

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

## Di cera e d'inchiostro

### Spunti letterari tra arte e anatomia nel XVII secolo

*Ink and wax. Literary cues between art and anatomy in the 17<sup>th</sup> century*

ALBERTO CARLI

#### ABSTRACT

Il contributo si sofferma sul rapporto tra letteratura e tanatologia nell'ambito della letteratura barocca soffermandosi sulle figure di Francesco Redi e del ceroplasta siciliano Giulio Gaetano Zumbo. I due, l'uno celebre archiatra e l'altro artista, frequentano la corte medicea, a Firenze, e sia negli studi dell'uno sia anche nelle raffigurazioni dell'altro la carne in disfacimento si fa ritratto del sentire di un'epoca. Accade nei versi e nelle prose di tanti autori coevi, da Marino a Dotti, così come anche nei dipinti di Ligozzi. Il rapporto tra il corpo reso oggetto di anatomia o comunque scempiato non è però analogo a quello messo in opera dalla Scapigliatura, che a temi simili dedicò numerose pagine, dal momento che l'Ottocento laico e positivista guarda alla materia, mentre il barocco, così come tutti i suoi protagonisti, sono semmai interessati all'azione erosiva del tempo, piuttosto che ai suoi lasciti.

PAROLE CHIAVE: Letteratura, anatomia, arte

The contribution focuses on the relationship between literature and thanatology in the context of Baroque literature by dwelling on the figures of Francesco Redi and the Sicilian ceroplast Giulio Gaetano Zumbo. The two, one a celebrated archiatra and the other an artist, attended the Medici court, in Florence. Both in the studies of the one and also in the depictions of the other, the decaying flesh becomes a portrait of the feeling of an era. It happens in the verse and prose of many coeval authors, from Marino to Dotti, as well as in Ligozzi's paintings. However, the relationship between the body made the object of anatomy or at any rate disemboweled is not analogous to that enacted by the Scapigliatura, who devoted numerous pages to similar themes, since the secular and positivist nineteenth century looks at matter, while the Baroque, as well as all its protagonists, are, if anything, interested in the erosive action of time, rather than in its bequests.

KEYWORDS: Literature, anatomy, art

---

## AUTORE

*Alberto Carli insegna Letteratura italiana contemporanea e Didattica del testo letterario all'Università degli Studi del Molise. Curatore scientifico della Collezione Anatomica Paolo Gorini (ASST, Lodi), i suoi interessi di ricerca si concentrano sui rapporti tra letteratura e scienza, con particolare riferimento alla medicina, all'anatomia e all'antropologia. Si è interessato a lungo di letteratura per l'infanzia e di letteratura generazionale. Tra le sue pubblicazioni, oltre a numerosi articoli su riviste specialistiche nazionali e internazionali, si ricordano Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza (2004); Prima del «Corriere dei Piccoli» (2007); Paolo Gorini. La fiaba del Mago di Lodi (2009); L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana tra letteratura per l'infanzia, scuola e università (2011); L'occhio e la voce. Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini tra letteratura e antropologia (2018).*

*alberto.carli@unimol.it*

Nell'ultimo decennio del Seicento, quando l'abate Gaetano Giulio Zumbo giunge dalla Sicilia in Toscana, l'archiatra Francesco Redi ha già pubblicato i propri trattati scientifici e anche i ditirambi di *Bacco in Toscana* e *Arianna inferma* sono ormai ben noti. Lontani, anche per formazione culturale ed età, il medico e l'abate frequentano comunque la stessa corte medicea: l'uno dalla posizione elevata di scienziato e letterato; l'altro da artista ceroplasta e ritrattista della morte.

Zumbo, infatti, modellava in cera la decomposizione e Redi, attraverso le proprie osservazioni, si era interessato all'oggetto di studio medesimo, teso com'era a confutare la teoria della generazione spontanea, sostenuta, invece, da Athanasius Kircher nel suo *Mundus subterraneus* (1664).

L'attività scientifica di Redi e la sua metodologia si sviluppavano all'insegna di una interpretazione meramente metodologico-tecnica del galileismo, aliena «da implicazioni filosofiche e da conseguenti complicazioni ideologiche»,<sup>1</sup> ma è attraverso lo studio della poi confutata teoria della generazione spontanea che si introdussero la procedura seriale, il confronto tra campioni e campioni di controllo e, più in generale, il metodo sperimentale. Redi, dunque, è il primo ad estendere il metodo delle «sensate esperienze» e «necessarie dimostrazioni» alle scienze naturali e anche i suoi studi, la sua continuata osservazione della carne putrida conservata in appositi contenitori diversamente sigillati o del tutto aperti, è una nuova espressione della *venatio* già illustrata da Bacone, dove la preda si nasconde e dove l'osservazione, la strategia e la tattica di caccia si fanno estremamente importanti.

