

INTRODUZIONE: GRAZIE E DISGRAZIE DEI CORPI GIUSEPPE GRILLI



Folle sfrenate per la scienza della vita nella scoperta della morte

Nella dinamica della introduzione o descrizione, cui segue la specifica dei corpi, il percorso storico forse non è infinito ma è sicuramente esteso, così che permette di inserire campi o atteggiamenti tanto diversi, tali da aprire a universi esplorabili. Questa esplorazione del disordine in una unità pragmatica sembra contraddire l'esigenza di chiarezza cartesiana. Mi riferisco a una revisione possibile di ciò che fino a qualche decennio fa veniva indicato come necessaria, o almeno opportuna, assunzione della divisione del lavoro intellettuale. Il corpo della lingua, la lingua del corpo tra Freud e Saussure, dopo secoli di riflessioni che vanno dal mondo classico al moderno, se per un verso hanno raggiunto un primo punto di attenzione tecnica in un groviglio di specializzazioni convergenti ma anche divaricate in mondi specialistici estremamente innovativi, e tuttavia sempre più specifici, consigliando analisi separate, hanno parimenti sfumato l'unicità del sapere e il saper cogliere la solidità della vita quale parametro ineludibile. A forza di dividere e sezionare, tutto ha concorso alle definizioni, e conseguenti delimitazioni, delle frontiere disciplinari. È stato certo un bene, ma oggi ne sentiamo il limite. Alla rinfusa alludo a segmenti tanto dissimili come le riflessioni di Merleau-Ponty nella percezione della corporeità, l'analisi del discorso politico, i corpi politici, il corpo del/nel discorso politico, tanto vicino eppure discorde rispetto al corpo nella fraseologia e paremiologia. D'altronde l'Anatomia dei corpi che il Rinascimento scopre o riscopre, estraendolo dalle culture delle prime civiltà medio orientali o anche nordafricane, si staglia e parla in ogni nuovo corpo dipinto, scolpito, sezionato, animato e inanimato in ogni testo. Ritratto o natura morta, la diaspora dei corpi, ove ai corpi naturali si associano quelli metaforici, simbolici

algebrici o geometrici che nelle reinterpretazioni di Carmuel aprono verso gli immensi spazi immaginari e fantastici della metametrica, già indagata dagli antichi cultori dei technopaegnia, non ha dato, non dà tregua. Piramidi reali e tuttavia simboliche si sono rincorse nei progetti o nelle fantasie fino a quando hanno creato un nuovo modo di concepire il tempio e la città, con la materializzazione del sogno dei Titani della scalata al cielo. L'edificio più alto ha soppiantato tuttavia nell'immaginario in senso laico quell'aspirazione religiosa con i primi, e gli ultimi grattacieli, americani, orientali o arabi. Naturalmente ogni discorso prelude alla sua negazione: gli edifici funzionali, razionali nel famoso settembre dell'esplosione delle Torri di New York hanno riscoperto l'orrido dell'oppio dei popoli e la regressione al dio assassino.

I

Comincerei con un testo di Flaubert, ben noto e diffuso, che riprendo nella sua prima stesura: *La Tentation de saint Antoine*, 1849¹.

Sur une montagne. À l'horizon, le désert ; à droite, la cabane de saint Antoine, avec un banc devant sa porte ; à gauche, une petite chapelle de forme ovale. Une lampe est accrochée au-dessus d'une image de la Sainte Vierge ; par terre, devant la cabane, des corbeilles en feuilles de palmiers.

Dans une crevasse de la roche, le cochon de l'ermite dort à l'ombre.

Antoine est seul, assis sur le banc, occupé à faire ses paniers ; il lève la tête et regarde vaguement le soleil qui se couche.

In realtà nulla indurrebbe a vagheggiare uno scenario tanto lontano dalla materialità del corpo come questo pseudo mistico cucuzzolo. Successivamente il paesaggio si contamina, e offre uno spunto preciso alla serietà flaubertiana, vera eppure sempre in bilico. L'arrivo nel testo del santo eremita dunque è la contaminazione del luogo, di cui Flaubert è ossessionato e nella presentazione la *descriptio* eccel-

1 Antonia Pozzi nella sua Tesi (diretta o confidata a Antonio Banfi) sul primo Flaubert ha dedicato attenzione a questo scritto presto interrotto e poi ripreso, in un tormento che poi è forzato a de/generare nell'appiglio realistico. (cfr. A. Pozzi, *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, Ananke, Milano 2013, in particolare le pp. 203-216 con una certa insistenza sul grottesco).

le sopra ogni virtù. D'altronde forse proprio a lui si deve una specificazione che è quella in superficie. La pelle è non solo il rivestimento ma il principale strumento affermativo, non solo percettivo, dei corpi. Non a caso in una pagina esemplare del libro di Emma Bovary la parola emblema è *caresses*².

