

Sotera Fornaro

## La biologia dell'anima

(da Omero ad Aris Fioretos)

**ABSTRACT:** The article examines the nexus between anatomy, bodily representation, and embodied emotions, taking as its central heuristic the reciprocal metaphor of the body as a book and the book as a body. Adopting a *longue durée* perspective from Homeric epic to contemporary literature, the study argues that anatomical knowledge – together with its visual and literary articulations – has never functioned as a neutral or merely descriptive form of knowledge. Rather, it has consistently generated emotional, aesthetic, and cognitive effects, thereby shaping culturally mediated forms of bodily experience. Building on the phenomenological distinction between *Leib* and *Körper*, the article first analyses the Homeric “anatomical atlas”, highlighting both the physiological precision of epic diction and the capacity of corporeal description to activate processes of embodiment in the audience. The emergence of modern anatomy, from Mondino de' Liuzzi to the Vesalian turn, is then examined as a decisive transformation in regimes of vision: public dissection and anatomical illustration construct the body as an object of knowledge while simultaneously eliciting wonder, astonishment, and horror – affective responses that situate the anatomical spectacle within a liminal, and ultimately sublime, experiential framework. The article subsequently traces the shift toward the eighteenth-century paradigm of the “man-machine” and the attendant practices of scientific objectification of the body's interior, before turning to the work of Aris Fioretos. In his *Atlas* (2020), the anatomical atlas is reconfigured as a narrative cartography of corporeal and emotional resonances, in which body and literary text mirror one another as sensitive, dynamic systems. Taken as a whole, the contribution advances a historically grounded reflection on embodied emotions, foregrounding the body as a primary site of cognition, memory, and aesthetic experience.

**KEYWORDS:** Embodied emotions, Anatomical representation, Homeric epic, Vesalian anatomy, Aris Fioretos, Rossana Rossanda, Mondino de' Liuzzi.

### 1. Il corpo che ci abita

Nel saggio autobiografico *Questo corpo che mi abita* Rossana Rossanda (1924-2020) si pone, con levità di stile ma con profondità filosofica, la questione del rapporto che c'è tra 'io' e corpo<sup>1</sup>. Cosa è il corpo rispetto a ciò che siamo? Un elemento esterno, un involucro, un abito che si adatta al nostro 'io'? Il titolo

<sup>1</sup> Rossanda 2018.

dello scritto, apparentemente paradossale, vale come risposta a tali domande: il corpo, vuole dire Rossanda, non è un guscio esterno che racchiude il nostro io, non è solo ciò che mostriamo; ‘corpo’ significa quell’insieme molteplice e costante di percezioni, alcune esterne, altre interne, per lo più incontrollabili, che ci definiscono come esseri viventi e pensanti. In termini fenomenologici diremmo che il corpo è quel che in tedesco si dice *Leib*, il corpo vissuto. Invece con *Körper* si indica il corpo anatomicamente inteso, il corpo descrivibile e osservabile, il corpo oggetto di ricerca medica. L’esperienza, durante tutta la vita, dall’infanzia alla vecchiaia, ci porta a considerare il corpo un estraneo, da nutrire, da difendere, da salvare, da possedere e disciplinare – riflette ancora Rossanda. Lo consideriamo un custode della parte vera e migliore di noi stessi, la psiche, ma lo sentiamo anche come ostile, avverso, un ostacolo ai nostri desideri e alla nostra volontà; infine lo odiamo, in quanto artefice della nostra ineluttabile decadenza e fine. Inoltre il corpo, anatomicamente inteso (*Körper*), resta ai più uno sconosciuto, un mistero. Sentiamo Rossanda:

Gli orifizi, bocca, vagina, ano, sono percepiti come un limite, un atrio, la soglia sul mistero. Un mistero negativo, vagamente ripugnante. La sola volta che sono entrata in una sala operatoria per assistere a un intervento disperato su un’amica, mi ha stupefatta l’apparire, quando il bisturi ha aperto l’addome sotto il seno fino al pube e sono stati allargati i bordi dell’incisione, di un meraviglioso quadro azzurro e roseo e lilla, tutto velato e dolcemente composto, il bel sangue vermiglio subito bloccato dai legamenti o canalizzato nel sistema di trasfusione. Con stupefazione ho ricordato gli atlanti anatomici che forse per semplificazione induriscono tratti e colori, francamente orribili: il corpo interno è bellissimo, palpitante e tenero nelle forme e nelle gamme<sup>2</sup>.

La bellezza del corpo interno, contemplata durante un’operazione chirurgica con stupore e sbigottimento, sfugge alle concezioni estetiche e culturali di bellezza: ad esempio alle norme di bellezza che le donne devono rispettare per essere considerate seducenti, e per le quali la loro pelle dovrebbe per sempre rimanere pura, intoccata, uniforme, giovane; invecchiando o ammalandosi, la pelle delle donne perde infatti di potere seduttivo. E dunque non meraviglia che Greta Garbo, icona della bellezza dell’immaginario cinematografico degli anni Trenta, si ritirasse dalle scene e dallo sguardo pubblico a soli trentacinque anni, al primo accenno di rughe, non potendo più tenere testa al canone stabilito dal suo stesso volto. Il corpo delle donne ha finito così con l’essere stato per secoli subordinato allo sguardo altrui. Racconta Rossanda:

<sup>2</sup> Rossanda 2018, p. 45.

Una volta ho sentito Catherine Deneuve che alla domanda: ‘come vive una donna bellissima?’ ha risposto: ‘si spia allo specchio ogni mattina per scorgere dove comincia il guasto’. In me che non mi piacevo, sospettosa di me stessa, un guasto c’era sempre, e ha impedito che fossi oltremodo turbata dai guasti dell’età<sup>3</sup>.

Anche i canoni estetici, che in Occidente hanno come persistente punto di riferimento la statuaria greca, valgono per il corpo visibile ma non per il corpo vissuto. Sono forme vuote, alle quali vorremmo adattarci, se ci fosse possibile. Non sono immagini di corpi veri e propri, ma proiezioni di una corporeità ideale.

Ci sono «forme» del corpo femminile e maschile, forse variano ma per onde lente, secolari. Penso di non aver visto nulla di più simile ad esse dei torsi maschili del museo del Partenone, una mattina nella quale la luce scendeva su quelle impercettibili variazioni dalle spalle al ventre. E il corpo femminile mi sembra perfetto in certe statue raccolte e appena ondulanti (flessuose). La Grecia mi affascina per questo. [...] I corpi greci sono durevoli, sono in sé. Se dovessi scegliere che corpo vorrei so bene dove andrei a infilarmi tutta contenta<sup>4</sup>.