Se però Redi, tra l'altro arciconsolo cruscante, fu a lungo un personaggio di primo piano nella Firenze di Ferdinando II e poi di Cosimo III, Zumbo si trattiene a corte soltanto fino al 1695 e, dunque, per pochi anni, che sono comunque sufficienti a farne uno degli artisti prediletti dal mecenate, interessato alle curiosità delle camere delle meraviglie e alle rappresentazioni museali di allora, sospese tra scientificità e metafora. Anche per questo, forse, i luoghi tematici frequentati dal siracusano, nei quali la meraviglia del disfacimento si fa ingrediente indispensabile, non potevano che affascinare Cosimo III.

Ad ogni modo, l'opera e la vita di Redi sono senz'altro meglio note rispetto alle vicende che portarono Zumbo fino a Parigi, per poi morire improvvisamente all'apice del successo professionale:

Zumbo nacque a Siracusa nel 1656 [...] il [...] cognome era più probabilmente Zummo, ma poiché la corruzione «Zumbo» è ormai la più nota e accettata, si ritiene

---

<sup>1</sup> G. COSMACINI, *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità a oggi*, Laterza, Roma - Bari 1997, p. 277.

---

opportuno continuare a chiamarlo così. Poche e frammentarie sono le notizie pervenuteci sulla sua vita; si sa che fu educato nel collegio dei Gesuiti della sua città e che fu costretto ad abbandonare gli studi [...]. Sicuramente la sua formazione artistica e culturale prese lo spunto dalle testimonianze classiche presenti nella sua patria, ma fu influenzata poi da immagini e contenuti [...] della prima età barocca. Visse a Napoli dal 1687 al 1691 e probabilmente in questa città eseguì due dei «teatrini» [...] e cioè *Il trionfo del tempo* e *la Peste*.<sup>2</sup>

Agli anni napoletani seguirono quelli fiorentini e, in veste narrativa, nell'ambito della modernità letteraria, è Antonella Cilento a raccontare l'incontro tra l'archiatra e il ceroplasta. Tra le pagine del proprio romanzo, *Una lunga notte* (2002), Cilento tratteggia un Redi austero e cordiale, freddamente distaccato nella sua condiscendenza verso Zumbo. L'autrice sembra allora riscrivere in prosa la statua di Pietro Costa, posta nel loggiato degli Uffizi, che si allontana, con la sua postura ieratica, dal ritratto eseguito da Pier Dandini nel 1695. Tra storia e invenzione, *Una lunga notte* racconta però, soprattutto, la vita del ceroplasta siciliano: dall'isola natia fino all'ultima tappa, in Francia, e, dunque, si può dire, dalla cera devozionale dei presepi e dei santi alla cera dei "medici" e oltre ancora. Dalla cera degli *ex voto* a quella con la quale l'artista dà vita ai suoi celebri diorami – dedicati alla sifilide, alla peste, alla fuggevolezza del tempo – e con la quale ricopre in parte il cranio di un uomo di circa trent'anni, plasmandone con attenzione scientifica e intento didascalico i lineamenti nei segni vieti della decomposizione, là dove l'osso non viene lasciato scoperto. Probabilmente, come sostiene Poggesi, è però Bologna la città nella quale «si manifestò il suo interesse per gli studi anatomici» e, alla fine del 1695, Zumbo si trasferisce a Genova, «dove [...] eseguì *L'anatomia della testa*».<sup>3</sup>

Nella città ligure ha anche inizio la collaborazione con il chirurgo francese Guillaume Desnoues e l'attività dei due, volta allo studio e alla riproduzione in cera di corpi interi e parti di essi, può essere considerata all'origine del successo museale e didattico riscosso dalla ceroplastica specialistica tra XVIII e XIX secolo. Nel 1700, infine, Zumbo si trasferisce a Marsiglia, dove diventa molto celebre, e viene invitato ad esporre una delle sue teste anatomiche all'Académie Royale des Sciences di Parigi. L'abate ottiene così il monopolio delle preparazioni anatomiche in Francia e, con essa, l'autorizzazione da parte di Luigi XIV a tenere pubbliche lezioni di anatomia.

---

<sup>2</sup> M. POGGESI, *La collezione ceroplastica del Museo «La Specola»*, in M. v. DÜRING, G. DIDI-HUBERMAN, M. POGGESI, *Encyclopaedia Anatomica*, Taschen, Colonia 1999, pp. 20-21. Sull'opera e sulla vita del ceroplasta si rimanda ad A. DANINOS, *Gaetano Giulio Zumbo 1656-1701*, Officina Libraria, Palermo 2023.

<sup>3</sup> M. POGGESI, *La collezione ceroplastica del Museo «La Specola»* cit., p. 20.

