

caiana

Fabio Cafagna

Sapienza - Università di Roma

Rappresentare la vita. Alcune considerazioni
sull'uso delle immagini nei manuali di anatomia
artistica tra Settecento e Ottocento

Rappresentare la vita. Alcune considerazioni sull'uso delle immagini nei manuali di anatomia artistica tra Settecento e Ottocento

Fabio Cafagna

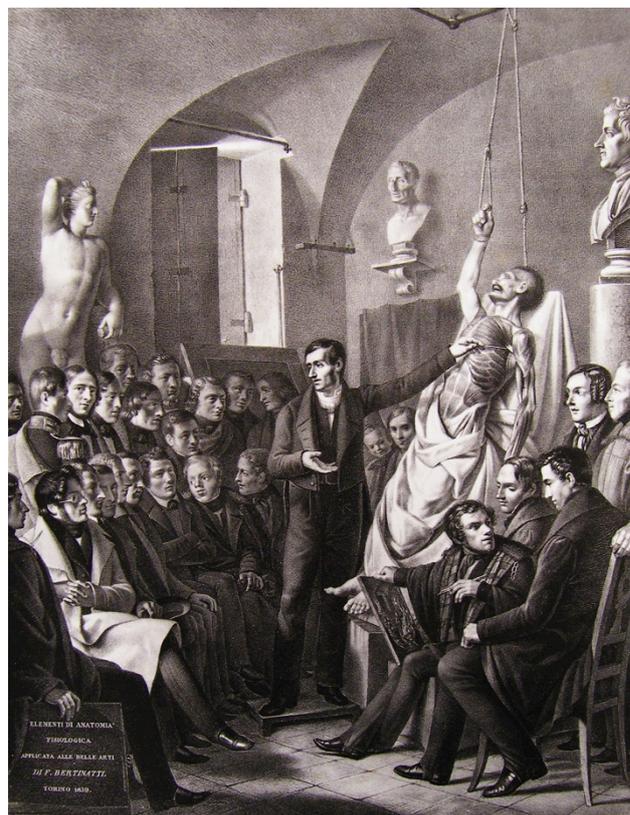
Sapienza - Università di Roma

Il frontespizio

Le *Tavole anatomiche annesse agli Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative* di Francesco Bertinatti si aprono con un sontuoso ed eloquente frontespizio (**Fig. 1**).¹ Siamo nell'anno 1837, in Italia, a Torino, nella Reale Accademia di Belle Arti. Il giovane autore del manuale, professore di anatomia artistica,² è ritratto al centro della scena, intento a illustrare il complesso innesto delle fasce muscolari tra il petto e il braccio di uno scorticato.³ Assecondando un principio di variata simmetria, ai suoi lati si dispongono allievi e docenti. Alle spalle del gruppo di sinistra, il gesso dell' Apollino, copia romana dell'ellenistico Apollo Liceo, controbilancia, sui piani compositivo e concettuale, l'immagine del cadavere. Questo, sospeso con l'ausilio di funi e fissato a un piano inclinato, esibisce una nudità ben più cruenta di quella della scultura, sebbene un lungo drappo avvolga la metà inferiore del corpo. Il rapporto tra le due figure pare ancora più espressivo se il nostro sguardo si concentra su alcuni particolari. Il profilo classico e garbato della statua, ad esempio, accompagna con fierezza la nudità eroica; la testa reclinata e la mascella cascante del cadavere, al contrario, si innestano su un corpo che sembra aver ormai perso ogni traccia di umanità. Anche gli opposti rapporti di forza tra i muscoli delle braccia, elegantemente piegate in un caso, tristemente abbandonate alla gravità nell'altro, lasciano pensare a una relazione non casuale, a un bizzarro dialogo che, davanti agli occhi incuriositi degli allievi, si sovrappone alle parole del professore. Cadavere e statua divengono, perciò, le parentesi di un inciso fondamentale

del discorso, quello in cui si raccontano le sorti di una disciplina, l'anatomia artistica, a un tempo essenziale e controversa.

Unici a occupare una posizione eccentrica rispetto allo stravagante colloquio, sono i cinque personaggi sulla destra. Tra questi, con il disegno del frontespizio sulle ginocchia, le caviglie incrociate e la testa rivolta verso un compagno, è l'autore dell'incisione, Paolo Emilio Morgari, a quel tempo valente allievo dell'accademia torinese.⁴ I tre giovani alle sue spalle sono i compagni che, con lui, realizzarono il corredo di litografie per il volume.⁵ L'identità del quarto personaggio, invece, il più anziano, rimane incerta: potrebbe trattarsi di Giovanni Battista Biscarra, direttore dell'accademia e soprintendente alla realizzazione delle tavole, o di Francesco Rossi, illustre anatomista e tutore del giovane Bertinatti.⁶



1. Paolo Emilio Morgari, Frontespizio delle *Tavole annesse agli Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative* di Francesco Bertinatti, 1837, litografia, 575 x 440 mm.

È significativo che siano proprio gli autori delle immagini a stare al limitare della scena. Essi non prendono parte alla lezione, semmai registrano le reazioni di compagni e maestri o discutono sulla validità di quanto hanno raffigurato. Proprio come noi, che a distanza di

anni lasciamo scorrere lo sguardo tra i volti e i corpi ritratti, anche loro dovettero essere discreti osservatori di una scena analoga. Ancor più importa che il loro stare sulla soglia si carichi dell'ambiguità propria di chi, testimone di un fatto, se ne tiene a debita distanza per evitare ogni compromissione e conservare una visione obiettiva degli eventi. Per tali ragioni, questi cinque personaggi saranno le guide del nostro breve viaggio nella storia della rappresentazione anatomica tra la fine del Settecento e il secolo successivo, accompagnatori esemplari nell'analisi di immagini che talora si dimostrano ambigue e problematiche.

Né cadavere né statua

Ritorniamo brevemente al dialogo tra i due nudi maschili, quello scolpito e quello scorticato. Abbiamo notato quanto si contrappongano in termini compositivi, ma dobbiamo pur ammettere che almeno un tratto comune vi sia: sono entrambi privi di vitalità. Il cadavere l'ha persa ormai da qualche tempo, prima di essere stato spellato come un novello Marsia. L'Apollino, nonostante la nobiltà dell'espressione e l'atteggiamento disinvolto nel quale è ritratto, non l'ha mai posseduta. La sua è solamente illusione di vita infusa in una statua. Tra i due nudi si dispone il giovane professore. Egli illustra i misteri del corpo umano, indicando ciò che si cela al di sotto dell'epidermide. Lo fa sorvegliato dalla statua, che sovrasta con il proprio biancore e la propria bellezza il consesso degli uditori. I nostri cinque accompagnatori sanno bene quale messaggio si nasconda nel muto colloquio che passa tra la bocca chiusa del dio e quella semiaperta del cadavere. È stato il giovane professore a svelarglielo; lo ha fatto in virtù del ruolo che essi hanno dovuto ricoprire nella lunga impresa di definizione delle tavole anatomiche. Si tratta di un dialogo fatto di tante vecchie domande, alle quali, tuttavia, corrispondono poche e incerte risposte. È possibile rappresentare la vitalità del corpo umano? Se la sua funzionalità e la sua ragione intrinseca si celano soltanto in profondità, sotto la pelle, e ancora più all'interno, come si potrà pervenire a una corretta e adeguata rappresentazione della superficie, della forma esterna? Se il movimento è un carattere sostanziale del corpo dotato di vita, come si potrà raffigurarlo osservando e

copiando un uomo morto o una statua immobile?

