

Titolo || Il corpo esposto

Autore || Alessandra Violi

Pubblicato || Città di Ebla, Gianluca Camporesi, *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2009, pp. 156-161

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

## Il corpo esposto

di Alessandra Violi

### *Disporre dei corpi*

Dopo aver occupato la tomba e il tempio, il corpo morto viene esposto, a partire dal Rinascimento, nell'anfiteatro anatomico. La storia del potere medico sul corpo umano trova in questo nuovo spazio il suo momento inaugurale, organizzato attorno alla pratica e alla simbologia del *taglio*: nella dissezione anatomica si incide la superficie del cadavere per indagarne l'interno smembrato, ma perché vi sia scienza occorre innanzitutto scindere il corpo dalla totalità dell'essere umano, recidere ogni suo legame con le antiche significazioni cosmologiche, e amputare infine anche la morte di quell'ambigua funzione sacrale che la tradizione assegnava ai riti sacrificali, funenari o al culto degli antenati. Ben prima della "nascita della clinica" di cui ci ha parlato Michel Foucault<sup>1</sup>, l'anatomia rinascimentale fa così sorgere dal suo taglio *il corpo*, un oggetto neutro, spersonalizzato e autonomo che rimanda ormai solo a se stesso e al potere del pensiero (o dello sguardo medico) di analizzarlo, secondo la lezione di Cartesio scaturita proprio, è bene ricordarlo, dall'esperienza della dissezione osservata nei teatri olandesi o praticata personalmente sugli animali nel cortile di casa. L'operazione è dunque simbolicamente, oltre che fisicamente, chirurgica, l'atto di appropriazione del corpo da parte di una disciplina che, come i ferri chirurgici in *Pharmakos-Embrione*, cala dall'alto a ritagliare il moderno tavolo di dissezione dallo spazio di un altare altrimenti bianco, ossia carico di potenzialità significanti.

Che nei teatri anatomici anche la medicina celebri in fondo un rito di separazione ce lo dimostrano le tavole illustrate del *De Humani Corporis Fabrica* (1543) di Vesalio, il primo dei numerosi atlanti anatomici incaricati d'ora in avanti di subordinare la raffigurazione del corpo alla neutralità del documento scientifico. In Vesalio, l'opera di *fabbricazione* del corpo moderno è però ancora visibile: il frontespizio, sorta di 'primo movimento' embrionale della *Fabrica*, sceglie di esibire la lezione di anatomia sul cadavere di una donna, venendo meno alla consuetudine di utilizzare, per la dissezione, il cadavere di un criminale giustiziato, l'impuro *pharmakos* attorno al quale la scienza medica legittimava la propria conversione della violenza ostile e nefasta in una violenza benefica perché terapeutica. Ancor più esplicitamente, il ventre femminile che Vesalio mostra, nel frontespizio, aperto sugli organi interni e desacralizzato, diviene allora simbolicamente il luogo di origine – il parto cesareo – della *Fabrica*, figurando il rito di passaggio che depotenzia le energie ambigue del corpo reale (la vita, la morte) per trasferirne il potere al 'corpo' secolarizzato del sapere medico. Lungo l'atlante di Vesalio, questo atto di nascita viene ulteriormente ribadito da immagini metaforiche di scheletri che piangono la loro stessa morte, celebrandone il lutto sulla propria tomba; o ancora dalle figure degli auto-dissezionati, cadaveri scorticati ma *viventi* che sollevano da sé la loro pelle per esporre allo sguardo medico gli organi interni anatomizzati. In queste immagini ritroviamo di nuovo all'opera, ha scritto l'antropologo José Gil, un trasferimento di energie e la riduzione di un significante corporeo altrimenti "fluttuante" all'oggetto neutro richiesto dalla medicina: "La scienza [...] costruisce il suo territorio specifico grazie a un meccanismo di estorsione e di trasformazione delle energie del corpo. [...] Il significante fluttuante va ridotto in nome del progresso scientifico. Questi cadaveri viventi permettono allora la *vita della scienza* sottraendo al morto le sue forze sacre, distaccando il morto dal suo corpo. [...] Contemporaneamente, vediamo qui instaurarsi un nuovo rapporto con i corpi viventi, le cui funzioni saranno progressivamente assimilate ai processi fisico-chimici."<sup>2</sup> Negli atlanti medico-anatomici, questo rapporto con la vita e la morte prenderà d'ora in poi la forma di uno sguardo sul corpo come puro organismo biologico, un oggetto di cui disporre che l'immagine scientifica vorrà ripulito da ogni residuo simbolico e serializzato in singoli, autonomi frammenti, ognuno portatore di un'(in)efficienza organica nel funzionamento di quella macchina, o fabbrica dei processi vitali, che Vesalio ha contribuito a inaugurare.

