

Estratto da:

Art à guérir

Garutti, Schneider, Kosuth, Pomodoro, Morris, Parmiggiani, Pirri, Pistoletto, Spalletti
nove artisti si confrontano con lo spazio medico

Università IUAV di Venezia, Facoltà di Design e Arti,
Corso di laurea in Progettazione e produzione delle arti visive (2007/2008)

Alle soglie dello spazio medicalizzato (1.3; 1.3.1)

IL VIRUS INVASORE.

Art and science are our only weapons against [AIDS]. Science can detect the disease, delay or ameliorate its devastation, promote preventive measures, and perhaps one day find a cure. Art can express our anguish or outrage and remind us that this disease is stalking people, not statistics, vulnerable individuals, not just populations at risk.

Edmund White¹

Fuori dall'ospedale, la riflessione dell'arte sulla medicina o più in generale sulla malattia e la salute è estremamente ampia. L'arte, seguendo le considerazioni di Michael Barilan, ha "dipinto" la medicina principalmente in tre modalità, specchio dell'immaginario collettivo rivolto ad essa: come un'ambigua e aliena attività Faustiana; con un fuoco sulla nozione olistica del benessere, e conseguentemente abolendo la visione biomedica o con un'attenzione all'esperienza individuale e soggettiva della malattia, ignorando l'interazione tra la medicina e la persona malata. In poche occasioni l'arte ha assunto il controllo di momenti generalmente gestiti dalla medicina²: tra queste la stanza proposta da Schneider ne è stato un esempio³.

¹ Edmund White cit. in *Joseph Kosuth, Guests and Foreigners: Corporal Histories, an installation for the American Foundation for Aids Research*, (amfAR, New York 2000) ristampa Berlin Press, Berlin 2001

² Nello spazio espositivo sono state ricreate situazioni ospedaliere, come nel caso dell'installazione *Please, Keep Quiet!* degli artisti Elmgreen & Dragset alla Galleri Nicolai Wallner, in occasione della Scandinavian and international contemporary art nel 2007 che trasforma la sala espositiva in una stanza d'ospedale oppure si ricorda il Greek Pavilion alla 51a Biennale di Venezia del 2005 con *HOSPITAL*.

³ Così come la stanza di Schneider assumerebbe un ruolo generalmente conosciuto soltanto dalle stanze da letto in abitazioni private o dalle stanze ospedaliere, si può ricordare anche l'*Ambulatorio in acque internazionali per l'aborto*, un'opera dell'Atelier van Lieshout che venne presentata in occasione della 49a Biennale di Venezia, la stessa che valse il Leone d'Oro a Gregor Schneider con la sua *Totes Haus ur*.

La clinica per l'aborto faceva parte della mostra storica intitolata "Platea dell'Umanità" curata da Harald Szeemann. L'artista Joep van Lieshout racconta: «Ho lavorato su commissione per un'associazione che si chiama Women on Waves, che si batte per la legalizzazione dell'aborto in tutti paesi del mondo. L'opera presentata qui in è la copia di una clinica per aborti galleggiante che sarà realmente utilizzata. L'associazione prevede infatti di portare la clinica galleggiante in quei paesi come il Sud America dove l'aborto è illegale. Dopo aver accolto a bordo le donne che desiderano abortire, le conducono in alto mare, in modo sfuggire alla legislazione territoriale e consentire quindi a queste donne di abortire legalmente. L'idea mi ha interessato molto perché credo che l'aborto sia un atto di libertà individuale e non debba essere soggetto alle leggi di alcuno stato. In generale possiamo dire che la mia opera riguarda la moralità, nel senso più vasto del termine». <http://www.gospark.it/magazine/> interviste dalla Biennale, a cura di Silvia Biagi, Michela Alfiero e Paola Capitelli.

