

**SUMMER SCHOOL “NUOVE PROSPETTIVE SULL’INSEGNAMENTO DELLE MATERIE CLASSICHE
NELLA SCUOLA”**

Siena, Certosa di Pontignano, 20-22 agosto 2012

**IL CORPO CLASSICO. LA STATUARIA ANTICA E L’ESTETICA DEL CORPO NELL’ETÀ DELLA CULTURA DI
MASSA**

LOREDANA MANCINI

Bello come una statua

Il percorso che vorrei proporre potrebbe partire da una domanda di quelle impossibili, ma che pure ha a che fare con una delle preoccupazioni centrali della nostra epoca, e in particolare dei ragazzi di cui ci occupiamo tutti i giorni: che cos’è la bellezza? Non parlo del “bello” assoluto, non intendo porre la questione in termini filosofici, ma in termini molto concreti, fisici: cos’è che rende bello un corpo umano? Il modo in cui vediamo e giudichiamo il nostro corpo e quello degli altri è naturale o storicamente condizionato?

Nel linguaggio parlato, usiamo comunemente una metafora perfino abusata: di un atleta, di un attore, di un modello diciamo per esprimere apprezzamento che “è una statua” per indicarne la perfezione, che i suoi muscoli sono “di marmo”. (⇒) In questo modo riconosciamo una sorta di priorità, di ruolo paradigmatico all’oggetto inanimato e alla materia inerte sulla vita stessa: la statua incarna il modello alla cui perfezione pochi, baciati dalla fortuna o sfiancati da estenuanti sezioni di palestra, possono solo avvicinarsi (quel “è una statua” è chiaramente un’iperbole).

Ma quale statua? A differenza della Grecia della metà del V secolo a.C. dove visse e operò quel Policleto che affidò ad un Canone la formulazione matematica e geometrica della bellezza, o della Roma della prima età imperiale, in cui vissero Vitruvio, e a differenza anche del nostro Rinascimento e della sua ricerca delle proporzioni ideali del corpo umano (⇒) – a sua volta metro su cui misurare le proporzioni ideali di ogni umano artefatto –, il nostro mondo non ha un “canone” permanente (temo che il famoso 90-60-90 appaia oggi inesorabilmente relegato in un passato fin troppo in carne) ma flessibile a seconda delle generazioni, della provenienza, del tipo etnico, del contesto sociale, finanche del mestiere che uno svolge.

Eppure i nostri stessi usi linguistici rivelano che esiste un fondo comune, un nocciolo duro, una sostanza innegabile ed eterna del bello a cui noi tutti, più o meno inconsciamente, ci riferiamo quando di un uomo diciamo che è “un apollo” o “un adone” o di una donna che è “una venere”, anche attualizzando il termine (il famoso epiteto la “venere nera” con cui veniva al tempo stesso celebrata e legittimata la bellezza di una celebre modella di colore). La bellezza, insomma, è antica. Una statua maschile di stile classico in nudità eroica è universalmente riconosciuta come bella (ci concentreremo infatti in prima analisi sul corpo maschile, la cui storia nel pensiero estetico occidentale è più lineare, e riserveremo le osservazioni finali al corpo delle donne, la cui storia, i cui usi e abusi sono molto più problematici); non è necessario essere archeologi o storici dell’arte per individuare con tecnica filologica, ad esempio, nel Doriforo la fonte della bellezza ma, grazie

agli strumenti di divulgazione, chiunque è in grado di intendere che dietro l'espressione "sembra un bronzo di Riace" c'è un implicito riferimento ad una statua classica dai muscoli tesi sotto la patina del bronzo che ricorda un'epidermide brunita dal sole.

Ma non è soltanto la struttura fisica che rende una statua classica bella, bensì soprattutto il fatto che essa è solida senza essere statica, anzi sembra consentire – per assurdo – la possibilità del movimento. (⇒) Tale "dinamismo statico" è il frutto di una calibrata distribuzione delle forze, di bilanciamento del peso che si scarica su una gamba portante consentendo a quella in riposo di scartare leggermente di lato; di un sistema di linee divergenti (la linea delle spalle e quelle dei fianchi), di una torsione calibrata del busto e del collo che attraversa il torso come una linea sinuosa: insomma, di quella postura, che in termini tecnici viene detta *chiasmo* o *contrapposto*, che accomuna tutte le statue classiche (propriamente parlando, quelle prodotte dalla metà del V secolo a.C. in poi) e quelle di stile classico ma che è radicata in qualche modo nella memoria del nostro stesso corpo se ognuno di noi inconsciamente tende a riprodurla, con maggiore o minore naturalezza, davanti ad un obiettivo fotografico, cioè quando il nostro corpo viene per un attimo sottratto alla fluidità della vita per diventare "immagine" (⇒).

