

FLAVIO
CAROLI
STORIA DELLA
FISIOGNOMICA
ARTE E
PSICOLOGIA
DA LEONARDO
A FREUD

Electa

I LIBRI DI FLAVIO CAROLI

La fisiognomica è una scienza antichissima che conosce un'ininterrotta evoluzione da Aristotele ai giorni nostri. Ma il suo ingresso nell'era moderna è segnato dall'opera di Leonardo da Vinci: il suo studio dei moti dell'animo a partire dai tratti del volto anticipa con straordinaria chiarezza critica un fondamentale cammino di idee e teorizzazioni che accompagna da un lato lo sviluppo della scienza psicologica, fino alla fondazione della psicoanalisi, e dall'altro il lavoro dei pittori lungo il corso dei secoli. Lo studio di Flavio Caroli è unico nel suo genere: con una ricchissima documentazione sia in campo artistico sia in campo teorico, è la storia del rapporto tra arte e psicologia, che distingue la cultura occidentale da qualsiasi altra tradizione culturale di questo pianeta.

Flavio Caroli è ordinario di Storia dell'Arte moderna presso il Politecnico di Milano. Storico dell'arte moderna e contemporanea, ha dedicato i suoi studi alla linea introspettiva dell'arte occidentale, con molte pubblicazioni, tra cui: *Leonardo. Studi di fisiognomica* (1991), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (2000), *Lorenzo Lotto* (1975, 1980), *Tiziano* (1990), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (1987), *Fede Galizia* (1989), *Giuseppe Bazzani. L'opera completa* (1988), *Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento* (2003), *La pittura contemporanea dal Romanticismo alla Pop Art* (1987), *Dalla Scapigliatura al Futurismo* (2001), *Primitivismo e Cubismo* (1977), *Anni Trenta* (1982), *La politica dell'arte* (1979), *Burri. La forma e l'informe* (1979), *Europa, America. L'astrazione determinata 1960-1976* (1976), *Parola-Immagine* (1979), *Nuova Immagine* (1980), *Magico Primario* (1982), *Anni Ottanta* (1985), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud* (1995), *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* (1998), *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli* (2001), *Le tre vie della pittura* (2004), *Arte d'Oriente Arte d'Occidente* (2006), *Tutti i volti dell'arte* (2007, con Lodovico Festa), *Il volto di Gesù* (2008), *Il volto e l'anima della natura* (2009) e *Il volto dell'amore* (2011). Poiché ciò che non può essere teorizzato deve essere raccontato, ha anche incontrato due volte la letteratura, con *Mayerling, amore mio!* (1983), e *Trentasette. Il mistero del genio adolescente* (1996, 2007).

ISBN 978-88-370-8900-9



I LIBRI DI FLAVIO CAROLI

STORIA DELLA FISIOGNOMICA ARTE E PSICOLOGIA DA LEONARDO A FREUD

Electa

In copertina

Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con libro* (particolare), 1526 circa, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca (Archivio Mondadori Electa, Milano / Sergio Anelli)

© A. Artaud, C. Carrà, M. Ernst, J. Fautrier, G. Grosz, B. Nauman, J. Pollock, Wols by SIAE 2012

© The Estate of Francis Bacon, by SIAE 2012

© The Willem de Kooning Foundation, New York, by SIAE 2012

© The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group, by SIAE 2012

www.electaweb.com

Prima edizione

© 1995 by Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

Nuova edizione

© 2012 by Mondadori Electa S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati

STORIA DELLA FISIOGNOMICA



Un uomo può fare ciò che vuole purché lo voglia. È difficile trovare una formulazione di onnipotenza (come vedremo, solo apparente) più assoluta e definitiva di questa di Leon Battista Alberti. In accordo a tali premesse, la cultura figurativa del Quattrocento convoglia tutte le energie dell'uomo occidentale nel padroneggiamento del visibile, di ciò che sta al di fuori dell'orgogliosa pupilla umana, immobile e autocentrante. La creazione e la strutturazione del metodo prospettico è un simbolo – una forma simbolica, direbbe Panofsky – dell'acquisito possesso del mondo esteriore.

Improvvisamente, e drammaticamente, nella crisi che attraversa la cultura europea a cavallo fra il XV e il XVI secolo, lo sguardo umano comincia a farsi introflesso e meditabondo. È lecito sostenere che viene messo in discussione proprio il principio di volontà sostenuto dall'Alberti. Il quale (l'abbiamo anticipato), nella sconfinata, struggente malinconia del suo rapporto con il passato, qualche venatura di dubbio ha già cominciato a manifestarla. Le sue prefigurazioni per una Fisiognomica da intendere in senso moderno, i suoi alborali interessi per i «moti dell'animo», sono spie di attenzioni introspettive che agiteranno l'arte, la teoria dell'arte e la nascente scienza psicologica nel passaggio certamente risolutivo della moderna storia d'Occidente.

Nei venti anni che chiudono il Quattrocento e avviano il Cinquecento, infatti, le energie utilizzate fino a questo momento per padroneggiare il mondo esterno e «visibile» si rivolgono all'interno e all'«invisibile», diventano una sonda, una telecamera puntata verso l'inconscio, in un'esplorazione che procederà lungo tutto il Cinquecento, il Seicento, il Settecento; che attraverserà le colonne d'Ercole del pensiero romantico, e da lì entrerà in quella specie di caverna disomogenea e non dominabile che si identifica con lo spazio della contemporaneità e della

1. Albrecht Dürer, *Melancholia I*, particolare.

pittura contemporanea. Siamo insomma al vertice di un cono di cultura che si allarga verso la civiltà a noi contemporanea fino a occuparla interamente. Come ho già detto altrove,¹ se la parola «psicologia» in questi primi anni del Cinquecento è rara, avventurosa e di incerto significato, il romanzo-emblema del XX secolo (l'*Ulisse* di Joyce) è dedicato alla vita interiore di un solo uomo in un solo giorno della sua vita.

Uno, forse *lo*, strumento privilegiato di cui si serve il pensiero d'Occidente per questo viaggio secolare verso il Profondo è l'invenzione artistica (*in primis*, la pittura), che accompagna (questo libro ha il fine di dimostrarlo), o addirittura talora anticipa, le consapevolezze teoriche. Lo strumento privilegiato di cui la pittura – espressione del *visibile* – si serve nel suo cammino è la Fisiognomica. Così come lo strumento privilegiato di cui si serve la scienza fisiognomica per dimostrare le proprie ipotesi introspettive è la pittura (come vedremo, con Leonardo – vero «scopritore» di questo continente sconosciuto –, con Lomazzo, con Le Brun, con Hogarth, con la congiunzione Lavater-Füssli – allievi, a Zurigo, dello stesso maestro –, in un certo senso anche con Géricault, pittore e studioso di Fisiognomica si identificano nella stessa persona).

Leonardo, dunque.

Quell'anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro.²

Come spero di aver dimostrato in altra sede più specifica,³ il pensiero 105 del leonardesco *Trattato della Pittura* è una formidabile, pregnante prefigurazione del continente sconosciuto che la cultura freudiana, quattro secoli dopo, definirà «inconscio». E può essere interpretato così: l'anima che governa i corpi (*l'âme au corps*, teorizzerà Diderot) fa sì che esistano i moti dell'animo prima che essi siano pensati, prima che arrivino a uno stadio razionale.

L'inconscio guida le azioni umane, e guida – visivamente – i tratti fisiognomici che accompagnano i «moti dell'animo». Leonardo non giunge solo alla formulazione della teoria dei «moti dell'animo» (che sarà risolutiva per la svolta psicologico-introspettiva della pittura a lui contemporanea, e avrà enorme fertilità nei secoli a venire), ma accompagna l'elaborazione della

teoria con una serie di disegni che costituiscono la documentazione pratica di quanto egli sta elaborando a livello teorico.

L'artista fiorentino può indubitabilmente essere ritenuto il fondatore della Fisiognomica moderna (nel senso sopra detto, con evidenti debiti verso la tradizione fisiognomica classica, ma anche – ecco il punto – con un decisivo salto epistemologico verso la scienza empirica e sperimentale). Dopo di lui, anello dopo anello, è possibile ricostruire una catena ininterrotta (sempre approssimativamente, saltuariamente, e in un certo senso equivocamente avvistata dagli studi) che porta il pensiero fisiognomico fino alla nostra contemporaneità, facendone l'asse portante dell'espressione visiva occidentale.

Ma, attenzione. Nell'atto di scrivere una *storia della Fisiognomica* che abbia l'ambizione di stringere una direttrice così centrale e risolutiva del pensiero occidentale, bisogna sciogliere, a priori, l'equivoco cui alludevo prima. Come ho avvertito, anche se in modo forse non del tutto esplicito, nel volume che costituisce una sorta di bozza del presente studio,⁴ per intraprendere tale indagine è essenziale aver chiaro che la *storia della Fisiognomica* è strettamente parallela, talora intersecata, spesso coincidente con la *storia della Psicologia*. Bisogna cioè non cadere, per l'ennesima volta, nell'errore positivista: quello cioè di proiettare a ritroso le teorie di Lombroso, riducendo un glorioso cammino di idee, che coincide in larga misura con il Sapere stesso dell'Occidente, a un piccolo mondo di bizzarrie e di determinismi criminologici che la nostra cultura ha dimostrato insostenibili, ancorché l'uomo che li ha formulati possedesse indubitabilmente eccelso ingegno e alta statura.

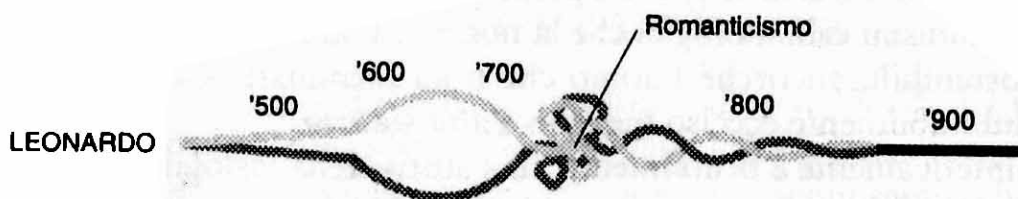
Sinteticamente e brutalmente, una storia della Fisiognomica appare importante per i seguenti motivi: 1) perché essa si identifica con la storia della Psicologia, cioè con l'asse portante della speculazione sull'uomo elaborata in Occidente; 2) perché la Fisiognomica, nella sua storia, utilizza la pittura (essendone utilizzata) al fine di tracciare la linea maestra del pensiero visivo occidentale.

Bisogna infatti essere del tutto espliciti anche a proposito di questo punto. Non è scritto da nessuna parte che la pittura, più in generale l'arte occidentale, dovesse prendere la direzione fondamentale e primariamente *introspettiva* che si tenterà di seguire in questo volume; impugnando una sonda che affonda nel cuore dell'uomo fino a incontrare gli spazi, abbiamo detto

«disomogenei», della contemporaneità. Lo dimostra il fatto che ciò non è accaduto nelle altre tradizioni figurative maturate su questo pianeta. Non alla pittura cinese, lirica e naturalistica. Non a quella russo-bizantina, ieratica, trascendente e spiritualistica. Non a quella islamica, astratta e iconoclasta. Non a quella indiana, plastica e decorativa. Non a quella africana, sintetica e a suo modo formalistica.

Il cammino della pittura strettamente intersecata con la Fisiognomica, cioè con la Psicologia; o se si preferisce: il cammino della pittura strettamente intersecata con la Psicologia, cioè con la Fisiognomica, è l'asse portante della cultura figurativa occidentale. La sua originalità. Il suo destino.

Ho parlato di una progressiva «zoomata» della cultura europea moderna verso il cuore dell'uomo, o verso il Profondo individuale e collettivo. Lo schema metaforico può essere precisato, al fine di mostrare come i processi siano stati più complessi e articolati. Consapevole dell'approssimazione di tutti i diagrammi storici, non rinuncerei a offrire fin d'ora al lettore una sintesi orientativa, che potrebbe essere la seguente, immaginata, appunto, sui diversi percorsi dell'interesse per il Profondo (o della Psicologia; o della fortuna della Follia) e della teoria artistica.



Come abbiamo già detto, tutto comincia, in senso moderno, con Leonardo: ed è già eccezionalmente significativo che teoria artistica di specie introspettiva e analisi dei «moti dell'animo» abbiano un'origine comune, da ricercare nel pensiero non già di uno «scienziato» in senso stretto, ma di un pittore.

Da qui, le due linee di conoscenza procedono in un parallelismo molto ravvicinato per tutto il Cinquecento, pienamente affondate nel Sapere magico di questa epoca. Alle riflessioni di un Cardano, di un Mercuriale, di un Platter corrisponde la teoria artistica sui «moti dell'animo», sulla Fisiognomica e sulla

Fisiologia dei lineamenti di un Lomazzo. A fine secolo le due linee appaiono ancora molto ravvicinate nei trattati fisiognomici del Della Porta; il quale, tuttavia, lascia intuire attitudini sistematiche, diremo prerazionalistiche, che introducono alle tematiche del Seicento.

Qui si crea la divaricazione. Il pensiero insegue i crismi della grande Razionalità; non cessa di interessarsi ai fenomeni dell'inconscio, ma lo fa con attitudine lucida e distanziante; la «follia» (l'uso delle virgolette diventa necessario proprio in questo momento storico) viene posta sotto il microscopio del pensiero, e riconosciuta come «anormalità» (si assiste alla nascita storica dell'istituzione «manicomio»). Parallelamente, la trattatistica artistica si pone sotto l'egida dell'equilibrio, della bellezza, della Classicità, e tenta di ignorare deliberatamente, programmaticamente, ogni componente oscura e magica della fantasia espressiva (il rifiuto da parte di Poussin degli studi fisiognomici leonardeschi è addirittura paradigmatico). L'«oscuro», quando viene ammesso, è, e deve rimanere, tale: il sapere filosofico e il sapere artistico sono comunemente impegnati nell'edificazione dei canoni della razionalità moderna, e di un'arte «di Stato». L'avanguardia delle riflessioni fisiognomiche è in questi decenni detenuta dalla cultura francese, e tramanda il proprio asse portante nella continuità Cartesio-Charles Le Brun (un filosofo-scienziato e un pittore: ancora una volta; di quest'ultimo è bene precisare subito che si tratta del primo pittore di corte di Luigi XIV, e dunque del suo ideologo ufficiale per le arti).

Senonché, un'oscura coscienza continua a bruciare sotto la cenere. In Pascal (sulla scorta, mai dimenticata, di Montaigne), i fremiti dell'inquietudine individuale tornano a essere oggetto di analisi esistenziale, con una profondità di scavo che trova inadeguati riscontri nella teoria artistica (quasi esclusivamente classicizzante), ma che si sintonizza splendidamente con gli isolati anticipatori della fantasia moderna: Shakespeare, Rembrandt, Velázquez. Fino a toccare, verso il finire del Seicento, la prima grande prefigurazione del romanzo «realistico», in quel capolavoro che è la *Princesse de Clèves*, di Madame de La Fayette.

La forbice torna a restringersi. Certo, teoria artistica e psicologia non vivono più nel parallelismo magico cinquecentesco. Il sapere empirico-razionale ha conquistato il campo, con risultati

non più reversibili. Ma è proprio con questa strumentazione intellettuale che si spinge il bisturi nella psiche e ci si avvia risolutamente alla psicologia sperimentale. Quando Leibniz, con miracolosa esattezza, arriva a una vera e propria identificazione dell'Inconscio, il gioco è fatto: il Profondo individuale non è più l'oggetto magmatico e magico della vecchia cultura, ma diventa un delimitato, arginabile, ancorché sfuggente, campo di osservazione scientifica.

Per parte sua, l'arte risponde in modo soddisfacente sul piano della teoria artistica solo con le riflessioni di un pittore teorico, William Hogarth (studioso di Leonardo, amico di romanzieri come Fielding e Defoe, e di veri e propri trattatisti di Fisiognomica). Ma la pratica creativa è del tutto all'altezza del suo compito storico con le sempre più numerose realizzazioni dei singoli artisti. Canaletto ha sintonie con le riflessioni ottiche di Berkeley; e i vari Molière, Galgario, Ceruti, Watteau, Longhi, Goldoni, Chardin, congiunti in unità di intenti con i protagonisti del nuovo romanzo inglese (gli amici di Hogarth), creano un quadro d'indagine perspicuo sulla configurazione dell'individuo moderno. In pittura, in letteratura, nel teatro, nasce il «personaggio», protagonista ed eroe del pensiero espressivo: compatta entità che conoscerà la sua disintegrazione nel Novecento. La forbice si restringe ulteriormente in epoca illuministico-enciclopedica, quando la trattatistica artistica propugna gli stessi sentimenti dei pensatori (esemplare il caso di Greuze); quando pensiero fisiognomico e pratica artistica si unificano in una medesima mente (si veda ad esempio *La monaca* di Diderot, e più in generale la sua teoria dell'*âme au corps*); quando la filosofia del Sensismo si innesta su coordinate razionalistiche, proprio nello studio della Fisiognomica (si veda Lavater, conterraneo e conoscente, dal tempo dell'infanzia, di Füssli). Fino alla simbiosi, alla conflagrazione di consapevolezze profonde e di mai sopiti motivi magici nello *Sturm und Drang* e nel Romanticismo. Ciò che non abbisogna di ulteriori considerazioni.

Dopo la grande esplosione, per tutto l'Ottocento, come ho tentato di suggerire nello schema precedente, ideologia artistica e psicologia si attraversano senza soste, e la Fisiognomica ha fortuna vastissima. Fisiognomica, Patognomica e derivati trovano una precisa, ancorché misteriosissima applicazione in quella sublime vetta immaginativo-psicologica che è costituita dalla serie dei *Folli* di Géricault, ma anche nei romanzi di Balzac (vero e

proprio cultore della materia). Il Positivismo e il Darwinismo sono strettamente connessi con Zola, con la cultura veristica, e non lasciano immune lo stesso Flaubert. Il bergsonismo è matrice diretta non solo del «flusso di coscienza» proustiano, ma del Futurismo, e dunque delle premesse teoriche delle avanguardie novecentesche. Il singolarissimo, ancorché geniale, frutto deterministico costituito dalle teorie del Lombroso non mancherà di influenzare le prossime avanguardie espressionistiche.

Col che abbiamo scavalcato il crinale del secolo e le colonne d'Ercole costituite dalla pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud. Da questo momento, Arte e Psicoanalisi, coscienza critica del Profondo sul versante creativo e su quello scientifico, convivono, in un intreccio talmente fitto da poter essere identificato con una sola linea continua.

