HAL open science

“ “Mattaccin tutti noi siamo”. Giochi acrobatici e distorsioni corporee ”

Antonella Fenech Kroke

▶ **To cite this version:**

Antonella Fenech Kroke. “ “Mattaccin tutti noi siamo”. Giochi acrobatici e distorsioni corporee ”. Giocare tra medioevo e età moderna. Modelli etici ed estetici per l’Europa, actes coll. [Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 17-18 novembre 2017], éd. F. Aceto et F. Lucioli, Trévise/Rome, Fondazione Benetton/Viella, 2019, p. 37-60, 2019, 978-88-3313-178-5. hal-02492486

HAL Id: hal-02492486

https://hal.science/hal-02492486v1

Submitted on 9 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Ludica:
collana di storia del gioco
diretta da Gherardo Ortalli e Alessandra Rizzi

14. Giocare tra Medioevo ed età moderna

Copyright © 2019
Fondazione Benetton
Studi Ricerche & Viella srl

Tutti i diritti riservati
Prima edizione: novembre 2019
Giocare tra Medioevo ed età moderna
ISBN 978-88-3313-178-5

Ludica
pubblicazioni della Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso

Fondazione Benetton Studi Ricerche
via Cornarotta 7-9, 31100 Treviso
tel. 0422.5121, fax 0422.579483
pubblicazioni@fbsr.it, www.fbsr.it

viella *libreria editrice*
via delle Alpi 32, 00198 Roma
tel. 06.8417758, fax 06.85353960
info@viella.it, www.viella.it

Giocare tra Medioevo ed età moderna
Modelli etici ed estetici per l'Europa

a cura di

Francesca Aceto e Francesco Lucioli

Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella
Treviso / Roma 2019

Indice

7 FRANCESCA ACETO e FRANCESCO LUCIOLI
Introduzione

11 PAOLO GARBINI
Coniugazione del verbo giocare. Grammatici e gioco nel Medioevo latino

21 CARLA CASAGRANDE e SILVANA VECCHIO
Vizi e virtù del gioco: l'eutrapelia fra XIII e XV secolo

37 ANTONELLA FENECH KROKE
«Mattaccin tutti noi siamo». Giochi acrobatici e distorsioni corporee tra Medioevo e Rinascimento

61 FRANCESCA ACETO
«La spirituale ricreazione del buon geometra». Note su ludicità, arte e scienza tra Quattrocento e Cinquecento

74 ALESSANDRA RIZZI
Chiesa, gioco e società nel Rinascimento, con una postilla veneziana

87 AMEDEO QUONDAM
Giochi di corte

113 FRANCESCO LUCIOLI
*Giochi cortigiani e moralità nell'*Innamoramento di Ruggeretto *di Panfilo de' Renaldini*

133 PAOLO PROCACCIOLI
*Verso l'*Indice *e il declino del libro di sorti. Da Lorenzo Spirito all'*Oracolo *di Girolamo Parabosco*

151 ALESSANDRO ARCANGELI
Genere dei giochi e giochi di genere nella cultura ludica del Rinascimento europeo

166 UMBERTO CECCHINATO
Danza, comportamento di genere e corteggiamento nel Rinascimento

183 GHERARDO ORTALLI
Giovani, etica, gioco d'azzardo: l'insegnamento scolastico della Compagnia di Gesù e le Lezioni *di Cesare Calini (1713-1720)*

---

200 Bibliografia

221 Riassunti/Summaries

228 Note sugli autori/Notes on the authors

233 Referenze fotografiche

235 Indice dei nomi e dei luoghi

Antonella Fenech Kroke

«Mattaccin tutti noi siamo». Giochi acrobatici e distorsioni corporee tra Medioevo e Rinascimento

In una foto scattata in Grecia nel 1961, Henri Cartier-Bresson immortala un paesaggio semideserto dell'Epiro in cui serpeggia una strada bianca sulla quale un ragazzino sta a testa in giù appoggiato sulle mani (fig. 1, p. 38). Questo tipo di posizione "anomala" che ritrae l'immagine mostra come il vedere un corpo sottosopra possa essere percepito come incongruo ma anche aggressivo. Infatti, a prima vista, quando il basso prende il posto dell'alto, l'inversione corporea può apparire quale semplice gestualità ludica, grottesca oppure comica; c'è qualcosa in tale posizione tuttavia che possiede una certa tragicità, proprio come sottolinea Georges Bataille: «Un "fenomeno da baraccone" provoca un'impressione positiva di incongruenza aggressiva, un po' comica ma, molto di più, essa crea malessere. Quest'inquietudine è oscuramente legata a un fascino profondo»[1].

In queste pagine e per rendere fluido il testo, farò un uso anacronistico del termine "acrobazia". La terminologia medievale e premoderna è in effetti ben più varia e ambigua: capriole, salti e altre contorsioni fanno già parte del repertorio del giullare medievale, del *saltator*. Della saltatoria – che era e/o includeva anche la danza – parla già Galeno nel *De sanitate tuenda*, ripreso poi nel Cinquecento da Girolamo Mercuriale nel *De arte gymnastica* (1570). La saltatoria faceva parte dei tre tipi di ginnastica degli antichi che includevano quella che i greci chiamavano "cubistica", destinata prettamente allo spettacolo. Quest'ultima veniva praticata da colui il quale, tra altre performance, faceva acrobazie e contorsioni. Lo si diceva saltatore, saltarello, giocoliere, giocolatore o anche mattaccino, una figura quest'ultima che più tardi diventerà una delle maschere della commedia dell'arte ma anche un tipo di danza derivata dalla moresca[2].

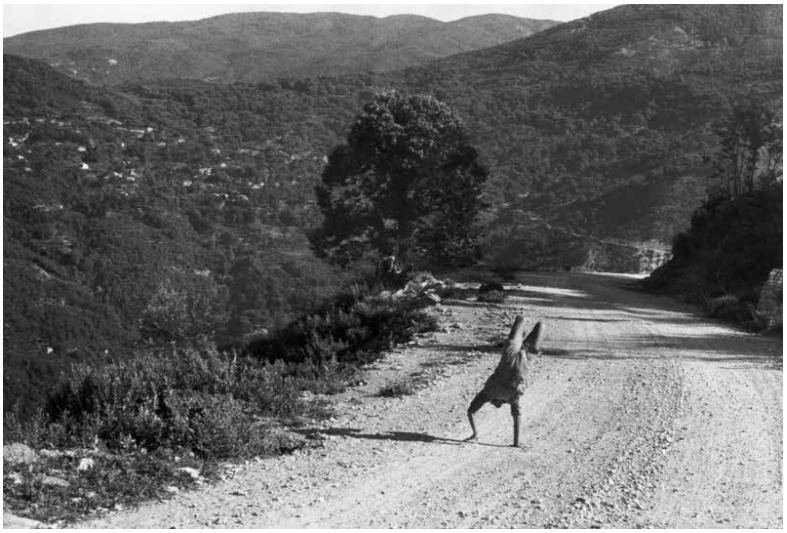
A eccezione dei saggi di Alessandro Arcangeli, John McClelland e Sandra Schmidt sui *Trois dialogues de l'exercice de sauter* che Arcangelo Tuccaro pubblica a Parigi nel 1599 (il primo trattato sul salto acrobatico)[3], gli studi su questa pratica e le sue rappresentazioni sono piutto-

1. Bataille 1970, vol. I, pp. 229-230 (traduzione di chi scrive).

2. Kenley 2012.

3. Arcangeli 2011, McClelland 1984, Schmidt 2008 e 2009.

1. Henri Cartier-Bresson, Grecia, Epiro, 1961.



1

sto rari e, quando ci sono, si focalizzano piuttosto sull'antichità e sul giullare medievale[4]. Disinteressati da tali pratiche sociali e corporee, gli storici e gli storici dell'arte della prima età moderna vedono negli acrobati (almeno quando li vedono!) delle figure grottesche del «mondo alla rovescia»[5] oppure di quell'estetica dell'insolito, del mostruoso e dell'ibrido che caratterizza l'arte al tramonto del Rinascimento. Però, bisogna sottolinearlo, le contorsioni alle quali l'acrobata premoderno sottopone il suo corpo non corrispondono completamente a delle retoriche visive codificate e a iconografie normalizzate. Si potrebbe invece dire che l'acrobata è piuttosto una figura infra-simbolica e infra-narrativa, le cui deformazioni provocano nello spettatore – letteralmente, metaforicamente e anche fisicamente – un disorientamento nel riconoscimento stesso dell'uomo che l'immagine raffigura.

