

Stoichita e i corpi dell'arte

Giuseppe Di Napoli

16 Giugno 2026

In una forma estremamente sintetica e generale possiamo definire il corpo come un complesso sistema di organi anatomici, di tessuti biologici e di sostanze chimiche che permettono di mantenere in vita ogni essere vivente, conferendogli una forma riconoscibile, una singolare fisionomia e una propria identità. La vastità e la complessità dei problemi che lo studio del corpo solleva sono tali da richiedere il concorso di una moltitudine di discipline i cui apparati teorici ed epistemologici coinvolgono l'intero scibile umano: la descrizione delle sue macro e microstrutture, dei tessuti e degli apparati — muscolare, vascolare, nervoso, scheletrico — chiama in causa una sterminata enciclopedia di conoscenze, competenze e saperi: dalla biologia alla psicologia, dalla geometria alla chimica, dall'anatomia all'antropologia, dalla fisica alla psicoanalisi, dalla genetica alla meccanica e, naturalmente, dall'arte alla medicina.

Sarebbe tuttavia estremamente riduttivo considerare il corpo soltanto come l'involucro o il medium della vita animale, poiché esso costituisce anche una costruzione storica e culturale che incarna, nella società e nella storia, una sorprendente varietà di funzioni e significati, molti dei quali trascendono la sfera strettamente biologica e fisiologica. Nei differenti contesti culturali e nelle diverse circostanze storiche il corpo umano ha svolto, di volta in volta, compiti assai differenti: da quello di preservare e garantire la continuità della specie, assegnatogli dall'evoluzione, a quello di rappresentare la condizione umana attraverso le sofferenze inflitte da lapidazioni, mutilazioni e martiri, spesso accettate come il prezzo pagato per aver svolto una funzione di mediazione tra l'umano e il divino, fino a prestare il proprio volto alle divinità.

Con lo sguardo esperto dello storico dell'arte e la sensibilità del narratore di immagini, Victor Stoichita compone, nel suo [*Storie di corpi. Un'indagine sull'arte, la scienza e le credenze dell'età moderna*](#) (Il Saggiatore, Milano 2026), un itinerario critico che rivela i sorprendenti statuti ontologici assunti dall'immagine del corpo umano in alcuni momenti decisivi della storia della pittura. Il corpo

appare così, di volta in volta, presenza e fantasma, superficie e profondità, materia e simbolo; oggetto della nostra costante attenzione visiva e, insieme, immagine soggettiva che ciascuno offre allo sguardo altrui. È da questa consapevolezza che prende avvio la transizione del corpo da oggetto di presentazione a medium di rappresentazione. Stoichita racconta la storia del corpo attraverso le raffigurazioni pittoriche e, dunque, attraverso le concezioni e gli attributi che l'immaginario umano e la conoscenza scientifica gli hanno progressivamente attribuito. Ne descrive le metamorfosi e i mutamenti ontologici che lo hanno reso, alternativamente, presenza incarnata, offesa, torturata, afflitta, scorticata e menomata oppure fantasma, apparizione incorporea, supporto simbolico o mera superficie. In differenti contesti storici il corpo è stato considerato ora dotato di densità e profondità, custode di verità nascoste; ora strumento di sopraffazione animato da forze distruttive; altre volte ancora mezzo simbolico, forma astratta o modello ideale di perfezione estetica e trascendentale.

A partire dal XV secolo, allo sguardo interessato prevalentemente alla morfologia esterna del corpo, alle sue articolazioni, proporzioni e corrispondenze con canoni di bellezza più o meno ideali, si affianca un nuovo tipo di osservazione, più analitica e scientifica, incline alla descrizione della forma e della funzione di ogni organo, in particolare di quelli nascosti all'interno del corpo stesso.

Questo tipo di attività conoscitiva richiedeva che la superficie esterna venisse incisa, sollevata e rimossa per consentire allo sguardo di oltrepassarne lo spessore e scrutare la complessa struttura dei muscoli e delle ossa. Le conoscenze derivanti da queste nuove esplorazioni visive porteranno alla nascita dell'anatomia e all'invenzione di nuovi sistemi di raffigurazione, destinati a visualizzare i tessuti e gli organi fino ad allora invisibili, nonché la loro morfologia e il loro funzionamento.