In principio, per Leonardo (1452-1519), c'è l'analogia fra il corpo umano e le strutture del cosmo, largamente influenzata dal *Timeo* platonico. Senonché, la forza, l'energia che guida il mondo, è non meno psichica che fisica, si addentra in «ciò che non si vede» non meno che in ciò che si vede. Leonardo:

Forza dico essere una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale per accidentale esterna violenza è causata dal moto e collocata e infusa ne' corpi i quali sono dal loro naturale uso retratti e piegati, dando a quelli vita attiva di maravigliosa potenza; costringe tutte le cose create a mutazione di forme e sito; corre con furia alla sua desiderata morte e vassi diversificando mediante le cagioni. Tardità la fa grande e prestanza la fa debole, nasce per violenza e more per libertà; e quanto è maggiore, più presto si consuma. Scaccia con furia ciò che si oppone a sua soddisfazione, desidera vincere, occidere la sua cagione, il suo contrasto, e vincendo, se stessa occide; fassi più potente dove truova maggior contrasto.⁵

Questa forza spirituale (incredibilmente moderna, da anticipare certi pensieri adleriani o reichiani), nel lavoro di un pittore cerca una via analitica all'espressione. La macchina universale uomo va smontata in tutti i suoi ingranaggi, perché la fisiologia spiegherà le emozioni (di più: la dinamica espressiva delle emozioni), e si capirà come i sentimenti muovono e condizionano la

vita del corpo. Muore la Fisiognomica «classica», alle cui superstizioni Leonardo stesso dichiara di non credere:

Della fallace fisonomia e chiaromanzia non mi estenderò, perché in esse non è verità; e questo si manifesta perché tali chimere non hanno fondamenti scientifici. Vero è che i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni; ma nel volto i segni che separano le guancie dai labbri della bocca, e le nari del naso e le casse degli occhi sono evidenti, se sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali e iracondi con poca ragione e quelli che hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali della fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi. E così si può dire di molte parti. Ma della mano tu troverai grandissimi eserciti esser morti in una medesima ora di coltello, che nessun segno della mano è simile all'altro, e così di un naufragio.⁶

Se innumerevoli cultori di Fisiognomica a venire avessero letto, e meditato, tali idee, avrebbero risparmiato le lunghissime, ripetitive, deterministiche litanie di segni corporei che segnano almeno quattro secoli di vita della disciplina; e che ne hanno sancito la scarsa credibilità, e nulla scientificità, agli occhi del Razionalismo moderno.

Con Leonardo, invece, si comincia a sezionare i cadaveri, si studia, con ottica già propria delle scienze naturali, il decorso dei muscoli. Nasce la Fisiognomica come alborale Psicologia (è questo che non ha capito Jurgis Baltrušaitis – si veda il suo *Aberrations*, 1957 –, il quale è pur l'unico ad aver saputo mettere insieme il «filo di perle» dei principali studi moderni su una Fisiognomica per così dire «specificata», e dunque non sufficientemente collegata al cammino generale dell'epistemologia moderna). Nasce la Fisiognomica strettamente intersecata con la Fisiologia dei lineamenti.

Le conseguenze, in pittura, saranno le seguenti:

Da quel che ride a quel che piange non si varia né occhi, né bocca, né guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiunge a chi piange, e levasi a chi ride. A colui che piange s'aggiunge ancora l'atto di stracciarsi con le mani i vestimenti e i capelli, e con le

unghie stracciarsi la pelle del volto, il che non accade a chi ride. Non farai il viso di chi piange con eguali movimenti di quel che ride, perché spesso si somigliano, e perché il vero modo si è di variare siccome è variato l'accidente del pianto dall'accidente del riso, imperocché, per piangere, le ciglia e la bocca si variano nelle varie cause del pianto [...]. Quel che versa il pianto alza le ciglia nelle loro giunture, e le stringe insieme, e compone grinze di sopra, e in mezzo ai canti della bocca in basso; e colui che ride li ha alti e le ciglia aperte e spaziose.⁷

Questo minimo esempio, estrapolato da una mole di riflessioni impressionante per vastità e profondità, dimostra che Leonardo aggiudica all'occhio i «moti» della coscienza. Nasce la teoria dell'occhio (dunque, della pittura) come «finestra dell'anima»:

Perché l'occhio è finestra dell'anima, ella è sempre in timore di perderlo, in modo tale ch'essendoli mossa una cosa dinnanzi che dia spavento a l'omo, quello colle mani non soccorre il core, fonte della vita, né il capo, ricettaculo del signore de' sensi, né audito, né odorato, né gusto; anzi subito lo spaventato senso non bastando chiudere li occhi con sua coperchi serrati con somma forza, che subito lo rivolge in contraria parte, e non si sicurando ancora, vi pone una mano e l'altra distende, facendo antiguardia al cospetto suo.⁸

L'eredità trasmessa da Leonardo al futuro appare immensa. Ho già affrontato il tema, e passo i miei suggerimenti direttamente in nota.⁹ Di certo, la possibile esistenza di un vero e proprio «Trattato di Fisiognomica» steso dal maestro di Vinci è però fondamentale. Esso costituirebbe il precedente diretto e sicuro dei trattati di Pomponio Gaurico (1504) e dei bolognesi Alessandro Achillini e Bartolomeo Della Rocca (1503 e 1504, come vedremo), che creano certamente il «brodo di coltura» in cui matura la rivoluzione della ritrattistica nel primo scorcio del Cinquecento.

Il trattato *De sculptura* (1504) di Pomponio Gaurico (1481-1530) dedica un intero capitolo alla Fisiognomica. Non si tratta, in verità, di un'opera interamente originale, ma di un compendio che ripropone – come l'autore stesso ammette – una traduzione, con qualche piccola differenza, del trattato di Adamanzio (inizi IV secolo d.C.), *Φυσιогνωμονικά* (segna, in altre

parole, un punto di continuità con la Fisiognomica di tradizione antica, ignorando così il risolutivo cambio di velocità impresso alla scienza dalle meditazioni di Leonardo: per la Fisiognomica esiste cioè – lo diciamo una volta per tutte – una linea di continuità secolare che ripete gli stessi luoghi comuni, e va dunque distinta *criticamente* dagli apporti epistemologicamente innovativi). Quest'ultimo scritto è stato tradotto in latino da Giorgio Valla e incluso nella sua opera *De expetendis et fugiendis rebus* (1501). È importante notare che il Della Rocca (Cocles), il quale pubblica il suo trattato di Fisiognomica quasi negli stessi mesi di quello del Gaurico, non è a conoscenza delle formulazioni di Adamanzio.

La scultura è un'arte della rappresentazione del corpo umano. La base scientifica deve perciò comprendere i principi delle proporzioni, della prospettiva, della simmetria, ma (come insegnava l'Alberti) deve studiare anche l'anatomia, il movimento e l'espressione.

Gaurico affronta questi due ultimi temi elaborando le sue argomentazioni fisiognomiche. La scienza fisiognomica è universale, ed è fondata sull'osservazione di regole precise. Inoltre, poiché un fine importante dell'arte, in particolare della scultura, è quello di effigiare i personaggi del passato dei quali si possiedono solo le descrizioni dei caratteri e delle imprese, i principi fisiognomici saranno utili per dedurre l'aspetto fisico e morale degli uomini illustri.

Gaurico riserva grandissimo rilievo all'analisi degli occhi, e successivamente si occupa di tutti gli altri organi e *signi* del corpo, dalla testa ai piedi. L'analogia zoomorfica è un *topos* immutabile. Il naso rostrato indicherà un carattere d'uccello, quello inclinato rivelerà l'onesto, quello diritto il ciarliero, quello aguzzo il collerico, quello spuntato un carattere fiacco, e via di seguito: a ogni possibile variante corrisponde un carattere. Il naso più nobile sarà certamente quello «aduncus et aquilinus». A proposito di quest'ultima affermazione, è interessante notare che Pomponio Gaurico non l'ha sempre pensata così: un suo precedente libello sulla Fisiognomica scritto all'età di diciotto anni (riportato da suo fratello Luca Gaurico in un libro che raccoglie alcuni testi sull'argomento, *Aristotelis physiognomia Adamantio interprete. Pomponii Gaurici Geophonensis, de physiognomia libellus omnibus admodum utilis et periucundus Lucae Gaurici in physiognomia axiomata*, 1551) aveva definito i nasi aquilini co-

me indice di natura predatrice, avara, arrogante e via dicendo... Il margine di approssimazione, per questi trattati sostanzialmente generici, è evidentemente elevato.¹⁰

Termine supremo di giudizio resta sempre la *mediocritas*, cioè l'equilibrio e la giusta proporzione degli elementi, che corrispondono puntualmente alle qualità migliori. La figura è descritta con sovrabbondanza di aggettivi, ma la catalogazione ossessiva di ogni variante mantiene l'opera fortemente ancorata alle norme acquisite della cultura del tempo.

Appare più creativo il clima della colta Bologna di inizio secolo (in pittura stanno maturando non pure le precoci pulsioni «neoclassiche» del ritratto di Costa e Francia, ma anche il formidabile espressionismo di Amico Aspertini), dove avviene l'incontro di due personalità apparentemente molto diverse: quella di Alessandro Achillini, autorevole filosofo di scuola averroista nonché famoso interprete aristotelico, e quella di Bartolomeo Della Rocca, eclettico autodidatta dalla vita travagliata. Ad accomunarli è la passione per le scienze occulte e per la medicina. Il loro incontro produrrà un'opera veramente rilevante per l'approfondimento e la diffusione della Fisiognomica.

L'Achillini nasce nel 1463 a Bologna, dove si laurea e insegna logica fino al 1487, poi filosofia naturale e medicina teorica. Successivamente regge la cattedra di filosofia naturale all'Università di Padova, in concorrenza con il Pomponazzi, dal 1506 al 1508, prima di tornare a insegnare nella città natale fino al 1512, anno della sua morte. Il suo interesse sia per la filosofia che per la medicina è testimoniato dagli scritti. Accanto a opere di influenza averroistica riguardo al sistema aristotelico (*Quolibeta de intelligentiis*, 1494; *De orbibus*, 1498; *De universalibus*, 1501) ci sono pervenute opere di carattere medico, come il *De physico auditu* (1512) e le *Anatomicae annotationes*, edite postume nel 1520: probabilmente tali appunti dovevano servire per un'opera di anatomia umana, frutto delle sue esperienze di dissezione.

In ambito fisiognomico, l'Achillini pubblica il *Secretum secretorum* all'interno di una raccolta di scritti pseudoaristotelici (*Opus septisegmentatum*, 1501). Ma la sua opera più conosciuta e ristampata è il *De Chyromantie principiis et physionomie*. Tale breve scritto, pubblicato nel 1503 come premessa metodologica al trattato che il Della Rocca (Cocles) manderà alle stam-

pe l'anno seguente, mira a legittimare la Fisiognomica in sede scientifica. In verità, si avverte un forte contrasto fra questa trattazione, teorica e speculativa, e quella del Cocles, più pratica e didattica. Ma l'importanza dell'accoppiamento deriva proprio dal fatto che i testi sono complementari.

Nel suo scritto, l'Achillini insiste sull'autonomia fra fisica, medicina e fisionomia; ma appare ugualmente convinto dell'influenza reciproca fra anima e corpo. Considera necessario per il medico («qui debet custodire sanitatem») «studere ne mores animi corrumpantur», perseguendo vie completamente diverse da quelle del filosofo, che si occupa della salute dell'anima in astratto. Già Galeno ha consigliato di «organum temperare [...] si quis animam curare voluerit, oportet ut antea curet corpus».

È speculativamente fondamentale il punto in cui l'Achillini (in formidabile sintonia con i dubbi di Leonardo) si trova in difficoltà nella legittimazione scientifica della fisionomia e della chiromanzia, ancorché siano queste le scienze occulte più legate alla tradizione aristotelica. Lo studioso bolognese le classifica fra le scienze *a posteriori*, dopo aver presupposto gli assiomi della metafisica, della fisica e della medicina. Inquadra poi la fisionomia in un cosmo regolato dalle influenze astrali, di cui i caratteri del volto e delle mani sono *signa*. In ogni caso, sostiene la fallibilità dell'astrologia, e difende così il libero arbitrio.

In particolare, la *complexio* non influisce sull'anima razionale, dotata di libero arbitrio, e determina invece l'anima organica e l'*appetitus sensitivus*.

Analogamente al giudizio astrologico, anche quello fisiognomico o scaramantico è «necessarium necessitate non absoluta, propter subiecti contingentiam». Esso ha un grado di certezza probabile: infatti, tale conoscenza è vera, ma solo «in pluribus» (per lo più).

È ipotesi, questa, che non deve piacere troppo al Cocles, il quale nasce a Bologna nel 1467. Nonostante le origini modeste, riesce a laurearsi nella sua città in medicina e chirurgia nel 1489. Ma il suo interesse si rivolge soprattutto all'astrologia e agli oroscopi. Alcune predizioni azzeccate gli procurano fama diffusa. Si rivolgono a lui i principi delle numerose corti di Romagna, dalle quali viene puntualmente cacciato in seguito alle sue profezie funeste. Il soprannome latino di Cocles, cioè «scontroso e rozzo di carattere e di aspetto» (tali caratteristiche sono confermate dalle testimonianze dei suoi contemporanei e di Ge-

rolamo Cardano), è dovuto probabilmente anche alla sua imbarazzante franchezza.

Quando rientra a Bologna, nel 1500, avvia una fruttuosa epoca di studi. Partecipa al cenacolo dei discepoli dell'Achillini, verso il quale nutre una reale ammirazione. Sotto l'egida del Maestro, avvia la stesura del testo di *Fisiognomica e Chiromanzia*. Ma si può dire che il Cocles non sopravviva alla pubblicazione della sua opera: viene infatti assassinato nel settembre del 1504 quasi certamente da un sicario di Ermete Bentivoglio, al quale lo studioso ha predetto rovina politica (puntualmente verificatasi) e successiva morte in combattimento mentre si troverà in esilio. Cocles, in verità, ha previsto anche la propria morte violenta, e, per scongiurarla, gira sempre armato e col capo coperto: ma il ferro dei bolognesi lo colpisce alle spalle.

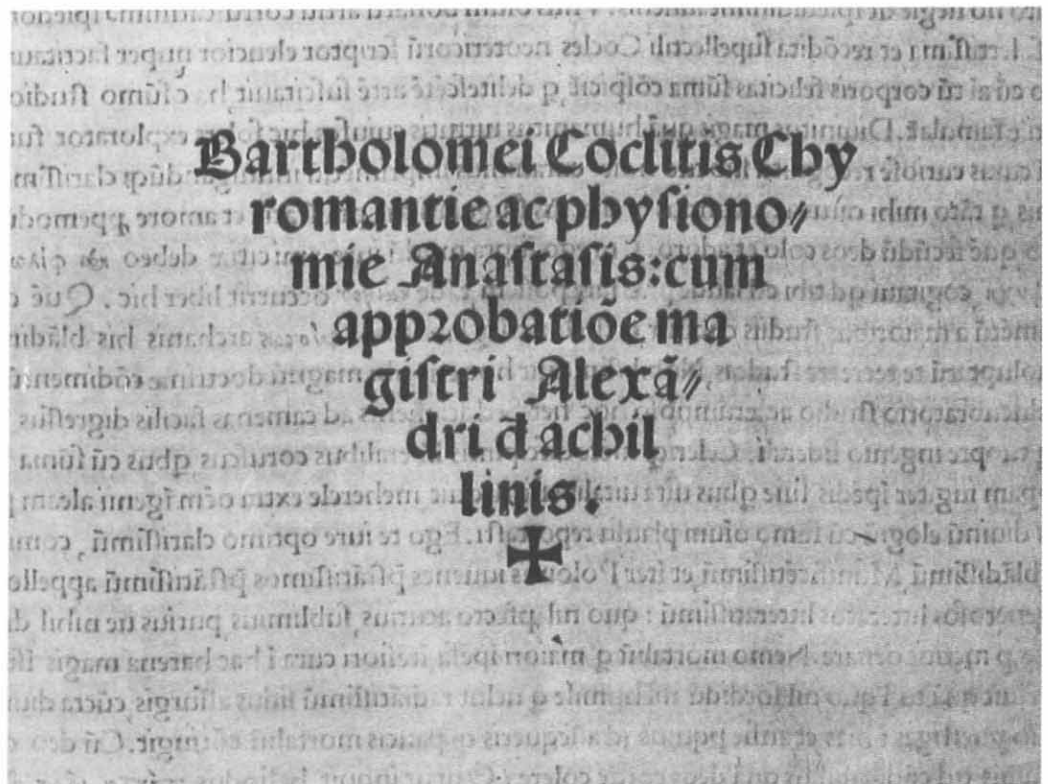
Geronimo Casio, nel suo *Libro intitolato Cronica*, pubblicato a Bologna nel 1525, lo ricorda così:

Cocles che per le linee de la mano
Facea giuditio e per phisionomia,
Non disse di se stesso la bugia
Che pur fu morto da un finto villano.

L'opera capitale del Cocles è la *Chyromantie ac physionomie Anastasis*. In grazia del successo dell'edizione del 1504, il testo viene ristampato a Pavia nel 1515, prefato dai *Principiis* dell'Achillini e accompagnato dai classici testi fisiognomici aristotelici e di Michele Scoto.

La raccolta, intitolata *Infinita nature secreta quibuslibet hominibus contingentia, prevedenda, cavenda...*, è quella che avrà più larga diffusione, e sarà per esempio alla base del trattato *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1530), opera dello studioso di scienze occulte Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (1486-1535). L'*Anastasis* conosce molteplici ristampe (spesso in forma compendiate) anche in lingue straniere. Per errore, nelle edizioni pubblicate fra il 1533 e il 1555, come autore del libro viene indicato Andrea Corvo da Carpi (sulfurea figura cui si deve la più antica pubblicazione sulla chiromanzia, databile alla fine del XV secolo), che il Cocles detesta e irride spesso nel suo testo originale come «niger corvus», accusandolo di plagio. Riferisco l'episodio per aprire uno squarcio di vita vissuta nelle

2-3.
 Il frontespizio di un'edizione del 1517 dell'*Anastasis* del Cocles, e quello dei *Chyromantie principii et physionomie* dell'Achillini che ne rappresentano la «prefazione».



