

Il corpo come frontiera: Paolo Volponi e Tiziano Scarpa

Francesca Negro

È a partire da un'immagine di Spencer Tunick intitolata *Naked States* (1998) che ha preso forma la riflessione che mi accingo a presentare. La fotografia dell'artista – esito di un *happening* – riproduce una strada nel mezzo del deserto composta di corpi nudi, sdraiati uno accanto all'altro. La riflessione sul corpo che Tunick porta avanti rappresenta l'esito di un mutamento fondamentale del pensiero contemporaneo riguardo al corpo, un mutamento che trova anche in letteratura delle occasioni di espressione estremamente potenti ed emblematiche di un cambiamento verificatosi in tutti gli ambiti culturali.

Con la seconda metà del secolo passato l'atteggiamento manifestato verso il corpo, la sua concezione, il suo valore simbolico cominciano a mutare in forma manifesta. Forse anche a causa della diffusione delle atrocità dell'olocausto, il corpo nella sua tragedia è improvvisamente rivelato e alcuni tabù sulla sua immagine, sul suo statuto, sono ora pronti a cadere mutando il suo valore simbolico all'interno del contesto sociale. Il corpo viene accettato come teatro di possibili eventi drammatici di valore 'persona-le' ma di importanza universale: pare cioè che cominci a esplicitarsi il suo carattere complesso di entità di confine tra il privato ed il pubblico. Possiamo farci un'idea di questo cambiamento rileggendo in un'estrema sintesi i cambiamenti avvenuti a livello legislativo – molto spesso uno specchio interessante dello stato del vivere civile – per mezzo di alcune leggi e decreti che si sono succeduti e che possono avere a che fare con questo argomento:

1930 Il Codice Rocco classifica i reati di violenza sessuale e incesto rispettivamente tra i “delitti contro la moralità pubblica e il buon costume” e tra i “delitti contro la morale familiare”. Si tratta di un crimine contro la dignità personale e la moralità pubblica, ma non contro la persona stessa.

1970 Approvazione della legge sul Divorzio.

1972 Legalizzazione della Pillola Anticoncezionale.

1975 Riforma del diritto di famiglia: riconosciuta la parità giuridica dei coniugi per mezzo dell’istituzione della comunione dei beni come regime patrimoniale legale della famiglia.

1978 Legge n. 194 “Norme per la tutela sociale della maternità e sull’interruzione volontaria della gravidanza”.

1981 Abrogazione del Matrimonio Riparatore (articolo 544 c.p. del Codice Rocco) in base al quale l'accusato di delitti di violenza carnale, anche su minorenne, ha estinto il reato nel caso di matrimonio con la persona offesa (sottolineato mio).

1996 Legge n. 66 "Norme contro la violenza sessuale", si afferma il principio per cui lo stupro è un crimine contro la persona¹, che viene coartata nella sua libertà sessuale, e non contro la morale pubblica.

¹ Rimanendo in ambito giuridico, si nota come nell’ambito del diritto del lavoro la persona fisica del salariato non sia tenuta in considerazione, e sia piuttosto sulla entità astratta del dipendente che tale contratto é definito: attraverso il legame di subordinazione che lega il dipendente al datore di lavoro. In realtà tale disinteresse per il corpo fisico del lavoratore é spiegato con la considerazione, nell’ambito del diritto, del salariato come persona giuridica, cosa che ci riporta al tema centrale di questo scritto, la distinzione tra la persona come entità astratta e l’individuo come entità integra corpo-anima. Fino ad un’epoca molto recente il lavoratore é considerato un’entità astratta che viene gestita come un “bene” o un possesso del datore di lavoro, sul quale egli ha pieni diritti. Ciò viene chiaramente messo in evidenza in uno studio approfondito sui cambiamenti del diritto del lavoro francese, che mostra come negli stessi anni qui presi in esame si verifichi un po’ dappertutto in ambito europeo un cambiamento del concetto di relazione lavorativa, direttamente relazionata ad un mutamento di ordine filosofico

