with authentic, real - time presence that was in the air, but rather broader questions about how lived life relates to, and can be performed within, the dominant logic of the image (Wood 2018, 90).

Questa rinnovata attenzione al corpo, emersa nel dibattito critico degli anni Novanta, viene accuratamente registrata da Emanuela De Cecco nella sua indagine sull’arte prodotta dalle donne tra i due millenni. In tale con-



2. Wim Delvoye, *Rose des Vents I*, 1992, plaster, vixen telescopes, variable dimensions (each h=225 cm). ©Studio Wim Delvoye, Belgium.

testo, il corpo e l'identità assumono un ruolo centrale, elementi cardine delle pratiche femministe e profemministe nel corso del Novecento. De Cecco osserva infatti che:

Si riafferma inoltre la centralità del corpo che diviene il luogo della differenza, non più solo biologica, ma incarnazione delle differenze specifiche dei soggetti, deposito della memoria culturale (De Cecco 2020, 20).

Nella sua prospettiva, De Cecco distingue due traiettorie seguite dagli artisti negli anni Novanta: una dimensione intima e una più marcatamente sociale. Lea Vergine, storica teorizzatrice della Body Art, rileva come tra gli anni Novanta e Duemila sia avvenuto un mutamento della performance storica, passando dall'uso del corpo come linguaggio alla "rappresentazione di un gruppo acquistando in teatralità ciò che perde in confessione diaristica" (Vergine 2010, 11). Questo cambiamento è evidente anche nella mostra di Biesenbach, che offre un affondo dagli anni Sessanta agli anni

Duemila, mettendo in giustapposizione ricerche diacroniche come quelle di Valie Export, le cui performance politicamente impegnate hanno segnato un'epoca, e artisti degli anni Novanta come Jeff Koons, il quale, con il suo progetto fotografico *Made in Heaven* del 1989-91, presente anche in *Post Human*, insieme alla ex moglie Cicciolina celebra il corpo attraverso pratiche sessuali filtrate da un approccio altamente teatrale, *camp*, come direbbe Susan Sontag in un altro contesto (Sontag 1964).

Gli anni Novanta segnano quindi un ritorno a poetiche fortemente personali, incentrate sul corpo dell'artista e su quello altrui. Emblematiche di questo periodo sono anche le mostre progettate in quel decennio, come la celebre *Sensation*.¹ Pur non avendo come focus principale una riflessione specifica sul corpo, l'esposizione include opere che transitano in questa dimensione, Norman Rosenthal sintetizza le tematiche della mostra con queste parole:

Love and sex, for instance, or fashion and food, waste and plenty, boredom and excitement, child abuse and violence, disease, medicine and death, shealter and exposure, science and metamorphosis (Rosenthal 1997, II).

Tra le opere in mostra c'è la celebre tenda di Tracey Emin, il letto di Sarah Lucas, i manichini di Gavin Turk e la scultura di Marc Quinn, realizzata con il suo stesso sangue, lavori che incarnano un'indagine sull'identità, la materialità del corpo e il sesso, implicito ed esplicito.

L'attenzione al corpo come fulcro dell'esperienza artistica e veicolo di esplorazione identitaria unisce le mostre e le opere di entrambi i decenni, delineando una linea di continuità tra le poetiche degli anni Novanta e le esposizioni successive. Se da un lato *Sensation* rifletteva tematiche di amore, violenza, sesso e morte attraverso opere, che poi sarebbero diventate iconiche, come quelle di Tracey Emin e Marc Quinn, dall'altro la mostra di Biesenbach approfondisce queste stesse dinamiche, indagando in modo sistematico i processi vitali, la sessualità e la violenza, con il filtro degli scritti di Susan Sontag. Le opere esposte nella mostra di Biesenbach esplorano scambi vitali attraverso mitologia, rituali e introspezione, con la fisicità e fragilità del corpo umano come filo conduttore nell'arte contemporanea degli ultimi quattro decenni. Dal comunicato stampa, conservato presso l'archivio digitale del MoMA, si evince che la mostra si focalizza su tre relazioni primarie e radicali tra interno ed esterno del corpo umano:

1. La mostra *Sensation*, inaugurata il 18 settembre 1997 alla Royal Academy of Arts di Londra, ha rapidamente conquistato una risonanza internazionale, espandendosi successivamente al Hamburger Bahnhof di Berlino e al Brooklyn Museum di New York. Quest'ultima tappa, tuttavia, si è trovata ad affrontare numerosi ostacoli, tra cui l'opposizione dell'ex sindaco Rudy Giuliani, il quale esprimeva il suo disappunto nei confronti dell'opera di Chris Ofili, "The Holy Virgin Mary". Questo dipinto, caratterizzato dall'uso di sterco di elefante e da immagini pornografiche, ha sollevato un acceso dibattito sulla libertà artistica e sui limiti della provocazione nell'arte contemporanea.

il metabolismo (alimentazione, idratazione, espulsione), la riproduzione (atto sessuale, nascita) e la violenza (spari, ferite, perforazioni). La prima di queste relazioni è esplorata attraverso le opere di Janine Antoni e Félix González-Torres [Fig. 1]. Le questioni relative alla sessualità e alla nascita emergono nelle fotografie di Nan Goldin e Robert Mapplethorpe, mentre la violenza, in tutte le sue manifestazioni, appare come il tema dominante, esemplificato dai celebri lavori di Ana Mendieta, come *Untitled (Self-Portrait with Blood)* del 1973 e *Rape Scene* dello stesso anno, fino alla rappresentazione della violenza religiosa del martirio nel *San Sebastiano* di Louise Bourgeois.

Un'analisi della mostra e delle dinamiche corporee ad essa legate si basa sul testo del curatore in catalogo, pubblicato in parte ridotta su "Flash Art" nel 2016, con particolare enfasi sulla sezione in cui il pensiero di Susan Sontag assume il ruolo di protagonista. Nel volume, Biesenbach sottolinea un nodo critico fondamentale che permea la mostra:

Il concetto e una checklist iniziale sono stati sviluppati in collaborazione con Susan Sontag, e la mostra e la pubblicazione sono state concepite e organizzate secondo le sue raccomandazioni (Biesenbach 2016).

In questo contesto, i contributi di Susan Sontag sul tema del dolore e della malattia sono centrali per comprendere il legame tra corpo e rappresentazione culturale. Oltre ai suoi scritti, come *Malattia come metafora* (1979) e *L'AIDS e le sue metafore* (1989), Sontag ha approfondito ulteriormente queste tematiche nei testi *Davanti al dolore degli altri* (2003) e *Odio sentirmi una vittima* (pubblicato postumo nel 2016). Nei suoi scritti, Sontag critica l'uso metaforico della malattia, soprattutto la retorica bellica impiegata nei media per descrivere il cancro, che tende a stigmatizzare il malato e a isolarlo socialmente, trasformandolo in un simbolo piuttosto che in una persona reale. La sua analisi storica evidenzia come malattie come la tubercolosi abbiano reso il "corpo trasparente", grazie alla radiografia, mentre il cancro rimane in un "corpo opaco", che necessita di esami più approfonditi per renderlo visibile (Sontag [1977] 1992, 13). Sontag estende le sue riflessioni all'AIDS, denunciando come questa malattia sia stata caricata di giudizi morali, contribuendo a una stigmatizzazione ancora più profonda e all'emarginazione dei malati. In *Davanti al dolore degli altri* Sontag parla invece della "cultura dello shock" (Sontag 2003, 19), di "iconografia della sofferenza" come:

La voglia di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quasi quanto il desiderio di immagini che mostrano corpi nudi (Sontag 2003, 35).