Si potrebbe aprire la riflessione su questo problema proprio dalla trattatistica e dal pensiero storico-artistico, citando un passo dell'inedito *Trattato sulla nobiltà delle arti* di Pirro Ligorio (proprio colui che illustra il *De arte gymnastica* di Mercuriale): il passaggio è certo una critica dell'estetica manierista, ma è anche un'espressione sintomatica di quel sentimento d'incongruità e confusione (che sottolineerà ben più tardi, come detto, anche Bataille) provato nel vedere un corpo contorcersi innaturalmente:

4. Per l'antichità si veda DEONNA 1953; per il giullare nel Medioevo, oltre al pionieristico CASAGRANDE-VECCHIO 1979, si vedano in particolare SCHMITT 1990, pp. 261-275; CLOUZOT 2011; SAFFIOTI 2012. Tuttavia il giullare medievale non è necessariamente un acrobata perché è un essere plurimo: musico, poeta, attore.

5. Cfr. BACHTIN 1979.

> «Entriamo a parlare di quel che chiamano snocciolamento, o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo, [...] tutte fatte senza proposito e con ogni sorta di storcitura, [...] fatte furiose con attitudini pazzesche e dispiacevole, più tosto menaccianti [...] come se il corpo suo fosse di pasta. [...] Chi vuol vedere il caos, una vera confusione, veda le cose disdicevoli che essi fanno senza significato alcuno [...] nel senso loro fuor di natura, fantastiche[6].»

Snocciolamenti, storciture, caos di corpi di pasta, minaccianti, fuor di natura... proprio come gli angeli michelangioleschi della Sistina che il teorico d'arte Giovani Andrea Gilio da Fabriano paragona a mattaccini e giocolieri:

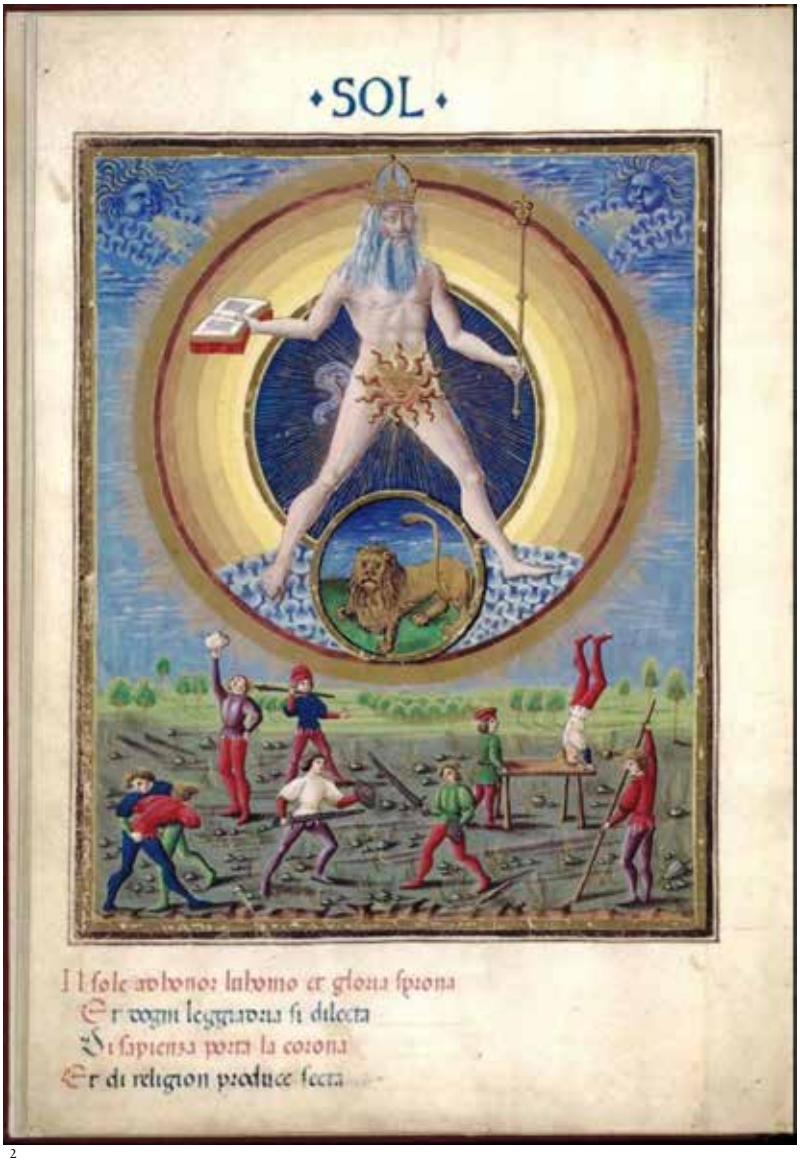
> «Io non lodo gli sforzi che fanno gli angeli nel Giudizio di Michelagnolo, dico di quelli che sostengono la croce, la colonna e gli altri sacrati misteri, i quali più tosto rappresentano mattaccini o giocolieri che angeli. [...] Non bisognava dunque fare tanti groppi d'angeli, con tanti avvolgimenti, con tante moresche e con tanti sforzi, più tosto convenevoli a mattaccini et a giocolieri che ad angeli, che sono spiriti celesti[7].»

Se i movimenti "fuor di natura" producono queste reazioni scandalizzate è perché, almeno è questa la mia ipotesi, la distorsione a cui l'acrobata sottomette il suo corpo segnala un'inversione o un'alterazione di quelle polarità (alto/basso, davanti/dietro) intrinseche all'umano. Nelle fonti visive le pratiche acrobatiche possono dunque considerarsi chiavi per cogliere, da un lato, forme ludiche e spettacolari, dall'altro, usi del corpo eticamente e ontologicamente estremi.

Prima di prendere in conto questo versante critico del problema, vorrei considerare un caso unico, a mia conoscenza, in cui l'acrobata è una figura dalla tonalità nettamente "positiva". Certo, sappiamo che già san Bernardo pensava metaforicamente il saltimbanco come l'alter ego del monaco così come san Francesco amava definirsi "giullare di Dio". Sappiamo anche che all'estrema fine del Cinquecento, Arcangelo Tuccaro si applicherà a nobilitare il salto codificandone la pratica e l'arte, stabilendone la filiazione con la ginnastica greco-romana e, infine, associandolo alla scienza e alle arti alte contemporanee. Tuttavia, già all'inizio del Quattrocento, questo intento d'elevazione e di legitti-

6. PIRRO LIGORIO, *Trattato sulla nobiltà delle arti*, Torino, Archivio di Stato, ms a.II.16 (XXXIX), c. 12r, citato in COFFIN 1964, p. 200, nota 39, poi in VOLPI 2009, pp. 185-187.

7. GILIO 1961, pp. 46-47.



2. Francesco De Predis, *Sol*, in *De Sphaera*, 1450 circa. Modena, Biblioteca Estense, ms. lat. 209.

mazione è all'opera in quelle immagini astrologiche dette dei "Figli dei pianeti", e più particolarmente nell'iconografia che raffigura i Figli del Sole: i nati sotto il benefico influsso dell'astro solare sono presentati come persone atte al comando, alla giustizia, alla pratica della religione e alla devozione, ma anche come uomini forti e agili. È la ragione, quest'ultima, per la quale gli artisti rappresentano, accanto a devoti in preghiera davanti all'altare, a re in trono accompagnati spesso da arpisti, anche figure intente a fare vari esercizi ginnici tra cui contorsioni e capriole.