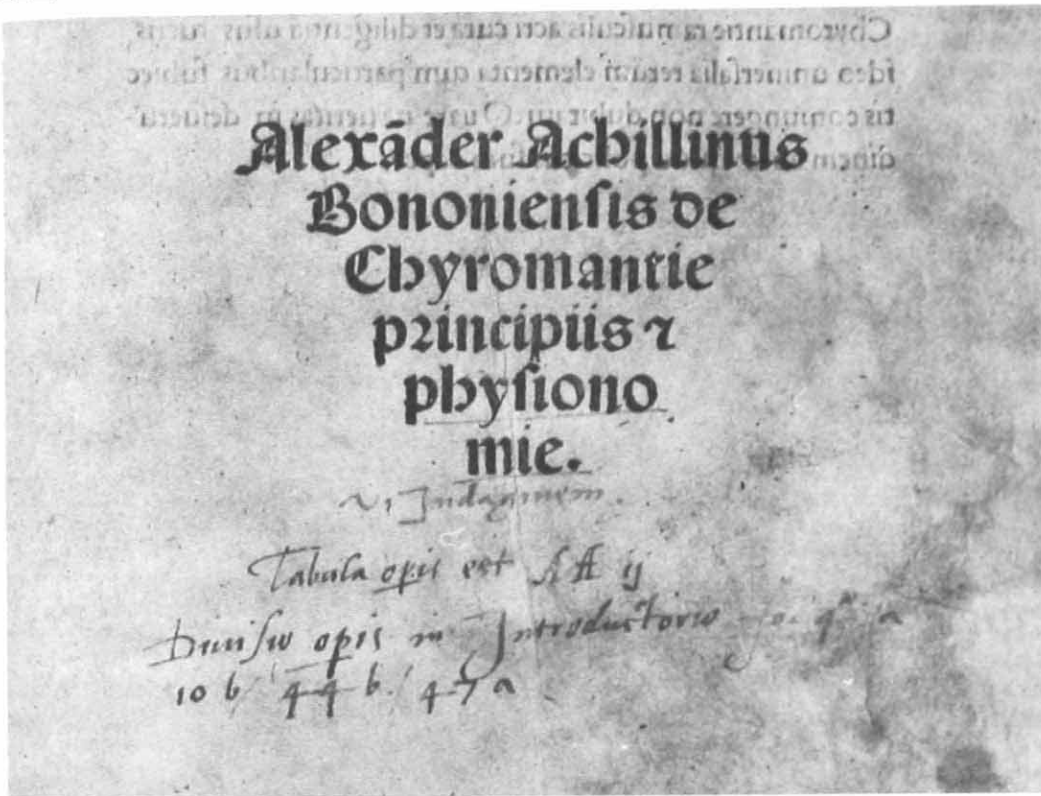
turbolente esistenze di maghi e astrologi in questo primo scorcio del Cinquecento...

Vale la pena di citare il titolo completo dell'opera del Cocles: *Magistri Bartholomei Cocclis Bononiensis, medicinae distillatoris, chyurgici, psysionomistae, chyromanticii, geomanticique Anastasis ex pluribus et pene infinitis autoribus*. L'autore ne spiega il senso, nel proemio, in questi termini:

Notum est Anastasim significare resurrectionem, et quoniam haec scientia pene mortua erat, nos eam ab inferis ad superiora revocamus.

Tale «resurrezione» è consentita dalla pubblicazione, per opera dell'Achillini, della *Φυσιγνωμονικά* aristotelica e degli scritti di Pietro d'Abano (1257-1315). Il Cocles dimostra conoscenza anche di Razes, Michele Scoto, Alberto Magno e Michele Savonarola. Come già detto, ignora invece la trattazione fisiognomica di Adamanzio, appena trascritta dal greco da Giorgio Valla, e si riferisce alla versione latina di Pietro d'Abano.

La teoria fondamentale del Cocles, in accordo con le teorie dell'Achillini, opera una distinzione fra il corpo, direttamente



soggetto alle influenze astrali, e l'anima intellettiva, che ne risente solo indirettamente. L'importanza dell'astrologia è comunque fondamentale (anche se va evitato ogni determinismo), e non si può essere buoni fisionomisti se non si posseggono conoscenze di astronomia e di medicina. Rispetto all'Achillini, il Della Rocca è uno spirito pratico: condivide l'idea del microcosmo umano come sintesi dell'Universo, ma il taglio speculativo è assai più «fisico» che metafisico.

L'*Anastasis* si divide in sei libri, preceduti dal proemio iniziale. Il primo libro discute dei principi generali della Fisiognomica. Il secondo è costituito da un dialogo tra Augustino, discepolo di Cocles, che pone diciannove questioni a proposito delle varie parti del corpo umano, e il Maestro che fornisce le rispettive risposte. Il terzo capitolo tocca la fisionomia dei pianeti (Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna). Il quarto introduce, ancora in forma di dialogo, i principi generali della chiromanzia. Il quinto riassume le idee di Pietro d'Abano, con considerevoli aggiunte dello stesso Cocles. Il sesto, infine, contiene 328 brevi capitoli, con uno zibaldone enciclopedico che affronta gli argomenti più diversi: ricordi autobiografici, descrizione

di personaggi storici, ricette medicinali, operazioni chirurgiche, e via dicendo.

Il testo subisce duri attacchi e confutazioni (la più agguerrita è probabilmente quella operata da Patrizio Tricasso nella *Expositione sopra il Cocle*, 1525: ma si tratta pur sempre di beghe interne al campo chiromantico), e in ogni caso l'*Anastasis*, malgrado la sua fortuna, viene inclusa nell'*Index librorum prohibitorum* del 1554, con la conseguente condanna dell'autore nella Bolla emessa da Sisto V nel 1590, della quale fanno le spese altri chiromanti e fisionomi tra cui il Corvo, il Tricasso e lo stesso Agrippa.

Quanto al contenuto specifico del testo, senza troppo annoiare il lettore, ricorderò che vi vengono per esempio descritte figure paradigmatiche di uomini e di donne dalla complessione calda, fredda, umida e secca. Dal volto di colui che ha un temperamento cattivo e malsano si intuisce che egli mangia e beve male, ha cattiva digestione, non si dà buon tempo con le persone allegre ma cede al suo umore imbronciato. Una testa con la capigliatura lunga e liscia palesa i lineamenti dolci e lo sguardo mite di un carattere timido e tranquillo. Una testa con capelli corti e crespi tradisce sguardo determinato e penetrante (fig. 4). I tratti spigolosi rivelano personalità forte e audace, contrassegnata da amore per le cose belle, ma più semplice che saggia...

Serva, questo squarcio sull'epistemologia fisiognomica di primo Cinquecento, a formare un quadro della cultura che avvolge, in questi anni, il lavoro di un pittore, e non può non toccare direttamente i suoi interessi creativi. Gli specifici, talora farraginosi trattati sulla Fisiognomica vanno inquadrati (non lo si farà mai in modo sufficientemente esteso e documentato) nel contesto della scoperta della «follia», per usare un termine dell'epoca, cioè dell'oscuro psichico, che avviene proprio in epoca rinascimentale. Fra il XV e il XVI secolo, «si guardarono sotto nuova luce i rappresentanti di un mondo sempre esistito, ma di cui nessuno aveva mai parlato».¹¹ Cedo direttamente la parola a Michel Foucault, tanto sintetizza esattamente il quadro storico che è necessario illuminare a questo punto.

Anche nella letteratura dotta la follia è all'opera, nel cuore stesso della ragione e della verità. È lei che imbarca definitivamente tut-

CHAPITRE VII.

Les Cheveux.

4. Cocles,
I capelli ispidi
e i capelli lisci, da
*La physionomie
naturelle et la
chiromance*,
Rouen 1700.

ti gli uomini nella sua nave insensata e li destina alla vocazione di un'odissea comune (*Blauwe Schute* di Van Oestvoren, il *Narrenschiff* di Brandt); è contro il suo regno malefico che Murner fa gli scongiuri, nella sua *Narrenbeschwörung*; è lei che nella satira di Corroz *Contre fol Amour* se la intende con l'Amore, o discute con lui per sapere chi dei due è il più importante, chi dei due rende l'altro possibile, e lo induce a modo suo, come nel dialogo di Louise Labé *Débat de la Folie e d'Amour* [...]. Infine, al centro di questi giochi seri, i grandi testi degli umanisti: Flayder ed Erasmo [...]. Negli ultimissimi anni del secolo Jeronimus Bosch compone la *Nave dei Folli*. *L'Elogio della Follia* è del 1509. L'ordine di successione è chiaro.¹²

Se un'invenzione artistica può connotare l'aggancio specifico e definitivo fra consapevolezza critica della follia e studi fisiognomici, essa è identificata dalla *Testa di uomo urlante* di Leonardo da Vinci conservata al Museo di Budapest (fig. 5). Si tratta di uno studio per la *Battaglia di Anghiari*, ed è quindi databile con certezza agli anni 1503-1505,¹³ ciò che la colloca, con pro-



5. Leonardo da Vinci, *Testa di uomo urlante*, carboncino e sanguigna, 192 x 188 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

digiosa evidenza e strepitoso rilievo, al cuore stesso dell'«ordine di successione» delineato da Foucault. Da un lato, lo studio è un risultato ormai pienamente maturo delle riflessioni fisiognomiche che Leonardo va elaborando da più di un decennio, e, qualora esista o sia esistito un vero e proprio «Trattato di Fisiognomica» vinciano, ne costituirebbe certamente una delle illustrazioni più pregnanti e definitive. Dall'altro, questi pochi, miracolosi tratti di matita trattengono tutta l'insensatezza, la

violenza e la follia del mondo. Leonardo intende certamente mettere in pratica il proprio sereno comandamento secondo il quale si ammonisce come segue:

Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile.¹⁴

Intende, con la più perentoria determinazione pre-adleriana, o pre-schopenaueriana, infondere «volontà di potenza» alla sua creatura:

Alla figura irata farai tenere uno per i capelli con capo storto a terra, e con uno de' ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in alto; questo abbia i capelli elevati, le ciglia basse e strette, e i denti stretti e i due estremi daccanto della bocca arcuati, il collo grosso, e dinanzi, per il chinarsi al nemico, sia pieno di grinze.¹⁵

Ma più in generale si avvolge in quell'idea di «forza [...] virtù spirituale», a proposito della quale abbiamo citato il suo pensiero all'inizio di questo saggio. Una forza che, senza alcuna retorica, secondo Leonardo, «scaccia con furia ciò che si oppone a sua soddisfazione, desidera vincere, occidere la sua cagione, il suo contrasto»; ma alla fine del ciclo – non senza malinconia – «vincendo, se stessa occide»; e finisce in quel gorgo di universale irragionevolezza alla quale è avviato il pensiero nella crisi del Rinascimento.

Anche Leonardo si imbarca nella *Nave dei folli* (1494) sulla quale Sebastian Brant (1457-1521) rapisce i destini di tutta l'umanità :

E preme la nostra carena la vastità del mare,
 è pronta infatti la nave sociale, accorrete compagni,
 e voi, folli tutti, affrettatevi a prendere posto.
 Infatti il nostro numero è immenso e tende le orecchie
 a varie genti, a popoli interi.
 La nostra schiera ha coperto il mondo,
 pochi son quelli che non premano per diventare nostri soci.
 [...]
 Con i vecchi i giovani: la fanciulla con la fatua madre,
 alla pronta flotta correte in fretta, compagni di stoltezza,

correte, alla piccola nave non giova la sosta.
 È ormai tempo di solcare il mare,
 già il vento sollevato cerca l'onda.
 Una grande regione dobbiamo penetrare, amici stolti,
 di grazia, accorrete veloci.
 Al Paese degli stolti, nostra patria, alle sue spiagge promesse
 sforziamoci di correre, con stolta decisione.
 [...]

Guardiamo i cupi mostri del mare gonfio,
 i delfini, le foche, le sirene, i tritoni,
 e l'avversa vista di quelle stirpi prodigiose
 soffochiamo col canto, perché
 la sirena ci assorda le orecchie
 e ci opprime con languido sopore.
 Quale luogo è sicuro, dove possono
 andare gli stolti con certezza ed edificare saldi focolari?
 La nostra prora sfuggirà al mare sicuro
 sino a che sfiniti saremo sommersi dall'onda gonfia.
 E questo giustamente: perché non ci viene in aiuto
 il culto della saggezza
 e ci fingiamo stolidamente armati.
 Ahi, che la dea della stoltezza
 ci fece bere la coppa di Circe
 e col suo canto ha rapito i nostri miseri petti!

Ma Leonardo non fa solo vela verso la «grande regione» della follia. Più semplicemente, a seguito della rovina di Ludovico il Moro, fra l'inverno del 1499 e la primavera del 1500, passando per la Mantova di Andrea Mantegna, si trasferisce per breve tempo da Milano a Venezia. «Noi portiamo la peste», mormora Sigmund Freud quando, dalla nave, vede per la prima volta le coste dell'America. È probabile che un pensiero non dissimile (dedicato, invece che alla Psicoanalisi, alla Fisiognomica, con tutte le implicazioni psicologiche che essa comporta) attraversi la mente del genio di Vinci, mentre lo sciabordio dei remi e il profilo dell'amato Salai lo introducono alla capitale lagunare. Due importanti e benemerite rassegne¹⁶ hanno illuminato recentemente il rapporto di Leonardo con Venezia, ciò che significa fondamentalmente con Giorgione. Gli studi sembrano indirizzati a conclusioni univoche. 1) Mentre è opportuno antedatate agli ultimi anni e mesi del Quattrocento tutti i primi dipinti fondati sul rapporto figura-paesaggio del Maestro di Castelfranco, 2) è



6. Leonardo da Vinci, *Profilo di vecchia*, sanguigna, 100 × 80 mm, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

ormai certo che il repentino, definitivo cambio di velocità della ritrattistica giorgionesca (come dire della ritrattistica occidentale *tout court*) verso la complessità psicologica e verso le aure insondabili che fondano la moderna visione dell'uomo, vada collocato proprio nello stesso anno 1500.

È curioso come una certa attitudine «purovisibilistica» della critica d'arte impedisca di trarre da questo dato la conclusione inevitabile. È certo fondamentale l'apporto che lo sfumato leonardesco reca al legame figura-paesaggio (trasmutato in chiave tonale) nella pittura di Giorgione. Ma non c'è dubbio che il tema fondamentale del dialogo fra i due geni non può vertere che sul ritratto, cioè proprio sull'applicazione della scienza fisiognomica alla pittura. Non c'è dubbio, in altri termini, che un disegno come il leonardesco *Profilo di vecchia* della Kunsthalle di





7. Giorgione,
*Ritratto di
vecchia*,
olio su tela,
68 × 59 cm,
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

8. Lorenzo Lotto,
*Ritratto
del vescovo
Bernardo de'
Rossi*, olio su
tavola,
54 × 41 cm,
Napoli, Museo
e Gallerie
Nazionali
di Capodimonte.

Amburgo (fig. 6), databile agli ultimi anni del primo soggiorno milanese (Leonardo, come abbiamo visto, lascia la città lombarda nel 1499), e dunque verosimilmente contenuto in uno dei taccuini che il Maestro porta con sé a Venezia, sia alla base del *Ritratto di vecchia* (fig. 7) di Giorgione, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹⁷

Giorgione rinuncia in larga misura all'*energia* diabolica che

Leonardo ritiene filosoficamente motore unico del mondo e della psiche; sprofonda i sentimenti nell'aura malinconica e contrita di una caducità dell'Essere che trova sintonia, tempo per tempo, con il decadimento fisico (allude precisamente a questo la scritta COL TEMPO che costituisce la didascalia ermetica del dipinto); ma è del tutto indubitabile che la maturazione teorica e inventiva di questa abissale idea figurativa non si sarebbe prodotta senza la teoria dei «moti dell'animo» già formulata dal pensiero leonardesco.

È ampiamente probabile che Giorgione non sia stato l'unico innovatore a captare al volo le aperture di Leonardo nel suo passaggio lagunare. L'altro grandioso precursore del ritratto psicologico cinquecentesco, Lorenzo Lotto (1480 ca-1556), come ci informano i documenti, era ritenuto «magister» (ancorché solo diciottenne) già nel 1498, a Treviso. Non possediamo testimonianze di un possibile incontro fra i due artisti in questa loro vicinanza geografica. Ma sarebbe assai strano se un ritratto estremamente precoce (1505), nella sua sconfinata complessità psicologica, come quello lottesco del vescovo Bernardo de' Rossi (fig. 8), costituisse un semplice esito parallelo, indipendente dalla maturazione cui la rappresentazione del volto è stata condotta da Leonardo.

Il primo, possibile incontro in terra veneta non è d'altronde che la premessa di un successivo, pressoché certo contatto in Lombardia. A proposito del *Ritratto di Giovanni Agostino e Niccolò Della Torre* (fig. 9), eseguito dal Lotto a Bergamo nel 1515, mi sono già posto domande che potrebbero rivelarsi risolutive. Nel suo secondo soggiorno milanese, Leonardo disseziona cadaveri in compagnia dell'anatomista Marcantonio Della Torre, cattedratico pavese di origine padovana, al fine di applicare gli studi anatomici alle ricerche sui «moti dell'animo». Marcantonio Della Torre muore nel 1511. Quattro anni dopo, nel 1515, il Lotto dipinge il ritratto dei medici Della Torre, bergamaschi di origine veronese.

Bisogna ammettere che, stessi anni, minima distanza spaziale, stessa professione, se vogliamo anche un comune rapporto con i pittori, l'omonimia è abbastanza sospetta.¹⁸

Qualora fosse dimostrata una parentela fra i due ceppi Della Torre,



9. Lorenzo Lotto,
*Ritratto
di Giovanni
Agostino
e Niccolò Della
Torre*, olio
su tavola,
84,4 × 68 cm,
Londra, National
Gallery.