Le esigenze di tutela emanate dalla legislazione segnano il graduale passaggio ad una considerazione del corpo svincolata dalla morale sociale e associata alla totalità della persona. Questa inizia a configurarsi come un ente singolo in cui si identifica l'individuo come concetto astratto, giuridico, il cui corpo é da intendersi come 'bene

riguardante lo statuto dell'individuo di fronte alla società. Cfr. Fabrice Rosa, *Les actes de réglementation privée*, tesi di dottorato in Droit du Travail, Université de Paris I. È solo verso la fine del XIX secolo che lo stato comincia ad adottare alcune leggi in materia di incidenti sul lavoro che costituiscono i primi strumenti di protezione del lavoratore, e che dunque si definisce più precisamente il contratto di lavoro e si tiene conto del salariato come entità fisica. Durante la prima parte del secolo il contratto di lavoro determina che una persona lavori per altri, remunerata e con un legame di subordinazione giuridica; tale nozione di subordinazione giuridica é capitale, poiché descrive il potere univoco del datore di lavoro di donare ordini al salariato, controllarlo ed eventualmente punirlo. Ma tale relazione costituisce un esempio a sé, infatti tutti gli altri tipi di contratto, del diritto civile o commerciale, si definiscono normalmente attraverso il «contenuto», o oggetto, dell'obbligo delle due parti (per esempio il contratto d'affitto obbliga a fornire un bene temporaneamente a qualcuno, o il contratto d'azienda per l'elettricista o il meccanico obbliga a fornire una prestazione). Non a caso si arriverà alla definizione di "prestatore di lavoro" e all'uso sempre più frequente della parola Prestazione in quest'ambito del diritto. In Italia un enorme cambiamento nella filosofia del diritto si ebbe a questo riguardo appunto negli anni '70 quando fu sviluppato, principalmente ad opera di alcuni giuristi come Gino Giugni, lo Statuto dei lavoratori, legge 20 maggio 1970, n. 300. Nel 1993 ebbe avvio l'imponente fenomeno della privatizzazione del diritto del lavoro pubblico, Legge 3 febbraio 1993, n. 29, poi confluito nel D. Lgs. 30 marzo 2001, n. 165. La liberalizzazione del mercato del lavoro privato risale invece all'anno 2003, e precisamente alla legge 14 febbraio 2003, n. 30 – legge Biagi. Anche questa riforma, completata dal D. Lgs. 10 settembre 2003, n. 276, si può paragonare per portata e svolta a quelle del 1970 e del 1993. Cfr Sacco - Caterina 2000; Troisi - Cicero 2005; Grassi 2006; Natoli 1992.

privato' di tale entità². È l'inizio di un percorso complesso in cui l'individuo si forma a livello teorico, dando appunto concretezza corporea a un'entità fino a quel momento prevalentemente giuridica: costituendosi lentamente come identità psico-fisica autonoma. Lungi dall'essere una situazione 'normale' dunque l'acquisizione di uno statuto individuale rappresenta un risultato faticosamente raggiunto, dal punto di vista cognitivo quanto filosofico e morale. Questo cambiamento segna infatti il punto d'inizio di una svolta nella visione del Sé che ha avuto luogo nel secolo scorso ma che ancora si sviluppa giorno dopo giorno.

Il cambiamento segnato da un punto di vista giuridico dalle leggi sul divorzio e sull'aborto, ma anche dalla prima ondata di revisioni di leggi sullo stupro e le riforme in materia di diritto del lavoro dimostrano che il corpo, soprattutto a partire dagli anni '60 esce faticosamente dall'anonimato dello statuto di ente simbolico e pertanto 'collettivo', per aderire a uno statuto individuale e concreto.

Per raggiungere questo statuto il corpo subisce due processi: una prima separazione dal collettivo, in cui si svincola dal diritto comunitario e gradualmente si de-simbolizza, non è più parte dell'ambito sociale ma entra nell'ambito privato. Ed un secondo processo, condizione necessaria alla citata de-simbolizzazione, in cui il corpo deve passare dal dominio del codice di regole collettive della morale al codice del bene privato e farsi un possesso di qualcuno. A ben vedere pur essendo il passo enorme in termini filosofici, l'accezione di possesso legata al corpo è ancora un vecchio retaggio e continua a segnare il limite di una relazione possessore-posseduto che

² Persona, vocabolario Treccani, - Latino *persōna*, voce di origine probabilmente etrusca "Phersu", che significava "Suonare attraverso" per-suonare e che designava una maschera teatrale; il significato di Persona è dunque quello di «individuo di sesso non specificato», «corpo», un concetto che indica «un complesso sistema di relazioni tra la coscienza individuale e la società, definendo di fatto una sorta di maschera sociale volta a suscitare una specifica impressione sull'altro e mitigare la reale natura dell'individuo». Cfr. Jung 1928: 305 e 1935: 43.

non conferma altro che la vecchia dicotomia cartesiana anima-corpo per la quale noi umani nasciamo e moriamo scissi, viviamo scissi, e dobbiamo talvolta dimostrare il diritto sulla nostra 'persona'. In letteratura, è riconoscibile un'analogia attenzione per il corpo e la messa in discussione della persona come entità unitaria, ma soprattutto come ente astratto.