Difficile escludere o eludere il tema del corpo in questo racconto flaubertiano che potremmo anche definire quasi un poema drammatico, come quelli di Verdaguer³, in particolare *L'Atlàntida*, rovescio dell'esplosione di Mistral con *Mirèio*. D'altronde le radici barocche o ancor più rinascimentali e manieristiche sono già iscritte nel trittico che affida l'irrazionalistico retaggio dell'autunno del Medioevo all'ottimismo della filigrana di Hieronymus Bosch. D'altronde non altra dimora esso trittico, o egli Bosch, avrebbe mai potuto agognare se non essere accolto a Lisbona allo schiudersi del secolo nuovo, il fatidico 1500.

In questa riproduzione prospettica del disegno di Bosch tuttavia non è definita se non per via allegorica o simbolica, la magnitudine della presenza realistica, o immaginifica dei corpi, per quanto sia difficile non scorgere, sia pure solo se osserviamo l'affollarsi di essi, quanto continuo e quanto importuno, le storie trasferite in nature morte, oltre le mostruose espressioni di vitalità animata.

Difficilmente tuttavia potremmo avvicinare i temi del corpo e dei corpi, con la loro carica di materialità evidente, se dimenticassimo due correlati della modernità incipiente e prepotente: le anatomie per un verso, le epidemie per l'altro. Senza l'esaltazione della possanza e contemporaneamente della fragilità, sarebbe impensabile immaginare anche i futuri sviluppi illuministici e romantici. Entrambi, stretti in un unico abbraccio, ingabbiati nelle avvincenti, divergenti ideologie, non avrebbero mai voluto ritrovarsi uniti in una sola modernità così prossima eppure artificiosa. Ideatore della costrizione, la costrizione del classicismo, fu sicuramente Giacomo Leopardi, che accomunò entrambi in un solo secolo sciocco, inebriato, e al contempo imbarba-



Il Giardino delle delizie

2 María del Mar Pérez Calvo, "La piel como "órgano social". Un abordaje médico humanista", *Revista Estudios*, (40), 2020. ISSN 1659-3316 Junio 2020-Noviembre 2020, Universidad de Costa Rica, pp. 1-16. La valorizzazione del símbolo si deve al film di Claude Chabrol in cui la sempre geniale Huppert lo rappresenta nella dinamica visiva della fotografia in movimento come *fellatio*.

3 Enric Casasses, *Dimonis: Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*, Verdaguer Edicions, Folgueroles 2014 (Univers, 1). Verdaguer poeta geniale e restauratore della lingua catalana moderna fu anche un attento, non solo appassionato, esorcista.

rito, fondato su fiduciosi progressi mentre si affilavano le armi della ragione come quelle della passione, per apprestare le nuove e terribili catastrofi. Da allora mai sopite.

In ciò la composizione di Bosch, così contraddittoria nelle sue proliferazioni e sovrapposizioni dettate dalla tecnica e dal genere, con le sue scansioni spazio-temporali, poté godere ai primi dell'ottocento una sua dilatazione con l'avvento dei quadri di grandi dimensioni inventati da David in nome della prima falsa rivoluzione, con la smania di appenderli sulle pareti espositive d'accordo con la commercializzazione in cui sentir risuonare la musica da teatro, l'esaltazione presuntuosa, forse pretestuosa dell'Opera lirica presto insorgente e celebrante. Penso ora a quel precoce affresco su tela di Géricault⁴, giovane pittore dei nuovi tempi, in cui si apre la sublimità artistica a un punto di vista ruotante, prolungato, permesso, autorizzato dalle dimensioni esorbitanti che acconsentono (e in futuro esalteranno) la lunga durata della rappresentazione.