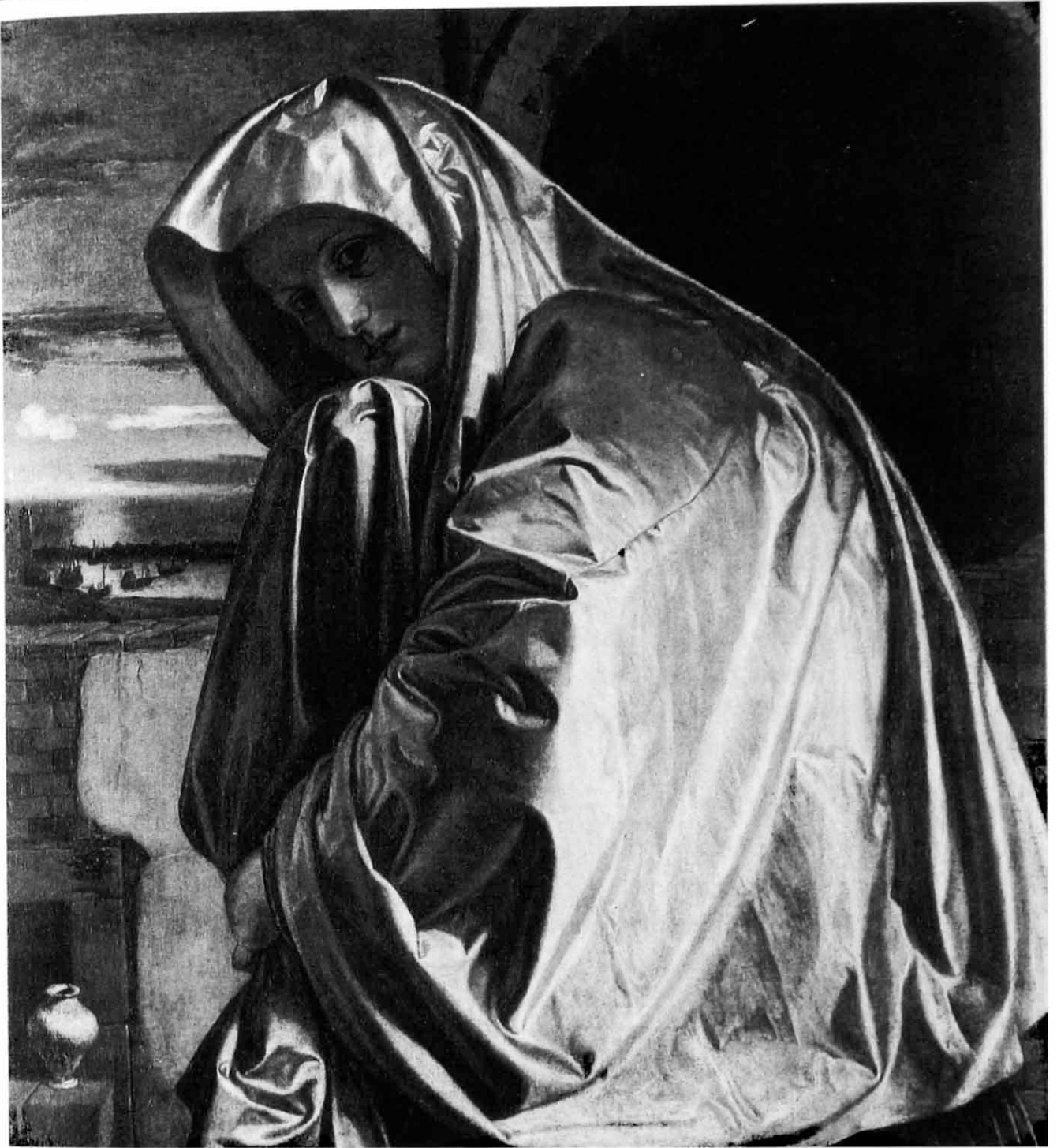
l'informazione lottesca sugli studi anatomici potrebbe essere più diretta di quanto non si sia mai sospettato.¹⁹

Potrebbe insomma essere identificato il più importante anello di congiunzione nella catena degli studi fisiognomici; proprio nell'anno dell'edizione pavese – torniamo sempre nello stesso ambito geografico – del trattato del Cocles, come già detto. Infine, per chiudere un quadro essenziale sulla pittura d'introspezione lombardo-veneta nel primo Cinquecento, è doveroso ammirare la meravigliosa *Maddalena* di Gerolamo Savoldo

(1480 ca - dopo il 1548) conservata alla National Gallery di Londra (fig. 10). Essa discende dal ceppo di umanità profondissima e insondabile che è stato donato alla pittura, per la prima volta e definitivamente, da Giorgione. Ma il Savoldo, pur con tutte le differenze, è anche l'anima più intimamente, tormentosamente legata a quella di Lorenzo Lotto, in grazia anche di una lunga, certamente risolutiva vicinanza umana fra i due artisti.²⁰ L'immensa cascata d'argento che scroscia nel manto della Maddalena e le faville ardenti di uno dei tramonti più sublimi della storia della pittura, avvolgono e incorniciano uno dei volti psicologicamente più complessi, sfuggenti e contraddittori che la pittura abbia saputo mettere su tela, nella fulminea allusione di un semplice sguardo. Vanità mascherata e macerata; ricordo preciso, tuttavia, di antiche, cromosomiche capacità di seduzione; sguardo in tralice di chi sa dir tutto senza suggerire nulla; attrazione fatale di chi si vieta di attrarre ancora qualcuno; radar schermato di chi in un istante può colpire il nostro cuore e tuttavia non lo farà; occhi rivolti a noi e mente devota al Cristo, per far capire che l'amore, ormai, è riservato a lui soltanto, ma per lasciar intendere, anche, di quali delizie egli sarà perpetuamente destinatario.

Il trattato del Cocles ottiene un enorme successo in tutta Europa. Nel 1530 è pubblicato in tedesco a Francoforte, nel 1550 è tradotto a Parigi e a Londra. Nei decenni che si collocano al centro del Cinquecento, i trattati più o meno strettamente e organicamente dedicati alla Fisiognomica si moltiplicano. Ricorderemo nelle prossime pagine quelli che ebbero maggiore risonanza e seguito, al fine di suggerire un'immagine sufficientemente completa della fortuna che tale ordine di speculazioni raggiunse nella cultura tardo-rinascimentale, influenzando nelle più diverse direzioni ogni branca della cultura, e soprattutto il pensiero figurativo. Ma nella maggior parte dei casi è bene aver chiaro che si tratta di testi farraginosi e ripetitivi, che costituiscono semplicemente il sostrato «medio» – o mediocre (ciò accade d'altronde in tutti i tempi) – di una cultura generalizzata.

Un'attenzione considerevole viene riscossa dall'opera di Johannes de Indagine (o di Hagen; 1415-1475), *Introductiones apotelesmaticae*. Il testo, pubblicato a Strasburgo nel 1522, verrà ristampato più volte, e tradotto in tedesco, francese, inglese fino



alla fine del Seicento (sarà conosciuto da Cartesio e dallo stesso Charles Le Brun). La sua popolarità è dovuta alla combinazione di Astrologia, Fisiognomica e Chiromanzia, con alcuni riferimenti alla partigianeria protestante, ciò che lo fa apprezzare al di là delle Alpi.

La trattazione del prete di Steinheim (cittadina nei pressi di

10. Giovan Gerolamo Savoldo, *Maddalena*, olio su tela, 86,4 × 79 cm, Londra, National Gallery.

11. Un'edizione francese di fine secolo (1582) del trattato del de Indagine.

Introductiones apotelesmaticæ

ELEGANTES, IN CHIROMANTIAM, PHYSIONOMIAM, ASTROLOGIAM naturalem, COMPLEXIONES HOMINUM, NATURAS PLANETARUM, cum PERIAXIOMATIBUS de faciebus Signorum, & Canonibus de ægritudinibus, nusquam ferè simili tractata compendio.

AVTORE
IOAN. INDAGINE.



LVGDVNI,
APVD IOAN. TORNAESIVM,
TYPOGR. REGIVM.

M. D. LXXXII.

Francoforte) ha originalità limitata o quasi nulla. I vari libri non sono collegati fra di loro. Le sezioni di Chiromanzia e Fisiognomica sono impaginate in modo diverso. La sezione strettamente astrologica si suddivide in due capitoli con prefazioni

diverse. Lo stesso de Indagine, d'altronde, ammette che il libro di Fisiognomica è un semplice compendio e non fornisce appor- ti originali. È interessante constatare che le illustrazioni dei di- versi tipi fisiognomici sono sempre le stesse, e sono esattamente quelle che verranno riprese anche nelle edizioni tarde del tratta- to del Cocles (ciò che testimonia la tendenza all'omologazione nell'editoria divulgativa di queste opere).

Agli scritti del de Indagine viene spesso allegato un opuscolo di Fisiognomica di Guglielmo Grataroli (1516-1568), fisico e me- dico che, per motivi religiosi, fugge da Bergamo per rifugiarsi a Basilea. Nell'edizione originale, il trattatello è inserito in un'opera della quale citiamo il titolo per esteso: *Guilielmi Grataroli Bergomatis artium et medicinae doctoris opuscula videli- cet: - De memoria reparanda, agenda, cognoscenda, ac de Re- miniscentia: tutiora omni moda remedia preceptiones optimae - De praedictione morum naturarum que hominum, cum ex in- spetione partium corporis, tum aliis modis - De Temporum omnino de mutatione, perpetua et certissima signa et prognosti- ca. Omnia ab autore correctata, aucta fatis et ultima edita* (1554). Non c'è molto da aggiungere: la versatilità è considere- vole, l'approfondimento trascurabile. Sostanzialmente, il Grata- roli riversa le proprie migliori intuizioni nel libro dedicato alla memoria, e affida il settore fisiognomico ai luoghi comuni più divulgati.

Nel mondo propriamente medico, le manifestazioni di delirio e di follia sono per larghissima parte attribuite a cause diaboliche, ciò che porta a una quasi generale paralisi nel campo della psico-patologia. E tuttavia alcuni intelligenti precursori della ri- cerca psicologica, dispersi in varie parti d'Europa, giungono a risultati significativi.

È il caso del padovano Giovan Battista da Monte (1498-1551), il quale si applica allo studio della malinconia - ricordiamo la famosa incisione *Melancholia I* (1514; fig. 12) di Dürer (1471-1528), e constatiamo come il sapere magico-alchemico, in que- sto periodo, si accanisca sugli stessi temi che aprono nuovi cam- pi di esplorazione alla medicina -, tentando di curarla con bagni e salassi.

È il caso di Felix Platter (1536-1614), il quale elabora una clas- sificazione delle psicosi (confermandone peraltro l'origine so- prannaturale), che suddivide in quattro categorie: «mentis im-



**IOANNIS LO
DOVICI VIVIS VALENTI
NI, DE ANIMA ET VITA LI-
britres. Opus infigne, nunc primum
in lucem editum.**

*Rerum & uerborum in iisdem memora-
bilium copiosissimus Index.*



*Cum gratia & privilegio
ad triennium.*

Ex Bibl. Colleg. Soc. Jesu Mediolanen. cat. v. 1538

B A S I L E A E.



12. Albrecht
Dürer,
Melancholia I,
incisione,
240 × 186 mm.

13. La prima
edizione del
De anima et vita
di Juan Luis
Vives.

becillitas» (fragilità di spirito); «mentis consternatio» (perdita della conoscenza nel coma apoplettico, nell'epilessia, nella catalessi); «mentis alienatio» (confusione mentale); «mentis defatigatio» (fasi maniacali).

È il caso, soprattutto, dell'interessantissimo umanista spagnolo Juan Luis Vives (1492-1540), il quale scrive un trattato, *De anima et vita* (1538), nel quale i moti dell'animo vengono sottoposti a una disamina sistematica: la tesi generale rileva che l'im-

pulso profondo è sempre differenziato, e si fonda, quando è negativo, sul risentimento (*animi offensio*). Il testo è ricco di considerazioni acute e veramente moderne:

Che cosa sia l'anima non appartiene a noi di conoscere, come essa sia e quali siano le sue manifestazioni, ciò ha per noi grandissima importanza.

Il pensiero generale del trattato si innesta bene sulla tradizione leonardesca (abbiamo già visto come la Spagna sia il paese dove le desunzioni dal maestro di Vinci risultano più pungenti), e descrive assai acutamente i moti dell'animo:

Non appena il bene è noto alla mente, tosto reca piacere, e prima spira quella aurette come di un moto di sorgente, la quale chiamasi voglia. Questa, quando s'è radicata, diventa amore. Il moto intorno a un bene presente, che abbiamo già conseguito, è la letizia; quello intorno a un bene futuro, la brama, la quale è contenuta entro i limiti dell'amore. Il primo moto circa il male prende il nome di risentimento, contrario alla voglia; che consolidato diventa odio. Se il moto riguarda un male presente, si dice tristezza, se uno futuro, paura. Il moto contro un male presente è detto ira, odio, indignazione; quello contro uno futuro, fiducia e audacia. Sotto l'amore si mette il favore, la venerazione e la compassione; sotto la letizia, il diletto; sotto la brama, la speranza; sotto la tristezza, il desiderio. La superbia è un vizio misto di molti elementi: della letizia, della cupidigia e della fiducia.

C'è un taglio analitico, nelle riflessioni del Vives, che sembra inclinare verso il Seicento di Cartesio e Spinoza, e certamente precorre l'idea (come dimostra la prima citazione) di una psicologia intesa come scienza autonoma.

Tornando alla trattatistica specificamente fisiognomica, un caso estremamente significativo di convivenza di interessi medici, pittorici e appunto fisiognomici (a conferma dell'idea che sorregge tutto questo volume), va ricercato nel trattato *De cognitione hominis per aspectum* di Michelangelo Biondo (1497-1565), pubblicato a Roma nel 1544. Il testo più conosciuto dell'autore, fra i suoi numerosi trattati dedicati ai più diversi campi dello scibile, è infatti il *Della nobilissima Pittura, et della sua arte*, edito nel 1549. Il Biondo concepisce la professione di

14. Il trattato di Michelangelo Biondo, *De cognitione hominis per aspectum*.

M. ANGELVS
BLONDVS, DE COGNITIO
NE HOMINIS PER
ASPECTVM,

OPVS VERE, IN HOC GENERE
Compendiosum, alijs etiam praestantius, quia & distin-
ctius, & accuratius, & vberius scripsit caeteris, colligens
quicquid, cum Arist. tum Hypp. vel Gal. cum alijs
Testamentis sparsim omiserint, addens de
maeulis totius corporis, quod apud
Latinos Phisionomantes
adhuc relictum
testamen-
to non probatur,
Cupientibus viuere absque
periculo malorum valde necessarium.

Cum auctoritate Dni Pauli III. M. P. & Illustriss.
Senatus Venetiarum Privilegio in Decennium.

ROMAE M. D. XLIIII.

Quibito

medico, da lui esercitata, ancora legata all'astrologia, in una stretta comunione fra corpo e natura. Il trattato di Fisiognomica non ha particolari meriti di originalità, e si rifà abbastanza pedissequamente ai precedenti dello Pseudo-Aristotele, di Ippocrate e di Galeno. Ma merita attenzione un interesse specifico per la medicina, che induce l'autore a soffermarsi, oltre che sul-

le abituali descrizioni dei tratti del viso e del corpo, su altri organi come i polmoni, i ventricoli, il fegato, la milza, la lingua, l'utero. Michelangelo Biondo è anche editore, e nel 1548 pubblica l'opera fisiognomica di Pietro d'Abano con il titolo *Decisiones physiognomiae*.

Nello stesso 1548, va segnalata la stesura di un manoscritto del Giuntini (1523-1590), corredato di molti disegni, che ha per tema ancora la Fisiognomica e la Chiromanzia. L'autore ammette di aver attinto a diverse fonti antiche e moderne, ma sostiene che il testo non contiene alcuna affermazione che egli stesso non abbia riscontrata vera per mezzo di ripetuti esperimenti. Con qualche buona volontà, è possibile reperire in tale impegno una lontana prefigurazione dei metodi della scienza sperimentale.

Nel 1549 a Lione viene pubblicata in latino l'opera *De diversa hominum natura*, che l'anno seguente verrà tradotta in francese. Le fonti riconosciute dall'autore sono «Loxus Medico», «Aristotile Filosofo» e «Polemone declamatore», ma si conferma l'autorevolezza anche di Michele Scoto, del Cocles e dell'Indagine. Il trattato formula un metodo per analizzare le fisionomie: anzitutto, è necessario conoscere il significato di tutti i segni; in seguito va valutata la loro maggiore o minore efficacia; infine bisogna considerare l'insieme dei segni e giudicare la totalità dei significati.

L'analogia fra uomo e animale (tratta dal Loxus; ne parleremo fra poco a proposito di un dipinto di Tiziano) è un *topos* costante. Si osserva che spesso nell'uomo sono presenti caratteri di animali diversi, in quanto egli è complicato e simulatore, al contrario delle bestie, che non nascondono mai il loro carattere. Il comportamento di diversi personaggi, anche ballerini e pedofili, è descritto con vivacità.

Il trattato dimostra considerevoli doti di finezza, per esempio laddove distingue fra movimento naturale e movimento affettato, e suddivide poi quest'ultimo in movimento affettato per volontà di potenza e autorità, movimento affettato per apparire belli, movimento affettato per essere pedofili.

Quando il trattato viene pubblicato a Roma, nel 1555, da Paolo Pinzio, in versione italiana, non manca di influenzare, per diverse vie, la cultura pittorica nella Penisola.

A proposito della quale è necessario dire che per lungo tempo – decenni – la trattatistica specificamente dedicata all'arte non si

dimostra particolarmente intelligente nell'approfondimento dei suggerimenti leonardeschi, e in genere degli interessi fisiognomici che abbiamo visto espandersi in larga parte del Sapere cinquecentesco. Qualche buona apertura è lecito reperirla nel trattato di Paolo Pino *Dialogo di pittura* (1548):

Parte onorata et utile del nostro pittore sarebbe la Fisionomia, come vuol anche Pomponio Gaurico, acciò che, se volesse dipingere una femmina casta, sappi molto bene distinguere i contorni et applicare l'effigie secondo la qualità delle cose, imitando quel demone lacedemone pittore, le pitture del quale erano tanto simili al proprio ch'in quello si conosceva un avaro, un crudele, un vizioso, e tutte l'altre proprietà naturali.

Qualche traccia della forzata convivenza fra anima e corpo è reperibile in Michelangelo Buonarroti (1475-1564), pur lontanissimo dalle attitudini empiriche di Leonardo:

Mille rimedi invan l'anima tenta;
 poi ch'i' fu' preso alla prestina strada,
 di rintonare endarno s'argomenta.
 Il mare e 'l monte e 'l foco colla spada:
 in mezzo a questi tutti insieme vivo.
 Al monte non mi lascia chi m'ha privo
 dell'intelletto e tolto la ragione.²¹

Spoglia di me stesso, e col tuo scudo,
 colla pietra e tue vere e dolci arme,
 difendimi da me, ch'ogni altra cosa
 è come non istata, in brieve tolta.
 Mentre c'al corpo l'alma non è tolta,
 Signor, che l'universo può far nulla,
 fattor governor, re d'ogni cosa,
 poco ti fie aver dentr'a me loco...²²

Ed è veramente degno di attenzione il fatto che il Vasari (1511-1574), pur cresciuto su un ceppo di cultura riccamente interessato alla Fisiognomica come quello fiorentino (a partire, in epoca moderna, almeno da Leon Battista Alberti), non affronti mai specificamente un tema certamente all'attenzione dei pittori, come dimostra, ad esempio, il *Ritratto di Cosimo il Vecchio* del Pontormo di cui parleremo fra poco.

Nelle due edizioni delle *Vite* (1550, 1568), il pittore-teorico si

palesa vivacissimo narratore di anomalie psichiche, a cominciare dalla *Vita di Piero di Cosimo*, di cui trascriviamo solo un breve estratto:

non curava de' suoi comodi, e si riduceva a mangiar continuamente ova sode, che per risparmiare il fuoco, le coceva quando faceva bollir la colla; e non sei o otto per volta, ma una cinquantina, tenendole in una sporta, che consumava a poco a poco. Nella quale vita così strattamente [stravagantemente] godeva, che l'altre appetto alla sua gli parevano servitù.

Per proseguire appunto con la *Vita del Pontormo*:

Venuta dunque occasione al Puontormo, mediante questi denari, di mettere mano ad acconciare la sua casa diede principio a murare, ma non fece cosa di molta importanza. Anzi, se bene alcuni affermano che egli aveva animo di spendervi secondo lo stato suo grossamente e fare una abitazione comoda e che avesse qualche disegno, si vede nondimeno che quello che fece, o venisse ciò dal non avere il modo da spendere o da altra cagione, ha più tosto cera di casamento da uomo fantastico e soletario che di ben considerata abitura: con ciò sia che alla stanza dove stava a dormire e tal volta a lavorare si saliva per una scala di legno, la quale entrato che egli era, tirava su con una carrucola, a ciò niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa.

Ma quello che più in lui dispiaceva agl'uomini si era che non voleva lavorare se non quando et a chi gli piaceva, et a suo capriccio; onde essendo ricercato molte volte da gentiluomini che desideravano avere dell'opere sue, et una volta particolarmente dal Magnifico Ottaviano de' Medici, non gli volle servire, e poi si sarebbe messo a fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo e per vilissimo prezzo.