Restando ancora al di fuori del contesto ospedaliero, prima di addentrarsi nella trattazione delle opere scelte per questa tesi –rispondenti ad una domanda specifica della comittenza e al desiderio di umanizzazione degli ospedali e della medicina–, verrà ora attraversato un periodo, quello americano degli anni ottanta-novanta⁴, nel quale molti artisti hanno preso posizioni nel dibattito mediatico che trasformò l'Aids in un'epidemia, e da quest'ultimo soffermarsi su un momento di “incontro” tra l'arte e la medicina⁵ all'interno di un centro di ricerca sull'AIDS a New York, discutendo l'opera dell'artista americano Joseph Kosuth.

What role can artists play in health promotion and HIV/AIDS prevention? What is the relationship between so-called avant-garde or conceptual art and representational art within the framework of 'AIDS art'? Do we evaluate art whose purpose is to educate about, or prevent, HIV/AIDS differently from art that doesn't have 'utility'? Is 'AIDS art' beyond criticism? As grassroots responses to AIDS became institutionalised, what happened to the art? Is the institution (i.e. the museum, the university, the archive) the new movement?⁶

Dagli anni '80 il dibattito sull'Aids è stato al centro dell'opera di molti artisti. «As a medical, political, and ethical phenomenon, AIDS is staggeringly complex»⁷: così scrive Robert Atkins il quale, con Thomas Sokolowski, organizza nel 1993 al Fine Arts Gallery dell' University of Indiana di Bloomington, “From Media to Metaphor: Art about AIDS”.

La “lotta” all'Aids ha segnato in ambito artistico un momento di rinascita dell'attivismo: attraverso dichiarazioni e manifestazioni incentrate su un linguaggio di tipo allegorico e sulla creazione di icone pubbliche, l'arte ha cercato di sostenere la tolleranza e di accrescere la consapevolezza sull'argomento⁸. Uno dei lavori più influenti creati in risposta alla malattia fu elaborato dal collettivo *Group Material*⁹ di New York. Era AIDS TIMELINE esposto nel 1989 nel contesto di una galleria e su invito del curatore Larry Rinder dell'università di Berkeley in California.

⁴ Verranno di seguito riportati i principali artisti ed eventi del periodo per evocare l'estensione del dibattito (Cfr. Thomas Sokolowski, http://www.artistswithaids.org/artery/symposium/symposium_sokolowski.html):

Group Material, Collettivo ACT-Up, "The NAMES Project Quilt", Red Ribbon Project, Day Without Art, Night Without Light, Electric Blanket, Longtime Companion, As Is, An Early Frost, Witnesses Against Our Vanishing, Gran Fury, Silence=Death, Jeffrey, Kenneth Cole Ads, Visual AIDS, Broadway Cares/Equity Fight AIDS, Classical Action, Rosalind Solomon, Nicholas Nixon, Tony Kushner, Douglas Crimp, Andrew Sullivan, Larry Kramer.

⁵ Cfr. Michael Y. Barilan, *Medicine Medicine Through the Artist's Eyes: Before, During, and After the Holocaust*, in “Perspectives in Biology and Medicine”, vol. 47, no1, 2004 (pp.110-134)

Per l'approfondimento dell'argomento vedi inoltre <http://medhum.med.nyu.edu/> La sezione *Literature, Arts, and Medicine Database*, di questo sito americano sulle *medical humanities*, contiene annotazioni e testi critici su lavori letterari, artistici e cinematografici legati all'esperienza della malattia e dell'attività medica.

⁶ Cfr. gli articoli e i saggi sull'arte e l'AIDS sul sito: www.thebody.com/visualaids/current/index.html

⁷ Robert Atkins and Thomas Sokolowski, *From Media to Metaphor: Art about AIDS*. New York: Independent Curators, 1992. p. 20