È nella tensione dei corpi il punto di partenza, poderoso, e vitale che resiste nell'estremo lembo in alto a destra seguendo l'occhio dello spettatore, mentre in basso a destra si è ormai consumata la caduta delle masse muscolari e con esse della forza vitale dei naufraghi già senza illusioni.

La ripetizione e la dilatazione degli spazi della storia, il suo prolungarsi forse vano e tuttavia insistente giunge al parossismo costituito dal *Panorama* di Raclawice (in polacco: *Panorama Raclawicka*). Realizzato o ideato nel 1893-94: esso è un monumentale (15 × 120 metri) dipinto panoramico che raffigura la Battaglia di Raclawice, uno dei primi episodi dell'Insurrezione di Kościuszko. Attualmente si trova a Breslavia, in Polonia, ospitato in una città che fu tedesca e sede di una gigantesca Università della Compagnia di Gesù. Ormai qui, ancor più che nel capostipite Géricault, importa la disfatta morale oltre che materiale dei corpi, e il protrarsi della durata temporale del dipinto (non a caso collocato in un espositore circolare), che è funzionale alla celebrazione della distruzione del materiale umano⁵.

Non era dunque indispensabile in ogni caso attendere la sarcastica denigrazione di Leopardi nella duplice confu-



La zattera della Medusa

4 Jean-Louis André Théodore Géricault (Rouen, 26 settembre 1791 – Parigi, 26 gennaio 1824) nel 1819 presentò al Salon "Le radeau de la Méduse", *La zattera della Medusa*, quadro gigantesco (7x5, cioè 35 m²).

5 Siamo agli antipodi della proposta umanistica; cfr. G. P. Arcieri, *Leonardo da Vinci and Andreas Vesalius in anatomical studies*, Alcmæon, New York 1965.

tazione tanto del progresso illuministico, quanto della miseria della passione romantica riuniti nell'insipienza della lenta costruzione dell'innaturalità dei corpi delle cose presenti. Piuttosto potremmo utilmente ricorrere al maggior anticipatore di Giacomo Leopardi, un poeta e intellettuale inquieto come sarà lui. Mi riferisco a Torquato Tasso. A lui si deve la precisazione "politica" della sostanza. Così come argomenta Antonio Corsaro "Riscrittura e autocensura nei *Dialoghi* di Torquato Tasso"⁶,

per usare le parole che lo stesso Torquato (1958b: 918) nel *Minturno* avrebbe messo in bocca a Girolamo Ruscelli, «quella ferma scienza de' regni e de le repubbliche» che si apprende attendendo «a le cose di stato». In fondo, sebbene a voce alta Torquato si applicasse a difendere la memoria letteraria del padre, non si dimentichi quell'inciso dell'*Apologia* in cui si legge: «per non perder il nome di buon cortigiano, non si curò di ritener a forza quello d'ottimo poeta». (p. 177).

II

Prima di chiudere questo primissimo approccio vorrei lasciare un segnale cervantino. Ma per intendere il gioco degli specchi di Cervantes, che portano a formare un caleidoscopio prospettico ricco di equivoci e fraintendimenti deliberati, forse giova approfittare di una delucidazione di molto posteriore. Mi riferisco alla teoria della percezione con cui Merleau-Ponty affronta il tema del corpo e della sua materialità a cui ho appena alluso:

Il corpo non ha un fine spirituale: esso è finalizzato al mondo e ha con esso una relazione originaria che l'autore esprime con la nozione di "struttura". Non c'è primato dello spirito o uno slancio vitale frenato dalla pesantezza della materia⁷.

Il nocciolo duro del dibattito sui corpi forse a ragione deve la sua partenza, storicamente databile in Aristotele,

⁶ in *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and guilt in the 16th Century*, M. José Vega, I. Nakladalovaeds., Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra 2012, pp. 173-188. Ricordo che l'interlocutore di Tasso, tradotto nelle vesti di Minturno, Girolamo Ruscelli vide il corpo del cognato Teofilo Panarelli, accreditato come filoprotestante, morto a Roma nel 1572 su condanna dell'Inquisizione, dilacerato e cremato.

