



Verso la fabbrica del corpo: anatomia e 'bellezza' nell'opera di Leonardo e Giorgione

Leonardo e Giorgione hanno aperto una fase fondamentale della pittura europea, ma un confronto stilistico fra i due artisti non consentirebbe di raggiungere uno degli obiettivi indicati dai curatori, vale a dire il rapporto fra artista e società. Se vogliamo offrire un profilo adeguato delle aspirazioni dell'epoca in cui vissero Leonardo e Giorgione, dobbiamo pertanto oltrepassare i confini della storia dell'arte e chiederci quale ruolo essi abbiano svolto nella storia della cultura e quali problemi di interesse universale abbiano affrontato. Il ventaglio delle proposte possibili è ampio ma inevitabilmente legato alle curiosità e alle ossessioni del nostro tempo, poiché ogni epoca costruisce un quadro del passato in parte a propria immagine e somiglianza.

Centoquarant'anni orsono, per esempio, Jacob Burckhardt creò un paradigma della civiltà italiana del 'Rinascimento' che rifletteva gli ideali e le aspirazioni della società 'borghese' a cui apparteneva. Ampliando le formule facilmente memorizzabili di Jules Michelet, che aveva già coniato il termine *Renaissance* mitizzando il rinnovamento degli studi sull'antico nonché la scoperta del mondo e dell'uomo nel sedicesimo secolo, Burckhardt accentuò ulteriormente l'importanza del concetto di individuo dedicandogli un'intera sezione del suo libro. Il grande storico di Basilea vedeva nell'affermazione dell'individuo il carattere saliente dell'uomo moderno in antitesi con il mondo medioevale, poiché secondo Burckhardt l'uomo del Medioevo "non aveva valore se non come membro di una famiglia, di un popolo, di una corporazione, di una razza o di un'altra qualsiasi collettività" (Burckhardt 1968, p. 125).

La psicanalisi e altre discipline hanno insegnato a diffidare di tali astrazioni rivelando quanto fossero problematici i concetti di 'soggetto' e di 'individuo'. Venuta inoltre a cadere la netta contrapposizione fra civiltà medioevale e moderna che ha messo in crisi il concetto tradizionale di 'Rinascimento', a quali metafore possiamo ricorrere per descrivere la svolta realizzatasi nei temi e nelle forme dell'arte italiana intorno al 1500?

Fra le molte alternative possibili si può scegliere la nuova rappresentazione del corpo umano come un *passé-partout* per comprendere alcuni mutamenti paradigmatici avvenuti all'inizio dell'era moderna.

Il titolo di questo saggio allude ovviamente al *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio pubblicato a Basilea da Giovanni Oporino nel 1543 e da tutti riconosciuto come il fondamento dell'anatomia moderna. Il frontespizio di quest'opera sontuosamente illustrata è un documento storico di importanza eccezionale. Vesalio in piedi a sinistra procede alla dissezione di un corpo in un cortile allestito alla guisa di un teatro anatomico e alla presenza di una folla curiosa. Poiché il teatro anatomico è un'invenzione del tardo Quattrocento e poiché l'interesse di un vasto pubblico per una simile operazione è tutt'altro che scontato, ci si deve chiedere quali condizioni abbiano favorito la creazione di questa immagine. Inoltre, dato il nostro contesto, ci si deve domandare quale sia stato il ruolo degli artisti in questa storia.

Se ogni società si costruisce una propria versione del passato, ogni epoca sviluppa anche una propria immagine del corpo. È una constatazione imposta in parte dalla nostra età, affascinata ma anche ossessionata da un corpo in perpetua oscillazione tra culturismo e anoressia, e resa ancor più drammatica dal successo della chirurgia plastica, nonché dalle futuribili manipolazioni genetiche.

Il corpo pertanto non è un'entità definita ma ha una storia individuale e collettiva. E l'obiettivo del presente contributo è di tracciare a grandi linee i primi passi della storia collettiva del corpo all'inizio dell'età moderna, poiché sono state le ricerche anatomiche di Leonardo e dei suoi contemporanei a rivoluzionare il rapporto dell'uomo con l'interno della carcassa in cui sono racchiuse le sue viscere. Nella prima parte abbozzeremo pertanto una storia dell'autopsia e dell'anatomia dal tardo medioevo a Vesalio, privilegiando il ruolo svolto da Leonardo. Nella seconda parte indagheremo invece il rovescio della medaglia, vale a dire il rinnovato interesse dell'età moderna per il nudo a grandezza naturale nel contesto del concetto di 'bellezza' elaborato dalla poetica cinquecentesca; Giorgione fu un protagonista di questa seconda storia che segna un'altra svolta paradigmatica rispetto alle convenzioni artistiche del Medioevo. Fra l'interno oscuro e misterioso e la bellezza carnale dell'esterno si situa la membrana translucida, il confine indefinito della pelle.

Come si è giunti al magnifico frontespizio di Vesalio? La storia dell'anatomia moderna è stata narrata infinite volte come una marcia trionfale di recupero, revisione e perfezionamento di pratiche antiche perdutesi nel Medioevo, colpevole – a detta di un modello storiografico in parte tendenzioso – di aver sacralizzato il corpo. In effetti la Chiesa non favorì la dissezione umana, e sant'Agostino polemizzò con gli anatomisti per la loro mancanza di rispetto nei confronti del corpo. Tuttavia i successori di Pietro non vietarono ufficialmente la pratica della dissezione e, per dimostrare quanto sia inadeguato il quadro di una Chiesa irrimediabilmente votata a frenare il progresso scientifico in questa sfera, ricordiamo che in una lettera dell'aprile 1482 indirizzata all'università



Frontespizio del *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, Basilea 1543

di Tubinga, papa Sisto IV confermò la legittimità dell'anatomia a scopi di studio e di ricerca previa l'approvazione ecclesiastica (Schultz 1985, pp. 3 e 61-63).

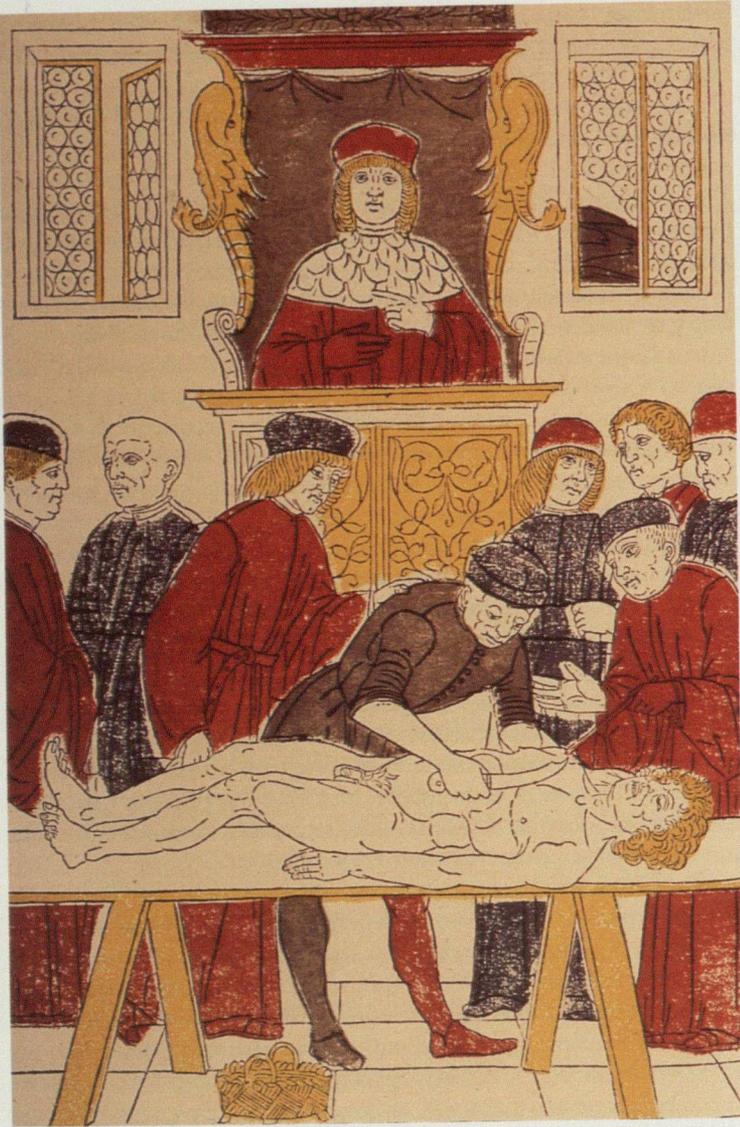
In realtà i tabù nei confronti della profanazione del corpo sono più antichi, e si erano già manifestati nel mondo romano che aveva preso le distanze dalla spavalda attitudine alla sperimentazione scientifica della scuola medica di Alessandria. Il rispetto per i diritti dei morti e la visibilità concessa ai riti funebri avevano già ostacolato l'attività degli archiatri greci, ma i provvedimenti legali della società romana e le riserve della Chiesa finirono per limitare gravemente il raggio d'azione della ricerca anatomica.

La pratica della dissezione non scomparve del tutto nel Medioevo. Esistono indizi di una sua sopravvivenza a Bisanzio, mentre il sapere accumulato dalla scuola di Alessandria e da Galeno veniva difeso dai medici arabi. Tuttavia fu la fondazione della scuola medica salernitana nell'XI secolo e delle prime università nel XII e XIII secolo a dare nuovi impulsi agli studi di anatomia. Si possono qui ricordare il decreto del 1238 con cui Federico II ordinava che una dissezione pubblica dovesse aver luogo una volta ogni cinque anni presso la scuola medica di Salerno, oppure l'altro decreto del 1241 in cui l'imperatore proibiva ai chirurghi di praticare dissezioni se prima non avessero studiato anatomia per almeno un anno (Carlino 1987-1990, p. 129, nota 2). Tali decreti, e il trattato di chirurgia di Guglielmo da Saliceto, redatto intorno al 1270, sembrano confermare il diffondersi della ricerca anatomica nel corso del XIII secolo (Carlino 1994, p. 198), ma per comprendere la complessità e la portata storica del fenomeno è forse meglio attenersi ai dati inoppugnabilmente documentati.

La prima autopsia registrata in carte d'archivio italiane risale al 1286, quando un'epidemia flagellò le regioni settentrionali. In quell'anno un medico cremonese aprì un corpo umano trovando un apostema vescicolare sulla punta del cuore uguale a quello da lui già osservato nei corpi di alcuni volatili. La coincidenza colpì le autorità di Venezia tanto da spingerle a promulgare un provvedimento in cui s'invitava la popolazione a non consumare né uova né galline (Park 1994, pp. 4-5).

La documentazione per il XIV secolo è ancora più ricca, e consente di provare come l'autopsia si sia sviluppata rapidamente da un'attività rivolta soprattutto alla salvaguardia della salute pubblica in una pratica utilizzata anche in campo giuridico per accertare le cause di decesso. Il comune di Bologna, che poteva vantare le migliori facoltà di medicina e giurisprudenza del tempo, creò persino un *pool* di esperti da interpellare come testimoni in processi per presunto omicidio o violenza carnale. In un primo tempo, intorno alla metà del XIII secolo, si limitarono a esaminare l'esterno della salma, ma poco dopo il 1300 cominciarono a praticare delle vere necroscopie giudiziarie. Il primo caso documentato risale al 1302.

