



prospero's  
rivista online  
di cultura e attualità

issn 2279-901X

---

**FRANCESCA PAGANI**

## **Palinsesti anatomici**

Publicato online il:  
9 marzo 2012  
<http://prosperos.unibg.it>

Il Settecento offre alcuni atlanti anatomici fra i più belli che siano stati prodotti, ed anche fra i più singolari: da una parte v'è la precisione e la raffinatezza descrittiva, dall'altra la presenza sempre più incongrua ed invasiva del paesaggio in cui si "muovono" gli scheletri. È il caso delle tavole presenti nel *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* di Bernard Siegfried Albinus (1747) in cui le figure scheletrite si ergono con straordinaria fierezza e padronanza dello spazio in cui si collocano, avendo come sfondo degli edifici, della vegetazione o addirittura un rinoceronte, come in un'immagine surrealista! (figg. 1-2).\*

Un'altra raccolta, forse la più bella che sia mai stata stampata, tutta consegnata al sublime, è il *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné d'après nature* di Jacques Gamelin (1779). La tavola giustamente più nota è lo *Scheletro in preghiera* (fig. 3). Inutile dire che l'opera non ebbe alcun successo, ma occorre tener presente che ormai l'esigenza informativa aveva finalmente preso il sopravvento, come già ampiamente attestato dagli svariati articoli dedicati alla scienza anatomica proposti dall'*Encyclopédie*. Se Jaucourt vi espone infatti minuziosamente i passaggi da compiersi per un'adeguata "preparazione anatomica", in una voce enciclopedica ad essa riservata, Diderot e Tarin firmano il contributo più dettagliato relativo all'anatomia, muovendosi tra sintesi storica e argomentazioni inerenti agli intenti e ai vantaggi di questa scienza. Lo stesso Tarin elabora, nel 1753, un *Dictionnaire anatomique*, una raccolta lessicografica che si rivela di impostazione

---

\* Il presente testo è liberamente tratto dal saggio *Intus et in cute. Palinsesti anatomici*, Bergamo, Sestante University Press, 2010.

inevitabilmente enciclopedica e che si struttura in due sezioni: la prima si vuole “una spiegazione dei termini più utilizzati in anatomia”, la seconda si propone come “biblioteca” dei testi anatomici sino ad allora elaborati. La finalità di tale pubblicazione è dichiaratamente volta a favorire il progresso della ricerca: il *Dictionnaire* si propone di “mettere in luce la storia dell’economia animale” - così è definita l’anatomia -, di permettere agli studiosi “di risalire alle fonti nelle varie ricerche da intraprendersi” [...], per “esaminare tutto ciò che si è detto prima di loro” [...] “in modo che il loro trattato possa divenire il punto da cui occorre partire per muoversi verso altre scoperte.” (Tarin, *Avertissement*). È pertanto evidente che opere raffinatissime come quella di Gamelin non potessero più soddisfare il carattere documentario richiesto a un atlante anatomico. Gamelin, per l’appunto, è ancora legato a una concezione estetizzata del sapere scientifico, e la componente informativa risulta complessivamente sacrificata, testimonia però efficacemente con il suo “ritardo” della pulsione narrativa che ancora abitava la scienza, ciò che spiega anche perché lo scheletro è prevalentemente un “vivente”.

La componente estetizzante presente sia nell’Albinus che in Gamelin trova, almeno rispetto alla nostra sensibilità, la sua traduzione più efficace nell’*Essai d’anatomie en couleur* di Gautier d’Agoty (1745-1746). Numerose sono al riguardo le tavole particolarmente suggestive, e che pure non rinunciano alla volontà di fornire maggiori dettagli scientifici: è il caso dello *Scheletro con la sua ombra*, dove uno scheletro per l’appunto, non privo di tutte le carni, proietta su una parete un’ombra “piena” e che tende a fuggire dalla rappresentazione del corpo,

quasi volesse sottrarsi (fig. 4). La componente estetica si impone in numerose illustrazioni di d’Agoty; se l’immagine che ritrae i *Muscoli della testa, occhio e laringe* (fig. 5) appare “surreale”, lo stesso può dirsi della tavola XIV parte dell’*Exposition anatomique de la structure du corps humain* (fig. 6): gli stessi surrealisti, colpiti da questa immagine, la definirono “l’angelo anatomico” e Jacques Prévert la evocerà in questi termini:

“Una donna graziosa con le spalle nude o piuttosto denudate e la pelle scollata da entrambi i lati... Orrore e splendore viscerale. Mantello di carne dalla fodera scarlatta, abito tenero e sanguinante ... [...] semplicemente crudele e vero”. (Jacques Prévert, *Imaginaires*, 1970)

Sempre in un’accezione estetizzante sopravvivono nel Settecento e ancora agli inizi dell’Ottocento derivazioni della danza macabra, delle “vanitas” e dei “memento mori”, sia in pittura, come nei dipinti di Vincenzo Bonomini (1810 circa) nella chiesa di Santa Grata a Bergamo (fig. 7), sia nei “preparati” anatomici, come nell’assemblaggio di scheletrini operati da Frederick Ruysch (fig. 8). Nell’elogio che ne fece Fontenelle, l’estetica e la meraviglia appaiono quali cifre del cabinet di Ruysch, “così abbondante e ricco che lo si sarebbe potuto scambiare per il colto tesoro di un sovrano. Ma non contento della ricchezza e della rarità, egli volle aggiungere anche l’estetica [Fontenelle parla di “agrément”] e sedurre lo spettatore. [...]. Per gli stranieri il cabinet di Ruysch costituiva una delle più grandi attrazioni.” (Fontenelle, *Éloge de Mons. Ruysch*, 1740)

Il decadere della tradizione degli atlanti anatomici è da connettere al diffondersi di svariate tipologie di “preparati”

(tramite soluzione alcolica, resina, cartapesta), tra cui spiccano le raccolte di cere anatomiche, evoluzione dei modelli in avorio creati a partire dal Cinquecento (fig. 9), in grado di riprodurre con straordinaria precisione i vari organi umani, e di avere un'efficacia informativa e formativa assai più rilevante. Le preparazioni in cera consentivano di ottenere con un modello a tre dimensioni una replica precisa degli organi del corpo umano, interpretando il risultato di innumerevoli dissezioni anatomiche, riproducendo anche strutture assai complesse come i vasi linfatici, ed offrendo risultati durevoli nel tempo. La cera consentiva d'essere colorata, e tramite la trasparenza dei suoi strati superficiali di riprodurre perfettamente l'opalescenza delle carni umane, e la sensazione tattile, tanto più che peli e capelli potevano essere elementi naturali (fig. 10). La moda della ceroplastica attinge alla tradizione italiana degli ex-voto, ed in particolare di artisti come Gaetano Zumbo, che a Firenze aveva realizzato dei piccoli teatri in cera: *La Peste, Il Trionfo del tempo, La corruzione dei corpi, La Sifilide*, in cui rappresentava minuziosamente la decomposizione dei corpi. Alla sua morte nel 1701 la sua attività verrà continuata da un suo collaboratore francese Guillaume Desnoues che aprirà il primo museo di cere anatomiche a Parigi.

La ceroplastica si svilupperà soprattutto attorno alle scuole di anatomia di Bologna e Firenze, due fra i centri più importanti in Europa, e daranno origine alla grande collezione di cere anatomiche del granduca di Toscana, Pietro Leopoldo, fratello di Maria Antonietta e di Giuseppe II imperatore d'Austria, creata nel 1775 dal naturalista Felice Fontana. L'imperatore ordinò nel 1780 di realizzare una copia di tutte le cere fiorentine per

l'Accademia militare di chirurgia di Vienna e in cinque anni circa 1200 pezzi furono trasferiti oltre le Alpi, attraverso il Brennero, trasportati da una lunga sequenza di muli.