⁷ Massimo Marassi, "Il corpo in Maurice Merleau-Ponty", in *Il corpo al centro*, Led, Milano 2015, pp. 15-33.

come afferma Lo Piparo⁸. In fondo accettando che la singolarità dei corpi del genere detto “umano”, fondandosi sul logos, porta l’identità politica della socialità, o socializzazione degli stessi. Potremmo però controbattere che nulla è più antipolitico e illogico quanto ciò che razionalizziamo; esso medesimo infatti è voltato dalla distruzione, secondo l’assioma che è la politica stessa intrinsecamente malvagia. Al riguardo Cervantes assicura, ovvero dimostra per via narrativa, nel registro del comico l’assioma *destruens*. È in fondo questo il prodotto del rivolgimento comico che, forse nella scia di Dante, insegue nello stile mediano, perseguendola, la comicità cervantina.

Da più parti si è intuito il valore emblematico che il racconto fiorentino dei *Due amici* riveste nella composizione del primo *Chisciotte* (1605). Inserito nel bel mezzo del libro, e in un momento di pausa della narrazione principale, esso esplora un tema dolce, ben leggibile nel clima culturale che pur avendo ancora un piede nel rinascimento, già si appresta ad abbandonarlo in nome di uno sconvolgimento di cui non si ha più una memoria piena, anche perché da tutte le parti si provò a debellare il conflitto o i conflitti con ogni artificio retorico e non solo. Ciò peraltro in base al principio che quando le armi della ragione più non possono arginare il fiume in piena o l’epidemia in corso, le ragioni delle armi danno una mano⁹. Riassumo per comodità l’incomprensibile incursione del trattatello per immagini di Cervantes, irrimediabilmente avulso da ogni coerenza o connessione con il filo del suo libro, storia o come poi si preciserà, romanzo. Due amici carissimi hanno disposto i loro corpi dappresso, Anselmo e Lotario; ad essi aderisce anche la donna di Anselmo, di fattezze bellissime e “animo” gentile. Anselmo, roso da una curiosità che Cervantes qualifica di *impertinente* e che io tradurrei senza altri tentativi di approssimazione con “fuori luogo”, convince Lotario a insidiare Camilla per provare peso e valore della sua fedeltà, ovvero della costanza del suo corpo di sposa o di cosa. Il risultato è già nel corso dell’esperienza (condizione umanissima e iscritta nell’ordine della “politica” come è giusto sia in quanto dimora nella natura dei corpi umani) votato al fallimento.

8 Franco Lo Piparo, “Sulla natura dei corpi. Con l’aiuto di Aristotele”, *Reti, saperi, linguaggi* (ISSN 2279-7777), Fascicolo 1, gennaio-giugno 2018, pp. 175-190.

9 È probabilmente questo il centro occulto, anche se poi non troppo in vero, della riflessione di Francesca Piazza sull’*Iliade* di Omero Cfr. Francesca Piazza, *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l’Iliade*, pp. 232, il Mulino, Bologna 2019.

Esso giunge quindi inesorabile. Adotta lo scrittore l'alternanza in voga di prosa e verso e sintetizza in poche righe l'assurdo (poi vedremo appena apparente) della indagine, giacché il corpo, anche l'umano, non si lascia dominare tanto facilmente.

Es de vidrio la mujer,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar
porque todo podría ser.
Y es más fácil el quebrarse,
y no es cordura ponerse
a peligro de romperse
lo que no puede soldarse¹⁰

Se il rimedio è improbabile, non risultò impossibile. D'altronde il caso individuale già da tempo veniva vissuto intellettualmente ovvero politicamente come collettivo¹¹. Una documentazione piuttosto estesa e varia dimostra che alla rottura del corpo femminile il rimedio c'era: non medico, malgrado lo sviluppo della medicina in area iberica anche grazie al retaggio di sapere che le minoranze arabe ed ebraiche avevano lasciato nella cultura materiale (e non solo) delle popolazioni, ma grazie a un diverso rimedio, giuridico. La denuncia della mutilazione, depauperamento e genericamente violenza perpetuata sul corpo femminile in un adeguato procedimento processuale, potevano compensare il danno e quindi di fatto annullarlo¹².

III

Sul tema di una primigenia del corpo o dei corpi a partire dagli anni ottanta del Novecento e poi con un impeto

10 In una novella all'italiana (*El licenciado Vidriera*, che incuriosì il Montale ispanista, e la tradusse, Cervantes torna sul corpo di vetro nella sua doppia natura di trasparenza e fragilità applicandolo a un *letrado* di umili origini *estamentales*, Tomás Rodaja, definendo le donne come classe subalterna quasi fossero operai o contadini senza identità di sesso ma solo funzione sociale).