Natura e cultura

Dunque, potremmo affermare che il modello di bellezza proposto dagli scultori antichi è percepito come "eterno" (*classic* in inglese, cioè atemporale, non soggetto alle mode) perché è naturale, perché riproduce la natura così com'è? La conquista del "naturalismo" è infatti l'etichetta con cui, da Winckelmann in poi, viene definita l'eccellenza dell'arte espressa da Policlete, Fidia e Prassitele. La domanda non è oziosa, perché ha a che fare con il nostro rapporto con la bellezza e con la nostra relazione con il modello che il nostro mondo, la nostra società occidentale ci propone: le proporzioni, l'armonia, la potenza dei bronzi di Riace costituiscono un obiettivo possibile? Essi sono la norma, il modello che la natura stessa riproduce? Se è così, io che non assomiglio a quel modello sono deviante rispetto alla norma, sono un errore di natura o addirittura sono in qualche modo responsabile di tale deviazione?

Innanzitutto, sgombriamo il campo da un equivoco: il naturalismo fu davvero il fine degli artisti greci? Il Doriforo (⇒), che sembra così naturale, è composto di membra assemblate secondo un modello aritmetico di commensurabilità tra le parti (*symmetria*, come la definisce il medico Galeno) che non si dà in natura ma con il quale si ambisce a porre ordine nel *chaos* dell'esistenza, e che ha in ultima analisi un fondamento filosofico nell'idea pitagorica per cui l'essenza del *kòsmos*, che è "bello" e "ordine" insieme, consista la misura espressa dal numero; così come il Discobolo di Mirone (⇒) incarna uno *schéma*, cioè una formula, che suggerisce una sequenza di movimenti anziché riprodurre una postura organicamente possibile (se non in maniera, come vedremo, intenzionale). Anche alcuni particolari anatomici che associamo stabilmente all'immagine delle statue classiche appartengono non alla anatomia reale ma alla rappresentazione di essa: la cresta iliaca, il rilievo cioè dell'osso pelvico, che insieme alla curva disegnata dall'estremità delle fasce dorsali costituisce la cosiddetta "cintura di Apollo", così ben delineata nel più anziano dei bronzi di Riace (⇒), è in realtà fuori dalla portata della maggior parte dei moderni *body builder*.

Di recente un'equipe di neuropsicologi guidata da Giacomo Rizzolati (lo scopritore dei "neuroni specchio", i responsabili dell'apprendimento imitativo) ha condotto degli esperimenti per verificare se l'esperienza della bellezza abbia basi biologiche oggettive o sia interamente soggettiva. I soggetti campione sono stati stimolati con la visione di immagini di due set di statue classiche, il primo composto di riproduzioni delle sculture originarie, il secondo di immagini delle stesse manipolate per alterarne le proporzioni ($\Rightarrow$): la risonanza magnetica ha rivelato che l'osservazione delle sculture originali produce l'attivazione di alcune aree cerebrali (l'*insula* destra e alcune aree della corteccia laterale e mediale), che non si verifica con le sculture modificate. Sembrerebbe dunque che esistano parametri oggettivi, intrinseci all'opera d'arte, in grado di sollecitare una risposta neurale specifica connessa al senso di bellezza, ovvero che la bellezza abbia davvero un fondamento oggettivo, basato in particolare sulla proporzione delle parti che seguirebbe, nel canone di Policleto, la sezione aurea (il rapporto di 1:0.618), che è un rapporto effettivamente esistente in natura. Lo stesso set di esperimenti ha però dimostrato che, quando ai volontari era richiesto di esprimere un giudizio "mi piace"/"non mi piace" le immagini giudicate belle attivavano l'amigdala destra, una struttura che risponde alle informazioni che hanno un valore emotivo, segnalando che lo stimolo ha già prodotto esperienze piacevoli in passato. L'ipotesi degli autori è dunque che il giudizio bello vs. brutto sia guidato dalle esperienze emotive proprie di ciascuno. In altre parole, se esiste una base oggettiva per giudicare la bellezza, in ultima analisi essa risiede comunque nell'occhio di chi la guarda.

