

Antonino Anile

**L'anatomia dell'uomo
nella storia dell'Arte**





L'ANATOMIA DELL'UOMO

NELLA

STORIA DELL'ARTE

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA PONTANIANA NELLA TORNATA DEL 18 FEBBRAIO 1912

DAL SOCIO

ANTONINO ANILE

Non è difficile, seguendo rapidamente la storia dell'arte, accorgersi che il corpo dell'uomo, nella pura linea della sua forma vivente, bastò da solo a fecondare l'ispirazione degli artisti che meglio amarono ritrarre le bellezze della natura. Già negli stessi primi tentativi di disegno, che l'uomo preistorico compì per soddisfare l'ansia indefinibile di operare oltre i bisogni della sua materialità, noi vediamo riprodotti con linee rigide scorci di figure umane.

Con il popolo che intravide nella figurazione umana l'equilibrio delle forze ignote operanti nell'Universo ed in certi lineamenti di corpi di efebi di dorsi muliebri riconobbe l'espressione di grandi principii naturali e la caratteristica essenziale della divinità, noi raggiungiamo il fastigio ultimo, non anche superato, dell'arte. L'arte greca non è che il trionfo della bellezza del corpo umano.

Noi ancora ci dimandiamo, dinanzi ai capolavori della scultura di Fidia e di Prassitele, come sia stata possibile una conoscenza così esatta delle forme anatomiche nei vani atteggiamenti del corpo. Gli storici dell'arte e quelli della scienza sono concordi nell'escludere le possibilità a quell'epoca di fornirsi di particolari cognizioni intorno all'architettura somatica dell'uomo.

Si è pensato se le tradizioni dell'arte egizia, infiltratesi in Grecia, avessero potuto, con il ricordo delle pazienti pratiche esercitate lungamente in Egitto nell'imbalsamazione dei cadaveri, portare in qualche modo agli artisti greci una conoscenza anche superficiale delle parti onde risulta il nostro organismo. Ma il sospetto perde ogni valore quando si riflette che l'imbalsamazione, come veniva allora praticata, metteva sotto gli occhi soltanto la massa degli organi splancnici, val quanto dire degli organi contenuti nelle grandi cavità del corpo, e niente altro. Erano d'altronde pratiche eseguite per conservare i defunti, non per studiarli. La spoglia, mortale del proprio simile fu per tutta l'antichità argomento di religiosa

venerazione, ed i sentimenti che suscitava non permettevano che prevalesse la curiosità di sottoporla ad indagine¹.

Agli scultori greci mancò dunque ogni cognizione scientifica intorno al nostro corpo. Se tuttavia la riproduzione della figura umana è nelle loro opere così mirabilmente fedele, vuoi dire che non dovettero essere del tutto estranei allo studio delle forme. Gli è che la vita greca si svolgeva interamente sotto il loro sguardo negli stadii per la corsa, nelle palestre, negli agoni, nei ginnasii, in manifestazioni di forme nude. La ginnastica nei ginnasii determinò la suprema bellezza della forma umana ed educò il gusto artistico di quel popolo ad esprimere in linee purissime la sua visione d'arte. Già in Omero gli eroi si mostrano in giochi di forza e le divinità non hanno di umano soltanto le passioni ma anche gli attributi esteriori. La civiltà ellenica, col creare uomini agili e forti, creava inconsapevolmente prototipi di bellezza e formulava i canoni supremi di un supremo magistero d'arte. La scultura greca, seguendo parallelamente lo sviluppo degli esercizi ginnastici, e dei giochi atletici, fa scomparire d'un tratto la legge di frontalità notata dal Lance, secondo la quale, nelle arti primitive, la figura umana si muove soltanto nel piano verticale. Come i giochi guadagnano in intrecci ed agilità di movimenti così le figure si snodano e l'artista si prova a fermare le forme fuggitive. I gruppi muscolari appaiono nitidi sotto la pelle assottigliata e quasi trasparente dei cursori dei discoboli e degli atleti: sul piede veloce i tendini si mostrano come corde vibranti e le gambe sottili assumono atteggiamento di steli che si aprono nella coppa delle anche per sostenere il fiore magnifico del corpo. Il popolo che ebbe l'intuito del miracolo di questa bellezza vivente raggiunse il sommo dell'arte. Poi che nelle linee del corpo umano si riproducono gli aspetti più vani e più solenni della natura: le palpebre del bambino battono come ali di uccelli; in alcuni primi sorrisi umani il viso s'increspa tutto come lo specchio di un lago al brivido dell'aurora; i torsi agili degli adolescenti hanno curvature di fusti di alberi giovanetti che ondeggiavano al vento; il seno muliebre

