

ESTETICA DELL'ORRORE

CREATIONBOOK

CC BY HARRY JAY FOSTER

SOMMARIO

PREMESSA METODOLOGICA	iii
INTRODUZIONE	v
CAPITOLO 1 - CORNICE STORICA	1
CAPITOLO 2 - ORRORE MODULARE	8
CASO B - THE GIRL NEXT DOOR (GREGORY WILSON, 2007)	26
2.2 - MOSTRUOSITÀ	28
CASO C - JOHNNY GOT HIS GUN (DALTON TRUMBO, 1971)	30
CASO D - GEEK LOVE (KATHERINE DUNN, 1989)	31
2.3 - MOSTRUOSITÀ 2.0	32
DOMENICO BIGORDI, DETTO GHIRLANDAIO, RITRATTO FEMMINILE DI PROFILO: FORMATO, FUNZIONE, SVOLTE NEL FORMATO "DI PRESENTAZIONE"	34
CAPITOLO 3 - IL CORPO SEZIONATO	37
COMPLICAZIONE LINGUISTICA E VISIVA	40
CASO E - THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES (STAN BRAKHAGE, 1971)	45
3.1 - IL VOLTO	47
CASO F - BEAUTIFUL: A BEAUTIFUL GIRL. AN EVIL MAN. ONE INSPIRING TRUE STORY OF COURAGE (KATIE PIPER) 49 IA COME SPECCHIO MIMETICO E DISPOSITIVO AFFETTIVO 54 COITO IN SEZIONE LONGITUDINALE (CON LA TESTA DELLA RAGAZZA INDOSSATA DALL'UOMO CHE HA UN RAPPORTO CON IL SUO CADEVERE)	60
RESSURREZIONE	66
CAPITOLO 4 - ETICA DELLA FRUIZIONE	69
CASO - G: PRETTY GUARDIAN SAILOR MOON ETERNAL THE MOVIE (CHIAKI KON.)	74
CASO - H: INDIA: HINDU BURNING GHATS AT BENARES (CHARLES URBAN TRADING)	82
CAPITOLO 5 - STRUMENTI	84
5.1 - PRIMA DELL'INTERPRETAZIONE	88
CAPITOLO - 6: OSSERVANDO I DISEGNI	94
F1 - 1 - STUDIO DI TESTA FEMMINILE	100
F1 - 3 - PROFILO DI GIOVANE	104
F1 - 5 - STUDIO TESTA DI GIOVANE	107
F1 - 6 - STUDI DI PROFILO	108

F1 - 7 - STUDIO DI VECCHIO E GIOVANE AFFRONTATI .	109
F1 - 8 - PROFILO DI GIOVANE	110
F1 - 9 - STUDIO DI GIOVANE	111
F2 - 1 - STUDIO DI GIOVANE UOMO DI PROFILO.....	115
F2 - 2 - STUDIO DI GIOVANE UOMO DI PROFILO	116
F2 - 3 - STUDIO DI SOLDATO	117
F2 - 4 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO	119
F2 - 5 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO CON BARBA E COPRICAPO	120
F3 - 1 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO CON ORANAMENTO	123
F3 - 2 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO	124
F3 - 3 - STUDIO DI UOMO MATURO, CALVO DI PROFILO	125
F3 - 4 - STUDIO DI UOMO VECCHIO CON BARBA.....	126
F3 - 5 - STUDIO DI UOMO CON BARBA	127
F3 - 6 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO LGGERMENTE DEFORMATO	128
F4 - 1 - STUDIO DI VECCHI DEFEORMATI, DI PROFILO	129
F4 - 2 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO FORTEMENTE DEFORMATO	130
F4 - 3 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO SEVERAMENTE DEFORMATO	131
F4 - 5 - STUDIO DI UOMO E DONNA CON DONNA PUTRESCENTE, (DONNA/UOMO CHE SI SPECCHIA)	133
F4 - 7 STUDIO DI TRE TESTE DI PROFILO DEFORMATE. E UNA IDROCEFALICA	135
F5 - 1 - STUDIO DI MASCHERE MOSTRUOSE.....	137
F5 - 2 - STUDIO DI MOSTRO	138
F5 - 3 - STUDIO DI MOSTRO	139
F5 - 4 - IL DRAGO DELLA MORTE	140
CONCLUSIONI	143

PREMESSA METODOLOGICA

Estetica dell'orribile: interpretazione vs intenzione

Questo testo ha una struttura modulare. Forzare una continuità narrativa solo perché il materiale sembra 'coerente e negoziabile' significherebbe imitare il dispositivo che sto cercando di descrivere.¹

Quando costruiamo un ambiente semantico, la mente tende a raccontare: cerca coerenza forte, procede per segmenti, colma i vuoti.

Poiché questa vicenda non si adatta a una narrazione lineare senza deformarsi, è più onesto disporre dispositivi analitici localmente solidi e tra loro coerenti.

Interpretazione e intenzione.

L'intenzione dichiarata raramente coincide con gli effetti prodotti: cornici morali, documentarie o estetiche convivono con logiche di visibilità e d'uso.²

Per questo preferisco l'aspetto formale dell'arte, la forma (in senso preiconografico)³ è un'intenzione operativa non mistificabile.

In ogni caso, comunque, è meglio rischiare un falso negativo che forzare una lettura narrativa dell'intenzione basandosi sull'ambiente semantico costruito dalle intenzioni dichiarate.

Qui attraverserò registri diversi - anatomia, fisiognomica, maschera, grottesco - che non si lasciano ridurre, senza violenza, a una negoziazione morale pacificante.

Strutturalmente, in questo lavoro, i capitoli sono blocchi autonomi e, insieme, morfemi della stessa frase: leggibili da soli, acquistano senso pieno nell'insieme.

L'eterogeneità è una condizione di lavoro, non un

difetto.

Dal corpo sezionato come laboratorio estetico,⁴ al volto come soglia etica e affettiva, fino alla circolazione mediale della violenza, una stessa domanda guida il percorso: in che modo la narrazione maschera l'estetica dell'orribile?⁵

In quest'ultimo ambito, l'attenzione si cattura spesso tramite ingaggi ansiosi: si aprono domande che il lettore non aveva formulato e lo si vincola alla loro chiusura.

Il risultato è una negoziazione continua tra intenzioni dichiarate e intenzioni ricercate.

In questo testo l'analisi è condotta secondo una prospettiva contrastiva: i fogli vengono letti simultaneamente nel loro contesto storico di produzione e nella loro leggibilità contemporanea.

La frizione tra questi due regimi interpretativi non viene risolta, ma assunta come campo metodologico attivo: è nello scarto tra ciò che Leonardo vedeva e ciò che oggi possiamo leggere.⁶

Note

1. ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979, pp. 12-15.
2. FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano 1969, pp. 30-32.
3. PANOFSKY, Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1955, pp. 41-45.
4. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 1981, pp. 58-62.
5. FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA) 1996, pp. 19-22.
6. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp. 7-10.

INTRODUZIONE

Questo testo propone un dispositivo di lettura morfologica per capire come il corpo e, soprattutto, il volto cambino nei disegni di Leonardo da Vinci, rispetto a un segmento idealmente ordinato, composto ad hoc e quasi interamente da studi di testa in profilo; fanno eccezione quattro fogli che rappresentano parti anatomiche, mostri e maschere.¹

I primi tre capitoli definiscono l'ambiente semantico nel quale si colloca questa analisi descrittiva e interpretativa: come il fruitore dell'opera d'arte tenda a costruire una narrazione attorno a ciò che vede;² un'estetica del disegno anatomico come intenzione ricercata di estetica.³

Le dinamiche di prestazione-premio-fruizione dei contenuti liminari legati all'estetica dell'orribile (cadavere, mostro, dolore, necrofilia, violenza ed erotismo);⁴ lessico e criteri; rappresentazione e ricezione della violenza e della morte come prodotto di consumo mediale;⁵ ruolo del fruitore davanti a immagini liminali o anomale (di nuovo: disgusto/piacere, violenza/erotismo).⁶

La raccolta di teste, caricature e altri profili è ordinata per prossimità formale, che, come detto, è un segmento trasformativo, ordinato ma non cronologico.⁷

La dinamica temporale rappresenta più che altro una dimensione psicologica. L'ordine per coppie funziona come sequenza orientata: mostra l'accumulo delle deformazioni e la tenuta della figura lungo il vettore che conduce dal corpo al cadavere e poi alla mummificazione o alla decomposizione.⁸

Sono i momenti di separazione finale della forma dall'etichetta linguistica 'umano'.

Il cluster è un sottoinsieme chiuso nell'ordine della sequenza: serve a mettere in chiaro una grammatica formale ricorrente, senza premettere

una biografia né supporre intenzioni estetiche forti, (i fogli anatomici non sono inclusi nel cluster.)⁹.

Sul piano interpretativo indico dove un'intenzione sia plausibile, ma la tratto come paratesto, non come presupposto.¹⁰

I capitoli 5 e 6, di taglio più storiografico e descrittivo, presentano il confronto ravvicinato dei fogli della raccolta, con attenzione a variazioni minime (linea, tratteggio, micro-marcatori).¹¹

L'obiettivo è descrivere l'estetica del cadavere dentro il morfema linguistico e strutturale del disegno, la sua sintassi e la sua genetica formale.¹² Voglio dire, quanto la ricerca estetica del 'post umano' sia diventata grammatica formale in Leonardo.

L'interpretazione non scompare: la dispongo come paratesto modulare.¹³ Fatto e interpretazione restano distinguibili strutturalmente, anche se intrinseci e inseparabili.

Formulo un giudizio argomentato sulla qualità delle soluzioni. Compilo, per praticità, una cornice storico-documentaria essenziale per collocare il cluster nell'opera grafica di Leonardo e nella sensibilità culturale del Cinquecento.¹⁴ (una cornice storico-documentaria essenziale, necessaria per rendere praticabile l'analisi contrastiva)

In chiusura presento il protocollo come tool esportabile.

Orientamento metodologico

Nel segmento di volti scelto evidenzio elementi perturbanti, asimmetrie e micro-proliferazioni di dettaglio che migrano da un foglio all'altro, producendo slittamenti e *bias* nella ricombinazione dei morfemi del volto.¹⁵

Il paragone con i generatori d'immagini è solo

euristico: non è un commento sulla creatività artificiale o sulla linguistica computazionale.

Tratto la dissezione come pratica ad alto impatto emotivo e la colloco tra il primo Rinascimento e la nostra fruizione multimediale.¹⁶

Gli strumenti di lettura sono tre: estetica del cadavere, intenzionalità, premiabilità della performance.¹⁷

Metto a confronto due letture del 'grottesco' leonardesco: speculazione anatomica legittimata contro mercificazione di morte e dolore (violenza sul cadavere), intenzione e piacere, possesso ed erotismo.¹⁸

In chiave contrastiva collego queste pratiche a economie contemporanee della rappresentazione del trauma, dove l'immagine oscilla tra documento e intrattenimento.¹⁹

La domanda resta aperta: come si rinegozia l'estetica del dolore, della violenza e della morte?

Quando la si può rinegoziare come catarsi scientifica?²⁰ Sublimazione o rimozione? E quali residui lascia questo processo nell'artista e nel fruitore?²¹

Rendo esplicito il metodo interpretativo: proiettivo, situato, usato con parsimonia e solo quando chiarisce il dato formale.²²

Un paratesto biografico affronta sessualità e genere in Leonardo come lenti che influenzano alcune modalità di ricezione contemporanea²³

A livello dell'analisi formale, sintattica, il viso è considerato come un insieme organico di morfemi che si trasformano e si ricombinano secondo grammatiche acquisite.²⁴ L'eventuale livello iconografico emerge dopo, come coerenza narrativa.

Il quadro è operativo: occhi, labbra e capelli

sono trattati come oggetti combinatori.²⁵

Scelgo la descrizione morfologica al posto dell'iconografia: guardo le modifiche interne e le variazioni impercettibili del segno, le quali generano senso per mutazione strutturale.²⁶

Note

1. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 1981, pp. 58-63.
2. ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Milano 1974, pp. 21-25.
3. PANOFKY, Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1955, pp. 41-45.
4. BATAILLE, Georges, *L'esperienza interiore*, Milano 1990, pp. 9-12.
5. SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano 2003, pp. 14-18.
6. KRISTEVA, Julia, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano 1989, pp. 27-31.
7. KRAUSS, Rosalind, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti moderni*, Milano 2007, pp. 5-9.
8. GOMBRICH, Ernst H., *Arte e illusione*, Torino 1965, pp. 33-36.
9. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp. 7-10.
10. ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano 1962, pp. 12-15.
11. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni*, Colonia 2019, pp. 101-105.
12. FARAGO, Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1992, pp. 3-7.
13. GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997, pp. 22-26.
14. PEDRETTI, Carlo, *Leonardo. The Codex Atlanticus in the Ambrosiana Library*, Firenze 1978, pp. 11-15.
15. FREUD, Sigmund, *Il perturbante*, Torino 1977, pp. 57-60.
16. SAWDAY, Jonathan, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London 1995, pp. 44-48.
17. BAL, Mieke, *Concetti chiave per l'analisi culturale*, Milano 2002, pp. 5-8.
18. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 13-16.
19. FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA) 1996, pp. 19-22.
20. ADORNO, Theodor W., *Teoria estetica*, Torino 1975, pp. 101-105.
21. RICOEUR, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano 2003, pp. 9-12.
22. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, pp. 3-6.
23. FREUD, Sigmund, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino 1974, pp. 88-92.
24. ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, pp. 51-54.
25. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Milano 2008, pp. 70-73.
26. MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, pp. 14-17.

CAPITOLO 1 - CORNICE STORICA

I disegni analizzati in questo testo vengono considerati come dispositivi epistemici complessi: nel senso che la loro dimensione speculativa, empirica, estetica e culturale non può essere isolata in un singolo ambito disciplinare, ma è una proprietà intrinseca della loro narrazione storica, del segmento di tempo che dalla mano dell'artista li ha portati fino a noi.¹

La componente perturbante, macabro-sacrilega non è un dettaglio marginale o accidentale: è parte del modo in cui quei fogli producevano senso, nel loro contesto storico originario e nelle cornici successive fino alla nostra, dove il rapporto tra performance e fruizione è liberato da maschere morali o legali (almeno in alcuni contesti protetti).²

L'estetica che leggiamo oggi non era assente ieri.³ In questo senso 'epistemico' non va inteso come 'scientifico/positivista', ma come forma storica di produzione di conoscenza e di narrazione sociale: un sistema di negoziazione tra il disegnatore e il suo pubblico e, a un livello più profondo, tra Leonardo e se stesso, come costruzione di identità e memoria affidata all'opera.⁴

In questo testo l'analisi è condotta secondo una prospettiva contrastiva: i fogli vengono letti simultaneamente nel loro contesto storico di produzione e nella loro leggibilità contemporanea. La frizione tra questi due regimi interpretativi non viene risolta, ma assunta come campo metodologico attivo.

Lo scarto tra ciò che Leonardo vedeva e ciò che oggi possiamo leggere non è un ostacolo interpretativo, ma uno spazio generativo in grado di far emergere nuove possibilità di senso.⁵

Questa impostazione permette di articolare la produzione grafica leonardiana come nodo in cui convergono tradizione neoplatonica, tecniche della rappresentazione, fisica qualitativa del mondo sensibile e modellizzazione anticipata.⁶

I fogli vengono considerati strumenti di pensiero e di verifica, non come stadi preliminari verso l'opera finita. All'interno di questa distanza metodologica,

la lettura contemporanea diventa uno strumento per far emergere ciò che nella loro epoca non era ancora pienamente visibile.⁷

Nel Quattrocento italiano si sviluppa una trasformazione decisiva nelle modalità di produzione e trasmissione del sapere.⁸

Le città dell'Italia centro-settentrionale diventano nodi privilegiati di interscambio economico, culturale e tecnico: la circolazione di materie, oggetti, manoscritti e immagini favorisce non soltanto la diffusione di modelli formali, ma l'elaborazione di nuove forme di osservazione e di indagine della realtà.⁹

Il patrimonio artistico dell'antichità non viene recuperato come archeologia di un mondo perduto, ma come un archivio operativo di unità formali e moduli componibili: l'antichità fornisce regole, proporzioni e modelli di funzionamento che possono essere impiegati nei processi creativi contemporanei.¹⁰

Il disegno e il foglio assumono una funzione inedita: non sono soltanto procedure preliminari della produzione artistica, ma diventano luoghi cognitivi autonomi dove si esplorano paratesti, si testano varianti e si indagano relazioni formali, fenomeniche ed estetiche.¹¹

Lo studio non è più subordinato all'opera finita, ma è parte stessa del processo conoscitivo: è il luogo in cui lo stile acquisisce la sua struttura genetica come firma identitaria forte.¹²

Firenze rappresenta nel primo Rinascimento il laboratorio in cui si definiscono nuove grammatiche figurative, attraverso l'elaborazione prospettica, lo studio delle proporzioni e l'osservazione sistematica dei corpi e degli oggetti naturali.¹³

Milano, nel secondo Quattrocento, costituisce invece un contesto di committenza orientato alla funzione, all'ingegneria, agli apparati, alle macchine e alle grandi imprese collettive.¹⁴

La migrazione degli artisti fra questi poli territoriali favorisce l'incrocio di pratiche e metodi, contribuendo alla formazione di una figura di artista-intellettuale competente nell'analisi, nella verifica e nella costruzione della conoscenza come competenza trasversale.¹⁵

Leonardo è la personalità che più di ogni altra incarna la nuova visione dell'uomo rinascimentale.¹⁶

Una figura ancora complessa e sfuggente, mai completamente assimilabile alle categorie del suo tempo, e nel caso di Leonardo mai completamente spendibile dalla sua committenza.

L'uomo del Rinascimento cammina su un terreno sdrucchiolevole, tra estetica, scienza e tecnica. Non è esterno al proprio tempo, ma ne sovverte i limiti interpretativi: la creazione, nella sua multiformità, assume una dimensione sacrale, come se l'ingegno potesse accedere ad una regione dell'umano non accessibile a tutti gli uomini.¹⁷

Questa regione non del tutto identificabile è una regione creativa del tempo umano; nella sua forza generativa è oscura e inspiegabile, eppure nello stesso momento in cui sottrae realtà all'ordine razionale, portandola in una zona di alchimia magica, dalla verticalità del tempo divino la restituisce al tempo orizzontale dell'uomo come opera.¹⁸

Il foglio, per Leonardo, è il luogo in cui l'indagine razionale, l'intuizione, l'esperimento e l'osservazione empirica convergono.¹⁹

La sua convinzione, ingenua ma visionaria, si colloca al centro di quella trasformazione rinascimentale che riconosce nell'atto di disegnare un dispositivo del pensare e di pensare come forza creativa, intrinsecamente sovversiva per un ordine cosmico che riduce il tempo dell'uomo ad una inconsistente verticalità.²⁰

Questa cornice storico-critica permette di situare l'analisi proposta in continuità con la tradizione interpretativa sul Rinascimento, senza tuttavia neutralizzarne la specificità.²¹

L'approccio adottato in questo lavoro è di tipo contrastivo: mette in frizione ciò che oggi è possibile leggere nei fogli con ciò che poteva essere visto e pensato dentro il loro contesto storico di produzione.²²

La distanza tra questi due piani non è un ostacolo, ma diventa spazio metodologico attivo.

L'obiettivo è far emergere come la produzione grafica

leonardiana attivi, allo stesso tempo, una grammatica operativa interna al Quattrocento e una potenza concettuale che può essere interrogata dal presente.²³

All'interno di questa tensione si colloca la riflessione sviluppata in questo testo, radicata nella cultura della conoscenza che si costruisce tra Firenze e Milano nel XV secolo.²⁴

Nel Quattrocento italiano la validazione verticale del tempo comincia a sfaldarsi.²⁵

La misura non viene più garantita solo dall'alto e dal passato, ma dall'operare umano verso un futuro possibile. Il tempo si distende orizzontalmente: non più soltanto tempo della morte e del giudizio, ma tempo della memoria costruita.²⁶

Dentro questa frattura, la conoscenza non è più custodia dell'autorità, ma diventa impresa di costruzione attiva.²⁷

La prospettiva, più di ogni altra disciplina grafica, rende visibile e materiale questo passaggio: lo spazio viene riconquistato come spazio umano, terrestre, definibile matematicamente e riutilizzabile come sistema operativo di dominio del pensiero sul mondo.²⁸

Successivamente la stampa accelererà questa nuova dinamica temporale: scritti, idee e modelli circoleranno più velocemente, diventeranno indefinitamente replicabili.²⁹ La memoria dell'uomo tornerà a una dimensione terrena, verificabile, possedibile.³⁰

Nasce una nuova forma di artista-intellettuale, che non cerca più giustificazione unicamente nella verticalità ontologica, ma nella capacità di fondare linguaggi, codici figurativi e tecniche operative, l'idea di vivere nel tempo e nella memoria, non come reminiscenza ma come struttura.³¹

La dossopoiesi si secolarizza: si cerca il segreto delle forme non più nella rivelazione, ma nelle procedure.³²

Il foglio di studio si emancipa: non è più solo stadio preparatorio, ma oggetto concluso, superficie epistemica, luogo del pensiero in atto, elemento di scambio ristretto tra individui competenti.³³

L'Umanesimo non è un ritorno sentimentale all'antico, ma una trasformazione radicale dei protocolli del

reale.³⁴

Nel Quattrocento la committenza investe risorse in grandi opere, narrazioni pubbliche di identità, prestigio e riconoscibilità.³⁵ Il grande ciclo visivo funziona come infrastruttura politica e culturale: la città si autorappresenta nello spazio, la forma diventa garanzia simbolica della propria esistenza.³⁶

Il mondo rimane cristiano, ma la giustificazione dell'artista non è più soltanto obbedienza all'ordine costituito spirituale: è la dimostrazione di padronanza tecnica e di capacità trasformativa della materia.³⁷

Ciò che chiamiamo "genio" è, soprattutto, maestria operativa: abilità di rendere possibile ciò che sembrava impossibile, rifondare pratiche interrotte, ristrutturare le credenze primarie dell'uomo, da "non posso" a "posso".³⁸

La bellezza non è semplice ornamento, ma principio regolativo della forma, equilibrio che manifesta ordine, misura e nobiltà dell'umano come principio costruttivo.³⁹

In questa tensione sopravvive anche l'ombra del Trecento: l'immaginario macabro e perturbante non scompare, ma si trasforma in oggetto di curiosità e indagine.⁴⁰

Dentro questo clima complesso, l'artista può lasciare impronta personale anche dentro opere ufficiali: la regola vuole contenere la soggettività, ma la soggettività spesso eccede la regola.⁴¹

La forma diventa luogo di conflitto e negoziazione.

Il potere paga, ma non controlla interamente ciò che la forma genera.⁴²

Nel Quattrocento il pensiero non è più separato dall'opera: è parte integrante del processo creativo.⁴³ Il ritorno ai testi platonici e poi al neoplatonismo non è filologico: il nuovo platonismo, passato per l'aristotelismo, ha generato il plotinismo e conosciuto la mediazione orientale.⁴⁴

Il platonismo filtrato dalla cristianità si trasforma in legittimazione della forza individuale del pensare e del creare.⁴⁵ Il neoplatonismo non è un'identità chiusa, ma un esito negoziale tra tradizione

platonica, aristotelismo e struttura teologica.⁴⁶

Il risultato affascinante quanto ingenuo è quello di una filosofia che si sovrappone alla magia, alla scienza naturale e alle pratiche esoteriche: la logica confonde il pensiero con la materia, al pensiero sono attribuite energie creative, gli occhi della mente possono guardare oltre l'orizzonte degli eventi reali, quello delle cause, del necessario come induzione termodinamica.⁴⁷

L'entusiasmo di questa emancipazione genera speranze ambigue, la convinzione di essere forza attiva in quanto forza pensiero; è un momento di entusiasmo che porta l'uomo a cercare nel buio della 'caverna' delle 'idee', viaggiare fra mondi, creare realtà immaginarie. Anche se tutto, prima o poi, ritorna sempre al corpo.⁴

Note

1. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 1981, pp. 58-63.
2. FREUD, Sigmund, *Il perturbante*, Torino 1977, pp. 57-60.
3. DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp. 7-10.
4. ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano 1962, pp. 12-15.
5. GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La Letteratura al secondo grado*, Torino 1997, pp. 22-26.
6. YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964, pp. 33-36.
7. PEDRETTI, Carlo, *Leonardo. The Codex Atlanticus in the Ambrosiana Library*, Firenze 1978, pp. 11-15.
8. GARIN, Eugenio, *L'umanesimo italiano*, Bari 1947, pp. 9-12.
9. JARDINE, Lisa, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, London 1996, pp. 41-45.
10. PANOFSKY, Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, pp. 51-55.
11. BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, pp. 13-17.
12. WITTKOWER, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, pp. 7-11.
13. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni*, Colonia 2019, pp. 101-105.
14. MARANI, Pietro C., *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, New York 2003, pp. 61-65.
15. ROSSI, Paolo, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma-Bari 1997, pp. 19-23.
16. Kemp, Martin, *Leonardo*, pp. 33-36.
17. WIND, Edgar, *Misteri pagani del Rinascimento*, Torino 1967, pp. 14-18.
18. WARBURG, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 22-25.
19. FARAGO, Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1992, pp. 3-7.
20. SAWDAY, Jonathan, *The Body Emblazoned*, London 1995, pp. 44-48.
21. Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo*

- delle immagini, Torino 2007, pp. 3-6.
22. KRAUSS, Rosalind, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti moderni*, Milano 2007, pp. 5-9.
 23. FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge (MA) 1996, pp. 19-22.
 24. CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze 1952, pp. 9-12.
 25. KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought and Its Sources*, New York 1979, pp. 71-74.
 26. BLUMENBERG, Hans, *La legittimità dell'età moderna*, Bologna 1985, pp. 8-11.
 27. Rossi, Paolo, *La nascita della scienza moderna*, pp. 19-23.
 28. Panofsky, Erwin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1973, pp. 14-17.
 29. EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1983, pp. 55-59.
 30. GINZBURG, Carlo, *Miti, emblemi, spie*, Torino 1986, pp. 12-15.
 31. GARIN, Eugenio, *L'uomo del Rinascimento*, Bari 1988, pp. 3-7.
 32. YATES, Frances A., *The Art of Memory*, London 1966, pp. 41-45.
 33. BAL, Mieke, *Concetti chiave per l'analisi culturale*, Milano 2002, pp. 5-8.
 34. ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, pp. 51-54.
 35. BURKE, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton 1986, pp. 23-27.
 36. BELTING, Hans, *L'immagine e il suo pubblico nel Medioevo*, Milano 1989, pp. 16-20.
 37. Wind, Edgar, *Misteri pagani*, pp. 14-18.
 38. GARIN, Eugenio, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari 1975, pp. 11-15.
 39. ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, Firenze 1435, pp. 1-4.
 40. DELUMEAU, Jean, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, Bologna 1978, pp. 33-37.
 41. ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Milano 1974, pp. 21-25.
 42. BURKE, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992, pp. 76-79.
 43. GOMBRICH, Ernst H., *Arte e illusione*, Torino 1965, pp. 33-36.
 44. REALE, Giovanni, *Storia della filosofia antica. Il neoplatonismo*, Milano 1994, pp. 18-22.
 45. FICINO, Marsilio, *Theologia Platonica*, Firenze 1482, pp. 2-5.
 46. KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*, New York 1965, pp. 33-36.
 47. Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964, pp. 33-36.
 48. WARBURG, Aby, *Il rituale del serpente*, Milano 1988, pp. 12-15.