La rappresentazione anatomica, in modo particolare quando è rivolta agli artisti, implica dunque un paradosso inevitabile, quello che Gaston Bachelard definiva "ostacolo epistemologico".⁷ Bertinatti, i suoi quattro studenti e l'uomo più anziano che con loro prese parte all'opera lo sapevano bene. Già Leon Battista Alberti metteva in guardia il pittore dall'occuparsi di quelle cose che non si vedono, ricordando che il dominio dell'arte è per definizione costituito dal visibile.⁸ Questa ammonizione doveva risuonare con insistenza nelle orecchie di coloro che si confrontavano con la rappresentazione dell'interno del corpo umano.⁹ Ancor di più se si pensa che, almeno fino agli inizi del Novecento, penetrare significativamente con lo sguardo in un corpo significava, quasi di necessità, osservarlo dopo la morte e, dunque, quando ogni attività vitale era ormai cessata.¹⁰ D'altronde, sin dai tempi antichi, la stessa medicina ha imparato a mantenersi in equilibrio sul bordo di questa inconciliabilità. Dissezione e vivisezione, praticate al fine di individuare le cause delle malattie, implicano un esame dell'interno del corpo in condizioni atipiche, lontane dal cosiddetto stato di normalità. La dissezione, in modo particolare, consente di indagare il solo corpo morto, teoricamente e materialmente distante da quello dotato di vita.¹¹

La copia dal cadavere (scorticato o dissezionato) non potrà, perciò, per quanto rielaborata, essere sufficiente a una corretta rappresentazione dell'uomo, o quantomeno lo sarà limitatamente a quella di un corpo privo di vita. Potrà, allora, la copia dalla statua sopperire a tale mancanza? Il nostro Apollo di gesso potrà scendere dal piedistallo e correre in aiuto dell'infelice uomo anatomizzato? Bertinatti, in una sezione del trattato non pubblicata, ma che si conserva manoscritta, sembra chiaramente rispondere di no:

E quale è la statua così perfetta la cui conformazione esterna sia tanto naturale da farci supporre un'organizzazione interna in maniera che se piacesse al Creatore di soffiarvi l'aura divina fosse capace di vivere piacevolmente? Se trovansi difetti ne' modelli, crediamo che grandi sarebbero gli incomodi della più bella statua a cui fosse data vita.¹²

Una statua, dunque, quella del nostro Apollo, inadatta a compiere il benché minimo passo, incapace di aprirsi un varco tra il folto gruppo di studenti che la separa dal compagno spellato.

Poco oltre, nello stesso testo, Bertinatti ritorna sull'argomento, conscio delle implicazioni estetiche a cui il suo ragionamento conduce e desideroso di fornire un'alternativa al binomio statua-cadavere:

[...] d'altronde [...] dalle statue non si conosce che la natura di seconda mano. Collocheremmo piuttosto le statue nelle diverse classi de' modelli per convalidare quanto la natura presenta, e conviene pur dire che quando la Natura spiega tutto il suo potere fa meglio di gran lunga dell'Artista il quale volendo imprimervi il bello ideale modifica le apparenze esterne in un modo convenzionale poco adattato all'idea stessa del bello, perché tali forme scostandosi dalla natura si scostano sempre più dalla perfezione ossia dalla felicità di eseguire le proprie funzioni.¹³

Il corpo umano, dunque, non può darsi in forma di semplice copia; esso deve mostrare, per non sembrare artefatto, il proprio principio di funzionalità, la propria ragione intrinseca. Soltanto lasciando intravedere giusti rapporti tra ossa e muscoli, appropriati dinamismi sottocutanei e adeguate proporzioni tra le parti, esso parrà dotato di vita e, dunque, bello.¹⁴ In tale prospettiva, il riferimento al blocco di marmo che si anima, mostrando i difetti e le insufficienze della struttura interna, oltre che rinviare al mito cartesiano dell'uomo-macchina e a quello scientifico-prometeico dell'androide,¹⁵ apre la via a un terzo soggetto dialogante, un referente che, pur non comparando esplicitamente nel frontespizio, scandiva (e continua a scandire) con la sua presenza le ore di lezione di tutte le accademie di belle arti del mondo: il modello vivente.

Lezioni a confronto

Nel 1772 Johann Zoffany ritrae il celebre anatomista William Hunter, mentre, nel corso di una lezione alla Royal Academy di Londra, mostra sul corpo del modello quanto sta raccontando agli intervenuti (**Fig. 2**).¹⁶ Joshua Reynolds lo ascolta con attenzione attraverso il suo cornetto acustico. Dalla parte opposta dell'aula, uno scheletro completo,

probabilmente di quelli mobili, è sospeso alle travi del baldacchino che incombe sulla cattedra. La consapevolezza del medico è grande, lo dimostra l'atteggiamento vivace del suo corpo. L'indice sinistro rivolto verso il pavimento e le dita della mano destra distese sulla schiena nuda del modello esprimono la sicurezza di un uomo, figlio del proprio tempo, che abbraccia con fiducia il razionalismo pragmatico e analitico dell'empirismo inglese.¹⁷ Il professore sembra affermare che la superficie del corpo umano, se scrupolosamente indagata, diviene riflesso decodificabile di quanto accade al suo interno. Non è un caso che il modello sia posto nella medesima attitudine dell'*Écorché au bras levé* di Jean-Antoine Houdon posto lì accanto. Il confronto favorisce, infatti, la visione comparata e simultanea di quanto avviene al di sotto e al di sopra della barriera dell'epidermide.¹⁸



2. Johann Zoffany, *Hunter Lecturing at the Royal Academy*, c. 1772, olio su tela, 77,5 x 103,5 cm, Royal College of Physicians, London.