¹ Presso i Greci il rispetto del cadavere umano fu vivissimo, e Plinio afferma che era persino *vietato guardare visceri umani*; e non dobbiamo dimenticare che è della Mitologia di allora la credenza che tutte le anime dei defunti dovessero vagare lungo le sponde del nero Stige finché le loro salme non fossero onorate di sepoltura. Giustamente osserva l'Antonelli che in simile ambiente storico era impossibile lo studio dell'anatomia.

Per tutta l'antichità, come si esprime Aristotile, *le parti dell'uomo sono sconosciute* – ed aggiunge – *si può solo giudicare per la rassomiglianza che tali parti debbono avere con quelle dli altri animali*. Anche ai medici dell'antichità non fu possibile fornirsi di conoscenze riguardanti il corpo umano, ed è noto che il famoso Ippocrate non aprì mai un cadavere; e da Ippocrate fino alla caduta dell'impero romano si giudicò dell'uomo per analogia di dati raccolti da dimensioni sopra animali. Il più grande anatomico dell'antichità, Galeno, studiò soltanto sopra le scimmie, e di umano non conobbe che qualche avanzo osseo fossile.

Soltanto nella *Scuola di Alessandria*, che fiorì sotto i Ptolemei, tra gli anni 350 e 280 prima dell'era volgare, Erofilo ed Erasistrato poterono compiere stadi anatomici direttamente sul cadavere, e Celso e Tertulliano ci assicurano che il re di Egitto mise perfino a loro disposizione dei criminali viventi. Ma questo fervore di ricerche scientifiche, che aveva di mira esclusivamente i bisogni della pratica medico-chirurgica, non ebbe ripercussione, e si estinse presto nella stessa scuola ove era nato.

nel ritmo del respiro ha il ritmo dell'onda del mare e certe mani sottili s'impiantano sui polsi stretti come foglie sopra esili peduncoli.

Quale adunque per gli artisti greci educazione migliore? il modello dell'uomo fu per loro, come poi per Leonardo, il modello del mondo. La conoscenza anatomica dei muscoli, che determinano la forma, non avrebbe aggiunto nulla alla loro arte. Policléto d'Argo, nel ritrarre il suo efebo recante una lancia (il *Doriforo*), non sa di aver creato la regola più esatta per le proporzioni del corpo. Fidia, nello scolpire il bel vincitore dei giuochi olimpici, ha dinanzi a sé, sotto il velame della pelle, una preparazione di muscoli viventi quale oggi non è certo facile procurarsi. E non si tratta d'una preparazione statica di alcuni gruppi muscolari in un voluto atteggiamento, ma della visione complessiva di tutta la muscolatura del corpo che partecipa per intero ad ogni singolo movimento. All'occhio dell'artista è necessaria, più che altro, questa visione complessiva, giacché l'armonia funzionale che passa tra i vani gruppi muscolari è tale che non c'è contrazione isolata di un muscolo che non modifichi il tono di altri più prossimi ed anche di quelli meno prossimi.

Quando noi osserviamo le membra superiori di un *Discobolo* e riconosciamo con meraviglia che le salienze e le depressioni del braccio, dell'avambraccio e del polso corrispondono esattamente a muscoli contratti ed a muscoli in rilasciamento, così come oggi ci vengono rivelati dagli studii anatomico-fisiologici, noi abbiamo il torto di dimandarci se lo statuario ellenico abbia potuto in qualche modo fornirsi di conoscenze scientifiche. A lui bastava vivere in mezzo al popolo, assistere da spettatore ai ludi frequenti ed alle giostre eroiche, in cui si effondeva, con il tumulto medesimo d'una primavera impetuosa, la giovinezza ateniese per compiere inconsciamente il miglior tirocinio che un artista possa augurare a se stesso. Egli vedeva il brivido che hanno i muscoli prima di raccorciarsi e la contrazione rapida in atto, e fermava nella fantasia, diremo così, l'attimo fuggente del movimento. E lavorava per questi ricordi fantastici più che per altro, giacché, se egli richiamava a sé il ginnasta come modello per rivedere le forme in un dato movimento, non aveva più dinanzi la riproduzione fedele di ciò che si compiva nella lotta o nello slancio della corsa, per la ragione semplicissima che la contrazione di un gruppo muscolare imposta al modello è ben diversa da quella che si produce, senza alcuna indicazione, spontaneamente.