I testi a cui mi riferisco sono *Memoriale* e *Corporale* di Volponi, e *Il corpo* di Tiziano Scarpa. Si riconoscerà tuttavia il carattere poco puntuale di questa lettura, che qua e là si estende riferendosi all'opera generale di Paolo Volponi e ad altre opere coeve ritenute da me fondamentali per intraprendere quest'analisi. Ho presenti per esempio Pasolini, Sanguineti, Calvino, che in maniera molto diversa hanno posto il corpo al centro delle loro opere come elemento da scoprire, collocandolo sempre al confine con l'estraneità: un corpo segnato dal disagio, abusato prima che conosciuto, e del quale con la medesima disperata impellenza di cerca soddisfazione.

Spesso si è associato ad un tipo di visione dell'autore su se stesso caratteristica del "postmoderno" quella che Lacan definisce la fase dello specchio, da intendersi come la sensazione dell'autore che dall'interno di sé si rende conto di percepire il mondo e di relazionarsi in virtù di un rivestimento che gli è permesso di scoprire solo esteriormente, attraverso lo specchio; un uomo che tenta di guardarsi partendo dall'occhio altrui, un occhio generalizzato e esigente che non arriva alla sua natura profonda. Questi romanzi esprimono appunto il disagio di una condizione di percezione del mondo consapevolmente personale – parziale, limitata – e incapace di scalfire alcun concetto di realtà oggettiva: incapacità nel contempo di percepirsi come ente presente in un dato contesto come di collocarsi in esso in maniera emotivamente attiva. Tale scissione tra la partecipazione fisica – del 'mi trovo' – e la partecipazione ontologica – del 'sono' – è materia sostanziale della letteratura contemporanea.

Sempre più confuso col paramento di sé che viene mostrato all'esterno – la Persona – l'Essere autentico nel frattempo è migrato o perduto; chiede dunque di svincolarsi da un possesso collettivo, riappropriarsi di sé e di avvicinarsi alla sperimentazione della propria

integrità. L'uomo non si riconosce nella sua identità, e scopre d'aver sempre vissuto mutilato. Forse per questo in tutta la letteratura di quest'epoca il corpo diventa ricettivo di fronte a stimoli estremi: in *Teorema* di Pasolini è l'atto sessuale a scatenare una coscienza nei personaggi, in *Capriccio Italiano* di Sanguineti sono immagini di parto, feti o di nausee, di ardori sessuali fortemente caricati dall'immaginario erotico, in Calvino, l'unico in cui i toni sono più moderati, è tuttavia presente la deformità dei nani, dei mostri del Cotolengo, o delle creature mutanti delle Cosmicomiche. Principalmente ciò che accade e sembra accadere anche in letteratura è la necessità di dare voce alla multisensorialità, al mondo di sensazioni che esulano dalla privilegiata dimensione visiva che per molto tempo ha prevalso, e dunque il corpo diventa elemento interessante e primario in quanto ricettore complesso, nonché luogo di registrazione ed elaborazione di dati sensoriali. Dare centralità a questo ente vuol dire ricollocarsi nel mondo in forma più integra e attiva, per questo si cerca la rappresentazione del corpo nei suoi momenti di assenza di controllo o di uscita da una supposta 'normalità'³.

Volponi con *Memoriale* si inserisce in questo contesto rappresentando la centralità del corpo attraverso uno stato non di deformità ma comunque di corruzione: la malattia. Nella malattia si uniscono due temi fondamentali: da un lato la perdita dell'integrità del corpo nelle sue funzioni – e dunque l'handicap, qui fisico e psicologico – e dall'altro la contaminazione come elemento sintomatico del disgregarsi del concetto comunitario e contemporaneamente, a livello simbolico, come piaga che è strumento catartico. In *Memoriale* infatti è proprio il tema della malattia a porre subito il corpo su un piano di rilievo e allo stesso tempo di fragilità, è attraverso la pietà che il protagonista suscita sul suo corpo che Volponi porta l'attenzione sul disagio della persona.