Anche Caterina di Russia fu conquistata dall'arte ceroplastica, di cui Diderot, nel carteggio a lei destinato, tesseva le lodi. Egli aveva infatti partecipato alle lezioni che Marie-Marguerite Bihéron dispensava a Parigi - ma ne tenne pure a Londra -, nelle quali l'anatomista impiegava preparazioni ceroplastiche da lei realizzate. Una tecnica che fondeva sapientemente il calco sul modello, la realizzazione delle singole sezioni in cera e il loro assemblaggio per mezzo di una sostanza che permetteva di articularle durante le dimostrazioni contribuiva a rendere le cere estremamente verosimili e ammirate: Diderot le descrive "di una verità e di un'esattezza meravigliose" (*Lettera a Wilkes*, 1771), nonché di estrema efficacia pedagogica, al punto da raccomandare Mademoiselle Bihéron a Caterina II per introdurre alla sua corte una formazione anatomica dedicata alle fanciulle. L'invito non venne mai formalizzato e l'anatomista non giunse mai a San Pietroburgo, contrariamente alle sue cere, che furono acquisite dalla zarina per mezzo dell'ambasciatore russo.

Grazie agli studi sui cadaveri l'immagine della morte nel corso del Settecento si va sempre più spostando verso l'ambito medico, in contrapposizione con le concezioni della Chiesa che, dopo aver respinto la rivoluzione cartesiana e la scienza moderna, vietava il riesame dei testi biblici alla luce delle nuove scoperte scientifiche, arroccandosi sul Concilio di Trento, la dottrina di Aristotele e la lettura della Bibbia in senso letterale. Il discorso medico si va via via imponendo a tutta la società, in particolare per quanto riguarda l'individuazione di segni certi di

morte. Winslow ne era stato il promotore con il suo saggio: *An mortis incertae signa minus incerta a chirurgicis, quam ab aliis experimentis?* (1740)

Successivamente, nel corso dell'Ottocento, le grandi collezioni di cere anatomiche andranno perdendo, con il consolidarsi del sapere scientifico, la loro funzione educativa e, così come per le figure degli scorticati di Honoré Fragonard e di Houdon, nati con finalità didattiche e prodotti in seguito, nel caso di Fragonard, per le raccolte di alcuni amatori, diverranno oggetti insoliti e bizzarri e finiranno con il disperdersi, esposti nelle fiere agli sguardi dei curiosi.

Tuttavia la loro eco non si spense con la dissoluzione delle collezioni; David, che conobbe di persona Honoré Fragonard e i suoi preparati, e che dedicò sempre un'estrema cura allo studio anatomico, dipingeva i suoi "eroi" partendo dal disegno dello scheletro, per poi via via consegnarli alla loro figura esteriore, come mostrano gli schizzi preparatori al *Ratto delle Sabine* (1799), dove i personaggi in movimento compaiono dapprima con metà del corpo in forma di scheletro e l'altra metà scorticata, poi ricoperta dal derma e quindi dagli abiti e dalle armature.

Egli fa così proprio l'ammonimento già espresso dall'Alberti nel *De pictura* (1435):

Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo. (Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 36)

Dopo David anche Géricault e Ingres si dedicarono a una ricerca accurata della rappresentazione anatomica,

interpretandola in una chiave del tutto personale, il primo osservando i corpi dei moribondi presso l'ospedale Beaujon per preparare la sua *Zattera della Medusa* (1816) e continuando lo studio nei suoi *Frammenti anatomici* di Montpellier, il secondo proponendo dei nudi audaci nella loro "difformità" rispetto alle regole accademiche (*Giove e Teti*, 1811; *La grande Odalisca*, 1814).

In pittura e nelle illustrazioni di testi narrativi o di raccolte poetiche, il tema dello scheletro sarà largamente presente nel corso dell'Ottocento, si pensi al frontespizio de *Les fleurs du mal* di Baudelaire inciso da Félicien Rops (fig. 11), e emergerà sovente anche nell'immaginario letterario.