### *Resti*

Proprio perché il loro segno è ancora "fluttuante", le illustrazioni della *Fabrica* di Vesalio appaiono tuttavia irriducibili a un unico significato. Nel loro oscillare fra documento e metafora, corpo nudo e corpo simbolico, rimandano piuttosto a un doppio registro dell'immagine medica e del rito anatomico che si è propagato sotterraneamente lungo la tradizione, fino a riemergere, in epoca contemporanea, fra le strategie più contestative della visione scientifica di cui lo stesso Vesalio è ritenuto l'iniziatore. Il progetto anatomico mostra in tal senso di contenere, in origine, quell'intrinseca ambivalenza che Walter Benjamin rintracciava nei "pensieri al bivio", ovvero momenti nei quali la storia stessa si trova in bilico fra due opzioni, e "si deve decidere sul loro carattere reazionario o rivoluzionario."<sup>3</sup> Anziché risolvere questa dialettica, Vesalio la mette all'opera nella raffigurazione del corpo, ipotecendo le successive fabbriche delle immagini medico-scientifiche a una doppia valenza che oggi il progetto di *Pharmakos* mette di nuovo in scena, offrendocene insieme la memoria e la riattualizzazione. Ogni 'movimento' di *Pharmakos* può dunque essere inteso letteralmente anche come un duplice movimento nel tempo: retrocede verso il passato, *rimettendo in moto* una visione ambigua rimasta a lungo disponibile dentro la nostra storia; e

<sup>1</sup> M. Foucault, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969.

<sup>2</sup> J. Gil, "Note sur le Frontispice du *De Humani Corporis Fabrica* de Vésale", in *Métamorphoses du Corps*, Edition de la Difference, Paris 1985, pp. 205-214.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, in *Opere Complete*, Einaudi, Torino 2000, vol. IX, p. 937.

Titolo || Il corpo esposto

Autore || Alessandra Violi

Pubblicato || Città di Ebla, Gianluca Camporesi, *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2009, pp. 156-161

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

contemporaneamente rilancia quella visione nel presente, chiedendole di *smuovere* le abitudini del nostro sguardo verso le moderne immagini corporee.

Per secoli dopo l'uscita del *De Humani Corporis Fabrica*, gli atlanti medici hanno continuato a riproporre, a dispetto di ogni ambizione puramente illustrativa, scheletri animati che piangono e proiettano ombre, paesaggi di detriti organici, nature morte di pelli sbucciate o pronte a tramutarsi in stoffe e stracci, oppure organi riproduttivi femminili che dalla morte generano improbabili fiori o animali.<sup>4</sup> Nonostante il bisogno crescente della rappresentazione medica di affermare il proprio valore di documento che descrive il corpo 'così come esso è', il suo significante resta cioè "fluttuante", anzi, è la stessa immagine 'ripulita' del corpo scientifico a produrre da sé un residuo spurio, ribaltando la nudità della sua informazione in un eccesso immaginario che restituisce al corpo la sua operatività simbolica. L'orizzonte del sacro appare dunque ineludibile, e sembra richiedere alla medicina un 'altare' dove il taglio 'originario' sia ricordato e perciò indefinitamente anche rimesso in processo, risacralizzato. A spiegare questa ambivalenza della medicina non basta infatti la collaborazione, pur secolare, fra anatomisti e artisti, dal momento che l'occhio meccanico della fotografia o gli apparecchi radiografici scateneranno un analogo sovrappiù di senso, e persino le moderne endoscopie non sfuggono alla dimensione metaforica; nella storia dell'illustrazione medica non c'è, osserva lo storico dell'arte James Elkins, alcuna progressiva vittoria della scienza sul corpo immaginario, ma solo una diversa tecnica per raffigurare le loro oscillazioni.<sup>5</sup>