3. Baccio Baldini, *Figli del Sole*, 1460. Londra, British Museum.

3

Come ha sottolineato Dieter Blüme, se quest'iconografia astrologica si sviluppa in area tedesca negli anni trenta del Quattrocento[8], essa avrà un impatto fortissimo in Italia se si considera il codice miniato del *De Sphaera* (*Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*), le cui pitture sono eseguite per Francesco Sforza da Cristoforo de Predis verso il 1450 (fig. 2). Le scene relative alla regalità e alla devozione sono collocate in un foglio autonomo mentre, proprio sotto la figura antropo-

8. Si veda BLÜME 2004.

morfa del Sole, gli atleti presentano una rassegna di esercizi con forti connotazioni antiquarie, quali la scherma, la lotta, l'asta, il giavellotto, gli alteri e anche un salto acrobatico detto «salto del gatto» o «della tavola», come lo definiranno Tommaso Garzoni nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* e poi anche Tuccaro[9].

La pratica ginnica e acrobatica è di nuovo presente in un'altra stampa divenuta paradigma di questo tipo di immagini astrologiche. Nei *Figli del Sole* che Baccio Baldini incide a Firenze verso il 1460 (fig. 3, p. 41), l'iconografia settentrionale è in effetti rielaborata in una variante inedita caratterizzata dall'attualizzazione contestuale (architetture, costumi, paesaggio sono toscani) e dalla cultura antiquaria espressa dagli esercizi ginnici degli antichi e soprattutto dalla raffigurazione del pianeta in trionfo sul carro, un'immagine questa d'ispirazione classica ma anche ovviamente petrarchesca. In primo piano, nell'invenzione di Baldini, le acrobazie diventano vere e proprie contorsioni e, quasi come in una cronofotografia, mentre un atleta si piega all'indietro per passare attraverso un piccolo cerchio, le due figure in primo piano si posizionano e si arcuano rendendo la sequenza dinamica dei movimenti; l'innaturalezza della tensione del busto che fa il ponte è resa dalla trovata visiva dei lacci della giubba tesi al limite della rottura. Prima di scomparire completamente dall'iconografia astrologica dei Figli del Sole a fine Cinquecento, i numeri acrobatici e contorsionistici si moltiplicano nell'interpretazione del modello antichizzante e italiano che elabora Jansz Müller in una sua incisione (fig. 4): i numerosissimi atleti fanno salti mortali, ruote e ponti all'indietro, si producono nell'esercizio delle "forze d'Ercole", si tengono in equilibrio sulle mani, ma soprattutto sono diventati gli unici rappresentanti dei Figli del Sole, perché al re e al devoto si fa allusione solo indirettamente attraverso le architetture a sinistra e nel fondo della composizione. Se questa invenzione richiama le performance che incuriosivano e divertivano durante le festività delle corti europee, essa mostra anche l'impatto delle pratiche ginniche antichizzanti nell'immaginario europeo rappresentando al contempo l'acme di questa iconografia astrologica e acrobatica ma anche il suo tramonto definitivo.

Oltre che per il gusto e l'interesse antiquario, come spiegare il legame tra i Figli del Sole e la pratica ginnica? Allo stato attuale si possono forse seguire due piste che, ancora al vaglio, non consentono di costituire ipotesi estremamente solide. In primo luogo, bisogna ricordare che la relazione fra il Sole e l'acrobazia come "rivoluzione" è archetipica e se ne incontrano le radici in diverse culture: nel suo saggio sulla simbologia delle pratiche acrobatiche nell'antichità, l'archeologo Waldemar Deonna afferma per esempio che già nell'antico Egitto, a differenza della cultura minoica e di quella greca, le acrobazie e le danze

9. GARZONI 1588, pp. 453-454; TUCCARO 1599, pp. 131-133 e p. 147.

4. Harmen Jansz Müller, *Figli del Sole*, 1566-1570. Londra, British Museum.

rituali che includevano il ponte seguito dalla ruota simboleggiavano e riproducevano la ciclicità cosmica e il legame fra il macrocosmo e il microcosmo[10]. Secondo la religione degli egizi, nel momento della separazione da Geb (la divinità maschile della Terra), Nut (la dea del Cielo) generava Ra (il Sole) che era chiamato a percorrere, durante il giorno, tutta la volta celeste formata dal corpo della madre Nut, per terminare la sua corsa la sera morendo tra le braccia di questa. Iniziava allora la corsa notturna del Sole attraverso il Duat, l'oltretomba, da cui l'astro solare doveva rinascere infinite volte. Dunque, l'acrobazia rituale della ruota riproduceva e simboleggiava, nei riti come nelle immagini, la ciclicità perpetua nascita-morte-rinascita del Sole.

La seconda pista di riflessione riconduce a epoche più recenti. Nelle *Imagini de i dei degli antichi* (1556), il Cartari afferma che la figura del Sole è caratterizzata dalla sua giovinezza che «ci dà ad intendere, che la virtù sua è quel calore che dà vita alle cose create, è sempre il medesimo e non invecchia mai»[11]. L'astro e la pratica ginnica hanno dunque

10. DEONNA 1953, pp. 6-23; si veda anche *Le corps et l'esprit* 1990.

11. CARTARI 1556, pp. 24-25. Questa concezione si trova anche in Girolamo Aleandro: «Sol semper juvenis [...] quia occidendo (inquit Fulgentius primo Mythol.) et renascendo semper est iunior, sive quod nunquam in sua virtute deficiat [...] at nihil facilius Mythologi affirmant, quam unum, enodunque, cum Sole esse Apollinem, quem ideo adolescentulum fingi solitum dixerunt, quod Sol (inquit Isidor. VII Orig.) quotidie oriatur et nova luce nascatur», ALEANDRO 1616, pp. 17-18.

in comune la giovinezza e il calore. Seguendo in parte Galeno, i medici del Rinascimento – Bartolomeo Platina, Ambroise Paré, Girolamo Mercuriale... – stimavano che passando da una età della vita all'altra, il corpo perdesse progressivamente calore e umidità: l'infanzia e l'adolescenza erano dunque le fasi in cui la complessione era più calda e umida. Però, contrariamente alle concezioni galeniche secondo cui il calore generato dal movimento rischiava di disseccare il corpo sbilanciandone gli equilibri umorali, i medici del Rinascimento rivalutano la ginnastica e il calore generato dal movimento per la salute come anche per l'evacuazione degli escrementi. Basti citare Mercuriale:

> «il calore, tolto l'imbarazzo dei molti escrementi per mezzo dell'esercizio, si rinforza maggiormente, e le membra divengono più sode, e tutte quante le altre virtù del corpo più spedite nel compiere le loro funzioni e più robuste. [...] Volgiam lo sguardo al regolato esercizio [...] se in quello si starà alle regole, [...] non pure non si disseccherà l'umido nativo, né offenderà per verun modo la sanità, ma dissipandosi gli umori estranei ed espellendosi le sostanze superflue, le quali potrebbono turbare ed infettare l'umido stesso, questo sarà invece dall'esercizio conservato, e col calore vivificato, ed insieme si renderanno tutte le membra più energiche e più pure[12].»