Stendhal, che si dichiara sensibile al fascino di uno degli scheletri esposti presso il museo anatomico di Firenze, "oggi ho visto il primo scheletro che mi sia parso bello. È evidente di quale genere di bellezza possa essere suscettibile uno scheletro: della maestosità" (*Diario*, 27 settembre 1811), enuncia a più riprese (in *Lucien Lowen, Passeggiate romane, Roma, Napoli e Firenze*) l'essenza del suo lavoro letterario proprio avvalendosi di metafore anatomiche:

"Ho la smania di mostrare a tutti una figura scorticata" (*Diario*, 29 marzo 1805), mentre egli evoca "lo scheletro", "l'ossatura", "la spina dorsale" dei suoi scritti da rivestire progressivamente nelle varie fase della composizione romanzesca.

Alla fine del secolo l'esplorazione del corpo troverà un sorprendente aiuto nella scoperta dei raggi X: finalmente si potrà vedere, al di là della forma esteriore, la struttura portante di quella forma, senza più dover optare per l'una o per l'altra. A questo punto il corpo acquisisce una straordinaria "flessibilità".

Basti pensare alle straordinarie collezioni del museo Lombroso, alle fotografie delle isteriche studiate da Charcot, alle infinite immagini proposte dalla tradizione fisiognomica, che trova proprio agli inizi dell'Ottocento il suo maggiore interprete nella figura di Charcot, e alle successive pubblicazioni del suo allievo, Richer. Nelle sue *Anatomie artistique* (1890) e *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* (1895) egli propone, ad uso artistico e clinico, un'anatomia delle forme in movimento, invitando gli anatomisti a non limitarsi allo studio dei corpi inerti, ma ad introdurre negli anfiteatri anatomici lo studio del modello vivente accanto a quello applicato ai cadaveri, poiché questi ultimi non possono più godere dei "cambiamenti incessanti che la vita, nell'infinita varietà dei movimenti, imprime a tutte le parti del corpo umano" (Richer, *Anatomie artistique*, 1890: XV).

Questo sguardo su un corpo flessibile, che si rivela in ogni suo dettaglio, continua a confermare la sua permanenza nell'elaborazione della scienza medica attuale: si veda, solo da ultimo, il progetto didattico della New York University che ha perfezionato dei supporti tecnologici in grado di permettere agli studenti la visualizzazione di un'anatomia virtuale in 3D (2012).

Per parte sua l'arte continuerà ad avvalersi del corpo per elaborare nuove forme dell'immaginario. Sarà il caso innanzitutto di Bacon e delle sue metamorfosi di un corpo umano incessantemente "torturato", in grado di singolari commistioni fra corpi diversi, in un continuo divenire alla ricerca di una identità, che sembra poter fare a meno dello scheletro. Bellemer, invece, recupererà la tradizione delle danze macabre, e farà degli assemblaggi disparati dei suoi manichini,

l'espressione di un corpo sempre scomponibile, sempre provvisorio, un corpo-oggetto e smembrato (fig. 12). Cindy Sherman riprenderà l'eredità di Bellemer proponendo manichini crudeli, depositari di corpi che esplorano anatomie improbabili, che fingono al tempo stesso l'interno e l'esterno (fig. 13). La Orlan, rifiutando l'idea che il corpo debba essere un destino, propone, lavorando proprio su se stessa, un'identità nomade, che si avvale delle tecniche chirurgiche per modificare la propria immagine. Joel-Peter Witkin, infine, propone nei suoi "quadri" fotografici un universo incentrato sulla poetica del mostruoso, che fa degli assemblaggi dei corpi o degli scheletri lo spunto per la creazione di un mondo in grado di spezzare le regole della mimesis, e di mettere in discussione tutti i saperi anatomici (fig. 14). Assistiamo così, proprio nei procedimenti di dissacrazione della tradizione, alla sua incessante riproposizione nelle declinazioni più intriganti e provocatorie.