Lo sguardo fotografico a cui approda la ricerca di *Pharmakos* sullo sdoppiamento interno delle immagini anatomiche ce ne dà in fondo la riprova. La visione fotografica, con la sua tendenza a mortificare il reale per dissezionarlo in immagini-frammento, è già per eccellenza l'equivalente di uno sguardo anatomico che si è esteso all'intero corpo del mondo. La logica del taglio, unita alla presunta oggettività del mezzo tecnologico, consentono perciò all'occhio scientifico di ottenere una presa ancor più ravvicinata e senza emozione sui dettagli corporei, che seguendo la retorica della medicina legale e dei suoi schedari *Pharmakos* ci presenta come anonimi 'corpi del reato': frammenti di mani, piedi, volti che la fotografia, prolungando lo sguardo clinico, si limita impassibilmente a 'registrare' come muti reperti. Ma la freddezza e la prossimità invadente del taglio fotografico hanno, per altro verso, l'effetto di rafforzare la presenza eccedente del corpo in tutti i suoi molteplici fantasmi. In *Embrione*, l'obiettivo inquadra per esempio il dettaglio di piedi nudi ancora incrostati di sangue, indizio di una violenza che la medicina si appresta a 'lavare'; è sempre il primo piano a consentirci però di vedere, con altrettanto nitore, come quei piedi si moltiplichino nei loro doppi, l'ombra riflessa e un'impronta dai margini rossi ma vuota. Grazie all'accumulo simbolico di queste tracce, si potrebbe allora dire che è l'intera immagine medica a sdoppiarsi, e così facendo a *muoversi* fuori dal quadro clinico per spalancare invece l'intero orizzonte di quel corpo come vissuto fantasmatico (l'ombra) o di sofferenza. Non a caso, le stesse tracce torneranno poi a raccontare una storia (e La Storia) nell'infinita sequenza anatomica di piedi in *Orizzonti del campo*, dove l'orizzonte si è nuovamente rovesciato nel taglio che confina (*horezein* = delimitare) e destituisce il corpo umano di ogni individualità, riducendolo ancora una volta a 'cosa' biomeccanica: anonimi piedi nudi, vestiti, in movimento, irrigiditi dalla morte, calpestati, consumati o assimilati alle rotelle di meccanici consumatori. Ma forse si tratta della storia di *Atto Barbaro*, dove i piedi sono inquadrati mentre si calzano per danzare; in *Anatomia del Sacro* sono invece ritratti in tensione sul tavolo anatomico, quasi a ricordare uno spasmo o una contrattura isterica... I movimenti di *Pharmakos* seguono in fondo il ritmo di questi piedi, un va-e-vieni dentro e tra le immagini di frammenti anatomici che si *muovono* attraverso i segni e ne tracciano gli scambi.

Questa oscillazione diventa ancora più evidente laddove le immagini di *Pharmakos* rievocano la natura anatomico-chirurgica del dispositivo fotografico, ricordando che con Marey o Muybridge l'occhio meccanico inizia a penetrare l'interno del corpo per visualizzare e scomporre l'intimità dei suoi ritmi e movimenti, trasformandoli in diagrammi astratti e smaterializzati che avviano quel processo di rarefazione della carne culminato nelle odierne tomografie. Di nuovo, l'invadenza della tecnica e del potere medico hanno però come effetto quello di liberare, anche visivamente, i fantasmi della carne: svariate fotografie ricorrono al mosso e alla sfocatura facendo letteralmente vacillare le figure, aprendole in forme multiple o deformandole in anamorfose, in modo tale che il corpo dematerializzato non neghi la carne, ma serva piuttosto a trascriverne l'incontenibile carica di energia e di emozione. In questi corpi trasformati in scie luminose ed evanescenti, l'anatomia scientifica diventa allora possibilità, per il corpo, di irradiare la propria energia sull'esterno, tanto che in queste immagini possiamo riconoscere l'uso che delle anatomie cronofotografiche ha fatto per esempio un pittore come Francis Bacon, per il quale la penetrazione scientifica del corpo esponeva sì da un lato la carne in tutta la sua vulnerabilità di materiale per sacrifici, ma permetteva al contempo di liberarla dai suoi confini organici e di esibirne le potenzialità latenti. Non c'è quindi molta differenza fra le livide immagini post-mortem e queste altre fotografie dinamiche di *Pharmakos*: si tratta in tutti i casi di esplorare, negli scarti dell'immagine e dei suoi segni, gli sdoppiamenti fantomatici del corpo che il processo anatomico *mette in moto* proprio mentre cerca di disciplinarli.