11 Eva Mendieta, *Del silencio al alboroto: el control del lenguaje de la mujer en la Edad Moderna* "From Silence to Scandal: the Control of Women's Language in Early Modern Era", pp. 127-162, *Memoria y civilización* 18 (2015), pp. 127-162, Universidad de Navarra, Pamplona 2015.

12 Una diversa interpretazione, di impronta psicoanalitica, è in Donatella Pini, "«Rindiose Camila, Camila se rindió». La visione strabica del 'Curioso Impertinente' ('Quijote', I, 33-35)", in *La somma delle cose*. Studi in onore di Gianfelice Peron, Esedra, Padova 2018, pp. 313-319.

e irruenza dal 2010 è venuta la scoperta della poesia della poeta Antonia Pozzi. Nelle poesie scritte o pensate tra i sedici, diciassette e i diciott'anni in realtà è iscritta la maturità della scrittrice che si proclama innanzi tutto donna. Non in un senso generico o antropomorfo della metafora "donna", ma piuttosto come effetto della realtà naturale. D'altronde la sua biografia rinvia a una piena azione sessuale di protagonista di una relazione – i cui contorni biografici non possono certo essere accolti come testimoniali – di poco successiva all'acquisizione della maturità fisica. La sua storia, una della più importanti nella sua biografia vitale e quindi amorosa, se non la più importante, con Antonio Maria Cervi, suo professore di latino e greco a scuola, coincide cronologicamente anche con la piena maturità del corpo almeno nelle culture naturali o naturalistiche, come è il suo caso. Il corpo, compiuto il rito di passaggio della mestruazione, è infatti pronto a gestire i rapporti completi che il sesso suggerisce¹³. La reiterazione del lessema della nudità in contesti diversi lo sottolinea. Ma è indicativo che la parola *nuda* in testi redatti, o meglio datati già nel 1929, faccia affiorare l'identificazione della nudità come essenza, della roccia in montagna e del proprio corpo, disteso su un letto¹⁴. Il massimo di spiritualizzazione eterea coincide con il massimo di materialità gravosa. Quello che in un clima europeo, già protoumanistico e neoplotiniano aveva inciso nel testo poetico Ausias March in pieno quattrocento, ormai agli inizi del Novecento, nella immediata deriva della cosiddetta guerra europea o secondo altri mondiale (e in questa definizione incerta o doppia versione mitica, il *finis Europae*, segna la nascita del Mondo planetario), la scrittura verbale e fotografica di Antonia Pozzi realizza nella gestualità personale, superando nella verità dell'individuo autoriflessivo la vacuità marinettiana o dannunziana. Con Antonia si realizza infatti il sorpasso di genere, da maschio a femmina, che travolgerà tutte le culture moderne. E oserei insinuare che proprio la rottura della dicotomia indicata da Pozzi sia la definitiva messa in chiaro della natura di "realtà generale" del corpo. In una accettazione della tradizione non banale infatti possiamo assegnare alla grazia umana e

13 Riporto una frase tratta dalla bella tesi di laurea (triennale), saggio di precoce maturità di Federica Rosa, che mi colpisce per la loquacità e incisività del non detto "Le prime poesie spesso sono dedicate ad Antonio Maria Cervi o a Lucia Bozzi".

14 Rinvio a "Canto della mia nudità" e a "La roccia". Questo testo è più tardo, del 1933: A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora 2015; le due poesie si trovano rispettivamente alle pp. 102 e 247.

divina, in termini retorici, metaforica, del corpo – il corpo bello o “grazioso” – la sua forza di rappresentazione di tutto, di tutta la natura o del mondo intero, integrale. Perciò la grazia è specchio della disgrazia. Ed ogni principio intellettuale indizio della sua provvisorietà o fine. A ragione si è detto che la voce foriera di futuro di Antonia Pozzi è una voce fotografica, perché la fotografia trattiene il ricordo, ma lo fa su di un supporto effimero, precario e perciò relativamente deperibile.