*

* *

Nel seguire la storia dell'arte noi dobbiamo, per la questione che ci riguarda, dall'arte greca giungere, lungo l'evo romano e l'evo medio, alla nostra Rinascenza. I secoli che dividono le due epoche gloriose e che intercedono tra Fidia e Michelangiolo hanno, sotto il nostro riguardo, ben poco da dirci. L'arte romana, come pittura e scultura, non è che importazione d'arte ellenistica, successa a quella ellenica, e diffusasi per il mondo con le conquiste d'Alessandro. Le vittorie dei generali romani, un dal III secolo prima dell'era cristiana,

arricchirono Roma di capolavori greci provenienti dalla Sicilia e dall'Italia meridionale. Seguì poi, da una parte, il saccheggio metodico per opera dei governatori romani della Grecia e dell'Asia minore, e dall'altra l'arrivo in Roma di artefici greci che inondarono le ville, le case ed i giardini degli opulenti quiriti di imitazioni e di copie di lavori classici. L'arte di Roma ha di proprio e di grande l'architettura dei suoi templi, dei suoi archi di trionfo e dei suoi acquedotti, che sono manifestazioni, più che dell'attività di singoli individui, dell'anima stessa di Roma.

Lo studio particolare dell'uomo, in quanto giovi a produrre opere d'arte, compare veramente coi primi artisti della Rinascenza; e nello stesso periodo si riuscì a vincere il sentimento che aveva fino allora vietato la dissezione del cadavere umano. E nel secolo XIII che, con un editto di Federico II di Svevia, il quale impediva di esercitare medicina senza avere studiato anatomia sui corpi umani, almeno per un anno, s'incominciano a scoprire i primi segni della nostra compage materiale. Un secolo più tardi, nel 1316, Mondino dei Luzzi poté scrivere il primo trattato di Anatomia umana.

L'ardore di questi primi studii anatomici si comunicò facilmente dagli studiosi di medicina agli artisti per molte ragioni e soprattutto per questa: che gli uni e gli altri osservavano col medesimo senso di meraviglia quanto a loro rivelava l'organizzazione umana. La medicina, prima di essere quei ch'è oggi, fu arte e filosofia; e non v'è storia d'una branca di scienza che non debba nei suoi primordi essere rintracciata in quella dell'arte. Tanto più per gli studii anatomici che impongono al severo cultore necessità di espressione fantastica, o con la parola, o col disegno, delle molte cose straordinarie che la dissezione rivela. Non per nulla, lungo un non breve scorrere di secoli, era stata preclusa ogni indagine sul cadavere umano considerato sacro ed intangibile. La curiosità di conoscere noi stessi, contenuta sì lungamente, si dislacciò viva dallo spirito dei primi uomini del Rinascimento. Tanto più viva per quanto più lungamente compressa. La gioia ansiosa di potere coi propri occhi leggere le prime pagine di un libro ermeticamente chiuso per tanti secoli dovette essere grande e Rèmbrandt l'ha fermata in opera eterna nel suo capolavoro: *La lezione di Anatomia*. Si comprende perciò come scienziati ed artisti siano stati spinti da un profondo desiderio comune a studiare l'uomo.

Il primo artista, del quale il Vasari ci dice chiaramente che abbia studiato anatomia disseccando il cadavere, fu Antonio Pollajuolo; e nel museo del Louvre si conservano alcuni suoi disegni di figure umane con muscoli messi a nudo; e sembra che Raffaello, prima di entrare nello studio del Perugino, li abbia per conto proprio riprodotti². La stessa preoccupazione di conoscenze anatomiche fu viva in Andrea del Verrocchio maestro di Leonardo da Vinci.

² I primi disegni (disegni di studio) di Raffaello, per quel poco che ce ne rimane, si conservano nell'Accademia di Belle Arti, in Venezia. Tra questi ve ne sono due di studii anatomici, i quali, secondo il Courajod (*Observations sur deux attribués a Raphaël et conservés à L'Accademie des Beaux-Arts de Venise*) sono copie di quelli del Pollajuolo.