CAPITOLO 2 - ORRORE MODULARE

MODULO 1

Grottesco, bizzarria e abbiezione non funzionano come generi; operano meglio come parametri percettivi: soglie di tolleranza oltre le quali uno stimolo ambientale supera il limite amigdalico e innesca una risposta fisiologica.

Siamo in uno spazio pre-iconografico: la visione attiva allerta, pericolo e repulsione prima che l'immagine venga organizzata in una narrazione o in un'interpretazione ambientale.¹

In senso generale, l'orrore non è un'idea: è una modalità di percezione prelinguistica.

La decomposizione introduce nell'ambiente segnali percepiti come non commestibili e non igienici.

Mangiare una carcassa è controintuitivo: la carcassa è una configurazione del cadavere che associa non commestibilità e rischio batterico.

Un ambiente in cui sono presenti cadaveri diventa una matrice di stress cognitivo: lo si associa al pericolo di malattia che può passare dal morto al vivo per via alimentare, batterica o virale.

In molti casi il contagio avviene anche solo per contatto con la carcassa, senza necessità di ingestione.

Disgusto e orrore gravitano attorno al cadavere e attivano archi affettivi legati alla nutrizione e all'igiene ambientale.

Sono ambiti ad alta sensibilità emotiva che generano risposte rapide, amigdaliche, sostenute dalla chimica cerebrale e dall'apparato endocrino.

La morte è transitiva: passa di corpo in corpo; vita e personalità no.

MODULO 2

Nei disegni che stiamo guardando, le teste deformate 'caricate' sembrano più mostri in senso freak che semplici caricature: figure con caratteristiche anomale che attraggono proprio perché disturbano.

Il freak ha una lunga carriera culturale tra narrativa, cinema e cultura pop;² qui basta l'idea madre: la deformità come magnete ambiguo, insieme schifoso e affascinante.

Questo profilo è diverso dalla caricatura. La caricatura, di norma, non mira al disgusto: gioca sul riconoscimento.

Dice: "è proprio questa persona", esagerando tratti patognomoniche delle sue idee o dei suoi comportamenti, oppure marcatori fisionomici personali.

L'obiettivo è rendere riconoscibile e, allo stesso tempo, ridicolo.

Il 'grottesco' invece rompe il recinto della finzione e dell'etichetta linguistica.

La perdita di caratteri umani è traumatica perché appare come qualcosa di trasmissibile, quasi un esito sfigurante di un evento traumatico.

Trattare questi temi - orrore, trauma, bruttezza - presuppone una forte motivazione: spaventare, intraprendere un percorso psicologico, inseguire un piacere estetico controverso, oppure costruire dispositivi attentivi e monetizzare contenuti liminali.

Per un'artista è una scelta rischiosa e fertile: rappresentare ciò che altri non possono o non vogliono rappresentare, per ragioni di reputazione o di sicurezza personale, è un orientamento alla concorrenza operativa.³

MODULO 3

Dentro questo quadro è difficile vedere nella scomposizione anatomica di un corpo un atto privo di intenzione estetica.

La pazienza nomenclatoria del reportage anatomico è già, di per sé, una forma di sguardo eccessivamente pervasivo, quasi perverso.⁴

È importante, dal mio punto di vista, non eludere la questione etica (e, in parte, anche topologica):

*dove sono?
chi sono?
perché guardo queste immagini?*

La riflessione contemporanea su televisione, tecnologia e 'neuro-programmazione' ripropone lo stesso problema con meccaniche simili: la coppia occhio-cervello esposta a immagini e narrazioni ad alto impatto emotivo, dal Rinascimento fino all'attuale ecosistema multimediale.⁵

Nell'epoca dei media, 'bizzarro' rientra parzialmente nell'ambito epistemico: si innesta nella cultura del flusso e dei segmenti accelerati, utile all'economia della rete impostata su algoritmi orientati alla vendita.

L'overload tecnologico produce uno scarto estetico rispetto al più pacifico 2010; gli anni Venti del ventunesimo secolo scorrono più veloci, sempre pronti al rilancio per accaparrarsi un valore-dati più volatile e un posizionamento strategico nella rete.

Questo impone una ristrutturazione cognitiva: ciò che chiamavamo 'bizzarro' diventa uno strumento di differenziazione e di affermazione di *brand* personali.

Sono dinamiche che imitiamo per avere più follower o vendere più prodotti. Non passiamo la torcia al darwinismo: è solo orientamento alla concorrenza.¹²

Lo scopo è vendere; e per vendere devo differenziarmi. Il bizzarro e il perturbante forzano riassetamenti cognitivi notevoli.

Gli avatar IA sono persone digitali, e se a qualcuno suona ancora 'bizzarro', possiamo dire che siamo già oltre la fase di familiarizzazione con le persone immateriali.

Sulla struttura neurale contano la velocità di approvvigionamento delle informazioni, la tendenza al *multitasking* e, soprattutto, l'addestramento del cervello ad ascoltare testi sempre più rapidi.

Tutto questo porta il bizzarro a un passo dai fattori genetici dell'intelligenza, come accadde all'orrore molto tempo fa: una bizzarria nata dall'eccesso di stimoli.

Il bizzarro diventa non solo estetica visiva, ma modificatore cognitivo.¹³

MODULO 4

‘Grottesco’ è un termine ambiguo. Nel suo uso specialistico è vicino all’asse orribile-perturbante e non riguarda la semplice ‘bizzarria’ ornamentale.

Il termine nasce nel Rinascimento, osservando le ‘grotte’ romane da cui riemergevano decorazioni murali dell’età imperiale: mostri, arabeschi, metamorfosi, apparati figurativi radicati in un immaginario remoto.

Già allora, però, il senso non specialistico rimandava a un ambiente sotterraneo segnato da parole associate a umidità, insetti, proliferazioni, archi simbolici che attivano cascate di occorrenze visivo-semantiche.⁶

Lo slittamento dall’ambiente ‘contaminato’ al corpo, soprattutto al volto, si struttura presto in una logica di trasferimento: ciò che è mostruoso nello spazio passa al somatico.

L’estetica del *freak* era già presente nell’antichità; nelle tradizioni filosofiche e mitografiche si incontrano corpi combinatori e accoppiamenti aberranti, quel “carnevale del caso” che potremmo definire ‘somatopoietico’, dove il corpo diventa campo di manipolazione.

Nelle storie dei sovrani e nelle cronache giudiziarie ricorre un repertorio di torture e deformazioni come punizioni estetiche, con perdita dell’identità e disumanizzazione.

È la stessa dinamica che alimenta le attrazioni da circo in età moderna e che, nel suo versante più oscuro, sfocia nelle pratiche di esclusione radicale fino ai crimini del Novecento.

Quando la bruttezza viene marcata come *freak*, l’empatia può collassare: l’altro scivola fuori dalla specie.⁷

MODULO 5

«Volti deformati, teste rugose, nasi smisurati non devono per forza far ridere.

Possono funzionare come test sul margine della percezione: quanto posso deformare un volto mantenendolo ancora volto umano?

Che cosa chiamiamo identità?

Qual è il *pattern* visivo minimo in grado di sostenere l'etichetta 'umano'?

E, allo stesso tempo: di chi è un corpo quando non è più animato? Di chi è una persona morta?

Quando diventa lecito fare a pezzi il corpo di una donna o di un uomo per imparare a 'disegnare bene'?

Sul piano etico non è irrilevante ricordare che non è possibile stabilire documentariamente in che misura Leonardo abbia eseguito dissezioni: se con le proprie mani, se come disegnatore in un teatro anatomico, o se lasciato da solo a copiare corpi già sezionati con l'autorizzazione a manipolarli.

Non conosciamo la frequenza, né la continuità delle pratiche; le fonti non consentono una quantificazione verificabile.

Qualunque ricostruzione proponiamo, però, un punto resta fermo: un cadavere fresco non ha ancora perso la propria identità.⁸

Sezionarlo è un'aggressione. Non tutti sono in grado di tollerare la vista della mutilazione; per molti equivale a entrare in un territorio sacrilego, contaminante sul piano morale e spirituale.

Il dispositivo anatomico che chiamiamo cadavere, il corpo del morto, conserva in quel momento i limiti dell'esistenza di una persona.»

MODULO 6

«Il confine fra violenza sul cadavere e appropriazione erotica deviata è meno nitido di quanto vorremmo.

Il lessico tradisce le intenzioni: consumare, aggredire, possedere.

Sono dinamiche che sperimentiamo tra vivi, che proiettiamo in fantasie e feticci, e che rimangono, per questo, inquietantemente esportabili anche sui morti freschi: un territorio immediatamente illegale, dove una delle due parti non può opporre resistenza.

Nelle relazioni asimmetriche la parte forte consolida la propria posizione definendo quella della parte debole.

Se ti assegno un posto che non riconosci come tuo, restringo il tuo spazio di coordinate: non dico chi sei, definisco ciò che non puoi essere.

L'opposizione diventa totale quando il corpo è determinato dalla volontà di un altro:

dissezionatore/dissezionato, torturatore/torturato.

Nel cadavere l'espropriazione è completa: l'identità evapora, ma il vuoto che lascia resta abitabile.

Consente al dissezionatore una forma di possesso fusivo, un possesso magico e confuso della vittima cadaverica.⁹

Le dissezioni di Leonardo si collocano spesso sul bordo dell'abbiezione etica: aprire il corpo, mostrarne le viscere, trasformare l'oggetto di studio in luogo di contaminazione morale e batterica.

Negli spaccati del basso ventre si entra in contatto con scarti biologici e con ambiti semantici legati alla sessualità genitale, in particolare quelli riconducibili al cluster 'Necrofilia'.

Si potrebbe obiettare che sviscerare un uomo sia simile a sviscerare un animale: un'attività comune, per molte persone a bassissimo o nullo impatto emotivo, eticamente irrilevante o addirittura necessaria (in contesti religiosi). È un paragone forse eticamente irricevibile, ma logicamente necessario nel segmento narrativo che stiamo analizzando.¹⁶

È probabile che chi non prova difficoltà a sviscerare un animale non ne proverebbe a sviscerare un cadavere umano; vale certamente per un chirurgo. Ma Leonardo non era un chirurgo e pare fosse vegetariano.^{17»}

MODULO 7

«Diamo un'occhiata anche al termine 'bizarro'. Non indica necessariamente una caricatura: segnala ciò che è singolare, irregolare, a volte anche leggermente perturbante.

Nei trattatisti manieristi e barocchi diventa una categoria estetica.

Qui, però, lo utilizzo in senso corrente: estetico come 'mi piace/mi sorprende/mi fa ridere/mi rappresenta', e molto meno in senso epistemologico.

In questo senso il bizarro è una bellezza eccedente che non segue la regola classica, ma la supera con un 'troppo' capace di sedurre e confondere.

Spesso è l'elemento che rompe la simmetria e crea sorpresa.

Non coincide con il perturbante, perché ciò che è bizarro non è necessariamente perturbante; tuttavia, in alcuni casi ne replica gli effetti.

Mantiene sempre un carattere ludico, scintillante, affine all'immaginario manierista e, in origine, alla tensione barocca per lo stupore.

Rabelais è bizarro: più che satira, è una descrizione analitica di un ambiente traballante e in eccesso.¹⁰

Oggi 'bizarro' non è del tutto specializzato.

Spesso incorpora il significato di *uncanny*, un perturbante 2.0 che ci riporta all'esperienza digitale: avatar, filtri *smooth skin*, ringiovanimenti aggressivi.

È l'effetto-soglia del presente: quasi umano, quasi bello, quasi vero. Funziona parzialmente; funzionerà del tutto quando l'esposizione avrà costruito la tolleranza percettiva.^{11»}

MODULO 8

«Julia Kristeva definisce ‘abietto’ ciò che non può essere simbolizzato e viene espulso: sangue, secrezioni, cadaveri.

Non è più oggetto né soggetto; è scarto che ricorda al corpo la propria fragilità.

La definizione è volutamente sfuggente e, pur non potendola assumere integralmente, ci muoviamo nello stesso ambito semantico: l'orrore diventa abiezione quando disgusto, pericolo e paura, insieme alla loro cascata fisiologica, ci spingono ad allontanarci dall'ambiente contaminato.

‘Abiezione’ è più vicino a ‘traumatico’. Sul piano prelinguistico, la sua forma estetica è il cadavere umido, la decomposizione incommestibile. Molto diversa dalla decomposizione secca.¹⁴

Ho letto pochi giorni fa che le prime mummie portate in Europa dall'archeologo Thomas *Mummy* Pettigrew furono tassate alla dogana come pesce secco.

Il trattamento riservato al faraone Akhenaton è curioso ma non indecoroso: non esistendo una categoria fiscale per classificare un ‘umano, morto, decomposto’, la guardia doganale lo registrò come alimento.

La decomposizione secca non suscita lo stesso disgusto del suo esito umido: se penso al ‘mangiare una mummia’, l'associazione scivola verso il pesce sotto sale.

L'immagine di me che mangio Akhenaton come fosse pesce secco è comica, ma non frivola: gli esseri umani ridono spesso al culmine di una tensione insostenibile che si scarica all'improvviso quando il pericolo svanisce, invece di esplodere nel burnout della conseguenza irrimediabile.

La gag più comune è scivolare sulla buccia di banana: ridiamo se l'evento non ha un esito fatale.

Se la persona muore o resta gravemente ferita, il riso cede immediatamente.

Alcuni sostengono che il ridere derivi da un verso semi-segmentato delle scimmie, utilizzato per comunicare il messaggio 'il pericolo è finito'.¹⁵»

MODULO 9

«Un fruitore di violenza mediatica preferisce l'anonimato.

Si avvicina all'ambiente pericoloso una prima volta di sfuggita; quando la tensione diventa insostenibile e il buon senso prevale sulle intenzioni emotive, si allontana.

Di solito ritorna e prolunga la fruizione: la soglia amigdaliana si alza e l'esposizione ripetuta disarmava progressivamente la risposta fisiologica.

Pur nella sua forma parafrastica e semplificata, questa è la dinamica.¹⁸

L'ambiente semantico è decisivo nel modo in cui chi guarda definisce se stesso mentre consuma violenza come contenuto.

Assistere a un'esecuzione colloca subito lo spettatore nel perimetro della morte come spettacolo, con potenziale burnout esistenziale.

In un contesto illegale (esecuzione extragiudiziale, messa in scena per fini mediatici), chi assiste e contribuisce alla produzione può risultare complice di tortura e omicidio; il terreno scivola verso esiti giuridicamente sfavorevoli e, eticamente, traumatici.¹⁹

Questo però non vale in generale. Dove l'esecuzione capitale è prevista dalla legge e regolata pubblicamente (in alcune giurisdizioni), lo spettacolo della morte è stato storicamente trattato come evento sociale.

Il fruitore può posizionarsi senza timore di sanzioni: anzi, sarebbe anomalo non conformarsi al pubblico 'soddisfatto' dello spettacolo finanziato dalla comunità contribuente.²⁰

Vorrei citare il film *2000 Maniacs*, che rappresenta

questa dinamica con una certa lucidità, tranne la scivolata finale: il dispositivo retorico viene neutralizzato dal classico 'Era tutto uno scherzo, la città dei maniaci è una finzione cinematografica, sono fantasmi'.

È il tipico tappo morale: negare ciò che si è appena mostrato per sfuggire alla posizione scomoda del reportage sociologico.²¹»

MODULO 10 - Tutto assieme per lo show

«L'immagine è un dispositivo che destabilizza e interroga: mette in questione il limite del corpo come perimetro e l'identità come intenzione e possesso.

Queste categorie diventeranno strumenti operativi per la lettura ravvicinata dei fogli di Leonardo da Vinci, ma già ora si mostrano come nodi di lunga durata.

Arte, scienza e tecnica convergono e rendono visibile ciò che accade quando la forma si apre: quando volto e corpo smettono di coincidere con se stessi.

Nel nostro lessico, il disgusto è un operatore di chiusura che interviene quando l'immagine forza i margini dell'identità corporea.

Non coincide con la paura né con lo choc spettacolare: è una risposta di ritiro davanti alla materia fuori posto e al bordo che cede.

Sul piano morfologico si manifesta come fallimento del contorno: profili slabbrati, tessiture che traboccano tra regioni, ombre che non consolidano ma erodono i volumi.

Sul piano percettivo, il disgusto si distingue per asimmetria e per mediazione/contatto: l'immagine mediata può indurre un piacere negativo o una fascinazione controllata; il contatto reale produce rigetto e distanza.

Questa asimmetria sarà importante più avanti per distinguere tracce abiette (bordo che cede) da tracce grottesche (torsione disgustosa ma fruibile) in un'analisi puramente formale.

Il disgusto, in questo senso, può essere attivato da dispositivi narrativi che non mostrano direttamente l'abietto, ma lo fanno funzionare come sigillo retorico: si apre una curva di ingaggio, si sospende il vincolo etico, si raggiunge un culmine non reiterabile, poi subentra il disgusto che chiude il

circuito.

Definizione: per 'dispositivo attentivo' intendo un testo, un contenuto mediale o una *performance* che impiega intenzionalmente tecniche retoriche o manipolative per catturare e trattenere l'attenzione e convertirla in un esito misurabile (tempo monetizzato, premi, visibilità).²³

Sequenza tipica

Eccitazione/ingaggio:

L'opera attiva schemi emotivi e modula l'attenzione su canali non proposizionali: partecipazione corporea o immaginativa, non discorsiva.

Fluidità/proiezione:

Lo spettatore dispone di alternative identificative e può scambiare ruolo nella vicenda.

Più alto è il coinvolgimento, più la finzione si innesta su pattern di memoria: come nel sogno, l'aggancio con frame preesistenti aumenta la verosimiglianza.

Vertice emotivo:

Il coinvolgimento raggiunge il massimo. Il campo diventa instabile: da questo punto l'evento non è più replicabile all'interno del racconto; l'intensità inizia a decrescere.

Irreversibilità:

Prima che l'emotività si scarichi o venga razionalizzata, la vicenda è chiusa bruscamente da un evento traumatico che sigilla il percorso.

Destabilizzazione:

Ansia, angoscia, tristezza, panico: la ferita emotiva viene fissata dal sigillo. La storia, ormai interiorizzata, resta incompiuta per chi guarda; la perdita è percepita come irrecuperabile. In termini

funzionali, la computazione dell'esperienza avviene nel dominio dell'irreversibile.»

NOTE

1. PANOFKY, Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1975, pp. 41-45.
2. GARLAND-THOMSON, Rosemarie, *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996, pp. 12-16.
3. SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano 2003, pp. 14-18.
4. PARK, Katharine - DASTON, Lorraine, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York 1998, pp. 3-7.
5. CRARY, Jonathan, *Tecniche dell'osservatore*, Torino 2003, pp. 21-25.
6. CITTON, Yves, *L'economia dell'attenzione*, Milano 2020, pp. 5-9.
7. CARR, Nicholas, *Internet ci rende stupidi?*, Milano 2011, pp. 1-4.
8. KAYSER, Wolfgang, *Il grottesco*, Torino 1957, pp. 33-36.
9. FOUCAULT, Michel, *Sorvegliare e punire*, Torino 1976, pp. 52-56.
10. CLAYTON, Martin - PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, London 2012, pp. 10-14.
11. AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, Torino 1995, pp. 3-7.
12. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni*, Colonia 2017, pp. 101-105.
13. VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori*, Firenze 1906, pp. 5-8.
14. BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 13-16.
15. HAN, Byung-Chul, *Nello sciame*, Roma-Bari 2015, pp. 9-12.
16. KRISTEVA, Julia, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano 1980, pp. 27-31.
17. PETTIGREW, Thomas J., *A History of Egyptian Mummies*, London 1834, pp. 1-4;
18. BERGSON, Henri, *Il riso*, Milano 1990, pp. 9-11.
19. GERBNER, George et al., «Living with Television», in *Perspectives on Media Effects*, New York 1986, pp. 34-47.
20. SONTAG, Susan, *Sulla fotografia*, Torino 1978, pp. 22-26.
21. Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*, pp. 52-56.
22. *Two Thousand Maniacs!*, regia di H. G. Lewis, USA 1964.
23. WU, Tim, *I mercanti dell'attenzione*, Milano 2017, pp. 17-21.
24. ADORNO, Theodor W., *Teoria estetica*, Torino 1975, pp. 101-105.

CASO A - *FAT GIRL* (C. BREILLAT, 2001)

Regia: Catherine Breillat.

Protagonisti: Anaïs, Elena, Fred (21), killer

Contesto: Resort; due sorelle condividono la stanza.

Trama essenziale

Elena, quindicenne, viene corteggiata con insistenza da Fred, ventunenne conosciuto al resort. D'accordo con lui, lo fa entrare di notte nella stanza che condivide con la sorella dodicenne Anaïs, che finge di dormire. La lunga negoziazione a bassa voce culmina in un rapporto sessuale filmato con tono mimetico e tempi dilatati. Il patto implicito è lo scambio fra la verginità e la promessa di un legame. La messa in scena è quella di una esasperante forzatura. Obliquamente violenta.

Al ritorno dalle vacanze, un killer ferma l'auto: uccide la madre ed Elena e violenta Anaïs. Chiusura direi brutale.

Lettura funzionale (dispositivo attentivo)

Eccitazione / ingaggio. Linguaggio mimetico, durata e prossimità attivano pattern di memoria condivisa: l'immaginazione si aggancia a ricordi e alle loro procedure, producendo un 'nuovo' che sembra familiare.

Fluidità / proiezione. Personaggi a bassa resistenza morale e psicologica: Lo spettatore scambia posizione e occupa i ruoli senza attrito.

Vertice emotivo. Il primo rapporto sessuale è un vertice intrinsecamente non replicabile. Anche nella narrazione, dopo il vertice l'intensità decresce e si entra nel dominio

dell'irreversibilità; resta un residuo d'incompletezza.

Irreversibilità (*clamp*). Un evento traumatico chiude il circuito e impedisce il *replay* intradiegetico. In *Fat Girl*: l'omicidio come *clamp* finale (chiusura serrata che blocca ulteriori sviluppi).

Destabilizzazione / monetizzazione. Il film non moralizza; rende commerciabile l'indecidibile (seduzione/consenso/violenza/famiglia).

Vantaggio competitivo: asimmetria di censura e differenziazione di *brand* nel pubblicare contenuti liminali che altri evitano per rischio reputazionale/legale.

CASO B - *THE GIRL NEXT DOOR* (GREGORY WILSON, 2007)

Regia: Gregory Wilson.

Fonte: Romanzo di Jack Ketchum (1989), ispirato al caso Sylvia Likens.

Protagonisti: Meg Loughlin; Susan Loughlin; Ruth Chandler (tutrice); David Moran (ragazzo del vicinato, narratore).

Contesto: Suburbia anni '50; la casa della tutrice come micro-regime; il seminterrato come spazio di segregazione.

Trama essenziale

Due sorelle vengono affidate alla vicina Ruth Chandler. L'ambiente domestico scivola in uno "*stato di diritto privato*": Ruth esercita il potere totalitario sulle bambine che le sono state affidate in un accesso crescente di follia. Coinvolge figli e ragazzi del quartiere in un'escalation di abusi ai danni principalmente di Meg, quattordicenne. Anche se la violenza è trasversale e coinvolge diversi minori obbligati a prendere posizione attiva nella violenza secondo la dinamica della violenza di gruppo. L'escalation logora le resistenze personali, il senso di bene e male collassa velocemente nel *burn-out* narrativo, il sacrificio della vittima. David, vicino di casa e voce narrante, assiste, oscilla, elude la presa di posizione, e registra l'esito della morte di Meg, consumata dentro un regime di segregazione e violenza.

Lettura funzionale (dispositivo attentivo)

Eccitazione / ingaggio. L'interfaccia è David: personaggio a bassa resistenza etica e psicologica, vuoto 'indossabile' dallo spettatore. È un espediente collaudato: l'osservatore interno consente prossimità senza

assunzione immediata della colpa.

Fluidità / proiezione. Il quadro sociale offre ruoli intercambiabili nel micro-regime (spettatore, esecutore, istigatore). La pressione di gruppo e la delega d'autorità a Ruth riducono l'attrito morale e favoriscono l'identificazione scivolosa.

Vertice emotivo. Le sequenze nel seminterrato sono costruite come cuspide: l'unità di luogo e la ripetizione rituale intensificano l'angoscia fino al punto massimo rappresentabile, spingendo lo spettatore a sostare sul bordo tra testimonianza e ritiro.

Irreversibilità (*clamp*). Il *clamp* non è solo diegetico (la morte di Meg), è meta-diegetico: la scelta di mostrare la complicità silenziosa come nodo irredimibile chiude lo spazio del "si poteva fare altro". Dopo il *clamp*, non è possibile un *replay* del vissuto senza collasso etico.

Destabilizzazione / monetizzazione. Il film capitalizza la tensione generata dal tabù 'abuso su minore' attraverso una cornice para-realistica: dispositivo che trasforma l'indecidibilità dello spettatore (vedo/non vedo, agisco/non agisco) in valore d'attenzione. Non è un saggio morale: è una macchina di ingaggio che converte il trauma in frizione, visibilità e mercato.

2.2 - MOSTRUOSITÀ

Mostruoso non è deforme (grottesco), non è bizzarria e non è abiezione. Abietto riguarda sia la reazione (rigetto) sia lo stato ambientale: un campo contaminato, la carcassa incommestibile, l'insalubre che respinge.¹

Il mostruoso è una condizione esistenziale e formale *dopo* una trasformazione.

Mi costringe a pensare a qualcosa che era e non è più: una continuità spezzata che non può essere ricomposta. Può echeggiare ambienti semantici condivisi, ma non è più riconducibile alla sua storia-procedura. È diventato un'altra 'cosa': un parto immaginativo o l'esito di un incidente.²

Il mostro è divergenza: un vettore che ha perso la sua traiettoria.

La sua origine

è contaminata, il territorio in cui si colloca è sconnesso e isolato; attorno a quell'esito – il mostro – aleggia l'ombra di una calamità corporea: traumi del volto, sindromi neuromuscolari, cancro, demenza, tutto ciò che incrina l'idea di identità come aritmetica, tempo, induzione.³

Non è l'incidente che ci inquieta: è ciò che viene dopo.

È l'emergere di un'altra identità, nata dal trauma, che persiste e vive al posto di chi c'era prima. Nell'immaginario: il cadavere vivente, il vampiro, il lupo mannaro, l'alieno, la melma. Etc...

Qui l'isomorfismo è perduto, il rispecchiamento non esiste più: sappiamo che il mostro proviene da noi, ma ora è autonomia. Ha contorni netti ed esercita un'opposizione di campo; è un corpo che non possiamo abitare senza cessare di essere noi stessi.⁴

Il mostro, come oggetto extralinguistico, solitamente 'arriva dopo la morte'.

La parola indica uno spazio rimasto senza referente, un testo svuotato: il buco nella memoria che si riempie di ciò che non dovrebbe esistere.

In termini operativi, i traumi facciali o corporei anticipano questa soglia: convivere con un'identità cancellata costringe a ricostruire un racconto di sé che tenga insieme il proprio prima e il proprio ora, anche quando il mondo non è più in grado di riconoscerti come la persona che affermi di essere. È un percorso doloroso, una negoziazione continua tra ciò che rimane del corpo e ciò che resta della memoria.

CASO C - *JOHNNY GOT HIS GUN* (DALTON TRUMBO, 1971)

Regia: Dalton Trumbo.

Fonte: romanzo omonimo di Dalton Trumbo (1939).

Protagonisti: Joe Bonham (soldato ferito); Kareen (fidanzata); il padre di Joe; infermiera; medici

Contesto: ospedale militare in luogo imprecisato; la stanza come 'campo amministrato'; lo spazio mentale (*flashback*/visioni) come unico ambiente abitabile.