³ Per Sanguineti il corpo è uno strumento per operare un'eversione all'ordine, in *Capriccio italiano* per esempio, per Pasolini per risvegliare una coscienza psico-sociale culturale.

Ancora una volta posai sul lettino il mio braccio nudo, e la sua nudità, come qualche volta accadeva, mi fece compiangere e affezionarmi a me stesso come un bambino. Ero agitato e mi fecero tre buchi prima di trovarmi la vena. Sentivo il liquido entrare dentro di me e dopo un attimo i denti allegati e con una particolare sensibilità come se avessero cambiato posto sulle gengive. Tutto questo mi dava anche un senso di peccato di impudicizia. (Volponi 1997: 153)

Questa attenzione si manifesta tanto con la continua negazione della propria malattia, quanto con la ricerca di una salute ad ogni costo. Parallelamente alla prima patologia dunque se ne manifesta un'altra, che si rivela essere la principale, la nevrosi: la paranoia di essere vittima di una congiura e di essere condannato ad uno stato di emarginazione.

La strategia volponiana è proprio quella di suggerire e suscitare tale sensazione di emarginazione prima che essa sia descritta più esplicitamente, e così di dar voce al processo di corruzione del reale che si attua per mezzo della materializzazione degli spettri radicati nell'incosciente. Ecco dunque che il corpo, attraverso l'espressione è anche un tramite, uno schermo di esposizione delle piaghe interne, e terreno di gioco dei mostri interiori che si scatenano nel contatto con l'altro. Volponi calca su questa separazione tra sé e corpo per manifestare appunto una patologica alterazione della percezione dell'Io. Dunque se da un lato la pelle, il corpo umano, sono una linea di frontiera che separa l'inconsciente dall'esterno, dall'altro sono proprio l'elemento che è in grado di manifestare, rivelare, "somatizzare" il panorama intimo. Essendo tuttavia il mondo interiore impreparato ad una comunicazione non-mediata con l'altro, all'esprimersi in forma incontrollata, esso genera una dichiarazione, un'esposizione della nevrosi, e dunque un ulteriore distanziamento dal mondo esterno. Quando il sentimento di alienazione del personaggio esce in forma non controllata tentando di comunicare con l'esterno senza passare per i normali veicoli comunicativi, si nutre del corpo e fa di esso una

barriera che si contrappone all'altro, e usa quest'ultimo non come mezzo di comunicazione ma di rifiuto.

A questo alludeva per esempio Pasolini quando parlava della nevrosi del protagonista di *Memoriale*, considerando la malattia ufficiale di Albino carica di valore simbolico «malattia di espettorazione, si direbbe di comunicazione» (Pasolini 1994: 485) e facendola derivare da una barriera stabilita dal personaggio con se stesso e con gli altri.

Secondo questa lettura acuta e interessante l'elemento simbolico su cui tutto finirebbe per caricarsi è il contagio: il che rende evidente come la differenza in cui il personaggio si rinchiude a causa del suo malessere psicologico si traduca in concreta barriera fisica. Nel contempo tale simbologia funziona perfettamente all'inverso, rendendo il trauma del personaggio comprensibile solo per coloro che partecipano della stessa afflizione, garantendogli una fittizia comunità di appartenenza che lui però rifiuta. Albino vive una realtà liminale, come dipendente assunto dalla fabbrica in quanto reduce, ma che appunto in quanto reduce si trova soggetto a controlli speciali, è sospetto, quasi come se la guerra lo avesse reso diverso da tutti gli altri operai. La vera comunità in cui Albino si riconosce è quella naturale, verso la quale egli sente un sentimento di appartenenza che nessuno può corrompere. Il paesaggio naturale è opposto linguisticamente oltre che concettualmente al mondo della fabbrica: il mondo campestre è quello in cui si realizza l'unico felice scambio di Albino, l'unico in cui ancora può vivere nella sua autentica identità, ed è un mondo comunicativo e ricettivo che quasi si umanizza, poiché sopperisce in pieno alle esigenze del protagonista e perché non disattende le sue aspettative.