La statuaria classica ci offre dunque un modello di bellezza che è al tempo stesso "qualcosa di più e qualcosa di meno" (M. Squire) della semplice imitazione della natura, ma è una visione della natura sottratta alla casualità e piegata alle leggi della *simmetria* e dell'*armonia*, ovvero dell'equilibrio. ($\Rightarrow$) Si tratta inoltre di un modello storicamente determinato, elaborato intorno alla metà del V secolo a.C. dalla rigidità dei *kouroi* arcaici e che già nel corso del secolo successivo verrà rielaborato dagli scultori ellenistici in nome di una accentuazione dei tratti patetici ed illusionistici per poi tornare in voga come espressione della *dignitas* dei generali e degli imperatori romani.

La riscoperta di tale bellezza ideale è il fulcro del Rinascimento italiano, per poi vivere una seconda rinascita nell'estetica del XVIII in quanto espressione del "sublime" e nella breve stagione del neoclassicismo di Canova e David ($\Rightarrow$): un ideale estetico confinato, in ogni caso, nei trattati filosofici, nella teoria artistica o negli atelier di scultori e pittori. Ma quando esso diventa un modello diffuso e, soprattutto, quando nasce l'idea che possa essere riprodotto in corpi reali? Non prima che la diffusione dei mezzi d'informazione e la riproducibilità delle immagini (la fotografia e il cinematografo) abbiano reso possibile la creazione di un gusto e di aspirazioni collettive, ovvero con la nascita della società di massa alla fine dell'Ottocento.

Il corpo classico e lo sport di massa

Alla fine dell'Ottocento, insieme con la fotografia, il cinematografo e l'intrattenimento collettivo, nasce un altro fenomeno di massa: la cultura fisica, ovvero lo sport in senso moderno come categoria di espressione corporea articolata in varie discipline. Complice della nascente aspirazione ad un corpo sano fu senz'altro la prima riedizione dei giochi olimpici nel 1896: essi contribuirono a nobilitare quelle che fino a quel momento erano state poco più che esibizioni circensi di forza e prodezza. Tale processo di legittimazione e nobilitazione passò attraverso il

recupero di forme classiche. Se già i forzuti del circo (⇒) si presentavano al loro pubblico vestiti di pelli e armati di clava come altrettanti ercoli (“ercole” o “alcide” erano infatti epiteti generici di questi *freaks of nature* capaci di sollevare macigni e dall’appetito pantagruelico), il genere del “Muscle Display” fu trasformato in arte dal primo body builder professionista della storia: il tedesco, poi naturalizzato americano, Eugene Sandow (⇒). Attraverso il metodo di allenamento da lui elaborato e divulgato, Sandow non solo acquisì un fisico possente, ma divenne una star del varietà esibendosi in dimostrazioni in cui atteggiava il corpo seminudo in pose che ne esaltavano le proporzioni, analoghe a quelle di una statua greca. Le fotografie dell’epoca lo ritraggono, vestito solo di una foglia di fico, nell’atto di imitare le pose dei più celebri capolavori della scultura greca e pare che ricorresse anche all’artificio di cospargersi di talco bianco per meglio assomigliare ad una statua: tra i modelli statuari riconoscibili, l’Ercole Farnese, il gruppo del Laocoonte (padre, in controparte, e figlio maggiore) (⇒), il Fauno Barberini (⇒), il Galata morente (⇒). Sandow fu anche un divo cinematografico *ante litteram*: infatti nel 1890 egli posò in una sequenza di pose plastiche per il cinetoscopio di Thomas Edison. Qualche anno più tardi l’esperimento fu ripetuto dal suo discepolo Al Treloar. (⇒) In questo breve filmato Edison del 1904 lo vediamo, in abito “ercoleo”, atteggiarsi in diverse pose che ne enfatizzano la muscolatura, tra le quali si riconosce lo schema del discobolo di Mirone e quella del Gladiatore Borghese (il filmato è preceduto dall’esibizione di una performer, Beatrice Marshall, che compone il proprio corpo in varie pose accademiche, tra cui si riconosce un’Afrodite accovacciata).