Le osservazioni di Rossanda, a cui interessava il valore politico ed economico dei corpi in una società capitalista e le specificità di genere nell’esperienza del corpo, ci servono da punto di partenza per la questione su cui qui svilupperemo qualche riflessione: qual è il rapporto tra corpo anatomicamente inteso ed emozioni?

## 2. Atlante anatomico di Omero

La storia della rappresentazione del corpo nei suoi dettagli anatomici inizia in Occidente con Omero. Un recente e dotto libro dello storico dell’anatomia Enrico Crivellato svolge egregiamente l’ambizioso compito di ricostruire la nascita del pensiero anatomico nella cultura greca, con un’analisi minuziosa e competente dell’uso della terminologia anatomica nei poemi omerici e poi negli scritti ippocratici<sup>5</sup>. Crivellato mostra come Omero sia straordinariamente preciso, dettagliato, realistico. Non inventa nulla e tutte le sue descrizioni, che si avvalgono di un evoluto lessico tecnico e si riferiscono a parti anatomiche umane, interne ed esterne, trovano una corrispondenza in quel che noi oggi sappiamo del corpo umano.

<sup>3</sup> Rossanda 2028, p. 58.

<sup>4</sup> Rossanda 2018, p. 59.

<sup>5</sup> Crivellato 2025.

Omero considera il corpo come un meccanismo unitario, tenuto insieme dalle sue articolazioni e legamenti<sup>6</sup>, che ne permettono il movimento nello spazio. Il corpo privo della sua capacità di muoversi, il cadavere (*soma* è la parola omerica) è invece cosa pesante e inerte. Naturalmente l'anatomia di Omero è commisurata alle conoscenze dell'epoca in cui i poemi furono composti; inoltre, il poeta compie delle omissioni: non menziona la colonna vertebrale pur conoscendone le componenti, o la milza. Oppure indica alcuni elementi in maniera compendiarica, come avviene, sorprendentemente, per gli arti superiori, che non dispongono di specificazioni anatomiche oltre al termine che significa 'mano', probabilmente perché «l'intero arto è immaginato come una 'grande mano'»<sup>7</sup>. Sembra quasi che nella poesia omerica ci sia l'intuizione dell'importanza della mano come punto focale dell'architettura cognitiva umana, di cui si è avuta la dimostrazione scientifica solo a partire dalla scoperta, da parte di Filippo Pacini (1812-1883) di una tipologia di corpuscoli tattili sulla mano in grado di assorbire l'intenzionalità e la recettività della mente<sup>8</sup>.

Il corpo in Omero è una macchina di potenza, forza, velocità; nel caso delle donne, emergono quelle parti anatomiche che ne esaltano la bellezza, le guance, i capelli, il girovita, destinate a suscitare desiderio, oppure legate alla funzione materna, il petto, il seno, l'utero, il ventre. Ma il corpo dell'uomo omerico è anche fragile, dilaniabile, molle: è perforato, strappato, attraversato dalle armi. Le emozioni, dall'ira al dolore alla gioia, modificano o persino stravolgono il corpo o parti di esso. Il corpo omerico è un corpo che viene meno per la paura come per la morte, le cui gambe si sciolgono, le cui guance si consumano per il dolore<sup>9</sup>. È un corpo che ha esigenze irrinunciabili, la fame, innanzitutto e poi il sesso. È un corpo attraversato da sussulti profondi, da un respiro che testimonia stati di eccitazione gioiosa che ira e dolore. Il sapere omerico del corpo si mostra nella padronanza lessicale e nell'esattezza fisiologica dei fenomeni e delle metafore che il poeta usa<sup>10</sup>. Così definire 'fitte' le *phrenes*, termine che va inteso primariamente come riferito ai polmoni, ha senso perché Omero conosce la struttura ramificata dei bronchi, e perciò immagina le *phrenes* come sede dei pensieri e delle emozioni perché questi si sviluppano, crescono e si diramano come in un albero<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Bolens 2000.

<sup>7</sup> Crivellato 2025, p. 150.

<sup>8</sup> Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoesposizione.it/pagine/intelligenza-sensibile-sublimi-anatomie>.

<sup>9</sup> Kuhn-Treichel 2024.

<sup>10</sup> Zanker 2019.

<sup>11</sup> Crivellato 2025, p. 198.

Il corpo omerico è spettacolare, sia quando è potente, sia quando è annientato. Le ferite profonde e letali provocano orrore e sbigottimento, ma anche altre emozioni. Omero descrive con precisione la ferita mortale che Patroclo procura in battaglia, con un sasso «appuntito», al troiano Cebrione: «la pietra sfondò i due sopraccigli (ἀμφοτέρως δ' ὀφρῦς), l'osso non resistette, e gli occhi caddero per terra nella polvere davanti ai suoi piedi» (*Iliade* XVI, 740-742). Una scena dal tono surrealistico, che alcuni studiosi di Omero hanno giudicato frutto di invenzione, e che Crivellato, invece, considera anatomicamente precisa e realistica, con un'insistenza sugli effetti possibili più impressionanti della ferita: l'enucleazione dei due globi oculari dalle cavità orbitarie e la loro caduta<sup>12</sup>. Un fenomeno, questo, che suscita orrore ma che può anche sembrare grottesco, come accade, ad esempio, in alcuni fumetti, in cui gli 'occhi fuori dalle orbite' significano sorpresa o amore, ma anche terrore. Il guerriero troiano così gravemente ferito muore, il corpo perde le sue connessioni e cade dal carro: il che provoca un ulteriore spettacolo, che suscita il sarcasmo e il divertimento del vincitore, il quale deride davanti agli stessi nemici il morto paragonandolo a un pescatore di molluschi, a un danzatore, a un acrobata. Il corpo morto del guerriero, sconvolto dalla ferita, si 'esibisce', in effetti, in posture che offrono alla vista, sia degli altri personaggi sia degli ascoltatori dell'*Iliade*, una serie di emozioni che vanno dall'orrore al divertimento.