⁸ Sull'argomento cfr.: Frank Moore, “on the AIDS Ribbon”, in Tom Finkelpearl, *Dialogues on Public Art*, MIT Press, Cambridge,Massachusetts-London, 2000 (pp. 418-437); Peter S. Hawkins, “Naming Names”, in Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne (ed. by), *Thinking about exhibition*, Routledge, London/New York, 1996 (p.133-156); G. Cochrane, G. Verzotti e A. Vettese (ed. by), *DIRE AIDS* (Torino, Promotrice di Belle Arti), Charta, Milano, 2000; *Art Reproduction* in “Artforum” v. 14 September 1975 (p. 40); *Sol Lewitt: word object* in “Artforum” v. 11, February 1973 (pp. 69-72); Group Material talks to Dan Cameron in “Art Forum International”, April 2003 (pp. 198-199, p. 253); Douglas Crimp, *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, in “October”, v. 43, Winter, 1987 (pp. 3-16). “October” correntemente pubblicato da The MIT Press. Articoli scaricabili da: <http://www.jstor.org>

⁹ Group Material era composto da Julie Auly, Doug Ashford, Felix Gonzalez Torres e Karen Ramsbacher.

A dieci anni dall'emergere nei dibattiti pubblici sulla malattia, con relative risposte inadeguate da parte del governo, *Group Material* disegnò una mappa delle condizioni sincronizzate che trasformarono la malattia in una crisi ed in una epidemia. *AIDS Timeline* era una mostra strutturata cronologicamente sullo sviluppo della crisi dell'AIDS attraverso testi, fotografie e disegni: la linea cronologica diveniva una guida per lo spettatore, invitato a legare tra loro informazioni e materiali apparentemente non inerenti l'uno dall'altro, al fine di descrivere i processi sociali legati al fenomeno dell'AIDS nella loro complessità. Le ricerche spaziavano su più aree: le industrie mediche e scientifiche, le statistiche governative, le rappresentazioni mediatiche della crisi dell'AIDS, la stigmatizzazione delle persone affette da AIDS nell'opinione pubblica. Per *AIDS Timeline*, *Group Material* iniziò a collaborare con persone ed organizzazioni coinvolte in pratiche culturali differenti, come studenti, avvocati, attivisti. In questo senso la mostra si trasformò in un work in progress dove l'idea di cultura, come qualcosa che esiste nel dialogo e attraverso il dialogo, contava di essere attualizzata¹⁰.

Il lavoro di Joseph Kosuth all'amfAR non prescinde da questo passato; nella pubblicazione "The sixt Memorandum, For Guest and Foreigners" l'artista dedica il suo lavoro "To Felix", cioè all'artista che aveva lavorato con il collettivo *Group Material* alla *AIDS Timeline* nel 1989.

¹⁰ "Like any representation in history, this project is subjective in that it includes certain information and excludes other information... the timeline documents, the impact that homophobia, heterosexism, sexism, and racism have had on the formation of effective public policy. Virtually all the major social iniquities that compromise democracy in the USA are reflected in the decade-long history of AIDS ". *Group Material, artists' pages in 1991 Biennial Exhibition* (New York, Whitney Museum of American Art and W.W. Norton Company, 1991).

1.3.1 *Guests and Foreigners: Corporal Histories*. Joseph Kosuth

L'installazione «Guests and Foreigners: Corporal Histories» del 2000 dell'artista Joseph Kosuth è situata all'interno di un centro di ricerca per l'Aids, l'amfAR (American Foundation for AIDS Research) di New York. L'opera si iscrive nella serie di lavori intitolati *Guests and Foreigners* iniziata dall'artista nel 1993¹¹. Arrivato al tredicesimo piano dell'Association Building nella Low Manhattan, il visitatore è completamente circondato da immagini fotografiche e testi che si estendono dalla hall, nei corridoi sino alla sala di riunione degli uffici dell'amfAR.

Guests and Foreigners: Corporal Histories è organizzato intorno alla timeline degli anni 1981-1999. Attraverso testi e fotografie d'archivio la timeline acquista il corpo significativo di un discorso sulla storia dell'AIDS e del centro di ricerca amfAR, fino a sviluppare l'inesorabile successione di un tracciato temporale in un labirintico racconto visivo.