Più di un secolo dopo, nel 1888, François Sallé raffigura una scena analoga (**Fig. 3**). Mathias Duval, professore di anatomia artistica all'École des beaux-arts di Parigi, illustra la morfologia del braccio umano mostrando quello ben formato di un modello maschile. Al centro della sala è collocato l'*Écorché combattant* di Eugène Caudron; sul tavolo le ossa degli arti superiori di uno scheletro smembrato, di cui sono ben visibili le scapole, aspettano di essere messe a confronto con il braccio vivo del modello.¹⁹

Al di là delle questioni stilistiche e compositive, le due opere mostrano, a distanza di più di cento anni, una sostanziale uniformità nello svolgersi di una classica lezione di anatomia artistica. Tra

l'empirismo di Hunter e il positivismo di Duval, almeno per quel che concerne il normale svolgimento dell'attività didattica, non si registrano differenze salienti. Il modello vivente, fulcro delle speculazioni, continua a porsi al vertice di una piramide della quale scorticato e scheletro contribuiscono a definire la base. Quello che pedagogicamente interessa di più ai due docenti è favorire una visione simultanea di muscoli, ossa e superficie esterna. Sul palchetto rialzato che segna il confine tra chi istruisce e chi viene istruito, troveremo perciò gli strumenti utili a tale confronto: l'*écorché*, lo scheletro (o parti di esso) e il modello vivente.



3. François Sallé, *Une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts de Paris*, 1888, olio su tela, 218 x 299 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

Anche se apparentemente diversa alla luce di quanto ci è dato vedere nel frontespizio, la lezione di Bertinatti – lo sappiamo grazie ai numerosi documenti pervenutici – non si allontanava da quelle del celebre accademico inglese e del suo collega francese. Convinto della bontà di una metodologia scientifica che deducesse le proprie leggi sulla base di osservazioni attente, benché limitate, il professore piemontese considerava l'Inghilterra – in particolare – un terreno privilegiato di osservazione.²⁰

Che fine ha fatto, allora, il modello vivente? Perché non compare nel frontespizio di Morgagni? E perché il professore, nonostante ne scriva come di un elemento essenziale da comparare con la statua, non ne richiede la presenza, lì al suo fianco, per dimostrare le proprie teorie? La risposta a queste domande è semplice, e si cela nei documenti dell'archivio accademico e in due quadretti a olio, opera di colui che diresse i lavori per la realizzazione

delle tavole dell'atlante di Bertinatti, Giovanni Battista Biscarra.

Nelle due *Scuole del nudo all'Accademia Albertina di Torino*, datate l'una agli anni venti (**Fig. 4**) e l'altra alla metà dei quaranta dell'Ottocento, assistiamo alla lezione serale di copia dal modello. Biscarra ce ne fornisce due istantanee, dal carattere intimo e dalle pennellate veloci.²¹ Sappiamo che il disegno dal modello rappresentava un momento fondamentale nella formazione degli studenti dell'accademia torinese. Lo dimostra il fatto che la litografia della *Scuola del nudo* degli anni venti venisse collocata in apertura di un documento importantissimo, i *Regolamenti della Reale Accademia di Belle Arti* del 1825, simbolo della rifondazione accademica operata dallo stesso Biscarra a seguito dei rivolgimenti napoleonici.²² Sappiamo anche qualche cosa di più. Nelle carte d'archivio, infatti, e più precisamente nella relazione in cui una commissione di esperti si esprimeva sul manuale, appena completato, di Bertinatti, rinveniamo nota di una specifica disposizione accordata dal corpo accademico. Dopo aver consigliato la revisione di alcune sezioni del trattato, la commissione richiedeva, per favorire un migliore uso del testo e delle sue immagini, che il professore di anatomia si assumesse l'onere di valutare e scegliere, insieme con il professore del nudo (lo stesso Biscarra), l'attitudine del modello che nelle sere estive avrebbe animato l'aula.

Qualora il presente trattato Anatomico Fisiologico venga ridotto nel modo proposto dalla Commissione, essa dichiara non poter a meno di non riuscire il medesimo non solo utile, ma indispensabile ai giovani studenti, i quali trarranno inoltre maggior profitto dal medesimo, se il Professore di Anatomia stesso che lo ha dettato fosse dall'Accademia invitato ad assistere il professore del Nudo nei mesi della state una volta almeno per ciascheduna nuova attitudine del modello, affinché sul vivo facesse egli notare agli allievi la situazione, l'inserzione e l'uso di ciaschedun muscolo, non che le ragioni delle articolazioni, dopoché il professore Artista avesse corretto l'Insieme generale della figura da essi eseguita.²³

Capiamo a questo punto quali fossero i termini entro cui si disponeva la didattica di Bertinatti, e



4. Giovanni Battista Biscarra, *Scuola del nudo all'Accademia Albertina di Torino*, 1821-1824, olio su carta incollata su cartone, 57 x 78,6 cm, proprietà privata.

il rapporto di questa con le lezioni di copia dal nudo tenute da Biscarra. Non diversamente dal predecessore Hunter e in linea con quanto predisporrà il successore Duval, il professore dell'Accademia Albertina costringeva in un legame indissolubile l'osservazione attenta del modello, dello scorticato e dello scheletro. A questi tre elementi, tuttavia, se ne univa un quarto: la statua antica. L'Apollino riprodotto nel frontespizio, per quanto privo di vitalità e probabilmente dotato di una delicata struttura interna, ne è la chiara testimonianza. Ma in che modo la visione simultanea di queste realtà si combinava in un trattato di anatomia artistica? Che cosa dovevano escogitare i quattro illustratori per assecondare le volontà didattiche del professore?

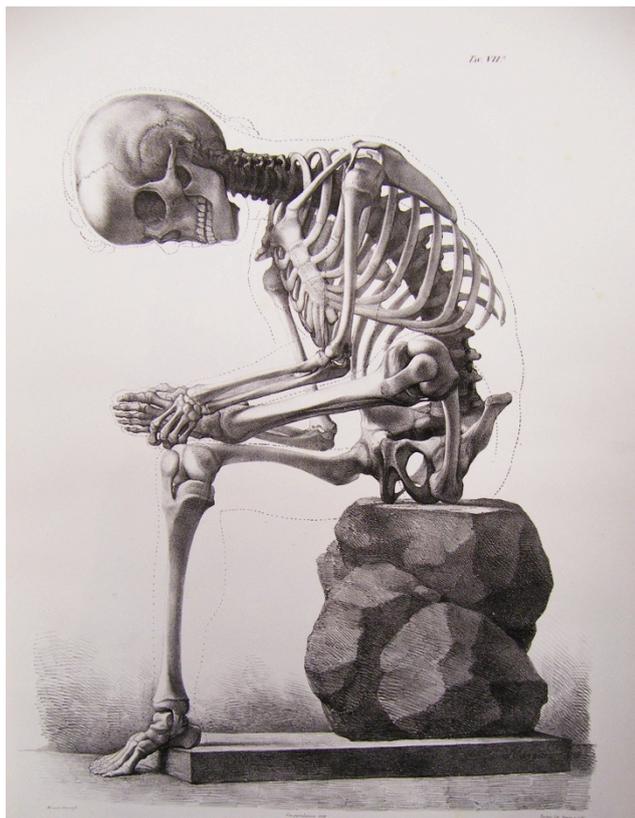
Lo Spinario

Forse tra le più celebri immagini dell'atlante iconografico di Bertinatti, opera di Leone Mecco, sono le tavole VII e VIII (**Figs. 5 y 6**). Esse mostrano lo scheletro di una bambina di dieci anni e mezzo nell'atto di cavarsi una spina dal piede, secondo la nota attitudine dello Spinario. La didascalia avverte che per facilitare la comprensione della figura si è riportato con una linea puntinata il contorno del corpo di un modello posto nella medesima posizione.²⁴ Ci troviamo di fronte all'atto di condensazione che il professore auspicava venisse praticato dagli allievi ogni qualvolta avrebbero dovuto dipingere o scolpire uno dei loro personaggi. Sovrapponendo l'immagine del modello vivente a quelle dello scheletro e del preparato anatomico, era possibile verificare il funzionamento della macchina umana ed