Sin da Omero, dunque, il corpo dei personaggi è usato dal poeta per suscitare risonanze emotive nel pubblico. Di tale potenzialità emotiva della rappresentazione dettagliata del corpo furono consapevoli i primi anatomisti, che affidarono alle immagini il compito di coinvolgere e di emozionare il pubblico di lettori dei loro trattati<sup>13</sup>.

### 3. Mondino de' Liuzzi e la nascita della 'bella' anatomia

Mondino de' Liuzzi<sup>14</sup>, nel 1315, già scienziato affermato e professore universitario, eseguì a Bologna la prima dissezione pubblica documentata<sup>15</sup> dell'età moderna e subito dopo scrisse l'*Anothomia*, un manuale pratico di dissezione. Nella miniatura di quest'opera che rappresenta una lezione di anatomia (fig. 1) si perde il carattere pubblico e spettacolare dell'evento, che compare invece in altre figurazioni che si diffusero da allora per l'Europa. Mondino viene raffigu-

<sup>12</sup> Crivellato 2025, p. 98.

<sup>13</sup> Per la potenza estetica del corpo, in letteratura e nelle arti, si veda ad esempio Casadei 2018; Fioretos 2017; Fusillo 2024.

<sup>14</sup> Crivellato-Ribatti 2006.

<sup>15</sup> Carlino 1994.

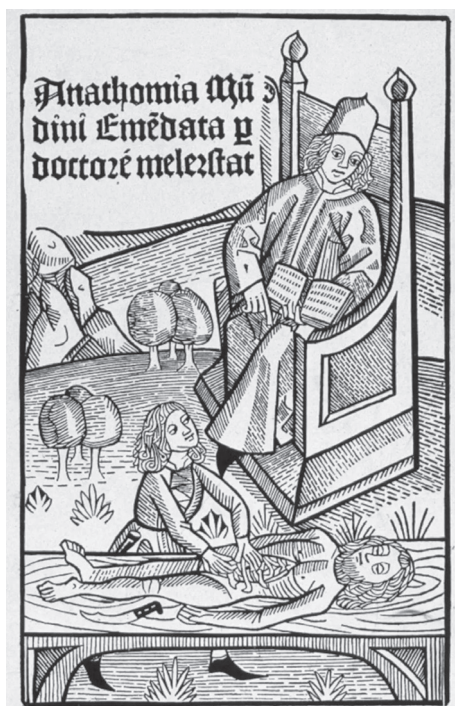


Fig. 1. Mondino de' Liuzzi, *Anathomia Mundini emendata per doctorem melerstat*. Lipsia, Martin Landsberg, 1493. Immagine pubblicata in Di Matteo et al. 2019.

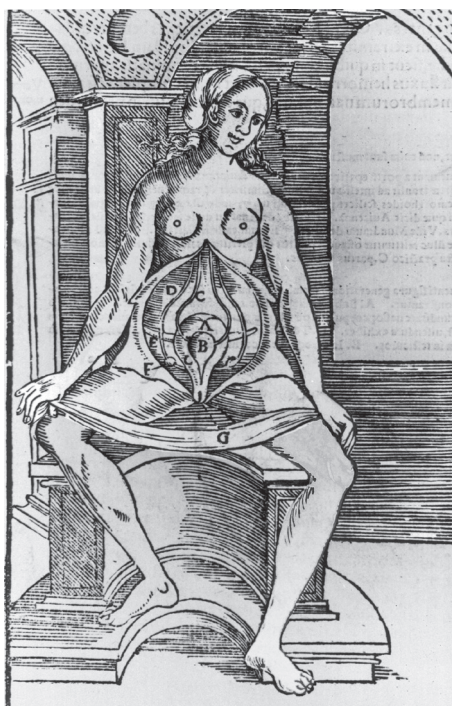


Fig. 2. Figura femminile nuda seduta su una sedia da parto, con l'addome esposto per l'analisi anatomica. <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101436714-img>.

rato in cattedra, in alto, tra le mani un libro aperto, probabilmente Galeno, con le pagine scritte rivolte verso il discepolo che, in basso, sta esaminando l'interno di un corpo che è stato già disseccato. Il maestro indica all'allievo le parti anatomiche che, evidentemente, sono descritte nel libro; lo sguardo del giovane è rivolto solo al testo, mentre le sue mani, alla cieca, frugano nel cadavere aperto. L'immagine non suscita orrore o disgusto. Intorno il paesaggio è idillico, la dissezione avviene all'aperto, il tavolo poggia sull'erba. I tratti del maestro e del giovane sono distesi, l'allievo sorride, i due volti, assai simili, sembrano rispecchiarsi l'uno nell'altro, quasi che il maestro stesse ricordando il suo apprendistato. Non c'è traccia di sangue, né sul corpo disseccato, né sul coltello che è accanto. La miniatura idealizza sia l'atto della dissezione sia il rapporto tra maestro e allievo; trasmette inoltre al lettore un'idea di serenità e complicità, da cui viene epurata qualsiasi violenza. Il cadavere appare come se fosse ancora vivo, perfetto nel volto e nelle membra, quasi un modello e non un vero corpo, e a questo concorre il fatto che gli intestini appaiono irrealisticamente come

l'impagliatura di un fantoccio. L'attenzione del giovane, nonostante il motto di Mondino fosse *videre ad sensum*, 'vedere secondo la pratica', è tutta rivolta al libro, che resta l'autorità a cui fare riferimento. Il cadavere, come compare nelle tavole accluse all'opera di Mondino nelle edizioni posteriori, non ha caratteri inquietanti, né mostruosi, anche quando è rappresentato dissecato: ad esempio, nella tavola che riguarda gli organi interni di una donna in una tavola del 1541, la figura appare seduta, a gambe aperte, su uno scanno, una sedia da parto, il volto sereno, sorridente, mentre la pancia aperta mostra i genitali e l'apparato riproduttivo, disegnati in maniera schematica (fig. 2). La pelle viene tenuta dalla stessa figura sulle gambe come se si trattasse di un pezzo di tessuto, di una veste, eppure la figura non è mostruosa. La posa è naturale per un corpo vivo, non per un cadavere e la tavola cerca di evitare all'osservatore ribrezzo o inquietudine. Il volto della donna, con i capelli acconciati secondo la moda rinascimentale, risponde ai canoni di bellezza, giovinezza e serenità delle coeve rappresentazioni pittoriche, permettendo al lettore di superare ogni disgusto o spavento per la visione. Il disegno degli organi interni non è realistico ma schematico, a suggerire che si tratta di una tavola ad uso scientifico, in cui la bellezza della figura si concilia con la serietà dello scopo dell'illustrazione. In altre immagini rinascimentali a corredo di opere anatomiche, compresa quella dello stesso de' Liuzzi, il cadavere fa letteralmente mostra delle proprie parti interne, in pose di danza o di esibizione, con il volto imperturbabile<sup>16</sup>. Così la rappresentazione del corpo, anche quando è morto, obbedisce a idealistici canoni classici di bellezza e proporzione. Ogni realismo è abolito.