Non è facile stabilire se le prime anatomie a carattere puramente scientifico abbiano avuto luogo prima oppure dopo le autopsie a sostegno dell'attività forense. Se diamo retta ai decreti di Federico II, sembra di poter sostenere che la dissezione fosse già praticata nel XIII secolo, ma la prima limpida prova di una prepara-



zione anatomica del corpo umano risale al 1316, quando il bolognese Mondino dei Liuzzi compilò la sua *Anatomia*, destinata a diventare il manuale istituzionale della materia per alcuni secoli (Carlino 1987-1990, p. xv). Lo stesso Leonardo ne possedeva una copia nella propria biblioteca privata.

Senza voler generalizzare, e restando consapevoli dei silenzi degli archivi, sembra dunque di poter concludere che, almeno a Bologna e nell'Italia settentrionale, il fenomeno si sia svolto nel modo seguente: da una fase in cui il corpo umano veniva aperto per appurare l'origine dei contagi, si sviluppò l'idea di esaminarlo anche per determinare le cause dei decessi in un contesto giuridico, per poi approdare all'esigenza di una verifica delle antiche autorità attraverso l'osservazione diretta della salma. Tuttavia, le tre fasi non sono nettamente distinte, bensì integrate fra loro.

Le prime anatomie si svolsero verosimilmente in palazzi privati. Più tardi gli statuti delle università, per esempio a Bologna (1405), stabilirono che gli studenti dovessero prendere parte a una dissezione pubblica della durata di quattro giorni, una o due volte l'anno. Per l'anatomia del corpo maschile erano ammesse soltanto venti persone, mentre per quella del corpo muliebre i presenti salivano a trenta. La causa di tale differenza numerica è presto detta. Era il podestà a rifornire la facoltà di medicina con i corpi adatti alla dissezione: si trattava perlopiù di criminali d'ambo i sessi, di solito stranieri di ceto basso, e poiché le donne macchiate di gravi delitti sono sempre più rare degli uomini, ecco spiegata la differenza nel computo degli studenti ammessi alla lezione.

L'origine del 'materiale' anatomico è tuttavia di maggiore interesse, poiché la tradizione che legava il patibolo alla facoltà di medicina rivela come l'autopsia fosse considerata una pratica umiliante per i morti. Era sì concesso aprire le salme dei defunti, ma a patto che si trattasse di stranieri e malfattori.

Le anatomie pubbliche erano pertanto effettuate sui corpi dei delinquenti, reali o presunti. C'era un ostacolo tuttavia: le esecuzioni capitali erano assai più rare di quanto si pensi, nell'Italia del XIV e del XV secolo. Sino alla fine del Quattrocento la penuria di corpi da sezionare non costituì un problema molto serio, ma quando, intorno al 1490, esplose l'interesse pubblico per l'anatomia, si dovette ricorrere a nuove forme di approvvigionamento. A partire dagli anni Ottanta del XV secolo il 'materiale' per le dissezioni non proveniva più soltanto dal patibolo, ma anche dagli ospedali, e forse non è un caso che Leonardo abbia iniziato i suoi studi sul corpo umano proprio in quegli anni.

La domanda era comunque di molto superiore all'offerta, ed è abbastanza sconcertante leggere le pagine in cui Vesalio descrive i metodi da lui impiegati in collaborazione con i suoi studenti padovani per procurarsi le salme di cui avevano bisogno: corrupevoli familiari indigenti, assaltarono cortei funebri, fabbricarono chiavi false, profanarono tombe e cimiteri; il tutto raccontato con gusto, soprattutto quando a farne le spese era il corpo di una donna.

A prescindere dal giudizio morale che ognuno di noi può esprimere sulle sue procedure disinvolute, Vesalio costituisce in ogni caso l'apogeo di un processo iniziato alcuni secoli prima e sviluppatosi a ritmo incalzante nel corso del Quattrocento.

Tuttavia, quando rientriamo finalmente nei confini della storia dell'arte per paragonare la xilografia nel *Fasciculus medicinae* di Johannes von Ketham con il frontespizio dell'opera di Vesalio, comprendiamo con un solo colpo d'occhio quali processi storici siano avvenuti e quali progressi siano stati compiuti nella pratica anatomica durante i cinquant'anni che separano queste due immagini.

Il *Fasciculus medicinae* è un'antologia di testi medici stampata per la prima volta in latino a Venezia nel 1491. Tre anni dopo i fratelli de Gregoriis ne pubblicarono una traduzione italiana ancor più riccamente illustrata, a cui venne aggiunto il trattato di Mondino. Dopo l'*Hypnerotomachia Poliphili*, è l'incunabolo figurato di maggior prestigio stampato a Venezia, e segna una tappa fondamentale nella storia dell'iconografia scientifica.

La xilografia dell'artista anonimo rappresenta la tipica configurazione pre-vesaliana dell'anatomia. La dissezione avviene in un interno, e il giovane *lector* in cattedra a cui, in questa illustrazione manca il libro presente in altre edizioni, legge il testo autorevole del sapere anatomico, mentre l'*ostensor*, con la bacchetta in mano, sulla destra, indica al chirurgo, o *sector*, dove e come incidere la salma. Tre aspetti vanno sottolineati: si tratta di una cerimonia ristretta a cui partecipa un gruppo limitato di professionisti e studenti; il cadavere è ancora intatto; il corpo verrà aperto fra qualche istante non per cercare di capire come funziona quel che c'è dentro, bensì per confermare quanto rivelato dall'autorità del testo. La dissezione non ha una funzione conoscitiva, bensì mnemotecnica.

Cinquant'anni dopo è un altro mondo. Non ci troviamo più in uno spazio privato, bensì nel bel mezzo di una scena animata in una sorta di teatro anatomico, e lo sguardo di ottanta uomini – un vero *regard* collettivo – osserva il corpo squarciato di una donna.

Il medico Alessandro Benedetti era stato il primo a sviluppare un teatro anatomico provvisorio, di legno, a Padova, che egli descrisse nella sua *Historia corporis humani* pubblicata nel 1497 (Ferrari 1996). Il 'teatro' era il prodotto di una nuova mentalità non più disposta ad accettare a occhi chiusi le approssimative traduzioni latine dei testi arabi e greci. Benedetti, che aveva vissuto a lungo a Creta, auspicava insieme ad altri colleghi il recupero filologico dei testi greci originali, e il suo 'teatro' costituì un primo passo verso l'oggettivazione' del corpo, un primo passo in direzione di Vesalio.

Benedetti non era solo. Più o meno alla stessa generazione appartengono Marcantonio Della Torre, che intorno al 1510 collaborò con Leonardo, e il grande rivale del Della Torre, Gabriele Zerbi, il cui destino fu segnato da un crudele contrappasso: avendo curato malamente il gran sultano, venne raggiunto dai suoi emissari sulla via del ritorno a Venezia e scuoiato vivo insieme al figlio, lui che aveva passato la vita ad aprire i corpi altrui.

Anche Gabriele Zerbi appartiene alla 'maniera moderna' della medicina, e le sue parole potrebbero essere scambiate per quelle di Leonardo nel trattato sulla pittura. Zerbi scrisse: "chi desidera indagare la natura non deve leggere i libri sull'anatomia, bensì studiare la natura stessa come essa si presenta ai suoi occhi".

Gli strepitosi disegni anatomici di Leonardo non furono pertanto il prodotto di un genio isolato, bensì la più compiuta realizzazione grafica delle aspirazioni di un'intera generazione. Il contributo fondamentale di Leonardo alla storia dell'anatomia non sta tanto in ciò che seppe scoprire empiricamente in campo medico (perché anche se avesse fatto meglio di quello che seppe ottenere, le sue scoperte sarebbero rimaste in ogni caso sepolte nei suoi manoscritti e ignote ai più), ma nell'aver capito che illustrazioni precise e accurate erano la via maestra per il progresso della scienza. Se il medico ferrarese Jacopo Berengario da Carpi fece illustrare profusamente le sue *Isagogae brevis* nel 1521, e se la seconda edizione del capolavoro di Vesalio (1555) è arricchita da circa trecento immagini xilografiche, che rendono più accessibile il discorso medico, lo si deve in parte all'opera pionieristica di Leonardo.

Come tutti i grandi innovatori, Leonardo ha mediato fra due campi: gli altri artisti non possedevano conoscenze empiriche altrettanto approfondite in anatomia, mentre ai medici mancava la capacità di rappresentare in modo convincente quel che osservavano. Tuttavia, si farebbe torto a Leonardo se si riducesse la sua intelligenza alla padronanza perfetta di due discipline istituzionalmente separate. È invece fondamentale capire che, per Leonardo, il disegno è conoscenza. Il disegno non è uno strumento per illustrare ciò che l'occhio vede e la parola descrive, ma è l'atto stesso del disegnare ad acquistare uno *status* scientifico, poiché il disegno non fotografa, bensì interpreta. Sarebbe pertanto riduttivo ammirare gli schizzi dell'artista per il loro elevato grado di 'realismo'. Si commetterebbe un errore, non tanto perché molti disegni di Leonardo sono scorretti se messi a confronto con il sapere anatomico contemporaneo e quindi per nulla 'realistici', bensì perché concentreremmo la nostra attenzione sui suoi risultati parziali a scapito del metodo. La vera novità di Leonardo non sta nei risultati concreti del suo lavoro, pur apprezzabili, quanto nell'elaborazione di un metodo d'indagine, il che ha un valore storico ben superiore. Non dobbiamo inoltre dimenticare come anche i disegni all'apparenza più precisi siano comunque sublimi finzioni del reale.

Per una serie di circostanze fortunate possiamo suddividere la ricerca anatomica di Leonardo in tre fasi principali.

Nel periodo fra il 1487 e il 1495 circa, che cade all'interno del suo primo soggiorno milanese, Leonardo si confrontò con l'eredità tardomedioevale per migliorarla. Con la sicumera del principiante si apprestò a divulgare almeno una parte delle sue indagini, come dimostrano i superlativi disegni del cranio, ma un ripensamento lo spinse a rinviare la pubblicazione dei suoi risultati.

Dopo una lunga pausa, Leonardo riprese gli studi di anatomia intorno al 1504, a Firenze. Fu una fase che si estese all'incirca sino al 1509, un periodo in cui Leonardo viaggiò molto, soprattutto tra Firenze e Milano, e in cui predomina un approccio per così dire 'sintetico' ai problemi dell'anatomia. In questi anni Leonardo compì delle scoperte importanti: diagnosticò per la prima volta nella storia della medicina l'arteriosclerosi e la cirrosi epatica, analizzò i muscoli delle labbra e della bocca senza doversi preoccupare dei testi canonici del Medioevo, del tutto muti su questi argomenti, e altro ancora. Ma ben più importante fu la maturazione della consapevolezza nei propri mezzi: in questa fase Leonardo aspirò a una sintesi generale del corpo umano attraverso il vantaggio tecnologico del disegno, che gli permetteva di visualizzare in modo più efficace ciò che le parole potevano descrivere solo con molta fatica.

L'incontro con Marcantonio Della Torre a Pavia, nel 1510, aprì l'ultima stagione del grande sogno leonardesco. La collaborazione con un medico preparato, e gli anni di esperienza alle spalle, spinsero Leonardo a rigettarsi con entusiasmo nei problemi dell'anatomia per sviluppare un approccio analitico alla materia. Se, in precedenza, il metodo di Leonardo era consistito nell'interpretare quel che vedeva alla luce del sapere teorico medioevale a lui conosciuto, ora l'artista si mise a registrare i diversi organi del corpo prima d'indagarne le funzioni meccaniche.