Diversa è la situazione in *Corporale*. Già il titolo ci indica come il romanzo sia stato scritto pensando ad una primarietà del corpo: in realtà il titolo che per più tempo si era profilato come definitivo nell'intenzione dell'autore era il titolo *Liberare l'Animale* (cfr. Ferretti 1972: 4); formula che già esprime l'idea della scissione e del dissidio tra una parte astratta associata all'idea di interiorità, ed una parte corporale associata alla natura animale, che quindi viene ad assumere

la connotazione di componente a rischio di devianza. Si conferma dunque un tentativo di ricucire la relazione con una parte sopita, che solo in una seconda fase del processo di scrittura l'autore comincia ad avvertire come legittima. Il passaggio da questo titolo a *Corporale*, e la prossimità di quest'ultimo all'altro titolo "Memoriale" ci induce ad assimilare anche quest'opera alla scrittura di tipo memorialistico e ci induce a leggere il romanzo come una sorta di diario intimo del corpo, quasi una scrittura automatica non intaccata da alcuna riorganizzazione o interpretazione logica. Anche in tale struttura stilistica si denuncia tuttavia uno sforzo frustrato: la narrazione "corporale" si presenta infatti come un susseguirsi di situazioni-limite che hanno per fulcro la comunicazione del corpo e col corpo, una comunicazione che riesce ad avvenire solo in condizioni estreme. In *Corporale* il tentativo di riprendere contatto con la parte più basicamente sensoriale di sé è un percorso continuo, accettato con una certa passiva accondiscendenza, quasi una necessità rispettata piuttosto che un processo volontario, ma è un percorso che viene ad ogni passo assecondato e monitorato con puntuale attenzione. Osservato più che scelto, ma comunque assecondato. Ciò trova espressione dal punto di vista stilistico mediante un narrato continuamente franto, volutamente discontinuo e talvolta incongruente, dove le voci si sovrappongono, i discorsi si mutilano e sospendono per poi riprendere altrove, sotto altre cornici spazio temporali: «L'uomo con conta niente: non credo nemmeno più che ci sia dio: conta solo il... corpo: non di dio, - si affrettò... - il nostro, di ciascuno» (Volponi 2001: 199).

La carnalità del corpo presuppone dunque una certa dose di passività: operando una liberazione che non è necessariamente fuga dalla coscienza, ma piuttosto liberazione dal controllo, dalla castrazione, dalla censura. Anche a livello lessicale la metafora corporea è onnipresente e sottolineata ogni momento con l'associazione di elementi fisiologici al paesaggio naturale, quasi a creare un'ideale catena di metamorfosi che riallaccia una catena naturale interrotta, quasi il paesaggio del corpo si facesse cosmico.

«Incontro sciame di giovani che parlano tutti insieme abbracciandosi, quasi tenendosi per la bocca» (*ibid.*: 277). O ancora:

Questa ragazza ha gli occhi costantemente alimentati dal suo affanno. Ha detto queste frasi con un'energia che le veniva dal collo, dalle mani, dal modo d'impuntarsi nel corridoio; gli occhi sopra inseguono una paura costante; sono l'organo sempre attivo della sua difesa; anche se stanno fermi, sopra qualcosa, anche a lungo, hanno un moto interno che fonde il loro colore e lo fa traboccare o che al contrario, prolungandosi la fissità lo gela e lo riduce. Le labbra, tutta la bocca, serve alla ragazza per riflettere e contare; è l'organo del suo raziocinio, delle sue decisioni di tutte le acquisizioni. (*Ibid.*: 297)

Secondo una dichiarazione dello stesso Volponi entrambi i protagonisti sono vittima di una convinzione negativa che finisce per isolarli completamente (cfr. Ferretti 1972: 2) il progetto di *Corporale*, egli ammette, nasce come la descrizione di un personaggio disadattato in conflitto aperto con il suo mondo che si fa un rifugio e vi si rinchiude nell'attesa della sciagura atomica. In un secondo tempo Volponi rielabora il suo progetto concedendovi un'uscita positiva: perché, egli afferma:

Occorre modificare anche il corpo dell'uomo per modificare il suo schema sociale e di relazioni. Il romanzo può essere letto come la ricerca di un nuovo rapporto tra intelligenza e sentimenti, tra coscienza e corpo, di una nuova autentica razionalità e di una nuova, autentica natura. (Ferretti 1972: 2)

È attraverso la presenza del pericolo atomico che si introduce anche in *Corporale* il tema della contaminazione, ma se in *Memoriale* la tubercolosi era un pericolo da cui si poteva cercare di proteggersi di fronte all'atomica tutti risultano ugualmente impotenti e ciò è causa di una cieca paura che accomuna tutti e ricade su un corpo collettivo.