#### 4. Andrea Vesalio: il corpo come libro

Duecento anni dopo l'*Anothomia* di Mondino, Andreas Vesalius, nome latinizzato di Andries van Wesel (1514-1564), pubblicò un'opera rivoluzionaria, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel 1543)<sup>17</sup>. Con Vesalius, la dissezione diventa una vera e propria performance teatrale.

Il celebre frontespizio della *Fabrica* (fig. 3), libro scritto da Vesalio con l'ambizione, poi soddisfatta, di diventare medico di corte dell'imperatore Carlo V, accentua la teatralità della pratica della dissezione, rappresentando un teatro anatomico fittizio. Il frontespizio mostra gli spettatori stipati, disposti su più file, lungo una struttura lignea a gradinata con alcuni posti a sedere. Non è un consesso scientifico, ma un'adunata pubblica, con mendicanti, accattoni, una

<sup>16</sup> Sappol 2006.

<sup>17</sup> Kukusawa 2023.



Fig. 3. *De humani corporis fabrica*, frontespizio. Basilea, 1543.  
<http://resource.nlm.nih.gov/101437384>.

scimmia da saltimbanco. Le espressioni dei volti esprimono per lo più l'emozione che costantemente accompagna la contemplazione del corpo umano: lo stupore. Nel livello più alto delle gradinate, le figure situate all'estrema sinistra e all'estrema destra indicano il centro della scena, dove si trova uno scheletro sospeso in una posa dinamica, che ricorda quella delle *danses macabres*: lo scheletro è l'impalcatura che permette la vita, ma d'altro canto la morte non è la fine di tutto, quanto l'inizio di un'altra vita a cui occorre prepararsi. Il cranio dello scheletro non è infatti rivolto verso il basso, ma innaturalmente verso il cielo. La scena rappresenta un'esperienza liminale riservata ai presenti, che possono letteralmente guardare in faccia la morte, presente nella forma dello scheletro e anche nel cadavere, straziato, con le viscere esposte, il volto reclinato come in uno spasmo di dolore. L'immagine ricorda l'orgiasmo collettivo con cui si seguivano le condanne a morte.

Il frontespizio della *Fabrica* di Vesalio può essere considerato l'atto di nascita della dissezione come performance pubblica, destinata a suscitare meraviglia, stupore e quel che la retorica antica definisce *ekplexis*, una forte esperienza di coinvolgimento fisico. La folla innumerevole rappresentata sul frontespizio serve ad esaltare la forza e la novità del libro, che intende diffondere la conoscenza anatomica ben oltre le cerchie ristrette degli specialisti. Mentre tutti gli altri personaggi raffigurati si muovono o sono intenti a fare qualcosa, Vesalio, al centro dell'affollatissima scena, appare immobile, simbolicamente come il depositario di una missione divina, come il tramite tra la vita e la morte. Vesalio non guarda il corpo, ma rivolge il suo sguardo direttamente al lettore, per interpellarlo e trasmettergli, attraverso gli occhi, organo privilegiato di conoscenza, l'amore stesso per la ricerca e le verità acquisite con le sue scoperte.

La vera scoperta di Vesalio fu che il corpo umano dovesse essere 'letto' come un libro, con la differenza che mentre qualsiasi libro può contenere errori, il libro del corpo non dice menzogne. E quest'idea del corpo come libro si rispecchia nelle trecento illustrazioni inserite nella *Fabrica*, realizzate probabilmente da Jan van Calcar o comunque nella bottega di Tiziano (di cui Calcar fu un allievo). Per la prima volta, vengono fornite delle tavole a corredo di un trattato, che fu curato in tutti i particolari tipografici dallo stesso autore. Esse mostrano il corpo umano nei suoi più riposti particolari anatomici realisticamente. Basti pensare alla differenza che c'è tra gli illustratori del libro di de' Liuzzi e quelli del libro di Vesalio nel rappresentare l'apparato riproduttivo e gli organi genitali femminili<sup>18</sup>. Con illustrazioni che al pubblico dovevano apparire scioccanti, Vesalio contribuisce con consapevolezza ad una nuova

<sup>18</sup> <https://archivio.fototeca-gilardi.com/item/it/1/21240/ANATOMIA+-+ANDREA+VESALIO+VENTRE+FEMMINILE>.



Fig. 4. Figura maschile nuda in posizione eretta in un paesaggio, con la pelle scorticata e l'interno del corpo esposto; la testa è gettata all'indietro. Stephen van Calcar e la bottega di Tiziano. In *De humani corporis fabrica*, Basilea, 1543, p. 187. <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101531710-img>.

estetica della mostruosità, volendo impressionare il lettore e far ripresentare in lui le emozioni forti che accompagnavano ogni dissezione pubblica (un esempio nella fig. 4). Ciononostante, le illustrazioni del *De fabrica* continuano a rappresentare il corpo umano in termini statici, e non nella sua attività funzionale. Nelle illustrazioni la conoscenza del corpo umano viene infatti catturata nello spazio della pagina, fissata nel tempo, congelata. Un paradosso che invero interessa tutte le immagini anatomiche di età moderna. Scrive Philippe Colmar nel catalogo on-line della mostra *Sublimi anatomie*:

Se all'occhio dell'uomo nulla è più enigmatico dello spessore del proprio corpo, ciò probabilmente accade perché non può coglierne la complessità senza ridurlo a un gioco di superfici semplici e perciò intellegibili. Proprio qui sta il paradosso dell'illustrazione anatomica. Tanto sulla pagina del libro, quanto – oggi – sulla superficie dello schermo, noi acquisiamo conoscenza della nostra profondità unicamente attraverso immagini piane: «Ciò che è più profondo nell'uomo, è la pelle», scriveva Paul Valéry<sup>19</sup>.