Anche la cultura cosiddetta “alta” ha il suo ruolo nel promuovere l’ideale del corpo classico e di piegarlo al servizio delle nascenti politiche nazionalistiche e delle ideologie della razza. In Germania nell’età dell’Idealismo (seconda metà dell’Ottocento) l’ideale classico di ascendenza winckelmanniana diventa l’insegna di una cultura di stampo conservatrice, che vede nella bellezza ideale, depurata di ogni eccessivo realismo – leggi “difetto” – l’incarnazione di una serie di valori insieme estetici ed etici che vengono reclamati come patrimonio della cultura nazionale tedesca: autocontrollo, integrità, armonia. Il modello di questo “corpo ideale” (essenzialmente maschile) viene individuato nella scultura greca, e alla fissazione e alla divulgazione di tale canone contribuirono anche molti archeologi di professione (Overbeck, Curtius, Bulle). Non si tratta di classicismo, ma di una nuova classicità: si cerca di far rivivere l’uomo greco “fuori dai musei e dalla muffa accademica”, all’aria aperta degli stadi e nel vivo delle palestre.

Ideali accademici e aspirazioni di massa offrono così un facile strumento di propaganda ai regimi totalitari d’inizio secolo: così la Gioventù Hitleriana (e l’Opera Nazionale Balilla in Italia) fu progettata per trasformare i giovani tedeschi (e italiani) in corpi virili, dinamici e bellicosi il cui modello era quello degli eroi greci (o romani in Italia) (⇒); il modello classico venne ripreso e attualizzato da artisti come Arno Brecker o Josef Thorak (detto Thorax) in Germania (⇒) o Enrico del Debbio, lo scultore delle statue dello Stadio dei Marmi in Italia. Nel 1937, nel discorso di apertura per la Grande Esposizione d’Arte Germanica Hitler aveva potuto affermare che “mai l’umanità fu così vicina come oggi nella sua apparenza e nei suoi sentimenti all’ideale classico”.

Il punto di arrivo fu la celebrazione dei Giochi Olimpici a Berlino nel 1936 (in cui la Germania ottenne un numero straordinario di medaglie) (⇒). Il quell’occasione la regista Leni Riefenstahl, con il patrocinio di Goebbels, fece girare un film documentario: esso si apre con una carrellata sui monumenti della Grecia classica, per soffermarsi poi (5’:30’’) sul cosiddetto Discobolo Lancillotti,

una copia romana del Discobolo di Mirone di cui Hitler aveva ottenuto la cessione dall'Italia: l'immagine di marmo sfuma, grazie ad uno dei primi effetti speciali, in un discobolo in carne e ossa (carne e ossa ariane, ovviamente).

Maciste, il primo dei "forzuti"

Come esempio della diffusione del modello del corpo classico nella cultura di massa vorrei però presentare un piccolo episodio italiano, la cui longevità è però testimoniata dalla popolarità di cui ancora gode almeno al livello di riuso linguistico: cioè la parabola cinematografica di Maciste, il "forzuto" del cinema muto la cui genesi costituì una delle prime operazioni mediatiche, studiata a tavolino da quel grande comunicatore che fu Gabriele D'Annunzio, ma che ci offre anche la rara opportunità di assistere alla genesi di un mito.

Se il personaggio è universalmente noto, in pochi ricordano il nome di Bartolomeo Pagano, il volto e soprattutto il corpo di Maciste, scoperto da Giovanni Pastrone tra i camalli del porto di Genova per interpretare il gigante buono di *Cabiria* (1914). In buona parte il successo mondiale del kolossal di ambientazione cartaginese fu dovuto proprio al carisma dello schiavo numida di Fulvius Axilla, protagonista di mirabolanti imprese in difesa della piccola Cabiria vittima predestinata del Moloch.

La tradizione vuole che il nome Maciste sia stato forgiato da D'Annunzio a partire da "un antichissimo soprannome del semidio Ercole" (probabilmente dal superlativo dorico *màkistos*, "il più grande"). Di fatto, all'uscita del film si assistette ad un vero e proprio fenomeno di mitogenesi, o meglio ad un processo di estensione e aggiornamento del mito di Eracle, per cui Maciste venne promosso a pieno diritto tra le figure dell'Olimpo, un Olimpo però di sapore popolare.