Ebbe così inizio il progressivo superamento della credenza che proibiva la violazione dell'integrità del corpo, dominante nelle scienze e nelle arti fino agli inizi del XVI secolo, quando, per esigenze artistiche e per pressanti necessità mediche, furono ammesse le dissezioni anatomiche dei cadaveri. Si avviò così un incessante processo di affinamento delle conoscenze relative alla meccanica dei movimenti degli arti e al funzionamento di ciascun organo, dando origine, nell'epoca moderna, a una nuova storia del corpo protesico: forme sempre più sofisticate di riparazione del corpo, trapianti, sostituzioni e integrazioni di arti e organi, sia biologici sia tecnologici, capaci di svolgere funzioni indispensabili al mantenimento stesso della vita.

Ha inizio così l'epoca in cui la biologia si fonde con la tecnologia e con l'informatica, superando il tradizionale dualismo uomo-macchina e promuovendo l'avvento del cyborg, del transumano, del postumano, dell'ibrido e del sé digitale. Quest'ultimo aspetto è stato affrontato da Vittorio Gallese nel saggio *Il Sé digitale. Dai neuroni specchio alla mediazione tecnologica* (Raffaello Cortina, Milano 2026). Studi come quelli di Gallese e di Antonio Damasio richiamano l'attenzione sul fatto che il corpo non sia riducibile a mero contenitore degli organi vitali dell'essere vivente. Al suo interno trovano infatti spazio anche una sorta di "organi astratti" — mente, anima, psiche, istinto, coscienza, inconscio, desiderio, pulsione — attivati da processi fisiologici ed elettrochimici che danno forma a pensieri, emozioni e sentimenti, vale a dire a quelle entità immateriali incaricate di costruire il senso stesso della vita del corpo.

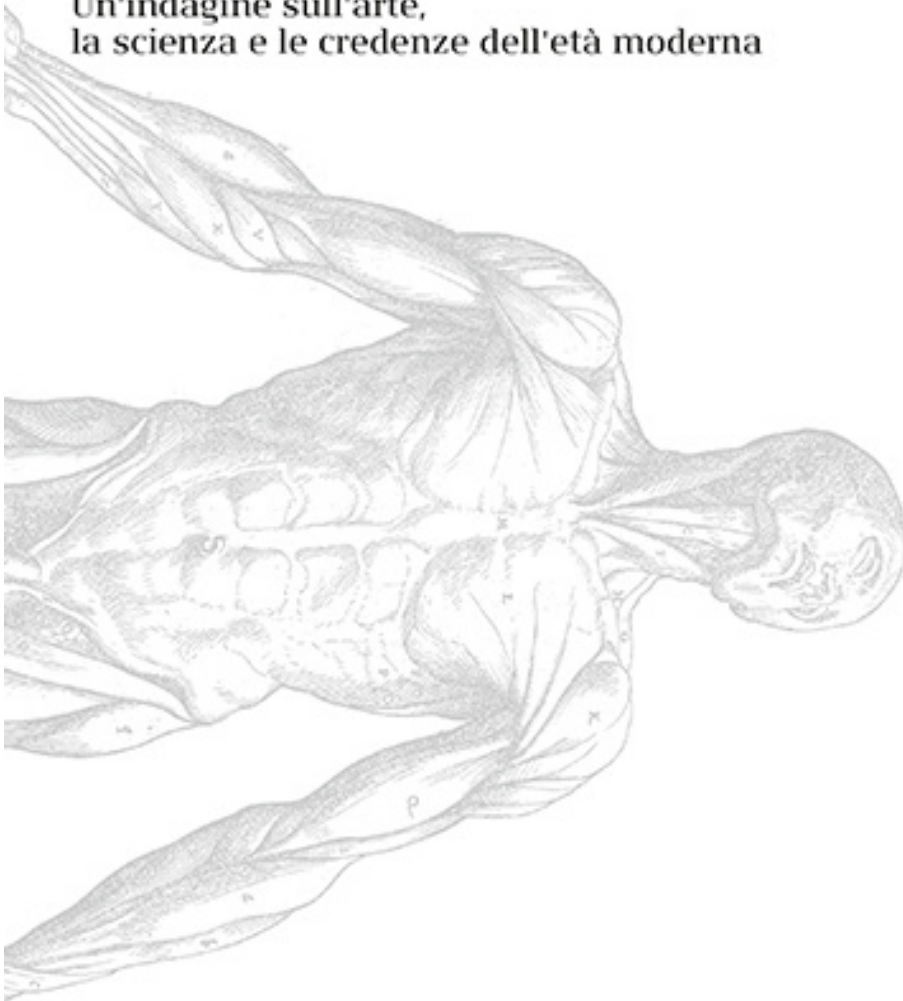
Il percorso proposto da Stoichita non segue un rigoroso ordine cronologico, ma procede "per figure", attraverso tematiche che, nell'evoluzione delle immagini del corpo, possono essere ricondotte a tre grandi ambiti solo apparentemente distanti, ma in realtà profondamente convergenti. Uno di questi riguarda la rilevanza che il corpo umano ha esercitato nell'arte rinascimentale, testimoniata dalle diffuse raffigurazioni di nudi e dagli studi anatomici che inducono a interrogarsi sui rapporti intercorrenti, in quel periodo, tra "carne" e "pelle", tra la profanazione del corpo e la sua glorificazione.