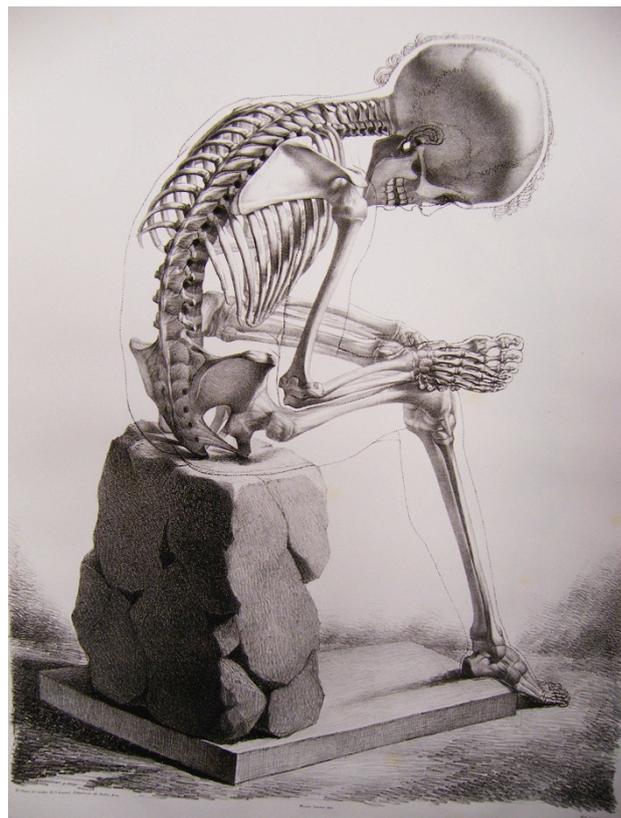
evitare errori grossolani. Inoltre, tracciando il profilo della figura intorno allo scheletro e rendendo visibili differenti livelli di profondità, il giovane artista, non solo otteneva comodamente in sintesi ciò che prima avrebbe ricavato soltanto muovendo lo sguardo dallo scheletro allo scorticato, al modello vivente, ma poteva anche tentare un primo avvicinamento alla tanto vagheggiata espressione di vitalità.²⁵ La posa, infine – e qui sta la risposta alle domande che ci siamo posti –, era normalizzata o variata sulla base di quanto proponeva l'attenta osservazione della statuaria antica. Si potevano così eliminare scorci ambigui o gesti tutt'altro che aggraziati. Lo Spinario e l'Apollino, dunque, erano interpellati in funzione di una normalizzazione della forma esteriore. Di per sé insufficienti – come ci hanno ricordato le parole dell'anatomista –, essi divenivano indispensabili nel momento in cui si doveva scegliere o valutare la posa del modello.²⁶

Si definisce in questi termini un nuovo modo di guardare alla scultura antica, riletta in funzione della moderna fisiologia e utile all'apprendimento della morfologia umana soltanto se comparata con lo scheletro, i preparati anatomici e il modello vivente: un nuovo classicismo, dunque, che si nutre di naturalismo e scienza. Lo stesso Jacques-Louis David, in fondo, era mosso da una sensibilità analoga quando, cercando l'eloquenza dei personaggi che dipingeva, si mostrava sensibile a un'estetica del corpo infarcita di conoscenze anatomiche e fisiologiche.²⁷

Si deve supporre, pertanto, che illustri dovettero essere, anche in questo campo, i predecessori di Bertinatti. All'inizio del secolo, ad esempio, il chirurgo francese Jean-Galbert Salvage, in cerca di un'associazione ideale tra studio anatomico e modelli antichi, si era procurato i cadaveri di due giovani soldati dalla bella muscolatura e, dopo averli scorticati, li aveva sistemati nel glorioso atteggiamento del Gladiatore Borghese. I loro calchi in gesso erano serviti da modello per la realizzazione delle tavole di uno dei più eleganti manuali di anatomia artistica del XIX secolo, *l'Anatomie du Gladiateur combattant*.²⁸ Nell'accostare così intimamente corpo e statua, Salvage non aveva seguito l'esempio di altri che di Hunter, il quale, nel 1775, aiutato dallo scultore Agostino Carlini, aveva dato vita al famoso *Smugglerius*, calcando il corpo spellato



5. Leone Mecco, Tav. VII delle *Tavole annesse agli Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative* di Francesco Bertinatti, 1837, litografia, 575 x 440 mm.



6. Leone Mecco, Tav. VIII delle *Tavole annesse agli Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative* di Francesco Bertinatti, 1837, litografia, 575 x 440 mm.

di un contrabbandiere atteggiato a Gladiatore morente.²⁹

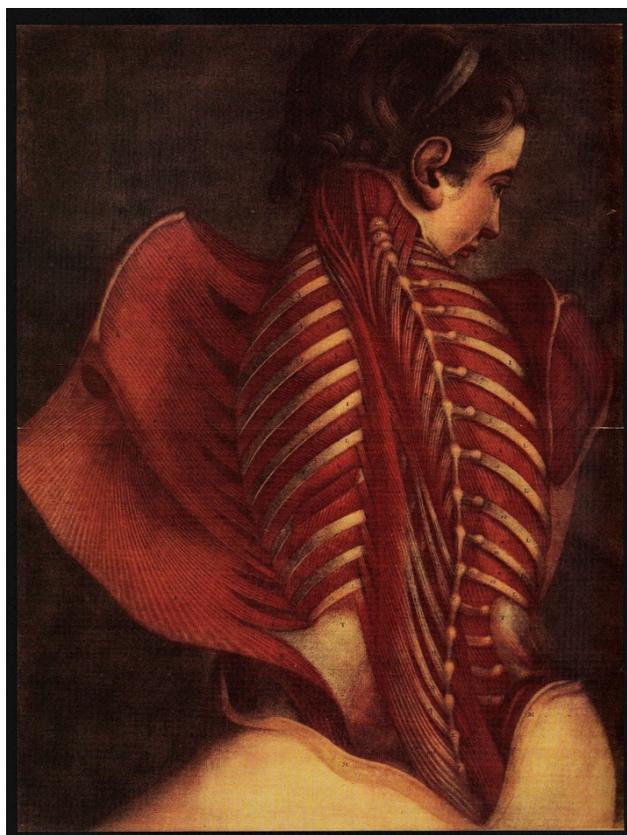
Anche in questo caso, una sostanziale omogeneità di vedute nella triangolazione Inghilterra-Francia-Italia, sintetizzata in forma di due gladiatori anatomizzati e di un bambino con una spina nel piede, si mostra come il sintomo di un'interpretazione diffusa della rappresentazione anatomica, in particolare di quella destinata a pittori e scultori. Come sapevano bene i nostri quattro giovani studenti, l'idea di un'illustrazione che cogliesse in un'unica immagine elementi complementari, normalmente percepibili uno alla volta, trovava spazio nei trattati di anatomia artistica di tutta Europa. Cercando di tenersi alla larga da ogni parzialità e credendo che la migliore risposta a chi disapprovava uno studio troppo approfondito dell'anatomia stesse nel documentarne graficamente i benefici, i quattro allievi di Bertinatti mostravano nelle loro litografie l'obiettività e la vitalità tipiche di quel naturalismo che, bifronte, si rivolgeva da una parte alla scienza e dell'altra al classicismo.