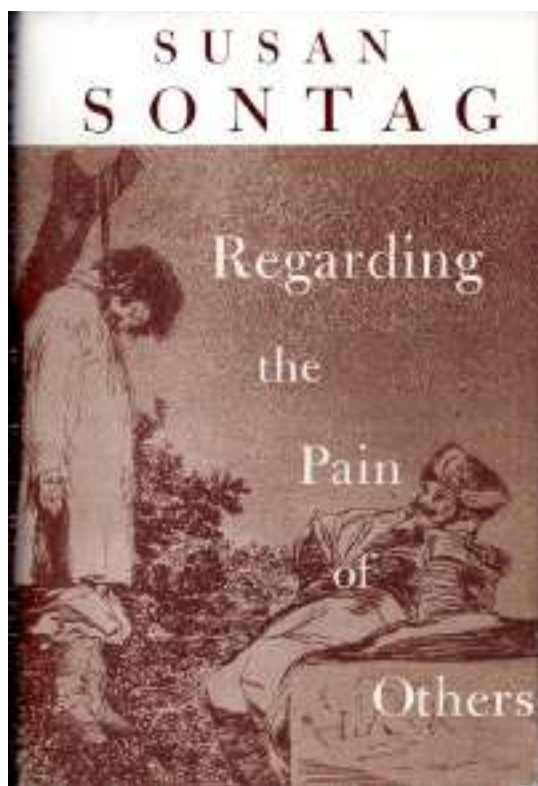
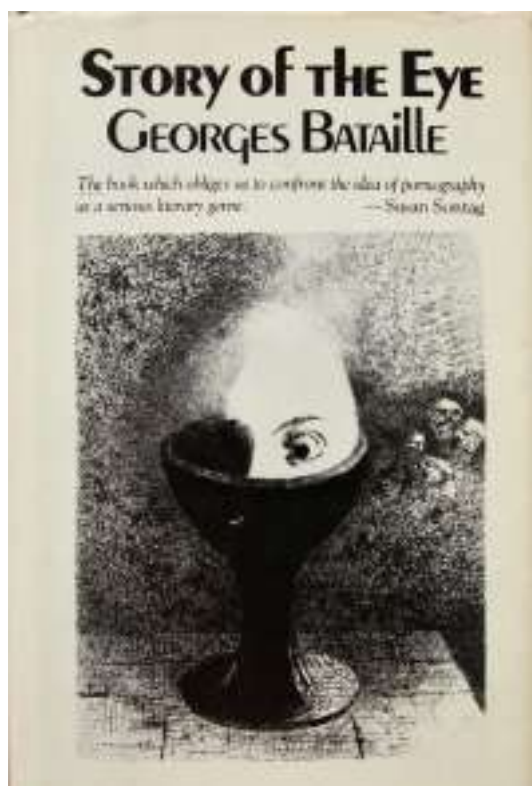
Il dolore di cui tratta Sontag in questo libro è un dolore fisico, non mentale, perché dev'essere catturato dalla macchina fotografica, un dolore che può essere mostrato e visto dagli altri. È proprio quel "noi", criticato da Sontag

all'inizio del volume, che osserva e interpreta il dolore altrui attraverso le immagini.

Queste idee permeano la struttura della mostra e costituiscono il *fil rouge* anche del testo di Biesenbach nel catalogo, che include il romanzo di Georges Bataille *Storia dell'occhio*: la narrazione esplicita delle perversioni sessuali adolescenziali offre infatti un'immediata chiave di lettura dell'intento della mostra [Fig. 3].