Purtroppo la morte prematura del Della Torre e il trasferimento di Leonardo in Francia alla corte di Francesco I interruppero questo progetto, ma all'ultima fase risalgono i celebri studi di embriologia, quelli sul cuore e la circolazione del sangue, nonché gli spettacolari disegni della spina dorsale.

I contemporanei di Leonardo erano ben consapevoli delle sue straordinarie ricerche mediche, come dimostra la visita che gli fece il cardinale napoletano Luigi d'Aragona ad Amboise nel 1517, ricordata nel diario di viaggio steso dal suo cappellano, il canonico Antonio de Beatis: "Questo gentiluomo ha scritto sull'anatomia come nessuno aveva mai fatto prima, in maniera completa, con illustrazioni delle membra, dei muscoli, dei tendini, delle vene, delle articolazioni, degli intestini e di tutto ciò che costituisce il corpo umano, maschile e femminile. ... Ci ha detto che aveva sezionato più di trenta corpi di uomo o di donna, di tutte le età" (Chastel 1987, p. 80).

L'anatomia fu dunque al centro degli interessi di Leonardo per trent'anni e si concretizzò in centinaia di schizzi e disegni. Solo un volume molto dettagliato potrebbe rendere giustizia della complessità della sua ricerca: in questa sede non possiamo far altro che selezionare alcune pagine tratte dai suoi manoscritti per illustrare gli aspetti più innovativi del suo lavoro.

Uno dei disegni del cranio è particolarmente importante, anche perché reca in alto una data: "A dì 2 d'aprile 1489. Libro titolato de figura humana". È possibile che queste parole siano state aggiunte in seguito, forse vent'anni più tardi, come sostiene il Pedretti, ma la data è stata tracciata con lo stesso inchiostro del testo che accompagna i due teschi, e fornisce una prova preziosa

*Leonardo da Vinci,
Studi del cranio, disegno
su carta, penna e inchiostro
marrone, 1489. Windsor Castle,
RL 19059, Collezione di Sua
Maestà Elisabetta II*

*Leonardo da Vinci,
Spaccato del cranio, disegno
su carta, penna e inchiostro
marrone su tracce di matita,
1489. Windsor Castle, RL
19058 verso, Collezione di Sua
Maestà Elisabetta II*

per collocare cronologicamente gli schizzi anatomici dell'artista.

Siamo abbastanza informati sul programma leonardesco dell'anno 1489 da poter affermare che la morfologia era solo un aspetto del lavoro. In un appunto intitolato "dell'ordine del libro" Leonardo descrisse il suo progetto: "Questa opera si deve principiare alla conciettion dell'omo, e devi descrivere il modo della matrice, e come il putto l'abita, e in che grado lui risegga in quella, e 'l modo dello vivificarsi e cibarsi, e 'l suo accrescimento, e che intervallo sia da uno grado d'accrescimento a uno altro, e che cosa lo spigna fori del corpo della madre, e per che cagione qualche volta lui venga fori dal ventre di sua madre inanti al debito tempo ...

Poi descrivi l'omo cresciuto e la femmina ...

Di poi descrivi com'egli è composto di vene, nervi, muscoli e ossa; ... di poi figura ... quattro universali casi delli omini, cioè letitia con vari atti di ridere ...; pianto ...; contentione con vari movimenti d'uccisione, fughe, paure, ferocità, ardimenti, [o]micidi; ... di poi figura una fatica con tirare, spigniere, portare, fermare, sostenere e simili cose.

Di poi descrivi attitudine e movimento; di poi prospettiva per l'ofitio e effetti dell'ochio e dell'udito, – dirai di musicha – e descrivi delli altri sensi" (Richter 1970, Nr. 797).

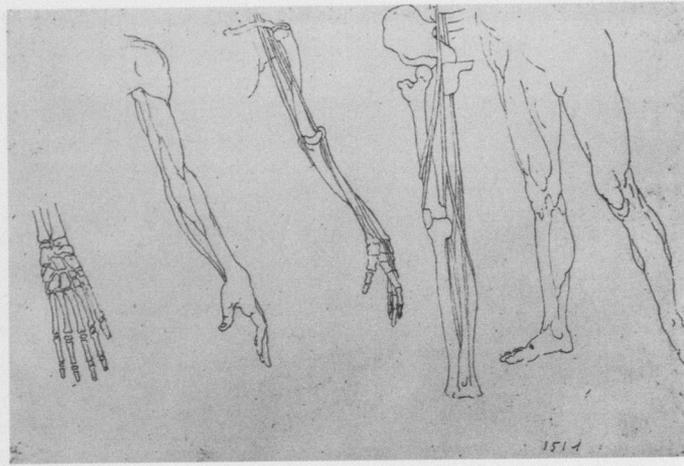
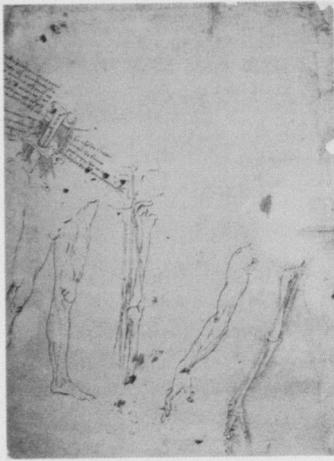
L'anatomia era, pertanto, solo una parte di un piano ben più ambizioso in cui il concepimento, lo studio delle emozioni e della fisiognomica, persino un *excursus* sulla teoria musicale, avrebbero svolto un ruolo altrettanto importante. I disegni del cranio restano tuttavia uno dei risultati più impressionanti delle capacità di osservazione di Leonardo, e meritano quindi di essere analizzati più a fondo.

I due schizzi del disegno *Studi sul cranio* riproducono fedelmente la vena temporale e una parte dell'antro o seno mascellare, mentre in un altro disegno della stessa serie Leonardo ha illustrato per la prima volta l'origine e la disposizione delle arterie della meninge. La precisione dell'artista nel riprodurre i dettagli del cranio è stata spesso lodata, ma sono altri gli aspetti che vorrei mettere in risalto.

In primo luogo mi sembra indiscutibile che il rapporto fra testo e immagine implichi la volontà di pubblicare a stampa questo materiale. Ciò spiegherebbe, fra l'altro, la tecnica grafica sviluppata dall'artista, poiché l'ombreggiatura a linee parallele molto fitte sembra ideale per essere tradotta dal bulino su una lastra di rame.

Che il pittore intendesse far stampare i suoi disegni anatomici è confermato almeno da due fonti.

Nella prima biografia dedicata a Leonardo, redatta intorno al 1527, lo storico Paolo Giovio ricorda come l'artista avesse imparato nelle scuole di medicina a sezionare i cadaveri dei malfattori "con fatica disumana e ripugnante ... allo scopo di riuscire a dipingere le varie flessioni e tensioni delle membra per forza di nervi e di giunture seguendo fedelmente l'ordine della natura. Perciò raffigurò in tavole, con cura mirabile, la forma di tutti i più piccoli organi fino alle vene più sottili e alle parti più segrete dello scheletro, affinché da quell'annosa fatica se ne traessero, mediante l'incisione su rame (*typis aeneis*, nell'originale testo in latino), infinite copie a profitto dell'arte" (Barocchi 1971, pp. 7-8).



Un tale progetto sarebbe costato una fortuna, ma esistono degli indizi per sostenere che Leonardo fece davvero incidere alcune tavole di questo genere, poiché numerose pagine di un taccuino di schizzi (1517) di Albrecht Dürer, oggi a Dresda, debbono essere state copiate da tali incisioni perdute, in quanto riproducono in controparte disegni di Leonardo tuttora esistenti.

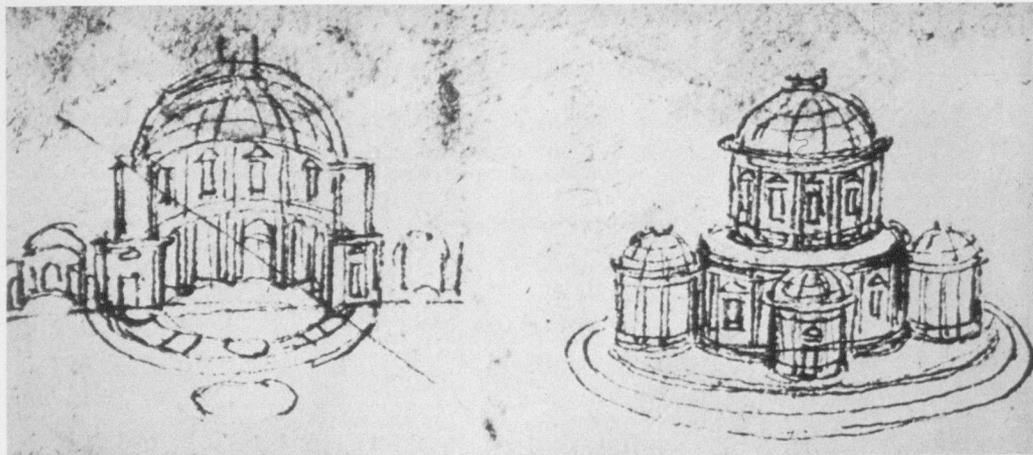
Inoltre non dobbiamo dimenticare la testimonianza dello stesso Leonardo, che su un foglio risalente all'inverno del 1510-1511 annotò le seguenti parole: "Questo modo sintetico di illustrazione ... ne darà piena e vera conoscenza, e acciocché questa venga diffusa a beneficio degli uomini, io insegno il modo di ristamparlo con ordine e prego voi successori che non lesinate per farle stampare" (*Leonardo da Vinci...* 1979, p. 80). Giunto alla fine della vita, Leonardo si preoccupava della sopravvivenza della sua eredità intellettuale, ma è indubbio che già a partire dal 1489 intendesse far pubblicare i suoi spettacolari fogli anatomici.

Il secondo punto che vogliamo mettere in risalto è il modo in cui Leonardo ha sezionato sagittalmente il teschio nel disegno *Spaccato del cranio*. Geniale non è solo la tecnica grafica, bensì anche il modo in cui la rappresentazione del cranio viene concettualizzata. Nessuno prima di Leonardo aveva sviluppato l'idea di riprodurre in un'unica veduta l'interno e l'esterno del teschio in modo da rendere lampante il rapporto fra le cavità e i caratteri di superficie. E una tale idea non poteva venire se non a chi padroneggiava la pratica architettonica di pensare un edificio presentando contemporaneamente l'alzato interno ed esterno del modello.

Val la pena infine di soffermarsi sul testo che accompagna questa prestazione grafica straordinaria. Leonardo non si era solo proposto di risolvere alcuni problemi di morfologia disegnando accuratamente le cavità del cranio, ma voleva anche identificare la sede dell'anima. Nel suo commento constatò che le cavità craniche possiedono la medesima profondità, e pensò pertanto che terminassero in una linea verticale in corrispondenza del *sensus communis*. Il "senso commune", per usare le sue stesse parole (Richter 1970, Nr. 836), era il punto in cui, secondo la scienza medioevale, le impressioni derivanti da tutti i sensi convergevano e si fondevano, era

Leonardo da Vinci,
Studi del sistema nervoso,
disegno su carta azzurra
preparata, punta d'argento,
penna e inchiostro marrone,
circa 1487. Windsor Castle, RL
12613v, Collezione di Sua
Maestà Elisabetta II

Albrecht Dürer,
Schizzi anatomici (da Leonardo
da Vinci), disegno, penna
e inchiostro marrone, 1517.
Dresda, Sächsische
Landesbibliothek,
Taccuino di Dresda, fol. 130v



Leonardo da Vinci, Spaccato e alzato di un edificio a pianta centrale, disegno su carta, penna e inchiostro marrone, circa 1490. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, fol. 205v

la sede dell'anima, una specie di interfaccia tra il mondo e la mente, come ha ben detto Martin Clayton (Clayton 1996, p. 44).