Angeli scorticati

La visione simultanea di più apparati e la loro sistemazione in conformazioni classicheggianti non era, tuttavia, l'unico espediente per ovviare all'insopportabile assenza di vita dello scorticato e della statua. Sin dalla nascita della rappresentazione anatomica, infatti, uno dei rimedi più praticati era quello, apparentemente stravagante, di fingere la vita nella morte, di dotare il cadavere di movenze vivaci e vivificanti. Riscontrabile già nelle raffinatissime tavole di Vesalio,³⁰ questo artificio aveva trovato nel Settecento le sue più sorprendenti applicazioni.

L'artista Jean-Fabien Gautier-Dagoty, reso celebre dall'attività di editore e incisore di stampe a colori, si lanciava, alla metà del XVIII secolo, in un progetto ardito, condotto dapprima con la collaborazione di alcuni medici e poi praticando di persona la dissezione di cadaveri. L'amatore delle belle arti si trasformava in anatomista e agiva nel tentativo di rendere le conoscenze mediche accessibili a un pubblico meno specializzato.³¹ Il risultato di tale metamorfosi era – e rimane tutt'oggi – stupefacente. Tra le tavole della sua *Myologie complete*,³² datata 1746, colpisce, in modo

particolare, quella della schiena anatomizzata di una giovane donna (**Fig. 7**). Il raccapricciante taglio a forma di T operato dal dissettore ne ha messa in luce la muscolatura profonda e, con essa, gli innesti dei muscoli sulle vertebre e sulla cassa toracica. I due lembi di pelle e le fasce muscolari superficiali si dispiegano come ali. La donna è viva, rivolge timidamente il proprio sguardo all'indietro. Cercando di scoprire il volto del suo carnefice o di intuire la reazione di chi l'ha sorpresa in uno stato di così profonda intimità, mostra il delicato profilo. La figura ci sconcerta, ci lascia senza fiato. Anche i surrealisti, che la ribattezzarono *l'Ange anatomique*, ne colsero la dirompente visionarietà.



7. Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, Tav. XIV della *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle*, 1746, stampa a colori con quattro matrici incise a maniera nera, 605 x 460 mm.

L'angelo anatomizzato di Gautier, tuttavia, non era solo nel cielo delle dissezioni che non sottraevano vitalità al corpo. Al suo fianco si disponevano molti altri scorticati, prevalentemente di sesso femminile, tutti vivi, tutti consapevoli della propria straordinaria condizione e tutti pronti a scuotere personalità poco impressionabili come quelle di Jacques Prévert o Roger Caillois.³³ Ce ne rendiamo conto

se, abbandonando per un istante il campo della grafica, ci rivolgiamo all'ambito affine dei preparati anatomici. La fiorente ceroplastica dell'epoca, che aveva i suoi avamposti in Bologna e Firenze, adottava pressappoco gli stessi stilemi.³⁴ Il confronto con le tante Veneri anatomizzate ne renderebbe testimonianza. Per questioni di sintesi, ci affideremo alla descrizione che, in un testo ormai datato, si faceva della cosiddetta *Sventrata* di Clemente Susini, scultura in cera policroma dei primi anni ottanta del Settecento, custodita nelle sale del museo della Specola di Firenze:³⁵

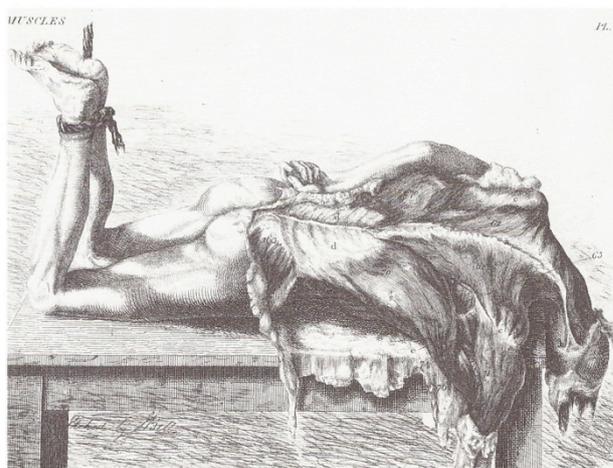
La positura di quest[a] bella donna, dalle braccia abbandonate, dalle gambe lunghe lievemente accavallate, dalla testa appena piegata sul cuscino di seta, è forse la più provocatoria tra quelle escogitate dal Susini per i suoi nudi tra invitanti e sconvolgenti. Sì che la bella pare soddisfatta in un atto di amore incredibilmente sadico, sbudellata letteralmente nel mezzo del piacere, di cui abbia conservato le stigmate nella carne. Immaginazione, evidentemente, possibile solo in un secolo così raffinato, intellettualistico, elegante, come il Settecento, il secolo – non per nulla – del divino marchese De Sade.³⁶

Molta letteratura ha indagato il rapporto tra erotismo, sadismo e conoscenza anatomica che emerge evidente da queste immagini.³⁷ È chiaro che con gli angeli scorticati si tocca con mano “il profondo dramma della cultura del XVIII secolo: la paura, le angosce e il malessere che gli uomini provarono, accanto all'esaltazione, nel percorrere i nuovi sconfinati territori della conoscenza”.³⁸ Nel trattato di Bertinatti un approccio alla vitalità di questo tipo non è quasi più percepibile. Ne rimane pallida traccia nelle posizioni giocose e insolite di alcuni scheletri, ma con tutt'altro fine.³⁹ Scaricato dell'urtante insolenza delle Veneri sventrate in estasi, lo strano dinamismo di alcune figure si riduce a piacevole stratagemma per mostrare l'apparato osteologico in differenti stati di trazione. Rifiutato nella maniera più assoluta quando si tratta di rappresentare il sistema dei muscoli, esso è ormai uno sbiadito ricordo, destinato in breve tempo a svanire.