Il saggio di Biesenbach è diviso, anche questo come la mostra, in tre sezioni anche se non sembrano allinearsi a quelle dell'esposizione. "Generazioni", "Merda e Oro" e "Inferno" offrono una cornice narrativa, altamente autobiografica, all'esperienza espositiva. Nella prima sezione, "Generazioni", il curatore esplicita l'intento della mostra: sovvertire la concezione del corpo come oggetto statico, rivelandolo invece come un'entità dinamica e in continua trasformazione, plasmata dalle esperienze e dagli scambi con il mondo esterno. Nel catalogo, Biesenbach racconta che la mostra nacque da un incontro informale durante un pranzo tra lui, Marina Abramović e Susan Sontag. Originariamente convocata per discutere delle *Seven Easy Pieces* di Abramović, Sontag divenne una figura centrale nell'esposizione. Durante il pranzo, i tre notarono il carattere rituale del condividere cibo e bevande, simile a un simposio. Discutendo di performance, svilupparono l'idea di una mostra sull'interazione tra corpo e materia. L'idea di "dentro di me" e "fuori di me" divenne centrale. Partendo dalla crocifissione, indagata proprio da Sontag in *Davanti al dolore degli altri*, la discussione tra i tre è incentrata su punizioni antiche, torture, mitologia e religione, toccando atti di violenza [Fig. 4]. Le discussioni si estesero a gesti quotidiani come mangiare, bere e respirare, con simboli sorprendenti. Nell'*ultima Cena* di Warhol, allestita nella zona ristoro del museo, Biesenbach sottolinea la trasformazione di pane e vino in carne e sangue come atto simbolico di salvezza e perdono.

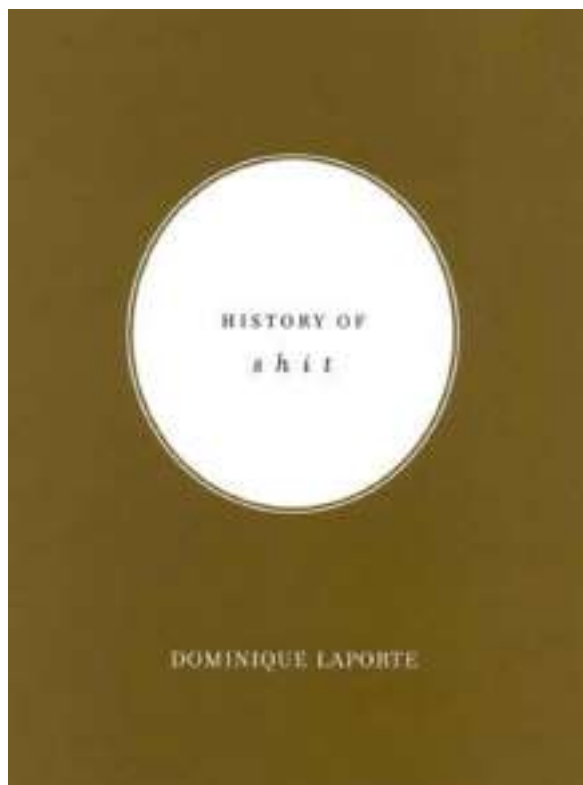
Nella seconda parte del saggio, intitolata "Shit and Gold," Biesenbach inizia con un aneddoto ancora autobiografico – come tutto il suo testo – sul suo viaggio lungo le rive del Gange, evocando il libro *The History of Shit* di Dominique Laporte del 1978 [Fig. 5]. La copertina del libro, caratterizzata da un ovale bianco, è interpretata da Biesenbach come un portale simbolico che rappresenta l'ingresso e l'uscita nel mondo del testo. In questo contesto, Biesenbach esplora diverse opere d'arte che affrontano il tema della trasformazione della materia, citando chiaramente la *Merda d'artista* di Piero Manzoni, un'opera che incarna l'idea di trasformare "shit into gold." Tra le opere menzionate figurano *Interior Scroll* di Carolee Schneemann, *Vagina Painting* di Shigeo Kubota e le performance di Rudolf Schwarzkogler, come documentato nel film di Otmar Bauer del 1969, dove Schwarzkogler consuma ripetutamente le proprie sostanze corporee (tutte queste in mostra). Biesenbach menziona anche la celebre *Cloaca* (2000) di Wim Delvoye, una macchina che riproduce meccanicamente il processo di digestione, realizzata in acciaio inossidabile, rendendo l'atto della defecazione un pro-



3. George Bataille, *The Story of the Eye*, Urizen Books, New York, 1977, I ed.
4. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London, 2003, I ed.

cesso ordinato e sterile. Il curatore cita anche l'installazione di Delvoye, *Rose des Vents* del 1992, in cui un telescopio posizionato all'altezza dell'ano di una scultura in bronzo permette ai visitatori di osservare le stelle, con la lente che emerge dalla bocca della figura maschile, creando un'esperienza visivamente e concettualmente intrigante all'interno del corpo [Fig. 2].