## Bibliografia

- Adler Kathleen, Marcia Pointon (a cura di), *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Alberti Leon Battista, *De pictura* (1435), Roma - Bari, Laterza, 1980.
- Albinus Bernhard Siegfried, *Tabulae sceleti et musculorum corporis*, Lugduni Betavorum, J. & H. Verbeek, 1747.
- Baltrušaitis Jurgis, *Le Moyen Age fantastique* (1955), Paris, Flammarion, 1993.
- Bartholin, Thomas, *Anatomia reformata*, Lugd. Batav., Franciscum Hackium, 1651.
- Berrettini da Cortona Pietro, *Tabulae anatomicae*, Roma, Impensis Fausti Amidei, 1741.
- Binet Jacques-Louis, *Dessins et traité d'anatomie*, Paris, Le Chêne, 1980.
- Browne John, *Myographia Nova sive Musculorum omnium*, London, s.e., 1684.
- Bruno Giuliana, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Clair Jean (a cura di), *L'âme au corps, arts et sciences, 1973-1993*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Georges Vigarello, *Histoire du corps*, 3 voll., Paris, Seuil, 2005.
- Diderot Denis, *Œuvres complètes*, éd. Lewinter, Paris, le club français du livre, 1972.
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780.
- Estienne Charles, *De dissectione partium corporis humani*, Paris, Simon de Colines, 1545.
- Fontenelle, Bernard de, "Eloge de Monsieur Ruysch", in *Eloge des Académiciens*, La Haye, Kloot, 1740.
- Gautier D'Agoty Jacques Fabien, *Essai d'anatomie en couleur*, Paris, Gautier, 1745-1746.
- Gautier D'Agoty Jacques Fabien, *Cours complet d'anatomie*, Paris, n.d., 1759.
- Gautier D'Agoty Jacques Fabien, *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Marseilles, 1759.
- Gamelin, Jacques, *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie*, Toulouse, Desclassan, 1778-1789.
- Giansiracusa Paolo, *Vanitas vanitatum, studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa, A. Lombardi, 1981.
- Invernizzi Guglielmo, Della Casa Nicoletta (a cura di), *Immagine della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Como, Nodolibri, 1995.
- Joly Morwena, "L'obsession du "dessous": Diderot et l'image anatomique", in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 43, 2008.
- Joly Morwena, *La leçon d'anatomie. Le corps des artistes de la Renaissance au romantisme*, Paris, Hazan, 2008.
- Ketham de Johannes, *Fasciculus medicinae*, 1493.
- Kemp Martin, Wallace Marina (a cura di), *Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now*, London - Hayward Gallery ; Berkeley ; Los Angeles - University of California press, 2000.
- Lehner Ernst and Johanna, *Devils, Demons, Death and Damnation*, New York, Dover, 1971.
- MacGregor, Arthur, *Curiosity and Enlightenment : collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*, New Haven - London, Yale University press, 2007.
- Mandressi Raphael, *Le regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.
- Matossian Chakè, *Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Bruxelles, Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, 2008.

Petherbridge Deanna (a cura di), *The Quick and the Dead: artists and anatomy*, London, National Touring Exhibitions, 1997.

Prévert Jacques, *Imaginaires*, Genève, Skira, 1970.

Richer Paul, *Anatomie artistique*, Paris, Plon, 1890.

Richer Paul, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris, Plon, 1890.

Ruysch, Frederik, *Thesaurus anatomicus*, Amsterdam, 1701.

Sawday Jonathan, *The body emblazoned: dissection and the human body in the Renaissance culture*, London - New York, Routledge, 1995.

Spigelius, *De humani corporis fabrica*, Venezia, 1627.

Stafford Barbara, *Body criticism. Imaging the unseen in enlightenment art and medicine*, Cambridge - Massachussets, the MIT press, 1991.

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1817.

Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829.

Stendhal, *Lucien Lowen*, Paris, éd Martineau, 1997.

Stendhal, *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1981-1982.

Tarin Pierre, *Dictionnaire anatomique*, Paris, Briasson, 1753.

Tenenti Alberto (a cura di), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone, Ferrari Editrice, 2000.

Valverde Juan, *Anatomia del corpo umano*, Roma, s.e., 1559.

Vernant Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique* (1965), Paris, La Découverte, 1996.

Vesalio Andrea, *De humani corporis fabrica*, Basilea, Giovanni Oporino, 1543.

Winslow, *An mortis incertae signa minus incerta a chirurgicis, quam ab aliis experimentis?*, 1740.

Zinguer Ilana, Martin Isabelle (a cura di), *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle: fondements d'une science de la Renaissance*, Bern, Lang, 2006.