A questi primi artisti, che erano nel medesimo tempo pittori, scultori, orafi ed architetti, seguì la triade di Leonardo, di Michelangiolo e di Raffaello.

Leonardo, che riassume in sé l'anima della Rinascenza, studiò anatomia umana in modo da superare di molto gli stessi cultori speciali della materia. Egli non si appagò di vedere scoperti i muscoli determinanti le forme esteriori, ma volle investire del suo pensiero tutta la complessa organizzazione umana. I numerosi disegni anatomici che egli ci ha lasciato (non pochi sono andati dispersi) rappresentano la prima fedele riproduzione delle nostre leve ossee, delle articolazioni con cui si connettono, dei muscoli superficiali e profondi, disposti funzionalmente, degli organi contenuti nelle cavità viscerali, delle folte ramificazioni arteriose e venose e persino dell'intima architettura dei nostri apparecchi di senso. Si potrebbe dire che l'organizzazione umana abbia atteso per rivelarsi il rappresentante più alto dell'umanità. Gli studii anatomici attingono il loro fastigio con Leonardo. L'ardore di proseguirli non fu mantenuto in lui soltanto dal desiderio di fare opera utile alla sua arte, ma dal bisogno che intese il suo spirito di darsi ragione delle apparenze esteriori e di studiare e di sperimentare sulle cose, laonde egli studiò anche gli animali³ e con non minore passione le piante, e non c'è ramo del sapere scientifico che non ritrovi oggi in lui qualcuna delle sue scaturigini⁴.

Dopo Leonardo noi c'incontriamo nei disegni anatomici di Michelangiolo. Questi continua la tradizione della scuola fiorentina, per la quale non v'era pittore o scultore che potesse sottrarsi alle discipline anatomiche. I primi studii sul cadavere furono compiuti da Michelangiolo a Firenze nel convento Santo Spirito allo scopo di acquistare conoscenze che lo agevolassero nello scolpire in legno un grande Crocifisso. L'ospedale, dipendente dallo stesso Convento, gli fornì il materiale. Michelangiolo continuò i medesimi studii quando da Firenze passò a Roma, dove divenne amico dell'anatomico Colombo. Il Vasari ci assicura che l'autore del Mosè praticò per ben sedici anni anatomia umana. I disegni che di lui ci rimangono rivelano la passione che egli ebbe specialmente nel darsi ragione delle masse muscolari e delle modificazioni di forma che ne derivano nei movimenti. Isolare un muscolo, seguirlo nel suo tendine sino all'impianto osseo, comprenderne la funzione e riferirla al modello vivente fu per Michelangiolo un lavoro giocondo e fecondo. Il sentire sotto la sua mano il rilievo muscolare svegliava in lui l'immagine della forma e contemporaneamente il bisogno di riprodurla. Egli che fu un creatore di forme prodigioso, come è prodigiosa di alberi la terra che sostiene le foreste equatoriali, ebbe l'entusiasmo dei muscoli che si moltiplicano e s'intrecciano dove più vario e più rapido è il movimento. Oltre non pochi disegni anatomici ci rimangono di lui persino dei modelli in cera

³ È noto che Leonardo praticò anche la dissezione del cavallo; ed egli aveva anche scritto un libro di anatomia del cavallo, che, disgraziatamente, è andato disperso.

⁴ Altre considerazioni intorno all'attività anatomica di Leonardo sono state da me esposte in una precedente pubblicazione: *L'opera anatomica di Leonardo da Vinci*. (Tipografia S. Morano - 1910).

di preparazioni muscolari⁵. Il Blanc⁶ osserva che la coltura anatomica di Michelangiolo era tale da permettergli di riprodurre una figura umana in azione senza bisogno di modelli. Nel *Giudizio Universale* vi sono, infatti, nel gruppo dei colpiti dall'ira divina che precipitano e nell'ascensione dei beati, atteggiamenti di figure che non possono essere da alcun modello vivente riprodotte.