## 5. Il corpo creato

Dopo la pubblicazione del *De fabrica*, la recente invenzione della stampa favorisce la proliferazione dei fogli anatomici volanti. Andrea Carlino ne descrive il tratto distintivo: il tronco delle figure poteva essere sollevato o scostato, perché gli organi interni erano stampati su più linguette di carta, ritagliate e incollate, sollevabili una dopo l'altra; lo strato inferiore raffigurava la parte posteriore del torace e la colonna vertebrale. Questa tecnica rendeva l'oggetto stampato virtualmente tridimensionale e permetteva di organizzare le parti interne in un sistema fisiologico, cioè in un apparato che mostrava relazioni funzionali e spaziali entro la cornice corporea. La tecnologia delle linguette poteva simulare in modo approssimativo la dissezione anatomica. I fogli volanti avevano dunque una duplice funzione: educativa, fungendo da supporto mnemonico, e morale, come invito alla conoscenza di sé. Quando alle illustrazioni si aggiunsero massime come *memento mori* o *nosce te ipsum*, i fogli volanti divennero oggetto di interesse per strati sociali più ampi rispetto a quelli cui appartenevano filosofi naturali e medici, offrendo un'occasione di riflessione sul significato della vita e della morte e sulla fragilità e finitezza dell'esistenza umana. Esplorare l'interno del corpo divenne non solo un atto medico, ma un viaggio psicologico e spirituale per scoprire i segreti dell'anima attraverso la carne<sup>20</sup>.

Come ha messo in evidenza Anna Luppi<sup>21</sup>, l'interesse per l'anatomia conosce perciò nei primi decenni del Seicento una rinnovata centralità, legata a un mutamento profondo del modo di pensare il corpo umano. Quest'ultimo non è più concepito soltanto come struttura fisica, ma come luogo primario della sensibilità e delle passioni, progressivamente ancorate a organi e apparati specifici, in particolare al cuore e alla circolazione del sangue. In tale prospettiva, l'anatomia assume una funzione che eccede il piano descrittivo, caricandosi

<sup>19</sup> Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoesposizione.it/pagine/ouverture-sublimi-anatomie>.

<sup>20</sup> Carlino 1995.

<sup>21</sup> Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoesposizione.it/pagine/anatomia-intus-sublimi-anatomie>.

di significati conoscitivi, simbolici e teologici: l'indagine dell'interno del corpo viene interpretata come accesso a un ordine nascosto, in cui si manifesta l'impronta del divino nella forma umana. Questo slittamento investe anche le pratiche della rappresentazione. L'attenzione si sposta dalle superfici visibili alle strutture interne, che diventano oggetto di studio, meditazione e immaginazione. Non a caso, la spiritualità dell'epoca elabora immagini del corpo aperto da soglie simboliche, attraverso cui il fedele è chiamato a pensare l'interno come sede della vita e della salvezza, come mostra l'invito di Ignazio di Loyola a meditare sulle ferite di Cristo. In un analogo orizzonte culturale, il disegno anatomico si afferma come strumento capace di rendere intelligibile ciò che non è immediatamente visibile, ricomponendo la complessità del corpo in una visione coerente. I fogli anatomici di Leonardo da Vinci non funzionano come semplici illustrazioni, ma come dispositivi conoscitivi, volti a mostrare un corpo concepito come dinamico e vivente, i cui processi interni vengono colti nel loro svolgimento. Intanto la scultura in cera, usata fin dalla remota antichità in ambito funerario, devozionale e successivamente ritrattistico, aderisce pienamente a una visione del mondo di stampo illuminista: la visione cioè per cui il corpo è una macchina, la natura si può conoscere ed esplorare e gli elementi della natura possono essere riprodotti e usati per l'insegnamento. Nell'officina ceroplastica del Museo della Specola di Firenze<sup>22</sup> furono prodotti migliaia di modelli in cera, esportati in tutta Europa, prodotti ad esempio su esplicita richiesta dalla corte di Vienna o per Napoleone.

Queste opere, in speciale modo le grandi statue giacenti *aperte* sono oggi al centro dell'attenzione di studi storico-filosofici e di genere in virtù della loro inesausta potenza visiva e della capacità di generare nello spettatore una molteplicità di sentimenti, che vanno dal fascino al turbamento al disgusto. Analogamente, una nuova stagione d'interesse dell'arte contemporanea si va aprendo nei confronti delle tecniche della lavorazione della cera e di analoghe materie 'morfiche', capaci cioè di diventare carne o simulacro di essa e d'imprigionare dentro di sé i nostri fantasmi<sup>23</sup>.

## 6. Atlante, da Mercator ad Aris Fioretos

Nel frontespizio del libro di Gerardus Mercator intitolato *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura* (Duisburg 1595) (fig. 5), la figura del Titano, da cui deriva il titolo, appare in una posa assai

<sup>22</sup> <https://www.sma.unifi.it/vp-928-il-percorso-espositivo-storico.html>.

<sup>23</sup> <https://sublimianatomie.palazzoespousizioni.it/pagine/icone-anatomiche-sublimi-anatomie>.

Fig. 5. Gérard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Duisburg, 1595. <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/9354>.



diversa rispetto a più antiche rappresentazioni iconografiche: seduto su un trono di pietra in una nicchia onorifica, sovrastata dalla sfera del mondo tenuta da due putti, ai suoi piedi ha la terra, un globo immobile e tra le mani, invece, un'altra sfera più piccola. La posa di Atlante è potente e risoluta, con lo sguardo intento verso la sfera più piccola. Atlante regge il mondo, non sulle sue spalle, come è nella tradizione mitologica, ma tenendolo tra le mani: una specie di microcosmo, che rispecchia, in proporzione più piccola, il globo terraqueo che ha ai suoi piedi e quello che corona l'edificio in cui la sua figurazione

statuaria è inserita. Il mondo esterno, come mostrano i meridiani e i paralleli disegnati sui globi, si può misurare e osservare, grazie anche agli strumenti tecnici. Ma cosa accade con quel che il mondo contiene? La sfera che Atlante ha tra le mani ha un significato simbolico: il Titano la osserva attentamente, quasi a chiedersi come penetrare dietro la sua superficie, in quel mondo invisibile la cui esistenza è indubitabile ma che non si conosceva ancora. La sfera tra le mani di Atlante rappresenta dunque un mondo diviso tra una superficie visibile e la sua interiorità profonda, un mondo forse popolato di esseri favolosi, mostri, fantasmi, tutto da esplorare. A quel mondo invisibile, alla possibilità di schedarlo e misurarlo, dovevano rivolgersi i secoli successivi, quando il nome ‘atlante’ non fu più applicato solo alla cartografia terrestre, ma anche all’anatomia umana. Le rappresentazioni realistiche o dramatizzate lasciano allora il posto ad una cartografia che vuole essere obiettiva, scientifica, che non ha cioè più come scopo suscitare emozioni<sup>24</sup>. Questo accade all’inizio del Novecento, in concomitanza con l’affacciarsi di una nuova idea di essere umano, quando oltre alle parti anatomiche e ai meccanismi del funzionamento del corpo si tentò di rappresentare anche la coscienza e l’io profondo. E così le emozioni, che una presunta obiettività scientifica escludeva dalla ricerca e dall’osservazione del corpo umano, tornavano prepotentemente in primo piano.