Ci sono dunque, nella vita del ceroplasta siciliano e nella sua opera, l'arte e la scienza, il monito filosofico e la raffigurazione specialistica dell'«avida morte», che «divora» «l'umane vite», per dirla con Fulvio Testi<sup>4</sup> e, in un certo senso, si respirano nella sua opera le riflessioni contenute nell'*Uomo al punto, cioè l'uomo in punto di morte* (1668) di Daniello Bartoli, espressamente citato nel romanzo di Cilento. L'autrice non fa menzione, invece, della *Gabella della morte* (1635) di Antonio Mirandola, ma tra le pagine del romanzo si respira comunque l'atmosfera culturale che, secondo Andrea Battistini, restituisce una «condizione ossimorica, di amore per la vita e di ossessione per la morte».<sup>5</sup> Così come specifica inoltre Stefania Buccini, «il simbolo che riassume l'incombenza della morte è la *vanitas* che, moltiplicata e abbinata agli emblemi più diretti della morte fisica, come lo scheletro e il teschio, diventa il *Leitmotiv* dell'iconografia e della tradizione lirica barocca per testimoniare la corruttibilità umana e, allo stesso tempo, l'autentica percezione della vita».<sup>6</sup>

Quale che sia stato il rapporto tra l'autore del *Bacco in Toscana* e quello dei teatrini della morte, facevano parte dell'immaginario di Zumbo, del suo bagaglio culturale, le teste altrettanto decomposte dipinte da Jacopo Ligozzi (1547-1627), che era giunto alla corte medicea già nel 1576. La pittura di Ligozzi esprime infatti un'orribile quanto veritiera espressione materiale della carne sensibile, di ciò che la vita percepisce della morte, nella duplicità storica di un momento che anela scientificamente a cieli più alti del visibile, quelli delle stelle, e accetta, perlopiù, un profondo senso del limite, richiamandolo costantemente, anche nella carne deformata. La testa preparata con tanta maestria scientifica da Zumbo e anche i suoi diorami in cera sono certamente un monito in linea con il sentimento del proprio tempo, ma sono *in primis* un monito realizzato attraverso competenze scientifiche di non secondaria importanza. Né la curiosità scientifica, la precisione e la dimestichezza con la rappresentazione del vero mancavano allo stesso Ligozzi. Oltre a raffigurazioni religiose e mitologiche, infatti, l'artista dipinse e disegnò molte opere dedicate alla flora e alla fauna: non erano semplicemente decorazioni artistiche, ma raffigurazioni altamente dettagliate, usate come documentazione scientifica dai Medici e dal famoso naturalista Ulisse Aldrovandi.

Se l'esuberanza rinascimentale vela il volto della morte, il barocco lo esibisce attraverso «l'insistenza marcata sulla sofferenza fisica, sul dettaglio abnorme (teste tagliate, viscere strappate, organi in putrefazione), sull'enfasi del sangue e delle

---

<sup>4</sup> F. TESTI, *Al sig. Conte Gio. Battista Ronchi*, in ID., *Poesie liriche*, Stefano Curti, Venezia 1672, pp. 123-124.

<sup>5</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco*, Salerno, Roma 2000, p. 100.

<sup>6</sup> S. BUCCINI, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Longo, Ravenna 2000, p. 11.

piaghe».<sup>7</sup> La morte viene così ritratta nei suoi aspetti più disturbanti, dal momento che «non sempre distanziata e incasellata in apposite e marginali coordinate spazio-temporali», la sua frequentazione «è una pratica quotidiana» nel Seicento e che, sulla sua percezione, incidono «da un lato i contraccolpi di conflitti militari e calamità epidemiche come la guerra dei Trent'anni e le ondate di peste» e «dall'altro, tensioni spirituali come l'invasione mistica, la repressione della religiosità popolare sovente inglobata nella stregoneria».<sup>8</sup> È comunque evidente il fatto che

la promiscuità tra morti e vivi costituisce uno degli aspetti più licenziosi dell'età barocca. Nella stessa vita quotidiana del Seicento il culto del cadavere si manifesta sia in forme più o meno accettabili e tranquillizzanti, come nel caso delle reliquie dei santi e dei beati, che in casi di intollerabile necrofilia.<sup>9</sup>