Quest'idea d'eterna giovinezza del Sole s'innesterebbe allora su quella dell'utilità terapeutica della ginnastica medica. Si sa che nel Cinquecento l'esercizio integra le pedagogie ed è consigliato proprio per l'irrobustimento del corpo del bambino. Alla fine del secolo, Tuccaro spiegherà, tra le altre cose, che l'addestramento per i salti e le capriole doveva iniziare verso gli otto anni, quando il corpo è più flessibile, per raggiungere il massimo dell'agilità e della forza tra la fine dell'adolescenza e la giovinezza[13]. Si ritrova quest'idea della necessaria giovinezza del saltatore, che riecheggia quella del Sole, anche in un canto carnascialesco, la *Canzona de' mattaccini* di Piero da Volterra[14]: «Chi vuol far quel si conviene, / non bisogna sie 'nfingardo, / ma forzoso e ben gagliardo: / ch'abbi nervo e buona stiena; / solo i giovani fan bene, / perché gli han la carne pronta». Seguono poi anche dei consigli meteorologici: meglio fare acrobazie col bel tempo! «Quando gli è 'l paese asciutto, / noi montiàn senza fatica [...] Pur si trova qualche ardito /

12. MERCURIALE 1573, II, 4, pp. 221-222.

13. TUCCARO 1599, pp. 61-62.

14. PIERO DA VOLTERRA, *Canzona de' mattaccini*, in particolare vv. 13-20, in *Canti carnascialeschi* 1936, pp. 346-348.

che non guarda al tristo tempo, / ma salir per ogni tempo / come sciocco e scimunito: / questo certo è mostro a dito, / perché cade spesso spesso». Se, in questi versi carnascialeschi, l'acrobazia è pensata come un'arte, si risente tuttavia la diffidenza e il timore con cui si guarda generalmente ai saltimbanchi. «Chi ci vede ci tien matti, / ma sappiàn quel che facciamo». Matto, l'acrobata si presenta comunque come una figura del caos.

Nel suo trattato del 1569, rifacendosi a Galeno e forse – come ipotizza Alessandro Arcangeli[15] – anche agli *Exercitiorum* di Pietro Monti e al *Libro de ejercicio* di Cristobal Mendez, Mercuriale divide la "ginnastica medica" in palestrica e saltatoria; poi suddivide quest'ultima in sferistica (giochi di palla), in orchestica (la danza e il mimo come imitazione dei costumi e degli affetti mediante movimenti ritmici, accompagnati dalla musica); e infine in cubistica. Quest'ultima è «un'arte, onde certi uomini in 'variate maniere di piedi e mano contorcendo, appoggiato in terra il capo, saltavano. Il che pur si usa fra noi da cotali girovaghi, i quali per raggranellar denaro vanno per le città [...]. Luciano chiamò quest'arte *kubisema*, che dal glossario si spiega *cernulat*, cioè, *volta col capo in giù*»[16].

È molto significativo che Mercuriale, non escludendo l'utilità dell'acrobazia nel mantenimento della salute, non ne approfondisca mai la definizione: «poiché dalli autori poco o nulla è stato scritto intorno alla cubistica, noi pare la passeremo in silenzio»[17]. La questione infatti era delicata proprio per la presunta immoralità e bassezza di saltimbanchi e giullari. Tuttavia la pratica era diffusa da tempo immemore. Si è già ricordata la simbologia delle acrobazie rituali in Egitto; nel Medioevo, le deformazioni corporee del giullare-acrobata permettono ai predicatori di opporre il vizio di superbia alle virtù cristiane di modestia e pudicizia[18]. Il saltimbanco non si serve del corpo per lodare Dio e per fare penitenza, e sfida le peculiarità stesse che Dio ha dato all'uomo. Contro-natura, le contorsioni del corpo alterano infatti l'enunciato che fonda l'antropologia cristiana e la concezione dell'uomo della Genesi (1, 26) creato "a immagine e somiglianza" di Dio. A questo proposito e semplificando molto, si può parlare di due regimi che permettono di comprendere la questione dell'uomo creato *ad imaginem*: da un lato, questa relazione complessa si riferisce allo spirito che Dio infonde nell'anima dell'uomo; dall'altro, e in modo più prosaico,

15. Si veda Arcangeli 2007.

16. Mercuriale 1573, ii, 3, pp. 106-108, e ii, 6 e 7, pp. 95-101.

17. Mercuriale 1573, ii, 4, p. 108.

18. Casagrande-Vecchio 1979, pp. 913-928; Schmitt 1990, pp. 261-275; Marchesin 1998, pp. 127-139; Clouzot 2008 e 2011; Saffioti 2012.

numerosi autori riferiscono l'espressione "a immagine e somiglianza" non soltanto all'anima ma anche al corpo dell'uomo che è verticale e orientato. Questa statura specifica è esclusiva all'uomo e gli conferisce la più alta dignità nella Creazione. Nel deformare il suo corpo l'uomo altera la sua anima e offende il Creatore peccando di superbia e orgoglio. Già nel 1215, il legato pontificio e creatore degli statuti dell'Università di Parigi, Robert de Courson, seguendo sant'Agostino[19], scrive che i saltimbanchi si guadagnano da vivere grazie alla lubricità e all'oscenità del loro corpo, deformandolo e in questo modo deformando l'immagine di Dio[20].

Nel pensiero e nella letteratura cinquecentesca, la condanna si sposta naturalmente anche in campo sociale: nel *Libro del Cortegiano* (1528), Baldassarre Castiglione consiglia al gentiluomo di non «volteggiar in terra, andar in su la corda e tai cose, [perché] hanno del giocolare e poco sono a gentiluomini convenienti»[21], un'opinione condivisa anche da Montaigne. Questi scrive, in uno dei suoi *Essais* (II, X, *Des livres*): «à mesure qu'ils ont moins d'esprit, il leur faut plus de corps [...] ces hommes de vile condition [...] pour ne pouvoir représenter le port et la décence de notre noblesse, cherchent à se recommander par des sauts périlleux, et autres mouvements étranges et bateleresques»[22]. Anche Tomaso Garzoni nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, dopo aver parlato della danza sottolinea che se l'acrobazia come variante della *saltatione* «esercita il corpo mirabilmente e lo fa agile, destro, forte [...] ne porta seco tanta vanità [ed è] soggetto di persone ignobili»[23]. Alla stregua degli scrittori medievali, questi autori fanno dunque del saltimbanco un essere vile e osceno, proprio per le aberrazioni posturali quali indicatori della sua propensione al disordine e alla marginalità morale e socio-economica, in quanto l'acrobazia è una pratica deviante di girovaghi e ciarlatani. Si rivela dunque come, nell'immaginario europeo, la contorsione esprima attraverso il corpo dell'uomo le aberrazioni della sua natura o del suo spirito, aberrazioni quali la superbia, la marginalità socio-economica ma anche, come si vedrà immediatamente, l'alterità culturale.

---

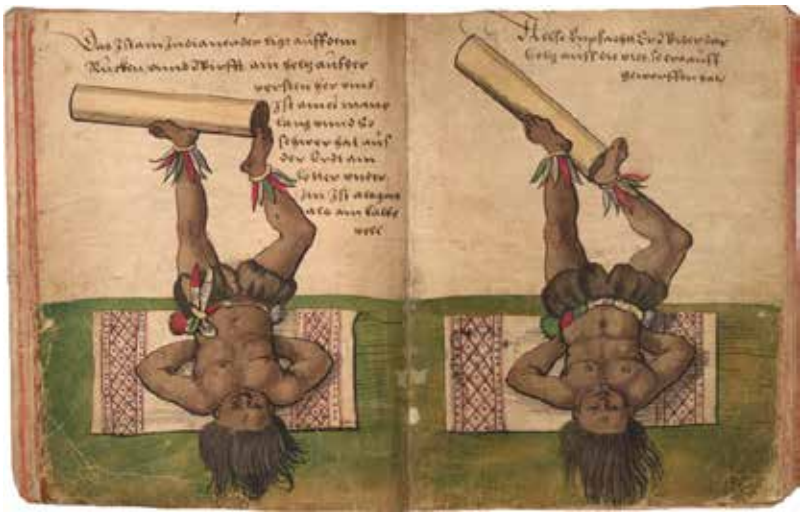
19. Per Agostino, il peccatore è definito proprio in funzione della somiglianza a Cristo, ma si tratta di una somiglianza alla rovescia, dunque letteralmente degenere: «Tutti insomma ti imitano, alla rovescia, quanti si separano da te e si levano contro di te. Ma anche imitandoti, a loro modo, provano che tu sei il creatore dell'universo e quindi non è possibile allontanarsi in alcun modo da te» (*Confessioni*, II, 6, 14; AGOSTINO 2009, p. 55).