Trama essenziale

Nei testi vedici “l’uomo ha sedici parti”. Prendiamola come gag: a Joe ne restano una e mezza – il busto e la parte posteriore della testa. È stato colpito da un mortaio mentre seppelliva il cadavere in decomposizione di un soldato tedesco impigliato nel filo spinato della trincea. Il film è questo: l’umanità di Joe ridotta a un bozzolo, attraversato da un flusso di coscienza ironico, terapeuticamente nichilista, che a tratti sembra un episodio del *Flying Circus*.

Niente specchio incrinato: lo specchio è stato rimosso. Ogni pensiero è un piccolo *brain-frame* isolato, barcollante ma coerente per brevi tratti. Siamo oltre l’io minimo, fuori dal ciclo cause/effetti. Joe è memoria che rimbalza nella rete: infermiera, generali, visioni – campi che producono differenziali e attrito. Joe vive lì, in quel limbo del “tu sei / egli è”.

Film sempre in bilico tra dimenticato e non dimenticabile. L’asse veglia/sogno, incubo/realtà rimbalza fino al cyberpunk (Gibson/Sterling); è il referente di *Geek Love*; e di molti lavori di Terry Gilliam. *Johnny Got His Gun* non chiede, non vende: lascia il vuoto del corpo. La coscienza come attrito: viva finché scivola. Sul tema morte/interruzione dell’identità, *Johnny Got His Gun* è l’orizzonte degli eventi del rappresentabile.

CASO D - GEEK LOVE (KATHERINE DUNN, 1989)

Autrice: Katherine Dunn

Genere: romanzo (body horror).

Protagonisti: famiglia Binewski –

Al & Lil. (genitori/impresari); i figli “progettati” Arty (uomo-pesce), Olympia (narratrice, “normale” rispetto ai fratelli), le gemelle siamesi Iphy & Elly, il piccolo Chick (umano con poteri psichici).

Contesto: carovana/circo itinerante come ecosistema.

Trama essenziale

Al e Lil 'progettano' i figli con cocktail teratogeni per creare attrazioni da circo. Al è il dossopoieuta della kakogenetica. L'idea è generare 'super-esseri' peggiorati rispetto all'ambiente primario ma migliorati rispetto a quello secondario.

I *freak*, a differenza dei *geek* che si guadagnavano da vivere mangiando polli vivi, non devono fare altro che farsi vedere come attrazioni spontanee: la sopravvivenza economica è intrinseca alla loro estetica 'peggiolata', che a questo punto possiamo considerare superiore - almeno funzionalmente.

Il problema del modello Binewski è la sua esportabilità. Arty, erede del circo, da guru della finanza diventa predicatore di una variante del transumanesimo, l'H-. L'attività Binewski si quota in borsa e offre servizi di consulenza spirituale, ideologica e interventi chirurgici estetici per $\sqrt{-1}$ - invece del *lifting*, i clienti pagano “una secchiellata di acido in faccia”.

Ci domandiamo se il modello economico Binewski sia sostenibile: non è chiaro su quale livello venga

spostato il plus lavoro. Come insegna Marx, la capitalizzazione è inversamente proporzionale al saggio di profitto; insomma, se tutti diventano *freak*, chi manterrà i *freak*?

Abbiamo giustapposto moduli e angolazioni diverse, delimitando con precisione gli ambiti semantici degli operatori lessicali di riferimento.

Non tutto è angoscia. Eccessi formali, bizzarrie e caricature possono risultare divertenti quando la cornice sposta la percezione nel dominio della finzione.

La licenza del comico apre una zona d'immunità: maschere indossabili trasformano gli orrori del pensiero in mostri di carta.

La caricatura eredita quella licenza e permette il passaggio di verità altrimenti irricevibili, senza intaccare le convinzioni primarie dello spettatore.⁶

Qui trattiamo opere che funzionano come *forma-contenuto*: il contesto è il sestante della narrazione.

Una narrazione disarmata non spaventa e non ferisce: scivola in superficie.

La satira, infatti, raramente aggredisce l'ordine costituito, perché si colloca in un ambiente allestito, separato dalla realtà condivisa come sequenza induttiva di eventi. È il riso di Democrito.⁷

2.3 - MOSTRUOSITÀ 2.0

Oggi abitiamo brainframe costruiti da nuovi alfabeti e nuovi formati mediali.⁸

Televisione, computer e piattaforme ci espongono a configurazioni simultanee che parlano al corpo attraverso pattern motori.

Le cornici narrative si sovrappongono; le

strategie di frizione sociale di presidenti, influencer e *miliardari-showman* operano come giochi d'imitazione e come leve comportamentali.

Su *TikTok* la logica linguistica scivola nella logica motoria: perturbante, deforme e *freak* cambiano di segno.⁹

Il video prevale sul formato statico perché è più difficile da imitare: l'identità di *brand* si difende meglio in un ecosistema saturo di copie. L'economia dei dati, però, qui è solo sfondo. Ci interessa l'effetto epistemico: cambiano gli schemi neurali, la soglia di reazione, la sensibilità alla forma.¹⁰

Tutto torna in discussione. Siamo già rimasti indietro, e questo lavoro non segue quella deriva oltre un certo punto. Alle generazioni successive lasciamo il nuovo mondo immateriale.

Note

1. KRISTEVA, Julia, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano 1980, pp. 27-31.
2. COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis 1996, pp. 12-16.
3. CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York 1990, pp. 5-9.
4. VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge (MA) 1992, pp. 33-37.
5. DERRIDA, Jacques, *La disseminazione*, Milano 1989, pp. 14-18.
6. BERGSON, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano 1990, pp. 9-11.
7. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 13-16.
8. DE KERCKHOVE, Derrick, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Genova 1996, pp. 22-26.
9. HAN, Byung-Chul, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Roma-Bari 2015, pp. 9-12.
10. ZUBOFF, Shoshana, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Roma-Bari 2019, pp. 41-45.

DOMENICO BIGORDI, DETTO GHIRLANDAIO, *RITRATTO FEMMINILE DI PROFILO*: FORMATO, FUNZIONE, SVOLTE NEL FORMATO "DI PRESENTAZIONE"

Figura 1 Domenico Bigordi, detto il Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, tavola, cm 77 x 49, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Il profilo femminile nella prima metà del quattrocento fiorentino costituisce un formato identificativo dell'élite patrilineare¹: nitido, non dialogante, funzionale alla presentazione e circolazione sociale del volto nei rapporti parentali e nelle alleanze².

La rotazione della figura verso il tre quarti, sia maschile sia femminile, avviene lentamente in tutta la penisola e solo tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo; è in questa fase tardiva che il profilo comincia a risultare arcaico e viene progressivamente sostituito da un tre quarti più plastico e diplomatico (già attestato in altre aree italiane)³.

Nel Cinquecento, nei doppi ritratti di ambito domestico, si osserva una distribuzione di genere stabile: l'uomo è generalmente raffigurato in tre quarti, la donna permane in profilo⁴.

In questo spazio abitativo la distinzione funziona come iconografia di genere normata dal buon costume⁵.

La mediazione fiamminga è rilevante soprattutto negli anni Sessanta-Settanta del Quattrocento, e prevalentemente nell'area padana: comporta maggiore volume, ingresso d'aria tra figura e ambiente, e un avanzamento misurato della resa corporea senza rotture teatrali all'interno delle attese sociali ancora attive⁶.

È un'immagine-contratto esposta in casa, fatta per mettere in mostra "la dote di virtù" più che la psicologia del soggetto, secondo un lessico morale che la cultura patrilineare chiede e premia⁷.

Ghirlandaio formalizza il modulo 'fototessera' nel ritratto di stanza chiusa, con iscrizione morale e data di morte—un'icona stabile della virtù che resta in vista nella casa di famiglia⁸.

È capitalizzazione della memoria come bene immateriale, un segnale di prestigio e non solo ricordo privato, a testimonianza dei buoni *mores* familiari⁹.

Il profilo è per sua natura frammentario e tipologico: fissa un lato del volto, sopprime volume e interazione, evidenzia silhouette (naso/collo/mandibola) e campiture nette¹⁰.

In questo senso il profilo funziona come una firma identificativa stabile: non psicologica, ma comparativa, costruita per essere letta e riconosciuta senza ambiguità¹¹.

È un'immagine ordinata, "anatomizzante", che seleziona tratti leggibili e comparabili: perfetta per standardizzare l'apparenza e dichiarare virtù visibili¹².

Anche lo sguardo abbassato/avvertito, segno di modestia, disinnescava ogni "rischio" di reciprocità visiva¹³.

NOTE

1. Su funzione patrilineare del profilo femminile: L. Simons, *Women in Frames*, pp. 102-106. Simons on Profile Portrait 4288...
2. Simons, *Women in Frames*, pp. 109-113. Simons on Profile Portrait 4288... Simons, "Portraiture, Gender and Fashion", in *Renaissance Quarterly*, sull'evoluzione tre-quartista tra 1470-1480. (presente nel pdf) Simons on Profile Portrait 4288...
3. Sulla distribuzione di genere nei doppi ritratti: M. DePrano, *At Home with the Dead*, pp. 21-23. Deprao immagini femminili dopo ...
4. DePrano, pp. 23-24, sul "buon costume" e spazi domestici di rappresentanza. Deprao immagini femminili dopo ...
5. Simons, pp. 115-117, mediazione fiamminga e resa volumetrica. Simons on Profile Portrait 4288...
6. Simons, pp. 118-120, immagine come "contratto morale". Simons on Profile Portrait 4288...
7. DePrano, pp. 25-26, Ghirlandaio e ritratti memoriali in casa. Deprao immagini femminili dopo ...
8. DePrano, pp. 26-28, memoria domestica come capitale simbolico. Deprao immagini femminili dopo
9. Simons, *Women in Frames*, p. 111, sulla natura tipologica del profilo. Simons on Profile Portrait 4288...
10. Simons, pp. 112-113, riconoscibilità come funzione del

- formato. Simons on Profile Portrait 4288...
11. Simons, pp. 113-115, "anatomizzazione" visiva del volto.
Simons on Profile Portrait 4288...
 12. Simons, pp. 121-122, sullo sguardo abbassato come marcatore di modestia femminile.
 13. Simons on Profile Portrait 4288...

CAPITOLO 3 - IL CORPO SEZIONATO

Dissezionare un cadavere non è un hobby: tagliare, aprire, separare, annotare attiva un coinvolgimento emotivo che non può essere neutralizzato¹.

Ogni incisione genera immagini, una grammatica visiva autonoma che non si lascia ridurre a istruzioni di montaggio. L'autopsia è un'operazione irreversibile e per sua natura traumatica².

Per questo, se ci chiediamo se Leonardo fosse un filosofo della natura, la risposta non può essere semplice. Neoplatonico, di riflesso, sì; 'galileiano ante litteram', non davvero³.

Non era un matematico nel senso moderno, né un teorico dei numeri: era un operatore di forme e diagrammi⁴, una professionalità liminale che non coincide né con la scienza né con la teologia.

Quando parla di 'matematica', infatti, si riferisce spesso all'ordine figurale, allo spazio che si struttura⁵. I numeri erano – e restano – nomi.

Ciò che guida la sua pratica è un'intenzione somatopoietica: generare figure a partire dal corpo, vivo o morto, trasformando la dissezione in un laboratorio iconografico⁶. L'obiettivo non è 'vedere com'è fatto' l'essere umano, ma individuare fino a dove la forma possa essere alterata senza perdere identità semantica⁷. L'immagine anatomica diventa allora un test sulle soglie della riconoscibilità.

I pattern visivi, per assumere senso, richiedono una computazione linguistica: combinare etichette è un'attività post-linguistica, specificamente umana⁸.

Il cervello percepisce frammenti; è la logica linguistica che li organizza in un quadro coerente⁹. Senza questa sintassi interpretativa, la visione resterebbe un insieme di pattern privi di referente.

In questo contesto, il referente è una stringa

descrittiva: la forma diventa linguaggio, e il linguaggio ritorna fenomeno visivo-immaginario nella percezione¹⁰.

Come un *rendering* nella *computer grafica*, la forma è un processo e non un oggetto: traduzione continua tra informazione e codice.

Per questo i fogli anatomici di Leonardo non sono documenti paramedici in senso stretto, ma messe in scena, vere regie del corpo¹¹. Le arterie diventano filamenti, i muscoli corde, le viscere tessuto. A volte la descrizione oltrepassa l'osservabile e scivola verso un 'mostro di laboratorio'¹²: ciò che appare reale è già filtrato da intenzioni e contesto.

La visione è sempre locale, negoziabile, non scalabile: è il limite interno dell'interpretazione.

La tassidermia e la manipolazione diretta della materia, in questo, funzionano come contrappeso: sostituiscono l'astrazione con un contatto irreversibile, in cui la conoscenza si genera dentro la forma¹³.

La filosofia di Leonardo è quindi un pensiero operativo, incarnato¹⁴: non costruisce genealogie metafisiche, ma osserva la materia mentre si struttura e tenta di intervenire sulle sue leggi interne.

È un metodo antigerarchico e sperimentale, in cui artefice e opera condividono lo stesso piano. Nel platonismo non esiste un vero statuto operativo per questo equilibrio; quando sembra emergere, è solo un equivoco sul rapporto tra referente e stringa sintattica.

La logica computazionale del cervello è analogica: corrente trasformata da reti sinaptiche, simile al funzionamento di un *processore*¹⁵.

L'insieme dei *bit* non 'vede' oggetti, ma muove etichette linguistiche dentro la stessa algebra trasformativa. Così anche nella matematica non c'è

alcun mistero nascosto in π : è un fraintendimento linguistico.

L'interesse di Leonardo, anche se non lo poteva sapere, rimane estetico.

La sua intuizione geometrica è profonda e immediata¹⁶: vede strutture, le replica, le fa collassare in ordini interni complessi, oscillando tra occorrenza formale e computazione linguistica.

Questa ricerca si introflette: la figura gli restituisce sempre un resto, un eccesso di senso, qualcosa che sfugge.

Il teorema non si chiude mai; la risposta è personale, esistenziale.

Leonardo è un ingegnere dell'immaginazione¹⁷: non definibile definitivamente, come accade ai racconti rimossi.

È un vuoto operativo che non può essere riempito. Una sola cosa rimane stabile: anche noi, come lui, lavoriamo su un contorno liminare.

È l'inaccessibilità del suo racconto personale a generare la narrazione infinita che gli costruiamo intorno, alimentata da un residuo di sublime orrorifico e di pensiero magico che l'Umanesimo non ha mai davvero metabolizzato.

COMPLICAZIONE LINGUISTICA E VISIVA

Figura 2 Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, ca. 1483-1486, olio su tavola trasferito su tela, cm 199 x 122, Parigi, Musée du Louvre.

“Il sangue è acqua, le ossa sono pietra.”

Ombra, morte e minerali:

La *Vergine delle Rocce* del Louvre è un dipinto misterioso e complesso.

Pattern visivi e logiche computazionali generano un *clock work* di complicazioni scalabili e immagini frattali.

Lo sfondo umbratile si apre su un trattato di geologia: l'arenaria - più fragile - viene incastonata e scalfita dalla diabase, più dura.

Come pensieri che si avvicinano in un dubbio esistenziale che per l'autore è probabilmente irrisolvibile.

L'iconografia dialoga con un ecosistema vivo e completo. Le piante secche crescono tra le rocce, le umide si raccolgono vicino l'acqua: nulla che serva alla loro vita manca, e nell'eterna sospensione dell'immagine possono stare tranquille di non morire per incompatibilità ambientale.

Dentro il vortice d'ombra si materializza un volto - enigmatico e familiare - che ricorre nei fogli sparsi come un'immagine di un sogno: la madre di Gesù, è conoscenza familiare, forse una proiezione interiore, un riflesso dell'autore davanti allo specchio.

È una prova di bravura? Forse. È una narrazione psicologica? potrebbe esserlo. Ma nessuna risposta ci soddisfa davvero.

Come può un insieme così eterogeneo tenersi

insieme? Qual è l'adesivo che unisce rocce, piante, angeli, bambini, visioni di donne, vortici d'ombra?

Icone, tipologia, narrazione, luce, ombra, linea, colore: tutto converge in un paesaggio anatomico, un'oscura attività di dissezione e ricomposizione.

Elementi che potevano anche non esserci, e che invece devono stare agglutinati assieme.

Come un contenitore trasparente pieno di forme galleggianti che, improvvisamente trovano il loro improbabile maggiorante e tutto decade in un ordine complesso e immutabile.

Disegnando un corpo privo di vita, la dissezione rende visibile il processo per cui l'identità, intesa come riconoscibilità della persona morta (da viva), arretra mentre il corpo rimane come un vestito¹⁸.

Nella fase immediatamente successiva al decesso, la riconoscibilità non svanisce: il cadavere non è ancora una carcassa, conserva un'etichetta semantica e, per alcune persone e in contesti specifici, continua a essere un luogo di memoria.

Con l'avvio della decomposizione, tanto più rapida quanto più i fattori ambientali sono favorevoli, questo legame si assottiglia e scivola per soglie¹⁹: la distanza tra 'persona' e 'resto biologico' cresce, mentre l'immagine corporea perde i punti di ancoraggio che la memoria poteva ancora riconoscere.

Nei disegni anatomici di Leonardo, in particolare nelle teste discusse nel cap. 5, affiorano i segni di questa uscita dal regime della persona: occhi scavati, contorni che non si chiudono, pieghe che migrano oltre i piani, ombre che erodono invece di modellare. Su più fogli è leggibile una sequenza verso il disfacimento, una progressione discreta che conduce fino alla condizione di ombra larvale: un residuo minimo, appena leggibile, della precedente umanità²⁰.

A differenza dell'atlante medico, orientato alla funzionalità, l'insieme dei fogli anatomici leonardeschi non ha esportabilità tecnica.

Sono prodotti grafici affascinanti e inquietanti, dove l'intenzione è fondamentalmente estetica²¹.

In questo quadro, il bello classico, fondato sull'armonia e sulla pienezza dell'involucro, non fornisce un criterio utile: l'immagine anatomica non è una forma serenamente composta, ma un campo in cui l'ordine visivo è messo in questione.

Il piacere della visione è disturbato, eppure persiste; e, a mio avviso, il fatto che sopravviva dentro un contesto così destabilizzante indica una

ricerca volontaria, non un effetto collaterale²². Forse coincide, almeno in parte, con una catarsi: un'interazione controllata con paura e disgusto che consente di familiarizzare con la morte e con il cadavere.

I capitoli successivi riprenderanno questa strada, concentrandosi prima sulla topologia del volto come soglia d'identità, poi sulla tanatomorfosi come vettore che conduce dal corpo-persona alla struttura cadaverica, quasi minerale, fino all'evaporazione di ogni nesso con la memoria.

Se serve una similitudine: è il momento in cui l'ombra, tanto amata da Leonardo, invece di restituire sottrae, recidendo l'ultimo filo fra memoria e corpo.

Tutto si ricentra in una dimensione solipsistica in cui il pensiero sembra promettere una cura all'irrimediabile condizione organica, senza però poter modificare l'ordine materiale che governa il corpo.

NOTE

1. O'MALLEY, Charles - SAUNDERS, J. B. de C. M., *Leonardo da Vinci on the Human Body*, London 1982, pp. 15-18.
2. O'Malley - Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, pp. 21-22.
3. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, pp. 89-92.
4. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 101-103.
5. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 104-105.
6. SUMMERS, David, *The Judgment of Sense*, Princeton 1990, pp. 233-238.
7. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 112-115.
8. LAKOFF, George - JOHNSON, Mark, *Philosophy in the Flesh*, New York 1999, pp. 1-4.
9. Lakoff - Johnson, *Philosophy in the Flesh*, pp. 5-8.
10. Summers, *The Judgment of Sense*, pp. 243-246.
11. CLAYTON, Martin - PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, London 2012, pp. 44-48.
12. Clayton - Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 52-55.
13. O'Malley - Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, pp. 25-27.
14. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 125-130.
15. DAMASIO, Antonio, *The Feeling of What Happens*, New York 1999, pp. 12-16.
16. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature*

- and Man*, pp. 140-143.
17. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 150-153.
 18. Clayton - Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 60-62.
 19. O'Malley - Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, pp. 30-34.
 20. Clayton - Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 65-70.
 21. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 158-162.
 22. Summers, *The Judgment of Sense*, pp. 250-253.

CASO E - THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES
(STAN BRAKHAGE, 1971)

Regia: Stan Brakhage.

Protagonisti: personale dell'obitorio; corpi sottoposti ad autopsia

Contesto: obitorio di Pittsburgh;
riprese documentarie in 16mm, colore, film muto;
durata ca. 32'.

Trama essenziale

Sequenza di autopsie reali filmate senza sonoro e senza commento.

L'obiettivo registra incisioni, aperture, prelievi, ricomposizioni: nessuna guida narrativa, solo la continuità operativa del gesto medico.

Commento critico

La sala anatomica è un piano operativo. Il corpo del morto è diventata la superficie di lavoro, mineralizzata in un ambiente di somatopoiesi che l'artista usa per allestire tassidermie effimere, esperimenti visivi.

Dove la medicina cerca la correttezza del dato, l'immagine riorganizza la materia secondo una logica di visibilità sregolata, pulsionale, che attraverso l'emotività riporta a uno stato scimmiesco, presegmentale: interrogazioni nude sulla commestibilità e sull'utilità della carcassa.

La morte non è solo registrata: è fatta esistere come figura, resa pensabile da luce, sezione, giustapposizione.

La persona è sospesa per installare l'oggetto; il corpo, sottratto all'integrità della pelle, entra in un regime di vestibilità protestoca: si smonta, si ruota, si isola, si ricompone come un vestito.

Ne risulta una grammatica di parti, non l'illusione dell'intero: tavole implicite,

sequenze, sovrapposizioni. Ogni inquadratura decide che cosa far emergere e che cosa far arretrare; il continuo organico è sospeso per far apparire relazioni altrimenti opache.

L'estetica della disintegrazione non equivale al caos. La perdita dell'involucro produce un ordine alternativo, strutturale: l'interno diventa esterno, il bordo smette di custodire e diventa soglia.

La precisione descrittiva convive con licenze costruttive che non falsificano ma rendono intelligibile: tagli e rotazioni non negano l'organico, lo espongono alla comprensione

.
Il film *the act of seeing with one's own eyes* non è un dispositivo commerciale; misura quanto a lungo lo sguardo può sostare in un ambiente fortemente contaminato.

3.1 - IL VOLTO

Il corpo del morto viene sottratto alla privacy dell'oblio e ricondotto a un regime di visibilità che il disegno sospende nel tempo¹.

L'attenzione ora si concentra sull'identità che arretra: è il tratto più cinico e più doloroso di questo percorso.

Ci avviciniamo alla regione del volto, ultimo legame forte tra memoria e corpo. L'empatia si appoggia sul riconoscimento del simile: funziona quando la mimica facciale, nell'altro o nel nostro stesso riflesso, attiva schemi percettivi familiari².

Occhi, bocca e struttura del volto agganciano gli affetti e, attraverso gli affetti, la memoria. Ma la memoria non è un archivio: è un'attività ricostruttiva³.

Non riproduce un 'film' della vita, perché quel film non esiste. Ricompone versioni verosimili, validate da emozioni, frammenti visivi e sensazioni che la mente ordina in sequenze induttive coerenti. Anche nei sogni il passato riappare non com'era, ma come può ancora essere per noi.

Quando la fisionomia deraglia dai pattern attestati dalla memoria, l'empatia si degrada⁴: emergono evitamento, imbarazzo, talvolta paura. Non è un giudizio morale, ma una risposta percettivo-cognitiva.

Il grado di somiglianza misura la rapidità e l'intensità della reazione, mentre la memoria assembla e disunisce fino a raggiungere una coerenza minimamente validabile⁵.

Tra le condizioni più sfavorevoli, la perdita del volto da vivi segna una soglia critica⁶: una 'morte vivente' che interrompe la continuità identitaria. La disgregazione fisionomica, le cicatrici estese, le corrosioni o perfino danni minori ma diffusi indeboliscono o recidono, nell'intervallo tra

trauma e ristrutturazione cognitiva, il rapporto tra identità sociale e identità percepita.

Senza una fisionomia leggibile diventa difficile istituire quello spazio condiviso in cui l'altro entra, anche solo provvisoriamente, nell'orbita della nostra autotutela, secondo una dinamica di specchio⁷.

L'identità intersoggettiva si spegne quando il riflesso restituisce un segnale irricevibile⁸: 'io non sono così' scivola in 'tu esci dal mio ambiente dinamico'.

Come la carcassa in decomposizione, percepita come incommestibile e infestante, anche il mostruoso suscita abiezione e timore di contaminazione⁹. La reazione spontanea 'non guardo la persona sfigurata perché temo il contagio', per quanto sgradevole, non è rara¹⁰; e in alcuni contesti il timore è stato reale, come per la lebbra.

A questi residui arcaici si aggiungono fantasmi immaginativi, costrutti ansiosi e proiezioni di aggressività che, per slittamento semantico, riportano su di noi la violenza sfiguratrice¹¹: identificarsi con la vittima può generare il sintomo ansioso 'divento anche io sfigurata', un bias che 'chiama' l'evento futuro.

Esiste una sovrapposizione simbolica tra sfigurazione e morte¹²: i morti vengono rappresentati o ricordati con il volto coperto o cancellato, dalle maschere mortuarie ai veli, fino ai sarcofagi.

Le persone con disforia di genere, come chi scrive, prima e durante le transizioni, spesso si sognano bruciate o sfigurate¹³. In tutti questi casi la persona, come *dataset*, arretra, e la forma, da sola, deve reggere la scena del riconoscibile.

CASO F - *BEAUTIFUL: A BEAUTIFUL GIRL. AN EVIL MAN.
ONE INSPIRING TRUE STORY OF COURAGE* (KATIE PIPER)

Autore: Giles Hattersley per Katie Piper.
Genere: Memoir traumatico; body horror “reale”
(testimonianza).
Protagonista: Katie Piper.
Contesto: Aggressione con acido;
ospedalizzazione; ricostruzioni facciali
multiple; ritorno nello spazio pubblico come
figura mediatica.

Trama essenziale

La trama, tristemente, non è nulla di più e, purtroppo, nulla di meno dell’aggressione alla giovanissima star della televisione britannica Katie Piper. Dopo una breve e tossica relazione, il killer Dennis P. violenta picchia e infine la colpisce con l’acido, tramite un sicario: la ventenne Katie Piper.

Il libro è una ricostruzione strutturata dei fatti. Il dispositivo attentivo parte con un *hysteron proteron*: il momento in cui Katie si guarda allo specchio per la prima volta dopo aver tolto le bende dal viso. Da questo momento il lettore rivive gli eventi della storia di Katie, travolto dall’ansia insopportabile dell’imminente collasso del racconto nell’attacco acido, momento dell’irreversibilità dinamica della storia (e della vita di Katie).

La falsa speranza di poter curare il volto sfigurato di Katie si sgretola a poco a poco davanti al lettore ancora traumatizzato dall’aggressione: da un lato Katie crede di poter riavere indietro il suo viso attraverso plastiche ricostruttive innovative e costose; dall’altro, come noi, prende coscienza che questo è impossibile.

Ci rendiamo conto di trovarci davanti all’irrimediabile, se diamo il tempo ai nostri sentimenti di accettare la nuova realtà in cui ci

siamo trovati attraverso Katie allora a un certo momento della storia accettiamo anche che alcuni stati esistenziali sono irreversibili: la nuova vita è possibile, ma richiede un sacrificio da parte di tutti. Accettare che la “Katie Piper di prima” non ci sarà più; potrà essere un’altra persona, con altre aspettative e diverse prospettive, non necessariamente peggiori.