È proprio questa insistenza pervicace sulla carne scomposta e imputridita a innescare numerose ispirazioni letterarie e artistiche, frutto anche di osservazioni dirette sulla forma del corpo informe, malato, moribondo o scempiato. Si rivelano così, da una parte, l'ampia misura di un ripetuto *memento mori*, e dall'altra la suggestione degli studi scientifici coevi, soprattutto quelli di un'anatomia erede della lezione di Andrea Vesalio. Il Cinquecento, però, era tramontato anche sulle pagine di Fabio Glisenti, medico e filosofo, e sui suoi *Discorsi morali contra il dispiacer del morire*, pubblicati nel 1596. Nell'opera è un giovane a scoprire la *vanitas* del mondo, assistendo alla dissezione di «un bellissimo corpo di famosa Donna, per mirabile beltà conosci al mondo».<sup>10</sup> Il luogo della vanità dei piaceri sensuali, esaltato dal contrasto tra la desiderabilità di un corpo e la rappresentazione disgustosa della sua fragile deperibilità, si fa topico e, poco meno di tre secoli più tardi, sarà un'altra celebre lezione d'anatomia in versi, quella di Arrigo Boito, nel 1865, a capovolgere la scena, svelando la vanità della scienza ed evocando nel «fiore languente di poesia» sia il ritorno alla *pietas* «per i morti e i

<sup>7</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco* cit., p. 104. Sull'espressione della morte nel Rinascimento, cfr. A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>8</sup> S. BUCCINI, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi* cit., p. 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> F. GLISENTI, *Discorsi morali dell'eccellente S. F. G. contra il dispiacer del morire, detto Athanatophilia divisi in cinque Dialoghi, occorsi in cinque giornate. Ne' quali si discorre quanto ragionevolmente si dovrebbe desiderar la Morte; e come naturalmente si vada sfuggendo. Con trenta vaghi, & utili Ragionamenti, come tante piacevoli Novelle interposti; cavati dagli abusi del presente viver mondano; et un molto curioso trattato della pietra de' Filosofi. Adornati di bellissime Figure, a' loro luoghi appropriati*, Domenico Farri, Venezia 1596, p. 434.

moribondi» sia anche l'aspetto della sessualità, incarnato nel feto di «trenta giorni» scoperto nel corpo della crestaia «morta ieri all'ospedale». <sup>11</sup>

Rispetto all'opera di Glissentì, ad ogni modo, sono trascorsi già più di quarant'anni dalla pubblicazione del *De Humani Corporis Fabrica* di Vesalio, con le incisioni di Jan van Kalkar, ricordate dal protagonista di una famosa novella, *Un corpo*, anche in questo caso ottocentesca e firmata da Camillo Boito, fratello dell'Arrigo appena ricordato. <sup>12</sup> Come del resto scrive un altro scapigliato ancora, Carlo Dossi, «tra medicina e letteratura corse sempre amicizia» <sup>13</sup> e in questo senso, nel panorama letterario vasto offerto in questa direzione dal Seicento, si ricorda, tra le altre, un'opera messa all'Indice nel 1627: *La lucerna*, di Francesco Pona, scritta in risposta divertita (e talvolta erotico-mortuaria) alla rinascimentale *Risposta della lucerna* di Nicolò Franco. Pona si laurea in Medicina all'Università di Padova e assiste alle lezioni di Girolamo Fabrici d'Acquapendente, dal quale attinge anche Giovan Battista Marino nell'*Adone*, come meglio si avrà modo di vedere più avanti. <sup>14</sup> Per ora, tornando alle teste dipinte da Ligozzi, vale soprattutto ricordare che queste poggiano su libri e che ai libri si avvicina il microscopio nell'antiporta dell'edizione latina che, a tre anni dalla pubblicazione, apriva alle rediane *Esperienze intorno alla generazione degli insetti*, del 1668, le vie della diffusione europea. Qui la personificazione della scienza – Minerva – è illustrata nell'atto di sottoporre la natura e i suoi meccanismi invisibili alla prova del microscopio, vero simbolo, oltre che strumento, della modernità scientifica, dopo che, nel 1614, Galilei aveva inventato l'occhiale. Ma il microscopio non basta e Minerva tiene aperto un libro. Tra il libro e il microscopio, sullo stesso tavolo, le immagini sulla carta srotolata mettono in luce l'importanza ormai rivestita dall'iconografia nel processo d'indagine scientifica. È Lorella Mangani a scrivere del rapporto che da sempre ha legato il Redi erudito, l'appassionato bibliofilo, al libro e non soltanto a quello scientifico, date anche le dotte citazioni letterarie con le quali Redi arricchisce la narrazione dei suoi esperimenti. <sup>15</sup> Il libro specialistico, tuttavia, si fa strumento non meno importante del microscopio per il Redi scienziato. La ricerca delle fonti e la loro analisi, infatti, mostrano con grande chiarezza l'adesione del medico «a un metodo investigativo che, tra le fasi cruciali dell'osservazione e dell'esperimento,

---

<sup>11</sup> A. BOITO, *Lezione di anatomia*, in ID., *Il libro dei versi – Re Orso*, Casanova, Torino 1877, p. 61 [57-61].