Victor I. Stoichita



Storie di corpi

Un'indagine sull'arte,
la scienza e le credenze dell'età moderna



ilSaggiatore

Traduzione di
Rossella Savio

Nella seconda metà del XV secolo la rappresentazione pittorica del corpo umano costituì lo spartiacque tra due concezioni della pittura: quella toscana, fondata sul disegno, e quella veneta, incentrata sul colore. A Firenze Leon Battista Alberti, nel *De pictura* del 1436, prescriveva il seguente precetto: “così dipingendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascun moscolo”. Il procedimento pittorico toscano indicato dall’Alberti suggerisce una costruzione formale che prende avvio dalla struttura invisibile dello scheletro, prosegue con l’aggiunta della massa muscolare e si conclude con la pelle, la superficie visibile del corpo. Stoichita contrappone tale procedimento a quello seguito da Tiziano, che

privilegia invece la massa cromatica, metafora della carne, alla quale viene successivamente conferita la struttura scheletrica. “La carne dei fiorentini non è — come a Venezia — quella che si trova, per così dire, nella pelle, ma quella che ricopre lo scheletro, lasciandolo al contempo intuire” (p. 40). L’elemento decisivo di questa contrapposizione è dunque la pelle, organo traslucido e visibile per eccellenza, attraverso il cui incarnato i pittori veneti fanno percepire sinesteticamente la morbidezza della carne. Il procedimento opposto seguito dai pittori toscani assegna invece alla pelle il compito di rendere percepibile la tensione muscolare sottostante e l’origine dei movimenti che animano il corpo. Giorgio Vasari identificherà questo procedimento — “la ricerca dei muscoli, con facilità graziosa e dolce, che apparisce tra il vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive” — come la “terza maniera”, ossia il livello più alto raggiunto dalla scuola toscana nell’arte di Leonardo, Raffaello e Michelangelo.

Il secondo ambito in cui Stoichita esercita il proprio sguardo critico riguarda la duplice funzione del corpo quale attore e bersaglio del potere. Il corpo si riveste così di involucri, corazze e dispositivi difensivi destinati a proteggere la carne dalla violenza delle armi, non meno insidiosa, sostiene Stoichita, di quella esercitata dallo sguardo.

La sottomissione allo sguardo ha infatti contribuito a trasformare il corpo in un mero involucro cutaneo, rivestito di ornamenti, incisioni, veli o armature e perfino duplicabile nella propria immagine dipinta o scolpita.

Per ragioni di spazio non è possibile qui ripercorrere tutte le “figure” che il corpo assume nella storia della rappresentazione pittorica descritta da Stoichita in questo libro ricchissimo di riferimenti bibliografici; è tuttavia necessario soffermarsi almeno sulla funzione simbolica dell’armatura. Questo sovracorpo, esibito tanto nei combattimenti quanto nelle parate e nei tornei, ha spesso svolto il compito di ostentare metaforiche ibridazioni con organi di animali forti e coraggiosi — occhi di falco, cuore di leone — finalizzate sia a sottrarre il corpo alla vista del nemico sia a conferirgli un’apparenza sovradimensionata e una forza sovrumana.

Anche il tatuaggio, in molte culture, aveva originariamente il compito di proteggere il corpo, rivestendolo di segni chiamati a preservarne l’integrità di fronte ai pericoli materiali e spirituali. Per alcuni popoli il tatuaggio equivaleva a un’armatura simbolica, a una corazza idealmente inespugnabile benché composta soltanto di segni.