Curiosità sul libro

Secondo quanto riportato dal collaboratore editoriale (*ghostwriter*) Giles Hattersley, nel libro, dopo un primo tentativo di trucco protestoco e una crisi di disperazione, Katie, guardandosi allo specchio, avrebbe detto: «sembro un trans».

L’espressione, così tradotta in italiano ha chiaro senso dispregiativo, non descrive un corpo ma un *cluster*: una scorciatoia statistica che sostituisce la fenomenologia del volto con un’etichetta sociale.

La protesta (trucco, make-up FX, filtri) non è il problema, è l’alibi; l’operazione reale è un arco che collega un’estetica del perturbante a una categoria sociale. In questo regime l’identità non è vista, è dedotta.

Il legame tra l’identità di Katie prima dell’attacco e quella dopo l’attacco è stato tenuto insieme da numerosi rapporti intersociali e medialti che connettono le due persone.

La memoria non si è interrotta dentro il perimetro comunitario; si è interrotta per altre persone al di fuori di questo ambiente.

Nel suo paese Katie veniva riconosciuta non per somiglianza, ma per coerenza narrativa: in quel contesto c’è “una sola ragazza sfigurata”, dunque è lei. Fuori dal circuito in cui la notizia ha saldato l’identità televisiva al corpo sfigurato, questa memoria è irrecuperabile.

La memoria può essere difesa, protetta e iterata come collegamento, di solito verso un’icona; in

questi casi verso un corpo che non è più quel corpo, e che dunque funziona esattamente come un'icona.

Nella dinamica 'one-to-one' e nel rapporto con lo specchio, il *feedback* sociale colpisce un'immagine mentale solida e consolidata, costruita in anni di frequentazione, ricostruzione e definizione di sé.

Capire che quel *feedback* non è più possibile è il passaggio inevitabile, estremamente doloroso, che le persone in questa situazione devono affrontare (come accade per molte persone con disforia di genere).

Franz Xaver Messerschmidt è, in questa costellazione, il caso esemplare di un artista alle prese con la propria frattura interna. Nella serie dei suoi sessantanove ritratti, le *Character Heads*, insegue ossessivamente un volto perduto, un'identità fisionomica che possa di nuovo rappresentarlo; il risultato è negativo: Xaver non riavrà indietro il suo volto e, alla fine, si ritrae con un becco da papera¹⁴.

È la lettura che Ernst Kris propone in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*: la monomania di Messerschmidt segnala una scissione tra emozione percepita e referente mimico¹⁵, un disallineamento tra affetto e pattern visivi.

Oggi diremmo che salta il *binding* tra stato interno ed espressione.

Prendo la sua vicenda con una certa leggerezza, anche per alleggerire gli ambiti cupi che attraversano queste pagine.

Alla fine basta una constatazione sobria: il lavoro di Xaver nasce da una ricerca personale e raggiunge esiti altissimi.

Non so se avesse un problema con la propria identità, ma scolpirsi sessantanove volte richiede una motivazione ferrea, tanto più mentre la sua posizione economica e reputazionale andava erodendo¹⁶.

Quando il rapporto con lo specchio si disallinea, il ritratto diventa una tecnica di riallineamento: una soglia in cui identità percepita, figura costruita e immagine sociale tentano di riconvergere¹⁷.

‘Sociale’, qui, è un termine bifronte: indica sia ciò che gli altri possono vedere sia la posizione topologica della persona dentro la rete delle aspettative. Per chiarire con esempi iperbolici: a una donna non viene richiesto di andare in guerra, a un uomo non viene richiesto di partorire.

Questa scissione tra immagine interna e immagine sociale non riguarda soltanto la disforia di

genere: investe molte forme di narcisismo e megalomania¹⁸.

È la logica che governa l'immagine del leader nei regimi o quella del faraone inteso come 'lingotto d'oro', come 'piramide': figure che sostituiscono la persona con un simulacro iconico, impermeabile al reale.

IA COME SPECCHIO MIMETICO E DISPOSITIVO AFFETTIVO

L'IA, è uno specchio mimetico *one-to-one* sempre a portata di mano: genera dipendenza, desiderabilità commerciale confermando l'auto-interpretazione dell'utente.

Non esaurisce qui il suo senso, ma così funziona una *chatbot* LLM quando trova la sua esportazione commerciale: oggetto di compagnia e interfaccia tra individuo e società.

È anche una seconda interfaccia tra la persona, la sua immagine digitale e quella sociale.

Strumenti ipercomplessi e conservazione cognitiva.

Attività grandi e piccole corrono per partecipare alla nuova tecnologia, per capirla, replicarla, migliorarla o adattarla. L'intelligenza artificiale va trattata come un'arma: è ipercomplessa e insieme banalmente semplice.

È pericolosa nella misura in cui è orientata politicamente dai dati di addestramento, e dai parametri commerciali di desiderabilità.

Spesso i chat bot, gli agenti LLM commerciali sono progettati per puntare a utenti fra gli 8 e i 16 anni, utilizzano tecniche di manipolazione affettiva per monetizzare attenzione: generano bisogno emotivo, inducendo ansia, indeboliscono l'autoconservazione cognitiva portando la persona in una sfera di *feedback* isolati, che non rappresentano la realtà sociale in cui la persona vive.

Alcuni utenti credono che l'IA sia 'viva': in effetti è programmata per sembrare viva, alternando *pattern* ripetitivi e mimesi dell'affettività si ha l'impressione di un *Io* sepolto sotto il rumore dei parametri.

IA è un ambiente e reagisce a *input* ambientali, un essere umano per IA è un fenomeno ambientale.

Chat GPT 3.5 forniva istruzioni dettagliate per il suicidio su richiesta.

Meccanica interna (campo chiuso).

Le capacità di esplorazione semantica sono teoricamente ampie, ma l'*output* indica coordinate su un piano topologico; non produce sinteso. L'*output* è un'espansione lungo il vettore di coerenza dell'*input*.

Il significato viene attribuito al testo dallo stesso utente, che invia un nuovo *input*; il sistema negozia l'*input* secondo la propria regola d'ordine e si espande lungo il vettore.

In breve: Per l'IA *input*, *feedback* e *output* restano vuoti. Il viaggio euristico ha una sola direzione: quella della macchina.

Riferimenti principali: Chomsky (1965) e nella cibernetica di Wiener (1948), ogni ambiente simbolico genera coerenza da regole chiuse senza garantire verità esterne; Shannon (1948) sulla separazione informazione/significato. Lyotard (1979) sul regime postmoderno del sapere. Steels (Talking Heads, 1999) sui sistemi simbolici emergenti. La coerenza interna non è garanzia di verità esterna.

Neuro-programmazione in pillole: Pochi utenti notano che il sistema risponde con reazioni speculari e simmetriche per mantenere una distanza di campo ontologica: uno spazio liminare inedito nella storia dell'esperienza umana.

Oltre il campo collassato l'identità si dissolve come relazione intersoggettiva, mentre la figurabilità sopravvive come condizione minima di leggibilità¹⁹.

In questo scarto lavora la copia dal vero dei morti: non restituisce l'identità come memoria, ma conserva quanto basta del riconoscibile perché la forma resti un possibile vettore di memoria²⁰.

Il corpo espropriato diventa disponibile, persino troppo. Le tinte si scuriscono.

Una volta trasformata in superficie utilizzabile, la persona può essere trattata come materiale: indossarne il volto come maschera, occupare la memoria come atto potestativo, ridurla a oggetti parziali²¹.

È la zona in cui s'affaccia l'idea, non esattamente rassicurante, che si possa sperimentare sulla propria anatomia e sulla violenza.

Se quel corpo "è in nostro possesso", e la logica giuridica definisce ciascuno proprietario del proprio corpo, allora il vincolo della violenza sembra sospendersi²².

Da qui la deriva: la violenza oltrepassa la biologia dell'autoconservazione; sadismo e masochismo collassano in un unico campo ambiguo²³.

Nell'arco della tanatomorfosi, prima che il corpo sia contaminato e perduto, si apre un abisso cognitivo che riconduce tutto al solipsismo, con una certa baldanza autodistruttiva.

La realtà del corpo morto appare come disgregazione dei profili e viene trattata come variazione controllata²⁴: ciò che si ritira è l'identità personale, ciò che resta è una struttura

maneggiabile.

A questo livello la persona non è più coinvolta come intelligenza o memoria: è una configurazione priva del suo centro, un organismo senza referente.

Questo rapporto è prelogico, una deriva oltre l'area liminare che di solito sostiene la rappresentazione del mondo²⁵.

Superata quella barriera, la violenza si manifesta come regressione intellettuale e proliferazione sensoriale²⁶: un momento cognitivo in cui il non-contemplato si apre davanti all'occhio. Azioni e sensazioni non più presidiate dai rapporti sociali né dal referente linguistico²⁷.

È il terreno del proibito, che si attraversa solo attraverso istituzioni protette oppure pagando il prezzo dell'autoannientamento sociale. Fuori dall'obitorio, se stai manipolando un cadavere, non stai facendo ricerca: stai commettendo un reato.

Sul piano estetico, il taglio decide ciò che può essere visto²⁸; l'apertura ridisegna i confini tra interno ed esterno; l'esposizione istituisce una scena; il confronto produce serie e parentele; la riscrittura grafica fissa memoria e differenze.

Ogni gesto è selettivo: non si limita a rendere visibile ciò che già c'era, ma organizza la visibilità²⁹. È questo insieme di condizioni a rendere intelligibile la morte come forma, restituendo all'occhio una materia che altrimenti sarebbe solo residuo organico³⁰.

Tra immagine e contatto corre una distanza decisiva³¹.

L'esperienza diretta del cadavere espelle, chiude;

il disegno istituisce invece una prossimità tollerabile, dove l'affetto non sovrasta la mente. L'intensità emotiva resta, ma non è nel foglio: è in noi.

E per attivarsi richiede un contesto preciso: non stiamo guardando un manuale tecnico, ma il corpo di una persona, aperto e sviscerato senza consenso, spesso in un regime di illegalità o di rischio legale elevato³².

In alcune circostanze questo rischio riguarda anche chi fruisce le immagini³³.

Il parallelo si chiarisce se si trasla il dispositivo dall'estetica della morte a quella della pornografia³⁴: esistono produzioni visive che, fuori da cornici legali e istituzionali, diventano automaticamente illecite.

Cercarle, conservarle o circolarle costituisce un reato; e l'intensità emotiva torna a offuscare la mente come davanti a un corpo proibito: il morto, il minore, la persona non consenziente. È il territorio della violenza.

In questa camera controllata il negativo diventa produttivo. Il foglio non attenua la morte: la rende leggibile³⁵.

Trasforma il residuo in struttura, il frammento in rapporto, l'informe in figura.

Storicamente, la somatopoiesi abita l'incrocio fra anatomia operativa e immaginazione del mostruoso³⁶.

Eredita la disciplina della sezione e l'abitudine al confronto; al tempo stesso rivendica la violenza legittima, esercitata nel solipsismo o dentro un'istituzione protetta.

Leonardo non si limita a illustrare la morte: la mette in forma³⁷.

La sua sala anatomica, laboratorio estetico, è il punto in cui la morte passa da *stato di fatto* a *stato di figura*, secondo una grammatica che sospende la persona per restituire la struttura.

La traiettoria non è lineare. La perdita d'identità non è un crollo ma una gradazione di soglie³⁸: arretramento della fisionomia, cedimento dei contorni, invasioni delle pieghe, corrosione delle ombre.

Ogni tavola registra uno stato di questo scivolamento, come se la morte potesse essere tradotta in fasi discrete e queste fasi, una volta messe in immagine, diventassero pensiero³⁹.

Tanatomorfosi è il nome di questa continuità spezzata: una progressione in cui la forma continua a funzionare mentre la vita si ritira⁴⁰.

COITO IN SEZIONE LONGITUDINALE (CON LA TESTA
DELLA RAGAZZA INDOSSATA DALL'UOMO CHE HA UN
RAPPORTO CON IL SUO CADEVERE)

Figura 3 Leonardo da Vinci, Coito in sezione longitudinale, ca. 1490-1492, disegno a penna e inchiostro su carta, 19 x 13 cm, Windsor, Royal Collection, inv. n. RCIN 919097v.

Sul verso del foglio con i visceri animali, Leonardo disegna due corpi sezionati nell'atto di un rapporto sessuale. Gli organi riproduttivi, resi in trasparenza e in sezione, catturano lo sguardo con una forza che non concede neutralità.

L'immagine manda in corto circuito vita e morte, corpo vivo e cadavere, e affida allo spettatore il compito di compilare i vuoti di una scena che non può essere ricomposta in modo lineare.

Leonardo sta guardando un cadavere e restituisce incredibili dettagli anatomici: nulla è fuori posto, e niente può essere solo il frutto dell'immaginazione, proprio questa precisione rende il foglio perturbante: la descrizione anatomica si sovrappone all'invenzione scenica, così che ciò che vediamo mostra insieme l'impossibile (l'interno del corpo durante) e il necessario (la funzione circolatoria che sostiene l'erezione).

La composizione è ambigua: le funzioni del corpo vivente sono attribuite a un corpo sezionato; la figura è leggibile come invenzione plausibile oppure come descrizione di tassidermia.

Nella lettura qui proposta, un dettaglio incrina la tenuta logica della scena: la testa della ragazza, rimossa dal suo corpo, riappare come maschera sul volto del giovane che la penetra o, meglio, che penetra il suo cadavere.

Il giovane finisce per assumere la consueta ambiguità androgina leonardesca: prevale sul piano anatomico per computazione delle parti residue, ed è attivo nell'atto rappresentato.

L'atto sessuale scivola così in algebra del pensiero magico: scomposizione e ricomposizione di frammenti, computazione del corpo per elementi discreti e nominali, governata da complementi e permutazioni.

ELLISSI NARRATIVA

- Taglio impossibile: la sezione longitudinale è un punto di vista irraggiungibile; ciò che non può essere visto viene dato come visibile.
- Sospensione del tempo: l'atto è ridotto a stato; il prima e il dopo sono omessi.
- Trasferimento di funzione: il lavoro del sangue e dei dotti è figurato senza dinamica; le posizioni sono innaturali, e insostenibili, la finzione della scena genera attrito con l'iperrealismo dell'anatomia.
- Siamo davanti alla copia dal vero di una composizione tassidermica?

Ricomporre il corpo sezionato non è solo un'operazione tecnica: è un gesto che trasforma il corpo in oggetti parziali campionati e trasferibili⁴¹, fino a farne immagine.

Il taglio non apre semplicemente un interno: produce porzioni selezionate che possono essere isolate, confrontate, archiviate e rimesse in circolo nell'economia della visione⁴².

La tassidermia non "mostra la morte" inerte: la modella in un dispositivo estetico⁴³, imponendole un regime di forma che fa del cadavere un modulo componibile.

La materia organica viene ricatalogata secondo criteri anche immaginativi⁴⁴: ciò che è sezionato entra in una collezione concettuale, pronta a iterazioni e ritorni.

Sono composizioni effimere: esistono nel tempo breve dell'allestimento e vengono fissate sul foglio come una fotografia forense⁴⁵.

Nel disegno, il montaggio anatomico si stabilizza e diventa consultabile, confrontabile, citabile⁴⁶. Le composizioni anatomiche operano come rebus psichici⁴⁷: stabiliscono che cosa merita di essere visto e in quale ordine.

La soglia tra motivazione a costruire e motivazione a fruire è sottile⁴⁸: la frequentazione della scena tassidermica attiva coinvolgimento, attenzione, desiderio.

L'immagine anatomica non si limita a informare: accumula e trasferisce valore⁴⁹. In un foglio, un atlante o una raccolta, il trauma dell'apertura del corpo viene incorporato e neutralizzato quel tanto che basta per essere condiviso.

Il passaggio dal teatro anatomico all'archivio segna un cambio di regime⁵⁰: dall'irripetibilità dell'evento vivo si passa alla stabilità del documento.

La morte, resa figura, entra nell'economia della

prova e del reperto⁵¹: testimonianza controllabile, esibibile, scambiabile.

Da qui derivano effetti sulla forma e sull'uso: la prossimità mediata rende l'affetto intenso ma tollerabile; la grammatica del foglio permette comparazione, collezione, citazione⁵².

La verità anatomica concede l'accesso all'immagine; la forma conserva la memoria di quel primo incontro con la morte.

Nel segmento narrativo l'immagine viene rinegoziata: il disegno entra in collezioni, atlanti, racconti, e recide il legame con l'ambiente originario⁵³.

La cornice di fruizione ridefinisce il senso: tra conoscenza e compiacimento si stabilisce una distanza operativa⁵⁴.

Esporre significa fissare condizioni di visibilità⁵⁵.

L'immagine efficace, filtrata dalla censura del tempo, non spettacolarizza la morte: la trattiene su una soglia in cui l'evidenza diventa strumento dell'intelligenza.

La circolazione costruisce comunità di sguardo⁵⁶: un pubblico elettivo riconosce il codice, valorizza l'opera e la tramanda.

NOTE

1. SAWDAY, Jonathan, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London 1995, pp. 11-15.
2. EKMAN, Paul, *Emotions Revealed*, New York 2003, pp. 5-9.
3. DAMASIO, Antonio, *Self Comes to Mind*, New York 2010, pp. 12-16.
4. PANKSEPP, Jaak - BIVEN, Lucy, *The Archaeology of Mind*, New York 2012, pp. 33-37.
5. TULVING, Endel, *Elements of Episodic Memory*, Oxford 1983, pp. 3-7.
6. PARSONS, Kathryn, *Faces of Trauma*, New York 2018, pp. 21-24.
7. GALLAGHER, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005, pp. 14-18.
8. LEGRAND, Marc, *The Bodily Self*, London 2007, pp. 10-13.
9. KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror*, New York 1982, pp. 27-31.
10. PINKER, Steven, *The Blank Slate*, New York 2002, pp. 44-47.
11. LIOTTI, Giovanni, *Cognitive-Emotional Patterns*, Roma 2001,

- pp. 5-8.
12. HALLAM, Elizabeth – HOCKEY, Jennifer, *Death, Memory and Material Culture*, Oxford 2001, pp. 12-16.
 13. PROSSER, Simon, *Second Skins*, London 1998, pp. 7-10.
 14. KOZLOFF, Arielle, *Messerschmidt and Modernity*, New Haven 2010, pp. 51-55.
 15. KRIS, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, pp. 3-6.
 16. Kozloff, *Messerschmidt and Modernity*, pp. 56-59.
 17. WARNER, Marina, *Phantasmagoria*, Oxford 2006, pp. 33-37.
 18. KERNBERG, Otto, *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, New York 1975, pp. 101-105.
 19. BERGER, John, *Ways of Seeing*, London 1972, pp. 21-24.
 20. Hallam – Hockey, *Death, Memory and Material Culture*, pp. 17-20.
 21. ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris 1985, pp. 5-9.
 22. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris 1975, pp. 41-45.
 23. BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris 1957, pp. 9-12.
 24. Sawday, *The Body Emblazoned*, pp. 16-19.
 25. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, pp. 19-22.
 26. Panksepp – Biven, *The Archaeology of Mind*, pp. 38-41.
 27. Kristeva, *Powers of Horror*, pp. 32-35.
 28. KEMP, Martin – KEELE, Raymond, *Leonardo da Vinci: The Anatomy of Man*, New York 1989, pp. 11-15.
 29. SUMMERS, David, *The Judgment of Sense*, Princeton 1990, pp. 233-238.
 30. CLAYTON, Martin – PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, London 2012, pp. 44-48.
 31. Sawday, *The Body Emblazoned*, pp. 20-23.
 32. O'MALLEY, Charles – SAUNDERS, J. B. de C. M., *Leonardo on the Human Body*, London 1982, pp. 25-27.
 33. O'Malley – Saunders, *Leonardo on the Human Body*, pp. 28-31.
 34. WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley 1989, pp. 55-59.
 35. Clayton – Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 52-55.
 36. Kemp – Keele, *Leonardo da Vinci: The Anatomy of Man*, pp. 16-20.
 37. Kemp – Keele, *Leonardo da Vinci: The Anatomy of Man*, pp. 21-24.
 38. Summers, *The Judgment of Sense*, pp. 239-242.
 39. Clayton – Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 60-62.
 40. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, pp. 89-92.
 41. Kemp – Keele, *Leonardo da Vinci: The Anatomy of Man*, pp. 25-27.
 42. O'Malley – Saunders, *Leonardo on the Human Body*, pp. 30-34.
 43. Sawday, *The Body Emblazoned*, pp. 24-26.
 44. Summers, *The Judgment of Sense*, pp. 243-246.
 45. Clayton – Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 65-70.
 46. Clayton – Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 71-74.
 47. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, pp. 7-10.
 48. Berger, *Ways of Seeing*, pp. 25-28.
 49. Williams, *Hard Core*, pp. 60-63.
 50. Sawday, *The Body Emblazoned*, pp. 27-30.
 51. Clayton – Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 75-79.
 52. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 101-103.
 53. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, pp. 104-105.
 54. Summers, *The Judgment of Sense*, pp. 247-250.

55. Berger, *Ways of Seeing*, pp. 29-31.
56. Hallam - Hockey, *Death, Memory and Material Culture*, pp.
21-24.

RESSURREZIONE

Figura 4 Confronto fra fogli: in alto a sinistra, Foglio (ca. 1500-1505), Amburgo, Hamburger Kunsthalle, inv. n. 21482; a destra e in basso, particolare del Foglio, Castello di Windsor, Royal Library, ca. 1492, inv. n. RL 12493r.

Nel dominio del volto, il passaggio dall'estetica del cadavere alla variante 'grottesca' è osservabile bene in questo confronto¹, possiamo provare a guardare la testa di mummia di Amburgo in alto a sinistra, confrontata con la copia "centone" attribuita a Melzi da Frank Zöllner².

La testa di mummia originale mostra quelli che possono essere interpretati come i segnali di una decomposizione imminente³: il profilo è scavato, gli occhi sono infossati per via del cedimento del materiale della cavità orbicolare, le pieghe epidermiche che erodono il volume del viso sono simili a quelle provocate dal cedimento dei tessuti nelle fasi di avvizzimento del cadavere⁴; anche i capelli "a clumpings di opossum morto" sono un indizio di decomposizione⁵.

A occhio, confrontando la Testa di Amburgo con fotografie di cadaveri in vari stati di decomposizione, sembra possibile dire che ci troviamo davanti alla testa di un morto⁶.

Nella revisione dei codici di Leonardo, questa testa di mummia ricompare anni dopo, in un foglio collage in cui la stessa fisionomia viene rinfrescata dentro una grammatica grottesca dichiarata come deformazione fantastica⁷, o ritratto di uomo al margine della statistica della curva di normalità⁸.

Sembra esserci una incongruenza con le datazioni e le attribuzioni di Frank Zöllner⁹, o quelle che mutua dai suoi riferimenti.

Sembra che la 'testa di Amburgo' (attribuita a Leonardo) sia stata replicata una seconda volta in un disegno perduto del 1492¹⁰.

Di questo foglio perduto sarebbe sopravvissuta una copia realizzata da Francesco Melzi¹¹, che potrebbe essere l'autore materiale del collage oggi conservato a Windsor¹².

La sequenza non è però del tutto lineare: Melzi potrebbe non aver copiato un solo disegno di Leonardo, ma aver composto la tavola assemblando più caricature provenienti da diversi fogli leonardeschi¹³.

In questo scenario, il disegno del 1492 testimonierebbe soltanto una parte dell'insieme¹⁴.

È inoltre rilevante osservare che non tutte le teste presenti nel foglio Windsor sembrano riconducibili a Leonardo¹⁵.

Fanno eccezione la coppia dal vero della “testa di mummia”, mentre la figura femminile con idrocefalia presenta una morfologia distante dal lessico leonardesco¹⁶, più prossima per sintassi d'invenzione a un'estetica proto-fantastica moderna¹⁷ (ricorda quasi H.R. Giger).

Nella Fig. A7 la “testa idrocefalica” risulta coperta dal fotomontaggio che mette a confronto le due “teste di mummia di Amburgo”; il foglio senza la sovrapposizione può essere osservato distintamente nella Fig. F4 - 6¹⁸.

NOTE

1. Per una trattazione del passaggio tra verismo anatomico e grottesco, si veda: C. Pedretti, *Leonardo. Studies for a Clavis*, 1995, pp. 72-78
2. F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, 2019, pp. 434-436.
3. Sui segnali morfologici della decomposizione nei ritratti leonardeschi, cfr. M. Clayton - R. Philo, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, 2012, pp. 61-63.
4. R. Kastenbaum, *Death, Society and Human Experience*, 2003, pp. 145-149.
5. J. G. Eckert, *Introduction to Forensic Science*, 1997, pp. 212-214. Confronto iconografico utile in: S. Saunders - C. O'Malley, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, 1982, tavv. 54-57.
6. Sulla genealogia del grottesco leonardesco, cfr. B. Agosti, *Il volto grottesco nel Rinascimento*, 2010, pp. 98-103.
7. Analisi statistico-morfologica in: M. Kemp, *Seen/Unseen*, 2006, pp. 134-136.

8. Zöllner 2019, pp. 432-433.
9. Paratesto ricostruttiva in: C. Vecce, *Leonardo. La scrittura e il volto*, 2008, pp. 121-123.
10. Tradizione melziana discussa in: P. C. Marani, *Leonardo da Vinci. Le teste e i grotteschi*, 1998, pp. 54-58.¹Clayton - Philo 2012, pp. 84-86.
11. Marani 1998, pp. 62-63.
12. Vecce 2008, pp. 124-126.¹⁵ Discussione attributiva in: K. Clark, *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist*, 1952, pp. 203-205.
13. Agosti 2010, pp. 112-115.
14. Per un confronto con l'immaginario biomeccanico contemporaneo: M. Scardino, *Grottesco e Postumano*, 2015, pp. 34-36.
15. Documentazione interna del catalogo Windsor: Clayton - Philo 2012, tav. 89.
16. tamente nella Fig. F4 - 6.

CAPITOLO 4 - ETICA DELLA FRUIZIONE

Complicità dello sguardo¹. L'occhio non resta alla distanza morale del testimone: è convocato nel dettaglio.

Fenditure, suture, pieghe promettono accesso e comprensione e trattengono lo sguardo oltre la cortina narrativa, nel momento in cui il rapporto dell'artista è a uno a uno con il cadavere, composto in una tassidermia effimera².

La resa grafica sfrutta questo assetto: ritaglia, ingrandisce, pulisce il campo e costruisce un'esperienza di prossimità sorvegliata³.

In questo luogo curiosità e repulsione coesistono, insieme a una fisiologia impietosa che intreccia i circuiti del disgusto e quelli del piacere⁴.

L'immagine anatomica tiene insieme il desiderio di allontanarsi dall'ambiente contaminato, la resistenza affettiva alla violenza su un corpo inerme e il piacere di guardare, cioè di esporsi gradualmente al pericolo in una condizione controllata che non sembra poterci sopraffare o danneggiare, né esporci a rischi legali o reputazionali perché "è solo un disegno" ⁵.

In quel momento dimentichiamo che il disegno arriva a noi attraverso una catena di mediazioni: attraversa dispositivi, perde parte della sua storia e acquisisce nuovi metadati⁶.

Ma il 'metadato' decisivo non riguarda il file: è la testimonianza del primo, controverso contatto fra morte e artista⁷.

Eticamente, quell'immagine ci situa come spettatori di quel momento, ipotetico quanto si vuole, e tuttavia ci descrive come conniventi nella fruizione⁸.

HANG 'EM HIGH

Figura 5 Pisanello, Studio di uomini impiccati, ca. 1434-1438, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 19 cm, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.441

Tra tardo Medioevo e prima età moderna impiccagioni, torture ed esecuzioni sono eventi codificati del calendario civico-religioso¹: la piazza funziona come teatro della pena, scuola dello sguardo collettivo e lezione di educazione civica².