L'installazione indica le scelte di politica pubblica operate del centro, gli eventi chiave e i personaggi che hanno portato avanti “la lotta” contro l'AIDS, i nomi di molte delle persone sieropositive, compresi volontari e membri del personale, che, a causa di questa malattia, hanno perso la vita, e infine ricorda gli individui e le organizzazioni che hanno sostenuto la missione dell'amfAR. I nomi scritti su sfondo nero la cui dimensione è proporzionale all'ammontare del contributo offerto all'associazione, ricordano una pratica già in uso negli ospedali dell'antichità, popolati dai ritratti dei benefattori che ne sostenevano l'impresa di assistenza pubblica¹².

Nella sala riunioni tre pannelli fotografici a colori raffiguranti il virus dell'immunodeficienza umana (HIV), colpiscono per l'impatto visivo, poiché occupano dal pavimento al soffitto tutta la parete, e si differenziano dalle fotografie in bianco e nero che l'artista utilizza normalmente.

Nonostante come ogni altra fotografia anche queste siano utilizzate come testo, è significativo che queste immagini non siano altrove. Il loro utilizzo e la loro appropriazione come avviene per il testo non impedisce di osservarle quali esse sono, cioè come immagini; astratte dalla rappresentazione del corpo malato, lontane dalla possibilità di compiangere, le fotografie del virus divengono paesaggi irriconoscibili e affascinanti. Emerge una grande differenza tra la fotografia del virus (non umanizzato) e le immagini “facili” che

¹¹ La serie evolve da due installazioni, l'una *'Zeno at the Edge of the Known World'* presentata alla Biennale di Venezia nel 1993, l'altra *'Rules and Meanings'* in mostra alla Fondazione Ratti di Como nel 1995. A questi lavori seguirono numerose installazioni in Norvegia, Irlanda, Germania, Turchia, Giappone e Nuova Zelanda; ogni lavoro è legato ad un fatto storico o sociale, o alla vita stessa di un individuo, in relazione al contesto in cui l'opera viene presentata; la dialettica “Straniero e Ospite” che lega il “soggetto” al contesto, questiona anche l'esposizione del lavoro e la posizione dello stesso artista.

¹² Uno degli episodi più importanti che si ricordano nella storia delle relazioni tra arte e luoghi di cura, è quella dell'ospedale Maggiore di Milano; si ricorda in particolare la delibera del 1669 in cui il Capitolo Ospitaliero promuoveva la realizzazione di nuove opere “cognoscendosi di quanta convenienza sii il fare fare li ritratti dei benefattori che hanno lasciato a questa pia casa il suo et donato loro vivendo”. Nel corso del XVIII secolo poi “l'onoranza dei ritratti” proseguì saltuariamente; veniva deliberata solo per i benefattori più generosi o più in vista, a discrezione dell'amministrazione, fino a quando, nel 1810, la Congregazione di Carità napoleonica, che allora amministrava l'ospedale milanese, stabilì precisi criteri per la realizzazione delle tele: era necessario un lascito di almeno quarantamila lire per il ritratto a mezzo busto e di ottantamila lire per quello a figura intera.

vengono date nelle guerre per chiamare a raccolta contro il nemico¹³. L'immagine raffigurante il virus dell'HIV diventa ospitante e di fatto, crea problemi trovarla affascinante. Che significa trasformare un virus in un paesaggio che include colui che guarda dentro di sé? Il virus, da oggetto osservabile all'interno di un misurino e attraverso la mediazione del linguaggio e delle interpretazioni scientifiche, diventa il soggetto esposto di un discorso commemorativo; una sorta di demistificazione dell'esattezza e della precisione cui mira ogni ricerca scientifica, attraverso l'esposizione di un oggetto di studio diventato universalmente "visibile" in quanto "riprodotto" e "fuorisca". In questo senso, *Guests and Foreigners: Corporal Histories* è un invito, un monito rivolto a chi, seduto in questa sala, deve "combattere" contro questa malattia.