20. «Quidam enim cum ludibrio et turpitudine sui corporis acquirunt necessaria et deformantes ymaginem Dei»: citato in CLOUZOT 2011, p. 91.

21. CASTIGLIONE 1965, I, 32.

22. MONTAIGNE 2009, p. 124.

23. GARZONI 1588, p. 453.



5. Christoph Weiditz, *Juego del palo*, in *Der Trachtenbuch*, 1529. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, ms. 22.494, 4°, cc. 8-9.

5

A questo proposito, ritorno brevemente sul caso, già considerato altrove[24], dell'acrobata amerindio. In un eccezionale e inedito libro dei costumi (*Der Trachtenbuch*[25]), disegnato intorno al 1529 dallo scultore e medaglista tedesco Christoph Weiditz, è raffigurato un numero acrobatico rituale – lo *juego del palo* (fig. 5) – che un gruppo di totonachi inscena nel 1529 davanti l'imperatore Carlo V, a Toledo. Contrariamente alle altre composizioni presenti nel codice, l'artista raffigura gli acrobati frontalmente in modo che il corpo possa essere percepito come a testa in giù dall'osservatore (si notino, ad esempio, i capelli che scendono verticalmente verso la parte bassa della pagina, come attirati dalla forza gravitazionale). Questo dispositivo visuale intensifica così la posizione contro-natura dell'amerindio, facendone un indicatore d'alterità estrema. Non è un caso se nella copia di questo codice, conservata alla Lipperheidesche Kostümbibliothek di Berlino, lo *juego del palo* non è più quello praticato dai totonachi ma dai mori d'Arabia! Questo dispositivo di inversione corporea-alterità è ripreso anche da Theodor de Bry nel suo *America pars sexta* (1596) dove, davanti alla città di Cuzco, gli acrobati sono immaginati adesso in equilibrio completo sulla testa – il sommo del cranio è il punto di appoggio di tutto il corpo – e sono diventati, questa volta, degli incas. Più stimolante ancora è forse la metamorfosi dell'amerindio di Weiditz in un dipinto della fine del Cinquecento raffigurante *Cristo scaccia i mercanti dal tempio* (in-

24. Fenech Kroke 2015-2016; per uno studio generale del *Trachtenbuch* si vedano, oltre ai due facsimile di Hampe 1927 e Casado Soto 2001, Briesemeister 2006 e McKenzie Satterfield 2007.

25. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, ms. 22.494, 4°.

6

7

6-7. Anonimo olandese, *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*, 1570 circa; dettaglio (7) con l'acrobata sulla cupola di sinistra. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.

torno al 1570, figg. 6-7): l'acrobata del Nuovo Mondo è divenuto l'ornamento della cupola del Tempio di Gerusalemme, luogo empio per eccellenza dove si sovvertono precisamente i valori cristiani, e la sua posizione sulla testa è l'immagine stessa di una differenza etica fondamentale. La cultura visuale premoderna percepisce dunque il corpo capovolto quale sintomo di un'alterità estrema e, in conseguenza, *anche* di miscredenza e di eresia.

Comprova quest'ipotesi il *Trionfo di Bacco* dipinto da Maerten van Heemskerck (fig. 8), dove la divinità sul carro è attorniata dal corteo di satiri e enadi e anche, in primo piano, da un "africano" sui trampoli e un acrobata intento a fare il ponte all'indietro, pronto a lanciare le gambe per mettersi a testa in giù e fare la ruota. Quando nel 1603, lo storiografo fiammingo Karel van Mander accenna brevissimamente al dipinto, si focalizza esclusivamente proprio sulla relazione tra i movimenti dell'acrobata e la sua non-conformità religiosa: «la composizione ci mostra le contorsioni e le capriole che si facevano presso i pagani»[26]. Abbiamo già accennato che la ruota è una danza rituale che, oltre alla ciclicità del sole, era associata al culto di Osiride nella civiltà egizia, mentre in Grecia essa era legata proprio a quello di Bacco. Non-

26. MANDER 1604, c. 246v: «[...] Bacchanalia [...] Daer in zijn te sien die oude dertelheden, die men by den Heydenen in die feest oeffende, van tuymelen, en derghelijcke dinghen» (traduzione di chi scrive).

8

8. Maerten van Heemskerck, *Trionfo di Bacco*, 1536-1537, olio su tavola, cm 56 x 107. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

no di Panopoli ne parla innumerevoli volte nelle *Dionisiache*[27] collegando il movimento più precisamente alla danza funeraria di Sileno e dei satiri che l'autore chiama «acrobati della morte» (*cubistetéres olétrou*)[28]. In effetti, oltre a essere il dio della vigna e del vino, Bacco è anche una divinità ctonia perché rinasce sempre dalla morte, proprio come Osiride, che è dio della morte e della rinascita oltreché vivificatore del Sole.

Ora, alla fine del Medioevo e nel Rinascimento, dell'inversione corporea come segno e simbolo di ciclicità cosmica e di rinascita perpetua resta forse solo una reminiscenza, un *Nachleben*, in senso warburghiano: sottoporre il corpo umano a questo stravolgimento fisico, biologico e morale indicherebbe piuttosto il tendere dell'acrobata verso un altro ordine sociale. Certo, ma non solo, perché questo stravolgimento della posizione "naturale" dell'uomo sembrerebbe celare – secondo l'i-

27. Nonno 1997, vol. II, p. 106 (canto 19): «[...] con agile salto si sollevò dal suolo e volse lo sguardo in alto; ora univa i piedi l'uno con l'altro, ora esperto saltava sull'uno e sull'altro disgiunti, talora volteggiava sfiorando appena il suolo e, ritto sulle punte, si lasciava scuotere da un ritmo vorticoso. Poi tutto teso s'appoggiava sul piede destro e intanto stringeva la punta dell'altro o piegando il ginocchio. [...] E giungeva il piede sinistro lungo il fianco e la spalla con movimento sinuoso; poi slanciandola abilmente all'indietro curvò la gamba e la tese oltre la nuca. E nel rapido vortice di una danza turbinosa, supino, girando su se stesso, si ripiegava a forma di cerchio e la testa ricadeva di lato, come fosse sempre per toccare il suolo senza mai sfiorare la polvere. [...] Ondeggiava di qua e di là, in un frenetico baccanale; e infine fletteva le ginocchia e, agitando il capo, rotolava su se stesso scivolando a terra supino».

28. Alla gara di danza presieduta da Dioniso durante i giochi funebri in onore del re Stafilo (canto 7, vv. 118-348), Sileno, che vincerà la gara, si esibisce in una pantomima con Dioniso come soggetto (vv. 225-262); poi si lancia in una danza acrobatica al termine della quale cade esausto a terra.

9. Johannes Wierix, incisore, su disegno di Gerard van Groeningen, *Cristo libera l'ossesso di Gadara*, 1572-1576, cm 20,6 x 25,6. Amsterdam, Rijksmuseum.

9

potesi qui discussa – anche una forma di distorsione ontologica. Attraverso questo movimento contro natura, gli umani esprimerebbero un legame, un'appartenenza a un *altro* mondo. Comunemente l'arcuare il corpo all'indietro e il mettersi a testa in giù sono considerati i sintomi (prodotti dalle convulsioni) di uno stato patologico, di trance o di estasi, così come anche la manifestazione di possessione medianica e diabolica. Non a caso dal baccanale pagano scaturiscono le modalità dei rituali – tra Medioevo e Rinascimento – del sabba delle streghe. La ruota all'indietro e il corpo messo sottosopra alludono dunque anche agli inferi come al demoniaco[29]. Quando nel 1564 Hieronymus Cock pubblica la serie di stampe sulla stregoneria su disegni di Pieter Bruegel il Vecchio, nella scena che mostra *San Giacomo e la caduta di mago Ermogene* (1565), i giullari che fanno capriole e acrobazie, tutti ibridi e mostruosi, sono identificati proprio come agenti del demonio. Questa dissomiglianza essenziale rispetto all'uomo a "immagine e somiglianza" fa sì che la dialettica formale del corpo contratto ad arco sia proprio uno dei sintomi e una delle conferme della possessione diabolica negli indemoniati[30]. Ciò impregna tutt'oggi l'immaginario, ma lo si può osser-

29. Si pensi alle pitture infamanti alla fine del Medioevo e all'inizio del Rinascimento (Ortalli 2015); ma ancora al giorno d'oggi, nel Maghreb e nell'Europa meridionale, mettere la foto o il disegno di una persona sottosopra è uno dei riti tipici delle "fatture" (Deonna 1953, p. 92, nota 3).