Questo corpo collettivo è ovviamente il corpo naturale, a cui Volponi fa chiaro riferimento e che è sempre in primo piano a partire dalla giovanile raccolta poetica *Il Ramarro*, nel quale egli abbozza una specie di mondo naturale originario nel quale è circoscritta tutta l'esistenza dell'uomo. È proprio in questa raccolta ch'egli riconosce la presenza di una passione primordiale, pre-razionale della quale i suoi personaggi sono contemporaneamente portavoce e vittime. Emerge qui dunque chiaramente come la relazione col corpo metta di fronte l'uomo alla sua duplice natura, che all'epoca Volponi vede ancora come inconciliabile nelle sue parti, e in cui ancora si deve scegliere che parte prendere; leggiamo ne *Il Ramarro*, (Volponi 1948. 38):

Per me resistere
è forza di un'ala,
di un tendine, di una vibratile
antenna d'insetto,
di pochi fili tesi
su scarsi abissi di sole
nella selva delle mie nature.

Passando ora all'opera di Tiziano Scarpa il percorso sul corpo sembra trovare esito nella denuncia dell'epoca attuale, nella difficile aderenza dell'uomo al reale che si manifesta con la creazione anche sullo stesso corpo umano di una maschera, che opera una trasformazione sulla forma dell'individuo donandogli così l'illusione di un'identità alternativa, addirittura un'identità ex novo. Il corpo si afferma dunque pienamente un'altra volta come oggetto, ma questa volta consapevolmente, e questa volta come oggetto che ci racchiude e che dunque ci maschera e ci rivela, a seconda di ciò che ne facciamo. La 'persona' come maschera da ente astratto si è fatta corpo, un corpo-immagine che aderisce all'individuo in forma ancora imperfetta. Questo romanzo-poetico contiene cinquanta parti del corpo, e cinquecento pensieri, aforismi, di tono spesso apologetico. Punto di partenza di questa narrazione è il centro fisico: l'ombelico – se

vogliamo anche in senso cronologico essendo l'ombelico cicatrice di nascita – ribadendo anche in questo modo l'esigenza di riordinare e riunire. Scarpa rende il corpo protagonista oltre che primo oggetto d'osservazione. L'opera è pensata come raccontata da dentro, cioè da una persona che è radicata al suo interno e guarda la sua forma, la sua costituzione quasi come un elemento un po' estraneo. La relazione col corpo si configura descritto come il frutto di un complesso processo di conoscenza, risultato del superamento di un sentimento di chiusura e estraneità, indifferenza, ma soprattutto cecità, quasi come se si trattasse dell'inizio di un dialogo tardivo e riconciliatore. Lo sforzo per ripristinare un'integrità personale passa dunque per il dialogo con questa parte di sé, o meglio ancora con la presentazione – quasi teatrale – di ogni parte di sé che per un momento diventa il centro della persona, il suo fulcro, e conquista un'importanza nuova e stupefacente.

Palpebre

Le mie palpebre sono due ghigliottine che tagliano la testa alla luce.

Le mie palpebre sono due bocche che strappano le immagini a morsi.

Quando guardo il sole attraverso le mie palpebre, vedo il colore del mio sangue mescolarsi alla luce del mondo. Contemplo la tinta delle mie budelle salita su dal profondo.

Le mie palpebre hanno invidia del mondo. Si abbassano per offrire agli occhi la visione del loro schermo, e non capiscono come mai vengono respinte immediatamente verso l'alto: un meccanismo a molla le rimette al loro posto. La parte interna delle mie palpebre è un arazzo semiliquido, sul quale le immagini cangianti si trasformano senza sosta. Forme e colori si sciolgono nel collirio naturale degli occhi; le mie palpebre forniscono uno spettacolo fatto di cinema e lacrime: al posto delle risate preregistrate, c'è una commozione già pronta, confezionata per lo spettatore.