Ciò che colpisce l'osservatore moderno è il contrasto fra l'accuratezza scientifica della prova grafica, che potrebbe essere tranquillamente utilizzata per illustrare un manuale di anatomia contemporanea, e l'omaggio al sapere convenzionale del commento. In altre parole, Leonardo interpreta in modo corretto le strutture relativamente semplici, visibili a occhio nudo, e in questi casi emenda gli errori del passato. L'illustrazione e l'enumerazione dei denti in alto a sinistra può sembrare superflua e pedante, ma lo è meno quando si ricorda come ai suoi tempi alcuni difendessero l'opinione di Aristotele, secondo cui le donne possedevano un numero inferiore di denti rispetto agli uomini.

Tuttavia, quando Leonardo non poteva constatare con i suoi occhi che le cose stavano diversamente da quanto veniva tramandato, egli accettava supinamente il sapere tradizionale, perché non aveva le basi filosofiche per confutarlo. Del *sensus communis* abbiamo già detto. Qui ci limiteremo a discutere brevemente altri due esempi.

In un foglio in cui l'artista ha disegnato in spaccato il coito fra due corpi visti di profilo, Leonardo è stato il primo a rappresentare la spina dorsale curva in modo corretto; ma quando ha affrontato il problema della fecondazione si è affidato ciecamente all'autorità ipocratica ripetuta da Avicenna (citato nel testo leonardesco): a detta di Ippocrate, il seme maschile, detto 'fluido animale', era prodotto dalla spina dorsale e perciò Leonardo s'inventò un canale inesistente per collegare la regione lombare con la parte superiore del pene.

La didascalia "albero di vene" tra le gambe di un uomo disegnato su un foglio, oggi a Windsor, rinvia invece alla concezione galenica del sistema vascolare (Leonardo da Vinci... 1979, p. 21). Quando si vede un disegno anatomicamente così inadeguato si fa fatica a credere che lo stesso uomo, circa vent'anni più tardi, potesse avvicinarsi alla soluzione del funzionamento del sistema circolatorio; ma intorno al 1494-1495 Leonardo si accontenta di ripetere quanto affermato dalla tradizione medioevale. Adottando il punto di vista galenico, fa nascere il sistema venoso dal fegato e

Leonardo da Vinci, Il coito, disegno su carta, penna e inchiostro marrone, 1492-1493. Windsor Castle, RL 19097v, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II



lo illustra ispirandosi all'analogia xilografia nell'edizione italiana del *Fasciculus medicinae* di Ketham, come indicano la testa calva, la posizione del corpo e soprattutto quella delle mani.

Promosso a pieni voti in osteologia, intorno al 1495 Leonardo possiede nozioni fisiologiche ancora piuttosto incerte. A questa prima fase della ricerca subentra una pausa di circa dieci anni, in cui l'artista sembra aver ignorato lo studio dell'anatomia. Come spiegare questo silenzio?

Alcuni studiosi ritengono che un nuovo interesse per la matematica abbia assorbito le sue energie distogliendolo dalla ricerca anatomica. Fra il 1496 e il 1506 l'artista collaborò con il matematico Luca Pacioli, e queste esperienze avrebbero rafforzato in Leonardo la tendenza a osservare i processi fisiologici attraverso il filtro della geometria e della meccanica, imponendo quindi una revisione del materiale anatomico raccolto sino a quel momento (Keele 1984, p. 27).

Si tratta di una spiegazione plausibile per comprendere alcuni indirizzi della ricerca futura di Leonardo, ma il motivo principale della pausa di riflessione va cercato piuttosto in alcuni fatti che cambiarono la storia della medicina intorno al 1490 e che resero Leonardo consapevole della limitatezza dei propri orizzonti. L'artista non era più soddisfatto dei suoi risultati parziali e frammentari.

Leonardo da Vinci, Sistema vascolare, disegno su carta, penna e inchiostro marrone su tracce di matita nera (gli organi sono acquerellati in verde), circa 1494-1495. Windsor Castle, RL 12597, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II

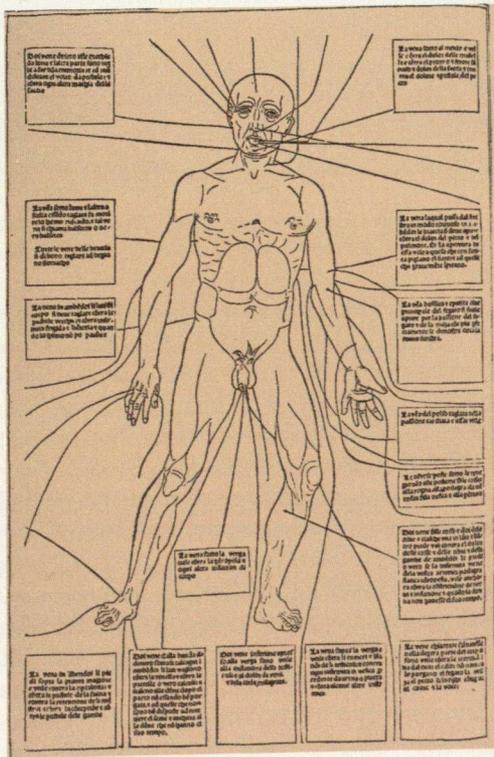
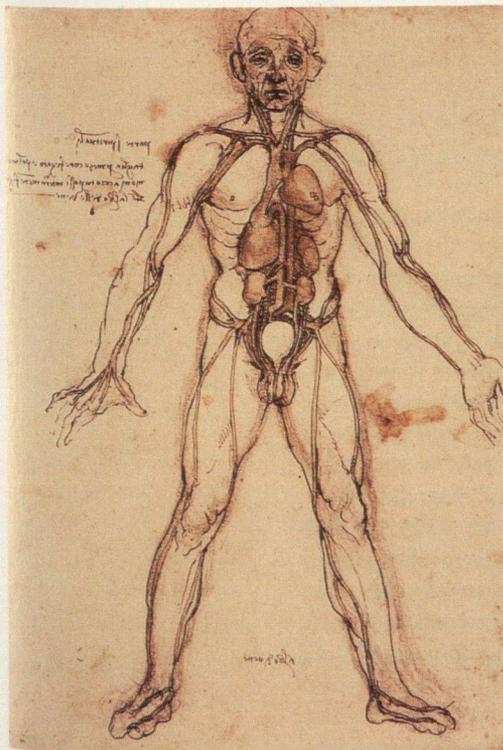
Il sistema vascolare, xilografia del Fasciculus medicinae di Johannes von Ketbam, Venezia 1494

Si trova una prima risposta nella traduzione italiana dell'*Anatomia* di Mondino, apparsa a Venezia nel 1494. Leonardo non conosceva il greco e leggeva a fatica il latino. Sino ad allora si era arrangiato con l'aiuto degli amici, ma dal 1494 il trattato più importante del tardo Medioevo gli era divenuto finalmente accessibile in una versione integrale.

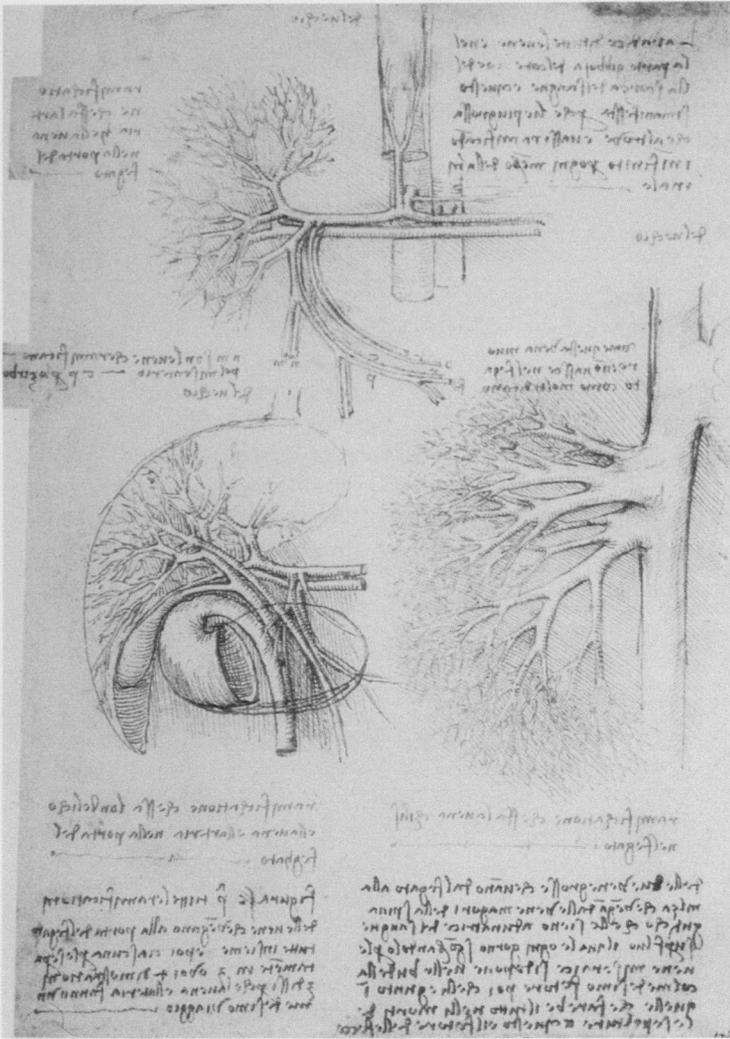
Tuttavia, a provocare la pausa di riflessione deve essere stata soprattutto la rinascita degli studi galenici.

Alla fine del Medioevo le opere maggiori di Galeno erano state tradotte integralmente. Tuttavia circolavano numerosi apocrifi e l'interpretazione dei testi era ancora piuttosto primitiva. È stato un grande merito dei medici umanisti non solo quello d'aver riscoperto parecchi trattati in precedenza sconosciuti al mondo occidentale, ma soprattutto quello di aver depurato con il filtro della filologia il canone galenico ricevuto in eredità dal Medioevo. Fra i vari protagonisti di questa rinascita vi fu il medico ferrarese Nicolò Leonico, a cui si devono alcune delle migliori 'novae translationes', basate su codici greci autentici: le prime opere ad apparire per i tipi di Aldo Manuzio furono il *Methodus medendi* e l'*Ad Glauconem*, stampati nell'anno 1500 (Durling 1961, pp. 230-305).

Per quanto concerne la cronologia delle ricerche anatomiche di Leonardo, si può ricordare che già nel 1495 lo stesso Aldo Manuzio aveva annunciato la pubblicazione delle opere di Ippocrate e Galeno, sostenendo la necessità di padroneggiare la lingua greca per chi desiderava esercitare la professione medica (Durling 1961, pp. 231-36).