Anche Raffaello non si sottrae agli studii anatomici. Lo spirito del sommo pittore era piuttosto sollecitato dagli spettacoli soavi e patetici della natura, ma, nel secondo periodo della sua vita, commossa potentemente dall'influenza di Michelangiolo, egli avvertì il bisogno di darsi ragione delle particolarità anatomiche che entrano in gioco nella meccanica dei movimenti. Dinanzi al David di Michelangiolo egli rimase così sorpreso dell'evidenza anatomica della statua che, nel riprodurla in un disegno, si indugiò a preferenza sulle linee che seguono salienze muscolari⁷.

Mentre gli artisti, dopo l'esempio di Leonardo, pensano da sé a fornirsi di speciale coltura anatomica, d'altra parte, con non minore passione, gli studiosi in medicina proseguono le indagini sul corpo umano. Il risultato di questi studii è oramai tale che gli artisti che verranno, anche per le stesse difficoltà che incontra la dissezione, incominciano a valersi dell'opera degli anatomici, i quali a loro volta approfittano degli artisti per ornare di disegni le loro pubblicazioni scientifiche. La collaborazione preziosa è a vantaggio nel medesimo tempo dell'arte e della scienza. Uno dei primi trattati di dissezione anatomica – quello di Carlo Estienne – è illustrato di disegni del pittore fiorentino Rosso del Rossi⁸.

Nelle memorie di Benvenuto Cellini apprendiamo l'intimità che legò l'autore del Perseo all'anatomico Guido Guidi. Il Collini invitò il Guidi a lavorare presso di lui, e vissero per un certo tempo insieme nel medesimo castello lieti di comunicarsi i proprii lavori di così diversa indole e di aiutarsi vicendevolmente. Il Cellini fu anche amico di Berengario da Carpi, uno dei più illustri anatomici della Rinascenza.

Non meno intimi furono i rapporti tra il Tiziano ed il restauratore degli studii anatomici, Andrea Vesalio. La grande opera di questi *De Humani corporis fabrica* è ricca di bellissime tavole che riproducono fedelmente le particolarità essenziali dell'architettura umana. La perfezione di queste tavole è tale che non si

⁵ Questi modelli in cera si conservano al Museo di Kensington. Si attribuisce anche a Michelangiolo la riproduzione artistica di un intero uomo scuoiato (l'Écorché di Michelangiolo).

⁶ Ch. Blanc – L'oeuvre de Michel-Ange – Paris 1886

⁷ I disegni anatomici di Raffaello si trovano sparsi in vari musei ve ne sono nel Museo di Lilla in Francia ed a Vienna nella collezione dell'arciduca Carlo. In Italia ne abbiamo nella Sala delle Sedute a Venezia. Nella collezione dell'inglese Thomas Lawrence v'è un disegno anatomico che raffigura lo scheletro della Vergine.

⁸ Maestro Rosso si recò in Francia verso il 1530 per invito di Francesco I. Le tavole che adornano l'opera di Charles Estienne: *De Dissectione Partium corporis humani*, furono in parte eseguite da un chirurgo artista che collaborò con l'Estienne ed in parte (e sono queste le migliori) dal Rosso, che si occupava anche di anatomia.

riesce ancora a vincere il dubbio che non siano state eseguite su disegni del Tiziano. Assai probabilmente il Tiziano non dovette essere del tutto estraneo, ma in realtà l'esecutore dei disegni fu Giovanni Calcar, un giovane pittore fiammingo, discepolo del Tiziano⁹. Le tavole del Calcar contengono modelli di anatomia plastica, come la riproduzione totale di scheletri e di corpi scuoiati, a cui nulla, anche adesso, possiamo aggiungere. Nell'opera del Vesalio l'attività scientifica e l'artistica nello studio dell'uomo si fondono in una sì piena armonia che noi non sappiamo dire se il volume abbia maggior valore per le osservazioni anatomiche o non piuttosto per i disegni.

Fino a Vesalio i pittori e gli scultori, nel desiderio di conoscere l'uomo, erano costretti a lavorare da soli sul cadavere o in compagnia di anatomici. Con Vesalio agli artisti basta valersi delle sue tavole.

Pochi anni dopo la pubblicazione dell'opera del Vesalio un altro grande anatomico – Bartolomeo Eustachio – ebbe la medesima cura di raccogliere in quarantasette tavole le sue originali osservazioni. Gli studii anatomici avanzano di più per opera di Eustachio, che ebbe facoltà vivissime di osservazione, ma i suoi disegni non giungono alla perfezione di quelli che adornano l'opera vesaliana. Verso la fine del secolo XVI noi c'incontriamo nel famoso modello di Ludovico Cardi, che riproduce, in proporzioni naturali, la muscolatura dell'intero corpo denudato del rivestimento cutaneo¹⁰.