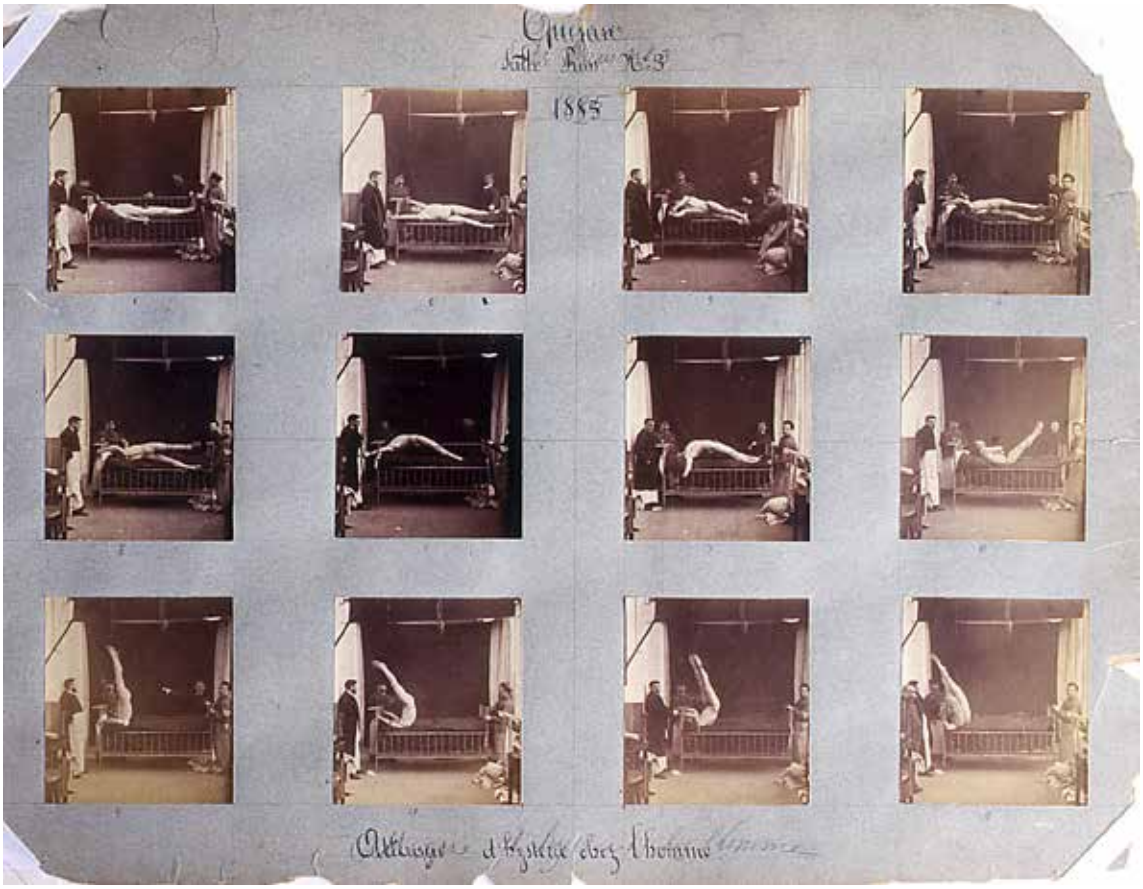
30. Clifton 2011.

10. Abraham Palingh, *Scena d'esorcismo*, in PALINGH 1659, c. 29.

10

vare già nelle immagini della prima età moderna: se il giovane ossesso della *Trasfigurazione* (1519) di Raffaello si presenta ancora nella fase iniziale dell'inarcamento del corpo indietro, il movimento è immaginato nella sua completezza in una stampa che raffigura *Cristo libera l'ossesso di Gadara* (1572-1576, fig. 9) di cui parlano almeno due dei Vangeli[31]. Scac-

31. Matteo, 8, 28: «Quando Gesù fu giunto all'altra riva, nel paese dei Gadareni, gli vennero incontro due indemoniati, usciti dai sepolcri, così furiosi, che nessuno poteva passare per quella via»; e, diversamente, Marco, 5, 1: «Giunsero all'altra riva del mare, nel paese dei Geraseni».



11

11. Albert Londe, *Attacco isterico*, tavola di istantanee, 1885.

ciato da Cristo, il demonio lascia il corpo dell'uomo il quale espelle dalla bocca i diavoli che vanno ad abbattersi su un branco di maiali che corrono verso il lago e annegano. Questa liberazione traumatica e conflittuale provoca furia e spasmi nell'uomo che si arcua innaturalmente.

Un secolo dopo, nel 1659, le stesse deformazioni corporee caratteristiche si ritrovano in un'incisione che accompagna il trattato *'tAfgerukt mom-aansight der tooverye* (La stregoneria smascherata) di Abraham Palingh (1659; fig. 10, p. 51). Il testo intriso di scetticismo è un lungo dialogo sulla stregoneria e le possessioni demoniache che mostra in alcune delle sue illustrazioni donne indemoniate (oppure accusate di stregoneria) colpite da convulsioni, da contorsioni spasmodiche del torso che le obbligano a incurvare indietro la testa e il busto, a piegare gli arti innaturalmente, il tutto di fronte a spettatori attoniti. In un'incisione particolarmente sorprendente, si vede un uomo assatanato il cui corpo reagisce all'assoggettamento al demonio rivoltandosi addirittura a testa in giù e in levitazione, di fronte alla famiglia sgomenta. Bisogna comunque sottolinearlo, la totale anomalia di questi movimenti e

12. Fotogramma tratto dal film di Jerzy Kawalerowicz del 1961 *Madre Giovanna degli Angeli*.

12

gesti – che secondo la Chiesa e gli esorcisti avrebbero espresso e comprovato la presenza del demonio nel corpo e nello spirito – sono per Palingh soltanto degli stati patologici curabili[32]. Interessante sottolineare come questa convinzione sembri già anticipare le teorie del dottor Charcot che, a metà Ottocento, studierà l'isteria considerando la specifica gestualità di questa tramite un repertorio dei movimenti tipici della patologia realizzato per mezzo delle fotografie di Albert Londe, immagini spesso inscenate (fig. 11)[33]. Quest'iconografia psichiatrica fisserà proprio nella distorsione del corpo arcuato e/o a testa in giù i sintomi della seconda fase della crisi isterica, detta del "clownismo". Poi, a partire dalla seconda metà del Novecento[34], sarà la cultura cinematografica che farà di questa gestualità anomala il paradigma stesso della possessione demoniaca (l'ossessa, come l'isterica, è nella maggior parte dei casi una donna): basti pensare allo *spiderwalk* di Regan MacNeil protagonista dell'*Esorcista* (William Friedkin, 1973) che altro non è che una ripresa della posizione dinamica del ponte alla rovescia che avevano già le protagoniste indemoniate nelle sequenze di esorcismo di film, di quasi un decennio prima, quali *Madre Giovanna degli Angeli* di Jerzy Kawalerowicz (1961, fig. 12) e *Il demonio* di Brunello Rondi (1963).