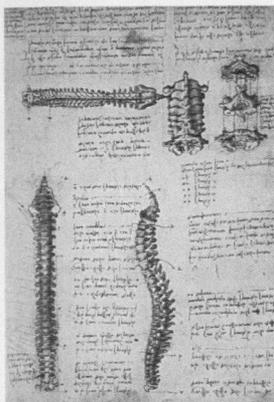


Leonardo da Vinci,
I vasi sanguigni del fegato,
disegno su carta, penna
e inchiostro marrone su tracce di
matita nera, circa 1508. Windsor
Castle, RL 19051v, Collezione
di Sua Maestà Elisabetta II



La rinascita degli studi galenici deve avere inferito un duro colpo alle ambizioni di Leonardo. L'artista comprese che le sue cognizioni erano in parte inadeguate, e che non avrebbe potuto pubblicare un trattato di anatomia senza aver prima studiato gli scritti originali di Galeno. Per poter leggere le fonti greche aveva però bisogno d'aiuto, e fu forse questa la causa principale – insieme alle travagliate vicende politiche vissute dal ducato sforzesco verso la fine del XV secolo – che represses per quasi un decennio la sua inclinazione alla medicina.

Tornato a Firenze per dipingere la *Battaglia d'Anghiari*, Leonardo si dedicò nuovamente agli studi di anatomia anche perché l'Ospedale di Santa Maria Nuova, dove l'artista depositava i frutti dei suoi guadagni, gli forniva numerose occasioni per esercitare la dissezione. Memorabile fu l'incontro con un vecchio centenario, poiché Leonardo volle indagare le cause di una morte, ai suoi occhi, dolce e pacifica. L'assenza di grassi e di 'umori', che di solito ostacolavano un'osservazione analitica, gli consentì di portare a termine la più completa ricognizione da lui mai tentata del-



Leonardo da Vinci, Studi della spina dorsale, disegno su carta, sanguigna, penna e inchiostro marrone, 1510-1511. Windsor Castle, RL 19007v, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II

le viscere e dei vasi di un essere umano, e gli permise di compiere delle scoperte sensazionali.

Un altro disegno mostra in alto una piccola parte del sistema venoso epatico, ma in questo caso è il testo a costituire un documento straordinario per la storia dell'anatomia: grazie all'analisi del corpo del vecchio, Leonardo diagnosticò per la prima volta la cirrosi epatica, l'arteriosclerosi, la calcificazione dei vasi e l'occlusione delle coronarie.

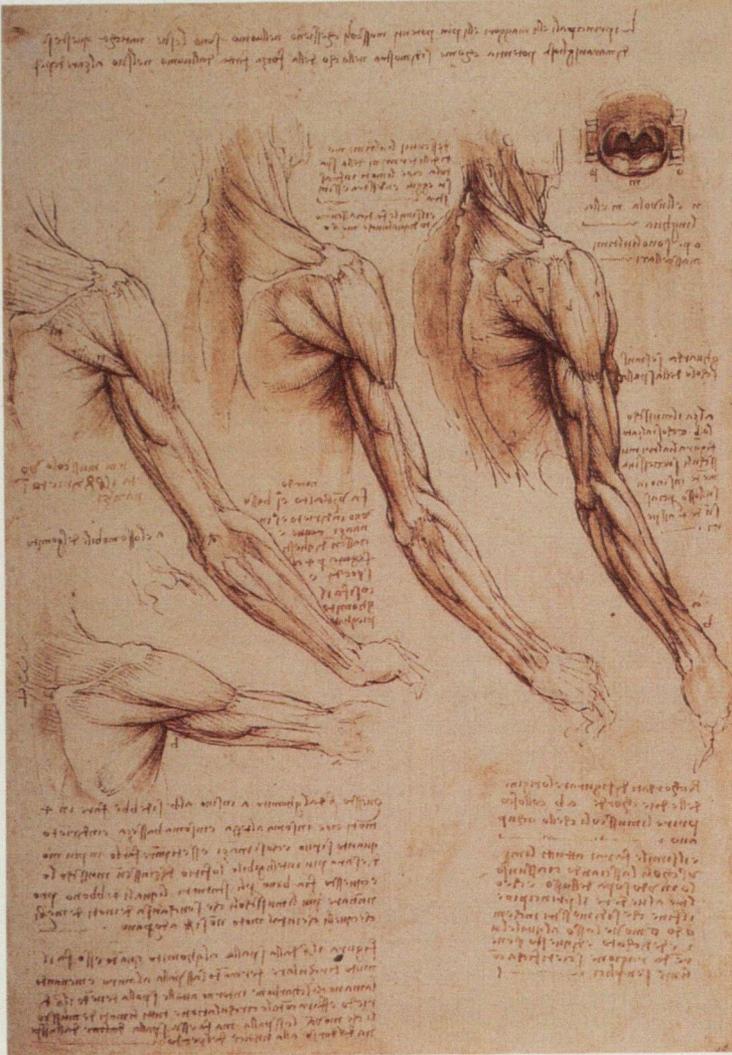
Ogni schizzo del disegno *I vasi sanguigni del fegato* è sormontato dalla didascalia "del vecchio" e il diagramma in basso a sinistra mostra, fra l'altro, i vasi sanguigni all'interno del fegato, la cistifellea, le trombe epatiche e la vena ombelicale ingrossata dalla cirrosi.

Questo successo spinse Leonardo a stendere, intorno al 1509, un'introduzione generale a un trattato anatomico, in cui l'artista incominciò a polemizzare con i medici in una sorta di paragone sulla superiorità delle arti, come aveva fatto in precedenza con gli scultori, i poeti e i teorici della musica: "E tu che dici, esser meglio il vedere fare l'anatomia, che vedere tali disegni, diresti bene, se fusse possibile vedere tutte queste cose che in tal disegni si dimostrano in una sola figura" (Richter 1970, Nr. 796). Queste parole rivelano come Leonardo, col passar degli anni, stesse diventando sempre più consapevole nei propri mezzi.

Trasferitosi di nuovo a Milano, entrò in contatto con Marcantonio Della Torre, professore a Pavia, che gli garantì l'accesso al sapere greco, in particolare galenico. Purtroppo, la peste del 1511 si portò via il giovane amico, ma l'inverno del 1510-1511 fu memorabile per la storia dell'anatomia, e convinse Leonardo a riformulare un programma di ricerca che ci è giunto sotto il titolo di "Ordine del libro": "Questa mia figurazione del corpo umano ti sarà dimostra non altrimenti, che se tu avessi l'omo naturale inanti, e la ragon si è, che se tu vuoi bene conoscere le parti dell'omo anatomizzato, tu lo vuoi - o l'ochio tuo - per diversi aspetti, quello considerando di sotto, e di sopra, e dalli lati, voltandolo e cercando l'origine di ciascun membro ... [È pertanto necessario condurre più anatomie e] per il mio disegno ti fia noto ogni parte e ogni tutto mediante la dimostrazione di 3 diversi aspetti di ciascuna parte, perché quando tu avrai veduto alcun membro dalla parte dinanzi con qualche nervo, corda, o vena che nasca dalla opposita parte, ti fia dimostro il medesimo membro volto per lato o dirieto; non altrimenti che se tu avessi in mano il medesimo membro e andassilo voltando di parte in parte insino a tanto che tu avessi piena notitia di quello che tu desideri sapere" (Richter 1970, Nr. 798).

Ancora una volta la genialità di Leonardo non si limita al virtuosismo della riproduzione grafica, ma si estende alla chiarezza concettuale con cui affronta il problema di una trasmissione completa delle informazioni raccolte. Gli organi sono trattati come se fossero delle sculture visibili da più angolazioni, e il disegno *Studi della spina dorsale* fa inoltre ricorso a uno 'smontaggio' delle vertebre cervicali. Questo modo di rappresentare le singole parti di una struttura complessa ci è così familiare nella sua attualità, da renderci ciechi di fronte all'originalità di Leonardo. È stato lui a

Leonardo da Vinci, Studi
miologici, disegno su carta,
sanguigna, penna e inchiostro
marrone, 1510-1511. Windsor
Castle, RL 19008v, Collezione
di Sua Maestà Elisabetta II

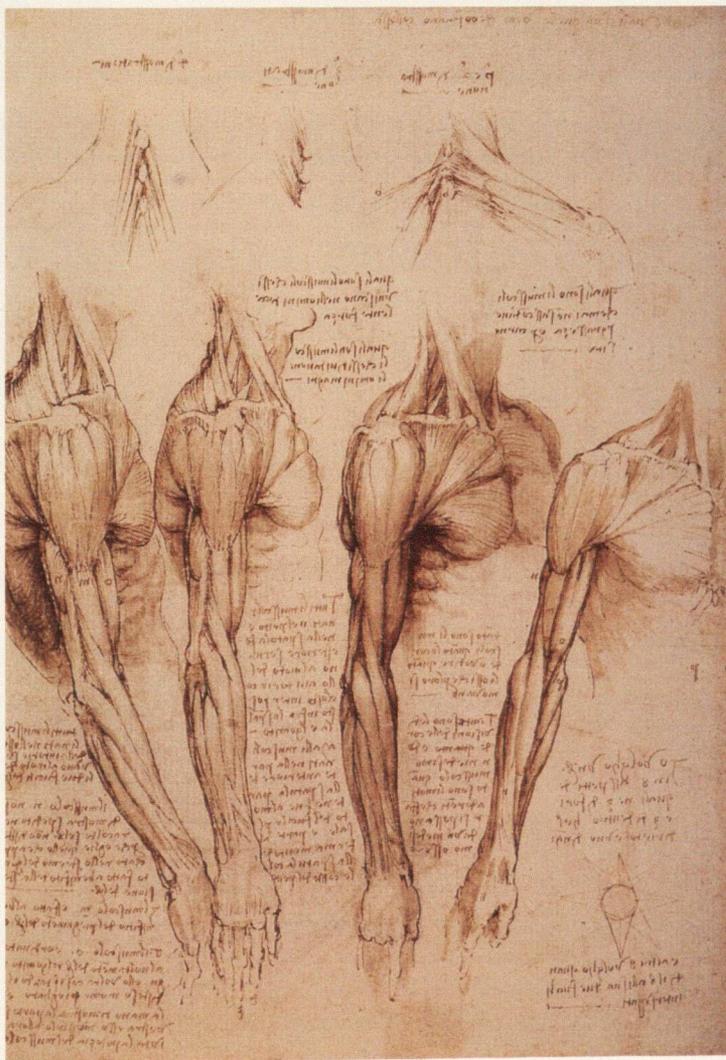


inventare questo sistema di rappresentazione efficace e moderno, e ne era pienamente consapevole, come rivela il testo in basso a sinistra: “Farai questi ossi del collo per tre aspetti, prima congiunti e poi separati, e così darai la vera immagine delle loro figure, quale gli antichi e moderni scrittori non avrebbero mai potuto dare senza un dispendio tedioso di scrittura e di tempo” (Leonardo da Vinci... 1979, p. 80).

Ecco che riappare in Leonardo, aggressivo, arrogante e al contempo insicuro, la polemica nei confronti della parola. Solo il disegno può offrire la vera conoscenza senza annoiare l'interlocutore che vuole apprendere.