Non credo sia complicato intuire che per le stesse vie con le quali abbiamo definito alcune delle peripezie dei corpi storicamente dati, e da cui sono state estrapolate idee per così dire generali sul fondamento della struttura dei corpi stessi, infinitamente piccoli, enormemente grandi, così sottili da identificarsi in astrazioni, o tanto pesanti da ritenerli ottusi, con gli anni recenti l’accelerazione di ogni procedimento è stata enorme. Di recente ho ascoltato una lezione di un eminente studioso di tecnologie informatiche, o dei sistemi di implementazione dei dati conservabili in spazi infinitesimi, che, messi a confronto con qualsiasi altro progresso, lasciano interdetti. Il dato interessante, e per certi versi preoccupante, è che a ogni enorme, tanto enorme da essere solo molto parzialmente percepita o anche immaginata, espansione di potenza (e di conoscenza) diminuiscono, fino a un quasi totale abbattimento, i costi di impiego. Il paradosso, tuttavia, è che la maggior ricchezza, giacché in questo consiste la crescita delle tecnologie attuali, non determina benessere diffuso, ma infelicità sempre più gravi in termini di catastrofi diverse e ricorrenti.

In un articolo ancora non uscito, in attesa di editore, ho cercato di seguire le orme della ricerca della bellezza – con un riferimento esplicito, anzi programmatico al corpo femminile – nel suo fissarsi a partire dal sublime romantico¹⁵. Forse sono azzardati i riferimenti testuali che ho incontrato in questo percorso. Parto da Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (Francoforte sull’Oder, 18 ottobre 1777 – Berlino, 21 novembre 1811), in particolare con riferimento a una commedia e a un racconto: *La brocca rotta* (*Der Zerbrochne Krug*), 1806 e *Michael Kohlhaas*, 1808 con una seconda edizione due anni dopo); da questo racconto, più di un secolo più tardi, uno scrittore statunitense trasse un romanzo che poi ispirò un film notevole del grande regista ceco Miloš Forman: il romanzo era di E.L. Doctorow il film con lo stesso titolo *Ragtime*. Anche il capolavoro del maggior scrittore spagno-

15 Giovanna Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, AestheticaPreprint, Palermo 2007.

lo dell'Ottocento, *Tristana* di Benito Pérez Galdós, in realtà deve la sua effettiva valorizzazione a un regista geniale, Luis Buñuel. Al riguardo vorrei ricordare un aneddoto apparentemente insignificante. Buñuel trasferisce l'ambientazione da Madrid a Toledo; già in questo spostamento si trova la chiave della lettura visiva del romanzo, interpretato da una coppia attoriale straordinaria e molto legata al regista in quella sua fase parigina, Fernando Rey e Catherine Deneuve. L'idea di istituire una sorta di ordine cavalleresco, la *Orden de Toledo*, in una mistica semiparodica, quasi goliardica, degli ordini cavallereschi, maturò nell'ambiente della *Residencia de Estudiantes* negli anni in cui Alberti, Lorca, Dalí, Bello ed altri, ma anche Buñuel, condividevano quello spazio abitativo e creativo insieme¹⁶. Dunque l'idea del regista, polimorfo in molti sensi, è ciò che il film realizza: amputare una parte della picaresca ispanica, liberarla di ogni presunta o supposta ovvero supponibile seriosità, per restituirla all'assurdo, al grottesco della bellezza perfetta, o della perfezione (*Camino de perfección*¹⁷) degradandola in un corpo storpiato, un corpo con una gamba sola, come nell'archetipo boccacciano della gru (*Decameron*, giornata VI, novella IV), ma localizzandolo in uno spazio depurato, delimitato da secoli grazie alla sua descrizione in Garcilaso¹⁸.

Naturalmente è con l'affermarsi del secolo del Modernismo che l'esplosione del corpo si cataloga, si inventaria e si sopprime in un alternarsi di immanentismi, punizioni o esaltazioni. Si fa simbolica, iperrealista o surrealista e persino astrattista. Il corpo femminile scompare progressivamente dalla rappresentazione. È abbastanza probabile che prima di eclissarsi esso si concentri in una sintesi in cui il sesso funge da espositore privilegiato fino alla ipostasi di Moravia che sposta l'espressività della bocca, già consegnata o pronta ad essere delegata nelle labbra cinematografiche del bacio (l'enumerazione di Alfredo in *Nuovo Cinema Paradiso*), alla vagina, ne *La noia*. Finalmente lo spostamento consiste nella fagocitazione del corpo da parte dell'autore/autrice. La galleria ideale che limite alle scrittrici italiane è provocatoria: in un altro corpo, si sarebbero scritti gli stessi libri? Ispirandomi alla novità, o

16 Angelina Serrano de la Cruz Peinado, "La 'orden de Toledo': Una aventura en el Toledo de los años 20", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha* 16, 1998, p. 56.