Lo scrittore svedese Aris Fioretos<sup>25</sup> prende le mosse dal frontespizio di Mercator per costruire il suo *Atlas. Fallgeschichten zur Vermessung von Körper und Seele*, un libro di testo e di immagini che attribuisce grande importanza alle illustrazioni del medico e giornalista Fritz Kahn (1888-1968) per il libro *Der Mensch, gesund und krank* (1939)<sup>26</sup>. Kahn ricorse a metafore tecnologiche, configurando i corpi come automobili, telefoni, apparecchi a raggi X, motori e fabbriche, all’interno delle quali schiere di omuncoli azionano comandi, riforniscono scaffali e mettono in moto i macchinari – come nella sua immagine più celebre, *Der Mensch als Industriepalast* (1926) (fig. 6). Qui il sistema nervoso è comparato a un sistema che dà segnali elettronici che vengono elaborati, ossia classificati e riconosciuti, nel cervello, rappresentato come un ufficio. La visualizzazione modernista di Kahn del sistema digestivo e respiratorio come «palazzo industriale», in realtà come un impianto chimico, fu concepita in un periodo in cui l’industria chimica tedesca era la più avanzata al mondo. Il manifesto ebbe un’enorme influenza e fu tradotto in numerose lingue. Lo scopo

<sup>24</sup> Carlino et al. 2019 <https://sublimianatomic.palazzoesposizione.it/pagine/about-sublimianatomic>.

<sup>25</sup> Notizie biografiche in <https://arisfioretos.com/en/aris-fioretos-en/>.

<sup>26</sup> Sappol 2017. Per le illustrazioni: Kahn 2009. Si vedano molti esempi in [https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da\\_g\\_IV-A-01.html](https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_IV-A-01.html).

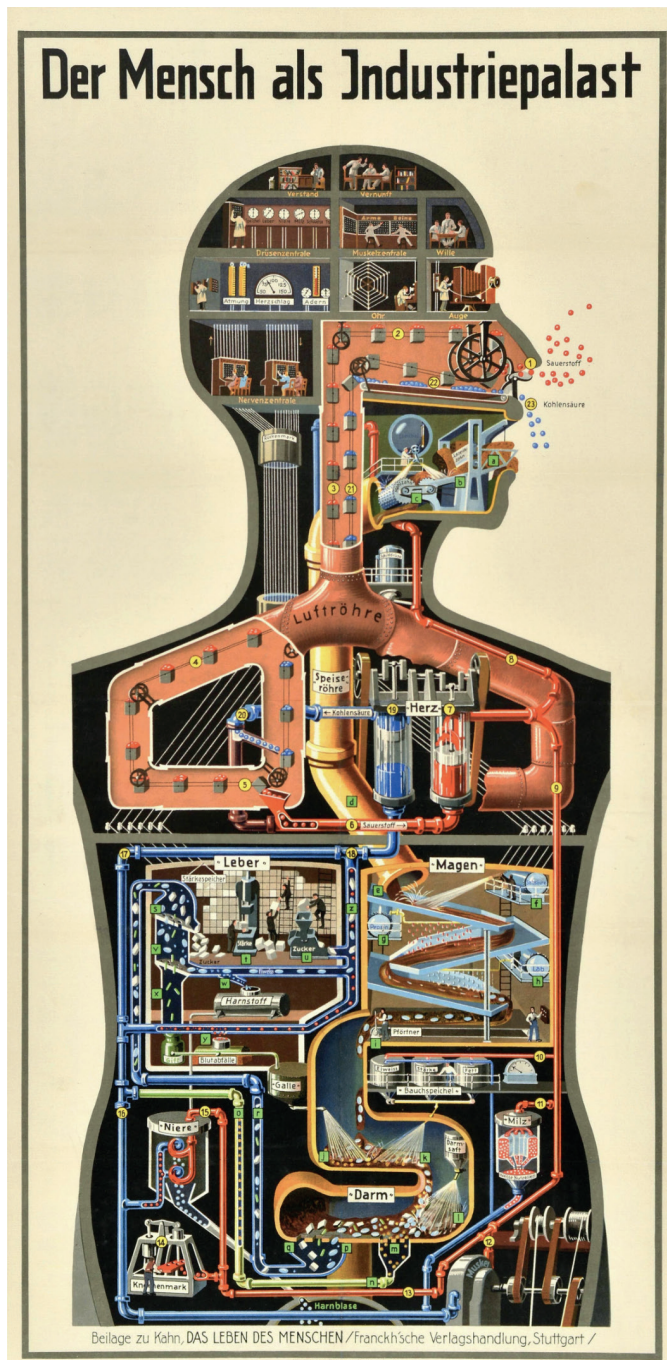


Fig. 6. Fritz Kahn (1888–1968), *Der Mensch als Industriepalast*, Stoccarda, 1926. [https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dream-anatomy/index.html?assetPath=section3\\_slide2](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dream-anatomy/index.html?assetPath=section3_slide2).

ultimo di Kahn non era però estetico, sebbene le sue raffinate immagini abbiano avuto una diffusione immensa sino agli anni Settanta, ma filosofico: egli voleva contribuire alla conoscenza dell'uomo, sia 'sano' sia 'malato', come dice il titolo della sua opera, attraverso metafore e simboli. Ad esempio: l'interno delle narici è visto come un paesaggio in cui al centro c'è un sole splendente, percorso da correnti, ossia il respiro. Le figure di lavoratori della terra hanno invece una fiamma nel petto, a testimoniare la loro energia. Ed è proprio questa corporeità metaforica che interessa Aris Fioretos, sia nei romanzi precedenti sia in *Atlas*, uscito in forma più monumentale (464 pagine e 600 immagini) in svedese e poi in versione ridotta, in tedesco, nel 2020. Si tratta di racconti di casi, in bilico tra casi clinici e biografici, di personaggi realmente vissuti, commentati attraverso immagini (non solo di Kahn), che illustrano parti anatomiche e fenomeni corporei. Il libro ha dato origine anche ad una mostra al Moderna Museet di Stoccolma, in cui alcune delle storie sono state trasformate in progetti grafici sonori e tridimensionali<sup>27</sup>.