L'anatomia si rivela così un'arma a doppio taglio: nata per governare il corpo riducendolo a un puro aggregato di funzioni, si rovescia incessantemente nel suo opposto, un taglio *produttivo* e creatore che proprio mentre 'uccide' il corpo lo rigenera a

<sup>4</sup> Hanno mostrato di recente il perdurare di questa modalità rappresentativa da Vesalio fino alla contemporaneità B. A. Rifkin, M. J. Ackerman e J. Folkberg in *Human Anatomy. Depicting the Body from the Renaissance to Today*, Thames & Hudson, London 2006.

<sup>5</sup> J. Elkins, "Cut Flesh", in *Pictures of the Body*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp. 109-149.

Titolo || Il corpo esposto

Autore || Alessandra Violi

Pubblicato || Città di Ebla, Gianluca Camporesi, *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2009, pp. 156-161

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

partire dalla sua morte, apprendone il senso a nuove possibili forme e significati. Il taglio anatomico mostra cioè di operare in maniera reversibile, indicando, nel medesimo gesto e nello stesso tempo, la riduzione e la moltiplicazione, la profanazione e la riconsacrazione del corpo e dei linguaggi – visivi e verbali: vedi il taglio del significante sulla lavagna di *Anatomia del sacro* – deputati a rappresentarlo. L'immagine medica risulta a questo punto *sospesa* al bivio tra due opposti, come il corpo ammalato che in *Pharmakos-Atto Barbaro* traduce questa dialettica in figura: imprigionato in una vita artificiale dagli strumenti della scienza (i tubi della terapia intensiva), il corpo li usa per oscillare sospeso a mezz'aria tra due spazi, in una danza sacrificale (le braccia aperte a mimare la croce) che prelude al taglio creatore di un diverso rituale terapeutico, grazie al quale lo stesso corpo si rigenera liberando da sé l'impuro (uno straccio organico? un'offerta di acqua e piume?). In questo movimento oscillatorio (che fa oscillare il senso: qual è l'atto barbaro?) è riassunta la tensione che anima dall'interno ogni 'movimento' di *Pharmakos*, l'inevitabile doppio gesto dell'immagine medica di cui esso ci dà memoria: illustrare la scienza e produrre l'arte. Il residuo metaforico prodotto dal corpo medicalizzato si è in effetti prestato, nel corso del tempo, a un uso estetico, migrando in una serie di forme ai margini dell'iconografia ufficiale verso le quali l'arte contemporanea ha oggi ri-orientato il nostro sguardo. Il disfacimento del corpo natura-morta di Witkin, la *Morgue* di Serrano, il sesso-fiore di Kiki Smith e Georgia O'Keeffe, gli ex-voto di Annette Messager, i paesaggi di rifiuti organici di Robert Gober, simili a stracci di carne o a sacchetti che ne contengono il residuo, sono, a tutti gli effetti, un'estetica del *resto*: eccessi e rimanenze fabbricate dal corpo medicalizzato, alle quali l'arte assegna ora il compito, etico oltre che estetico, di rappresentare ciò che a quel corpo manca. La sfida ulteriore del progetto *Pharmakos* è di riportare queste esperienze artistiche alla loro matrice ambivalente, lavorando sul doppio registro dell'immagine corporea anziché limitarsi a ribadire un'alterità radicale dell'estetica rispetto alla scienza. Il punto non è infatti quello di opporre uno sguardo ad un altro, ma di ruotare attorno alla stessa cosa per vederla da tutte le parti.

#### *Autopsie*

Prima ancora dell'indagine all'interno del cadavere, il termine autopsia designa etimologicamente un "vedere con i propri occhi". Per questa ragione, è ancora Vesalio a mostrarcelo, il teatro anatomico si concepisce in origine, e tale resterà per molto tempo, come il luogo di uno *spettacolo*, un rito pubblico e collettivo che chiama l'intero corpo sociale a raccogliersi attorno al cadavere dissezionato. *Attorno* e non di fronte: il dispositivo scenico dell'autopsia è organizzato in funzione di una visione circolare, al punto che l'architettura di molti anfiteatri anatomici prende strutturalmente la forma di un occhio, dentro al quale gli spettatori sono invitati a penetrare al fine di vedere, da ogni parte, l'altro interno corporeo esibito al centro della scena. Anche il 'dentro' e il 'fuori' partecipano dunque dell'ambivalenza anatomica, perché nonostante poggi sulla visualizzazione la struttura dello spazio assume una qualità 'acustica', ovvero incircoscivibile come il suono, che provenendo simultaneamente da più direzioni impedisce la distanza garantita dalla vista e con essa la certezza di una barriera fra interno ed esterno. Ascoltare uno spettacolo anatomico, come invita a fare la messinscena teatrale di *Pharmakos-Anatomia del Sacro*, ribadisce allora che lo spettatore deve calarsi *dentro* al corpo dissezionato per esserne avvolto, trasformando simbolicamente l'autopsia in un'introspezione del proprio interno: quel cadavere, che la scena vorrebbe bandire là fuori dai confini del corpo individuale e sociale, abita invece la loro intimità.