17 Seppur come parentesi minima, annoto la presenza della parola corpo nel libro di Teresa de Jesús come *muletilla* ricorrente.

18 Soneto XXXIV, versi 10-12: "con dulce son qu'el curso al agua enfrena, / por un camino hasta agora enjuto, / el patrio celebrado y rico Tajo".

notitia rinascimentale e barocca, messa in chiaro da Antonia Pozzi nella modernità del Novecento, da Anna Banti fino a Fabrizia Ramondino passando per Elsa Morante, senza quelle loro assordanti bellezze nel viso e nel corpo intero, sarebbe potuto mai accadere che scrivessero ciò che scrissero? Non lo credo. D'altronde anche la bellezza delle attrici degrada o sublima prepotentemente incarnandosi nelle autrici. Basti il solo caso di Valeria Golino, la bella più moderna del tempo attuale, attrice che trascende il corpo mutante per essere il corpo fermo, firmato, mineralizzato nell'opera di lei autrice.

Non dimentico ovviamente i capisaldi più solidi di un percorso di materializzazione del corpo in una tensione erotica senza eguali: si va dal *Le diable au corps* di Raymond Radiguet, morto quasi appena uscito il suo libro, a vent'anni, raffigurante il tipo del corpo devastato proprio nel tratto del giovane sottratto alla caduta della vita. O a *Jules et Jim* di Henri-Pierre Roché, in cui il testo viene travolto, dopo le prime pagine ancora aperte e speranzose, in una progressiva claustrofobica ricerca della devastazione. Ma è la caratteristica di quanto accade in letteratura a partire da questo momento: nessuna storia, nessuno scenario, nessuna figurazione può sfuggire alla sua riproposta cinematografica, che, come fosse una murena retrograda, risale senza tregua fino a radici ben fissate in passati complessi e diversi. Decifrabili, eppure incomprensibili. Misterici.

Il riferimento è alla grande innovazione attestata anche dalla stampa di opere minori (gazzette) di un foglio o poco più che raccontano e interpretano un evento ritenuto rilevante, conferendo così alla modernità e contemporaneità uno statuto "storico". E cioè stabilizzano l'effimero: con processioni, architetture cartacee, carnevali, ecc.

GIUSEPPE GRILLI

Università degli Studi di Roma Tre
(ggrilli@uniroma3.it)

Bibliografia

CASASSES, E. *Dimonis: Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*, Verdguer Edicions, Folgueroles 2014.

ARCIERI G. P., *Leonardo da Vinci and Andreas Vesalius in anatomical studies*, Alcmaeon, New York 1965.

LO PIPARO, F. "Sulla natura dei corpi. Con l'aiuto di Aristotele", *Reti, saperi, linguaggi* (ISSN 2279-7777), Fascicolo 1, gennaio-giugno 2018.

MARASSI, M. "Il corpo in Maurice Merleau-Ponty", in *Il corpo al centro*, Led, Milano 2015.

MENDIETA, E. *Del silencio al alboroto: el control del lenguaje de la mujer en la Edad Moderna From Silence to Scandal: the Control of Women's Language in Early Modern Era*, pp. 127-162, *Memoria y civilización* 18 (2015), Universidad de Navarra.

PÉREZ CALVO, M. "La piel como "órgano social". Un abordaje médico humanista", *Revista Estudios*, (40), 2020. ISSN 1659-3316 Junio 2020-Noviembre 2020, Universidad de Costa Rica.

PIAZZA, F. *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, il Mulino, Bologna 2019.

PINI, D. "«Rindiose Camila, Camila se rindió». La visione strabica del 'Curioso Impertinente' ('Quijote', I, 33-35)", in *La somma delle cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, Esedra, Padova 2018.

PINNA, G. *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.

POZZI, A. *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, Milano 2013.

POZZI, A. *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2015.

SERRANO DE LA CRUZ PEINADO, A. "La 'orden de Toledo': Una aventura en el Toledo de los años 20", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha* 16 (Winter 1998)

VEGA, M. José. *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and guilt in the 16th Century*, Nakladalovaeds, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra 2012.