*Atlas* è diviso in due parti: la prima si occupa dell'inquietudine, cioè di quei movimenti, esteriori e interiori, che interessano l'essere umano ogni volta che prova sentimenti, consapevolmente o inconsapevolmente, come la pelle d'oca o le vertigini. La seconda parte del libro, invece, si occupa dei fenomeni di segno contrario, durante i quali i moti del corpo sono trattenuti, inibiti o impediti; si tratta perciò di storie che parlano di immobilità o di impossibilità di muoversi autonomamente, come nel caso dei gemelli legati attraverso uno o più organi, o di movimenti e accadimenti che si esperiscono durante il sonno, nei sogni, e che mettono in forse il concetto di realtà. D'altro canto, nessuna condizione di immobilità è mai totale in un corpo vivente, dato che infiniti movimenti interni continuano a percorrerlo. Né la corporeità è mai un'esperienza autonoma, perché tutto ciò che percepiamo dipende dal continuo interscambio con ciò che ci circonda, con gli altri, con le cose, con l'ambiente in generale. Noi siamo quel che sentiamo in una specifica atmosfera emozionale e ogni nostra decisione, ogni nostra acquisizione e ogni nostra conoscenza dipende da quello che c'è intorno a noi.

*Atlas* si inquadra in una collana dal titolo *Unruhe bewahren* di cui condivide l'assunto, comprensibile grazie al significato del verbo *bewahren*, che vuol dire sia trattenere sia custodire, serbare. L'inquietudine (*Unruhe*) è qualcosa di prezioso e la vita consiste nella tensione tra espansione e restringimento, nel ritmo continuo tra sistole e diastole, tra ispirare ed espirare, tra l'agitazione e il suo contenimento. E così le due figure mitologiche di Atlante, colui che tiene

<sup>27</sup> <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/aris-fioretos/>.

il mondo sulle spalle o tra le mani, e Medusa, colei che sa fermare il movimento, esprimono anch'esse una tensione, la necessità di tenere un equilibrio tra movimento e stasi, tra inquietudine e calma, tra le passioni e la loro disciplina.

Nel quadro di Cranach – scrive Fioretos – Atlante appare come un vecchio senza forza e curiosità, bramoso di una pausa da doveri che lo opprimono. Mercator gli attribuisce gli attributi del forte Eracle e incarna una inquietudine senza eccitazione, una tensione senza instabilità. Sulla soglia di una nuova epoca, in cui geografi, astronomi e i viaggiatori redigeranno la cartografia dell'ambiente esterno all'uomo, mentre i medici indagheranno l'interno del corpo umano, il Titano sa che a colui che cerca la 'verità in cose ancora sconosciute', deve riuscire qualcosa che in apparenza sembra impossibile: trattenere l'inquietudine<sup>28</sup>.

La corporeità è un principio essenziale della poetica di Fioretos. La letteratura, secondo quest'autore, ha una sua biologia<sup>29</sup>, perché trascina il lettore in esperienze corporee, a partire dall'eccitazione sessuale. D'altro canto, il corpo va considerato esso stesso un testo, che va letto, indagato, conosciuto, sviscerato, e perciò ogni romanzo va concepito come un atlante di anatomia, una cartografia dei fenomeni fisici e delle loro risonanze. Infine, la letteratura, come il corpo, ha una sua memoria, e le esperienze o i 'casi' raccontati si riverberano attraverso i personaggi, ma anche nella fisiologia dell'autore e del lettore. Le storie raccontate in *Atlas* si intrecciano infatti tra loro, testimoniando come l'esperienza sensibile lasci tracce non solo nei corpi degli individui, trasmettendosi in via affettiva e genetica, ma anche nei luoghi e negli spazi, che continuano a risuonare della presenza dei corpi che li hanno frequentati anche a moltissima distanza di tempo.

Il brivido nel corpo — giù lungo la spina dorsale, sul lato interno delle cosce, tra i capelli — la conduceva alla più stupefacente delle scoperte: Nelly stava per varcare la soglia di un nuovo stato d'animo. Solo più tardi avrebbe capito che suo padre doveva aver provato lo stesso, quando il grilletto del revolver scattò<sup>30</sup>.

In un articolo dedicato alla biologia della letteratura, Fioretos conclude:

La letteratura aveva un significato biologico? Per me questa domanda non poteva essere risolta sul piano teorico, ma solo nella pratica. Il tremito indicava che non leggevo soltanto con il cervello, ma con il cuore o con l'inguine. Mostrava

<sup>28</sup> Fioretos 2020, p. 11. Traduzione mia.

<sup>29</sup> Fioretos 2007.

<sup>30</sup> Fioretos 2020, p. 40. Traduzione mia.

che esisteva una parte del corpo con cui non avevo fatto i conti, ma che non mancava mai quando qualcuno leggeva mettendo in gioco sé stesso. [...] Che la letteratura dicesse la verità o mentisse non aveva importanza, finché arrivava fino alla pelle nuda. Anche la pelle d'oca poteva, a suo modo, essere una forma di travestimento<sup>31</sup>.

Così tutta l'attività letteraria (e teorica) di Fioretos diviene una minuziosa indagine sulla fenomenologia corporea, costituendo questa il 'fatto' al centro di ogni racconto. In un recente libro collettivo di saggi dedicato ai gesti del lettore e della lettura<sup>32</sup>, Fioretos ha pubblicato una serie di piccole storie per esplicitare la sua poetica della corporeità. Lo scrittore esplicita alcune metafore di fenomeni fisici che per lo più sfuggono al controllo di chi li prova.