Tra classicismo e realismo

A differenza delle donne di Gautier e Susini, che, turbate dal piacere e dal dolore, evitano portamenti antichizzanti e preferiscono

atteggiarsi secondo pose più dichiaratamente barocche,⁴⁰ i modelli di Bertinatti, ma anche quelli di Hunter e Salvage, rievocano in maniera esplicita – come abbiamo avuto modo di sottolineare – la statuaria antica, convinti di quel suo potere di normalizzazione e correzione. Se tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, dunque, le languide Veneri dissezionate incominciano a scomparire, è perché assistiamo a un nuovo corso della rappresentazione anatomica, un cambiamento modesto nel solco di quello ben più grande delle belle arti. I modelli si dispongono nelle pose degli dei dell'antichità e la loro apertura, dissezione o scorticamento che sia, è mostrata con minore enfasi.



8. John Bell, Tav. IV del Libro II, *Engravings of the Bones, Muscles, and Joints Illustrating the First Volume of the Anatomy of the Human Body*, 1794, acquaforte, 175 x 235 mm.

Parallelamente a questo innalzamento dello status dei modelli, cogliamo, soprattutto nel campo dell'iconografia anatomica (di quelle immagini, cioè, destinate all'istruzione di medici e chirurghi), una volontà di imparzialità e autenticità, qualcosa di simile a quello stare sulla soglia che avevamo notato nell'atteggiamento delle nostre cinque guide. L'occhio dell'artista-anatomista deve agire con la freddezza di un dispositivo ottico di registrazione, deve riportare, senza variarne il benché minimo particolare, l'immagine che gli è collocata innanzi.⁴¹ La posta in gioco, tuttavia, è alta. Questa condotta porta a preferire il particolare all'ideale; stabilisce l'egemonia della natura sulla volontà universalizzante dell'arte; mette in crisi i postulati essenziali di quel classicismo radicale che si era andato diffondendo con le teorie estetiche winckelmanniane.⁴² Un nuovo paradosso,

dunque, si fa strada. Questa volta definito entro gli estremi di una rappresentazione che sia convalidata dal riferimento alla concretezza del caso specifico e, contemporaneamente, si faccia portavoce di un'idealizzazione della forma umana. Paolo Emilio Morgari e i suoi compagni erano, ancora una volta, consapevoli. La loro opera – nulla meglio della varietà stilistica delle tavole e della pluralità delle loro fonti iconografiche potrebbe renderne ragione – si poneva al crocevia di estetiche e teorie dell'arte molto distanti tra loro, confermando, anche nel campo della rappresentazione anatomica, quanto nei primi decenni dell'Ottocento le ancora vive tendenze neoclassiche si mescolassero ai nuovi impulsi romantici e, soprattutto, alle forti inclinazioni realiste. Se, in ambito accademico, l'onda lunga del classicismo continuava a essere cavalcata, un realismo cruento come quello delle incisioni del chirurgo John Bell (**Fig. 8**) o delle nature morte con frammenti anatomici di Théodore Géricault⁴³ mostrava che, all'intersezione tra arte e anatomia, iniziava a farsi strada un nuovo modo di guardare al preparato anatomico e al corpo dissezionato, un modo all'apparenza privo di emozioni, che, non cercando la vita laddove non c'era, ci conduceva, senza cerimonie, davanti al tavolo settorio. Il trattato di Bertinatti e l'opera straordinaria dei suoi quattro abili studenti sono, dunque, alla convergenza di queste opposte tendenze, una valida testimonianza di una stagione complessa e affascinante.

Notas

¹ F. Bertinatti, *Tavole annesse agli Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative*, Torino, Presso Pietro Marietti, 1837. Le eleganti tavole in folio furono pubblicate insieme al primo volume del trattato. Il secondo volume fu dato alle stampe solamente due anni dopo, nel 1839. Una copia manoscritta del testo è custodita nella Biblioteca Storica dell'Accademia. Scritta su tre volumi di carta vergata, l'opera è completata da una cartella di lucidi e disegni sciolti (Archivio Storico dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, da ora in poi AABA TO, "Manoscritti del fu cavalier Professor Francesco Bertinatti legati alla R. Accademia delle Belle Arti"). Francesco Bertinatti nacque a Ivrea nel 1804. Ancora giovane entrò a far parte della Società Medico-Chirurgica di Bologna. Dottore in medicina e chirurgia nelle Università di Pisa e Torino, si laureò il 3 dicembre 1829. Morì prematuramente a Torino nel 1840 (E. Catapane, *Un manoscritto in biblioteca. Analisi, catalogazione e restauro del trattato e delle tavole di anatomia del prof. Bertinatti conservati nella biblioteca storica dell'Accademia Albertina di Torino*, tesi non pubblicata, Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino

– Scuola di conservazione e restauro (relatore: S. Passerini), 2006-2007, pp. 18-33).

² Il 15 settembre 1832 Francesco Bertinatti fu nominato docente di anatomia artistica della Reale Accademia di Belle Arti di Torino; l'anatomista occupava da più di un anno la cattedra che era stata dell'eminente professore Luigi Rolando, medico della corte reale, chiamato a insegnare nell'accademia riorganizzata il 22 dicembre 1829 e morto il 21 aprile 1831 (AABA TO 4, "Reale Accademia – Origine e sviluppo dell'Accademia I 1792-1842", fasc. 63, "Registro dei 'Memorabili della R. Accademia', cioè obituari e notiziari delle nuove nomine").

³ Sul frontespizio, sulle tavole e sul manuale si vedano: P. Gaglia, schede 362-363, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino, maggio-luglio 1980, vol. I, pp. 383-385; F. Dalmasso, P. Gaglia, F. Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1982, pp. 36, 202-203; B. Röhr, *History and Bibliography of Artistic Anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2000, pp. 206-207.

⁴ Una nota biobibliografica aggiornata sulla figura di Paolo Emilio Morgari è quella di F. Franco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2012, pp. 759-761, versione digitale: [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-morgari_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-morgari_(Dizionario_Biografico)/).

⁵ I tre giovani compagni di Paolo Emilio Morgari sono Eusebio Malnate, Giacomo Guille e Leone Mecco. Sui quattro autori delle litografie si veda: E. Catapane, *Un manoscritto in biblioteca*, cit., pp. 96-102.