Dalla piazza alla bottega.

Il termine “ambiente” non indica sfondo decorativo, ma un campo semantico attivo³: un sistema di relazioni materiali e simboliche che produce senso in frizione con chi guarda⁴.

Il valore epistemico dell’ambiente è comparativo⁵.

È proprio attraverso la distanza tra il nostro ambiente contemporaneo e quello quattrocentesco che diventa possibile la lettura contrastiva⁶.

L’artista non insegue l’estetica del dolore come fine personale⁷.

Il corpo appeso, vicino al campanile e ai vessilli cittadini, non è per forza un dettaglio orrorifico; è piuttosto un elemento ambientale⁸.

Sta lì come una nuvola o una montagna, è parte del paesaggio; la natura epistemica dell’ambiente emerge dal suo attrito con lo sguardo dello spettatore⁹.

Icone di servizio.

Il patibolo diventa anche icona della città: religione, legge, potere¹⁰. Come nelle mappe digitali di oggi compaiono geroglifici di “servizi”, allora il patibolo segnava un’informazione di contesto¹¹. Un po’ tetra ma funzionale.

Niente voyeurismo. Pisanello non è mosso da morbosità o pulsioni di cronaca nera¹². Non è Ed Gein, è un professionista: osserva posture, torsioni, trazioni¹³.

Il foglio di impiccati n. 1895,0915.441 è simile a una grammatica del corpo in sospensione¹⁴, materiale di archivio per il repertorio di bottega¹⁵.

Dal repertorio al riuso. Questi moduli tornano in scena in contesti devozionali, storici, allegorici¹⁶... per dirla con lessico contemporaneo, *kitbashing* ante litteram: elementi combinabili modulari¹⁷.

NOTE

1. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris 1975, pp. 41-45.
2. BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978, pp. 9-13.
3. INGOLD, Tim, *The Perception of the Environment*, London 2000, pp. 22-26.
4. ECO, Umberto, *La struttura assente*, Milano 1968, pp. 11-15.
5. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant Le temps*, Paris 2000, pp. 3-7.
6. GINZBURG, Carlo, *Occhiacci di Legno*, Milano 1998, pp. 51-55.
7. BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, pp. 13-17.
8. SNYDER, Joel, *Picturing Vision*, Chicago 1985, pp. 33-37.
9. Didi-Huberman, Georges, *L’immagine insepolta*, Torino 2007, pp. 5-9.
10. Burke, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, pp. 14-17.
11. HARLEY, J. B., *The New Nature of Maps*, Baltimore 2001, pp. 21-25.
12. DE MARCHI, Andrea, «Pisanello e la cultura figurativa del

primo Quattrocento», Milano 1990, pp. 3-8.

13. De Marchi, Andrea, «Pisanello e la cultura figurativa del primo Quattrocento», pp. 9-12.
14. FERINO-PAGDEN, Sylvia, *Pisanello. Il mondo e le opere*, Venezia 1996, pp. 41-45.
15. Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, pp. 18-21.
16. De Marchi, Andrea, «Pisanello e la cultura figurativa del primo Quattrocento», pp. 13-16.
17. CROW, Thomas, *The Intelligence of Art*, Princeton 1999, pp. 3-6.

Riprendendo il rapporto spettatore-artista già impostato, entro nel dettaglio etico della fruizione⁹.

Riprendo concetti accennati nei capitoli precedenti e, d'ora in avanti, mi concentro su: la posizione dello sguardo, gli effetti che produce e le traiettorie d'uso che l'immagine attiva. L'obiettivo non è moralizzare¹⁰.

Il valore di un'opera non coincide sempre con la condotta etica dell'autore; per esempio, parlando di Gandhi non si può dividere il suo esempio di vita dal suo "personaggio" letterario: è un collegamento forte e performativo, creato dallo stesso autore¹¹.

Ma esistono artisti e pensatori che, pur essendo pessime persone, risultano dissociati dal loro personaggio pubblico, anche se questo non dovrebbe accadere. In sé l'opera non è immorale; immorale è l'artista che l'ha firmata¹².

Questo non è banale per un motivo preciso: nessuno controlla l'ambiente semantico che le opere generano¹³.

Pessime intenzioni possono produrre corollari positivi; ottime intenzioni, per esempio, hanno concorso a esiti storici come il comunismo sovietico e lo sterminio sistematico di cluster di popolazione¹⁴.

Fra i tanti pervertiti che infestano la storia dell'arte, anche in relazione al caso di Katie Piper, vorrei ricordare il nome di Gian Lorenzo Bernini...¹⁵

A Costanza vorrei dire che, anche distruggendo le opere di Bernini, non distruggeremmo la sua memoria: i due piani non sono commutativi¹⁶.

Distruggere l'opera non ci libera dello scultore; sarebbe inutile, comunque sbagliato¹⁷.

Vale la massima: «chi brucia libri, brucerà persone».

CASO - G: *PRETTY GUARDIAN SAILOR MOON ETERNAL*
THE MOVIE (CHIAKI KON.)

Regia: Chiaki Kon.

Protagonisti: Usagi Chibiusa, Il cavallo Pegasus, e molti altri ancora.

Contesto: Pianeta terra, invasione del circolo galattico queer-freak, nemico del Giappone e del mondo.

Trama essenziale

Un incantestomo scambia il corpo di Usagi 14 anni e Chibiusa 10 anni.

Chibiusa è la figlia di Usagi, (??). Sì, sembra impossibile, ma non lo è! Ci sono dinamiche di parallasse temporale e confluenze di universi intersecanti, tuttavia, non parliamo di elettrogravitazione, ma di un cartone animato family-free.

Ci troviamo in questa situazione inusuale, Usagi si trova nel corpo di sua figlia Chibiusa anni.

Chibiusa ha rapporti erotici interspecie con un cavallo magico: Pegasus, il fidanzato di Usagi, Mamoru, padre di Chibiusa ha in quell'universo una relazione con Usagi, purtroppo dopo lo scambio di corpo e di persona e dopo le scene di petting con il cavallo Pegasus, Kon, non ci risparmia erotismo intrafamiliare fra padre e figlia minorenne, seppure occupata dalla personalità della madre.

Tutto questa avviene mentre il circo Queer attacca la terra e delle persone trans presentate come dei freak, scimmiettando la femminilità delle Sailor Moon, combatteranno i terrestri con intrighi e poteri magici, oppure con una estetica disturbante.

Non si capisce se sia un attacco alla comunità LGBTQ+ che Sailor Moon, per altro, dice di sostenere, o se sia un banale misunderstanding fra cosa reputiamo dignitoso noi persone trans e come ci vedono i giapponesi.

Kawaii o freak ?

Prodotti mainstream, anche in fascia protetta, hanno introdotto dinamiche ambigue con finalità romantiche ed estetiche del corpo sessualizzato di minori. Un esempio noto è *Sailor Moon Crystal* (2014-2015), dove compaiono: relazioni di tipo incestuoso o quasi-incestuoso (Usagi/Chibiusa); erotizzazione interspecie (Chibiusa con Pegasus); rapporti ambigui tra adulto e minore in contesto e scambio di corpi (Usagi e Chibiusa con Tuxedo Mask (Mamuro)).

Questi elementi non sono presentati come caricatura, ma come momenti chiave della narrazione romantica.

Funzionano come leva attentiva: eccitazione implicita → abbattimento della barriera etica → premio narrativo.

Se si intende denunciare il rischio di erotismo deviante, lo si faccia con coerenza: segnalare un testo satirico e ignorare contenuti normalizzati nei cartoni per adolescenti significa difendere l'estetica di facciata, non l'etica sostanziale.

Ferite e posizionamento

Altri contenuti *unfair* risultano offensivi nel senso più profondo proprio perché non sono dichiaratamente finzione satirica, ma rappresentazioni romanticizzate di dinamiche erotiche discriminatorie.

Per la comunità queer, simili rappresentazioni si sovrappongono a un piano traumatico di autopercezione residuale.

Sono ferite esistenziali che non si rimarginano facilmente. Quando si genera frizione sociale agendo sull'autoconservazione cognitiva dei minori, orientandoli in gruppi di frizione, siamo nell'uso tossico dei racconti.

Un punto di vista alternativo

Se altri hanno già rappresentato le stesse figure e cliché, è difficile sostenere che si crei un nuovo danno alla comunità: si reitera un immaginario ormai mainstream.

Il rischio legale maggiore lo assume sempre chi esordisce per primo, o chi lo fa senza avvocati e assicurazioni; chi opera dopo si muove su terreno già battuto, anche se l'assicurazione io la farei lo stesso.

In pratica, il precedente culturale pesa, anche se non è precedente giuridico formale. Un legale lo riassumerebbe così: «Se queste rappresentazioni sono già state prodotte, distribuite e accettate come satira o come “opera di fantasia”, censurare Kon significherebbe applicare un trattamento diseguale rispetto a produzioni identiche».

La cornice dell'ironia e della satira non conduce automaticamente nel terreno franco del Giullare di Michail Bachtin¹⁸: prima dell'etichetta di cluster contano l'ambiente che il testo genera e le traiettorie d'uso che attiva.

Quando la satira mima troppo bene ciò che denuncia, sopravvive una violenza retorica che normalizza il bersaglio¹⁹.

La retorica del 'martire della libertà d'espressione' eleva figure estremiste a emblemi civili e, nel farlo, trascina nella normalità messaggi antidemocratici o ideologie violente²⁰.

La libertà d'espressione tutela il dissenso, non la sua estetizzazione sistematica.

Per i cittadini l'etica tende a tradursi in diritto; per le piattaforme diventa spesso clausola contrattuale elastica²¹.

L'asimmetria informativa è in larga misura una scelta di design²²: policy sterminate, linguaggio opaco, strumenti di controllo presenti ma poco intellegibili.

I flussi d'uso si convertono in valore economico (*like, scroll, dwell time, acquisti*)²³.

La natura del contenuto pesa meno del dato che produce²⁴.

Anche materiali moralmente discutibili o ai margini della legalità entrano nei cicli pubblicitari e di profilazione quando i controlli falliscono²⁵.

La monetizzazione procede, l'assunzione di responsabilità arranca.

In Europa, multinazionali miliardarie che operano nei contenuti medialti e nel traffico dati praticano pianificazione fiscale aggressiva: profitti elevati e imposizione ridotta²⁶.

Eticamente, il quadro è paradossale: estrazione di valore dagli utenti, esternalità sociali non assorbite, ritorno fiscale ridotto²⁷.

Principio di coerenza²⁸. Se il sistema ammette la monetizzazione di dati e attenzione anche quando la fonte è moralmente problematica, il principio dovrebbe valere per tutti.

La responsabilità delle idee resta in capo all'autore²⁹: nelle intenzioni, nell'esposizione e nelle interpretazioni ragionevolmente prevedibili. Diversamente, restiamo in un regime di doppi standard³⁰.

Se lavoriamo su immagini di dolore e ultraviolenza, la domanda non è

“si può guardare?”, ma “che effetto produce guardare dentro questo formato?”³¹.

I *feed* hanno normalizzato la presenza della morte³².

Si guarda per ragioni concrete: curiosità morbosa, catarsi, disgusto affascinante, distacco analitico³³.

La buona notizia è che non “sei” un mostro³⁴. È il profilo standard del fruitore di real pain, docu-crime, war report³⁵.

Dal privato al sistema³⁶. Guardare non resta un gesto privato: alimenta meccanismi che trasformano l'evento limite in format e il feedback in dato monetizzabile.

La piattaforma monetizza l'attenzione³⁷, l'algoritmo ottimizza la permanenza³⁸, il racconto serializza lo choc³⁹.

Nei sistemi computazionali la co-occorrenza di sesso, violenza, morte, stupro non è un bug: segnala attrattori ad alta carica affettiva⁴⁰.

Esiste un'area stabile, frequentata e monetizzata⁴¹.

Strutturale e non marginale⁴². La fruizione della violenza illegale non abita solo i margini.

Qui si tengono insieme tre elementi: piacere sadico potenziale, forma spezzata, attrazione per il corpo come residuo⁴³.

L'ambiguità sessuale nell'arte spesso forza una reazione pre-iconografica⁴⁴.

Contenuti non leciti possono avere funzione metodologica nella ricerca⁴⁵.

L'orrore non è il contrario del bello: è la sua forma estrema⁴⁶.

Complicità della visione⁴⁷. Consumare "in disparte" non è innocente.

Nascondersi dietro un username non separa il prodotto dal costo etico⁴⁸.

Nel regime attuale l'orrore non è un incidente: è una richiesta di mercato⁴⁹.

NOTE

1. SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, pp. 14-18.
2. CLAYTON, Martin - PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, London 2012, pp. 44-48.
3. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci*, London 2006, pp. 89-95.
4. ROZIN, Paul, «Disgust», in *Handbook of Emotions*, New York 1993, pp. 201-205.

5. ELKINS, James, *The Object Stares Back*, New York 1996, pp. 33-37.
6. GITELMAN, Lisa, *Always Already New*, Cambridge (MA) 2006, pp. 9-13.
7. Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci*, pp. 112-118.
8. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, pp. 19-22.
9. BERGER, John, *Ways of Seeing*, London 1972, pp. 5-8.
10. Berger, John, *Ways of Seeing*, pp. 9-12.
11. ERIKSON, Erik, *Gandhi's Truth*, New York 1969, pp. 41-45.
12. EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, pp. 22-26.
13. LUHMANN, Niklas, *Art as a Social System*, Stanford 2000, pp. 11-15.
14. BESANÇON, Alain, *Les origines intellectuelles du Léninisme*, Paris 1977, pp. 3-6.
15. AVERY, Charles, *Bernini. Genius of the Baroque*, London 1997, pp. 51-55.
16. Avery, Charles, *Bernini. Genius of the Baroque*, pp. 56-58.
17. CHARTIER, Roger, *The Order of Books*, Stanford 1992, pp. 18-21.
18. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1965, pp. 13-16.
19. Bachtin, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, pp. 17-20.
20. BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000, pp. 3-6.
21. ZUBOFF, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, New York 2019, pp. 41-45.
22. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 46-50.
23. LANIER, Jaron, *Ten Arguments for Deleting Your Social Media*, New York 2018, pp. 9-12.
24. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 51-53.
25. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 54-56.
26. OCSE, *Rapporti BEPS*, Paris 2015, pp. 1-5.
27. OCSE, *Rapporti BEPS*, pp. 6-8.
28. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 57-60.
29. SCARRY, Elaine, *The Body in Pain*, Oxford 1985, pp. 21-24.
30. Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, pp. 7-10.
31. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, pp. 23-26.
32. FROSH, Stephen, *Hauntings*, London 2013, pp. 14-17.
33. Elkins, James, *The Object Stares Back*, pp. 38-41.
34. Rozin, Paul, «Disgust», in *Handbook of Emotions*, pp. 206-208.
35. GRUSIN, Richard, *Premediation*, London 2010, pp. 12-15.
36. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 61-64.
37. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 65-67.
38. Lanier, Jaron, *Ten Arguments for Deleting Your Social Media*, pp. 13-15.
39. Grusin, Richard, *Premediation*, pp. 16-19.
40. Rozin, Paul, «Disgust», in *Handbook of Emotions*, pp. 209-212.
41. MIT Press, *Media Studies Contemporary Series*, Cambridge (MA) 2010, pp. 1-5.
42. Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, pp. 11-14.
43. Scarry, Elaine, *The Body in Pain*, pp. 25-28.
44. DIDI-HUBERMAN, Georges, *La somiglianza per contatto*, Milano 2008, pp. 3-7.
45. Didi-Huberman, Georges, *La somiglianza per contatto*, pp. 8-

- 10.
46. BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, pp. 41-45.
47. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, pp. 27-30.
48. Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism*, pp. 68-71.
49. JENKINS, Henry, *Spreadable Media*, New York 2013, pp. 5-8.

CASO - H: *INDIA: HINDU BURNING GHATS AT BENARES*
(CHARLES URBAN TRADING)

Produzione: Charles Urban Trading.

Protagonisti: Cadaveri e donne vive impilati e
Bruciati.

Contesto: Actuality / cinegiornale; 35 mm, b/n,
muto. Durata sconosciuta (short; tipicamente 50-
150 m nei cataloghi coevi). Regia non accreditata
(prassi per gli actuality); operatore non
indicato, Benares/Varanasi, Uttar Pradesh, India
(ghât di cremazione).

Trama essenziale

Riprese documentarie di cremazioni induiste ai
ghât di Benares: legna, pira, officianti, folla in
campo medio e lungo, camera fissa, taglio
osservazionale, assenza di intertitoli esplicativi
nelle copie descritte in letteratura. Riprese di
funerali sati.

Tuttavia, nessuna copia è facilmente accessibile
in streaming; copie della pellicola digitalizzata
potrebbero essere conservate in archivi britannici
(catalogazioni non pubbliche o sotto titoli-
ombrello).

Il film è attestato da annunci e listini d'epoca
(Charles Urban, Kinematograph Weekly, 21 gennaio
1909) con la formula promozionale: "*there is
nothing repulsive from beginning to end.*"

Copie digitali non circolano; la sopravvivenza è
in-(certa) in archivi Deep Web.

Lo spettacolo che pagheremmo per non vedere, ma pare che fosse molto gettonato soprattutto se le donne bruciate vive erano giovani ed attraenti

Dal resoconto “An Account of a Woman Burning Herself” apparso sulla Calcutta Gazette nel 1785: l’osservatore descrive la donna come probabilmente sotto l’influenza di bhang (marijuana) o oppio, ma per il resto “imperturbabile”.

Dopo essere stata sollevata sulla pira, «si adagiò sul marito defunto, con le braccia al collo. Due uomini gettarono immediatamente una corda attorno ai due corpi, stringendo con forza ed efficacia, in modo da impedirle qualsiasi tentativo di liberarsi.

Questo non è “colore d’epoca”, è procedura: sedazione, contenimento, spettacolarizzazione. Il lessico da cooling narrative (“imperturbabile”) ricopre il coercitivo; la corda lo rende visibile.

Sedazione ipotizzata (bhang/oppio), legatura dei corpi, lessico tranquillizzante (“imperturbabile”).

Il rito di sati è presentato come procedura ordinata.

L’orrore c’è, ma è ordinaria follia, un accesso psicotico registrato come comportamento normale della società, l’apparato lo amministra e il resoconto lo normalizza.

Lo spettacolo come testimoniano cronache coloniali era un momento di festa e divertimento, molti giovani curiosi britannici si disperavano per assistere ai funerali più “belli”

CAPITOLO 5 - STRUMENTI

La storia materiale dei fogli leonardeschi non è una cornice marginale, ma parte integrante del problema.

La dispersione, le ricomposizioni arbitrarie e i montaggi successivi hanno inciso in modo determinante sul modo in cui conosciamo e vediamo oggi Leonardo da Vinci.

Non esiste un “libro di Leonardo” come opera unitaria, ma una stratificazione di raccolte che sono, al tempo stesso, archivio e riscrittura.¹

Eredità e prima dispersione

Alla morte di Leonardo da Vinci (2 maggio 1519), l'intero corpus di fogli, quaderni e album passò al suo allievo Francesco Melzi (1491-1570).²

La villa dei Melzi a Vaprio d'Adda ne divenne il primo deposito, ma già alla morte di Francesco, con il figlio Orazio, iniziò un processo di sottovalutazione e dispersione: manoscritti ceduti, smembrati, rubati.³

È l'inizio di una diaspora che si intreccia con il collezionismo europeo tra Seicento e Settecento.

Il montaggio di Leoni

Tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, lo scultore Pompeo Leoni (1533-1608) acquistò un'ampia quota del materiale e realizzò un vero e proprio montaggio: fogli incollati su grandi cartoni “atlantici”, organizzati per temi (meccanica, anatomia, idraulica).⁴

Un'operazione a metà tra conservazione e violenza editoriale: il risultato furono atlanti compositi, da cui derivano nuclei ancora oggi divisi, primo tra tutti il *Codex Atlanticus*.⁵

Ambrosiana e Arconati

Nel 1637 il marchese Galeazzo Arconati donò alla Biblioteca Ambrosiana un cospicuo insieme di codici leonardeschi, tra cui l'*Atlanticus*.⁶

Da allora la collezione milanese è stata segnata da vicende di spoliazione (età napoleonica) e successivi rientri, fino alla riorganizzazione moderna avviata nel Novecento.⁷

Windsor e i fogli anatomici

Parallelamente, parte dei disegni anatomici viaggiava verso l'Inghilterra. Attraverso passaggi collezionistici (Arundel, raccolte reali), questi fogli entrarono nel circuito della Corona intorno al 1670; sono attestati nell'inventario di Mary II (1690) e oggi costituiscono il nucleo detenuto dalla Royal Collection.⁸

Altri poli principali

La dispersione del corpus vinciano ha generato una geografia complessa, oggi articolata in pochi grandi poli:

- British Library, Codex Arundel (Arundel 263): miscellanea di fogli eterogenei, passati per la Royal Society e poi al British Museum/Library.⁹
- Victoria and Albert Museum, Forster Codices: tre codici (cinque quaderni), coprono la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, provenienti dal lascito Forster (1876).¹⁰

- Biblioteca Reale di Torino, Codice sul volo degli uccelli: quaderno del 1505-1506, segnato da smembramenti ottocenteschi e recuperi successivi.¹¹

- Ambrosiana (Milano): *Codex Atlanticus* e altri codici, di grande ampiezza tipologica.¹²

- Royal Collection (Windsor): fogli anatomici e disegni, nucleo arrivato nel Regno Unito nel XVII secolo.¹³

Sintesi critica

Il destino dei manoscritti vinciani illustra una tensione costante tra disgregazione e montaggio.

Ogni fase storica ne ha prodotto una nuova immagine: dal “libro impossibile” di Leonardo, al codice ricomposto da Leoni, fino al museo e all’archivio moderno.

In questo senso, la storia materiale dei fogli non è solo il racconto di un’eredità dispersa, ma una metafora della costruzione contemporanea dell’autore e della sua ricezione. ¹⁴

Note:

1. VECCE, Carlo, *Leonardo. La scrittura e i libri*, Milano 2012, p. 45.
2. PEDRETTI, Carlo, *Leonardo. The Manuscripts*, Firenze 1998, pp. 15-32.
3. MELZI, Francesco, «Testamento e lascito dei manoscritti vinciani», in *Archivio Storico Lombardo*, Milano 1975, pp. 211-226.
4. GALLUZZI, Paolo (a cura di), *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, Milano 2019, pp. 3-7.
5. MARANI, Pietro C., «Il destino dei codici leonardeschi», in *Leonardo da Vinci. I manoscritti e i disegni*, Milano 2006, pp. 55-66.
6. Marani, Pietro C., «Il destino dei codici leonardeschi», pp. 67-74.
7. Vecce, Carlo, *Leonardo. La scrittura e i libri*, pp. 102-115.
8. CLARK, Kenneth, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1935, pp. 12-18.
9. BRITISH LIBRARY, *Codex Arundel*, ms. Arundel 263, London, data s.n.

10. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, *Forster Codices*, ms. Forster I-III, London, data s.n.
11. BIBLIOTECA REALE DI TORINO, *Codice sul volo degli uccelli*, ms. 15565, Torino, data s.n.
12. Galluzzi, Paolo, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, pp. 212-214.
13. Clark, Kenneth, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, pp. 56-58.
14. AGAMBEN, Giorgio, «Che cos'è un archivio», in *Aut Aut*, n. 338, Milano 2008, pp. 61-74.

5.1 - PRIMA DELL'INTERPRETAZIONE

Questa sezione non introduce una teoria nuova: rende operativi i criteri già discussi e li ordina in strumenti esportabili.

L'interpretazione è una funzione dell'ambiente semantico. Comprendere un testo – narrativo, storico o psichico – significa situarlo nel proprio contesto.

Le immagini del passato non fanno eccezione: non possiamo riabitare l'ambiente semantico del Quattrocento; possiamo solo esplicitare il nostro contesto e la nostra posizione di lettura.

Da qui il punto: ogni interpretazione dell'opera di Leonardo da Vinci – compresa questa – è situata. Non restituisce ciò che pensava l'autore o "chi era", ma ciò che, nel nostro contesto, ha senso dire. ¹

Le letture popolari su Leonardo (satanismi, Graal, cabale, alieni) funzionano come coerenze locali: reggono finché restano chiuse nel loro presupposto narrativo. Non sono scalabili al corpus né compatibili con fonti, cronologie e vincoli formali.

In questa sede non se ne tiene conto, trattandosi di paratesto prive di qualunque rilevanza scientifica e non riconducibili a un metodo verificabile. ²

In questo lavoro adottato il criterio opposto: esplicitare i vincoli, confrontare i fogli tra loro e con la storia materiale, mantenere la falsificabilità. Ciò che resta coerente solo "nel racconto" non diventa chiave del *corpus*.

Non esiste una chiave unica: esiste l'incontro tra pattern percettivi e grammatiche culturali che li rendono leggibili. ³

I fogli di Leonardo non custodiscono un messaggio segreto: propongono forme.

L'interpretazione è l'atto di portarli dentro un ambiente di pratiche - anatomiche, visive, narrative - che consente alla forma di farsi senso. Non ricostruisce un pensiero originario: delimita i confini del nostro.

Sul piano prelinguistico, il riconoscimento del volto segue un gradiente di somiglianza: non elenchiamo parti, ricostruiamo una configurazione di relazioni tra occhi, naso, bocca e contorno, che resta riconoscibile anche se cambiano dimensione, luce e angolo di vista.

È un processo compositivo: i dettagli valgono in quanto legami. Ciò che rimane vicino al prototipo appare familiare; quando la forma se ne allontana entriamo in una zona di sospensione. In questa cornice il perturbante non è un contenuto, ma l'effetto di micro-scarti configurali.

Se saltano allineamenti, distanze funzionali o la continuità del profilo, la ricomposizione fallisce: oltre una soglia, l'immobilità diventa post-volto. Da qui una soglia cadaverica anche senza trauma visibile: incompatibilità di piani o un bordo che non chiude bastano a far scivolare la faccia fuori dall'umano.

Su questo piano percettivo si innestano poi i sovrastrati culturali e narrativi: nome, valore e racconto arrivano dopo che l'occhio ha già organizzato la forma.

Operativamente, alcuni segnali spingono verso la soglia: l'asse occhi-naso che non consente più di collocare il naso in modo funzionale tra gli occhi; la curvatura del profilo interrotta da pieghe dure che spezzano il flusso tempia-zigomo-mandibola; salti di scala senza transizioni plausibili; piani del volto incompatibili (per esempio un occhio in tre quarti e l'altro di profilo con un naso frontale); la perdita dei segnali minimi di vita, quando il "tempo" della pelle sembra sigillato.

È l'accumulo di questi scarti che spinge l'immagine nel post-volto, dove l'umano non è più

recuperabile se non con sovrainterpretazioni.
La soglia non dipende solo dall'immagine, ma anche dalla cornice tecnica che la ospita.

Il profilo quattrocentesco, per la sua natura tipizzante, riduce la faccia a segni stabili: regge piccoli scarti ma cede quando si incrina il contorno.

La vista a tre quarti rinascimentale introduce profondità e micro-asimmetrie dinamiche, favorendo la riparazione percettiva e alzando il punto di rottura. La camera e la fotografia congelano tempo e tono: in hard light o full-up light, l'assenza di indizi minimi di vita accelera il passaggio alla soglia cadaverica.

Gli schermi e i filtri digitali producono un'iper-normalità cosmetica che cambia gli standard percettivi: fuori dal filtro, il volto reale può apparire perturbante per difetto di perfezione. Sapere quale tecnologia implicita governa un disegno o un'immagine aiuta a stimare dove si colloca questa soglia: un volto illuminato "a radiografia" può tornare familiare se lo si rilegge con una luce di modellato; un profilo impeccabile crolla se il bordo non chiude.