Strettamente connesso al precedente è il terzo ambito individuato da Stoichita, in cui viene tematizzata la controversa questione della presenza e dell'assenza del corpo, chiamato a incarnare una realtà quasi impercettibile, collocata al confine tra visibile e invisibile, tra il "corpo" delle anime e l'"anima" dei corpi. Qui prende forma la figura del fantasma: un essere che si realizza tra apparizione e scomparsa, conferendo una sorta di corpo visibile anche a ciò che appartiene all'immaginario.

Nel capitolo "La pelle di Michelangelo", Stoichita offre una delle più efficaci tematizzazioni di questa problematica. Sulla parete di fondo della Cappella Sistina Michelangelo dipinge, tra il 1534 e il 1541, il *Giudizio universale*, nel quale san Bartolomeo regge nella mano sinistra la propria pelle scorticata. In realtà quella pelle non appartiene al santo. Tra il volto di san Bartolomeo e quello della pelle scorticata sussiste infatti una evidente differenza somatica: il santo è calvo, mentre il volto della pelle possiede capelli e, soprattutto, somiglia chiaramente a Michelangelo. L'artista ha dunque trasferito la propria identità nella pelle del santo.

Il punto cruciale dell'interpretazione di Stoichita consiste nell'osservare che Michelangelo non si rappresenta come un corpo senza pelle, ma come una pelle senza corpo. "L'Essere che ci fissa con i suoi occhi vuoti non è uno 'scorticato', ma, al contrario, e nel senso più preciso del termine, uno 'scarnificato'". Questa osservazione è gravida di conseguenze teologiche ed ermeneutiche: nel momento della resurrezione dei corpi Michelangelo si presenta come una spoglia priva di carne, come un corpo assente. Più che identificarsi con il santo, l'artista sembra testimoniare, attraverso il meccanismo dell'autoproiezione, una radicale sospensione dell'io. Al di là della pelle e del volto, il corpo glorioso cui egli anela sopravvivenza e salvezza sembra coincidere unicamente con la propria opera.

Non esiste, del resto, un io senza corpo. Freud scriveva che l'io è innanzitutto un'entità corporea: una mappa sulla quale memoria, desiderio, gioia e dolore tracciano il loro percorso. È il luogo in cui la psiche prende forma e attraverso cui il soma vive e insieme trascende se stesso. Vittorio Lingiardi lo ha espresso con particolare efficacia nel suo *Corpo, umano* (Einaudi, Torino 2024). Un'ulteriore conferma emerge dalle pagine dedicate al dipinto di Francisco de Zurbarán raffigurante san Francesco inginocchiato in preghiera, con lo sguardo rivolto verso l'alto, colto al culmine di un'esperienza visionaria di straordinaria intensità, nonostante il santo avesse ormai quasi perduto la vista. Oltre al corpo e alla carne, Stoichita dedica grande attenzione anche al tema dello sguardo e del volto. In ogni ritratto lo sguardo svolge infatti una funzione dominante, tanto comunicativa quanto introspettiva. Tra i numerosi modi in cui la pittura ha

rappresentato lo sguardo, quello adottato da Tiziano nel *Ritratto di Filippo Archinto* del 1558, oggi conservato al Philadelphia Museum of Art, appare particolarmente enigmatico. Un velo semitrasparente copre parte del volto del cardinale e ne occulta quasi completamente l'occhio destro. Ne deriva un ritratto parzialmente nascosto, un volto visibile soltanto in parte, uno sguardo interrotto che sembra prestarsi al gioco ambiguo del mostrare e del celare. Il parziale occultamento nulla sottrae alla forza inquietante dello sguardo; anzi, proprio il velo sembra accrescerne l'intensità. Secondo Stoichita, tale soluzione pittorica sarebbe da ricondurre alla nomina di Archinto ad arcivescovo di Milano nel 1556, incarico il cui esercizio fu ostacolato dai potentati locali, relegandolo di fatto alla condizione di "arcivescovo ombra". Questi esempi documentano in modo inconfutabile come la storia del corpo coincida con la storia stessa dell'uomo, delle sue opere, delle sue credenze e del suo pensiero. Il corpo ne custodisce la memoria incarnata, conservando le tracce di tutte le vicissitudini che il tempo ha impresso alla sua esistenza.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