Le mie palpebre si chiudono e si riaprono fulmineamente. Il fotogramma nero che inseriscono nella pellicola è troppo

fuggevole per essere percepito nel flusso della visione. Le mie palpebre sono due persuasori occulti, insinuano nello sguardo il messaggio subliminale del nulla. (Scarpa 2004: 12)

Nella provocatorietà di quest'atto si materializza dunque un'inversione prospettica dando al supposto involucro lo spessore e l'importanza di un contenuto, andando a mettere in discussione la visione della persona nel suo complesso e ridefinendo il suo perimetro fisico come primo mezzo di scambio e comunicazione. Il corpo non è più parte fragile, corruttibile, ma è comunicatore primario di un mondo spesso occultato alla coscienza e testimone/custode della reale identità della persona. Ciò che Scarpa sottolinea in questo esperimento di scrittura policentrica è una perdita del soggetto all'interno di sé, tra le sue parti, e di conseguenza un nuovo ruolo del corpo come veicolo di comunicazione dell'uomo con se stesso e col mondo. In *Corpo* l'elemento forse più illuminante è dunque un'immagine sfaldata dell'individuo, come se questa sequenza di macrovisioni derivasse da una precedente separazione delle singole parti, un isolamento durante il quale ciascuna fosse divenuta quasi un ente a se stante, visto attraverso una lente. Di questa separazione degli organi parla Lacan in relazione all'architettura del desiderio, che infatti prende forma attraverso la disorganicità di un «corpo-in-frammenti [che] si mostra regolarmente nei sogni [...] esso appare nella forma di membra disgiunte e degli organi raffigurati in esoscopia, che mettono ali e s'armano per le persecuzioni intestine» (Lacan 1974: 91). La visione disorganica del fisico sarebbe dunque a sua volta una manifestazione della visione del sé: alla ricerca della riconciliazione con l'Io e con l'altro.

Il sentiero del desiderio sembra essere quello contrassegnato dalla formazione e dallo sviluppo del soggetto. Si tratta qui tuttavia di un soggetto che sfugge al riconoscimento e delega, suo malgrado, l'Altro nell'adesione a sé. L'altro è fautore della sua unione; dove per Altro possiamo anche intendere semplicemente il suo sguardo, addirittura il suo esistere. Ancora, seguendo Lacan questa separazione da se stessi e

tensione verso il ricongiungimento con la propria identità spinge il desiderio verso un oggetto indefinito, che è continua sostituzione, e dunque verso il tentativo bulimico di supplire e riempire un fondo già e sempre bucato. Il nutrimento effettivo del desiderio è dunque nel ribaltamento del rapporto desiderante-desiderato, è questa tensione che tanto Volponi, quanto Scarpa, quanto Sanguineti manifestano: una ricerca frustrata e frenetica in abissi persi fuori dai confini dei copri propri o altrui. Il desiderio è dunque strettamente immanente a un piano che deve essere costruito, dove si coniugano dei flussi, propri, interiori. Il desiderio disperso all'esterno smembra l'individuo privandolo della sensazione di integrità. Ecco allora che la disgregazione del corpo di Scarpa, così iper-reale ma smembrato, o il valore dell'isolamento del protagonista di *Corporale* ricordano la ricerca attraverso la corporeità di una esistenza più concretamente autentica integrata di tutte le parti dell'essere, spogliata di soggettivazioni e significazioni date; la vita di quello che Deleuze definisce il Corpo senza organi:

Lungi dal presupporre un soggetto, il desiderio può essere colto solo nel punto in cui qualcuno non cerca o non coglie più un oggetto così come non si coglie come soggetto [...] Il piano di consistenza o di immanenza, il corpo senza organi, comporta dei vuoti e dei deserti. Ma questi fanno pienamente parte del desiderio. (Deleuze 1998: 93-94)

Deleuze ci riporta al problema della contemporaneità: quello di una coscienza di sé basata su di un'unità di sensazioni non mediate in cui il sé esiste in forma pura, come desiderio, corpo intero e senza organi.

Questa perdita della soggettivazione ci ricorda in qualche modo un po' il percorso seguito dal protagonista di *Corporale* che nell'isolamento trova il suo posto rispetto alle cose: egli riprende in mano il desiderio come componente funzionale e naturale della vita e così facendo si apre ad un'esistenza orientata in senso sentimentale, da

cui tuttavia emerge una logica: la logica naturale che orienta l'uomo sin dall'origine del mondo e per la quale egli esiste come groviglio di energie e sinergie.