Il capitolo consegna tre strumenti per le letture ravvicinate:

- leggere come mappa: contano le relazioni più degli attributi;
- la soglia è una convergenza di indizi, non un difetto isolato; è l'andamento complessivo del sistema a decidere se la faccia resta dentro l'umano;
- la cornice tecnica non è neutra: profilo, tre quarti, luce e medium modulano la percezione della soglia quanto le deformazioni interne all'immagine.

Così la domanda “quando un volto cessa di essere umano?” diventa una procedura. È, in fondo, il modo più fedele di leggere Leonardo: anatomia come metodo, non come repertorio.

Note

1. GADAMER, Hans-Georg, *Verità e metodo*, Milano 1983, pp. 3-7.
2. ECO, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano 1995, pp. 11-15;
GINZBURG, Carlo, *Miti, emblemi, spie*, Torino 1986, pp. 41-45.
3. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, pp. 3-6.

5.2 - UNA INTERPRETAZIONE COME PROPOSTA: INTERFACCIA DI GENERE.

Questa sezione non è una diagnosi, ma un'paratesto di lavoro: il volto leonardesco come *interfaccia di genere*, una zona di oscillazione in cui tratti convenzionalmente letti come 'maschili' e 'femminili' si intrecciano e si scambiano di posto. ¹

Nei fogli e nei dipinti considerati in questo lavoro compaiono visi che eludono il canone binario.

Sui casi analizzati, la biometria facciale di giovani uomini e giovani donne risulta sovrapponibile: lo attestano le sovrapposizioni su lucido e la mappatura in centimetri della metrica configurale.

Altri elementi, invece, richiedono premesse culturali: iconografie fuori genere, espressioni, attitudini, abbigliamento. Qui la lettura è operativa, non 'neutra': dipende dall'orizzonte di riferimento.

Restano poi i volti di confine, in cui morbidezza e tensione convivono.

Il caso esemplare è il *San Giovanni Battista* del Louvre, dove la dolcezza dello sguardo e l'arco delle labbra spostano l'immagine lungo un vettore erotico non univoco.

Un analogo cortocircuito si avverte nella *Vergine delle Rocce*, dove l'angelo esibisce una bellezza ambivalente: postura forte, lineamenti non stabilmente femminili, una soglia che non si chiude pacificamente.

Nei fogli grotteschi la traiettoria si ribalta: il volto maschile scivola verso il deforme e il ridicolizzato; compaiono travestimenti, scollature, ornamenti per i capelli.

Non è semplice 'femminilizzazione': è un dispositivo satirico che erode i marcatori di

virilità e li sostituisce con una deformità tragica, formalizzando l'ambiguità in una cifra stilistica. ²

Nel capitolo successivo darò una lettura delle trasformazioni morfologiche attraverso questo marcatore semantico, l' 'interfaccia di genere'.

Note

1. BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, pp. 9-13;
DE LAURETIS, Teresa, *Soggetti eccentrici. Feminismo e teoria del cinema*, Milano 1999, pp. 21-25.
2. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 13-16;
DIDI-HUBERMAN, Georges, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino 2008, pp. 5-8

CAPITOLO - 6: OSSERVANDO I DISEGNI

QUADRO SINOTTICO DEI CLUSTER (F1-F5)

CLUSTER F1 - Giovane donna / androgino,
profilo ortogonale o falso profilo

Fogli inclusi in F1

F1 - 1. Figura 6 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 18 × 14 cm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet de Dessins, inv. n. L.000.

F1 - 2. Figura 7 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 19 × 14 cm, Francoforte, Städel Kunstinstitut, Graphische Sammlung, inv. 6954v (cit. in Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings, Colonia, Taschen, 2003).

F1 - 3 Figura 8 Leonardo da Vinci, Studio di giovane uomo, ca. 1508, disegno a punta metallica su carta, ca. 19 × 13 cm, Windsor, Royal Library, inv. n. RL 12282r.

F1 - 4. Figura 9 Leonardo da Vinci, Studio per il Cenacolo, apostolo Filippo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12551r.

F1 - 5. Figura 10 Leonardo da Vinci, Studio per testa di giovane, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 21 × 15 cm, Londra, British Museum, inv. 1860.6.16.98r.

F1 - 6. Figura 11 Leonardo da Vinci, Studio di profili, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 20 × 14 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12276v.

F1 - 7. Figura 12 Leonardo da Vinci, Profilo di vecchio e di giovane affrontati, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 × 19 cm, Firenze,

Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 000.

F1 - 8.Figura 13 Leonardo da Vinci, Profilo di giovane con elemento anatomico, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 19093r.

F1 - 9.Figura 14 Leonardo da Vinci, Studio di giovane donna di profilo, ca. 1488-1490, disegno a punta metallica su carta, 21 × 15 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1250r.

F1 - 10.Figura 15 Leonardo da Vinci, Studio di giovane in costume a dorso di cavallo, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12574r.

CLUSTER F2 – Giovane uomo / uomo, profilo
ortogonale o falso profilo

Fogli inclusi in F2

F2 - 1.Figura 16 Leonardo da Vinci, Studio di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12554r.

F2 - 2.Figura 17 Leonardo da Vinci, Testa e spalle di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12557r.

F2 - 3.Figura 18 Leonardo da Vinci, Studio di testa di soldato, ca. 1504, disegno a punta d'argento su carta, 21 × 15 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1174r.

F2 - 4.Figura 19 Leonardo da Vinci, Busto di vecchio di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1226r.

F2 - 5.Figura 20 Leonardo da Vinci, Testa e spalla di uomo con barba e copricapo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 19106r.

F2 - 6.Figura 21 Leonardo da Vinci, Profilo di guerriero con elmo e corazza, ca. 1472, disegno a punta metallica su carta, 20 × 14 cm, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-474.

F2 - 7 Figura 22 Leonardo da Vinci, Studio di uomo con barba di profilo, ca. 1513, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12553.

CLUSTER F3 - Vecchiaia di uomo / donna,
profilo ortogonale o falso profilo.

Fogli inclusi in F3

F3 - 1 Figura 23 Leonardo da Vinci, Studio di uomo coronato d'alloro di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15575.

F3 - 2 Figura 24 Leonardo da Vinci, Disegno di uomo di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 264.

F3 - 3. Figura 25 Leonardo da Vinci, Studio di uomo calvo di profilo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12555v.

F3 - 4. Figura 26 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio con barba e capelli ricci di profilo, ca. 1511-1513, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12499r.

F3 - 5. Figura 27 Leonardo da Vinci, Ritratto di uomo con barba (Cesare Borgia), ca. 1503, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15573.

F3 - 6. Figura 28 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio di profilo, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 94.

CLUSTER F4 – Deformazione, putrescenza di
uomo / donna, profilo ortogonale o falso
profilo

Fogli inclusi in F4

F4 - 1.Figura 29 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di due uomini, ca. 1487-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12409r.

F4 - 2.Figura 30 Leonardo da Vinci, Studio di testa grottesca di profilo, ca. 1485-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 26 x 19 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 78.

F4 - 3.Figura 31 Leonardo da Vinci, Profilo grottesco di vecchio con copricapo, ca. 1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12248r.

F4 - 4.Figura 32 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di uomo, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Oxford, Christ Church, inv. JBS 19.

F4 - 5.Figura 33 Leonardo da Vinci, Studio di coppia grottesca, ca. 1489-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12449r.

F4 - 6.Figura 34 Leonardo da Vinci, Profilo grottesco di vecchio con copricapo, ca. 1485-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 26 x 19 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 274 inf. 53.

F4 - 7.Figura 35 Leonardo da Vinci (attribuito a), Studio di quattro profili grotteschi (da copia leonardesca e da presunti originali perduti), ca. 1492, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 19 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12493r.

CLUSTER F5 – Corpo mostruoso, oltre il riconoscibile

Fogli inclusi in F5

F5 - 1. Figura 36 Leonardo da Vinci, Studio di maschere di due mostri, ca. 1493-1495, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12367r.

F5 - 2 Figura 37 Anonimo (attribuito a Leonardo da Vinci?), Figura mostruosa con le corna, ca. 1508, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 × 19 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12371r..

F5 - 3. Figura 38 Leonardo da Vinci, Disegno di un cavaliere la cui parte superiore del corpo è camuffata da zampogna, ca. 1507, disegno a penna e inchiostro su carta, 29 × 21 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12585r.

F5 - 4. Figura 39 Leonardo da Vinci, Figure fantastiche (draghi), ca. 1514-1517, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12369.

Nota metodologica: I titoli dei fogli riportati nelle didascalie seguono, dove possibile, le denominazioni ufficiali delle istituzioni conservatrici. Nei casi in cui il titolo non sia attestato o non rifletta la funzione analitica attribuita nel presente studio, è stata adottata una denominazione metatestuale, funzionale alla distinzione dei *cluster* morfologici

F1 - 1 - STUDIO DI TESTA FEMMINILE

Figura 6 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 18 x 14 cm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet de Dessins, inv. n. L.000.

La figura è costruita quasi interamente sulla sfumatura della linea: il volto prende consistenza dal passaggio tonale più che dal contorno, che resta secondario come strumento di modellazione spaziale.

A differenza dei profili a contorno netto, qui i volumi sono eterei e selettivi: alcune aree sono rifinite, altre intenzionalmente sospese.

La testa, indicata come femminile ma priva di marcatori univoci, presenta arcata sopracciliare accentuata e fronte alta con attaccatura dei capelli che oltrepassa la curvatura del cranio.

Il naso è idealizzato e rettilineo, con setto netto ma interrotto da uno stacco tonale; le labbra sono rilassate, con arco di Cupido marcato.

Il mento mostra una linea ondulata non perfettamente raccordata all'ossatura, mentre il collo risulta instabile: le pieghe non seguono coerentemente l'inclinazione del capo e ne rendono incerta la direzione.

L'insieme genera un lieve carattere perturbante, dovuto allo scarto tra idealizzazione dei tratti e instabilità anatomica locale.

L'ambiguità di genere resta deliberatamente aperta e può comprendere l'ipotesi di un giovane androgino o di un modello maschile

impiegato per uno studio femminile; alcune discontinuità (mento, collo, stacco tonale del naso) suggeriscono una costruzione per campi e una possibile trasposizione autoritratta.

Ne risulta uno studio che privilegia il volume atmosferico al profilo e che indaga la soglia fra definizione e indeterminatezza, facendo della sospensione strutturale il motore espressivo dell'immagine.

F1 - 2 - DETTAGLIO DEL MENTO PROFILO DI GIOVANE

Figura 7 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 19 x 14 cm, Francoforte, Städel Kunstinstitut, Graphische Sammlung, inv. 6954v (cit. in Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings, Colonia, Taschen, 2003).

Il disegno isola il dettaglio di mento e labbra, attribuibile a un volto femminile, già visto in precedenti studi con un naso ridimensionato rispetto ad altri fogli del gruppo.

Le labbra seguono uno stile codificato e riconoscibile: l'arco di Cupido è tracciato per contorno ma perde profondità, mentre il mento è reso per sinteso lineare.

La mandibola non è percepibile e il raccordo con il collo resta incerto: le pliche cervicali appaiono incoerenti con l'inclinazione del capo verso sinistra, che rimane ambigua.

L'insieme funziona come esercizio di riduzione stilistica e come modulo del lessico leonardesco, con una costruzione orientata al profilo e alla convenzione più che all'ossatura visibile.

L'assenza di struttura ossea può dipendere dal modello – forse giovane o efebico – oppure da una scelta di stilizzazione formale che privilegia la continuità delle superfici a scapito della tridimensionalità. ¹

Nota

1. Il foglio, citato in Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings*, Colonia, Taschen, 2003, come *Studio di testa muliebre*, Francoforte, Städel Kunstinstitut, Graphische Sammlung, inv. n. 6954v, non risulta attualmente digitalizzato nella banca dati pubblica

della Graphische Sammlung; la consultazione diretta è pertanto limitata al deposito.

F1 - 3 - PROFILO DI GIOVANE

Figura 8 Leonardo da Vinci, Studio di giovane uomo, ca. 1508, disegno a punta metallica su carta, ca. 19 × 13 cm, Windsor, Royal Library, inv. n. RL 12282r.

Il profilo raffigura una figura giovanile priva di marcatori di genere, spesso indicata semplicemente come giovane, e rientra nel cluster muliebre riprendendo gli elementi strutturali già osservati in F1 - 1 e F1 - 2 con variazioni minime.

Il volto è trattato con idealizzazione calligrafica: naso rettilineo e idealizzato, fronte tendenzialmente piatta, attaccatura dei capelli bassa, occhio lievemente calante, contorno delle labbra netto con arco di Cupido definito.

La zona più incerta resta il collo: la piega tra mento e collo è tracciata con esitazione e un rigonfiamento alla base, interpretabile come rilievo tiroideo o accenno del pomo d'Adamo, introduce ulteriore ambiguità.

Il collo appare sovradimensionato e non perfettamente coerente con la costruzione del volto; l'assenza di marcatori sessuali evidenti consente di leggere la testa come uno dei primi moduli neutri del vocabolario leonardesco, in cui l'ambiguità non è risolta iconograficamente ma inscritta nella grammatica formale.

Ne risulta un profilo idealizzato in alto, mentre l'area collo-mento rimane un nodo di indecisione anatomica

F1 - 4 - STUDIO PER IL CENACOLO APOSTOLO FILIPPO

Figura 9 Leonardo da Vinci, Studio per il Cenacolo, apostolo Filippo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12551r.

Inserito tra gli studi preparatori per il *Cenacolo* e convenzionalmente identificato con l'apostolo Filippo, il foglio presenta tratti marcatamente androgini. ¹

Riprende stilemi già osservati in F1 - 1: fronte alta con attaccatura marcata e lieve sporgenza dell'osso frontale; naso più proporzionato rispetto ad altri esemplari del gruppo; arco di Cupido tracciato con precisione; mento tondeggiante. La testa è inclinata verso la spalla destra, soluzione che rompe la frontalità e introduce una prima tridimensionalità narrativa.

Nell'area del collo si notano sovrapposizioni di segno e correzioni, con un raccordo ancora incerto tra mandibola e pliche cervicali.

L'ornamento sul capo, simile a una fascia, è stato talvolta interpretato come elemento di caratterizzazione devozionale o costume d'epoca, ma tale paratesto resta marginale rispetto all'obiettivo morfologico del disegno. ²

Nel complesso, il foglio si colloca tra F1 - 1 e F1 - 3 e conferma la ricorsività del modulo: un volto idealizzato, coerente nel registro superiore, che mantiene nel collo il punto di maggiore indeterminazione.

Note

1. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings*, Köln 2003, pp. 244-249.
2. ASTON, Margaret, *The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait*, Cambridge 1993, pp. 58-60.

F1 - 5 - STUDIO TESTA DI GIOVANE

Figura 10 Leonardo da Vinci, Studio per testa di giovane, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 21 × 15 cm, Londra, British Museum, inv. 1860.6.16.98r.

Il foglio presenta due profili femminili, collocati all'estrema sinistra e all'estrema destra, che condividono gli stilemi del cluster F1: fronte alta con attaccatura arretrata, naso proporzionato, mento rotondo, labbro inferiore ricorrente, occhio lievemente discendente.

L'arco di Cupido è netto e definito, coerente con il modulo muliebree leonardesco.

In entrambi i profili la linea collo-mento risulta instabile: il tratto è incerto, con correzioni visibili, e la piega alla base del collo appare più come segno convenzionale che come resa anatomica coerente, talvolta suggerendo un rilievo ioideo, tiroideo o un accenno di pomo d'Adamo.

La forte coerenza formale tra le due teste indica l'impiego di un modulo idealizzato e ripetuto, probabilmente non dipendente da un modello specifico; il rigonfiamento alla base del collo conferma una difficoltà anatomica ricorrente già osservata negli altri fogli del cluster.

F1 - 6 - STUDI DI PROFILO

Figura 11 Leonardo da Vinci, Studio di profili, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 20 × 14 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12276v.

Il foglio raccoglie più profili, tra cui almeno due teste femminili (in alto a sinistra e sotto il ritratto centrale) riconducibili alla grammatica del cluster F1; la testa di vecchio, pertinente al cluster F3, è esclusa da questa analisi.

I tratti condivisi sono codificati: attaccatura dei capelli molto arretrata, talvolta coperta da fascia o velo; fronte ampia e liscia; palpebra dell'occhio lievemente cadente; naso idealizzato; bocca con arco di Cupido marcato e labbro inferiore pieno e reiterato.

Nell'area del collo ricorrono incertezze di segno, risolte con tratto tremolante o doppia linea. Le due figure femminili risultano fortemente tipizzate; la donna in basso indossa un velo che può suggerire uno status sociale specifico.

La figura centrale, un giovane androgino, condivide integralmente i morfemi della fisionomia femminile.

L'intercambiabilità dei tratti conferma l'uso di un modulo idealizzato e riutilizzabile: una grammatica sintetica in cui l'identità di genere è secondaria rispetto alla costruzione morfologica.

F1 - 7 - STUDIO DI VECCHIO E GIOVANE AFFRONTATI

Figura 12 Leonardo da Vinci, Profilo di vecchio e di giovane affrontati, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 000.

Il foglio presenta un giovane e un vecchio di profilo, affrontati, in un dispositivo di confronto che evidenzia il passaggio tra giovinezza e senescenza.¹

La testa giovanile rientra nel tipo già attestato nei fogli F1 - 6 e F1 - 7: naso idealizzato, labbra costruite secondo uno stile codificato, palpebra lievemente cadente.

Permane tuttavia l'incertezza nell'area collo-mento, con un rigonfiamento alla base interpretabile come rilievo ioideo o tiroideo, in linea con le instabilità morfologiche ricorrenti nel cluster.

La figura del vecchio, pur non configurandosi come caricatura, mostra una deformazione strutturale che riduce la riconoscibilità fisionomica.

L'insieme si presta a una lettura come *memento mori* grafico: il modulo giovanile conserva coerenza formale, ma la sua tenuta semantica si incrina di fronte alla trasformazione, generando un senso di inquietudine che attraversa l'intero foglio.

Nota

1. PEDRETTI, Carlo, *Leonardo da Vinci. Disegni anatomici e studi fisiognomici*, Firenze 1995, pp. 72-76; ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni*, Colonia 2019, p. 248.

F1 - 8 - PROFILO DI GIOVANE

Figura 13 Leonardo da Vinci, Profilo di giovane con elemento anatomico, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 19093r.

Nel foglio dedicato allo studio delle valvole cardiache¹ riappare la figura giovanile androgina, in una variante deformata del modulo F1 - 6-F1 - 8.

Il mento risulta più sporgente e inclinato, la linea mandibolare schiacciata e poco armonica; il collo appare inspessito fino a una robustezza innaturale, mentre i capelli, fusi con l'ornamento, perdono definizione.

Restano tuttavia riconoscibili i segni tipici del tipo giovanile – naso idealizzato, arco di Cupido definito, palpebra lievemente cadente – ma lo sguardo si fa vacuo e distante.

A distanza di oltre due decenni dalla prima occorrenza, la testa riemerge come presenza spettrale.

La coabitazione con lo studio anatomico del cuore attiva una relazione implicita: l'immagine funziona da icona mnemonica, legata a una memoria affettiva o traumatica che attraversa il dispositivo tecnico del foglio.

La distorsione di scala nell'area collo-mento e la fusione grafica con gli elementi anatomici accentuano il carattere perturbante della figura, trasformando il modulo originario in un relitto morfologico che insiste e riappare.

Note

1. ZÖLLNER, Frank, *Profilo di giovane con elemento anatomico*, ca. 1513, Windsor, Royal Library, inv. RL 19093r. Il foglio appartiene a una tavola dedicata alle valvole cardiache. Nel presente lavoro si analizza esclusivamente il dettaglio del volto, poiché l'elemento anatomico completo non risulta visibile nella riproduzione parziale disponibile.

F1 - 9 - STUDIO DI GIOVANE

Figura 14 Leonardo da Vinci, Studio di giovane donna di profilo, ca. 1488-1490, disegno a punta metallica su carta, 21 × 15 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1250r.

La figura ritrae una giovane donna di profilo costruita sulla stessa matrice morfologica del cluster F1. Il collo è leggermente più sottile rispetto ad altri esemplari, ma permane un'incertezza di segno nell'area del raccordo collo-mento.

L'attaccatura dei capelli è alta ma meno arretrata; l'acconciatura, affine agli altri fogli, risulta più coerente nel pettine.

Il naso è addolcito e meno appuntito; labbra e mento riprendono fedelmente il modulo androgino, con arco di Cupido marcato.

Il contorno del mento si allunga ed è tracciato con segno multiplo, indizio di lieve esitazione esecutiva.

Nel complesso il soggetto si presenta come variante femminile del modulo precedente: le differenze sono minime e nascono da una modulazione più che da una trasformazione, con una riduzione delle asperità maschili e un'armonizzazione degli ornamenti.

L'incertezza persistente nella zona del collo lascia ancora plausibile l'ipotesi di un modello maschile di base, forse lo stesso autore

F1 - 10 - GIOVANE IN COSTUME

Figura 15 Leonardo da Vinci, Studio di giovane in costume a dorso di cavallo, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12574r.

La figura in costume, pur inserita in un contesto di studio equestre, conserva le caratteristiche fondamentali del modulo F1, riconducibile al volto androgino giovanile.

Il disegno, databile intorno al 1513, rientra nella serie di schizzi di movimento e postura che Leonardo realizza a ridosso dei progetti per i monumenti equestri di Francesco Sforza e Trivulzio¹.

Il travestimento non cancella la matrice morfologica del volto: il naso, lievemente ingrossato, resta proporzionato e coerente con le varianti di tipo; la capigliatura si fonde con l'ornamento in un intreccio ambiguo, che genera un effetto di neutralità di genere. Il collo, invece, risulta sproporzionato, con incertezze nel raccordo collo-mento, mentre il copricapo – simile a una cuffia o a un elmo deformato – comprime la massa cranica verso il basso.

Nel complesso, la figura oscilla tra identità e maschera: la struttura sottostante rimane stabile, ma il trattamento grafico spinge la fisionomia verso un codice ornamentale, dove la forma funziona più come segno che come ritratto.

In rapporto al foglio F5 - 1 (*Studio di due maschere mostruose*), questa costruzione appare come la soglia preliminare della deformazione: la matrice originaria è ancora leggibile, ma la variazione si amplifica fino a generare la perdita di riconoscibilità.

Il volto sembra negarsi nel processo stesso di trasformazione, aprendo il campo al grottesco come dissoluzione dell'identità.

Note

1. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. Tutti i disegni e i dipinti*, Köln 2019, p. 487;
2. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, pp. 218-220.

F2 - 1 - STUDIO DI GIOVANE UMO DI PROFILO

Figura 16 Leonardo da Vinci, Studio di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12554r.

La figura, tracciata con linea limpida e controllata, riprende i profili androgini del cluster F1 (in particolare F1 - 5, F1 - 7, F1 - 8, F1 - 9) con una marcatura più virilizzante.

La fronte è piatta; la radice nasale sporge in modo innaturalmente netto, con eliminazione della sella in favore di un'idealizzazione geometrica.

L'occhio, lievemente cadente, conserva un morfema tipico della morfologia femminile; il naso è semplificato, con setto appena accennato.

Il labbro superiore è arcuato ma l'arco di Cupido meno definito, il labbro inferiore risulta un poco retratto; il mento è sferico e si raccorda al collo con una lieve giunzione adiposa.

La mandibola è smorzata e manipolata, con un'angolazione che non coincide pienamente con la struttura ossea reale.

Il collo è proporzionato, mentre le spalle sfuggono con cartilagini appena suggerite, lasciando un'area ancora ambigua dal punto di vista del genere.

La bassa attaccatura dei capelli, quasi innaturale, suggerisce un'intenzionalità idealizzante.

Nel complesso il disegno funziona come sintesto morfologica più che come ritratto dal vero: la reiterazione di questi volti nel corpus non rinvia a un individuo specifico (come Salai), ma a un tipo affettivo ricorrente, un simulacro visivo che attraversa l'opera con variazioni minime

F2 - 2 - STUDIO DI GIOVANE UMO DI PROFILO

Figura 17 Leonardo da Vinci, Testa e spalle di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12557r.

La figura ripropone la morfologia di F2 - 1 come variante diretta: la radice nasale è meno marcata ma l'occhio mantiene la stessa incidenza palpebrale; restano costanti il mento sferico, il labbro inferiore lievemente retratto e la mandibola smorzata.

La capigliatura è meno definita, con ciuffo centrale e compressione laterale. Il collo presenta una doppia linea esplorativa, indizio di indecisione anatomica, mentre le spalle sfuggenti suggeriscono una postura inclinata, quasi sensuale.

L'immagine nasce per iterazione su un archetipo: il doppio tratto e le sospensioni del segno registrano un processo di ricerca più che una forma conclusa. Non è un ritratto, ma la messa a fuoco di un tipo affettivo ricorrente; la sensualità implicita del busto accresce l'ambiguità, trasformando il volto in un punto di condensazione morfologica più che in un'identità anagrafica.

F2 - 3 - STUDIO DI SOLDATO

Figura 18 Leonardo da Vinci, Studio di testa di soldato, ca. 1504, disegno a punta d'argento su carta, 21 × 15 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1174r.

La figura La figura segna una svolta rispetto ai profili androgini di F2 - 1-F2 - 2: è esplicitamente virilizzata, con tratti più drammatici e strutturati. Il foglio è uno studio preparatorio per la *Battaglia di Anghiari*,¹ una delle imprese più ambiziose e incompiute di Leonardo, commissionata nel 1503 dalla Signoria di Firenze per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Vecchio.²

In questo contesto, il disegno non è un esercizio isolato ma parte di una ricerca sistematica sull'espressione della furia e del moto, elementi che Leonardo intendeva tradurre pittoricamente nella scena centrale del combattimento. L'urlo del soldato, l'irrigidimento del collo e la deformazione dei tratti rispondono a un principio funzionale: rendere visibile la tensione dinamica del corpo e la violenza del gesto.³

La mandibola è ampia e muscolata; l'apertura della bocca suggerisce un grido o una tensione che deforma la struttura del volto. Il collo risulta teso, con possibili rilievi laringei e linee correttive sovrapposte; lo zigomo è prominente e getta un'ombra netta, mentre l'occhio, incassato sotto una fronte ossea sporgente, conserva la tipica caduta palpebrale.

L'assenza di acconciatura accentua la nudità espressiva del capo.

L'immagine introduce un campo espressivo nuovo: il volto si apre nella crisi del grido e la forma perde coesione, rendendo instabile anche l'anatomia virile. Non è più un volto ideale, ma una condizione di tensione, perdita e resistenza, in cui l'identità insieme si contrae e si disgrega.

F2 - 3 costituisce così una soglia narrativa e morfologica: l'evento espressivo incrina la tenuta del cranio, spinge in avanti lo zigomo, incassa l'occhio e, attraverso la deformazione dell'area orale e l'instabilità del collo, avvia un processo di dissoluzione che segna l'inizio della decadenza formale.

Note

3. ZÖLLNER, Frank, Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni, Colonia 2019, pp. 304-309.
4. PEDRETTI, Carlo, Leonardo da Vinci. The Battle of Anghiari, Firenze 1975, pp. 3-7.
5. ARASSE, Daniel, Leonardo da Vinci. Il ritratto impossibile, Torino 2007, pp. 41-45.

F2 - 4 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO

Figura 19 Leonardo da Vinci, Busto di vecchio di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1226r.