Ebbene: con questo meraviglioso materiale umano, e con queste capacità narrative, di Fisiognomica il Vasari non si occupa, e affronta con molto sospetto anche il rapporto fra la pittura e la psicologia, o le arti occulte, sfiorando il diletto nella *Vita del Parmigianino*:

Cominciò a dismettere l'opera, o almeno a far tanto adagio, che si conosceva che v'andava di male gambe; e questo avveniva, perché avendo cominciato a studiare le cose dell'alchimia, aveva



15. Michelangelo,
*Lunetta di
Eleazar-Mathan*,
particolare
del gruppo
di sinistra,
affresco, Città
del Vaticano,
Cappella Sistina.

tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire, congelando mercurio.

Non si è molto lontani dal vero se si attribuisce la sua sordità alle pulsioni formalistiche, e visceralmente anti-leonardesche, di tutto il clan di Michelangelo. Tant'è che l'allusione più esplicita ai «moti dell'animo» è contenuta proprio nella descrizione del *Giudizio* di Michelangelo (dalla Sistina si veda la fig. 15):

E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti et avendogli tutti maravigliosamente espressi. Avvenga che i superbi, gli invidiosi, gli avari, i lussuriosi e gli altri così fatti si riconoschino agevolmente da ogni bello spirito, per avere osservato ogni decoro, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circostanza nel figurarli.

Così, è tempo di ritornare a Leonardo, a Leonardo in Lombardia, e al suo amico, famoso giurista e matematico, Fazio Cardano, che l'artista consulta per alcune questioni geometriche. Da una relazione illegittima di Fazio nasce a Pavia, nel 1501, Gerolamo Cardano, una delle personalità più ricche e travagliate di tutto il Cinquecento.

Sono nato in un secolo raro, nel quale il mondo intero si è manifestato, e l'arte tipografica e molte altre cose, nascoste agli antichi, sono state scoperte e apprese.

Fui coscienzioso, avido di sapere, sprezzante di ricchezze e di onori, frequentatore di eruditi. Non ignorai nessuna disciplina che consentisse di acquistare la vera scienza, disdegnai i piaceri e le amicizie, soprattutto quelle dei principi [...]. Infine, ho tanto amato la verità da odiare piuttosto me stesso, che la verità. Infatti ho odiato me stesso cento volte, la verità mai.²³

Converrà il lettore che il fascino di questa premessa non è trascurabile. Nonostante la complessa situazione familiare e la salute cagionevole, Gerolamo si laurea in medicina a Padova nel 1526. Pur incalzato dalle difficoltà della vita, esercita la professione con successo. Insegna medicina all'Università di Pavia dal 1543 al 1563, prima di trasferirsi a Bologna. Ma i suoi interessi non si limitano alla medicina: coltiva infatti la filosofia naturale e l'astrologia, interpreta i sogni, eccelle nella matematica e nell'algebra.

«Magus, incantator, religionis contemptor»: così si definisce il Cardano nella sua autobiografia. Per queste sue pericolose qualità di mago, occultista e miscredente viene arrestato a Bologna nel 1570, e il tribunale dell'Inquisizione gli impone l'abiura *de vehementi* (in forma grave). Il processo d'appello gli permette di abiurare soltanto *coram congregationem*, e non *coram populo* (che è la formula più infamante). Nel 1571, dopo aver perso la

cattedra all'Università, parte da Bologna e raggiunge Roma, dove muore nel 1576. La sua fama di astrologo è così diffusa che un suo nemico, Giulio Cesare Scaligero, insinua che egli si lasci morire di fame pur di non smentire l'oroscopo che si è fatto in prima persona.

La produzione del Cardano è sterminata, e investe quasi tutti i campi dello scibile. La sua opera più completa, per la varietà di argomenti trattati, è il *De subtilitate*, iniziato nel 1534 e pubblicato a Norimberga nel 1550. Paolo Rossi considera giustamente che

la natura, sottile e varia, può rivelare i suoi mirabili segreti solo a uno sguardo acuto e indagatore, non sistematico, disposto a perdersi nei percorsi labirintici di interminabili divagazioni. Il naturalismo di Cardano ricerca costantemente le cause dei fatti vicini ai fatti stessi, sul loro stesso piano, sforzandosi di discriminare ciò che è miracoloso da ciò che non lo è, pur ritenendo l'eccezione assai più significativa e rivelatrice del regolare corso degli eventi.²⁴

È significativo il fatto che, per sottolineare il carattere arcano dei suoi scritti, il Cardano afferma che sia il *De subtilitate* che il *De rerum varietate* (suo ideale proseguimento) gli sono stati interamente rivelati in sogno.

Per ciò che attiene alla Fisiognomica, l'opera specifica del trattatista lombardo ha per titolo *Metoposcopia*. Ma il tema vagabonda evidentemente a lungo nella sua mente, perché il rapporto anima-corpo torna costantemente in tutti i suoi scritti. Ecco una riflessione nel *De rerum varietate*:

D'altra parte sembra che tutto ciò che accade a un uomo dipenda da quell'uomo medesimo, e non soltanto dal suo corpo, o soltanto dalla sua anima. Il corpo duole? No di certo, bensì tutto l'uomo. L'animo si rattrista? No, in fede mia, ma l'uomo in carne ed ossa. Parlo, naturalmente, delle affezioni di cui si è consapevoli: infatti delle altre, che sia la stessa cosa oppure no, non deve importarcene molto. Perciò, sebbene l'uomo sia sempre coinvolto nella sua intrezza, tuttavia ora l'inizio è tratto dal corpo, come nel caso del dolore fisico, ora dall'anima, come nella tristezza e nel timore, ora, infine, da entrambi, come nel sonno e nella veglia.²⁵

L'opera che ha dato celebrità al Cardano è il *De propria vita*, autobiografia scritta a Roma proprio sul crinale estremo dell'esistenza, e pubblicata a Parigi nel 1643. L'opera non segue un ordine cronologico, ma si raggruppa per argomenti. E non c'è dubbio che, nella descrizione del proprio fisico, del proprio carattere e delle vicissitudini trascorse (in un registro che sta fra il compiacimento e la più impietosa sincerità), il Cardano tocca apici di autoanalisi di sapore dostoevskiano.

Ho il torace piuttosto stretto, braccia sottili, la mano destra grassoccia con dita tozze, tanto che i chiromanti mi qualificano uomo rozzo e stupido: si vergognino della loro scienza! [...] A dire il vero non ho nella fisionomia nessun tratto spiccato e parecchi pittori venuti anche da lontano per farmi il ritratto non trovarono in me niente di caratteristico e di riconoscitivo.²⁶

E ancora:

So benissimo di essere iracondo, ingenuo, incline ai piaceri sessuali, e da queste tendenze naturali derivano la crudeltà, l'ostinazione nelle discussioni, l'asprezza, l'imprudenza [...]. Tuttavia sono veritiero, memore dei benefici, amante della giustizia e della famiglia, spregiatore del denaro, bramoso della gloria dell'oltretomba.²⁷

Tale consapevolezza di sé lo porta a una specie di alta scuola fisiognomica individuale:

Mi sono abituato a dare sempre al mio volto una espressione che non corrisponde al mio sentimento: perciò posso simulare, non dissimulare; il che però mi riesce facile quando si tratta di dissimulare disperazione perché a questo ho dedicato i miei sforzi ininterrottamente per quindici anni e ci sono riuscito. Così a volte vado in giro malvestito, a volte tutto elegante; sono ora taciturno, ora loquace, ora lieto, ora triste perché, come ho detto, posso assumere tanto un atteggiamento, quanto quello opposto.²⁸

Nel 1658 viene infine pubblicata postuma a Parigi la *Metoposcopia libris tredecim, et octingentis faciei humanae eiconibus complexa*. Nel primo libro dell'opera, il Cardano definisce la Metoposcopia come segue:

Questa arte, che è la parte principale della fisiognomica, si sforza di predire il futuro attraverso l'ispezione sia della faccia frontale

H. CARDANI

MEDICI MEDIOLANENSIS

METOPOSCOPIA

LIBRIS TREDECIM, ET OCTINGENTIS FACIEI

HVMANÆ EICONIBVS COMPLEXA:

*Cui accessit MELAMPODIS de Nouis Corporis Tractatus, Græcè et Latinè
nunc primùm editus: Interprete CLAVDIO MARTINO
LAVRENDERIO, Doctore Medico Parisiensi.*



LVTETIÆ PARISIORVM,
Apud THOMAM IOLLY Librarium Iuratum, viâ Iacobzâ,
sub Signo Scuti Hollandici.

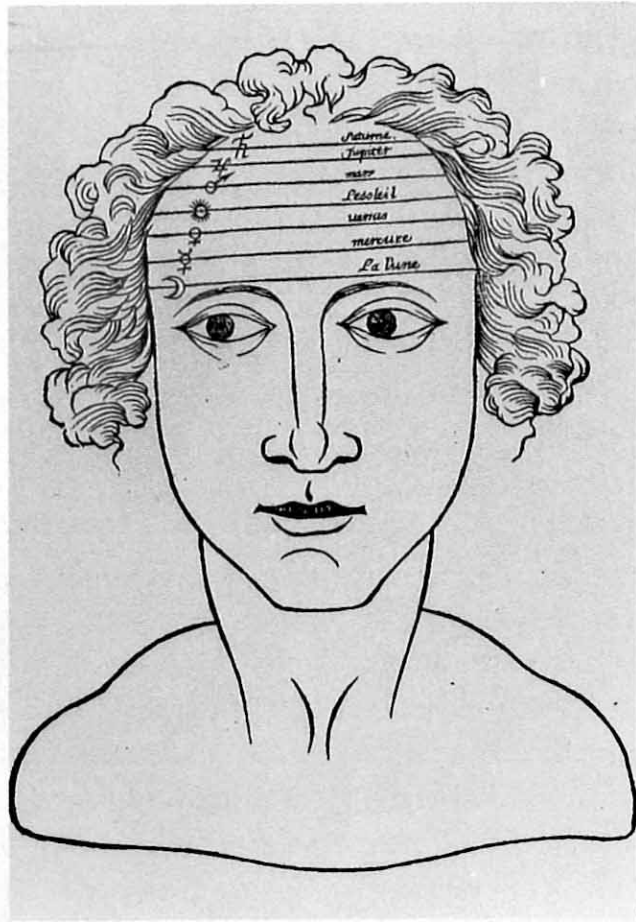
M. DC. LVIII.

CVM PRIVILEGIO REGIS CHRISTIANISSIMI.

16. L'edizione originale (postuma) della *Metoposcopia* di Gerolamo Cardano.

che della sua lunghezza, larghezza e delle sue diverse linee, ed anche dai marchi naturali che vi si trovano: tutto ciò provoca stupore e ammirazione in chi la pratica.

Si tratta dunque di una pratica divinatoria che in buona parte si iscrive in quella che il pensiero medioevale e rinascimentale ha definito «dottrina delle segnature»: tutte le cose hanno, sulla loro



17. Gerolamo Cardano, *La disposizione dei nei secondo i segni zodiacali nella parte destra del viso*, dalla *Metoposcopia*, Parigi 1658.

18. Gerolamo Cardano, *La fronte suddivisa in zone d'influenza dei sette pianeti*, dalla *Metoposcopia*, Parigi 1658.

superficie, impressa sul corpo, la segnatura mediante la quale si possono valutare i caratteri e le forze che essi nascondono. Queste proprietà e queste forze determinano, attraverso l'analogia delle forme, la legge delle corrispondenze tra ogni essere e ogni cosa, le loro reciproche «simpatie». Spetta ai pianeti imprimere il marchio; come esordisce il Cardano, «la vita degli uomini è scritta e designata con lettere divine». La chiromanzia si riferisce allo stesso principio, al fine di decifrare le linee della mano; ciò che è dovuto a una triplice relazione fra un indice esterno, una proprietà interiore dell'uomo e una potenza astrale determinante. Nel primo libro vengono espone le regole generali: si esaminano non solo le linee orizzontali, ma ogni segno che possa concorrere a definire un quadro personale: macchie, porri, nei, capillari, segni circolari, quadrati, stellati, a forma di croce, e via dicendo.

Ricordando che il trattato del Cardano è stato steso intorno al 1550 (in data cioè non lontana dal disegno *Fanciullo morso da un gambero* della cremonese Sofonisba Anguissola – di cui par-

leremo fra poco –, che fonda una certa idea di espressionismo in pittura; e anche in sostanziale contiguità spaziale con quella palpitante invenzione), vale la pena di annoiare il lettore per una paginetta, al fine di mostrare i limiti di una complessa, farraginosa, meccanica disciplina che il tempo ci fa apparire remotissima, e che invece alberga nel cuore del Cinquecento, e costituisce l'*humus* di cultura in cui cresce anche il lavoro dei pittori. Nel libro secondo, il Cardano illustra i caratteri maschili e femminili in generale. Nei sette successivi, i caratteri sono invece riferiti ai segni impressi da ognuno dei sette pianeti (nell'ordine: Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna). Una certa linea di Giove rende l'uomo prudente e di saggi consigli; la linea di Saturno denota memoria e pazienza; quella del Sole moderazione e magnificenza; quella di Venere, cupidigia e compiacenza. L'undicesimo libro descrive le varie combinazioni delle linee. Il dodicesimo studia la fronte delle donne. Il tredicesimo esamina la disposizione dei nei sul viso e la loro contaminazione con le linee. Il tutto corredato da ottocento illustrazioni assai semplificate, delle quali offriamo due esempi (figg. 17-18).

Tant'è. Negli stessi anni e nello stesso ambito geografico-culturale, si stenta a trovare una continuità non solo fra questa erudizione un po' stantia e, non dico la pittura a essa contemporanea, ma la stessa feracità psicologica di cui il Cardano ha dato e darà prova negli altri suoi scritti. Una cultura va considerata in tutta la sua complessità, ricordando che – in tutti i tempi – accade che certi spunti siano destinati a crescere nel futuro, e altri a estinguersi, dopo aver fruttificato per vie imprevedibili. Vale la pena di ricordare che la Metoposcopia riscuote un successo non propriamente effimero, se, dopo il trattato del Cardano, appaiono numerosi scritti sull'argomento, soprattutto nella prima metà del Seicento, a dispetto della censura di Sisto V a proposito delle pratiche divinatorie, vietate dalla Bolla del 1586. Sul piano propriamente teorico, la Metoposcopia è condannata anche dai teologi, quali Pierre Nolde (*Déclamations contre l'erreux exécrable des maleficiers, sorciers, enchanteurs et semblables observateurs des superstitions*, 1578) e Jean Bodin (*De la démonomanie des sorciers*, 1580).

Il *Ritratto di Cosimo il Vecchio* (fig. 19) di Jacopo Pontormo (1494-1556), eseguito poco prima del 1520, è uno strepitoso

19. Pontormo,
Ritratto
di Cosimo
il Vecchio,
olio su tavola,
90 × 72 cm,
Firenze, Galleria
degli Uffizi.

20. Tiziano,
Ritratto
di Paolo III
con i nipoti
Alessandro
e Ottavio Farnese,
olio su tela,
210 × 174 cm,
Napoli, Museo e
Gallerie Nazionali
di Capodimonte.



esempio, l'abbiamo già detto, delle riflessioni fisiognomiche maturate nell'ambito della cultura fiorentina. Perché è uno dei più formidabili saggi di ritrattistica introspettiva che comincia ad affrontare uno specifico «status» sociale, per rilanciarne le modalità espressive e i tormenti verso la pittura moderna e verso la futura «costituzione psicologica del personaggio».



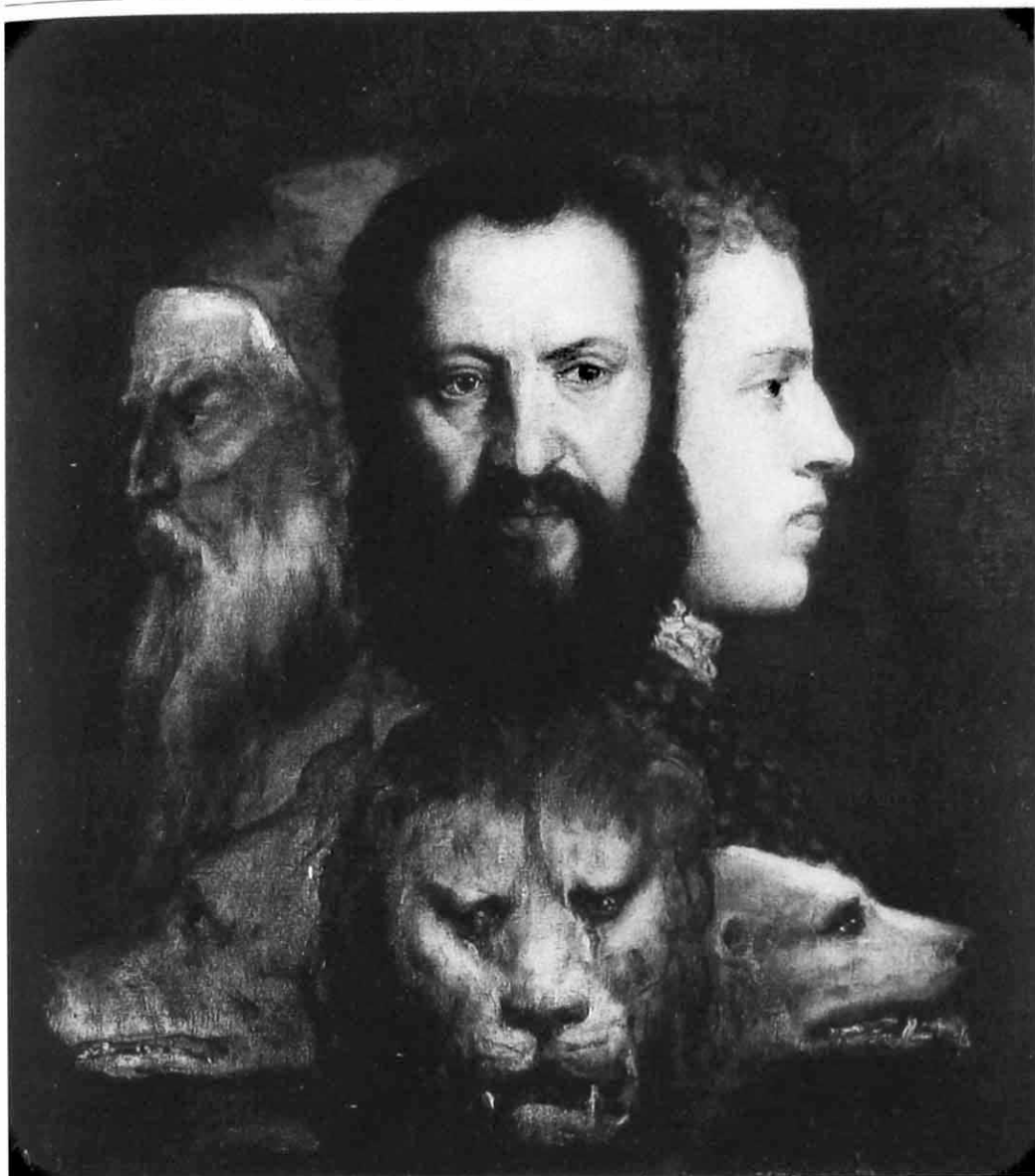
Tema di questo dipinto è il potere; il rapporto di un uomo con il potere. In questo senso, è impossibile non vedervi una prefigurazione del lancinante rapporto con l'autorità, e con i suoi precari confini, che creerà le sublimi figure shakespeariane di Re Lear, di Macbeth, di Riccardo III, dei protagonisti della *Tempesta*, perfino di Amleto.