Il corpo si configura dunque come una frontiera di auspicata comunicazione, e un limite sul quale si proietta la chiusura verso l'esterno. Queste opere quindi si confrontano con la caduta solipsistica dell'uomo e l'approdo ad uno slancio primitivo ed alto: l'impellente desiderio di amarsi, da se stesso riamato⁴.

La costante necessità di rielaborare la relazione tra la Persona ed il suo diritto sul corpo rappresenta un momento di riflessione ancora in atto, segno di un'inquietudine che rivela come la relazione col corpo non sia ancora pacificata ed esso ancora oscilla tra l'essere un'entità estranea, da adottare e con cui relazionarsi, e una parte di sé ancora da addomesticare. Questo sembra muovere la stessa arte di Spencer Tunick nei suoi lavori sul corpo e col corpo, in cui l'inserimento della nudità di massa e la creazione di un'architettura del corpo ci impone la sua esposizione come elemento di per sé incomodo. Sfidandoci a indagare che cosa nelle sue immagini riconosciamo, se corpi o individui.

⁴ A questo riguardo cfr. anche Scarpa 1998.

Bibliografia

- Bettini, Filippo, *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Conversazioni*, Verona, Ombrecorte, 1998.
- Ferretti, Gian Carlo, *Volponi, "Il Castoro"*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Gigliozzi, Giuseppe, "Memoriale di Paolo Volponi", *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi: 729-769, IV.
- Grassi, Ugo, *La tutela esterna del possesso. Contributo allo studio delle fattispecie a qualificazione plurima*, Napoli, 2006.
- Iermano, Toni, "Non ci sono più personaggi. Ritratto di Paolo Volponi", *Testo e Senso*, 9 (2008) <http://testoesensoold.uniroma2.it/magazine/index>, online.
- Jung, Karl Gustav, "The Relations between the Ego and the Unconscious" (1928), *Collected Works of Carl Gustav Jung*, London, Routledge, 1990, VII.
- Id., "The Archetypes and the Collective Unconscious" (1935), *Collected Works of Carl Gustav Jung*, London, Routledge, 1990, IX.
- Lacan, Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- Natoli, Ugo, *Il possesso*, Milano, Giuffrè, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo, "Volponi" (1956), *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994: 479-485.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, I.
- Rojek, Saveria, "Nus comme des sculptures", *Paris Match*, 11 ottobre 2001: 10.
- Sacco, Rodolfo - Caterina, Raffaele, "Il possesso", *Tratt. Dir. civ. e comm.*, diretto da Cicu - Messineo, Milano, Giuffrè, 2000.
- Sanguineti, Edoardo, *Smorfie*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Scarpa, Tiziano, *Amore®*, Torino, Einaudi, 1998.
- Id., *Corpo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Serra, Catalina, "Entrevista: Spencer Tunick Artista: Mis instalaciones provocan emociones fuertes", *El País*, 6 giugno 2003.

- Troisi, Bruno - Cicero, Cristiano, "I possessi", in *Trattato di diritto civile del Consiglio Nazionale del Notariato*, diretto da P. Perlingieri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- Tunick, Spencer, *Naked States*, New York, I-20 Gallery New York, 1998.
- Turner, Grady, "Abstracted Flesh: Pop, Culture, Sex and the Body in Abstract Art", *Flash Art*, 204 (January-February 1999): 66-69.
- Vazzoler, Franco, "La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo", *Istmi*, 15-16 (2004): 83-123.
- Volponi, Paolo, *Il Ramarro*, Urbino, Istituto d'arte, 1948.
- Id., *Corporale*, Torino, Einaudi, 2001.
- Id., *Memoriale*, Torino, Einaudi, 1997.
- Zinato, Emanuele, "Introduzione" a Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 2002/2003.
- Zublena, Paolo, "Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi", *Istmi*, n. 15-16 (2004): 125-156.

L'autrice

Francesca Negro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Email: francescanegro42@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Francesca Negro, *Il corpo come frontiera: Paolo Volponi e Tiziano Scarpa*

Come citare questo articolo

Negro, Francesca, "Il corpo come frontiera: Paolo Volponi e Tiziano Scarpa", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>