Al fascino esercitato dal mito Maciste contribuirono sì i circa 150 chili di muscoli di Bartolomeo Pagano, ma anche la sapienza scenica di Pastrone, che ne intuì pienamente i valori plastici. La prima apparizione dell'eroe sullo schermo è sapientemente costruita ►: sulla riva del mare, Maciste fa da sentinella mentre il suo padrone Axilla, spia di Roma infiltrata in territorio cartaginese, raccoglie informazioni. Il corpo muscoloso di Pagano appare in primo piano, scolpito dalla luce radente e sovradimensionato dal confronto con le due figure sullo sfondo di un campo lunghissimo; altrettanto stridente è il contrasto tra la fissità del primo e il vivace gesticolare dei secondi. (► VIDEO) Se Maciste si muove, è solo per offrire alla camera diverse angolazioni del suo corpo: senza voler cercare a tutti i costi precisi raffronti iconografici, è evidente che il referente ideale del corpo di Maciste sono le perfette proporzioni della statua classica. Un'ispirazione plastica è evidente anche nella scena in cui Maciste e Fulvius riposano scoraggiati nel corso della loro marcia nel deserto per raggiungere l'accampamento di Scipione ►: Maciste siede, la testa appoggiata su un braccio, in una posa scultorea che richiama l'antico (ad es. il Torso Belvedere ►), probabilmente attraverso la mediazione di Rodin ►.

Non è possibile, si è detto, cercare confronti iconografici immediati (anche se Pastrone sicuramente consultò, su consiglio di D'Annunzio, il *Répertoire de la statuaire grécque et romaine* di Salomon Reinach), anche perché il corpo statua di Maciste ha un proprio valore iconico, costruito mediante un accumulo di segni che ne moltiplicano il potenziale evocativo. Sin dalla prima apparizione, Maciste indossa una pelle di leopardo attorno ai fianchi, che ha al tempo stesso un valore denotativo (Maciste è un africano, la sua pelle è dipinta di nero) e connotativo: è il segno

della sua equivalenza ad Eracle, tradizionalmente individuabile proprio attraverso la nudità celata solo da una pelle di animale). Ma c'è di più: al di sopra del perizoma, è drappeggiato una sorta di manto ►, che in una scena, l'incontro tra Axilla, Maciste e la nutrice Croessa che invoca aiuto per la salvezza di Cabiria, viene indossato come una vera e propria toga ►. Nel sistema ideologico che soggiace al film, la celebrazione della romanità e, di converso, la legittimazione della politica coloniale italiana degli anni Dieci attraverso l'opposizione razzista tra romano e africano, Maciste è una figura ambigua: egli appartiene insieme allo spazio dell'identico (la stampa lo celebra come "raro campione della nostra razza") e allo spazio dell'altro: una ambiguità che, com'è ben noto, caratterizza proprio Eracle.

Insomma, più che un personaggio con la sua biografia e le sue caratteristiche psicologiche, Maciste incarna un paradigma, quello della virilità; la sua gestualità ridotta al minimo, la plasticità parlante del suo corpo lo rendono una figura universale e in questo senso classica. Proprio questa atemporalità di Maciste gli consente di muoversi nello spazio cinematografico senza confini: nella serie di film che portano il suo nome, prodotti tra il 15 e il 26, Maciste si muove a suo agio dall'antica Cartagine al mondo contemporaneo, è alpino, medium, poliziotto, imperatore, domatore di leoni. Questa qualità plastica del corpo di Maciste e la sua aderenza ad una estetica del corpo riferibile in ultima analisi alla scultura greca è ben compresa e sfruttata dalla Itala Film. ► All'uscita di *Maciste alpino* nelle sale, infatti, la Itala commissionò alle Manifatture Signa di Firenze un busto colossale che ritraeva il gigante nudo, in forme "classico-erculee", da esporsi all'ingresso delle sale.

Proprio in *Maciste alpino* appare chiaro come il corpo erculeo venga adattato ad istanze nazionalistiche e conservatrici: il "genio del male" che egli calpesta è l'Altro, inteso in questo caso come il nemico austriaco (siamo nel secondo anno della prima guerra mondiale, quando il Blitz austriaco viene respinto). ► E' stato notato come questa evoluzione coincida con l'affermarsi in Italia di una estetica della violenza, del culto della volontà al servizio dell'azione, del dinamismo che richiede "muscoli possenti e nervi vibranti", proclamato dall'ideologia futurista e praticato dal corpo paramilitare degli Arditi.