32. PALINGH 1659, c. 6r.

33. Si veda DIDI-HUBERMAN 2008.

345. Per la questione nelle arti e la cultura visuale all'inizio del Novecento si veda EIDENBENZ 2012.

L'ultima figura-tipo – la si ricorda in questa sede solo *en passant* – che si presenta spesso col corpo al contrario è il bambino: quello che gioca al *pète-en-gueule,* come dicono i francesi, oppure che cammina o sta a testa in giù. Questo genere di rappresentazione appare a metà Cinquecento e ha un successo e una diffusione straordinaria almeno fino a tutto il Settecento. Non è casuale che si parli dei bambini immediatamente dopo le possessioni demoniache: a cavallo fra Medioevo e Rinascimento, fino all'età di sette anni questi erano in effetti considerati come esseri instabili tra natura istintuale e capacità soprannaturali. Il bambino è pensato come un umano differente e inquietante che sfugge a ogni tipo di classificazione[35], diviso tra positivo e negativo, umano e soprannaturale, sempre tendente a ritornare a uno stato altro che umano, come spiega Strivay:

> «[I bambini] sembrano venir d'altrove, un altrove che conserva in essi, potenzialmente, un accesso diretto alla cerchia regolata della cultura degli uomini. Prima d ricevere i segni del loro lignaggio, portano delle informazioni da decifrare, giunte con essi da un aldilà rimanente di cui bisogna tenere sotto controllo ogni eccedenza. Passano da una categoria all'altra senza che sia possibile determinare se questa trasmigrazione sia completamente e pienamente compiuta. [...] Un comportamento, una malatia, un segno possono svelare la persistenza minacciosa, anormale, dei legami con l'invisibile[36].»

Sull'ambiguità e sulla negatività intrinseca dei bambini, già nell'antichità si attarda, nel libro VII delle *Leggi*, Platone per il quale «il bambino è senza dubbio il più difficile da trattare fra tutti gli altri animali [...] insidioso, scaltro, il più ribelle di tutti gli animali»; per Aristotele «il bambino è un essere imperfetto [*ateles*]» e intemperante (*Politica,* I, 13-1260a.31; e anche *Etica Nicomachea,* III, 1119 b 1-15). Se nel Medioevo lo si continua a considerare *imbecillis*, incompleto, simile agli animali[37], nel Rinascimento ci si applica proprio a "raddrizzarne" il corpo. Quasi superfluo ricordare i *Giochi di bambini,* celeberrimo dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio del 1559-1560, conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, nel quale tra le numerosissime occupazioni ludiche infantili, sono raffigurate proprio diverse capriole, contorsioni e inversioni corporee. Il genere dei giochi di fanciulli e putti diventerà un genere a sé stante, e godrà a partire dalla fine del Cinquecento

35. NICCOLI 2001.

36. STRIVAY 2006, p. 67 (traduzione di chi scrive).

37. Si vedano, tra altri studi, GIALLONGO 1990 e LETT 1997.

13. Monogrammista di Brunswick, *Bordello con acrobata*, 1550 circa. Londra, National Gallery.

13

di una diffusione vastissima grazie alle serie di Giacinto Gimignani, Claudine Bouzonnet-Stella oppure dello zurighese Conrad Meyer. Il suo *Sechs und Zwanzig nichtige Kinderspiel* (Zurigo, 1657) è una raccolta di ventisei incisioni sul tema dei "vani" giochi infantili, accompagnate dai versi del *Kinder-spel* (1618) dell'olandese Jacob Cats. Il tema dei giochi acrobatici infantili e delle performance di saltatori itineranti si ritrova in un dipinto olandese (fig. 13), oggi alla National Gallery di Londra, conosciuto in molteplici versioni. Tutte le coordinate iconografiche – le coppie ebbre con boccali in mano, le attitudini espressivamente sessuali di queste, la porta aperta che dà sulla camera da letto, i graffiti e il conteggio dei punti ai giochi di carte incisi sulle pareti... – indicano che la scena si svolge in un bordello. Quella che sembra essere una famiglia di povera gente tenta di raggranellare qualche spicciolo grazie alle prodezze del ragazzino che effettua il salto che Tuccaro chiama «le saut du chat qu'on fait au siège»[38], mentre in terra sta il cerchio con cui il giovane eseguirà la stessa contorsione che si è vista già nei *Figli del Sole* di Baccio Baldini (fig. 3, p. 41).

38. TUCCARO 1599, p. 131.

14

14. Adriaen van de Venne, *Circo con acrobati e pagliacci*, incisione, in Adriaen van de Venne, *Tafereel van de Belacchende Werelt*, L'Aja 1635, p. 69. Londra, British Museum.

Insomma, il bambino è dicotomia morale e incompletezza fisica. Legato al divino o al diabolico, è un essere liminale, in Occidente, prima del Seicento come ancora oggi in altre società[39].

L'efficacia di questi corpi in immagine risiede – questa è la mia ipotesi – nella valenza critica e negativa dell'inversione corporea, nel loro simbolizzare il caos nell'ordine divino e sociale[40]. Nell'immagine della distorsione fisica convergono da un lato una marginalità e un'alterità "endogene" – quelle dei girovaghi impostori, degli indemoniati, dei bambini e, più tardi, dei malati psichici –, dall'altro, un'alterità "esogena" – quella dei pagani e del Nuovo Mondo le cui performance rituali e ludiche erano considerate dai missionari come prove dell'influenza del demonio su queste popolazioni da convertire al Cristianesimo. Da questo

39. Mauss 1902-1903, pp. 18-19: «I bambini sono spesso, nella magia, degli ausiliari particolarmente richiesti, soprattutto nei riti divinatori. A volte fanno essi stessi della magia [...] in virtù della loro età e poiché non hanno subito le iniziazioni definitive, possiedono ancora una natura indefinita e inquietante. Sono ancora delle qualità di classe che conferiscono loro poteri magici» (traduzione di chi scrive).

40. Si vedano anche Weir 1999 e Moore Hunt 2012.

15

15. Virgil Solis, incisore, su disegno di Erhardt Schön, *Acrobati*, 1530-1562. Londra, British Museum. L'immagine fa parte della serie *Quattro scene di bevute*.

punto di vista, l'acrobata bacchico, quello amerindio come anche il saltimbanco europeo possono essere considerati come esseri *contra legem et gratiam*, proprio a causa del fatto che le deformazioni a cui costringono il loro corpo spezzano il legame esclusivo e singolare tra l'uomo e Dio ed esprimono una forma di infra-umanità, una degradazione dell'umano nella *scala naturae* verso l'animalità, il diabolico, il non-umano.

Quando Giovanni Bonifacio nell'*Arte dei cenni* (1616) scrive a proposito del significato del volgere la testa verso terra, egli afferma che si tratta di un «gesto di bestialità, d'huomo di costumi bestiali, e sozzi»[41]. Tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, nelle scene che mostrano la vita in taverne e circhi, si vedono spesso saltimbanchi fare il ponte, mettersi a testa in giù e imitare il più antropomorfo degli animali, la scimmia. Questa a sua volta si comporta come l'uomo, agisce secondo le sue convenzioni sociali e ne assume anche il portamento eretto peculiare. Fin dal Medioevo, la scimmia è *figura diaboli* e Lutero considera che come Lucifero assomiglia agli angeli, così il demonio è *simia Dei*[42].

In una stampa tratta dal *Tafereel van de Belacchende Werelt* (1635, fig. 14), Adriaen van de Venne immagina in primo piano la posizione della scimmietta sottosopra su un tavolo che si riflette in quella del fu-

41. Bonifacio 1616, p. 46.

42. Settis Frugoni 1978, in particolare pp. 131-132.

nambolo che, nello sfondo, penzola dalla corda a testa in giù. In quella di Virgil Solis (fig. 15, p. 57), l'animale si umanizza mentre l'uomo si animalizza sotto l'effetto dell'alcool. Seduta con una certa disinvoltura, la scimmia beve il suo boccale di birra appoggiandosi elegantemente a un bastone (apparentemente regge meglio gli effetti dell'alcool); vicino a lei invece gli acrobati si dimenano e contorcono il proprio corpo ignorando il decoro della statura verticale intrinseca al loro essere umani. I movimenti degli uni e l'atteggiamento dell'altra esprimono, doppiamente, una corporeità contro-natura. In queste due immagini, l'acrobata e l'animale, figure speculari e intercambiabili, sembrano dunque presentarsi quali metafore di una potenziale degradazione bestiale dell'uomo[43] ma anche della mobilità degli esseri nella *scala naturae*.