Vedere con i propri occhi la propria carne, cioè non il corpo come struttura organica (*fabrica*) ma come materia senza forma, è l'esperienza doppiamente impossibile racchiusa nel rito anatomico: da una parte non si può avere visione della propria carne che esteriorizzandola, dall'altra ogni sua rappresentazione, tendendo ad una forma, sarà inevitabilmente illusoria e mediata dalla cultura, poiché l'interno è destinato a rovesciarsi in un'immagine di superficie. Prima ancora che un evento medico, lo spettacolo anatomico è quindi un rito di iniziazione destinato non ai sacrificatori consacrati (i medici) ma all'intera collettività, perché qui sperimenti la natura radicalmente informe del suo corpo e si riconosca in quel 'senza' – senza vita, senza nome, senza forma – che l'autopsia mette scandalosamente in scena. Questo azzeramento, *Pharmakos* lo ricorda nell'altare *bianco* di *Embrione*, non equivale al nulla, ma al contrario all'infinita potenzialità significativa che da quell'informe si sprigiona, e da cui scaturisce al contempo il bisogno di inventare dei codici o dei significati che lo definiscano e lo delimitino; come vuole il meccanismo sacrificale, la violenza percepita nell'indifferenziato chiama alla violenza uguale e contraria di un ordine classificatorio. Il teatro anatomico è in tal senso il teatro del nostro corpo, il luogo sacrificale dove siamo invitati a vedere, "con i nostri occhi", il processo di messa a morte e di nascita delle forme simboliche (mediche, estetiche, immaginarie, politiche, sociali...) che danno alla nostra carne l'illusione di una rappresentazione stabile. Dalla prospettiva del cadavere, l'unica che realmente domina la totalità dello spazio nel teatro anatomico, questi frammenti simbolici non sono antitetici o in gerarchia, ma tracciano appunto l'orizzonte (l'apertura e la delimitazione) entro cui comprendere il corpo nelle sue ambivalenti simbologie.

Non soltanto il corpo morto, ma l'intero atto performativo dell'autopsia deve perciò rispondere alla natura liminare della vittima sacrificale e dello spazio anatomico, facendoci vedere i simboli mentre sorgono e circolano, definendosi reciprocamente, a partire dal loro epicentro di irradiazione. Per questo, così come il rituale autoptico inscenato nel teatro anatomico rinascimentale era simultaneamente di carattere liturgico, giuridico, politico, festivo, medico, artistico o sociale, nel rinnovare il rito l'esperienza teatrale di *Pharmakos* si muove circolarmente attorno a un unico corpo, e da un medesimo tavolo operatorio fa nascere le maschere della scienza e il loro occhio-obiettivo sul patologico, gli specchi che le deformano, le trasposizioni estetiche, le ferite della Storia, il linguaggio e il suono, la danza. Nelle fotografie, lo si è visto, lo spazio si allarga al museo, all'archivio fotografico, alla clinica, al supermercato o alla scuola come ulteriore spazio di potere dove il corpo

Titolo || Il corpo esposto

Autore || Alessandra Violi

Pubblicato || Città di Ebla, Gianluca Camporesi, *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2009, pp. 156-161

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

viene disciplinato alla corretta segmentazione dei suoi significati. Le varietà del medesimo genere esplorate dalla ricerca di *Pharmakos* sono allora anche questi ordinamenti simbolici che ci vedono ancora attori sociali in un unico, grande teatro anatomico, ordinamenti che il regime moderno dei segni vuole in frammenti e smembrati benché al loro centro continui a operare il significante “fluttuante” del corpo umano. Oggi che il potere medico chiede al corpo, come ai morti viventi di Vesalio, di rinunciare persino a morire perché la scienza possa rinnovare il suo taglio e bandire dai nostri occhi l’impuro, l’imperativo diventa quello di recuperare l’*altro* umanesimo lasciato interrotto nella tradizione, il taglio ambiguo dell’antico *pharmakos* capace di rimettere in circolazione il *sensu* plurimo dell’umano.