⁶ Su Giovanni Battista Biscarra si veda: M. Tomiato, "Giovanni Battista Biscarra", in: P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova, Sagep, 2002, pp. 316-317. Su Francesco Rossi, invece, non esiste una voce biografica. Uniche informazioni in mio possesso sono quelle estratte dai documenti d'archivio e dal calendario dei docenti dell'università. Fino al 1842 Rossi fu preside del Collegio di Chirurgia (si vedano i *Calendari scolastici con l'indicazione degli impiegati nella R. Università di Torino e nelle Regie e Pubbliche Scuole*, Torino, Dalla Stamperia Reale, per gli anni accademici dal 1834-35 al 1841-42). Nel 1833 fu nominato socio onorario dell'Accademia Albertina e fino al 1840 fu tutore del professor Bertinatti (AABA TO 17, "Atti accademici dal 28 febbraio 1836 al 12 febbraio 1840", "Seduta Generale del dì 5 Marzo 1833", fasc. 124).

⁷ Sulla questione si veda: J. Pigeaud, "Le corps transparent", in: V.I. Stoichita, *Le corps transparent*, atti del convegno, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2013, p. 90.

⁸ L.B. Alberti, *Della pittura*, edizione critica a cura di L. Malle, Firenze, G.C. Sansoni, 1950, Libro I, p. 55. Su questo passaggio si veda: B. Prévost, "L'os et la cartilage. Articulation et composition dans l'esthétique d'Alberti", *Letteratura & Arte*, n. 2, 2004, pp. 149-171.

⁹ Sull'argomento si vedano: J. Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995; V.I. Stoichita, "Pennello / Scalpello" e J. Pigeaud, "Le corps transparent", in V.I. Stoichita, cit., pp. 7-36, 83-108.

¹⁰ Sostanziale fu il cambiamento apportato dalla nuova tecnologia dei raggi X. Sull'argomento si veda, tra gli altri: B.H. Kevles, *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*, New York, Basic Books, 1998.

¹¹ Sulla controversa questione della dissezione umana nell'antica Grecia si veda: H. von Staden, "The Discovery of the Body: Human Dissection and Its Cultural Contexts in Ancient Greece", *The Yale Journal of Biology and Medicine*, vol. 65, n. 3, 1992, pp. 223-241; M. Vegetti, "Entre le savoir et la pratique: la médecine hellénistique", in M. D. Grmek, *Histoire de la pensée médicale en Occident*, vol. 1, *Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1995, pp. 67-94. Più in generale, sulla dissezione, si veda: R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, in particolare il cap. IV "Le cadavre, l'automate, la cruauté et l'inutile", pp. 167-216. Per una ricostruzione storica del contesto nel quale si inseriscono gli argomenti trattati, un ottimo compendio è fornito dallo studio di A. Cunningham, *The Anatomist Anatomist's d. An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*, Farnham, Ashgate, 2010.

¹² AABA TO, "Manoscritti del fu cavalier Professor Francesco Bertinatti legati alla R. Accademia delle Belle Arti", Volume II, Parte seconda, p. 248.

¹³ *Ibid.*, pp. 250-251.

¹⁴ Nei pochi anni di attività, Bertinatti propose un corposo aggiornamento della disciplina, reso esplicito sin dal titolo del suo manuale. Tale ammodernamento poneva la fisiologia al sommo grado tra i settori della scienza anatomica utili all'arte. In anticipo rispetto alla maggior parte degli anatomisti europei che occupavano magisteri analoghi al suo, Bertinatti scelse di rivolgere la propria attenzione al funzionamento della macchina corporea, indagandone i processi vitali, essenziali, a parer suo, nella traduzione della figura in movimento, e articolando così il tradizionale dualismo scheletro-muscoli.

¹⁵ Su questi temi si veda: V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006 [ed. originale: *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006].

¹⁶ Sul magistero di William Hunter, primo professore di anatomia artistica della Royal Academy di Londra, si veda: M. Kemp, *Dr. William Hunter at the Royal Academy of Arts*, Glasgow, The University of Glasgow Press, 1975. Una breve lettura dell'opera è proposta nella scheda 75 di *Johann Zoffany 1733-1810*, catalogo della mostra a cura di M. Webster, London, National Portrait Gallery, 1976, p. 58. Si veda anche: *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, catalogo della mostra a cura di M. Kemp, M. Wallace, London, Hayward Gallery, ottobre 2000 – gennaio 2001, pp. 85-89.

¹⁷ Sull'argomento si veda: O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, Einaudi, 2009 [1° ed. 2000], pp. 16-17 e seguenti.

¹⁸ Sugli scorticati di Jean-Antoine Houdon si vedano, tra gli altri: L. Price Amerson Jr., *The Problem of the Écorchés: A Catalogue Raisonné of Models and Statuettes from the Sixteenth Century and Later Periods*, tesi non pubblicata, The Pennsylvania State University (relatore: E. Battisti), 1975, pp. 386-405; L. Somaini, "Due celebri statue

anatomiche del Settecento. Gli écorchés di Lelli e di Houdon", in *Due secoli di anatomia artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*, catalogo della mostra a cura di V. Bucciarelli, A. d'Avossa, P. Salvi, L. Tonani, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, dicembre 1999 – febbraio 2000, pp. 78-88; Ph. Comar, M. Joly, schede 68-72, in *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts*, catalogo della mostra a cura di Ph. Comar, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, ottobre 2008 – aprile 2009, pp. 206-214.

¹⁹ Sull'opera di François Sallé e sullo scorticato di Eugène Caudron si veda: Ph. Comar, scheda 124, in *ibid.*, pp. 124-125. Sul magistero di Mathias Duval, padre della fisiologia anatomica francese, si legga nello stesso catalogo: Id., "Une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts", in *ibid.*, pp. 51-56.

²⁰ Sul programma didattico e sui rapporti con la cultura inglese si trovano interessanti annotazioni nelle prolusioni accademiche di Bertinatti, datate 1832, 1833 e 1837 (AABA TO, "Manoscritti del fu cavalier Professor Francesco Bertinatti legati alla R. Accademia delle Belle Arti").

²¹ Sulle *Scuole del nudo* di Biscarra si veda: P. Gaglia, scheda 361, in: *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, cit.*, p. 382; F. Dalmasso, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in F. Dalmasso, P. Gaglia, F. Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, cit., p. 29; G. Romano, scheda, in *Roma Torino Parigi 1770-1830*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino, Lingotto Fiere, febbraio-marzo 1993, pp. 78-79; A. Casassa, scheda, in R.M. Serra (a cura di), *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, Milano, Fabbri Editore, 1993, p. 138; M. Tomiato, *La Scuola del nudo all'Accademia Albertina*, in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino, Editris, 2002, pp. 134-135.

²² Sulla litografia, opera di Francesco Gonin, si veda: M. Taranto, scheda 4, in *Francesco Gonin 1808-1889*, catalogo della mostra a cura di F. Dalmasso, R.M. Serra, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, gennaio-febbraio 1991, p. 66.

²³ AABA TO 21, allegato 1524, "R. Accademia Albertina - Atti accademici 1822-1840. Duplicato", "Relazione sull'opera manoscritta *Elementi di Anatomia Fisiologica applicata alle belle arti figurative* di Francesco Bertinatti", Annesso n. 3 alla seduta generale del 17 giugno 1837.