<sup>12</sup> Sulla novella boitiana e sui rapporti tra letteratura e anatomia nel contesto della Scapigliatura, cfr. A. CARLI, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Interlinea, Novara 2004.

<sup>13</sup> C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964.

<sup>14</sup> M. CORRADINI, *L'anatomia nell'Adone di Giovan Battista Marino*, in «Kos», n. 66, 1991, pp. 39-41.

<sup>15</sup> L. MANGANI e G. MARTINI, *La biblioteca di Francesco Redi e della sua famiglia*, Accademia Petrarca, Arezzo 2006.

prevede anche il confronto serrato con gli autori che si erano precedentemente occupati dell'argomento». <sup>16</sup> Inoltre, secondo Mangani, sono le carte manoscritte, piuttosto che le opere edite, a rendere evidente «che il momento del confronto con i classici, l'esame di tutte le opinioni scritte su ogni problema naturalistico», <sup>17</sup> oltrepassando ampiamente la dimensione del puro «abbellimento letterario», <sup>18</sup> penetrano in profondità nella ricerca e nella sperimentazione, pronta a intraprendere nuove direzioni a seguito di nuove letture effettuate in corso d'opera. Vengono allora in mente anche alcuni versi di Bartolomeo Dotti, sui rapporti stretti tra libro e anatomia: ci si riferisce ai versi dedicati *Al signor Giacomo Grandis fisico eccellentissimo e lettor di anatomia*, dove, se «da lingue di coltelli interrogato» il cadavere risponde «con la bocca di più di una ferita», l'anatomista è ritratto mentre gli si aprono le porte di un «funesto Liceo». Si convertono qui in cattedre i feretri e, soprattutto, «uno scheletro è libro», nel quale le ossa «spolpate» si fanno «fogli aperti». <sup>19</sup>

Nella ricca monografia che Valter Boggione ha dedicato al poeta bresciano si fa attenzione anche ad altri versi, sempre dedicati a Iacopo Grandi (*Per un aborto conservato in un'ampolla d'acque artificiali dal signor Giacomo Grandis fisico anatomico eccellentissimo*). Il preparato anatomico ammirato da Dotti si fa oggetto metaforico della vita non nata e per questo «sottratta del tempo alla rapina» e corrisponde anche alla meraviglia generata dal mirabile, dal *monstrum* teratologico, la suggestione per il quale nasce anche dal testo fondativo di Fortunio Liceti *De monstrorum causis, natura, et differentiis libri duo*, pubblicato a Padova nel 1616.

Nell'immagine proposta dal titolo di Dotti si avverte dunque con chiarezza il pensiero filosofico strutturante la sua concezione poetica. Scrive infatti Boggione:

in un mondo segnato dalla caducità l'unica persistenza possibile coincide con l'esclusione che è la rinuncia, condotta sino al grado supremo della rinuncia alla vita. È quanto si può osservare a proposito del celebre sonetto sull'aborto [...] dove

<sup>16</sup> L. MANGANI, *Tra laboratorio e scrittoio: le fonti testuali scientifiche nelle osservazioni e nelle esperienze di Redi*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna*, Atti del Convegno, Arezzo (28-29 novembre 1997), a cura di W. Bernardi e L. Guerrini, Olschki, Firenze 1999, pp. 231-59 [p. 243]. Della stessa autrice si veda anche *Libro ed esperimento. Le teorie della generazione di Francesco Redi*, Università degli Studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia della scienza, A.A. 1999-2000.

<sup>17</sup> EAD., *Tra laboratorio e scrittoio* cit., p. 243.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> B. DOTTI, *Al signor Giacomo Grandis fisico eccellentissimo e lettor di anatomia*, in *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, a cura di G. Getto, UTET, Torino 1976, p. 248.



l'interesse scientifico non può essere disgiunto come nelle *Lezioni di anatomia* di Rembrandt dalla valenza etica dello spettacolo.<sup>20</sup>

Perché di spettacolo si tratta e se fin dal carnevale rinascimentale bolognese l'anatomia pubblica riveste un ruolo di confine tra la ricorrenza folclorica e la speculazione scientifica, protagonista nel teatro anatomico secentesco è il cadavere dissecato mentre, proprio su questo immobile protagonista, recitano – teatro nel teatro – le mani mobili e gli strumenti chirurgici, coordinati dal regista della scena intera, *prelector anatomiae*, mentre sono strumenti ad arco a elevare l'anima durante la dissezione e a nascondere di questa le voci sgradevoli. Né si tratta soltanto di versi encomiastici, che pure illustrano per via poetica il mondo culturale dell'anatomia moderna: si ricordano i versi di Marino, nell'*Adone*, nei quali il poeta adotta quanto appreso dalle opere di Acquapendente e Casseri per la descrizione dell'occhio e dell'orecchio:

O quanto studio, quanta industria mise / qui l'eterno maestro, quante accoglie / vene, arterie, membrane, e 'n quante guise / sottili aragne e delicate spoglie. / Per quanto obliqui muscoli divise / passano e quindi e quindi fila e foglie. / Quante corde diverse e quanti e quali / versano l'occhio ed angoli e canali. // Di tuniche e d'umori in vari modi / havvi contesto un lucido volume, / ed uva e corno e con più reti e nodi / vetro insieme congiunge, acqua ed albume, / che son tutti però servi e custodi / del cristallo, onde sol procede il lume. / Ciascun questo difende e questo aiuta, / organo principale della veduta.<sup>21</sup>

Il suono oggetto è de l'udito e mosso / per lo mezzo de l'aere al senso viene. / Da l'esterno fragor rotto e percosso / l'aere del suon la qualità ritiene; / da cui l'aere vicin spinto e commosso, / come in acqua talor mobile aviene, / porta ondeggiando d'una in altra sfera / a l'uscio intrerior l'aura leggera. // Scorre là dov'è pur tesa a quest'uso / di sonora membrana arida tela; / quivi si frange e purga, e quivi chiuso / agitando se stesso entro si cela, / e tra quelle torture erra confuso / finch'al senso commun quindi trapela, / de la cui region passando al centro, / il caratter del suon vi stampa dentro. // Concorrono a ciò far d'osso minuto / ed incude e triangolo e martello, / e tutti son nel timpano battuto / articolati ed implicati a quello; / ed a quest'opra lor serve d'aiuto / non so s'io deggia dir corda o capello, / sottil così che si distingue a pena / se sia filo o sia nervo, arteria o vena.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> V. BOGGIONE, *Poi che tutto corre al nulla. Le rime di Bartolomeo Dotti*, Università di Torino, Torino 1997; cfr., inoltre, L. MONTELLA, *La poesia satirica di Bartolomeo Dotti*, in ID., *Studi e testi di letteratura italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Edisud Salerno, Salerno 2012, pp. 25-40.

<sup>21</sup> G. B. MARINO, *Adone*, VI, 32-33, in *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti* cit., pp. 430-431.

<sup>22</sup> Ivi, VII, 12 e 16.

E se dalla suggestione degli studi anatomici sulla poesia ci si volesse spostare, sempre con lente letteraria, sul sentimento tanatologico del XVII secolo, sarebbe necessario ricordare il corteo funebre di Adone stesso (XIX, 348-98).

Anche la letteratura, così come l'anatomia, ben si accordano, insomma, a una cultura tanatofila che «uguaglia il mondo a un teatro». <sup>23</sup> Qui però siamo oltre «l'atto final crudo» <sup>24</sup> di Giuseppe Artale. E se ci si permette una deviazione dal percorso del cadavere che si fa libro e diventa scena teatrale è soltanto per richiamare il teatro anatomico di Padova, fortemente voluto e realizzato dal già incontrato Girolamo Fabrici d'Acquapendente e risalente al 1594. Senza dimenticare che il teatro patavino viene lodato come esempio preclaro anche dallo stesso Iacopo Grandi al quale Dotti dedica i versi già ricordati. La pubblicazione, in questo caso, è intitolata *Orazione detta di Giacopo Grandi nell'aprirsi il nuovo Teatro di Anatomia in Venezia*. Non soltanto Venezia, naturalmente: anzi, nella *lectio magistralis* di Grandi si fa riferimento a Leida, patria elettiva degli studi anatomici nel Seicento. Patria elettiva dipinta, da Rembrandt e non soltanto, ma soprattutto patria dell'attività che si svolge nel teatro anatomico di lì, anche attraverso il *memento* espresso dagli scheletri con tanto di picche e stendardi esposti tra i sedili riservati al pubblico. <sup>25</sup>

Insomma, l'argomento è davvero ricco e si potrebbero ora proporre percorsi tesi a indagare la letteratura prettamente scientifica che ha per oggetto l'anatomia, ricordando anche il liminale *De humana physiognomia* di Giambattista Della Porta, indispensabile apparato alla successiva indagine fisiognomica lavateriana, settecentesca, pregna di tanti sviluppi ancora successivi (da Gall a Camper). A ciò si aggiunga l'anatomia cosmografica, in costante correlazione con i temi dell'astrologia, della mistica e dell'occultismo (e, a tal proposito, si ricorda John Donne alle cui *Devotions upon Emergent Occasions*, così come all'*Anatomy of the world*, vanno dedicate particolari attenzioni); poi ancora l'anatomia *ad majorem gloriam Dei*, ma soprattutto l'anatomia enciclopedica presente in particolare in quelle opere intitolate *Theatrum, Theater, Théâtre, Teatro* che vengono pubblicate in tutta Europa dall'inizio del Cinquecento sino alla fine del Settecento. Opere che chiarificano una volta di più il rapporto tra il teatro e la scena intesi come metafora condivisa tra anatomia e spettacolo meraviglioso dell'anatomia, tra i quali si pone la stessa distanza aristotelica tra la conoscenza e l'esperienza della conoscenza. E se il senso del teatro della morte, – in cui lo stesso cadavere (e cioè l'oggetto in scena)

<sup>23</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco* cit., p. 82.