La Rinascenza italiana, diffondendosi per tutta l'Europa, sveglia negli animi il duplice bisogno che la caratterizza: quello di riprodurre artisticamente le cose e quello di conoscerle scientificamente. È così che il primo anatomico spagnolo Giovanni Valverde, imitando l'esempio degli anatomici italiani, invita il pittore Gaspare Becerra a collaborare alla sua *Istoria della composizione dei corpi umani*.

⁹ Giovanni Calcar visse a Bologna, e fu uno dei più fedeli seguaci del Tiziano. Nella prima edizione del trattato di anatomia del Vesalio non v'è cenno né della collaborazione del Calcar, né di quella del Tiziano. Più tardi, nelle edizioni fatte in Francia ed in Germania, gli editori, per dare maggiore importanza all'opera, fecero comparire il nome del Tiziano sul frontespizio stesso del volume che divenne il seguente: André Vésale – *Dissection du corps humain – Figures dessinées par le Titien, ouvrage à l'usage des peintres et sculpteurs* e per le edizioni tedesche: *Andreae Vesalii Bruxelleusis – Zergliederung dess Menschlickeu Cörper – Auf Mahlrey und Bildhanerkunst gerich. Die Figuren von Titian gezeicheet*. E così che non si dubita più che le belle tavole anatomiche dell'opera del Vesalio fossero del Tiziano; e qualche compendio posteriore come quello di Domenico Bonovera, potette intitolarsi semplicemente: *Anatomia del Tiziano*. E' nella prima edizione dell'opera del Vesalio, comparsa a Venezia nel 1538, che si trova, in una lettera scritta dallo stesso Vesalio per servire di prefazione, la notizia esatta che i disegni per le tavole furono eseguiti dal pittore Ioannes Stephau von Calcar. Vesalio ripete la notizia in un opuscolo che pubblicò, più tardi, intorno alla vena ascellare: *Epistola docens venam axillaren dextri cubiti in dolore lateri secandam...* Basilea, in officina Roberti Winter, 1539. Anche il Vasari ci parla del Calcar come disegnatore delle tavole anatomiche del Vesalio.

¹⁰ Lodovico Cardi, detto il Cicoli, fu pittore, scultore, architetto e poeta. Del famoso *ècorché* del Cicoli se ne conservano nel Museo Nazionale di Firenze due riproduzioni, una in cera e l'altra in bronzo.

Dopo il cinquecento lo sviluppo degli studii scientifici sull'uomo è tale da permettere agli stessi anatomici di separare la parte che riguarda più specialmente l'artista, e compaiono i primi trattati di anatomia plastica ad uso dei pittori e degli scultori. In non poche di queste pubblicazioni noi riconosciamo riprodotte le tavole del Vesalio, ma non vi fanno difetto disegni originali e tentativi non meno originali nello stabilire le proporzioni del corpo. Per ordine cronologico vanno ricordate tra queste opere, quella dello spagnolo Crisostamo Martinez¹¹, del veneziano Jacopo Moro e quella di Francesco Tortebat che diede alla Francia il primo trattato di anatomia destinato agli artisti.

Ma è in Italia, che fu la culla di questi studii, che vengono alla luce in maggior copia le pubblicazioni di anatomia plastica. Notevole tra queste è l'opera del Cesio pubblicata in Roma nel 1677 col titolo: *Anatomia dei Pittori. Cognizioni dei muscoli del corpo umano per il disegno*¹². E si mantenne così viva in Italia la tradizione degli studi anatomici a vantaggio dell'arte che, quando il Rubens da Anversa venne in Italia, non seppe sottrarsi a riprodurre in disegni non poche preparazioni di ossa umane e di muscoli.

*

* *

E dal Rubens giungendo fino a noi, sempre che c'incontriamo in un grande pittore e scultore, risentiamo viva l'ansia delle conoscenze anatomiche. Il grande pittore francese di battaglie, il Gericault, impose da giovane a se stesso questo programma: riprodurre i capolavori antichi e studiare anatomia. E ci è noto l'entusiasmo che provava l'Ingres dinanzi al nudo aspetto di un muscolo.