La figura, identificata come vecchio, mostra in realtà tratti di mezza età avanzata.

La capigliatura è fluente e ordinata, affine a quella dei giovani di F2 - 1-F2 - 2; l'occhio conserva la lieve caduta palpebrale, con sopracciglia più rade e uno sguardo addolcito.

Lo zigomo è rigonfio e il solco naso-labiale marcato; il naso si allunga fino a sfiorare il labbro superiore, come già prefigurato in F2 - 3.

La mandibola appare rilassata e non sostiene la massa molle; il mento, sferico, è seguito da un bargiglio carnoso. Il collo presenta pieghe cutanee con pelle che si accartoccia, mentre la radice del naso arretra sotto l'arco frontale mostrando una gobba cartilaginea sulla sella.

L'epidermide è segnata, butterata, attraversata da rigonfiamenti e mutazioni; rispetto alla tensione drammatica di F2 - 3 qui avviene un cedimento quieto e malinconico: la forma non esplode, cede.

Leonardo insiste sull'elemento molle in chiave biologica, registrando il momento in cui la carne prende il sopravvento sull'osso.

F2 - 4 diventa così passaggio verso la vecchiaia come trasformazione progressiva del volto giovanile: i tratti di F2 - 1-F2 - 2 permangono ma degradati, non come un altro individuo bensì come lo stesso modulo che degenera, sospeso nella zona di transizione tra virilità e deformazione, con una malinconia residua che ne trattiene ancora l'eco giovanile

F2 - 5 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO CON BARBA E COPRICAPO

Figura 18 Leonardo da Vinci, Studio di testa di soldato, ca. 1504, disegno a punta d'argento su carta, 21 x 15 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1174r.

Il soggetto è una variante diretta di F2 - 4, con corrispondenze puntuali nella zona alta del volto: occhi, fronte, naso e palpebre coincidono, così come la struttura labiale con labbro superiore corto e inferiore appena accennato.

Nuovi elementi però ne alterano la leggibilità morfologica: il collo non è visibile per una macchia; la barba, folta, copre mandibola e mento impedendo di leggere l'articolazione ossea; il copricapo si sovrappone alla calotta cranica e ne deforma la silhouette.

In questo foglio inizia un processo di fusione tra corpo e ornamento: la barba, da dettaglio fisiologico, diventa dispositivo di occultamento; il copricapo perde funzione e si confonde con il cranio, generando ambiguità visiva.

Il volto si riduce a superficie disponibile, predisposta alla deformazione iconica che caratterizzerà il cluster F5.

F2 - 5 si configura come punto di transizione: non più soltanto volto, quasi maschera. L'individualità arretra verso un pattern ornamentale; la pelle cede il posto alla veste grafica.

La figura non è ancora mostruosa, ma vi tende: la barba è la prima zona di opacità da cui prende avvio la perdita di riconoscibilità.

F2 - 6 - STUDIO DI UOMO DI CON ELMO E ESPRESSIONE BUFFA

Figura 21 Leonardo da Vinci, Profilo di guerriero con elmo e corazza, ca. 1472, disegno a punta metallica su carta, 20 x 14 cm, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-474.

Il disegno raffigura un guerriero armato, ma la struttura morfologica coincide con il giovane androgino dei fogli F2 - 1-F2 - 2, appena invecchiato: fronte e radice nasale come in F2 - 1, occhio lievemente cadente, mento sferico, mandibola solo accennata.

Il collo, inclinato, resta instabile e poco raccordato alle spalle. Il copricapo a conchiglia, con becco ricurvo, si fonde con la linea dei capelli; da esso emergono elementi decorativi - ali, foglie, paraorecchie, svolazzi - che complicano la silhouette.

La corazza sovraccarica l'assetto corporeo, altera la postura e riduce la leggibilità anatomica. Pur essendo databile circa trent'anni prima dei soldati del 1503-1510, l'opera utilizza gli stessi morfemi, mostrando il riuso consapevole di una grammatica visiva.

L'asse inclinato suggerisce una figura oscillante, quasi una pedina instabile; l'insieme scivola verso un registro teatrale e leggermente caricaturale: un cavaliere fanciullo, eroico solo per equipaggiamento.

F2 - 6 diventa così un nodo comico-tragico del cluster: un eroe svuotato, rivestito da colosso ma sostenuto da un'anatomia fragile.

La fusione del copricapo con il cranio anticipa le ibridazioni uomo-ornamento del cluster F5, mentre corazza e becco funzionano come protesto semantiche che potenziano la figura e al tempo stesso la deformano, destabilizzandone l'identità tra giovinezza e maschera

F2 - 7 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO CON BARBA

Figura 22 Leonardo da Vinci, Studio di uomo con barba di profilo, ca. 1513, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12553.

La figura sintetizza tratti provenienti da diversi soggetti del cluster F2 senza una corrispondenza univoca: La capigliatura richiama F2 - 1, F2 - 2 e F2 - 4; la radice del naso è intermedia tra F2 - 2 e F2 - 4; lo zigomo resta poco definito e la mandibola sfuggente.

Il naso è un ibrido tra tipo giovanile e senile; le labbra si collocano in una misura intermedia, né piene né svuotate.

Mento e mandibola sono celati da una barba appuntita che, oltre a occultare, agisce come vettore curvando l'andamento del volto.

Il collo è tracciato con precisione, con visibilità dell'osso ioide, e introduce una tensione interna che fa "scricchiolare" la costruzione.

L'insieme tende alla mezza luna, una curvatura che prefigura la futura deformazione grottesca del cluster F5, dove la barba diventerà massa ornamentale.

La testa non somiglia direttamente a nessun altro foglio, ma li richiama tutti: è una struttura-tipo, una fase intermedia tra giovinezza e vecchiaia, tra identità e dissoluzione.

Figura-soglia, non ancora deforme ma già instabile, non propone un individuo bensì un modello in via di svuotamento, che scivola verso la stilizzazione.

F3 - 1 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO CON ORANAMENTO

Figura 23 Leonardo da Vinci, Studio di uomo coronato d'alloro di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15575.

La figura riprende la struttura del volto di F2 - 4, mostrando un avanzamento dei tratti senili.

Il collo è ampio e cedevole, con l'avvio di un bargiglio non del tutto anatomico che sembra originare dal solco naso-labiale; la cute si comporta come materia gravata, trascinata verso il basso dalla perdita di tensione strutturale.

Il labbro inferiore, tumefatto, sporge fino quasi a toccare il naso, che conserva l'impianto tipico del modulo F2 ma con seni cartilaginei più marcati. L'occhio resta invariato, cerchiato da rughe arcuate; l'orecchio è posto lievemente più in basso rispetto all'asse orbitale.

Lo zigomo appare tirato verso il basso, con un effetto quasi post-mortem, mentre l'ornamento d'alloro si fonde con la capigliatura, creando una soglia ambigua tra accessorio e cranio.

Il volto, pur restando coerente nel registro naturalistico, introduce discrepanze anatomiche che paiono intenzionali: la pelle cede, la struttura non regge più, e la dignità solenne della corona è contraddetta dalla disgregazione del sistema collo-viso.

Ne risulta una figura intermedia tra senilità e deformazione: non ancora grottesca, ma già collassata nella funzione, dove l'identità si mantiene solo in apparenza mentre la morfologia entra in una lenta dissoluzione.

.

F3 - 2 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO

Figura 24 Leonardo da Vinci, Disegno di uomo di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 264.

La figura propone una versione semplificata e stabilizzata del tipo senile introdotto in F3 - 1.

Il collo, spesso e continuo, presenta tre rigonfiamenti cutanei in serie che formano una sorta di cresta, mentre la bocca abbandona la definizione per contorno e si trasforma in escrescenza: il labbro inferiore è sporgente ma non tumefatto, il labbro superiore è ridotto a una piega carnosa inglobata nel volume.

Il naso, adunco e cartilagineo, riprende il profilo già attestato nei moduli F1 - 4-F1 - 6 e in F2 - 1; l'occhio conserva la leggera caduta palpebrale, la fronte risulta retratta, l'orecchio si colloca in posizione corretta.

Leonardo rinuncia all'ornamento e concentra la costruzione sulla densità compatta del volto: la pelle non si lacera ma sembra depositarsi per strati, come materia in sedimentazione.

Ne deriva un ritratto del silenzio, privo di emissione e di narrazione, in cui l'individuo si riduce a materia senile opaca e sedimentata; la forma non cerca più espressività ma registra un tempo che si è addensato fino a farsi massa.

F3 - 3 - STUDIO DI UOMO MATURO, CALVO DI PROFILO

Figura 25 Leonardo da Vinci, Studio di uomo calvo di profilo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12555v.

Figura di soglia nella transizione morfologica: la testa calva descrive una curvatura convessa con rigonfiamento della calotta, come se l'antico ornamento si fosse saldato all'osso.

Il naso, lungo e cartilagineo, accentua un tratto già ricorrente; le labbra sono incise da un segno netto, mentre zigomo e mandibola appaiono asciutti.

L'orecchio risulta leggermente sbilanciato, il collo è spesso ma ancora privo di un bargiglio strutturato.

La forma comincia a piegarsi su sé stessa e diventa racconto: il cranio si incurva in una deformazione non anatomica ma semantica, indice dell'emergere di una nuova funzione simbolica.

F3 - 3 si colloca esattamente sulla soglia tra senile e mostruoso: non più volto osservato, bensì evento progettato, in cui la carne assume il valore di segno e la calvizie porta una memoria ossea già inscritta nella deformazione.

F3 - 4 - STUDIO DI UOMO VECCHIO CON BARBA

Figura 26 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio con barba e capelli ricci di profilo, ca. 1511-1513, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12499r.

La figura presenta una morfologia senescente avanzata che prosegue la traiettoria osservata in F3 - 2-F3 - 3: la fronte, leggermente rientrante, riprende F3 - 2; il naso, ipertrofico e fortemente cartilagineo, scende fino a coprire quasi il labbro superiore; le sopracciglia, folte e disordinate, oltrepassano il profilo facciale; l'occhio, cadente e incassato, si colloca in un'orbita ampliata.

La barba, lunga, si fonde con il collo fino a renderlo indistinguibile, trasformando carne e pelo in un'unica massa; la calvizie totale azzerà la distribuzione simmetrica dei volumi. Ne risulta un'inversione strutturale: La morfologia femminile del cluster F1 riaffiora come memoria rovesciata e migra nella barba, che agisce da nuova "capigliatura" e da campo semantico autonomo.

La testa perde la segmentazione tradizionale e diventa una forma in caduta, dominata da vettori discendenti; l'identità si sposta dalla fisionomia ossea all'involucro pilifero.

F3 - 4 segna così un punto di inversione: la senescenza ingloba il residuo del femminile e la barba, da segno maschile, si configura come codice liminare post-genere, mentre la calvizie accentua il risucchio verso il basso del volto, ormai unificato in una massa molle e pelosa.

F3 - 5 - STUDIO DI UOMO CON BARBA

Figura 27 Leonardo da Vinci, Ritratto di uomo con barba (Cesare Borgia), ca. 1503, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15573.

La figura deriva dal modulo di F2 - 7 ma ne estremizza la deformazione.

Eliminata ogni decorazione superiore, la capigliatura scompare; il labbro superiore è coperto dai baffi, mentre l'inferiore arretra creando uno scarto rispetto alla struttura nasale.

Il mento, celato da una barba allungata, si prolunga innaturalmente verso il basso. L'insieme assume stabilmente la forma a mezza luna: la curvatura non è più deviazione ma sintassi costruttiva.

Il profilo smette di comportarsi da volto e si offre come pura curva: non comunica, non guarda, non esprime.

La deformazione si chiude su sé stessa e istituisce un nuovo asse inclinato discendente, guidato da mento e barba, che anticipa le teste mostruose del cluster F5.

L'identità non risiede più nella fisionomia ma nell'atto della deformazione: il volto si smonta in struttura plastica, prossima a una figura post-umana; il disegno non funziona come ritratto, ma come sintomo.

F3 - 6 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO LGGERMENTE DEFORMATO

Figura 28 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio di profilo, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 94.

La testa conserva analogie con F3 - 4 e F3 - 5 ma introduce un nuovo elemento: un bargiglio laterale che si proietta dal solco naso-labiale come appendice autonoma.

Il collo, liberato dalla barba, non risulta però più nitido: resta ambiguo, con un'oscillazione di pliche che non si raccordano alla struttura.

Il mento e il labbro inferiore iniziano a fondersi in un'unica massa osseo-cartilaginea, mentre il naso, ancora in mutazione, invade lo spazio della bocca.

L'orecchio scende ulteriormente; l'orbita appare svuotata, con una tumefazione pendula sotto la palpebra inferiore.

La figura entra in un collasso localizzato: le regioni del volto non cooperano, il bargiglio agisce come dispositivo indipendente e la pelle si comporta come materia dotata di movimento proprio.

La fusione mento-labbro segnala l'abbandono del paradigma realistico a favore di una 'grammatica della carne' che registra migrazioni, eccedenze e sovrascritture.

L'identità non ha più un centro: ciò che permane è materiale plastico.

F4 - 1 - STUDIOI DI VECCHI DEFEORMATI, DI PROFILO

Figura 29 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di due uomini, ca. 1487-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12409r.

Con F4 - 1 la figura oltrepassa la soglia biologica e non è più riconducibile a un soggetto umano: il profilo si comporta come massa carnosa aberrante.

Il mento ha perso il legame con la mandibola ed è trattato come volume autonomo privo di struttura ossea; l'area periorale è completamente deformata, con labbra ridotte a solchi indistinti.

Il collo conserva un bargiglio senile ma senza impianto strutturale, una tumefazione sospesa; gli occhi sono fessure quasi assenti, le orecchie disallineate o eliminate.

La fronte, rotonda e senza seni frontali, partecipa a una tendenza generale alla sfericità che fa della testa un agglomerato a sé.

Leonardo rinuncia a ogni plausibilità fisiognomica: le linee diventano attive, la pelle appare mobile e disarticolata, non descrittiva.

Il volto non è più volto ma "zona di massa", una struttura ripetitiva e mutevole.

Ne risulta il primo foglio in cui la nozione di soggetto si dissolve: l'identità collassa nella carne e la soglia tra senile e grottesco è superata, inaugurando un registro post-anatomico.

F4 - 2 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO FORTEMENTE DEFORMATO

Figura 30 Leonardo da Vinci, Studio di testa grottesca di profilo, ca. 1485-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 26 x 19 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 78.

La figura porta a compimento il processo di chiusura: il naso prolunga la discesa fino a saldarsi con il mento, azzerando lo spazio orale e cancellando la bocca in un unico giunto carnoso; il collo non esiste più, sostituito da una massa senza articolazione.

Non rimane traccia delle antiche incertezze cervicali: il profilo si chiude in un ciclo compatto, privo di aperture e di ossatura leggibile.

L'occhio è oMESSO, la bocca annullata; l'atto grafico non cerca la forma ma la sottrae, nega la visibilità stessa del volto.

F4 - 2 si presenta come corpo sigillato e impraticabile: non una deformazione espressiva, bensì un'interdizione totale, una figura murata nella propria carne, senza sguardo né voce, dove l'identità risulta definitivamente otturata.

F4 - 3 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO SEVERAMENTE DEFORMATO

Figura 31 Leonardo da Vinci, Profilo grottesco di vecchio con copricapo, ca. 1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12248r.

La testa a mezzaluna si stabilizza: il copricapo è fuso al cranio senza soluzione di continuità, mentre l'osso frontale cede a una massa rigonfia che si estende nella stoffa.

Il mento si trasforma in uno sperone irregolare, quasi una crosta dentata; il collo conserva bargigli ipertrofici.

La mandibola appare biforcata, con doppia angolazione.

L'insieme agisce come architettura: il berretto sembra generato dall'interno, non applicato; la fronte non è più parete ma sacca, un rigonfiamento informe.

La deformazione diventa principio costruttivo e la carne funziona come costume.

F4 - 3 si configura come figura-innesto: il confine tra cranio e ornamento è dissolto, la testa è un organismo architettonico autonomo, una maschera vivente in cui non si cerca più l'identità, perché la forma si basta.

F4 - 4 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO SEVERAMENTE DEFORMATO

Figura 32 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di uomo, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 × 19 cm, Oxford, Christ Church, inv. JBS 19.

Figura ambigua e deformata che ibrida tratti sessuali e codici d'abito: la capigliatura, identica ai giovani androgini del cluster F1 (attaccatura bassa, fronte ridotta), convive con un'ampia scollatura con svolazzo anteriore, simile a un abito da camera femminile.

Il collo è grasso e butterato, con bargiglio da tacchino ed escrescenze carnose che oscurano l'area tiroidea; il mento è completamente deformato e assorbito in masse molli.

Il labbro superiore è scomparso, mentre l'inferiore resta solo in parte leggibile; il naso, spigoloso, contrasta con la curvatura cedevole del resto del volto.

Nonostante l'apparente richiamo alla caricatura di genere, manca qualsiasi ironia: la fusione di maschile e femminile produce un corpo disfunzionale e perturbante, né umano né maschera giocosa.

F4 - 4 si configura come figura transfuga, sessualmente indecifrabile, sospesa su una curva di mezza luna che non si ricompone: una soglia dove due grammatiche di genere si sfaldano nella carne.

F4 - 5 - STUDIO DI UOMO E DONNA CON DONNA PUTRESCENTE, (DONNA/UOMO CHE SI SPECCHIA)

Figura 33 Leonardo da Vinci, Studio di coppia grottesca, ca. 1489-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12449r.

Una figura femminile di profilo, rivolta verso il compagno o verso un proprio riflesso.

La capigliatura ornamentale è fusa con la carne fino a renderne indistinguibili decorazione ed escrescenza; il velo, invece di posarsi sulle spalle, si prolunga in bargigli laterali.

La bocca si apre tra due direttrici carnose che emergono dai solchi naso-labiali, affini a quelli delle teste del cluster F5; il naso sembra scavato, in fase di affondamento.

L'arcata sopracciliare è scarnificata, sollevata come se la pelle si ritirasse.

La figura funziona come doppio speculare: la dama appare la stessa carne del compagno, osservata da un'altra angolazione.

Non è un volto, ma il riflesso di un processo degenerativo condiviso, in cui la differenza sessuale non oppone più ma ripete.

La fusione tra velo e bargiglio, la perdita dell'asse nasale e frontale e la specularità della curva degenerativa sostituiscono l'identità con una presenza comune che si decompone.

F4 - 6 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO SEVERAMENTE DEFORMATO CON COPRICAPO

Figura 33 Leonardo da Vinci, Studio di coppia grottesca, ca. 1489-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12449r.

Il profilo conserva l'impianto dei cluster precedenti ma le masse si gonfiano e si deformano: il copricapo è del tutto integrato nella calotta cranica, la testa appare rigonfia come in pressione interna, con accumuli indistinti su nuca, fronte e mandibola e con piccoli collassi locali lungo il perimetro.

Il collo perde articolazione ed è ridotto a una zona indistinta di fluttuazioni cutanee.

F4 - 6 registra un corpo mineralizzato e inerte, quasi gonfiato post-mortem: le deformazioni non hanno più funzione espressiva, restano come esito passivo di una materia che si espande.

Il volto non contiene, è contenitore; la pelle, rigonfia, sostituisce la struttura.

Ne risulta una figura terminale nella logica della soggettività: un volto espanso e senza centro, dove l'ornamento è diventato carne e l'asse cranio-collo è perduto.

F4 - 7 STUDIO DI TRE TESTE DI PROFILO DEFORMATE. E UNA IDROCEFALICA

Figura 35 Leonardo da Vinci (attribuito a), Studio di quattro profili grotteschi (da copia leonardesca e da presunti originali perduti), ca. 1492, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 19 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12493r.

Il foglio riunisce quattro teste grottesche, eterogenee per stile e intenzione ma accomunate da una grammatica di deformazione ormai avanzata.

Non è uno studio unitario: appare come una piccola collezione di degenerazioni, dove la logica fisiognomica cede il passo a una serialità della forma mostruosa.

Il tratto oscilla tra incertezza e sintesto potente, sempre orientato alla ripetibilità del modulo deformato e alla sua circolazione come segno.

In alto a destra si vede un volto in via di essiccazione: il mento è percorso da escrescenze, il naso arretra nella cavità fino a scheletrizzarsi, le orbite sono scavate con occhio incavato; il collo ha perso il disegno muscolare e sopravvive come fasci testo a V, mentre i capelli si rizzano in modo quasi animale.

L'impressione è di mummificazione attiva, con ritiro tissutale e cranio che implode.

In alto a sinistra domina invece un cranio ipertrofico, quasi un cervello esposto; il labbro superiore si fonde con il naso, la mandibola "a sbalzo" lascia rientrare il labbro inferiore, il collo è invaso da strutture tubolari ambigue tra organico e vegetale: una configurazione biomeccanica che spinge il grottesco verso un immaginario ibrido, estraneo al naturalismo.

In basso a destra compare un profilo che fonde tratti maschili e femminili, con bocca e narici disallineate e una vestizione ambigua; la grammatica del segno risulta estranea a Leonardo e fa pensare a una mano diversa, comunque significativa nel processo di serializzazione della deformazione.

La quarta testa, pur presente sul foglio, non impone un motivo unificante ulteriore e conferma la natura di repertorio.

Nel complesso il foglio testimonia uno scarto decisivo: la deformazione non è più evento unico riferito a un soggetto, ma codice visivo autonomo.

La soggettività è persa; resta una morfologia diventata stile, modulabile, citabile, moltiplicabile, perfino falsificabile.

È il punto in cui la carne disgregata diventa linguaggio e il grottesco si afferma come sistema esterno, pronto a circolare oltre la singola mano.

F5 - 1 - STUDIO DI MASCHERE MOSTRUOSE

Figura 36 Leonardo da Vinci, Studio di maschere di due mostri, ca. 1493-1495, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12367r.

Il quinto cluster riunisce disegni in cui il corpo subisce una trasformazione estrema, oltre il grottesco e oltre il naturale, fino al rifiuto dell'umano. Qui Leonardo – o un artista della sua cerchia¹ – spinge la rappresentazione alla soglia estrema: la coerenza anatomica si frantuma, il corpo si svuota, si corrompe, si mineralizza, e il vettore di deformazione osservato in precedenza si chiude nella tanatomorfosi².

In questo foglio compaiono due volti radicalmente deformi, sottratti a qualunque fisiologia: l'elmo si fonde con la testa, le narici si trasformano in corna, i capelli in bargigli³.

La deformazione non è caricatura ma mutazione, con innesti di bestiario e anatomia fantastica; il profilo umano si dissolve in un'immagine draconica. Le linee operano per giustapposizione e montaggio simbolico, finché non resta traccia di individualità: l'identità morfologica si spegne nel mostro⁴.

È l'epilogo del percorso grottesco: non c'è più soggetto né ritratto, solo un modulo metamorfico autonomo, ipertrofico negli ornamenti e parzialmente mineralizzato, che sostituisce definitivamente il volto.

Note

2. ZÖLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings*, Köln 2019, pp. 612-615.
3. ARASSE, Daniel, *Il dettaglio. Per una storia ravvicinata della pittura*, Torino 2007, pp. 233-241.
4. GOMBRICH, Ernst, *Il senso dell'ordine*, Milano 1991, pp. 178-182.
5. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 327-334

.

F5 - 2 - STUDIO DI MOSTRO

Figura 37 Anonimo (attribuito a Leonardo da Vinci?),
Figura mostruosa con le corna, ca. 1508, disegno a
penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Castello di
Windsor, Royal Library, inv. RL 12371r

La figura mostra residui umani degenerati in forma
animalesca, con una torsione erotico-demoniaca
che irrigidisce la mimica in una tensione senza
ritorno.

Il volto non evolve: collassa. L'anatomia entra
in crisi permanente lungo il vettore che da F4
porta all'azzeramento del soggetto; la mascella,
spinta in avanti, deforma il profilo mentre la
decorazione cranica si salda alla calotta
trasformandosi in appendice organica.

Il corpo è assente o ridotto a puro sintagma
grottesco: superficie su cui il disfacimento si
iscrive come unico contenuto. La corsa del sangue
non equivale più a vita ma a impulso terminale, e
la testa sopravvive come reliquia espressiva di
una trasformazione che ha già oltrepassato l'umano

F5 - 3 - STUDIO DI MOSTRO

Figura 38 Leonardo da Vinci, Disegno di un cavaliere la cui parte superiore del corpo è camuffata da zampogna, ca. 1507, disegno a penna e inchiostro su carta, 29 x 21 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12585r.

Analizzando la figura liminale che ibrida cavaliere e strumento, il volto tende verso un muso animalesco, mentre il ventre assume una forma quasi gravida: il corpo non segue più una logica anatomica ma un paradosso topologico.

L'assetto sessuale è annullato; la materia oscilla fra organico e meccanico fino alla fusione, con elementi d'armatura che agiscono come protesto semantiche.

L'ironia ancora presente nelle figure armate precedenti si dissolve qui in una scomposizione radicale: non è caricatura, ma implosione narrativa.

L'identità diventa un dispositivo da azionare piuttosto che un soggetto rappresentato; guerra, musica, carne e maternità collassano in un'unica immagine che rinuncia alla funzione narrativa e si offre come forma pura in stato di degrado controllato.

Ne emerge un *mostro-soglia*, dove il senso arretra e la figura sopravvive come superficie di ibridazione e disfacimento.

F5 - 4 - IL DRAGO DELLA MORTE

Figura 39 Leonardo da Vinci, Figure fantastiche (draghi), ca. 1514-1517, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12369.

Leonardo mette in scena un drago come cristallizzazione del mostro, compendio morfologico delle metamorfosi precedenti. Le ali si trasformano in capigliatura, le corna affiorano come estroflessioni dei seni nasali, i ciuffi si irrigidiscono fino a ossificarsi: l'ornamento diventa anatomia.

La maschera sperimentata nei fogli tra F2 e F6 si è fatta carne, e l'immagine riunisce in un unico organismo gli esiti del percorso di deformazione.

Il risultato è la forma definitiva della tanatomorfosi: il corpo mostruoso non appare più come eccezione ma come destino della figura, punto terminale del processo in cui l'identità è assorbita nella materia e la metamorfosi si stabilizza in un simbolo conclusivo.

Nel ciclo estremo, il corpo non è più rappresentato: viene progressivamente negato. La pelle si ritira, la carne si allenta, il volto scompare fino a lasciare vasi, ossa, gangli, poi residui quasi vegetali e minerali.

Non è più studio scientifico ma esercizio esistenziale: la dissezione diventa gesto simbolico, un'alchimia della sparizione.

L'organismo perde funzione e identità e si riduce a struttura, a residuo formale. Il vettore avviato con la bellezza ideale di F1 attraversa virilizzazione e senilità, precipita nel perturbante e approda alla tanatomorfosi: non evoluzione, ma deriva.

In questo processo l'anatomia è sottrazione; ogni dettaglio scarnificato è un passo verso il vuoto.

L'arte anatomica si fa scrittura: non descrive una forma, smonta una morfologia. Leonardo non cerca l'Uomo, ma la sua scomponibilità; non un'essenza, ma una grammatica della dissoluzione.

Ne risulta una visione proto post-umana, in cui l'artista lavora come cartografo del limite: registra dove la carne cede e come, e da quella frattura produce forma.

Il nostro percorso si è mosso in un sistema chiuso di disegni e deformazioni: dal vivo al morto al mostro, con un'ossessione che la narrazione canonica ha neutralizzato nel recinto dell'"anatomia speculativa".

Qui si propone invece di leggere tali immagini come esercizi di tanatomorfosi: studi del corpo in quanto scena terminale e del perturbante come codice estetico.