²⁴ F. Bertinatti, *Elementi di anatomia fisiologica applicata alle belle arti figurative*, Torino, Presso Pietro Marietti, 1839, vol. II, "Spiegazione delle tavole", p. 12.

²⁵ Sulla visione simultanea dei diversi apparati e sulla trasparenza di alcune rappresentazioni anatomiche si veda: F. Cafagna, *Landscapes of Inner Body. The Baroque Myth of Transparency in the Teaching of Artistic Anatomy*, 2014 http://www.enbach.eu/en/essays/revisitingbaroque/cafagna.aspx#_ftn2

²⁶ Sempre sullo stesso piano di lettura si dispongono le tavole III e IV di Paolo Emilio Morgagni che mostrano le differenze tra lo scheletro maschile e femminile, atteggiati nelle pose della Venere dei Medici e dell'Hermes Psicopompo (detto Antinoo) dei Musei Vaticani. Lo scheletro infantile presente nelle stesse tavole mima,

invece, il gesto del genio funerario, secondo un'iconografia diffusa nei rilievi dei sarcofagi di epoca imperiale. Ringrazio Graziella Becatti per quest'ultima informazione.

²⁷ Sui "corpi eloquenti" di David si veda: D. Johnson, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1993, in particolare il cap. I: "The Eloquent Body. "Gestes sublimes" and the Formation of a Corporal Aesthetic", pp. 11-69.

²⁸ J.-G. Salvage, *Anatomie du Gladiateur combattant, applicable aux beaux arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvements, des proportions et des caractères du corps humain*, Paris, Chez l'auteur, 1812. Per una lettura aggiornata dell'opera di Salvage si veda, tra gli altri: Ph. Sénéchal, "L'Anatomie du Gladiateur combattant de Jean-Galbert Salvage: science et art à Paris sous l'Empire", in O. Bonfait, V. Gerard Powell, Ph. Sénéchal (a cura di), *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 219-228.

²⁹ Sul rapporto tra Salvage e Hunter si vedano: Ph. Sénéchal, scheda 198, in *D'après l'antique*, catalogo della mostra a cura di J.-P. Cuzin, J.-R. Gaborit, A. Pasquier, Paris, Musée du Louvre, ottobre 2000 - gennaio 2001, pp. 392-393; *Spectacular Bodies*, cit., pp. 85-89.

³⁰ A. Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Bâle, Johannes Oporinus, 1543.

³¹ Sulle incisioni di Gautier-Dagoty di vedano, tra gli altri: *The Ingenious Machine of Nature. Four Centuries of Art and Anatomy*, catalogo della mostra a cura di M. Cazort, M. Kornell, K.B. Roberts, Ottawa, National Gallery of Canada, 1996, pp. 225-228; *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, catalogo della mostra a cura di F. Rodari, Paris, Bibliothèque nationale de France, maggio-settembre 1996, pp. 108-132; M. Joly, schede 51-52, in *Figures du corps*, cit., pp. 186-191.

³² J.-F. Gautier-Dagoty, *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle, composée de l'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés, ouvrage unique, utile & nécessaire aux Etudiants & amateurs de cette Science*, Paris, Gautier, 1746.

³³ Sui resoconti di Prévert e Caillois a proposito della tavola di Gautier e sull'influenza dell'incisione nel pensiero surrealista, si vedano: *Anatomie de la couleur*, cit., scheda 99, p. 117; B. Terk, *De l'incision*, Villeurbanne, Urdla, 2007, pp. 9-10.

³⁴ Sulla ceroplastica anatomica si veda, tra gli altri: R. Panzanelli (a cura di), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human figure*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.

³⁵ Il catalogo generale delle cere del Museo della Specola di Firenze è contenuto in B. Lanza, M.L. Azzaroli Puccetti, Marta Poggesi, A. Martelli, *Le Cere Anatomiche della Specola di Firenze*, Firenze, Arnaud Editore, 1997.

³⁶ M. Bucci, *Anatomia come arte*, Firenze, Ed. d'Arte Il Fiorino, 1969, p. XIV.

³⁷ Tra questi studi si può ricordare l'originale contributo di G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi, 2001 [ed. originale: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Éditions Gallimard,

1999], in particolare il capitolo sesto, *Nudità aperta: la Venere dei medici*, pp. 85-98.

³⁸ O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, cit., p. 10.

³⁹ In particolare si veda la tavola IX dell'atlante, anch'essa opera di Paolo Emilio Morgagni. La litografia sembra, tuttavia, più direttamente riconducibile al gusto e allo stile delle tavole della *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie* di Jacques Gamelin (1779). Su quest'ultimo si vedano, tra gli altri: *The Ingenious Machine of Nature*, cit., pp. 215-217; M. Joly, scheda 48, in *Figures du corps*, cit., pp. 182-183.

⁴⁰ Z. Kádár, "Sul profilo barocco della cosiddetta «Venere dei Medici» di cera", in *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, atti del convegno, Firenze, Olschki, 1977, vol. II, pp. 525-532. I due volumi, atti di un convegno internazionale che ebbe luogo a Firenze nel 1975, sono ancora fondamentali per studio della ceroplastica, non solo anatomica.

⁴¹ Sulla genealogia dell'osservatore nei primi decenni dell'Ottocento si veda il testo fondamentale di J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013 [ed. originale *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990].

⁴² Una lettura rapida e aggiornata sulla teoria estetica di Winckelmann è contenuta in C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci, 2006, pp. 45-48, e relativa antologia delle fonti, pp. 398-401.

⁴³ Sulla figura di John Bell e sul rapporto tra le sue incisioni e le opere di Géricault, si veda: K.B. Roberts, "The Contexts of Anatomical Illustration", in *The Ingenious Machine of Nature*, cit., pp. 93-103; R.P. Ciardi, "Anatomia come allegoria: immagini trasparenti e corpi simbolici", in V.I. Stoichita (a cura di), *Le corps transparent*, cit., p. 69. Su questi dipinti di Géricault, realizzati tra la fine degli anni dieci e l'inizio degli anni venti dell'Ottocento, si veda tra gli altri: *Géricault*, catalogo della mostra a cura di S. Laveissière, R. Michel, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, ottobre 1991 - gennaio 1992, pp. 136-141, 375-377. Sugli studi anatomici di Géricault, precedenti a questa serie di dipinti, si veda: M. Guéron, schede 90-95, in *Figures du corps*, cit., pp. 236-239.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cafagna, Fabio; "Rappresentare la vita. Alcune considerazioni sull'uso delle immagini nei manuali di anatomia artistica tra Settecento e Ottocento". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 5 | 2do. semestre 2014. pp 95-105.

Recibido el 5 de septiembre de 2014
Aceptado el 30 de octubre de 2014