Se la pittura di Lorenzo Lotto, come ho già azzardato in altra sede,²⁹ è il perfetto equivalente del pensiero di Guicciardini, nel senso di una speculazione «induttiva», che parte dal particolare, o dal «particolare», per procedere, in grazia di ipotesi successive, alle più ampie formulazioni della conoscenza; allo stesso modo, il ritratto del Pontormo è declinazione figurativa del *Principe* di Machiavelli. Ne porta con sé i tormenti e il riflessivo cinismo, l'orgoglio e la consapevolezza che la natura umana è quella che è, e non può essere governata che con leggi inflessibili che prescindono, forse dolorosamente, dai principi della moralità classica. La terribile introversione di questa figura reclinata sulle proprie responsabilità, ma direi soprattutto l'anomalia grifagna del dito indice che tradisce per intero la contrattura intima del personaggio, pongono il ritratto sul valico alborale che introduce alla tragedia classica, e psicologica, o classico-psicologica, oltre che di Shakespeare, di Corneille e di Racine.

Una conseguenza ravvicinata di tale angolazione espressiva può essere ritrovata, a non lunga distanza di tempo, nel *Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese* (1546; fig. 20) di Tiziano (1490 ca - 1576), conseguenza già miracolosamente elaborata, che fa, della psicologia, azione e dialogo. La pittura diventa, ormai, teatro. Quanto la mimica teatrale sia stata risolutiva per gli studi fisiognomici avremmo dovuto sottolinearlo a proposito di Leonardo, del quale si è supposto che gli studi fisiognomici fossero schizzati in vista proprio di spettacoli teatrali alla corte di Ludovico il Moro; e torneremo a sottolinearlo a proposito di Hogarth, il quale – sulla base di un'approfondita conoscenza dei disegni leonardeschi – lavorò lungamente, in perfetta concertazione, con le messe in scena di Fielding.

Il vanitoso sospetto del Pontefice, l'insinuante viscidità del nipote prono al suggerimento, l'imbambolata ma astuta attenzione del congiunto prelato: tutto ciò è già *recita*, dialogo delle stanze in cui si decide il destino del mondo (sia pure, di un piccolo mondo), compenetrazione muta, ma fisiognomicamente parlante, di diversi voleri e di diverse *azioni* interiori.

Se fosse mai necessaria una prova dei rapporti di Tiziano con la Fisiognomica, più precisamente con l'aspetto zoomorfico della medesima (un aspetto che si è già affacciato nella Fisiognomica antica, che è stato ripreso da Leonardo, ma che troverà infinite applicazioni nella Fisiognomica dei secoli seguenti, a partire dall'ormai imminente trattato del Della Porta), essa è fornita



21. Tiziano,
*Allegoria della
Prudenza*,
olio su tela,
75,6 × 68,6 cm,
Londra, National
Gallery.

dalla tarda *Allegoria della Prudenza* (1566; fig. 21) della National Gallery di Londra.³⁰

Nella parte bassa del dipinto sono raffigurati i musci di un lupo, di un leone e di un cane, al di sopra dei quali sono tre ritratti: un uomo vecchio di profilo verso sinistra, un uomo maturo di fronte, un ragazzo rivolto verso destra. L'iscrizione (EX PRATERITO PRAESENS PRUDENTER AGIT NI FUTURA ACTIONE DETURPET, dal passato il presente impara ad agire prudentemente per non guastare il futuro) è disposta sopra le teste, in modo che le parole «passato», «presente» e «futuro» sovrastino esattamente le tre figure umane. In un saggio acutissimo, Erwin Panofsky ha decifrato l'immagine, riscoprendo la fonte antica per il significato

dei tre animali, attributi della Prudenza, e soprattutto identificando i tre volti: si tratta di Tiziano, di Orazio e di Marco Vecellio, il pronipote nato nel 1545, forse il discendente del maestro più dotato per l'arte.

Obbedendo alla dottrina scolastica, la Prudenza si identifica in tre teste che rappresentano rispettivamente la Memoria, l'Intelligenza e la Previdenza. Le forme animali corrispondono a una visione di Macrobio (IV-V secolo d.C.): il lupo rapisce i ricordi come prede; il leone è fulmineo e violento; il cane accarezza speranze future. Le tre teste umane corrispondono biunivocamente alle teste animali di cui rispecchiano naturalmente i tratti, con il felino al centro e a lato i due canidi. E insomma l'intera immagine corrisponde pienamente a ciò che sta per teorizzare il Della Porta: l'allegoria filosofica e letteraria può trovare un capillare invero nella forma figurativa.

Ma è tempo di occuparsi ormai di un pezzo di carta, di un disegno eseguito da una fanciulla cremonese poco più che ventenne, disegno che ha avuto un destino assolutamente imprevedibile ed eccezionale.³¹ Si tratta del *Fanciullo morso da un gambero* (fig. 22) di Sofonisba Anguissola (1535 ca - 1625), eseguito verso il 1555, che costituisce l'unico punto di contatto umano fra i due immensi Michelangelo che si passano il testimone della pittura, Michelangelo Buonarroti e Michelangelo da Caravaggio. Il ciclope fiorentino vede lo schizzo, ne intuisce le straordinarie potenzialità innovative, tant'è che entra in corrispondenza con il padre dell'Anguissola, il quale avrà l'ardire di chiedergli (a lui, a Michelangelo) dei suoi disegni perché la figlia li possa «colorire». È quasi certo che l'inopinabile rilievo accordato al gineceo di pittrici cremonesi dal Vasari va attribuito anche alla protezione michelangiolesca. Quanto al Caravaggio, è semplice: nei suoi primi anni romani riprenderà direttamente l'invenzione della pittrice lombarda.

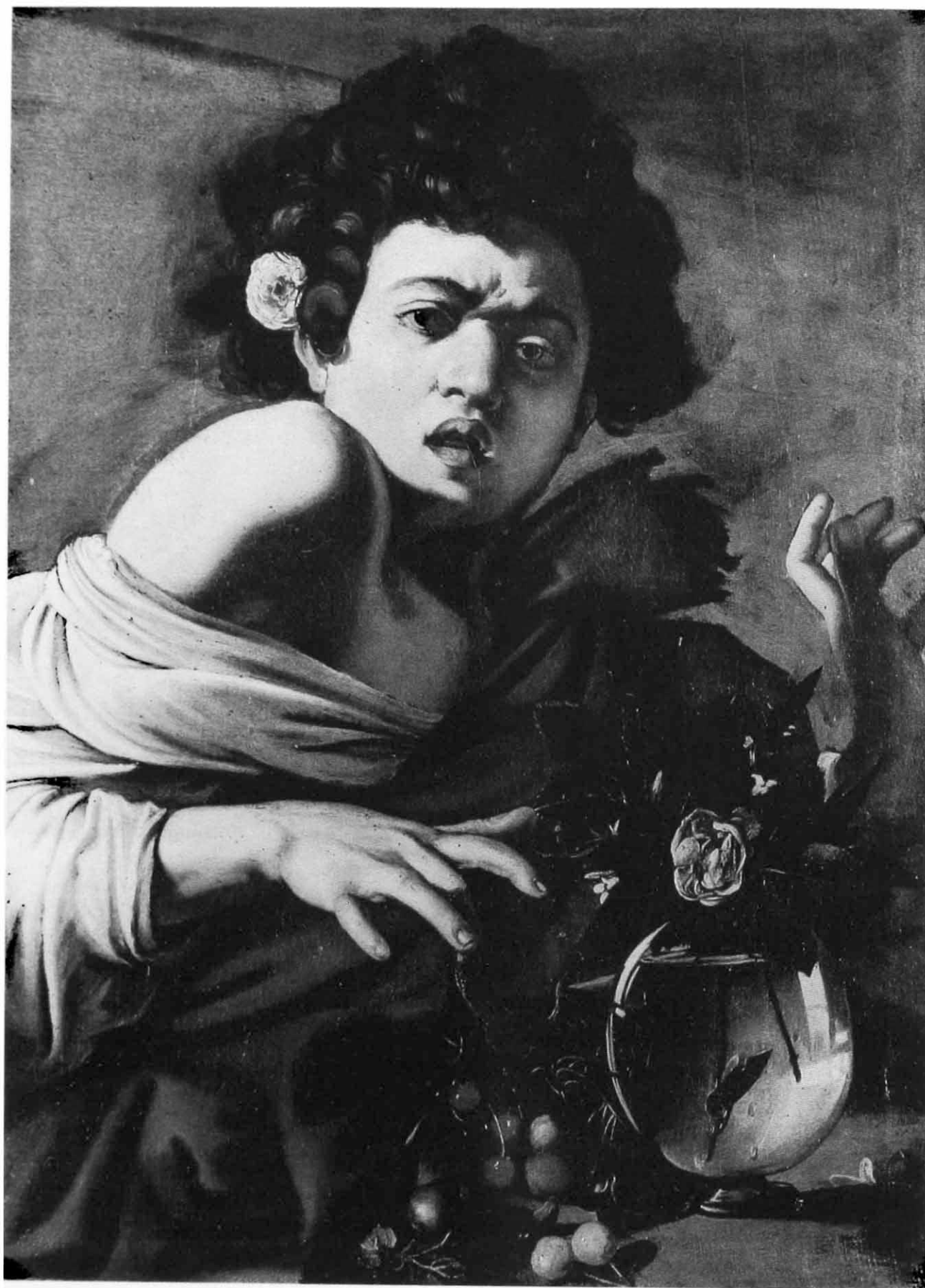
Che cosa rende tanto incredibilmente pregnante tale intuizione? Il fatto che, per la prima volta nella storia della pittura, vi si rappresenti l'istante (e solo *quell'istante*) in cui un lancinante moto di dolore fisico si trasmette alle fattezze del volto. Il fatto, in altre parole, che si intuisca la matrice figurativa che porterà all'Espressionismo.

E, per conseguenza, eccolo il famigerato *Fanciullo morso da un ramarro* (fig. 23) di Caravaggio (1571-1610), traghettatore del-



la pittura fra Cinque e Seicento. Moto d'orrore, bocca urlante anguissolesca: in un placenta luministica ormai vera, realistica, ambientale. La pittura marcia verso la verità, verso una complessità inscindibile di realtà esteriori e realtà psicologiche. I moti dell'animo leonardeschi sono disciolti nell'atmosfera. Da qui, si potrà procedere per via di razionalità (come farà il Seicento), o per via di vertigine (come farà il Romanticismo). Ma se sosteniamo che la celebre bocca urlante simbolo della *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, matrice delle bocche urlanti di Francis Bacon, comincia a precisarsi, nel pensiero visivo occidentale, con l'intuizione caravaggesca, identifichiamo probabilmente la strada maestra che porta alla tematica centrale dell'arte moderna.

22. Sofonisba Anguissola, *Fanciullo morso da un gambero*, matita nera e carboncino su carta, 322 × 375 mm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe.



Verso la fine del secolo, gli studi fisiognomici si moltiplicano e precisano i loro intenti, cominciando a virare verso la rotta razionalistica che li guiderà nel corso del Seicento. All'interno di quella cultura spagnola in cui abbiamo visto maturare il talento di Juan Luis Vives (e all'interno della quale, non dimentichiamolo mai, abbiamo trovato le tracce più vivide dell'esistenza di un «Trattato di Fisiognomica» di Leonardo), va anzitutto segnalato l'*Examen de ingenios para las ciencias* (1575) di Juan Huarte, medico e docente (a Huesca, Granada, Linares, Baeza), nato a Saint-Jean-Pied-de-Port, in Navarra, verso il 1530 e morto in Andalusia non oltre il 1592. Il trattato compendia numerose teorie non inedite sui rapporti fra la psicologia e la fisiologia, ed è indirizzato direttamente a Filippo II (non trascurerei di ricordare che Sofonisba Anguissola si trova presso la sua corte proprio al tempo in cui l'opera di Huarte viene composta), il sovrano che deve la salvezza del figlio don Carlos, nel 1562, alla trapanazione del cranio praticatagli dal Vesalio (altro nome già affacciato in queste pagine).

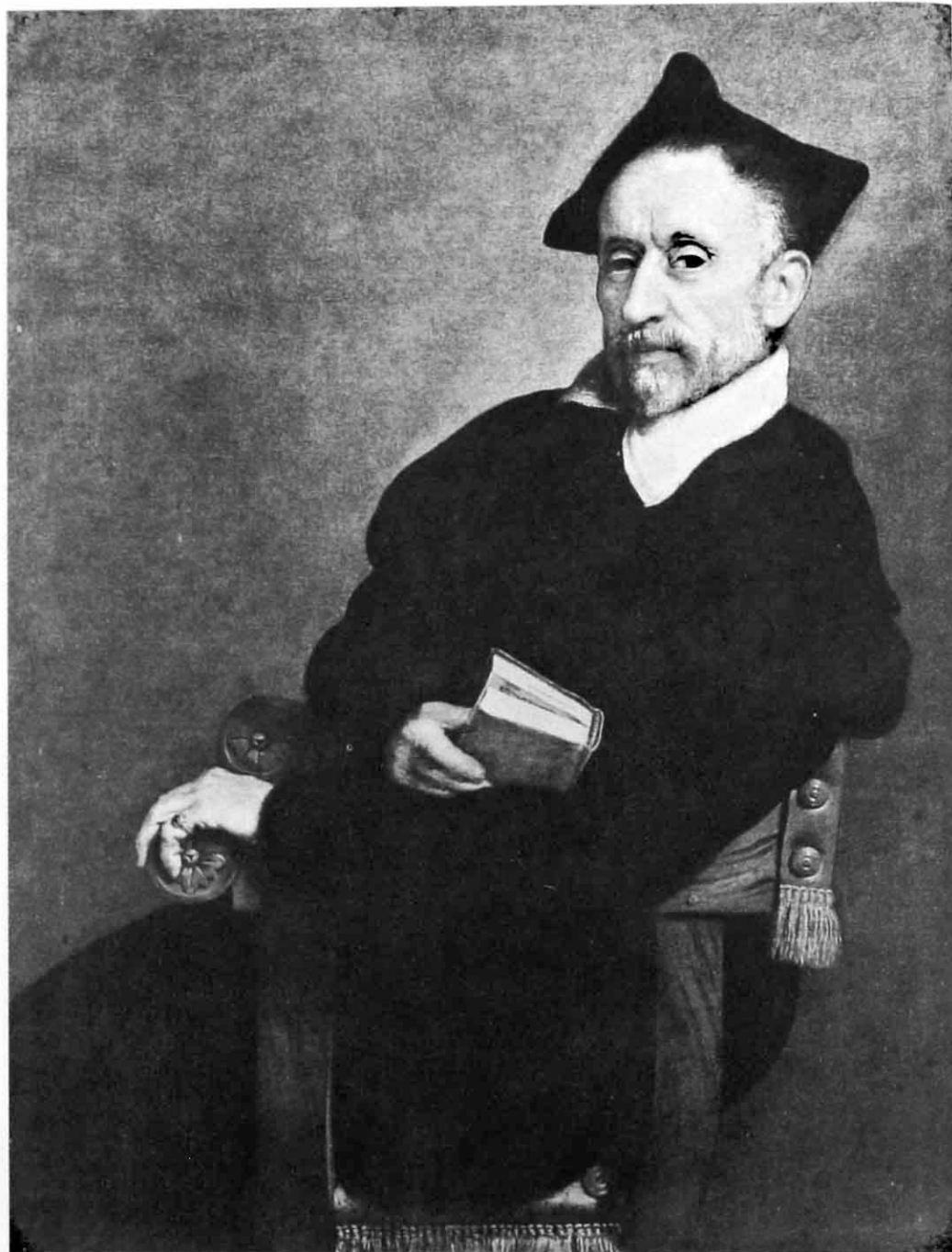
Il trattato di Huarte è curiosamente librato fra politica (o, diciamo, *senso dello Stato*, per via degli intenti pedagogici che spettano di dovere a ogni attività speculativa) e ricerca scientifica. Ma gli interessi fisiognomici sono precisi, e corroborano il quadro che tentiamo di delineare, spingendolo caso mai verso un'Estetica normativa, razionalistica, classicistica o «di Stato» che verrà formalizzata, in Francia, nel corso del Seicento, prima da Cartesio e poi da Le Brun.

Ed è proprio in Francia che nel 1580 vede la luce la prima edizione dei meravigliosi *Saggi* di Michel de Montaigne (1533-1592), «portiere di notte» della cultura rinascimentale e messaggero dell'alba del Seicento. La loro modernità è terrificante e abbagliante. Gli interessi fisiognomico-introspezzivi sono fondamentali, e selezionati da un filtro mentale che li emenda ormai da molte lutulenze cinquecentesche.

Bisogna penetrare attentamente dentro noi stessi, e scandagliare fin di dentro e vedere con quali molle ci sia il movimento; guardate un po' che cosa avviene nella nostra esperienza: non c'è nessuno che, se si ascolta, non scopra in sé una forma sua, una forma maestra che lotta contro l'istituzione e contro la tempesta delle passioni che gli sono contrarie.³²

23 Caravaggio,
*Fanciullo morso
da un ramarro*,
olio su tela,
65,8 × 52,3 cm,
Firenze,
Fondazione
Roberto Longhi.

24. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di prelato* [Il maestro di Tiziano], olio su tela, 97 × 74 cm, Washington, National Gallery of Art.



Sono passati sei lustri dal trattato fisiognomico del Cardano, e già la pedante normativa che zavorra il pensiero del pur geniale medico pavese risulterebbe inconcepibile. Le stesse riflessioni sul sogno dell'italiano – pur con qualche fulminea intuizione, laddove il Cardano è più letterato che «macchina ideologica»³³ – appaiono oggi quasi illeggibili. In Montaigne, i pensieri sull'argomento hanno nitidezza di perla (la vera essenza della personalità è in una sorta – per ora solo «una sorta» – di *io*



25. Gaudenzio Ferrari, *Il buon ladrone*, Varallo, Sacro Monte, Cappella della Crocifissione.

profondo, che induce a diffidare delle determinazioni coscienti), e vi leggiamo in trasparenza non solo la «vita è sogno» di Calderón de la Barca, ma molte (magari troppe) acquisizioni della psicologia del nostro tempo.

Quando sogniamo, la nostra anima vive, agisce, esercita tutte le facoltà, né più né meno di quando veglia; solo più mollemente e oscuramente, non però nel senso che la differenza tra i due stati

26-27.

I frontespizi
dei due trattati
del Lomazzo.

TRATTATO
DELL'ARTE
DE LA PITTURA,

DI GIO. PAOLO LOMAZZO

MILANESE PITTORE.

Diviso in sette libri.

Ne' quali si contiene tutta la Theorica, &
la pratica d'essa pittura.

CON PRIVILEGIO.



IN MILANO.

Appresso Paolo Gottardo Pontio, l'Anno 1584.