L'artista contemporaneo che più si ricollega all'arte greca. Augusto Rodin esclama: «Il corpo umano è un tempio in movimento. La parola dello scultore più ardito e colto dei tempi moderni gitta non poca luce sulla questione che

¹¹ L'opera del Martinez, che visse in Francia parecchi anni, porta questo titolo: *Nouvelles figures de proportion et d'anatomie du corps humain, ouvrage non seulement utile aux medecins et chirurgiens, mais encore aux peintre, sculpteurs, graveurs, brodeurs, et en generale à toutes les personnes savantes et curieuses de connaitre la structure du corps de l'homme, dessinées d'après nature et gravés par Crisotome Martinez Espagnol, peintre anatomiste, Paris 1689.* Quella di Giacopo Moro: *Anatomia ridotta all'uso de' Pittori e Scultori.* Venezia 1679. François Tortebat intola il suo trattato nel seguente modo: *Abrégè d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture, et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est tres facile, et debarassé de toutes les difficultez et choses inutiles, qui ont toujours esté en grand obstacle aux Pentres, pour arriver à la perfection de leur Art. Ouvrage très utile et tres necessaire a tous ce qui font profession du Dessin.* Paris 1668.

¹² Dopo l'opera del romano Carlo Cesio, che fu pittore ed incisore, segue una serie non breve di pubblicazioni dello stesso genere, tra le quali ricorderò soltanto: quella di Ercole Lelli: *Anatomia esterna del corpo umano per uso dei pittori e scultori.* Bologna 1752; quella di Floriano Caldani: *Riflessioni sull'uso dell'anatomia nella pittura.* Venezia 1808; quella di Giuseppe del Medico: *Anatomia per uso dei pittori e scultori.* Roma 1811; quella di Leopoldo Uguccioni: *Elementi di anatomia esterna.* Firenze 1813 ed il volume di Paolo Mascagni: *Anatomia per uso dei pittori e scultori.* Firenze 1816.

c'intrattiene. Rodin ci dice: «Seguite con fedele amore la natura ed otterrete tutto. Quando io ho per modello un bel corpo i disegni che ne traccio mi offrono immagini di insetti, di uccelli, di pesci. Una donna, una montagna, un cavallo sono costruiti secondo i medesimi principii e la loro concezione è identica.» Un'altra volta dinanzi ad un frammento d'arte ellenica egli si domanda: «perché quando veggo un torso antico sono sempre sorpreso? E risponde a se stesso: Frammento divino, io voglio vivere di te; tu mi rievochi gli ultimi istanti dell'anima della scultura greca – non v'è forse qui l'intero Acropoli? Quando si vede un cielo Lontano lo si vede interamente. La natura fa nascere in me le sensazioni dell'ignoto».

Chi ha visto il *Pensatore* di Rodin, che la Francia ha collocato dinanzi al Pantheon, avverte che il nostro doloroso privilegio del pensiero non è fermato in alcuna determinata contrazione dei muscoli della faccia ma si esprime da tutto l'atteggiamento del corpo dell'uomo. Così nell'*Uomo che cammina*, acquistato recentemente dal Governo francese per essere eretto nel grande cortile del Palazzo Farnese, noi avvertiamo il fremito di gioia che hanno le masse carnose degli arti interiori al contatto della solida terra, ma ci troveremmo in imbarazzo se dovessimo specificare scientificamente i muscoli contratti; come, per un atteggiamento diverso, cioè di riposo muscolare, noi non sapremmo dire, dinanzi al modello greco dell'*Ercole in riposo*, che si ammira nel Museo di Napoli, da quale rilasciamento di ventri carnosi derivi a noi l'impressione di calma che ci pervade.