Dopo la fine del conflitto mondiale, il manipolo dei re cinematografici della forza si infoltisce. A contendere lo scettro a Maciste, si moltiplicano le serie di avventure costruite attorno a personaggi che, se non hanno il carisma di Maciste, ne hanno il corpo scolpito. Anche se non si tratta di film in costume, il debito nei confronti dei campioni dell'antichità, sia classica che biblica, viene pagato dai nuovi divi cinematografici attraverso la scelta del nome d'arte: essi si faranno chiamare *Ajax*, *Sansone*, *Ausonia*; l'unica donna del gruppo, una atletica paladina della giustizia, prenderà ovviamente il nome d'arte di *Astrea*. Nelle inserzioni pubblicitarie dei loro film e nelle foto di studio che li ritraggono, i vari campioni della forza continuano a presentarsi in pose plastiche, ispirate alla statuaria greca: ► come un improbabile Ercole Farnese, Giovanni Raicevich, ex campione di lotta libera; ► in una posa tesa e diagonale da novello Eracle Mario Guaita Ausonia. Con *Il gigante delle Dolomiti*, nel '26, Pagano, colpito da una malattia debilitante, abbandona la ribalta cinematografica. Con lui anche Maciste si ritira dalle scene. Non c'è più bisogno di lui, ormai l'Italia ha un nuovo eroe mediatico, il protagonista assoluto dei cinegiornali LUCE. Nel '22 c'era stata la marcia su Roma, che aveva segnato la trasformazione del fascismo dalla fase rivoluzionaria alla fase istituzionale. Alla ricerca di una immagine che comunichi insieme energia e stabilità, e che

avesse inoltre un crisma di rispettabilità borghese, Mussolini ha a disposizione un'iconografia già confezionata e dalla consolidata efficacia: proprio quella del buon vecchio Maciste ►. E' risaputo che la posa fotografica preferita da Mussolini, ben saldo sulle gambe larghe, mani sui fianchi, riprende lo stereotipo della virilità statuaria, del corpo "ellenico" del forzuto cinematografico.

Il corpo femminile: arte classica e categorizzazioni occidentali

Finora abbiamo parlato dell'elaborazione del corpo maschile da parte degli artisti classici: in ultima analisi, uomini che rappresentano se stessi o i propri dei di cui presumono di riprodurre, in scala, le fattezze e le qualità estetiche (e morali). Cosa accade quando si tratta di raffigurare il corpo dell'altro, o meglio dell'altra, ovvero della donna? Gli artisti greci cominciarono a rappresentare la donna nello stesso momento in cui cominciarono a rappresentare l'uomo, ovvero tra la fine del VII e il VI secolo a.C., nell'alto arcaismo, con l'elaborazione del tipo della *kore*, il corrispettivo maschile del *kouros*. Ma se confrontiamo due serie di esemplari, cronologicamente ordinati, dei due tipi noteremo subito la differenza: se nella successione delle statue maschili è evidente una progressiva conquista dell'organicità sia nella descrizione anatomica del corpo sia della sua collocazione nello spazio tridimensionale (⇒), che sono ottenibili grazie alla esibizione del corpo giovane e nudo, per le *korai* il corpo appare invece rilevante in quanto coperto dal chitone e dall'*himation* o dal pesante peplo dorico (⇒): sono gli abiti, e non il corpo, a ricevere tutte le attenzioni, offrendosi come superficie per la decorazione, in qualche caso incisa o, cosa che doveva essere più frequente, dipinta. Il corpo femminile è dunque percepito come un incontro di superfici da riempire di ornamenti: se il corpo maschile *esiste* in se stesso, se esso incarna l'essenza dell'individuo, o della specie umana in genere, nelle sue qualità al tempo stesso fisiche e morali, quello femminile *appare*, ovvero esiste per essere visto sia quando è celato allo sguardo nella sua realtà anatomica, sia quando, nella seconda metà del V secolo (con la scuola fidiaca) esso traspare dietro le vesti velate del cosiddetto "panneggio bagnato", un vedo-non-vedo che lo trasforma di fatto in oggetto del desiderio (⇒).

Il nudo femminile, infatti, nell'arte greca non ha la stessa "innocenza" di quello maschile, ma ha una netta connotazione erotica: nelle rappresentazioni vascolari, infatti, esso è riservato ad una ben precisa categoria di donne e in un contesto ben preciso, ovvero alle prostitute e allo spazio confinato e trasgressivo del simposio (⇒); le donne comuni possono essere rappresentate nude solo quando sono tra di loro, ad esempio mentre fanno il bagno (⇒). In questo caso lo sguardo che si posa su di loro, uno sguardo maschile, ha caratteri nettamente voyeristici.