Con licentia de' Superiori.

sia quella che separa il buio dal vivo chiarore, ma piuttosto quella che separa il buio dall'ombra: nel primo essa dorme, nel secondo sonnechia, più o meno: sono pur sempre tenebre, e tenebre cim-meriane. Vegliamo a occhi aperti e dormiamo a occhi chiusi. Non vedo così chiaro nel sonno; ma, quanto alla veglia, non è mai abbastanza pura e senza nuvole. È vero che il sonno nella sua

IDEA DEL TEMPIO DELLA PITTURA DI GIO. PAOLO LOMAZZO PITTORE.

NELLA QUALE EGLI DISCORRE
dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel
suo trattato dell'arte della pittura.

All'Insuittiss. et Potentiss. Signore il Re' Don Filippo d' Austria &c.

CON PRIVILEGIO.



In Milano, per Paolo Gottardo Pontio. Con licenza de' Superiori. <

gne, ma, fra molti luoghi comuni, ha buone intuizioni; e soprattutto, ai fini di questo libro, ha il pregio di discendere dalla tradizione leonardesca, e di applicare con potenziale organicità, e qualche novità, la Fisiognomica alla pratica della pittura.³⁵ Lombardo – per tutto il Cinquecento, dopo il passaggio di Leonardo, il ritorno a quest’ambito culturale appare costante, e per questo ne proponiamo qui uno splendido esempio con il *Ritratto di prelato* (fig. 24) dipinto da Giovan Battista Moroni (1520/24-1578) intorno al 1570 –, lombardo, dicevamo, il Lomazzo, nato nel 1538, apprende la pittura alla scuola più o meno diretta di Gaudenzio Ferrari (1475/80-1546; fig. 25). Ma nel 1571 diventa cieco, e fino alla morte, avvenuta nel 1600, si dedica allo studio teorico delle arti, che frutterà la pubblicazione del *Trattato dell’arte della pittura* (1584) e dell’*Idea del Tempio della Pittura* (1590).

In una precettistica minuta, intesa a risolvere qualsivoglia problema nel quale possa imbattersi il pittore, per lo spazio dei sette libri del *Trattato* analizza la *Proporzione*, il *Decoro e il Moto*, il *Colore*, il *Lume*, la *Prospettiva*, la *Prattica* e la *Historia*. In particolare, nel secondo libro definisce il moto come la parte

più difficile a conseguire che sia in tutta l’arte [...] perciocché con questa i pittori fanno conoscere [...] tutte le passioni e gesti che può mostrare e fare un corpo umano tra sé distinti, che si dimandano con questo nome di moto, non per altro che per una certa espressione e dimostrazione estrinseca del corpo, di quelle cose che patisce internamente l’animo.

L’analisi delle passioni ritorna poi (per essere ingiusti si potrebbe dire: implacabilmente) alla fisiognomica umorale:

Noi sappiamo ciascun corpo essere composto di quattro umori, che rappresentano i quattro elementi: di flegma che rappresenta l’acqua, di melancolia, che rappresenta la Terra, di cholera e di sangue, de’ quali l’uno rappresenta il fuoco e l’altro l’aria. Ora secondo che ciaschedun corpo sarà temperato e costituito d’uno di questi quattro umori [...] si vedrà sempre che tali in lui saranno gli atti e gesti [...] cui corrisponde l’umore di ch’egli è composto e che in lui più de’gl’altri prevale.

Per elaborare la teoria delle espressioni, il Lomazzo si serve della Fisiognomica astrologica, desumendola in gran parte dal *De oc-*

culta philosophia (1510) di Agrippa di Nettesheim, e classifica tutti i caratteri secondo gli influssi dei sette governatori dell'Universo. Anche i colori sono legati alla teoria astrologica e umorale: il colore della terra denota la mera malinconia; il colore d'acqua, ceruleo e tendente al verde, dimostra la flemma; il colore dell'aria è rosso e denota il sangue; il colore del fuoco denota la collera.

Dal secondo libro del *Trattato*, dedicato ai *Moti*, deriva la concezione dell'*Idea del Tempio della Pittura*. Qui, a ognuno dei sette pianeti viene abbinato il nome di un grande della pittura: a Raffaello, maestro della grazia, corrisponde Venere; a Michelangelo l'assorto e malinconico Saturno, e via dicendo.

Ma forse non vale la pena di insistere. L'omaggio più pregnante che si possa rendere a un uomo veramente considerevole come il Lomazzo è quello di citare alcune sue acute intuizioni di origine leonardesca:

L'umiltà fa gli atti in due modi, cioè benigni, clementi, ed umani, ed ancora meschini, ed abietti.

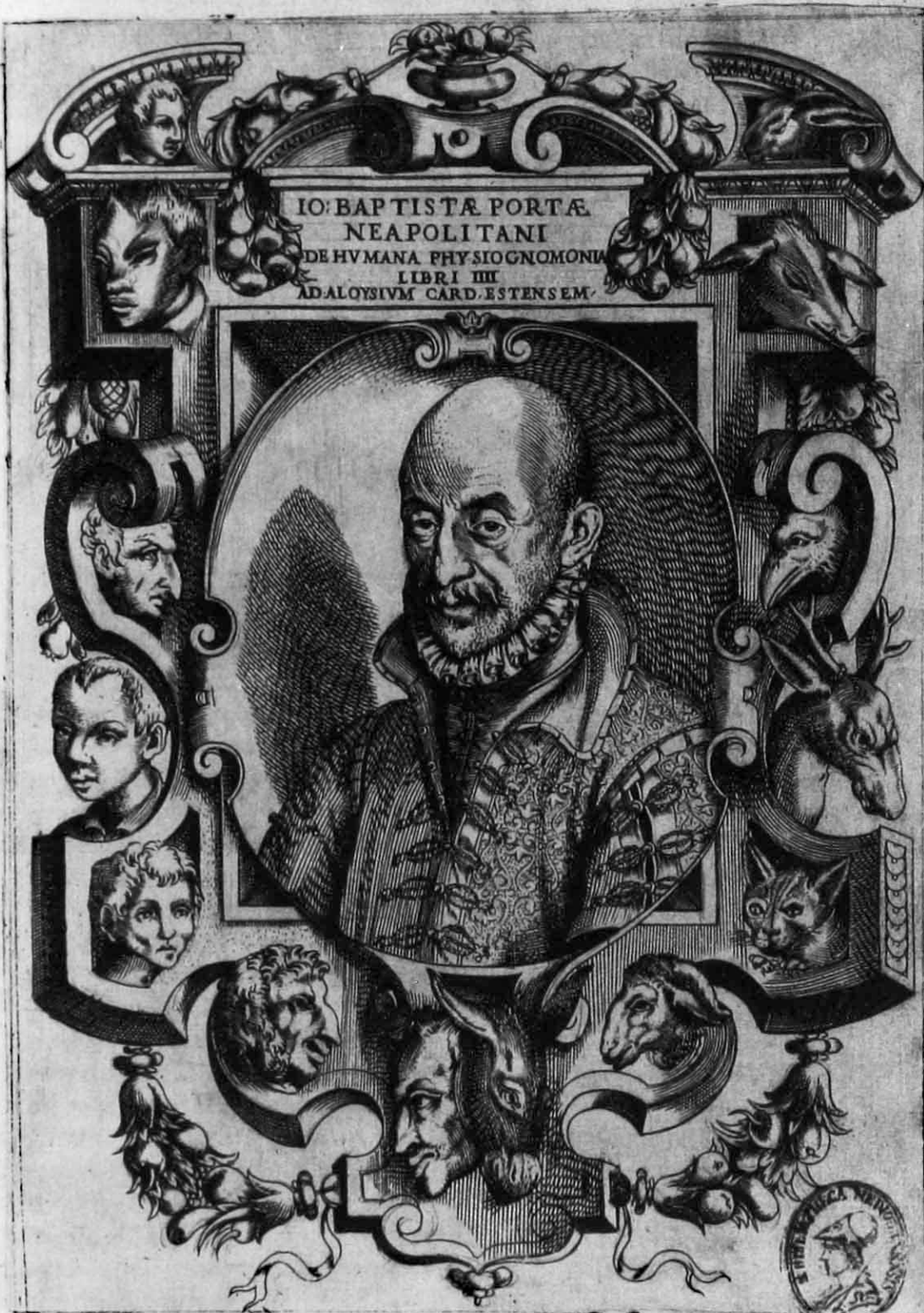
L'invidia, crudelissimo dolore di animo per il bene altrui, fa ritirar tutti i membri, come contraere, ed offuscar le ciglia, stringere i denti, ritirar le labbra, torcersi con certa passione di sguardo, quasi in atto di voler intendere, e spiare i fatti altrui, e ragionar sempre più degli altri.

La vergogna fa i gesti come di chi teme d'errare, ovvero di aver fatto errore. Però sono timidi e circospetti con certa modestia, ed onestà.³⁶

Un breve accenno spetta al *Treatise of melancholie* di Timothy Bright (1550-1615), pubblicato a Londra nel 1586, soprattutto per gettare un primo ponte verso la cultura inglese, che fra poco più di un secolo diventerà avanguardia europea negli studi fisiognomici:

freddo e secco; di tinta scura, o nerastra; di cute tendente al coriaceo; magro, e sparuto [...] di memoria discretamente buona, se le immaginazioni non lo confondono; fermo nell'opinione, e difficilmente smosso poi che è stabilita; prima, pieno di dubbi, e tardo nel deliberare; diffidente, diligentissimo negli studi, e circospetto; portato ai sogni paurosi e terribili; nelle affezioni triste e pieno di timore, mosso di rado all'ira ma in essa a lungo perse-

DE HVM. PHYSIOGNOMONIA



VICI Æquensis, Apud Iosephum Cacchium. M. D. LXXXVI.



**DELLA FISONOMIA
DELL'UOMO.
DI GIO. BATTISTA DELLA PORTA
NAPOLITANO.
LIBRI QUATTRO.**

Tradotti da latino in lingua volgare
**PER GIOVANNI DI ROSA PROFESSORE
DI L'UNA E L'ALTRA LEGGE.**

CON L'AGGIUNTA DI CENTO RITRATTI DI RAME
di più di quelli della prima impressione.



28-29. Le due prime edizioni, in latino e in volgare, dell'*Humana physiognomonia* di Giovan Battista Della Porta.

verante, e non facile a riconciliarsi; invidioso e geloso, incline a prendere le cose dal lato peggiore, e fuor di misura appassionato. Da queste due disposizioni del cervello e del cuore vengono lo star solitario, i gemiti, il pianto [...] i sospiri, i singhiozzi, i lamenti, il volto dimesso e inchinato a terra, i rossori, i pallori.

Tardo nel passo, taciturno, neghittoso, avverso alla luce e al concorso degli uomini, maggior piacere gli danno la solitudine e l'oscurità.

Poi, il balzo inevitabile è verso Giovan Battista Della Porta, il quale non solo appare come il trattatista di Fisiognomica più famoso dell'intero evo moderno, ma costituisce un quasi miracoloso punto di equilibrio fra la cultura magica cinquecentesca e il pensiero razionalistico seicentesco.

Nasce, il trattatista, a Napoli, o a Vico Equense, intorno al 1535 da una nobile famiglia decaduta. Si dedica assai giovane agli studi filosofici e alle scienze naturali, e già nel 1558 pubblica a Napoli la sua prima opera di carattere scientifico, *Magiae naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IIII*, con cui si propone di dimostrare l'utilità della magia come strumento di conoscenza nelle cause dei fenomeni naturali, con un sistema di corrispondenze e di analogie fra microcosmo e macrocosmo, fra l'uomo e gli elementi, le piante e gli animali. Per approfondire le sue conoscenze, a partire dal 1558 e per circa vent'anni, il Della Porta viaggia in Italia e in Europa, spesso subissato da enormi difficoltà economiche; frequenta gli studiosi d'avanguardia dell'epoca; ricerca libri rari. Torna a Napoli nel 1582, e si dedica a studi sulla pietra filosofale.

Nel 1584 ultima la stesura del *De humana physiognomonia*, che verrà pubblicato nel 1586, a causa del ritardo nel permesso di stampa da parte dell'autorità ecclesiastica.

Nel 1586, infatti, papa Sisto V emana una Bolla contro coloro che praticano arti magiche, o che solo posseggono libri sull'argomento (*Costituzione contro coloro che esercitano l'arte dell'astrologia giudiziaria e qualunque altra sorta di divinazioni, sortilegi, strigarie, incanti*). I trattati di Fisiognomica astrologica vengono messi all'*Index expurgatorius*, gli autori sono perseguitati dall'Inquisizione come propugnatori di una forma minore di eresia. Il Della Porta sarà sottoposto a un'inchiesta del tribunale dell'Inquisizione, dalla quale uscirà provato e deluso. Nel 1592, l'Inquisizione veneziana gli proibisce di pubblicare la versione volgare della *Humana physiognomonia*: è in atto un inasprimento della politica ecclesiastica anche nella Repubblica Veneta, che infatti sta per imprigionare Giordano Bruno. La versione in volgare dell'opera esce a Napoli nel

COELESTIS PHYSIOGNOMONIAE

L I B R I S E X .

IOAN. BAPTISTAE PORTAE
NEAPOLITANI.

Vnde quis facile ex humani vultus extima inspectione,
poterit ex coniectura futura præfagire .

*In quibus etiam Astrologia refellitur, & inanis, & ima-
ginaria demonstratur .*



NEAPOLI, Ex Typographia Io. Baptistæ Subtilis. M. DC III

30. Giovan
Battista Della
Porta, *Coelestis
physiognomoniae
libri sex.*

598, con il titolo *Della fisionomia dell'huomo*, tradotta dallo stesso autore, che si cela sotto lo pseudonimo di Giovanni De losa. L'ultimo degli studi fisiognomici del Della Porta (il secondo indaga le proprietà delle piante: *Phytognomonica octo libris contenta*, Neapoli, 1588), la *Coelestis physiognomoniae libri sex*, è pubblicato, sempre a Napoli, nel 1603. Gli studi vastissimi-

mi (dall'indagine naturalistica all'ottica, dalla fisica all'agricoltura) di Giovan Battista proseguono fino alla sua morte, che cade nel 1615.

Malgrado le accuse più sinistre (Jean Bodin, nel suo *De la démonomanie des sorciers* pubblicato a Parigi nel 1580, gli imputa di essere un «mago venefico»), in tutta la sua opera il Della Porta cerca di rivalutare il significato della magia, non più intesa come potere occulto o demoniaco, secondo l'interpretazione medioevale, ma come capacità di riprodurre le cause dei fenomeni naturali, la cui conoscenza è il presupposto di ogni indagine scientifica.

Si hanno due sorte di magia: una è infame e infelice poiché ha a che fare con spiriti immondi, e consiste di incantamenti e di curiosità perverse; è chiamata stregoneria [...]. L'altra magia è naturale; tutti i saggi l'ammettono e l'abbracciano, e la onorano con grande plauso; e non v'è nulla che gli uomini dotti apprezzino maggiormente o stimino di più.³⁷

Le forze studiate dalla magia naturale sono perciò le «simpatie» e le «antipatie», le «segnature», le attrazioni magnetiche, le virtù delle pietre e delle erbe, le arti meccaniche e le illusioni ottiche; il mago è colui che a tali conoscenze unisce la facoltà di riprodurre con arte i fenomeni studiati. La stessa Fisiognomica si pone pertanto in questo ambito di ricerca «naturale». Nella *Fisonomia dell'huomo*, il Della Porta cerca dunque di allontanare l'apporto dell'astrologia e della divinazione, cautelandosi, in tal modo, anche da condanne ecclesiastiche. Il suo intento si fa esplicito nel Proemio della *Coelestis physiognomoniam*, che è una sorta di confessione autocritica nella quale l'autore rinnega l'astrologia:

Io fin dalla mia fanciullezza mi sentiva sì fervente desiderio trasportare ad opperarla investigando con tanta diligenza e curiosità i suoi segreti [...] ma poiché per comandamento de' superiori è stata tolta via dalle Scienze de i Cattolici, con quanto ardore io prima l'andavo cercando, oltre tanto poi con tutto il cuore la sdegnai e discacciai dalla mia mente e [...] finalmente trovai che l'Astrologia non è se non una finta et immaginaria scienza e quanto in essa ha di verità non l'ha altronde che dalla sola e mera Fisiognomia, ma gli scrittori di questa per aggrandirla, et porla in gratia de gl'altr'huomini l'han posta tra le stelle, acciocché



essendo innalzata a gl'influssi celesti, et a cause più nobili, fusse tenuta per una scienza celeste e più divina.³⁸

Se viene bandito l'influsso degli astri, il riferimento per decifrare la fisionomia umana rimane lo studio dei temperamenti, ma acquista una fondamentale importanza l'esame delle forme degli animali, e dei caratteri loro attribuiti (figg. 31-34).

Non è forse vero che l'uomo è ardito come il leone, che è timoroso come la lepre, che lo si può paragonare al gallo per la liberalità e al cane per l'avarizia? [...] In breve, che egli riassume le complessioni e i caratteri delle diverse specie di animali, che è il condensato di tutto il creato?³⁹

Talché, lo zoomorfismo (già presente, con diverso risalto, in tutte le fisiognomiche precedenti) diventa il principio fondamentale per indagare il rapporto fra aspetto fisico e carattere. Il metodo adottato è il cosiddetto «sillogismo del fisonomo»:

31. Giovan Battista Della Porta, *Servio Galba - aquila*, dalla *Fisionomia dell'huomo*, Napoli 1598.

32-33. Giovan Battista Della Porta, *Uomo-leone e uomo-bue*, dalla *Fisonomia dell'huomo*, Rouen 1650.



Per esempio. Per saper qual sia il vero segno della fortezza, andrò considerando per tutte le generazioni di animali, e vedrò che, nel genere di leoni, generalmente tutti sono forti, e gagliardi. Appresso considererò gli altri animali, che medesimamente sono forti, come i cavalli, i tori, e gli huomini [...] all'ultimo considero se quel segno sia in tutti i leoni generalmente, e che gli altri animali che l'hanno siano anchor forti, e chi non l'ha sia debole e imbecille, e questo sarà l'haver l'estremità grandi [...] ogni leone,



34. Giovan Battista Della Porta, *Uomo-pecora*, dalla *Fisonomia dell'huomo*, Napoli 1598.

e alcuni animali hanno l'estremità grandi, dunque ogni leone, e alcuni animali sono forti. Il mezzo del sillogismo, cioè segno che è B haver l'estremità grandi, si converte con la maggior estremità, che A forte, la minore estremità cioè C passa il leone [...]. Nel medesimo modo potremo argomentare [...] ognuno che ha l'estremità grandi è forte, Hercole, Achille e Hettore, hanno l'estremità grandi, dunque sono forti.⁴⁰

Nella *Fisonomia dell'huomo*, i disegni che illustrano i paragoni zoomorfi hanno importanza risolutiva, per la loro pregnanza e incisività (e quelli dell'edizione napoletana del 1598 hanno qualità in assoluto superiore a quella di tutte le altre edizioni). Rispetto, per esempio, ai puri schemi grafici del Cardano, le fisionomie trovano una loro vita psicologica (arricchita dal confronto con l'animale che funge da paragone), e lasciano vedere in trasparenza il palpante razionalismo che sarà di Le Brun.