L'opera di Kosuth, che in apertura ci ha permesso di ricordare l'impegno dell'arte nella discussione di problematiche di pubblico dominio, ma di carattere strettamente intimo e privato, legate alla malattia e alla salute, verrà ora discussa per introdurre alcune considerazioni sull'interpretazione della malattia come straniero del corpo: all'amfAR, ricorda infatti l'artista, «*the foreigner (is) inside the body*»¹⁴.

Verrà qui avvicinato il "soggetto" dell'opera (la malattia cioè nello specifico *interno* all'opera l'Aids inteso come straniero) al contesto *esterno* del lavoro, allargando i confini del centro di ricerca alle discussioni pubbliche della malattia, già introdotti in apertura del paragrafo, che dell'opera ne definiscono la vita politica¹⁵. Il mondo riflesso è quello-utilizzando la lettura di Susan Sontag- della "catastrofe" dell'AIDS; dove l'interesse personale del malato, stretto tra una consolidata cultura individualistica e un rafforzato moralismo sessuale riceve un ulteriore avallo in ciò che viene indicata come semplice prudenza medica. A differenza di un paziente soggetto da cardiopatia (quest'ultima generalmente trattata quale evento localizzato che non attribuisce al paziente una nuova identità), pur anche a differenza del nuovo «non-io» di un malato di cancro (una malattia interpretata -ricorda Susan Sontag- come una rivoluzione interna in cui le cellule malate proliferano e si impossessano del corpo), nell'Aids è un "invasore" esterno piccolissimo ad "attaccare" il corpo e procurargli l'imputazione di scandalo pubblico. Per il malato di Aids i confini ospedalieri, -entro cui viene generalmente riconosciuta, tramite la diagnosi medica, l'identità di *paziente* al malato in essa ricoverato-, si estendono all'intera società. Il malato-paziente arriva quindi ad essere il cittadino, istituendo l'ambiguo legame cittadino-malato¹⁶. Su coloro che ne soffrono gravano le concezioni più severamente moralistiche della malattia, che arrivano a definire una più stretta corrispondenza tra

¹³ Henry Giroux, specialista in "pedagogia pubblica", lamenta l'utilizzo di immagini che ritraggono la sofferenza delle "vittime" dell'Aids per interessi commerciali; "Benetton" è stata criticata per le sue campagne promozionali che si servivano di immagini scioccanti o provocatorie. In particolare Giroux menziona, criticandone il legame ambiguo tra interessi privati e cause pubbliche, la fotografia di Oliviero Toscani raffigurante David Kirby, paziente terminale colpito da Aids, circondato dalla sua famiglia.

¹⁴ Joseph Kosuth, *Guests and Foreigners: Corporal Histories. An installation for the American Foundation for Aids Research*, cit. p.15

¹⁵ Come aiuto all'interpretazione del lavoro *Guest and Foreigner*, Joseph Kosuth in *The six memorandum* afferma che il lavoro *Guests and Foreigners* ha due volti: l'uno è l'*interna* messa in scena di eventi o personaggi del mondo esterno, che costruiscono il "soggetto" fatto lavorare in un altro contesto. (Si ricorda per offrire un'altro esempio dei lavori *Guests and Foreigners* quello installato a Dublino dove *straniero* è James Joyce fuori dall'Irlanda e Wittgenstein in Irlanda). L'altra faccia dell'opera può essere intesa come le relazioni intessute dall'*esterno*, le quali quindi organizzano la sintassi del lavoro.

¹⁶ L'argomento verrà ripreso al paragrafo 3.1

malattia e malato (in un concezione che ricorda l'idea della malattia quale castigo particolarmente giusto ed appropriato delle colpe, motivo dunque di vergogna del malato). Susan Sontag, proseguendo il discorso tracciato nel 1978 in *Malattia come metafora*, nel saggio *L'AIDS e le sue metafore* sottolinea come l'analogia tra *malattia e invasore*, che inerisce all'utilizzo del linguaggio bellico in ambito medico, possa condurre all'eccesso nella terapia, contribuendo fortemente «alla stigmatizzazione di certe malattie e per estensione alla scomunica dei malati»¹⁷.