Da Fidia a Michelangiolo e da Michelangiolo a Rodin noi vediamo che il modello dell'uomo si è moltiplicato nella loro anima in immagini fantastiche. Il tumulto di forme che si esprime dal corpo umano nei trapassi rapidi del movimento può essere soltanto compreso liricamente, non scientificamente. Se grandi pittori e scultori si sono preoccupati di conoscere i muscoli è soltanto per procurarsi la visione di nuove forme nella forma. Né Leonardo da Vinci nel dipingere, né Michelangiolo nel modellare si avvalsero delle loro specifiche conoscenze anatomiche; e vollero piuttosto innanzi a sé il modello vivente per cogliere quell'espressione sintetica indescrivibile immateriale di vita che non ha alcun fondamento scientifico. I grandi pittori ritrattisti valgono, non in quanto riproducono esattamente i caratteri anatomici del viso umano, ma in quanto riescono a fermare sulla tela lo spirito intimo dell'individuo. Leonardo guardò per lunghi anni la bellissima figura di Monna Lisa prima di indovinare la tenue linea del sorriso enigmatico della Gioconda. Gli eroi ed i fanciulli di Velasquez rimangono insuperabili per il loro significato psicologico. Il ritratto di Bismark fatto dal Lebrun è un capitolo vivente di storia più che la riproduzione fedele del grande cancelliere. Il pittore Carrière diceva che il viso dell'uomo, quale a noi appare, è una maschera anatomica: l'artista deve saperla togliere per scoprire l'altro viso, il vero, mediante il quale si stabiliscono rapporti tra l'uomo e la natura.

L'opera d'arte non è una riproduzione della natura, ma una interpretazione della stessa, che ha tanto più valore per quanto più ricca di elementi subiettivi

spirituali. Il mondo esteriore esiste solo per la percezione volgare: la percezione artistica è fatta invece di un profondo e forte sentimento che colora e riscalda di sé le cose e dalle cose, per il magistero dell'arte, ritorna a noi. «La suggestività di un'opera d'arte, diceva il Segantini, è in ragione della forza con cui fu *sentita* dall'autore». Ed altrove: «l'arte è la finestra dove lo spirito umano può comprendere la sua superiore grandezza. Noi leggiamo negli esseri e nella natura solo con l'alfabeto dei nostri sensi».

Ed i sensi per un artista non sono gli apparecchi anatomico-fisiologici che noi sogliamo descrivere scientificamente, ma l'anima stessa dell'artista. È un errore credere per esempio, che un pittore di paesaggi abbia gli occhi fatti per vedere meglio di noi. I grandi paesaggisti sogliono anzi guardare con occhi socchiusi perciò la tensione del loro spirito non venga affievolita dalle intense impressioni luminose. Un paesaggio non è la riproduzione di alberi, di colline, di acqua correnti, ma (la frase ben nota è dell'Amiel) *uno stato d'animo*. Per questo stato d'animo, che permane in ogni opera d'arte, come suggello misterioso di vita, la copia di un capolavoro, per quanto fedelissima nei particolari, non riesce mai a riprodurre l'originale. Una personalità è impossibile che venga sostituita da un'altra.

Quando l'anatomico Gerdy, che ha scritto uno dei migliori trattati di Anatomia delle forme, asserì, per spiegare le ragioni che impongono questa speciale coltura ai pittori ed agli scultori, che l'artista, privo di conoscenze anatomiche, si trovi nelle condizioni di chi debba disegnare una vasta campagna senza mai averla percorsa nei suoi avvallamenti e nei tortuosi sentieri, non si accorse che, invece di difendere, pregiudicava fundamentalmente la sua causa. Lasciamo ai fotografi la preoccupazione di percorrere per lungo e per largo un paesaggio prima di trovare il posto migliore dove applicare l'obbiettivo della macchina¹³

Se è piaciuto alla massima parte dei grandi pittori e scultori apprendere anatomia umana, se è anche utile che questo insegnamento si pratichi oggi nelle scuole d'Arte, non è perché la scienza possa essere di aiuto all'arte, ma perché si estenda all'occhio dell'artista il dominio delle bellezze della natura che in gran parte si riassumono nell'organizzazione umana. E poiché siamo tanto lontani dalla vita greca ed il culto delle belle forme umane non trova facilmente di che nutrirsi nel perversimento fisico indotto dalle presenti abitudini sociali, può ben l'anatomico spiegare le ragioni di ogni minima deformità e far rivivere dinanzi all'artista la pura linea dell'antica bellezza del corpo umano.

¹³ Il trattato di Pierre-Nicolas Gerdy: *Anatomie des formes extérieures du corps humain*. Paris 1829, per quanto rimasto incompleto, contiene una messe di osservazioni originali, qualcuna delle quali, come il tubercolo dell'estremità superiore della tibia, rimasta nella scienza col nome di Gerdy. È nell'introduzione dell'opera che egli fa l'osservazione che noi qui ricordiamo; e contro la quale non tardarono ad insorgere artisti e scienziati.