L'ultima parte del saggio, intitolata "Hell," si apre con un'analisi delle devastazioni della guerra, partendo dalle opere di Francisco Goya, di cui parla ampiamente anche Sontag in *Davanti il dolore degli altri*. Questo tema viene ulteriormente sviluppato attraverso la scultura *Hell* di Jake e Dinos Chapman, che non è stata portata in mostra per via della sua fragilità. Il capitolo si concentra sulla guerra e sulla violenza, che trovano espressione anche nella scultura in bronzo *Sex II* dei Chapman, presentata nella mostra. Quest'opera, ispirata come altre delle loro all'artista spagnolo, raffigura cadaveri in decomposizione sospesi ad un albero e infestati da larve, evocando immagini fortemente macabre. In questo contesto, Biesenbach richiama nuovamente gli studi di Susan Sontag, in particolare le sue riflessioni sulle immagini di guerra nei media, come trattato nel suo libro del 2003. Il curatore approfondisce inoltre temi di tortura, smembramento e



5. Dominique Laporte, *History of Shit*, MIT Press, Cambridge (MA) & London, 2002 (I ed. 1 gennaio 1978).

dolore, analizzati sia attraverso i filtri televisivi che nelle loro rappresentazioni reali. Parallelamente, Biesenbach esplora un altro filone offerto da Sontag: la malattia.

Il saggio si sposta quindi dal dolore fisico a quello psicologico, discutendo l'uso delle droghe per anestetizzare la sofferenza, definita come una "sofferenza infernale". Questa tematica emerge nei lavori di Bas Jan Ader, come *I'm Too Sad to Tell You* (1971), e nelle opere di Ana Mendieta, Gina Pane e Sigalit Landau, tra cui *Barbed Hula*. La discussione si conclude con l'opera di Alfredo Jaar sul genocidio del Rwanda del 1994, dove Jaar sposta l'attenzione dall'orrore fisico a quello psicologico e simbolico, ripetendo ossessivamente la parola *Rwanda* per fissare l'orrore nella memoria collettiva, in quanto come scrive David Levi Strauss, Jaar "non riusciva a guardare le immagini che aveva ripreso" (Levi Strauss 2003, 95).

La mostra *Into Me/Out of Me* propone una riflessione profonda e sfaccettata sul corpo umano e le sue interazioni con il mondo esterno, esplorando temi universali quali la fisicità, la vulnerabilità e l'identità. Attraversando oltre quattro decenni di arte contemporanea, l'esposizione mette in dialogo generazioni diverse di artisti che hanno impiegato il corpo come mezzo espressivo, sia in senso simbolico che concreto. A differenza di mostre come *Post Human* e *Sensation*, ormai considerate *Landmark Exhibitions* (Daniel, Hudek 2009), l'allestimento curato da Klaus Biesenbach trova il

suo fondamento teorico negli scritti di Susan Sontag, cercando di tradurre visivamente il dolore, la malattia e l'impatto che questi hanno sul corpo umano. Così, la mostra riesce a tessere un discorso coerente che esplora le diverse dimensioni del corpo: dal metabolismo alla sessualità, fino alla violenza. In un'epoca in cui tecnologia e media ridefiniscono costantemente la percezione del sé, *Into Me/Out of Me* ci invita a riflettere sulle trasformazioni del corpo come metafora di mutamenti più ampi, sia sociali che culturali.