In questo foglio Leonardo ha rappresentato la curvatura della spina dorsale e ha corretto secoli di confusione sul numero delle vertebre, le loro relative proporzioni e le loro articolazioni. Ma, una volta di più, non si tratta di constatare banalmente la qualità artistica e scientifica dei suoi disegni, bensì di capire quanto sia im-

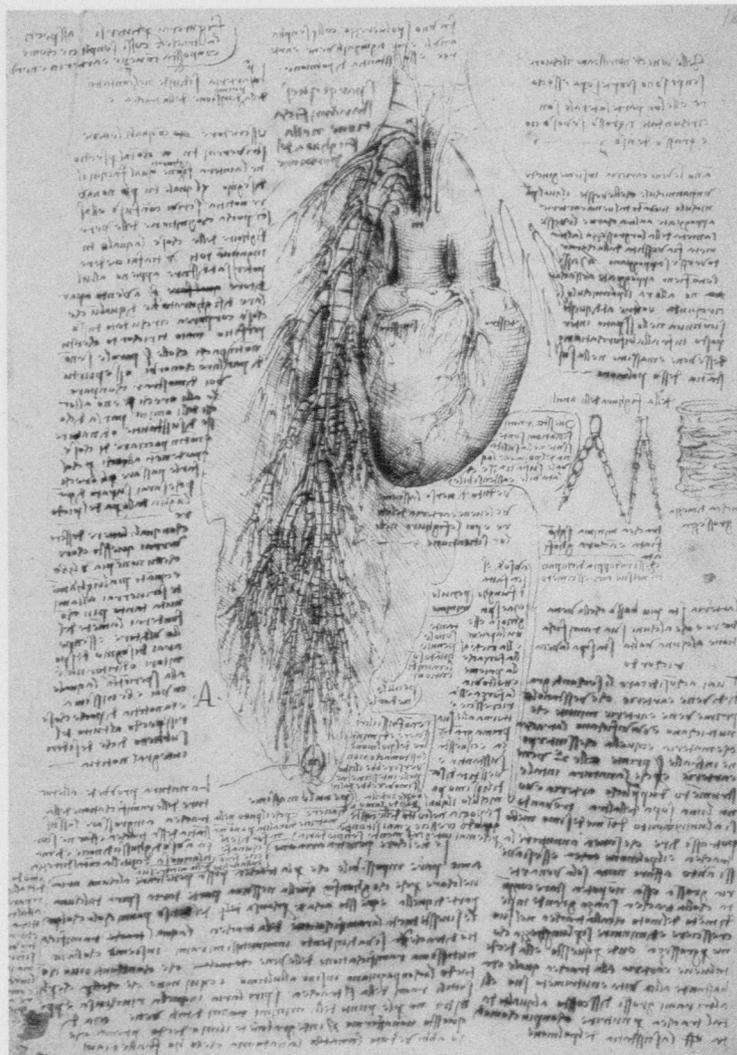
Leonardo da Vinci, Studi miologici, disegno su carta, sanguigna, penna e inchiostro marrone, 1510-1511. Windsor Castle, RL 19005v, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II



La straordinaria efficacia degli studi osteologici e miologici dell'inverno 1510-1511 è dovuta anche alla capacità dell'artista di immaginarsi il corpo nella terza dimensione. Mettendo a frutto gli argomenti elaborati durante la disputa del primo Cinquecento fra la pittura e la scultura, in cui Leonardo si era schierato decisamente dalla parte della prima, l'artista crea un effetto di movimento della figura altamente suggestivo, che solo la nuova tecnologia digitale può teoricamente surclassare.

La morte di Marcantonio Della Torre frenò il progetto leonardesco, ma l'artista continuò a esplorare il corpo umano da solo. La bellezza di questi disegni è così coinvolgente da trarci inizialmente in inganno: a prima vista sembrano molto precisi, ma la nostra ammirazione per l'ingegnosità di Leonardo cresce a dismisura quando ci rendiamo conto che, per i suoi studi di embriologia e cardiologia, fu costretto a ricorrere a informazioni raccolte sezionando l'utero di una vacca o a quelle fornite da un cuore bovino.

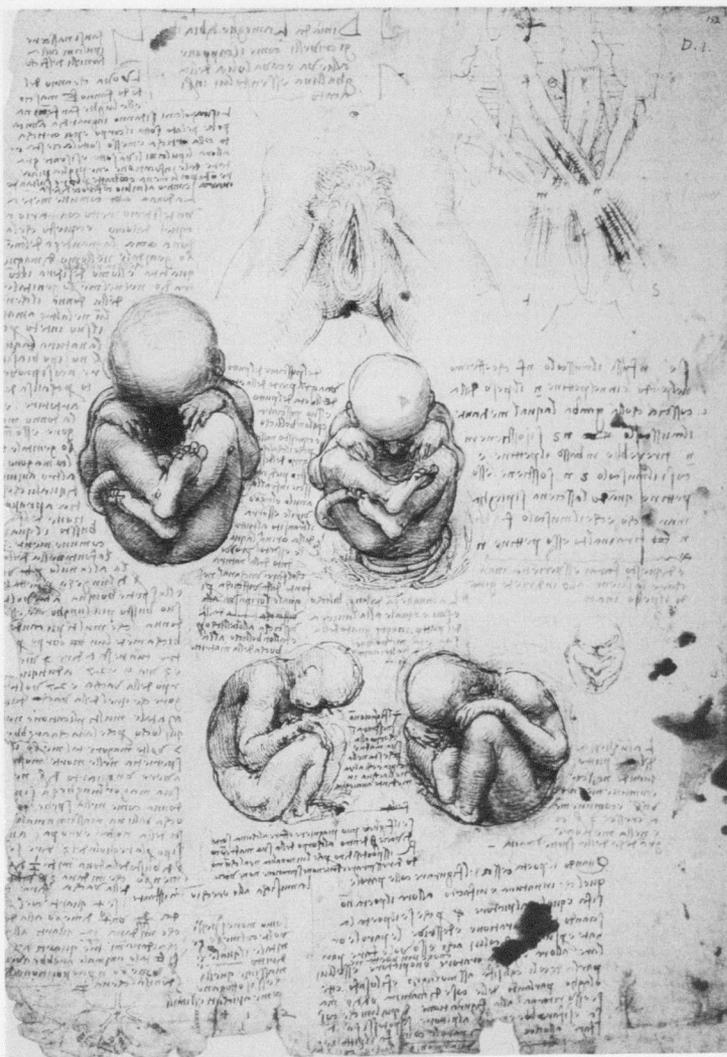
Leonardo da Vinci, Il cuore e i polmoni di un bovino, disegno su carta azzurra, penna e inchiostro marrone su tracce di matita nera, 1512-1513. Windsor Castle, RL 19071, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II



Uno dei disegni che appartengono alla serie cardiologica reca la data 9 gennaio 1513, e questi studi costituiscono l'apogeo della ricerca anatomica di Leonardo, i cui risultati si avvicinano a quelli della scienza moderna. Fu infatti il primo a identificare le cavità degli atri cardiaci e a descrivere la dilatazione durante la diastole e la contrazione durante la sistole. Inoltre, l'artista avrebbe potuto chiarire la circolazione del sangue un secolo prima di William Harvey, se solo non fosse stato riluttante ad abbandonare la fisiologia galenica del sistema cardiovascolare.

I celebri studi di embriologia sono invece deludenti, se messi a confronto con i risultati cardiologici, ma non dobbiamo ridurre il grandioso progetto leonardesco a un gioco basato sul modello binario vero-falso in relazione al sapere del presente. A conclusione di questo rapido viaggio attraverso il mondo medico dell'età moderna, preferiamo invece ribadire due aspetti del lavoro di Leonardo su cui abbiamo sinora insistito: la versatilità del suo virtuosismo grafico e il rapporto complesso fra parola e immagine.

Leonardo da Vinci, Studi di feto, disegno su carta, penna e inchiostro marrone su tracce di matita nera e rossa, in parte acquerellato, 1511-1513. Windsor Castle, RL 19101, Collezione di Sua Maestà Elisabetta II



Se paragonati ai disegni del 1489, gli ultimi fogli dell'artista rivelano un accentuato interesse per il commento. Solo due o tre anni prima Leonardo aveva polemizzato contro la prolissità dei trattati di medicina; eppure, quanto più si addentrava nel discorso medico, tanto più gli riusciva difficile raggiungere una sintesi. Più la sua ricerca si faceva analitica e più si rendeva conto che le immagini non sono sufficienti a rappresentare la complessità del corpo umano. Verso la fine della vita Leonardo si riconciliò con la parola scritta e, sintomo di grande umiltà intellettuale, si preparava a un compromesso nel nome del progresso scientifico.

Il virtuosismo tecnico rimase invece intatto nel corso degli anni. Sappiamo che Leonardo ha sezionato almeno un feto abortito a cinque mesi, e se vedere un feto umano nell'utero di un animale può sorprendere gli esperti di anatomia, non possiamo però reprimere la nostra ammirazione nell'osservare come Leonardo abbia saputo cogliere la trasparenza della membrana utilizzando con estremo virtuosismo le qualità espressive della sanguigna.



Leonardo da Vinci, Ritratto di Ginevra Benci, particolare, tempera e olio su tavola, 1475-1476. Washington, National Gallery of Art

Se i disegni del cranio erano stati tracciati da un architetto, e quelli miologici vennero ispirati da uno scultore, la capacità di rappresentare la trasparenza di una membrana e la consistenza della pelle poteva essere sviluppata soltanto da un grande pittore. Ed è quello che speriamo di aver dimostrato in questa sezione su Leonardo: a prescindere dall'importanza dei risultati raggiunti in campo medico, egli dovrà essere ricordato in eterno per le sue strepitose e impareggiabili tecniche di rappresentazione.

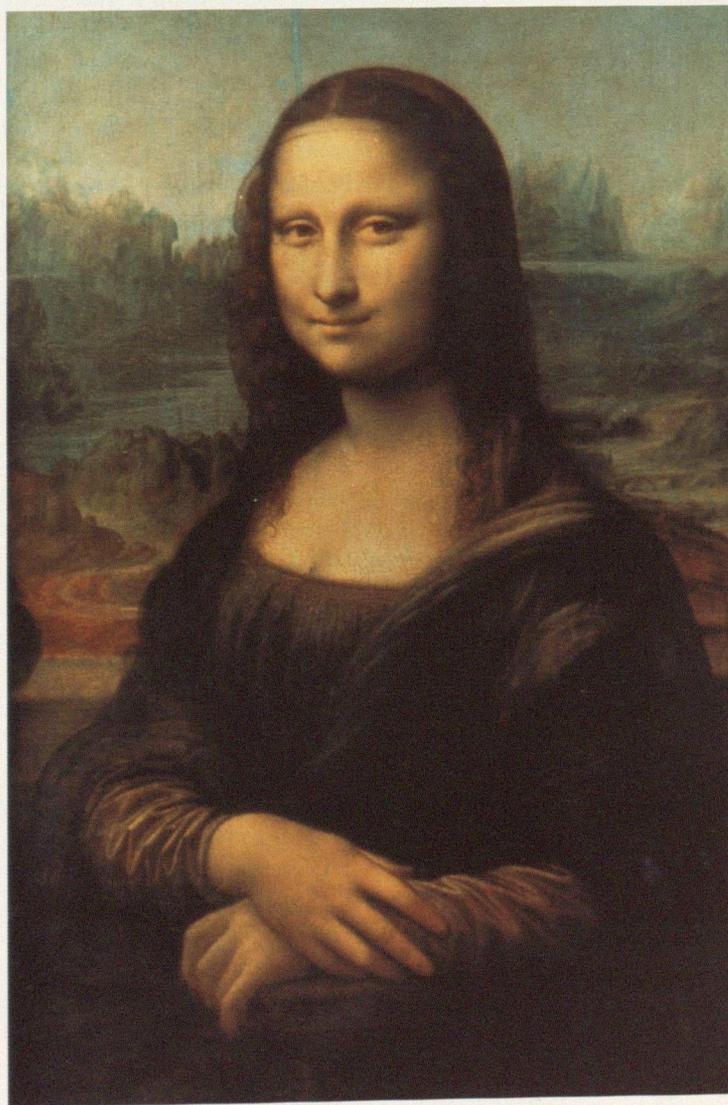
L'importanza storica di Leonardo in campo anatomico non sta tanto nell'aver osservato alcuni fenomeni per la prima volta, quanto nell'aver aperto la strada in seguito battuta da specialisti quali Berengario da Carpi e soprattutto Vesalio. E se il *De humani corporis fabrica* è adornato da trecento illustrazioni accurate, che consentono fra l'altro di mettere sotto accusa il metodo galenico faticosamente assimilato da Leonardo, ciò lo dobbiamo purtuttavia all'artista fiorentino: il suo grande contributo fu quello di sostenere che l'arte non è un mezzo nelle mani della scienza, bensì strumento di conoscenza essa stessa.