<sup>24</sup> G. ARTALE, *Mondo*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre e C. Ossola, vol. II, Einaudi-Gallimard, Torino 1998, pp. 1039-1040.

<sup>25</sup> Cfr. L. VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di C. Imbroscio, Il Mulino, Bologna 2005.

diventa palcoscenico –, si esprime evidentemente anche tra le pagine del «libro della natura», scritto, secondo Galilei, con il codice universale della geometria, sempre ricordandosi i versi di Dotti, le stesse pagine del libro della natura, o meglio il suo stesso alfabeto geometrico, si ritrova nell'anatomia e la dissezione si fa lettura.

Se poco sopra si è ricordata la cornice del teatro anatomico di Leida è anche perché qui operava, sempre nel XVII secolo, Fredrik Ruysch, un altro protagonista della scienza secentesca, immortalato sia dai pennelli di Adriaen Backer, nel 1670, sia dalla penna in prosa di Giacomo Leopardi, nelle *Operette morali*. È qui che, nel 1824, il poeta di Recanati rievoca il celebre museo casalingo di Ruysch, o Ruischio, come in Italia era meglio noto il celebre scienziato olandese. Si consideri allora che nell'Ottocento lo scienziato era ancora molto noto, non soltanto attraverso Leopardi, che lo rende protagonista di un dialogo famoso, ma anche per via del consueto ricordo presente in quasi tutti i manuali di anatomia di quel periodo, a partire da quelli più noti, come il *Manuale di dissezione pratica*, dell'austriaco Joseph Hyrtl e, successivamente, il *Manuale di Antropotomia*, di Angelo Dubini. Famoso per quel liquore segreto con il quale era in grado di arrestare la decomposizione, Ruysch sapeva conservare altrettanto parti del corpo, immergendole in alcool: ne è testimonianza un famoso avambraccio femminile, annegato – proprio come i preparati cantati da Dotti – in «acque artificiali» e corredato dai merletti in pizzo ricamati dalla figlia di Ruysch, Rachel. Ma quanto dovette maggiormente interessare lo Zar Pietro il Grande (ben ricordato nell'operetta leopardiana), che acquistò l'intera collezione di Ruysch dalle mani dello studioso stesso, dovevano essere in particolare i piccoli diorami allegorici della morte e della vita. Si trattava di delicatissimi allestimenti, ormai perduti probabilmente molto simili ai teatri di Zumbo, ma composti non con la cera, bensì da calcoli renali a far da montagnette sormontate da piccole foreste di coralli bianchi, dove sembrano quasi vivi gli scheletri cartilaginei di neonati e feti perfettamente conservati dai balsami messi in opera. Viene così inscenata, in un contesto scientifico, la meraviglia della vita morta bambina. Cosa che non soltanto ci riporta al feto abortito e cantato in versi da Dotti, ma anche a quello che si trova nel ventre della povera crestaia fatta oggetto di investigazione nella *Lezione d'anatomia* di Boito, già richiamata all'inizio di questo contributo.

Certamente è rischioso sovrapporre epoche tra loro tanto lontane in termini cronologici, nonché di sensibilità e concezione culturale. Tuttavia, quando nella sua *Dissimulazione onesta*, Torquato Accetto scrive che «un volto di rose» è soltanto «un cadavero dissimulato dal favor dell'età»,<sup>26</sup> l'immaginario va suggestivamente

---

<sup>26</sup> T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a cura di S. S. Nigro, Costa&Nolan, Genova 1983, pp. 54-55.

addirittura alla *Charogne* di Baudelaire: si tratta, certo, di un avvicinamento puramente tematico, nel quale però la modernità riposa sull'antico, rileggendolo e offrendone dinamiche innovative. Infatti, nel XVII secolo è il tempo che passa, erode e cancella ciò che determina tanto immaginario macabro (lo si vede anche nei teatri di Zumbo); diversamente, nell'Ottocento post-risorgimentale è semmai il risultato del tempo a contare e, dunque, ciò che il tempo lascia. Chateaubriand insegna che le rovine sono belle e venerabili proprio nella misura della caducità, rappresentata nella *Gabella della morte* di Mirandola da una donna, che è la Natura, mentre accanto le è il Tempo. In mezzo, si trova la Morte, che, appunto, riceve la gabella. Se, allora, per il Seicento il disfacimento presuppone una prossima condizione finalmente integra, così come scrive Battistini, «il deperimento [...] vale soltanto per la superficie, in modo che lo sguardo possa fuggire l'orrore»,<sup>27</sup> contemplandolo. Basterebbe questo ad allontanare il Seicento dall'ispirazione macabra della Scapigliatura, tra le pagine della quale, in prosa e in versi, la medicina, l'anatomia, l'amore e la morte rivestono pure ruoli centrali. Ci sono però almeno due eccezioni, che confermano la regola, rappresentate dai fratelli Boito, Arrigo e Camillo, che testimoniano direttamente la loro adesione a formule concettuali che possono anche sembrare talora romantiche, ma che in realtà non lo sono affatto.