Bibliografia

Biesenbach 2008

K. Biesenbach, *Into me / Out of me*, Berlino 2008.

Bishop 2012

C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, "October" 140 (maggio 2012), 91-111.

Blumenthal, Vogel 1999

R. Blumenthal, C. Vogel, *Museum Says Giuliani Knew of Show in July and Was Silent*, "The New York Times", 5 ottobre 1999.

Daniel, Hudek 2009

M. Daniel, A. Hudek, *Landmark Exhibitions Issue: Introduction*, "Tate Papers" (autunno 2009).

De Cecco 2002

E. De Cecco, *Trame per una mappa transitoria*, in E. De Cecco e G. Romano (a cura di), *Contemporanee*, Milano 2002, 20.

Deitch 1992

J. Deitch, *Intervista a Jeffrey Deitch*, in G. Politi e H. Kontova (a cura di), *L'arte può ancora cambiare il mondo? Una conversazione con Jeffrey Deitch su "Post Human"*, "Flash Art" 170 (ottobre-novembre 1992).

Laporte [1978] 2000

D. Laporte, *Storia della merda [History of Shit*, Cambridge 1978], trad. it. F. Marchese, Cambridge 2000.

Levi Strauss 2007

D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, Milano 2007.

Orden 2009

E. Orden, *Herr Zeitgeist*, "New York Magazine", 26 dicembre 2009.

Rosenthal 1997

N. Rosenthal, *The Blood Must Continue to Flow*, in *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, Londra 1997, 11-20.

Rosenblum 2004

R. Rosenblum, *Post Human*, "Artforum", ottobre 2004.

Sontag 1992

S. Sontag, *Malattia come metafora. Aids e sue metafore [Illness as Metaphor*, New York 1978], trad. it. F. Carena, Torino 1992.

Sontag 2003

S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano 2003.

Spector 1995

N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, Guggenheim Museum, New York 1995.

Terraioli 2010

V. Terraioli, *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità 2000 e oltre*, Milano 2010.

Vergine 2010

L. Vergine, *Nuove geografie mutanti dell'arte*, in V. Terraioli, *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità 2000 e oltre*, Milano 2010, 11-20.

Wood 2018

C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Londra 2018.

Gli elementi costitutivi del corpo umano, le sue membra ma anche i suoi fluidi, e le sostanze da esso secrete o metabolizzate hanno sempre costituito un elemento molto importante della cultura popolare e dell'antropologia. Il Medioevo sviluppa teorie di grande rilevanza in ambito sacro, e nella corrispondente arte religiosa, in relazione al contrasto tra materia e spirito, e tra effimerità ed eternità: la valorizzazione delle reliquie e la nascita stessa della tipologia del reliquiario, per esempio, si basava proprio su questo contrasto, in cui è compresa l'alterità tra il contenuto, la materia organica – dunque in sé concreta e infima – e il contenitore, la cui *facies* allusiva e spesso elevatissima nei materiali e nelle forme si proponeva come elemento ossimorico che aiutava l'*iter* anagogico della sua fruizione, e dalla sua stessa funzione costitutiva. Questa attenzione al sangue, alle ossa, ai capelli, alla pelle, che l'età di mezzo esplicita con continuità anche nell'ambito della pratica medica e della magia naturale, ha costanti ritorni nei periodi successivi: basti pensare al lato oscuro della letteratura e delle arti visive tra Sei e Settecento, e al forte compiacimento Romantico, tra il

malinconico, lo scientifico e il morboso per il decadimento, anche materiale, della natura e del corpo umano. Ma è nella nostra contemporaneità che questo interesse si acuisce in modo particolare trovando anche un'espressione 'pratica': vuoi con la sacralizzazione dell'artista fino al parossistico culto delle sue deiezioni, vuoi con l'uso concettuale della materia organica 'bassa' e la valorizzazione del brutto, dell'osceno o del perturbante, sia con l'utilizzo fisico di questi materiali, sia con la loro esposizione nelle pratiche immateriali, come la *performance* e la videoarte.