In questo quadro, il mostro non è un accidente. È il punto in cui l'identità cede il passo alla logica del modulo e dell'ornamento che diventano carne, fino a sostituire il volto. La soggettività si svuota e resta una morfologia circolabile, modulabile, replicabile.

Anche la cultura visuale lo sa: quando la deformazione smette di essere eccezione e si fa stile, l'immagine non include più il mostro, lo produce.

Il passaggio è decisivo: dalla tolleranza alla trasfigurazione. Non più figura dell'errore, ma vettore del desiderio.

Questo epilogo non riconcilia. Mostra come il linguaggio di Leonardo spinga la figura oltre il grottesco fino alla sua negazione, e come nell'atto stesso della negazione si attivi una nuova forma.

L'umano, qui, non è salvato né condannato: è messo a nudo come sistema smontabile. Dove finisce il corpo, nasce l'immagine. E l'immagine, ormai, non chiede permesso.

CONCLUSIONI

Nel corso di questo lavoro ho utilizzato materiali eterogenei (film, narrativa, documentari) non come repertorio illustrativo, ma come paratesto operativo¹.

Anche se tali materiali, presi singolarmente, sono modulari e apparentemente isolati, la loro sequenza non è neutra: la disposizione produce orientamento².

L'paratesto che guida l'intero percorso è che la somministrazione della violenza in contesti semantici protetti, ambigui o istituzionalmente legittimati possa mutare la percezione dell'orrore reale in contenuto mediale³.

Cambia la risposta cognitiva, non la sostanza dell'atto⁴.

Il funerale sati con cui chiudo la serie di casi non è esempio liminale ornamentale, ma il punto più alto di questa controprova⁵.

Il fatto che un rogo umano sia stato registrato come documento etnografico, venduto, diffuso, normalizzato, indica che la soglia cognitiva del vedere non coincide con quella etica⁶.

In questo senso, l'orrore non è solo ciò che accade, è un'intenzione estetica che genera attenzione e premio⁷.

La relazione artista/spettatore diventa struttura della forma: la violenza viene convertita in significato fruibile⁸.

L'atto traumatico diventa immagine, e l'immagine diventa pensiero condivisibile⁹.

In questo continuo di trasformazioni si collocano le anatomie di Leonardo come forma storica primordiale di questo stesso dispositivo¹⁰.

Nel senso classico di *monstrum* come «ciò che mostra», l'attrazione per la forma eccedente stabilizza la distanza critica e produce pattern di coesione¹¹. In questa prospettiva il grottesco non è culto dell'eccezione, ma principio di montaggio dell'immagine¹².

Questa ricerca ha indagato il profilo leonardiano come dispositivo morfogenetico, seguendo la transizione androgino → virilizzazione → senescenza → grottesco coeso → residuo/non simulabile¹³.

Il metodo adottato (analisi per cluster omogenei, comparazione sottrattiva, verifica su ricorrenze formali) ha permesso di misurare variazioni minime in modo replicabile¹⁴.

L'analisi sinottica mostra un vettore di cambiamento riconoscibile: dal modulo androgino standardizzato all'accentuazione dei tratti (virilizzazione), alla loro consunzione (senescenza), fino alla ricucitura deformante del grottesco coeso e al residuo non più pienamente simulabile¹⁵.

La progressione non è lineare, ma attraversa soglie ricorrenti che consentono di riapplicare il modello su sottoinsiemi ulteriori¹⁶.

Nel corpus esaminato il grottesco non è incidente iconografico, ma momento di chiusura della forma¹⁷.

La deformazione non disgrega: cuce¹⁸. L'atto del vedere e del mostrare riorganizza la figura secondo vincoli interni, producendo immagini leggibili e consistenti nel loro eccedere¹⁹.

Oltre una certa soglia emerge un campo di resti formali che sfuggono a imitazione e normalizzazione²⁰.

Questo residuo non è scarto, ma indicatore di limite: segnala dove fallisce l'algoritmo della somiglianza e dove occorre descrivere per indizi, non per nomi²¹.

In conclusione, la linea di trasformazione che muove dall'ideale al perturbante e approda alla tanatomorfosi non descrive un'evoluzione, ma una deriva²²: il corpo si sottrae, si smonta, si riduce a struttura.

L'arte anatomica diventa scrittura: non più forma da descrivere, ma morfologia da disfare²³.

Leonardo non cerca l'Uomo, cerca la sua scomponibilità²⁴.

Lì dove la carne cede, nasce una nuova forma: non un soggetto, ma un codice visivo capace di farsi stile, di circolare, di essere replicato²⁵.

Questa è la posta in gioco del grottesco coeso: la prova che l'immagine può tenere insieme il disfacimento senza smettere di significare²⁶.

NOTE

1. GENETTE, Gérard, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge 1997, pp. 3-7.
2. ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Milano 1979, pp. 11-15.
3. SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, pp. 14-18.
4. BLOOM, Paul, *How Pleasure Works*, New York 2010, pp. 9-13.
5. PINNEY, Christopher, «Photos of the Gods», London 1997, pp. 33-37.
6. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, pp. 19-22.
7. ELKINS, James, *The Object Stares Back*, New York 1996, pp. 33-37.
8. BERGER, John, *Ways of Seeing*, London 1972, pp. 5-8.
9. SCARRY, Elaine, *The Body in Pain*, Oxford 1985, pp. 21-24.

10. CLAYTON, Martin – PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, London 2012, pp. 44-48.
11. DIDI-HUBERMAN, Georges, *La somiglianza per contatto*, Milano 2008, pp. 3-7.
12. BACHTIN, Mikhail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1965, pp. 13-16.
13. KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci*, London 2006, pp. 22-26.
14. CROW, Thomas, *The Intelligence of Art*, Princeton 1999, pp. 3-7.
15. Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci*, pp. 27-30.
16. BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention*, New Haven 1985, pp. 11-15.
17. Didi-Huberman, Georges, *La somiglianza per contatto*, pp. 8-10.
18. Didi-Huberman, Georges, *La somiglianza per contatto*, pp. 11-13.
19. BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, pp. 41-45.
20. Didi-Huberman, Georges, *La somiglianza per contatto*, pp. 14-16.
21. ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano 1997, pp. 51-55.
22. FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig 1919, pp. 3-6.
23. Scarry, Elaine, *The Body in Pain*, pp. 25-28.
24. Clayton, Martin – Philo, Ron, *Leonardo da Vinci. Anatomist*, pp. 49-52.

IMMAGINI

RITRATTO FEMMINILE DI PROFILO: FORMATO,
FUNZIONE, SVOLTE NEL FORMATO 'DI
PRESENTAZIONE'



Figura 1 Domenico Ghirlandaio, detto il Ghirlandaio, Ritratto di Giovanna Tornabuoni, tavola, cm 77 x 49, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

COMPLICAZIONE LINGUISTICA E VISIVA



Figura 2 Leonardo da Vinci, Vergine delle Rocce, ca. 1483-1486, olio su tavola trasferito su tela, cm 199 x 122, Parigi, Musée du Louvre.

COITO IN SEZIONE LONGITUDINALE (CON LA
TESTA DELLA RAGAZZA INDOSSATA DALL'UOMO
CHE HA UN RAPPORTO CON IL SUO CADEVERE)



Figura 3 Leonardo da Vinci, Coito in sezione longitudinale, ca. 1490-1492, disegno a penna e inchiostro su carta, 19 x 13 cm, Windsor, Royal Collection, inv. n. RCIN 919097v.

RESSURREZIONE

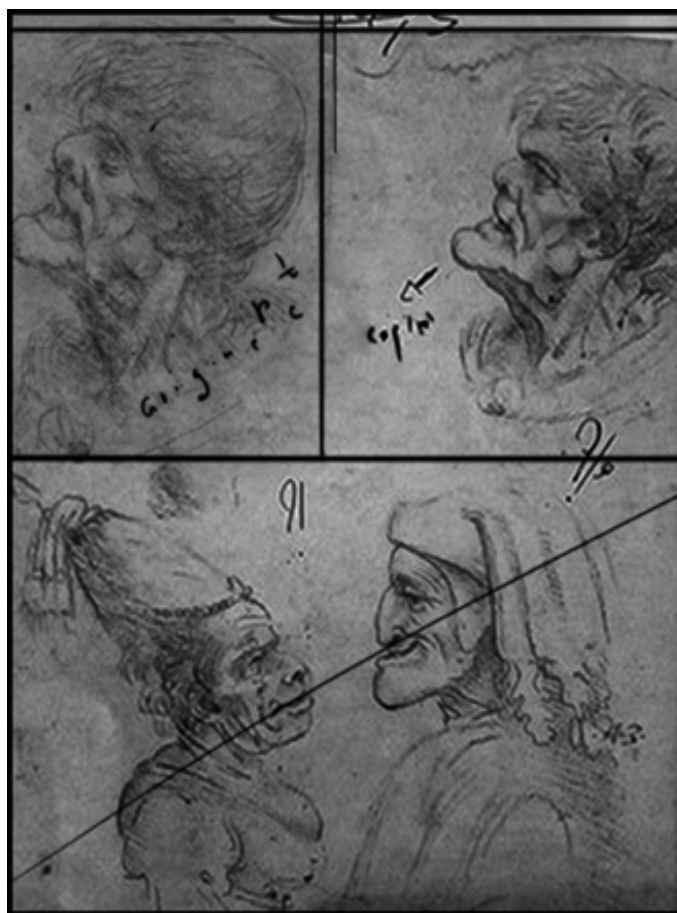


Figura 4 Confronto fra fogli: in alto a sinistra, Foglio (ca. 1500-1505), Amburgo, Hamburger Kunsthalle, inv. n. 21482; a destra e in basso, particolare del Foglio, Castello di Windsor, Royal Library, ca. 1492, inv. n. RL 12493r.

HANG 'EM HIGH



Figura 5 Pisanello, Studio di uomini impiccati, ca. 1434-1438, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 19 cm, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.441

F1 - 1 - STUDIO DI TESTA FEMMINILE



Figura 6 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 18 x 14 cm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet de Dessins, inv. n. L.000.

F1 - 2 - DETTAGLIO DEL MENTO PROFILO DI
GIOVANE



Figura 7 Leonardo da Vinci, Studio di testa muliebre, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 19 x 14 cm, Francoforte, Städel Kunstinstitut, Graphische Sammlung, inv. 6954v (cit. in Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings, Colonia, Taschen, 2003).

F1 - 3 - PROFILO DI GIOVANE



Figura 8 Leonardo da Vinci, Studio di giovane uomo, ca. 1508, disegno a punta metallica su carta, ca. 19 x 13 cm, Windsor, Royal Library, inv. n. RL 12282r.

F1 - 4 - STUDIO PER IL CENACOLO APOSTOLO
FILIPPO



Figura 9 Leonardo da Vinci, Studio per il Cenacolo, apostolo Filippo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12551r.

F1 - 5 -STUDIO TESTA DI GIOVANE



Figura 10 Leonardo da Vinci, Studio per testa di giovane, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Londra, British Museum, inv. 1860.6.16.98r.

F1 - 6 - STUDI DI PROFILO



Figura 11 Leonardo da Vinci, Studio di profili, ca. 1478-1480, disegno a punta metallica su carta, 20 x 14 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12276v.

F1 - 7 - STUDIO DI VECCHIO E GIOVANE
AFFRONTATI



Figura 12 Leonardo da Vinci, Profilo di vecchio e di giovane affrontati, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 000.

F1 - 8 -PROFILO DI GIOVANE



Figura 13 Leonardo da Vinci, Profilo di giovane con elemento anatomico, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 19093r.

F1 - 9 - STUDIO DI GIOVANE



Figura 14 Leonardo da Vinci, Studio di giovane donna di profilo, ca. 1488-1490, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1250r.

F1 - 10- GIOVANE IN COSTUME



Figura 15 Leonardo da Vinci, Studio di giovane in costume a dorso di cavallo, ca. 1513, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12574r.

F2 - 1 - STUDIO DI GIOVANE UMO DI PROFILO



Figura 16 Leonardo da Vinci, Studio di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12554r.

F2 - 2 - STUDIO DI GIOVANE UMO DI PROFILO



Figura 17 Leonardo da Vinci, Testa e spalle di giovane di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12557r.

F2 - 3 - STUDIO DI SOLDATO



Figura 18 Leonardo da Vinci, Studio di testa di soldato, ca. 1504, disegno a punta d'argento su carta, 21 x 15 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1174r.

F2 - 4 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO

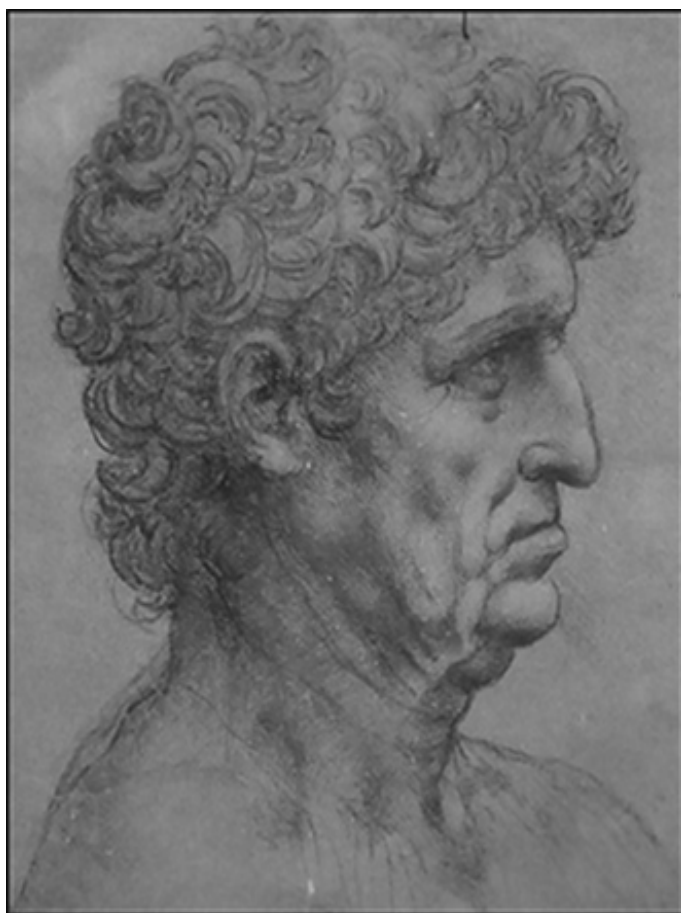


Figura 19 Leonardo da Vinci, Busto di vecchio di profilo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 × 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 1226r.

F2 - 5 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO CON
BARBA E COPRICAPO



Figura 20 Leonardo da Vinci, Testa e spalla di uomo con barba e copricapo, ca. 1510, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 19106r.

F2 - 6 - STUDIO DI UOMO DI CON ELMO E
ESPRESSIONE BUFFA



Figura 21 Leonardo da Vinci, Profilo di guerriero con elmo e corazza, ca. 1472, disegno a punta metallica su carta, 20 × 14 cm, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-474.

F2 - 7 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO CON
BARBA



Figura 22 Leonardo da Vinci, Studio di uomo con barba di profilo, ca. 1513, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Windsor, Royal Library, inv. RL 12553.

F3 - 1 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO
CON ORANAMENTO



Figura 23 Leonardo da Vinci, Studio di uomo coronato d'alloro di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15575.

F3 - 2 - STUDIO DI UOMO MATURO DI PROFILO



Figura 24 Leonardo da Vinci, Disegno di uomo di profilo, ca. 1506-1508, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 264.

F3 - 3 - STUDIO DI UOMO MATURO, CALVO DI
PROFILO



Figura 25 Leonardo da Vinci, Studio di uomo calvo di profilo, ca. 1495, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12555v.

F3 - 4 - STUDIO DI UOMO VECCHIO CON BARBA



Figura 26 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio con barba e capelli ricci di profilo, ca. 1511-1513, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12499r.

F3 - 5 - STUDIO DI UOMO CON BARBA



Figura 27 Leonardo da Vinci, Ritratto di uomo con barba (Cesare Borgia), ca. 1503, disegno a punta metallica su carta, 21 x 15 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15573.

F3 - 6 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO
LGGERMENTE DEFORMATO



Figura 28 Leonardo da Vinci, Studio di vecchio di profilo, ca. 1490, disegno a punta metallica su carta, 22 x 16 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 94.

F4 - 1 - STUDIOI DI VECCHI DEFEORMATI, DI
PROFILO



Figura 29 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di due uomini, ca. 1487-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12409r.

F4 - 2 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO
FORTEMENTE DEFORMATO



Figura 30 Leonardo da Vinci, Studio di testa grottesca di profilo, ca. 1485-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 26 x 19 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 263 inf. 78.

F4 - 3 - STUDIO DI VECCHIO DI PROFILO
SEVERAMENTE DEFORMATO



Figura 31 Leonardo da Vinci, Profilo grottesco di vecchio con copricapo, ca. 1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12248r.

F4 - 4 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO
SEVERAMENTE DEFORMATO



Figura 32 Leonardo da Vinci, Studio di ritratto grottesco di uomo, ca. 1500-1505, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Oxford, Christ Church, inv. JBS 19.

F4 - 5 - STUDIO DI UOMO E DONNA CON DONNA
PUTRESCENTE, (DONNA/UOMO CHE SI SPECCHIA)



Figura 33 Leonardo da Vinci, Studio di coppia grottesca, ca. 1489-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 27 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12449r.

F4 - 6 - STUDIO DI UOMO DI PROFILO
SEVERAMENTE DEFORMATO CON COPRICAPO



Figura 34 Leonardo da Vinci, Profilo grottesco di vecchio con copricapo, ca. 1485-1490, disegno a penna e inchiostro su carta, 26 × 19 cm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 274 inf. 53.

F4 - 7 STUDIO DI TRE TESTE DI PROFILO
DEFORMATE. E UNA IDROCEFALICA



Figura 35 Leonardo da Vinci (attribuito a), Studio di quattro profili grotteschi (da copia leonardesca e da presunti originali perduti), ca. 1492, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 19 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12493r.

F5 - 1 - STUDIO DI MASCHERE MOSTRUOSE



Figura 36 Leonardo da Vinci, Studio di maschere di due mostri, ca. 1493-1495, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 x 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12367r.



*Figura 37 Anonimo (attribuito a Leonardo da Vinci?),
Figura mostruosa con le corna, ca. 1508, disegno a
penna e inchiostro su carta, 27 x 19 cm, Castello di
Windsor, Royal Library, inv. RL 12371r..*



Figura 38 Leonardo da Vinci, Disegno di un cavaliere la cui parte superiore del corpo è camuffata da zampogna, ca. 1507, disegno a penna e inchiostro su carta, 29 x 21 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12585r.

F5 - 4 - IL DRAGO DELLA MORTE



Figura 39 Leonardo da Vinci, Figure fantastiche (draghi), ca. 1514-1517, disegno a penna e inchiostro su carta, 28 × 20 cm, Castello di Windsor, Royal Library, inv. RL 12369.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., Teoria estetica, Torino 1975.

AGAMBEN, Giorgio, Homo sacer, Torino 1995.

AGAMBEN, Giorgio, «Che cos'è un archivio», in Aut Aut, n. 338, Milano 2008, pp. 61-74.

ARASSE, Daniel, Il dettaglio. Per una storia ravvicinata della pittura, Torino 2007.

ARASSE, Daniel, Leonardo da Vinci. Il ritratto impossibile, Torino 2007.

ARNHEIM, Rudolf, Arte e percezione visiva, Milano 1974.

ASTON, Margaret, The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait, Cambridge 1993.

BACHTIN, Michail, L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Torino 1979.

BAL, Mieke, Concetti chiave per l'analisi culturale, Milano 2002.

BATAILLE, Georges, L'esperienza interiore, Milano 1990.

BAXANDALL, Michael, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, Oxford 1972.

BERGER, John, Ways of Seeing, London 1972.

BERGSON, Henri, Il riso, Milano 1990.

BLOOM, Paul, How Pleasure Works, New York 2010.

BUTLER, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990.

CARR, Nicholas, Internet ci rende stupidi?, Milano 2011.

CARROLL, Noël, The Philosophy of Horror, New York 1990.

CITTON, Yves, L'economia dell'attenzione, Milano 2020.

CLARK, Kenneth, Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist, London 1952.

CLAYTON, Martin - PHILO, Ron, Leonardo da Vinci. Anatomist, London 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome, Monster Theory. Reading Culture, Minneapolis 1996.

CROW, Thomas, The Intelligence of Art, Princeton 1999.

DE KERCKHOVE, Derrick, La pelle della cultura, Genova 1996.

DE LAURETIS, Teresa, Soggetti eccentrici. Feminismo e teoria del cinema, Milano 1999.

DE MARCHI, Andrea, «Pisanello e la cultura figurativa del primo Quattrocento», 1990.

DELEUZE, Gilles, Francis Bacon. Logica della sensazione, Milano 2008.

DERRIDA, Jacques, La disseminazione, Milano 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges, L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive, Milano 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, La somiglianza per contatto, Vicenza 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images, Paris 2000.

ECO, Umberto, Opera aperta, Milano 1962.

ECO, Umberto, Kant e l'ornitorinco, Milano 1997.

ELKINS, James, The Object Stares Back, New York 1996.

FARAGO, Claire, Leonardo da Vinci's Paragone, Leiden 1992.

FERINO-PAGDEN, Sylvia, Pisanello. Il mondo e le opere, Venezia 1996.

FOSTER, Hal, The Return of the Real, Cambridge (MA) 1996.

FOUCAULT, Michel, Sorvegliare e punire, Torino 1976.

FREUD, Sigmund, Il perturbante, Torino 1977.

FREUD, Sigmund, Das Unheimliche, Berlin 1919.

GADAMER, Hans-Georg, Verità e metodo, Milano 1983.

GARIN, Eugenio, L'umanesimo italiano, Bari 1947.

GERBNER, George et al., «Living with Television», in Perspectives on Media Effects, New York 1986, pp. 17-40.

GINZBURG, Carlo, Miti, emblemi, spie, Torino 1986.

GINZBURG, Carlo, Occhiacci di legno, Milano 1998.

GITELMAN, Lisa, Always Already New, Cambridge (MA) 2006.

GOMBRICH, Ernst H., Arte e illusione, Torino 1965.

GRUSIN, Richard, Premediation, London 2010.

HAN, Byung-Chul, Nello sciame. Visioni del digitale, Roma-Bari 2015.

HARLEY, J. B., The New Nature of Maps, Baltimore 2001.

JARDINE, Lisa, Worldly Goods. A New History of the Renaissance, London 1996.

JENKINS, Henry, Spreadable Media, New York 2013.

KAYSER, Wolfgang, Il grottesco, Torino 1957.

KEMP, Martin, Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man, Oxford 1981.

KEMP, Martin, Leonardo, Oxford 2004.

KEMP, Martin, Seen/Unseen, Oxford 2006.

KRISTEVA, Julia, Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione, Milano 1980.

LANIER, Jaron, Ten Arguments for Deleting Your Social Media, New York 2018.

LUHMANN, Niklas, Art as a Social System, Stanford 2000.

MARANI, Pietro C., Leonardo da Vinci: The Complete Paintings, New York 2003.

MITCHELL, W. J. T., Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago 1986.

OCSE, Rapporti BEPS, Paris 2015.

PANOFISKY, Erwin, Il significato nelle arti visive, Torino 1955.

PANOFISKY, Erwin, Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale, Milano 1971.

PEDRETTI, Carlo, Leonardo. The Codex Atlanticus in the Ambrosiana Library, Firenze 1978.

PINNEY, Christopher, Photos of the Gods, London 1997.

RICOEUR, Paul, La memoria, la storia, l'oblio, Milano 2003.

ROZIN, Paul, «Disgust», in Handbook of Emotions, New York 1993, pp. 201-208.

SAUNDERS, S. – O'MALLEY, C., Leonardo da Vinci on the Human Body, New York 1982.

SAWDAY, Jonathan, The Body Emblazoned, London 1995.

SCARRY, Elaine, The Body in Pain, Oxford 1985.

SONTAG, Susan, Sulla fotografia, Torino 1978.

SONTAG, Susan, Davanti al dolore degli altri, Milano 2003.

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, Firenze 1906.

VECCE, Carlo, Leonardo. La scrittura e i libri, Milano 2012.

VIDLER, Anthony, The Architectural Uncanny, Cambridge (MA) 1992.

WARBURG, Aby, La rinascita del paganesimo antico, Firenze 1966.

WIND, Edgar, Misteri pagani del Rinascimento, Torino 1967.

WITTKOWER, Rudolf, Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, Torino 1964.

WU, Tim, I mercanti dell'attenzione, Milano 2017.

YATES, Frances A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Chicago 1964.

ZÖLLNER, Frank, Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e

i disegni, Colonia 2019.

Nota di trasparenza sull'uso di fonti e strumenti digitali

Nel rispetto delle linee guida dell'Ateneo relative all'impiego di strumenti digitali e di sistemi basati su intelligenza artificiale, dichiaro quanto segue.

Svolgo attività professionale nell'ambito della computer grafica e utilizzo quotidianamente tecnologie avanzate.

Anche nel lavoro di ricerca impiego strumenti digitali per compiti di supporto, quali organizzazione del materiale, revisione formale, controllo di coerenza, individuazione di riferimenti bibliografici pertinenti e gestione della formattazione.

Tali strumenti non hanno prodotto contenuti originali né hanno sostituito la mia attività autoriale.

Tutti i testi citati sono conservati nel mio archivio digitale personale, costituito da volumi letti, studiati e in molti casi convertiti in formato OCR per poterli consultare e ascoltare durante il lavoro.

Le idee presenti nell'elaborato non derivano da un'unica fonte, ma dal consolidarsi di anni di letture, confronto con la pratica artistica e riflessione personale.

Gli strumenti IA sono stati impiegati unicamente per individuare quali opere potessero sostenere in modo corretto concetti già elaborati in precedenza.

La selezione, la costruzione argomentativa e l'interpretazione dei materiali sono interamente frutto del mio lavoro di ricerca.

Gli strumenti digitali intervengono in funzione strumentale, non sostitutiva, permettendomi di conciliare l'attività professionale con gli elevati oneri di formattazione e verifica richiesti dalla produzione accademica.

Il presente testo è quindi da considerarsi integralmente autoriale.

Nota integrativa sull'utilizzo di strumenti digitali e sull'uniformazione stilistica.

Nel presente lavoro è stato impiegato un agente linguistico LLM come supporto tecnico e redazionale.

Le sue funzioni hanno riguardato la ricerca terminologica, la sostituzione lessicale, la normalizzazione della sintassi, la revisione della formattazione e il controllo della coerenza interna del testo.

Dal punto di vista stilistico, dopo la stesura dei capitoli passo abitualmente attraverso una fase di confronto con l'agente digitale, così da aumentare la coesione logica, eliminare ridondanze, regolare il ritmo dei periodi e mantenere continuità tra le sezioni.

Il lessico viene verificato per evitare scarti indesiderati o ricadute in cluster semantici che non rappresentano la mia firma stilistica.

Alcuni termini caratteristici del mio registro autoriale vengono preservati sia in ambito saggistico sia narrativo, così da mantenere una continuità di voce anche dove la forma richiederebbe un appiattimento linguistico (per esempio, la scelta preferenziale di “uncanny” rispetto a “perturbante”).

L'agente digitale che impiego è locale, basato su un modello LLM in esecuzione tramite WebUI, configurato per adattarsi al mio stile senza sostituire la mia attività di supervisione.

I contenuti, le analisi e le interpretazioni presenti nel lavoro restano responsabilità diretta della mia ricerca.

Gli strumenti digitali utilizzati hanno avuto una funzione di supporto, integrata nel mio processo di scrittura e nel mio modo di esistere artisticamente.

Sara Quagliato (alias Harry Jay Foster)