Leonardo non sembra essersi preoccupato troppo della pelle. Eppure uno dei suoi ultimi appunti anatomici è dedicato alla cute: "Definisci tutte le parti di che si compone il corpo, cominciandosi dalla cute colla sua sopravveste, la qual è spesso spiccata mediante il sole" (Richter 1970, Nr. 815). Non è molto. Ma quando ci rivolgiamo ai suoi ritratti è inevitabile convincersi che il pittore deve aver meditato a lungo su questo tema: com'è diversa la pelle d'alabastro della Ginevra Benci da quella pulsante della Gioconda.

Leonardo da Vinci, Ritratto di Monna Lisa del Giocondo, olio su tavola trasportato su tela, 1503-1504. Parigi, Musée du Louvre

Paul Valéry ha scritto: “Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau? – C’est vrai. Nous sommes ... ectoderme” (Benthien 1998, p. 9). Da questa membrana, l’ectoderma, si formano nell’embrione la pelle e il cervello. Ciò che è più profondo è dunque indissolubilmente legato alla superficie. La pelle è un confine tra noi e il mondo su cui l’individuo proietta ansie e aspirazioni, ma sarebbe sbagliato percepirla come un assoluto, come un qualcosa di immutabile. Non solo il corpo, ma anche la pelle ha una storia, come sostiene Daniela Bohde.

Chiunque può constatare come l’inquinamento moderno provochi allergie e dermatiti un tempo poco conosciute, per non parlare delle ferite inferte dalle nuove epidemie. Ma il discorso sulla pelle si fa ancora più complesso quando è interpretata come un ‘testo’ su cui s’iscrivono discorsi sociali. Per esempio, nell’età moderna la pelle dell’uomo e quella della donna avevano connotazioni diverse. Basta sfogliare il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione,



stampato nel 1528 ma redatto all'inizio del secolo, oppure il *Dialogo delle bellezze delle donne* di Agnolo Firenzuola (completato nel 1542 e pubblicato postumo nel 1548, ma già in stadio avanzato quando l'autore si trovava alla corte di papa Clemente VII) per cogliere queste differenze. Nel suo *Dialogo* sulla bellezza Firenzuola fa letteralmente a pezzi un corpo femminile per analizzarne le parti: la fronte deve essere di un bianco abbagliante, le orecchie e la cartilagine intorno alle narici di un rosa pallido, le guance vermiglie, il mento appena arrossato e con una fossetta al centro, il collo di un bianco avorio, infine il piede, tanto importante quanto il volto, dovrebbe essere bianco come l'alabastro (Cropper 1976, pp. 383-384).

Firenzuola realizza con le parole ciò che Leonardo aveva già compiuto con il bisturi e lo scalpello. Il corpo è ridotto in frammenti, ma in Firenzuola la pelle e il corpo femminili non sono solo sezionati, bensì anche idealizzati sulla falsariga di un preciso canone estetico imposto dalla poetica del petrarchismo.

La 'bellezza' era un concetto fondamentale nella teoria artistica del XVI secolo, anche perché la bellezza del corpo veniva spesso interpretata come un riflesso della bellezza dell'anima. Così si esprime il Castiglione nel quarto libro del *Cortegiano* mettendo esemplarmente le parole in bocca a Pietro Bembo: "da Dio nasce la bellezza ed è come circolo, di cui la bontà è il centro; e però, come non po esser circolo senza centro, non po esser bellezza senza bontà: onde rare volte mala anima abita bel corpo, e perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca ...; la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo. Non è adunque da dir che la bellezza faccia le donne superbe o crudeli" (Castiglione 1960, libro IV, 57-59, pp. 344-346).

Nel contesto di Leonardo è inoltre interessante notare come per Bembo-Castiglione la bellezza "sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene" (Castiglione 1960, libro IV, 58, p. 344), mentre per Firenzuola, che segue le orme di Dante e del Petrarca, il sorriso femminile "fa diventare la bocca un paradiso" (Firenzuola 1848, Vol. I, p. 268). E mi sembra che Vasari abbia visto meglio di altri quando nella *Gioconda* non scorse un atteggiamento malinconico, bensì un'allegria moderata come espressione confacente alla bellezza proverbiale di 'madonna Lisa'.

Gli ultimi studi su Leonardo datano la *Gioconda* tra il 1503 e il 1506 per la composizione, e il 1510 e il 1513 per la rielaborazione del paesaggio (Marani 1999, pp. 187-194). Il dipinto è pertanto coevo alla stesura di un dialogo di Giangiorgio Trissino intitolato *I ritratti*, redatto intorno al 1513-1514 ma ambientato a Milano nel 1507 circa. L'opera finge di riprodurre una conversazione avvenuta fra Vincenzo Macro e Pietro Bembo, in cui il primo dipinge con le parole il ritratto di una gran dama ferrarese incontrata mentre si recava alla messa. Dalla descrizione Bembo intuisce come la bella altri non sia che la marchesa di Mantova, Isabella d'Este, di cui Leonardo disegnò un ritratto, oggi al Louvre, nell'anno 1500. L'opera del Trissino è modellata sull'esempio delle *Icones* di Luciano, in cui l'autore loda prima le qualità fisiche e poi

le virtù morali di Pantea, una donna famosa dell'antichità. Luciano confronta la bella con le figure femminili create dai più grandi poeti, scultori e pittori, e Trissino, emulando il suo modello, ricorda che Isabella è stata effigiata dal Mantegna e per l'appunto da Leonardo da Vinci.

Per noi, tuttavia, è ancor più interessante che il Trissino invochi l'aiuto del Petrarca celebrato come "il migliore dei pittori" (Rogers 1988, pp. 49-50).

Era stato il Petrarca a creare il *locus classicus* dell'irrappresentabilità della 'bellezza' perfetta nei due sonetti dedicati al ritratto di *Laura* disegnato da Simone Martini. Ed è quindi un dettaglio rivelatore che la bella del Giorgione oggi a Vienna si stagli sullo sfondo di un *lauro* verdeggiante.

Sul verso del dipinto si legge: "1506 a di primo zugno fo fatto questo de man de maistro Zorzi de Chastel fr[ancho] cholega de maistro Vinzenzo Chaena ad istanza de messer Giacomo". Un'opera destinata dunque a tener desta la passione dell'amante o del marito. Ma lei chi è?

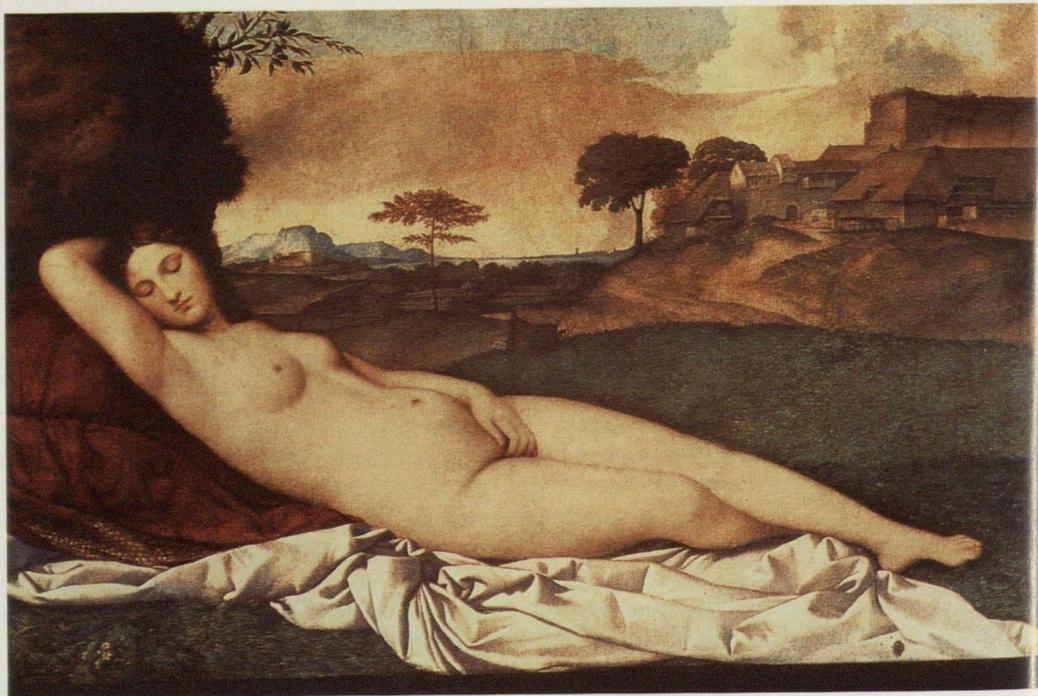
Su questo punto regna un profondo disaccordo fra gli esperti. C'è chi crede che Giorgione abbia effigiato una poetessa poiché l'alloro era utilizzato per incoronare i poeti; molti sono convinti di trovarsi semplicemente di fronte al ritratto di una donna, forse una cortigiana, di nome Laura oppure Dafne, per via della pianta alle sue spalle; c'è persino chi pensa a un ritratto commissionato in occasione di un matrimonio; altri ritengono invece che Giorgione non abbia voluto dipingere una donna reale, bensì la poesia lirica amorosa in cui viene esaltata la bellezza femminile *tout court*.

L'immagine è ambigua. Il riferimento alla Laura del Petrarca è immediato per lo spettatore avveduto, e se il poeta sostiene nei suoi sonetti che una bellezza perfetta non è rappresentabile, qui Giorgione sembra raccogliere la sfida per vantare il potere della pittura capace di riprodurre i colori della bellezza naturale là dove la metafora poetica fallisce o si fa muta (Cropper 1986, p. 183). Ma come riconciliare la nudità carnale della modella con lo sguardo umile della "gentil Donna" amata dal Petrarca? (Petrarca 1960, Rime LXXVII-LXXVIII, pp. 146-147).

Quale che sia la verità, ci sembra che si debba porre maggiore attenzione al rapporto fra la pelle e l'abito, soprattutto se fosse possibile dimostrare che la bella si è gettata per un momento sulle spalle la veste con il bavero impellicciato dell'amante (Junker 1993, pp. 49-58).

I trattati del Cinquecento sulla donna, genere letterario molto diffuso, dedicavano gran spazio al problema del decoro. Firenzuola, per esempio, affrontò spesso il tema del comportamento lecito in società, e si chiese quali parti del corpo una donna potesse esporre allo sguardo dei cortigiani senza perdere in stima e in rispettabilità. Altrettanto importanti erano i vestiti: in un contesto appropriato l'opulenza degli abiti era tollerata come un segno di magnificenza, ma in generale i trattati tendevano a castigare comportamenti esibizionisti o disinvolti.