Il passo che dalla demonizzazione della malattia porta all'attribuzione della colpa al paziente è inevitabile. Poco importa se i pazienti sono pensati come vittime. Il termine vittima suggerisce quello di innocenza e l'innocenza, per l'inesorabile logica che regola tutti i termini di relazione rinvia alla colpa.¹⁸

Il malato diventa allora contemporaneamente *vittima e colpevole*, e il contrattacco alla malattia un'ulteriore ferita all'individuo. La malattia viene temuta quindi non soltanto per la sofferenza che l'accompagna, ma in quanto disumanizzante e cagione di una sofferenza che umilia.

Dall'ultimo ventennio del secolo scorso con l'identificazione dei batteri come agenti patogeni, la medicina ha iniziato a servirsi, come è stato sottolineato in precedenza, di immagini belliche per descrivere la malattia e il trattamento terapeutico¹⁹. Nello specifico del nostro discorso è interessante quindi comprendere che cosa possa significare, rispetto alla metafora della malattia come “invasore” nel corpo, l'analogia proposta dall'artista Joseph Kosuth tra malattia e straniero. La metafora che traspone simbolicamente l'Aids nel termine *straniero*, fa scivolare la coppia di *agente invasore e vittima* –discussa da Susan Sontag per invitare ad un superamento del mito della malattia e delle cure– in quella di *straniero e ospite*.

Il modo di insinuare questa simpatia tra *malattia e straniero*, leggere cioè l'AIDS come "lo straniero dentro il corpo", ben oltre l'essere mero gioco linguistico, complessifica la relazione tra il soggetto malato e la sua malattia. Mentre il “corpo invaso” si deve difendere contro qualcosa ad esso estraneo – da eliminare nell'obiettivo di ristabilire l'ordine “naturale” anteriore all'avvento della malattia –, discutere il corpo come “corpo ospitante” questiona in primo luogo l'indecente corporeità derivata dalla precedente coppia “corpo-colpevole” (risultato dell'equazione di proporzionalità corpo: vittima= vittima:colpevole).

¹⁷ Cfr. Susan Sontag, *Malattia come metafora. Cancro Aids*, cit., pp. 98 sgg. Si sottolineano qui le parole che la scrittrice utilizza: “Esistono metafore che faremmo bene ad evitare o cercare di non usare”. Id., *Malattia come metafora, Cancro e AIDS*, cit. (p.16). Il saggio ben lontano dal volere oggettivare la malattia o raffreddare e congelare il pensiero su essa –è da ricordare che il testo riferisce della situazione americana degli anni novanta –, si propone di “demitizzala” dalle “bardature metaforiche” che creano pregiudizi e turbano “l'immaginazione del malato”.

¹⁸ Ibid., p.98. La scrittrice ricorda a questo proposito un frammento raccolto in *Aurora e frammenti postumi 1879-1881* di Nietzsche «Tranquillizzare l'immaginazione del malato che almeno non abbia a soffrire, come è accaduto fino ad oggi, più dei suoi pensieri sulla malattia che della malattia stessa, penso che sia già qualcosa e non è poco» F.Nietzsche, cit. in Ibid. p. 100.

¹⁹ Cfr. Susan Sontag, *Malattia come metafora. Cancro e Aids*. Susan Sontag riporta alcune metafore delle descrizioni del cancro attinte dal linguaggio bellico: «Le cellule cancerose non si limitano a moltiplicarsi, invadono. Le cellule cancerose colonizzano partendo dal tumore originario i punti più lontani del corpo, istituendo anzitutto piccoli avamposti, micrometastasi, di cui si dà per scontata la presenza anche se non si riesce a scorgere. Anche le cure hanno un che di militare, la radioterapia impiega le metafore della guerra aerea. I pazienti vengono bombardati con raggi tossici. La chemioterapia è guerra chimica in quanto si serve di veleni». Ivi., p.68

L'attribuzione del termine *straniero* al virus, a differenza del termine *nemico* non può costituire, proprio anche per l'ambiguità di cui può caricarsi, giustificazione al contrattacco.