Queste osservazioni conducono a una questione più generale ed essenziale: la statura verticale dell'uomo che, a sua volta, deve essere pensata nell'ambito delle polarità alto/basso. Queste strutture hanno un senso legato a vincoli fisici, biologici e psichici relativi all'essere al mondo. Ma esse possono essere misurate anche in termini culturali, sociali e antropologici. Se da un lato la polarità alto/basso può essere considerata "un'invariante universale", usando una terminologia forgiata dall'antropologia strutturale, e, dall'altro, se questa polarità sembra quasi una tautologia, si sa che essa non è neutra: in Occidente fin dall'antichità, una tonalità negativa o positiva caratterizza rispettivamente il basso e l'alto che, per Roger Caillois[44], sono i poli del sacro grazie ai quali si distingue il puro e l'impuro. Il pensiero religioso ha fortemente contribuito alla valorizzazione dell'alto e alla costruzione di un concezione che rilega la statura verticale dell'uomo al suo status particolare nella Creazione. In effetti, dall'antichità fino al Settecento, ciò che rende l'uomo ontologicamente superiore nella Creazione non è tanto il suo essere bipede quanto la sua verticalità ascendente. Nel *De partibus animalium*, IV, X (IV.10 686a 27-31), Aristotele scrive che «tra gli animali l'uomo è il solo ad avere la statura eretta perché per natura e sostanza è divino» e aggiunge che «l'uomo o è l'unico tra gli esseri viventi a noi noti che abbia parte del divino, oppure è quello che ne partecipa al massimo». Il *logos*, la ragione e il linguaggio sono considerati come le conseguenze della verticalità: essa è dunque un indicatore fisico che ha un significato metafisico. Già Platone considera che la stazione eretta dell'uomo corrisponde all'asse alto/basso: «Noi non siamo come le piante, perché la nostra patria è il cielo, dove fu la prima

43. Qui ovviamente ci si trova di fronte al versante edificante di questo genere di stampe e alla critica dell'alcolismo e dei suoi effetti nefasti. In effetti, quest'incisione fa parte di una serie di quattro che trattano proprio di questo problema.

44. CAILLOIS 1950.

origine dell'anima e dove Dio, tenendo sospesa la nostra testa, ossia la nostra radice, tiene sospeso l'intero nostro corpo che perciò è eretto» (*Timeo*, 90 ab).

Questa lettura della posizione eretta e della testa rivolta verso il cielo diventa un leitmotiv degli autori latini, Cicerone, Ovidio, Vitruvio, e poi dei teologi cristiani come Lattanzio, Prudenzio e Gregorio di Nissa[45]. Ma è Tommaso d'Aquino che, nella *Somma teologica,* sintetizza in modo esemplare le idee espresse in questa proto-antropologia: la statura eretta rende possibile la conoscenza; favorisce le operazioni dei sensi interni perché il cervello non si trova oppresso dal peso del corpo; libera le mani; permette all'uomo l'uso della parola[46]. «Eretto e dritto, proprio come Dio» dirà John Milton nel *Paradiso perduto*[47]. Insomma, a dispetto del fatto che il corpo è attirato verso terra, non rispettare questa verticalità ascendente è un segno di disordine, incompletezza, esclusione, follia, dissenso, empietà. Per riassumere, all'interno di questo schema d'opposizioni binarie, l'uomo è un microcosmo polarizzato: la sua verticalità dogmatica fonda un'etica ed è la condizione di possibilità di tutte le altre caratteristiche antropologiche.

Da queste riflessioni, e in conclusione, sorgono alcune ipotesi teoriche sulla percezione delle contorsioni e delle inversioni corporee legate ai giochi acrobatici tra Medioevo e Rinascimento. Malgrado il tenta-

45. Ovidio, *Metamorfosi*, I, 83-85: «Nacque l'uomo, fatto con seme divino da quell'artefice del creato, principio di un mondo migliore, e mentre gli altri animali curvi guardano il suolo, all'uomo diede viso al vento e ordinò che vedesse il cielo, che fissasse, eretto, il firmamento»; Lattanzio, *De divinae institutiones*, 2, 1: «Dio [...] gli ha dato solo due piedi e l'ha formato eretto e dritto affinché mirasse il luogo della sua origine [...]». La specificità della sua bipedia è espressa anche da Gregorio di Nissa (*De hominis opificio*, 8, 144b) secondo cui «la statua dell'uomo è eretta, tesa verso il cielo e diretta verso l'alto [...] per indicare chiaramente la differenza di dignità che c'è fra gli esseri».

46. «Et ideo, quia sensus praecipue vigent in facie, alia animalia habent faciem pronam ad terram, quasi ad cibum quaerendum et providendum sibi de victu, homo vero habet faciem erectam, ut per sensus, et praecipue per visum, qui est subtilior et plures differentias rerum ostendit, libere possit ex omni parte sensibilia cognoscere, et caelestia et terrena, ut ex omnibus intelligibilem colligat veritatem. Secundo, ut interiores vires liberius suas operationes habeant, dum cerebrum, in quo quodammodo perficiuntur, non est depressum, sed super omnes partes corporis elevatum. Tertio, quia oporteret quod, si homo haberet pronam staturam, uteretur manibus loco anteriorum pedum. Et sic utilitas manuum ad diversa opera perficienda cessaret. Quarto, quia, si haberet pronam staturam, et uteretur manibus loco anteriorum pedum, oporteret quod cibum caperet ore. Et ita haberet os oblongum, et labia dura et grossa, et linguam etiam duram, ne ab exterioribus laederetur, sicut patet in aliis animalibus. Et talis dispositio omnino impediret locutionem, quae est proprium opus rationis»: Thomas Aquinas, I, I, q. 91, a. 3.

47. Milton, IV, 288-289: «Of living creatures, new to sight, and strange. / Two of far nobler shape, erect and tall, / Godlike erect, with native honour clad In naked majesty, seemed lords of all».

tivo di normalizzazione per mezzo dell'iconografia astrologica e della trattatistica sul salto, il corpo deformato dell'acrobata segnalerebbe una forma di devianza dell'uomo rispetto alla sua origine divina. Ne consegue che, nell'incongruità provata di fronte all'immagine dell'acrobata si anniderebbe dunque l'idea d'infra-umanità intesa come il risultato di una serie di fattori: primo, l'incompletezza dell'uomo; secondo, una sua regressione nella *scala naturae* verso l'animalità; terzo, l'intromissione del maligno nel suo spirito e nel suo corpo; e infine, la sua ignoranza di Dio. Inversione e contorsioni sarebbero dunque indicatori di un sapere ontologico e corporeo inoperante, quello della verticalità divina e ascendente. Il corpo sottosopra, deformato, distorto sarebbe allora la forma dell'uomo che «ignora se stesso»[48]. Nell'ignorare i limiti di un corpo "a immagine e somiglianza" di Dio, l'uomo perverte l'immagine del Creatore, ignora e nega la sua stessa matrice, perdendo cosi il posto – unico – attribuitogli nel Creato. Proprio come aveva intuito Bataille, l'immagine delle distorsioni acrobatiche produce al contempo un'inquietudine e un'attrazione che emergerebbero appunto dalla tentazione, insita nella maggior parte delle mitologie e culture, di sovvertire quest'ordine. Una sovversione che è il *crimen majestatis* per eccellenza, la somma superbia.

48. Prendo a prestito la bell'espressione di Robert Klein (KLEIN 1970).