IL TASTO DEL TELEGRAFO (il ginocchio sinistro che, prigioniero di una trance inconsapevole, tremava sotto il banco di scuola. La sua energia meccanica inviava ad un universo irritato segnali eternamente uguali) [...]

LA NUVOLA (qualcosa privo di peso che risaliva attraverso il ventre e poi rimaneva sospeso all'altezza del diaframma, per lo più associato all'attesa, ma talvolta anche a quell'unica – incomprensibile – forma di gioia che riusciva a rassicurarli: non esisteva soltanto dentro il proprio involucro di pelle).

[...]

*Straripamento.*

Sapeva che dentro di sé c'era la propensione ad afferrare ciò che amava e a romperlo. Quando alzava sopra la testa il giocattolo – il salvadanaio – o persino la tazza da tè rossa, si guardava attorno con sguardo torvo. Il corpo tremava. Le guance si scavavano. Passava poi un'eternità. Quando rimetteva giù di nuovo l'oggetto, straripava di sollievo e di ferocia. Straripava. Straripava di sollievo e di ferocia<sup>33</sup>.

Il lettore è direttamente chiamato in causa da questi frammenti narrativi, perché leggere significa esporsi a un processo di affezione, ad un contagio: il lettore è coinvolto, toccato, talvolta destabilizzato<sup>34</sup>.

Particolarmente significativa appare perciò nella poetica di Fioretos la figura di Medusa, che conserva nel nome latino l'ambiguità tra la connotazione di una figura mitologica e quella dell'animale marino. La medusa possiede un corpo fluido e adattabile, metafora del corpo flessibile, sfuggente e opaco del roman-

<sup>31</sup> Fioretos 2007.

<sup>32</sup> Hron-Öberg, Benne 2024.

<sup>33</sup> Hron-Öberg, Benne 2024, p. 305 e 310. Traduzione mia.

<sup>34</sup> <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.

zo e del linguaggio in generale, ma per la sua natura mitologica Medusa diventa anche metafora del possibile effetto della letteratura. Lo sguardo di Medusa produce un effetto immediato sul corpo: immobilizza, pietrifica, interrompe il movimento. Medusa consente così di pensare una scrittura che può anche arrestare, fissare, bloccare. La pietrificazione operata da Medusa non significa negazione dell'esperienza, bensì una sua forma estrema: un momento di intensità in cui il tempo si condensa e la percezione si fa insostenibile, un'esperienza liminale e perciò sublime.

In un'altra occasione Fioretos<sup>35</sup> parla del testo letterario come organismo fatto di pelle, muscoli, sguardi, differenze sessuate: un corpo non chiuso né inerte, ma generato attraverso una pratica collettiva di montaggio e relazione, che richiama il *cadavre exquis* surrealista: la letteratura diventa così impensabile senza il contatto tra corpi ed è essa stessa un corpo che ci turba, contagia, sollecita, ferisce, fa godere.

### Bibliografia

- BOLENS G. 2000, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes.
- CARLINO A. 1994, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino.
- CARLINO A. 1995, *Know Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe*, «RES. Anthropology and Aesthetics», 27, pp. 52-69.
- CARLINO A., COMAR P., LUPPI A., NAPOLANO V., PERRONE L. (a cura di) 2019, *Sublimi anatomie*, catalogo on-line della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), Roma, <https://www.palazzo-esposizioni-roma.it/mostra/sublimi-anatomie>.
- CASADEI A. 2018, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano.
- CRIVELLATO E. 2025, *La nascita del pensiero anatomico nella cultura greca*, Pistoia.
- CRIVELLATO E., RIBATTI D. 2006, *Mondino De' Liuzzi and His Anothomia: A Milestone in the Development of Modern Anatomy*, «Clinical Anatomy», 19/7, pp. 581-587, <https://doi.org/10.1002/ca.v19:7>.
- DI MATTEO B., TARABELLA V., FILARDO G., MOSCA M., LO PRESTI M., VIGANÒ A., TOMBA P., MARCACCI M. 2017, *Art in Science: Mondino De' Liuzzi: The Restorer of Anatomy*, «Clinical Orthopaedics & Related Research», 475/7, pp. 1791-1798, <https://doi.org/10.1007/s11999-016-5213-5>.
- FIORETOS A. 2007, *Biologie der Literatur* (tit. orig. svedese *Litteraturens biologi*, trad. di P. Berf), «Frau und Hund», 11, pp. 179-223, <https://arisfioretos.com/de/texte/biologie-der-literatur/>.

<sup>35</sup> Si può vedere e ascoltare qui: <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.

- FIORETOS A. 2020, *Fallgeschichten zur Vermessung von Körper und Seele*, versione tedesca ridotta dallo svedese, Salzburg.
- FUSILLO M. 2014, *La pelle, l'inganno, lo stigma*, «Il Corpo», 7, pp. 43–53, <https://www.ilcorpo.com/rivista/il-corpo-7-240>.
- HRON I., BENNE C. (hrsg.) 2024, *Lesegebärden*, Heidelberg, <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>.
- HRON I., MÜLLER-WILLE K. (hrsg.) 2025, *Aris Fioretos: Bericht aus dem Verstehenslaboratorium. Erste Tagung zum Werk von Aris Fioretos*, <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.
- KAHN F. et al. 2009, *Fritz Kahn – Man Machine / Maschine Mensch*, Springer.
- KIMBELL KORNU K. 2023, *Know Thyself, Dissect Thyself: A Genealogy of Neuroscience's Pastoral Power through Anatomical Dissection and Illustration*, «Political Theology», 24/3, pp. 283–301, <https://doi.org/10.1080/1462317X.2021.2008112>.
- KUHN-TREICHEL T. 2025, *Melting as a Metaphor of Embodied Emotions in Homer and Euripides*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale», 5(1), 13–33. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/239>.
- KUSUKAWA S. 2024, *Andreas Vesalius: Anatomy and the World of Books*, London.
- ROSSANDA R. 2018, *Questo corpo che mi abita*, a cura di L. Melandri, Milano.
- SAPPOL M. 2006, *Dream Anatomy*, U.S. Dept. of Health and Human Services - National Institutes of Health - National Library of Medicine.
- SAPPOL M. 2017, *Body Modern. Fritz Kahn, Scientific Illustration, and the Homuncular Subject*, Minneapolis.
- ZANKER A. T. 2019, *Metaphor in Homer: Time, speech, and thought*, Cambridge <https://doi.org/10.1017/9781108649162>.