Anche la statua femminile nuda più celebre dell'antichità (⇒) è percepita come sensuale, benché essa rappresenti una dea, e per di più l'unica legittimata dalla sua specifica funzione a mostrarsi nuda, ovvero Afrodite, la dea "dell'amore genitale" come la definisce Esiodo. La statua realizzata intorno alla metà del IV secolo a.C. da Prassitele per il santuario di *Aphrodite Euploia* a Cnido non ci è giunta nell'originale, ma in una grande quantità di repliche e derivazioni: la dea è "sorpresa" al bagno, mentre depone la veste e ripara con una mano il sesso da sguardi indiscreti. Quasi che, sospendendo per un attimo la convenzione figurativa per cui il mondo dell'immagine e quello dell'osservatore dovrebbero essere non comunicanti, la dea-statua fosse consapevole degli sguardi che le si posavano addosso, sguardi tutt'altro che innocenti, come dimostra il celebre aneddoto riferito da Plinio il Vecchio (36. 20), secondo il quale un uomo, accecato dalla passione,

si sarebbe furtivamente lasciato rinchiudere nel santuario durante la notte per congiungersi con la statua della dea. La stessa collocazione della Cnidia, (⇒) all'interno di un tempietto circolare completamente aperto in modo che i visitatori le potessero girare attorno, la dice lunga sulle modalità della sua fruizione: essa è di fatto offerta alla vista, è un oggetto di una visione atta a solleticare i sensi.

Ma diamo un'occhiata al modo in cui, intorno alla metà del V secolo a.C., quando viene elaborato il "canone" della figura umana maschile, viene affrontata la riproduzione del corpo femminile: confrontiamo ad esempio il modo in cui un pittore vascolare che operi nella tecnica delle figure rosse rappresenti il corpo di un giovane uomo e quello di una giovane donna (⇒). E' evidente come il pittore non riproduca il corpo femminile nella sua specifica anatomia, ma come esso risulti da quello maschile per aggiunte (il seno) e sottrazioni (minore massa muscolare). Il paradigma imperante è dunque quello del corpo maschile atletico, rispetto al quale il corpo femminile non è, anatomicamente, che una variante (il che renderà possibile, nell'arte ellenistica, l'elaborazione dell'impossibile, il sogno-incubo di un corpo unico per entrambi i sessi, quello di Ermafrodito) (⇒). L'immaginario occidentale attribuisce al mondo classico una visione estremamente sessuata del corpo femminile: tale immaginario è alimentato soprattutto dalle veneri ellenistiche, come quella di Prassitele e derivati. Ma queste statue ritraggono le donne così come sono o sono immagini culturalmente pilotate del corpo femminile? Difficile dirlo, dal momento che immagini come questa sono così profondamente radicate nelle nostre abitudini visive da renderci difficile assumere rispetto ad esse una sufficiente distanza critica (⇒). Ma proviamo a confrontarle con una "venere" diversa, più lontana da noi, ovvero una statuetta della dea hindu Lakshmi, importata in Italia in tempi molto remoti, visto che è stata rinvenuta negli scavi di Pompei (⇒). La prima cosa che salta agli occhi, e che risulta per noi disturbante, è l'esposizione del sesso. Nella statuaria classica, infatti, i tratti sessuali più caratterizzanti, ovvero i genitali, sono omessi o volutamente censurati, coperti dalla mano o dal panneggio, oppure, quando sono esposti, ridotti ad una superficie sfumata e non caratterizzata, con la totale omissione, ad esempio, dei peli pubici. Insomma, è come se il corpo femminile appaia accettabile solo se coperto (nel caso delle donne perbene) o, se nudo, se esiste un pretesto perché lo sia (ad esempio il bagno); esso è al tempo stesso iperfemminile e asessuato, ovvero non è il corpo di una donna reale, ma riflette una ben precisa idea di donna.

Il mito ci racconta bene questo sguardo sul corpo femminile: la storia ad esempio dello scultore Pigmalione, il primo di una serie che preferirono simulacri di donne a donne reali, di cui ci parla Ovidio nelle *Metamorfosi*. Disgustato dai difetti delle donne, Pigmalione se ne forgiò una in avorio di tale bellezza, e insieme di tale modestia, che il suo cuore si infiammò per quel *simulatum corpus*, ottenendo dalla dea Venere in persona che esso prendesse vita.

Altrettanto rivelatore è l'aneddoto che Cicerone (*Inv.* 2.1) e Plinio il Vecchio riferiscono sul pittore Zeusi il quale, volendo realizzare un ritratto di Elena, non trovò in nessuna modella reale fattezze adeguate ma volle ispezionare nude tutte le ragazze da marito della sua città per sceglierne poi cinque, da ognuna delle quali prese ciò che aveva di più bello, assemblando poi le varie parti nel suo dipinto. A differenza del corpo maschile, quello femminile non è di per sé all'altezza delle aspettative se non visto per segmenti.