Su questi argomenti, la pelle e l'abito, il *Libro della bella donna* di Federigo Luigini, pubblicato a Venezia nel 1554, è partico-



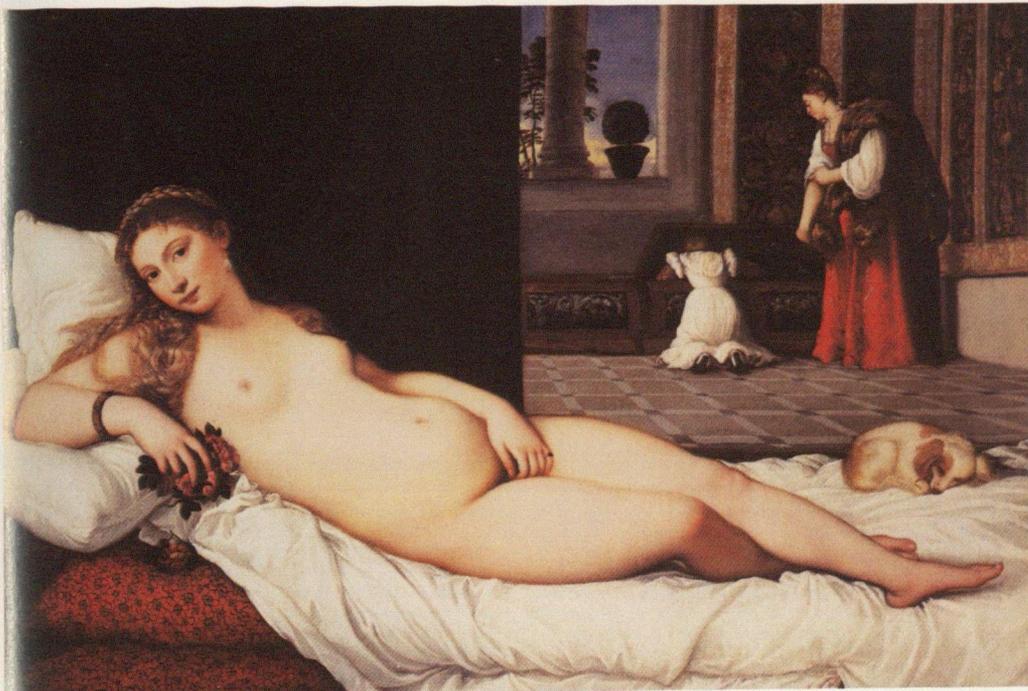
Giorgione (e Tiziano Vecellio),
Venere, olio su tela, circa 1508-
1510. Dresda, Gemäldegalerie

laramente prezioso. Ambientato in una villa dove si riuniscono sette amici dopo la caccia per discutere della donna ideale, il dialogo si distingue per la mancanza di pretese filosofiche e per il distacco dai cerimoniali cortigiani.

Luigini non ha problemi a dire che a lui la donna piace nuda. Possibilmente con i riccioli biondi, una piccola bocca di rosa, i seni sodi dai capezzoli rivolti all'insù, il ventre moderatamente adiposo, le morbide cosce, i piccoli piedi e soprattutto una pelle candida, qualcosa di simile alla *Venere* di Giorgione a Dresda, una volta liberata dalla pellicola giallastra che la deturpa (Rogers 1988, pp. 52-53). Come sostenuto da Alessandro Ballarin, da Mauro Lucio e da chi scrive, seguendo un'indicazione di Giovanni Morelli, quanto si vede oggi a Dresda è stato interamente dipinto da Tiziano, ferma restando l'invenzione giorgionesca. Di diversa opinione è Carlo Ginzburg (Ginzburg 1998, p. 4).

La donna di Luigini non è calata in una realtà sociale, ma è il prodotto di fantasie maschili, e nella sua immaginazione i vestiti svolgono una funzione solo nella misura in cui accentuano la bellezza del corpo femminile agli occhi dell'amante. Benché abiti sontuosi calzino bene su una dama di rango, l'autore, appoggiandosi all'autorità di Plutarco, Apuleio e Ariosto, opta comunque per il nudo. E, se una donna deve proprio andare in giro con qualcosa addosso, si vesta di un sottile velo trasparente.

Giorgione aveva espresso gli stessi concetti in pittura mezzo secolo prima. Il velo bianco della sua Laura forma una curva leggera accarezzandole il seno, mentre il capezzolo si confonde con la morbida pelliccia del bavero. Il gesto è ambiguo: sta per sfilarsi il capo preso in prestito dall'amante o è sul punto di chiudere lo spi-



Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela, 1538. Firenze, Galleria degli Uffizi

L'erotismo di questa immagine stordisce lo spettatore, facendogli rammentare che il primo Cinquecento segna l'inizio di un nuovo genere pittorico, in parte legato alla nascita della pornografia. Fatta eccezione per il Correggio, nessuno meglio di Tiziano è riuscito a dar forma a questi sentimenti. La cosiddetta *Venere di Urbino*, che sarebbe meglio ribattezzare "la donna nuda di Pesaro", è forse il culmine di questo processo, anche per la massa seducente dei capelli. Federigo Luigini avrebbe approvato nel vedere che gli occhi non sono più chiusi, come nella *Venere del Giorgione*, bensì spalancati e invitanti: "Gli occhi di una donna sono quei, che più attirano ed allettano l'uomo ad amare ed a farsi servo d'amore ... che ciascheduna altra parte bella e riguardevole" (Rogers 1988, p. 62). Ma avrebbe ammirato anche la folta capigliatura, poiché la sua donna ideale avrebbe dovuto portare "i capelli dorati, crespi, lunghi e folti, in bionde trecce avvolti, e non già celati in rete niuna d'oro e di seta, ma scoperti sì, che ciascheduno li vegga".

Ancora una volta intendiamo porre l'accento sui mezzi della rappresentazione. *La Venere di Urbino* è un quadro profondamente carnale, non perché l'artista sia riuscito a materializzare l'immaginario erotico della letteratura contemporanea dipingendo una donna nuda in modo verosimile, bensì perché le lenzuola sono disfatte, la pelle è ornata da accessori che sarebbero piaciuti a Bataille (il braccialetto, l'orecchino) e soprattutto perché i colpi del suo pennello hanno saputo riprodurre la consistenza serica dei capelli ondulati. Chi ha visto la tela dopo il recente restauro avrà ammirato l'impasto molto grasso dei colori, che dà alla capigliatura un carattere quasi tridimensionale. L'effetto erotico non risiede tanto nel tema, quanto nel pennello gocciolante e intriso di colore di Tiziano. Come si è giunti a questo punto?



*Giorgione, Laura, olio su tela
incollata su tavola, 1506.
Vienna, Kunsthistorisches
Museum*

Purtroppo non è questa la sede per analizzare la straordinaria serie dei *Modi*, il primo ciclo di incisioni 'pornografiche' dell'era moderna realizzato da Marcantonio Raimondi su disegni di Giulio Romano nella Roma papalina del primo Cinquecento, ma ci si deve almeno chiedere perché l'immaginario erotico-pornografico sia cresciuto a dismisura nel XVI secolo. Il mito rinnovato dell'antico, libero dai pregiudizi delle epoche precedenti, deve avere avuto un peso in questa storia, ma se è vero, come sostiene Carlo Ginzburg, che nel corso di quel secolo la vista sostituì il tatto come senso erotico privilegiato, allora dobbiamo trovare una risposta più adeguata.

I fattori furono senz'altro molteplici, ma fra tutti il più importante deve essere stata l'invenzione della stampa. Ogni innovazione tecnologica nel campo della riproduzione meccanica è stata accompagnata da un ampliamento nella gamma dell'immaginario erotico: ciò è avvenuto con l'incisione, la fotografia, il cinema e recentemente con le immagini digitalizzate in internet. L'invenzione della stampa concesse per la prima volta di riprodurre il corpo, anche nudo, infinite volte. Fu essa ad alimentare il nuovo immaginario erotico, divulgando e interagendo con le invenzioni dei grandi artisti come Leonardo (autore intorno al 1504-1508 di una *Leda* molto sensuale, purtroppo andata persa, e nota solo attraverso alcune copie mediocri), Giorgione, Correggio e naturalmente Tiziano, che ebbero il coraggio di confrontarsi con i temi della mitologia antica su scala monumentale.

Se da un lato ci inchiniamo di fronte all'audacia della loro visione, che ha mutato il nostro rapporto con il corpo, dall'altro lato non possiamo però tacere le connotazioni misogine di quel progetto. È stata soprattutto la donna a pagare il prezzo di quella rivoluzione: il suo corpo divenne oggetto nelle prime illustrazioni pornografiche, fu ingannevolmente idealizzato nella pantomima mitologica e, insieme a quello dell'uomo (ma soltanto sul tavolo anatomico e non nell'arena poetica), venne ridotto in frammenti e fatto a pezzi.

Per concludere, vogliamo ritornare all'immagine da cui siamo partiti, il frontespizio del *De humani corporis fabrica* di Vesalio, perché smaschera e mette a nudo la misoginia dell'epoca.

Le statistiche ci dicono che la maggior parte dei criminali appartiene al sesso maschile, e le fonti confermano che le anatomie del corpo virile erano più numerose. Non solo. La maggioranza degli anatomisti del XVI secolo condivideva l'opinione di Aristotele, secondo cui la donna era una copia imperfetta dell'uomo, degna di essere sezionata solo perché in essa "è gran misterio, mediante la matrice e suo feto", per citare le parole di Leonardo. Perché allora l'artista che collaborò con Vesalio rappresentò una donna e non un uomo al centro del teatro anatomico?

È possibile che si sia voluto dare all'immagine un significato allegorico. Al centro della composizione si erge uno scheletro ghignante: a lui spetta l'ultima parola, e gli autori del frontespizio hanno forse voluto contrapporlo al corpo che dona la vita. Ma appare una soluzione troppo innocua.

Più significativo è che fra i circa ottanta spettatori le donne siano



Leonardo da Vinci (copia da),
Leda e il cigno, olio su tavola,
prima metà del secolo XVI.
Firenze, Palazzo Vecchio

assenti (non sarà così nel XVII secolo, almeno in Olanda). L'immagine acquista pertanto una carica di violenza inaudita: lo sguardo collettivo, il *regard* maschile, compie l'ultima profanazione sul corpo esanime disteso sul tavolo.

Anche questo fu 'rinascimento'. Nel suo grande affresco della civiltà italiana di quell'epoca, Jacob Burckhardt si soffermò a più riprese ad analizzare la vita delle grandi dame, il loro ruolo nella società laica e nella sfera religiosa. Ventisei anni fa, una studiosa americana si è invece posta la domanda se le donne abbiano mai conosciuto un 'rinascimento' come quello immaginato dalla storiografia ottocentesca.

In un corso propedeutico alla materia avremmo potuto concentrarci sui nuovi paradigmi formali elaborati dai due artisti, quali il chiaroscuro leonardesco e la pittura tonale di Giorgione, ma così facendo avremmo perso di vista uno dei caratteri peculiari dell'epoca esaminata: la transdisciplinarietà. La metafora del corpo ci ha invece consentito di allargare il discorso al campo scientifico, senza scordare tuttavia che, all'alba dell'età moderna, una tale distinzione incominciava appena ad acquistare un senso.