Il cosiddetto realismo boitiano, ben esplicitato nella *Polemica letteraria*, pubblicata nel 1864, prevedeva un'assunzione di autonomia fondata, per parola di Boito stesso, su «un'arte di decadenza», ma soprattutto su un'arte di «barocchismo». Come scrive Angela Ida Villa: «il moderno realismo barocco boitiano, scaturito da una condizione di insofferenza verso le manifestazioni letterarie e culturali contemporanee, innesca una reazione all'insegna dello sperimentalismo e alla ricerca dello stupefacente».<sup>28</sup> Dello stupefacente, dunque, non dell'orrore. E, in effetti, anche la luce fioca che «come un'alba» discende dal «negro tetto»<sup>29</sup> sul tavolo autoptico della *Lezione d'anatomia* non cerca il *sense macabre*: il punto della poesia è tutt'altro, infatti, ed è per buona parte ravvisabile nell'orribile meraviglia del feto che si scopre nella fanciulla dissecata.

Il Romanticismo italiano – si pensi, per fare un caso, a Manzoni – aveva guardato con sospetto alla cultura del XVII secolo, sicché tra la poesia scientifica dell'*Adone* di Marino e la nuova scienza del Positivismo sembra aprirsi un crepaccio insuperabile, non fosse appunto per la ripresa sovversiva degli scapigliati che spesso indugiano compiaciuti sul senso poetico del corpo e del dolore. La loro «arte di decadenza»

<sup>27</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco* cit., p. 107.

<sup>28</sup> A. I. VILLA, *Introduzione*, in A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di EAD., Edizioni Otto/Novecento, Milano 2009, p. 12.

<sup>29</sup> A. BOITO, *Lezione d'anatomia* cit., p. 57.

recupera in funzione antiromantica, ancora con Villa, «i principi avanzati dal Barocco contro il Rinascimento».<sup>30</sup> Né si tratta soltanto di un giudizio critico offerto a posteriori, dal momento che di «marinismo», a proposito dello stesso poeta, scriveva anche Paolo Ferrari, amico di Boito, sul «Sole» del 23 dicembre 1865. L'occasione è data dalla recensione alle *Chansons des rues et des bois* di Hugo, che Ferrari stronca per «il gergo iperbolico» e per «la nebbia sconfinata di [...] amplificazioni», nella quale anche Boito – invece recensore entusiasta dell'opera – entra come «referente polemico [...] per la sua concezione del moderno realismo affine a quello barocco».<sup>31</sup>

Prosegue su via analoga a quella di Boito anche Emilio Praga nei versi dedicati *A un feto*, pur senza però i risultati del primo, che lo influenza fortemente. A sfatare fin da subito un avvicinamento che non sia puramente tematico tra un Praga e un Dotti sono, anche in questo caso, diversità evidenti e non soltanto perché quest'ultimo scrive in un momento nel quale il sapere scientifico è *ad maiorem gloriam dei*, mentre il secondo riflette nella propria poesia lo scientismo laico del Positivismo. Praga rinnega la scienza e di fronte a «una cosa orribile», come il «feto in una tomba d'aceto»,<sup>32</sup> chiede anch'egli indietro, «i mondi del sogno e l'anima»<sup>33</sup> già rimpianti da Boito. I versi di Dotti, invece, ben diversamente da quelli scapigliati (figli del Sublime), vedono nel preparatore il fautore di un gesto che va concettualmente al di là dell'anatomia conservativa stessa e il risultato del quale è un'eternità («il feste eterno», scrive Dotti) che Seicento e Ottocento vedono negli stessi corpi perturbanti, ma da prospettive tra loro divergenti.

---

<sup>30</sup> A. I. VILLA, *Introduzione* cit., p. 9.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>32</sup> E. PRAGA, *A un feto*, in *Id.*, *Penombre*, Casa Editrice degli Autori-Editori, Milano 1864, pp. 107-113 (p. 107).

<sup>33</sup> A. BOITO, *Lezione d'anatomia* cit., p. 61.