Se sottoponessimo ai nostri studenti, o meglio alle nostre studentesse, un'immagine della Venere di Cnido o anche della Venere di Milo e chiedessimo un giudizio estetico non condizionato né dalle conoscenze di storia dell'arte né dalla riverenza che si tributa ad un capolavoro, soprattutto se antico, ma se chiedessimo un'adesione personale ad quel modello estetico, probabilmente lo rigetterebbero come lontano da sé e dalle proprie aspirazioni: a differenza del canone maschile, infatti, il sistema di proporzioni imperante nei modelli di bellezza femminile contemporanei si è sensibilmente allontanato da quello classico in nome di un'(altrettanto) inverosimile magrezza combinata ad una struttura fisica poco frequente alle nostre latitudini.

Eppure, l'antico riemerge in maniera inaspettata, o meglio, passato e presente offrono l'uno una prospettiva per capire meglio l'altro: se pensati come punti di partenza e di arrivo di una storia del pensiero occidentale, il fenomeno, da un lato, tanto deprecato, delle ragazze-immagine televisive, delle modelle costruite al Photoshop, della bambola Barbie, una donna in miniatura ma solo dalla vita in su, e le rappresentazioni antiche della donna, concepita come una specie di collage, priva di tratti troppo individualizzanti e troppo sessuati, si illuminano a vicenda come parte di una storia di continuità e permanenze nella diversità. Proposto ai nostri studenti, e a noi con loro, un percorso del genere può aiutarci a sgomberare il nostro rapporto con l'antichità classica da una visione idealizzante e un po' romantica; dall'altro a non compiere l'errore di considerare come "marginali" certi fenomeni della contemporaneità, e a relegarli nella sfera delle sub-culture senza sforzarci di comprenderli.

A questo scopo, invece di proporre come immagini finali per la riflessione una delle tante modelle che affollano pubblicità e servizi di moda, magari nella campagna shock di Oliviero Toscani dell'inverno scorso, ho preferito proporre un intervento più meditato, che si iscrive nella produzione artistica contemporanea, ovvero una performance di quella che è considerata una delle maggiori artiste visive contemporanee, (⇒) ovvero Vanessa Beecroft, famosa per le sue performances che si avvalgono di modelle nude e immobili esposte come statue all'interno dei luoghi canonici della cultura o comunque di spazi che abbiano una storia "pesante". Queste immagini sono tratte da una performance del 2008 a Palermo, nella Chiesa incompiuta di Santa Maria dello Spasimo che nel Seicento fu utilizzata come lazzaretto (⇒). La Beecroft nel suo lavoro usa il corpo femminile come materiale primario, affrontando alcuni degli aspetti più controversi della cultura contemporanea come l'ossessione per la bellezza e il rapporto con il cibo. In questo caso l'artista ha messo in scena i corpi reali di donne atteggiare in diverse posture ispirate alla statuaria classica e rinascimentale e ricoperte di bianco, tanto da assomigliare a delle statue e circondate da statue reali in gesso: la performance esplora insieme la condizione della donna, l'ossessione dell'apparire e la relazione tra modello e identità individuale. Per le modelle della Beecroft, la nudità, con le sue lontane ma sempre presenti ascendenze classiche trasfigurante nella consistenza (o meglio nell'inconsistenza) dei corpi è, di fatto, un'uniforme.

IL CORPO CLASSICO_BIBLIOGRAFIA

Giulia Bordinon, "Un modello archeologico nell'arena dell'*advertising*", *Engramma* 98, maggio giugno 2012 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=849)

G. Pucci, "Le tecniche del bello: i canoni della scultura nella Grecia classica", in *La forza del bello*. Cat. Mostra, Milano 2008, pp. 51-57.

C. Di Dio, E. Macaluso, G. Rizzolatti (2007) "The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures", in *PLoS ONE* 2(11): e1201. doi:10.1371/journal.pone.0001201.

G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi 1997.

Michael Squire, *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy* (Ancients & Moderns), I.B.Tauris, London 2011.

A. FARASSINO, T. SANGUINETI, *Gli uomini forti*, Milano 1983.

F. PEZZETTI TONION, "Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in *Cabiria*", in *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovio e A. Barbera, Torino 2006, pp. 138-145.