Il termine *straniero* infatti, (come le parole latine da cui derivano: *extraneus*, *alienus*, *foranus* o il successivo *forestarius*) può caricarsi di equivocità potendo al tempo stesso significare uno stato di esclusione e di inclusione: la definizione rimanda al un "altro" o a un "altrui", che non appartiene alla comunità -alla persona, nel caso specifico- e che viene, per qualsiasi circostanza in contatto con essa. Il termine apparentemente neutro e descrittivo, riferendosi a chi è dentro e chi è fuori, si carica di equivocità, come già il corrispondente termine greco *xenus*, che poteva al tempo stesso significare uno stato di esclusione, in quanto riferito ad uno straniero, e di inclusione, in quanto riferito a una persona accettata dentro casa come ospite. Colui che è straniero (*xénos*) infatti doveva essere accolto e ricevere doni ospitali (*xenìa*).

Il termine straniero riferito alla malattia suggerisce che il corpo che "accoglie" e "riceve" il virus sia ospite, ma analogamente al termine straniero, quello di *ospite* appare ambivalente: rinvia ad una reciprocità simmetrica delle operazioni; designa sia colui che è accolto e ricevuto da qualcuno sia chi accoglie e ospita temporaneamente altri nella propria casa²⁰. L'ambiguità impedisce la "facile" sovrapposizione tra la malattia e il malato. Gli effetti dannosi delle metafore belliche sull'immaginazione del malato decadono in concomitanza alla rottura nel paziente della sintesi di vittima e colpevole²¹. Il corpo non più ritenuto oggetto di attacco vede liberata la possibilità d'esperienza della malattia, sia essa drammatica solitudine, sofferenza fisica o speranza di redenzione. Proprio questo spostamento della metafora nel linguaggio e non l'eliminazione della metafora, è un valore che l'opera porta con sé.

L'ambivalenza del termine latino *hospes*, sino ad ora discussa in relazione al corpo malato, permette ora l'ingresso nell'ospedale, poichè è dal suo derivato latino *hospitālis* (*domus*), che traduce il greco *xenodochium* (ricovero per "stranieri") che sono derivati i termini ospizio, ostello, hospitale, hotel e *ospedale* (nell'italiano antico *ospitale*) inizialmente luogo di reclusione e accoglienza.

²⁰ La coppia etimologica *hospit*, *hospes* che indica simultaneamente i due sensi di ospite e nemico, uniti nella comune ma ambigua relazione di scambio e reciprocità deriva dalla fusione delle radici *hostis* (colui che è in relazione ad un compenso) e *pet* (che designa originariamente una forma di identità interiore, "padrone di sé", "sé stesso" Cfr. Vocabolario delle istituzioni indoeuropee, vol. I, cap. 7, 1969; Grande dizionario della lingua italiana, Salvatore Battaglia, UTET, Torino 2002, vol XXI

²¹ Se da un lato l'utilizzo di immagini belliche per pensare alla malattia e alla salute deforma l'esperienza dell'essere malato, dall'altro le malattie sono state usate come metafore per rafforzare le polemiche contro la corruzione o l'ingiustizia di una società, essendo l'ingannevole plausibilità delle metafore organiche utilizzabile quale legittimazione alla violenza. L'utilizzo dell'immagine dell'organismo col suo ricorso al primato esplicativo del tutto sulle singole parti ha fornito, come ricorda Susan Sontag, la legittimazione al potere indiscusso del Sovrano o del Re. E' qui possibile soltanto introdurre il significato e le conseguenze della semplificazione del male sociale con metafore organiche che ha incontrato un eccezionale fortuna nei dibattiti politici, (parlando ad esempio di una "società malata" della quale la rivolta ne è il "sintomo"). Per approfondire la complessità dell'argomento si consiglia il saggio di Hannah Arendt, *Sulla violenza* scritto nel 1969. Id., *Sulla violenza*, trad. it. di Savino D'Amico, Ugo Guanda Editore, Parma 2008