Ma, al di là di considerevoli intuizioni psicologiche («il volto è veramente testimonio e dimostratore della nostra coscienza, il quale è incerto, incostante, e vario, si forma dalla configurazione dell'animo, anzi suo simulatore e dissimulatore»),⁴¹ la novità teorica sostanziale introdotta dal Della Porta negli studi fisionomici è il potenziale utilizzo sociale di questi studi, che verrà appunto formalizzato nella cultura dell'assolutismo francese del

Seicento. Per il trattatista napoletano, dal controllo sociale si arriva al controllo individuale. Ma dal controllo individuale si arriva al controllo sociale. Da rigido prontuario, la Fisiognomica diventa uno strumento sufficientemente duttile per scandagliare la propria interiorità, e acquisire una nuova consapevolezza personale e collettiva.

Siamo a un punto limite. Il secolo d'oro dell'albeggiante simbiosi fra *arte del Profondo* e *scienza del Profondo* si chiude con un inevitabile retaggio di cultura proto-umanistica e con infinite curiosità verso quella che sarà la scienza sperimentale, o almeno verso il metodo razionalistico che porterà alla scienza sperimentale.

Comincia la grande divaricazione.

¹ Cfr. F. Caroli, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, in F.C., *Lorenzo Lotto*, Firenze 1975, e Milano 1980.

² Si tratta del capitolo 105 dell'edizione del Borzelli (1914), da me usata, corrispondente al Lu 108 (McM 86). Non se ne conosce l'originale, ma è datato dal Pedretti (*Libro A*, p. 181) al 1505-1510 circa, sulla base del confronto con Lu 109 (McM 87) proveniente dal perduto *Libro A*, c. 28.

³ Cfr. F. Caroli, *Leonardo. Studi di Fisiognomica*, Milano 1991.

⁴ Cfr. F. Caroli, *L'arte dalla psicologia alla psicanalisi*, Bologna 1984.

⁵ Leonardo da Vinci, manoscritto B dell'Institut de France, f. 63r.

⁶ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, n. 288.

⁷ *Ibid.*, n. 380.

⁸ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 327v.

⁹ Cfr. F. Caroli, *Leonardo*, cit.: «Nell'immensa eredità trasmessa da Leonardo al futuro, vanno segnalati due nodi addirittura *thrilling*, il primo dei quali si avvolge intorno a una città, Bologna, mentre il secondo potrebbe portare finanche al *coup de théâtre*: il riconoscimento dell'esistenza di un vero e proprio trattato di fisiognomica di mano del maestro (l'ipotesi fu avanzata dal Pedretti nel 1968), se non proprio il suo ritrovamento.

«Come nei migliori gialli, le piste si intersecano. La prima edizione in folio del *Trattato della Pittura* viene pubblicata a Parigi nel 1651, a cura di Rafaele Du Fresne. La fonte documentaria è una trascrizione abbreviata del Codice Vaticano Urbinate 1270, trascrizione appartenuta fino agli anni intorno al 1640 a una figura chiave della Roma del tempo, il cavalier Cassiano Dal Pozzo. A sua volta, egli l'aveva acquisita dal milanese P. Gio. Ambrogio Mazenta, il quale era stato rettore del collegio di Sant'Arcangelo di Bologna dal 1602 al 1612, e successivamente aveva guadagnato un ruolo di rilievo, fra il 1620 e il 1626, nell'entourage romano dei Barberini.

«Per qualche anno, il Mazenta fu in possesso di tredici manoscritti autografi di Leonardo, provenienti dall'eredità Melzi (in questa Roma di primo Seicento, molte piste del prestigio e del potere provengono dalla Milano di Federico Borromeo), e scrisse, non molto tempo prima della morte, un volume intitolato *Memorie su Leonardo da Vinci*. Si lega all'occasione di questa pubblicazione una lettera che il Mazenta inviò, da Napoli, a Cassiano Dal Pozzo, il 20 novembre 1635: "Scrissi da Roma al Car. che in assenza mia a V.S. mandasse immediatamente quel tanto che poteva ritrovar di Leonardo".

«Ma la figura fondamentale per la diffusione romana del pensiero vinciano (basilare, d'altronde, per un incalcolabile numero di pittori seicenteschi), fu lo stesso Cassiano Dal Pozzo. Seguendo una prassi "espositiva", che aveva avuto già larga fortuna con i reperti di antichità classica, egli mise a disposizione degli artisti e dei critici, in anni precedenti l'edizione parigina del *Trattato*, i codici leonardeschi della sua collezione.

«Il rumore fu altissimo. Il prevedibile rifiuto di Nicolas Poussin risultò avvolto da un interesse di cui è eccellente testimonianza un passo (1657) dello Scannelli: "E chi brama di vantaggio procuri di vedere i citati precetti del dottissimo Leonardo da Vinci,

mandati pochi anni or sono alle stampe dal Cavalier del Pozzo [...], dal quale ebbi l'occasione di vedere il medesimo Libro di Leonardo, dove tratta veramente con modo breve, ma sodo, e compito, come raro Maestro di Teorica, e pratica, de' moti spettanti all'humane figure, de' lumi, colori, panni, ed altre ben fondate curiosità veramente necessarie alla buona pittura”.

«Segue la pubblicazione parigina del Du Fresne. E da questo momento la pista leonardesca, che aveva toccato fuggacemente Bologna con il soggiorno del Mazenta, torna insistentemente nel capoluogo emiliano. Una delle prime copie del *Trattato* fu inviata al vecchio Guercino, in ringraziamento per un dipinto che il pittore centese aveva inviato al Du Fresne. La dedica suona così: “Quest'opera d'un de' più celebri pittori della passata manda al più famoso pittore dell'età nostra Gio. Francesco Barbieri da Cento Raffaele Du Fresne per segno e del suo affetto e della sua memoria ch'egli tiene della sua virtù e gentilezza”. Desumiamo la notizia dal Malvasia (1678), il quale conferma di suo pugno la fortuna bolognese degli studi vinciani: “Il perché memore poi d'un tanto favore l'intelligente, e dotto Parigino, non sì tosto ebbe dato alle stampe il tanto tempo bramato, e così accetto trattato di pittura del gran Leonardo Vinci, di sì superbi rami adorno ch'uno ne fe' capitarne in mano del Sig. Gio. Francesco”.

«Siamo alla metà del Seicento. Ma, da testimonianze indirette, apprendiamo che l'attenzione bolognese per Leonardo risale a tempi più antichi. Un “Discorso di Benvenuto Cellini dell'Architettura”, pubblicato nel testo *I codici manoscritti volgari della libreria Naniiana* di Jacopo Morelli (Venezia, 1776), suggerisce l'esistenza di un libro di Leonardo sulla Pittura – attenzione! –, mostrato proprio dal Cellini al bolognese Sebastiano Serlio. E Antonio Franchi ricorda nella *Teorica della pittura*, pubblicata postuma nel 1739, quanto segue: “Da giovanetto lessi il Trattato della Pittura del Vinci manoscritto, uscito dalle mani del gentil Guido Reni dopo la sua morte: poiché in tal forma vagava per le mani degli studiosi prima che fosse stampato”.

«Il quadro indiziario è insomma chiaro. Di Leonardo, a Bologna si parlò per lungo tempo. È significativo che questo accadesse nella città in cui avrebbe avuto vita l'eredità più cospicua, almeno sul piano della “caricatura”, degli studi fisiognomici leonardeschi: ciò che si sarebbe inverato appunto nelle “caricature” prodotte nello studio dei Carracci, soprattutto per mano di Annibale. Ma ecco la sorpresa. Pur nel quadro delineato, Annibale per lungo tempo non conobbe le “caricature” leonardesche. E quando un certo giorno finalmente ne ebbe informazione, disse (e questo topos guidò gli ultimi anni della sua esistenza) che se avesse conosciuto in gioventù i precetti di Leonardo avrebbe risparmiato vent'anni di lavoro.

«Ecco insomma identificato l'anello di congiunzione più preciso, e riconosciuto (pur con tutte le diversità fra gli studi di Leonardo e le caricature carraccesche), fra la fisiognomica leonardesca e la pittura del Seicento.

«Ma qui si apre il secondo capitolo della nostra inchiesta. Quale fu il libro sulla pittura di Leonardo mostrato, in pieno Cinquecento, dal Cellini a Sebastiano Serlio? Non potrebbe essere identificato con gli scritti leonardeschi di fisiognomica che furono consultati, in occasione di una visita a Pompeo Leoni, da Pieter Paul Rubens, il quale, in alcuni disegni di corredo alle pagine della sua *Théorie de la figure humaine*, pubblicata postuma a Parigi nel 1773 dall'Aveline, mostra di averne meditato ed esperito la sostanza teorica e la strumentazione esecutiva?

«Il Pedretti (1968) si sofferma su un passo dell'*Abrégé* di Roger de Piles (1699) che parla di “observations que Léonard avait faites sur la physionomie, dont Rubens avait pareillement su les dessins”; passo che corrobora numerosi indizi che avvalorerebbero l'ipotesi dell'esistenza di un vero e proprio trattato di fisiognomica steso da Leonardo, ben noto nel sedicesimo secolo, e consultato dallo stesso Rubens, oltre che, verosimilmente, da trattatisti come il Della Porta.

«Questo ulteriore quadro indiziario è estremamente pungente. Vicente Carducho, nei suoi *Dialogos de la Pintura, su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias* (Madrid, 1634), riporta interi passi da un libro di Leonardo sulla fisionomia che non possono essere identificati con quelli trascritti nel *Trattato della Pittura*. E l'otta-

vo dialogo, dedicato alla fisionomia, è indiscutibilmente articolato sulla falsariga di scritti leonardeschi. La conclusione del Pedretti è cauta ma perentoria: "Non è da escludersi che il Carducho conoscesse e si riferisse al *Trattato della Pittura* nella redazione abbreviata che il Pacheco ben conosceva (forse nell'esemplare passato poi a suo genero Velázquez) e della quale pubblicò alcuni capitoli nel suo *Arte de la Pintura* (Siviglia, 1649), indicandoli come 'documentos' [...]. Le osservazioni sul pianto e il riso sono indubbiamente ricavate da Leonardo, essendone identificabile la fonte nei capitoli del *Trattato* che furono trascritti dal perduto Libro A. Si tratta però di capitoli che furono compresi anche nella redazione abbreviata del *Trattato*, per cui la fonte potrebbe ancora essere un apografo del *Trattato*. Eppure molte altre osservazioni di sapore leonardesco hanno tutta l'aria di provenire da una compilazione preparata da Leonardo stesso, oggi perduta".

«L'ipotesi è clamorosa, e infinitamente sollecitante. Se il trattato di fisiognomica è esistito, esso è la radice immediata delle trattazioni dei due medici e filosofi ermetici bolognesi Bartolomeo della Rocca e Alessandro Achillini, uno dei primi anatomisti che praticarono dissezioni su cadaveri, entrambi impegnati in studi di fisiognomica. È l'origine delle straordinarie riflessioni sulla psiche [...] di Girolamo Cardano, che commenta gli studi di anatomia di Leonardo, e che certamente è influenzato dall'amicizia di suo padre Fazio con il maestro. Ed è poi il testo sacro che guida passo passo le formulazioni del Lomazzo (1584) e di Giovan Battista Della Porta (1586).

«Ritrovando quel libro, si risalirebbe al centro di un cerchio magico, che coincide con l'idea stessa di arte moderna e contemporanea.»

Recentemente, sul tema del trattato perduto sui «moti mentali» è intervenuto con ottimi argomenti Michael W. Kwakkelstein in *The Lost Book on «moti mentali»*, su *Achademia Leonardi Vinci*, VI, 1993.

¹⁰ Cfr. P. Getreivi, *Le scritture del volto*, Milano 1991.

¹¹ M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. F. Caroli, *Leonardo*, cit.

¹⁴ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, n. 290.

¹⁵ *Ibid.*, n. 377.

¹⁶ «Leonardo a Venezia» (Venezia, 1992) e «Il secolo di Tiziano» (Parigi, 1993).

¹⁷ Cfr. F. Caroli, *Leonardo*, cit. Sul tema, esistono anche specifici ammonimenti, o autoammonimenti, del maestro vinciiano. Si veda ad esempio il pensiero 142 del *Trattato della Pittura*: «Le vecchie si debbono figurare ardite e pronte, con rabbiosi movimenti, a guisa di furie infernali ed i movimenti debbono parere più pronti nelle braccia e teste che nelle gambe».

¹⁸ F. Caroli, *Lorenzo Lotto*, cit.

¹⁹ Cfr. *ibid.* In quel saggio identificavo, più in generale, la linea introspettiva dell'arte moderna che è alla base di questo stesso volume: «Credo, dunque, che sia non solo globalmente esatto, ma criticamente opportuno, fermare l'attenzione su quello che è stato l'impegno preminente dell'artista in quasi tutta la sua vita, e che rimane il suo merito più "costituito" e consolidato rispetto al proprio tempo e verso il futuro: vale a dire, con i più abusati termini moderni, l'analisi introspettiva del personaggio. Poeta dell'epidermide delle cose, Lotto non è forse stato rivoluzionario; poeta dell'interiorità umana, ha elaborato una profondità di analisi che non solo trova pochi (comunque molto alti) riscontri fra i pittori suoi contemporanei, ma anticipa straordinariamente su una disamina psicologica del personaggio che l'arte (pittura, teatro, letteratura) ha progressivamente perseguito nei secoli a venire; in proporzione diretta, mi pare, con il superamento del mito umanistico fondato sull'immagine dell'uomo eroe autocentrante, e invece con l'obiettivo puntato sull'uomo esistenza di sconfinata complessità interiore, in precario rapporto psichico con una realtà sempre più sfuggente ed incerta. [...] Ora, mi rendo conto che parlare di psicologia, al giorno d'oggi, desta immediati, inevitabili e ragionevoli sospetti. Da Freud in poi, il germe psicoanalitico è dilagato

per infiniti canali nella cultura occidentale, congestionandone spesso dilettantesca-mente i contenuti in ogni disciplina. È la scienza moderna per eccellenza, e la si applica indiscriminatamente ad ogni livello di giudizio. Raramente ci si pone invece una domanda che pure dovrebbe sorgere spontaneamente, come sorge spontaneamente per altri nodi portanti della cultura contemporanea: quando è nato, nell'uomo d'occidente, un interesse specifico ed analitico per il *profondo*, per l'*oscuro* della psiche individuale e collettiva? Si è talmente avvezzi alla psicologia sperimentale, che non esiste un solo testo di Storia della Psicologia. [...] Com'è noto, la psicologia (non ancora la psicoanalisi, che ne è una conseguenza) è una scienza di fondazione ottocentesca, con qualche importante prefigurazione settecentesca nell'ambito della filosofia del Sensismo. Ma i prodromi? Giacché non è concepibile che una scienza nasca da un giorno all'altro senza una lunga gestazione secolare, ed è improbabile che la cultura non si sia posta coscientemente dei problemi che esistono da sempre e di cui l'espressione artistica porta evidenti tracce, non vale forse la pena di ricercare le radici storiche di un'indagine conoscitiva che, nell'evoluzione positivistica del pensiero europeo, porterà alla fondazione, appunto, della scienza psicologica? [...] Il fenomeno della Follia (cioè, ripeto, tradotto in termini moderni, dell'interesse per l'oscuro psichico; la parola Follia è strettamente connessa con lo stesso giudizio morale cinquecentesco) ebbe dimensioni imponenti, ed infinite implicazioni nelle arti sia figurative che letterarie. Per fare un solo esempio, la *Nave dei Folli* dipinta da Bosch ebbe la propria radice fantastica in una consuetudine reale e diffusissima. Nel Nord Europa, i folli (o presunti tali) venivano abbandonati su vascelli che navigavano liberamente e senza meta lungo i fiumi e i canali fiamminghi. Per necessità pratiche, evidentemente, dettate dall'esigenza di liberare le città da possibili elementi di perturbazione; e forse anche per ragioni simbolico-liturgiche, connesse con il valore di purificazione dell'acqua. [...] In ogni caso, questo quadro indiziario dell'enorme interesse cinquecentesco per la psicologia *ante litteram* è tanto più convincente e significativo in quanto questo interesse, con l'avvento del razionalismo seicentesco, andrà rapidamente scemando. Condotta a suprema dignità letteraria da Erasmo, dalle osservazioni sui folli di Montaigne, da Cervantes e da Shakespeare, la Follia dovrà attendere i primi romantici (e, dopo Goya, Sade, Van Gogh, Hölderlin, Nietzsche, e così via) per ritrovare la via dell'espressione. [...] Ma non basta. È sufficiente consultare un qualsiasi testo di storia della Medicina (in mancanza di una specifica disciplina, i primi studi psicologici si fanno rientrare nelle ampie trattazioni della storia medica in generale) per scoprire che in epoca rinascimentale si incentivarono notevolmente le ricerche sulla psiche e sulle alterazioni mentali; Girolamo Cardano, Giovanni Battista da Monte, Girolamo Mercuriale, Felice Platter focalizzarono chiaramente il problema approdando a buoni risultati di conoscenza empirica [...]. Leonardo ebbe una collaborazione strettissima con l'anatomico Marcantonio della Torre, suo intimo amico, per cui eseguì disegni di uomini scorticati. Le tavole anatomiche del Vesalio furono disegnate da un allievo di Tiziano, il Calcar, e corse già fama che fossero state eseguite dal maestro stesso. Michelangelo fu allievo e compagno di studi di Realdo Colombo, per cui forse Paolo Veronese illustrò il frontespizio di un importante libro di anatomia. Le tavole dell'anatomia di Bartolomeo Eustachio furono eseguite da un pittore veneziano, il De Musis. [...] Da queste sia pur sommarie informazioni [...], emergono alcune constatazioni credo inoppugnabili. 1) Non solo l'interesse per l'interiorità umana, e per le sue forze oscure, godette in epoca rinascimentale di una popolarità larghissima; 2) non solo ci fu una stretta interazione fra gli studi medici (ivi compresi quelli sulla psiche e sulle alterazioni mentali) e il lavoro dei pittori; 3) ma questa interazione, questa comunità di intenti, si tradusse in specifiche ricerche intese a riprodurre visivamente i moti dell'animo, in una branca di studi che sta, grosso modo, fra la Fisiologia dei lineamenti e la Fisiognomica [...]. Si ripete che Lotto è moderno. Ma in che senso la sua pittura è moderna, quando le preveggenze strettamente figurative non reggono, come spero di aver dimostrato, a un'analisi critica appena agguerrita? Che cos'è, insomma, questa modernità? Voglio dire: se per assurdo l'arte occidentale non avesse avuto Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Galga-

rio, Watteau, Goya, Courbet e Van Gogh (dico qualche caposaldo in pittura, ma in letteratura una catena potrebbe andare da Guicciardini a Shakespeare, a Molière, a Goldoni, a Balzac, a Flaubert, a Proust-Joyce-Kafka-Musil), cioè una “zoomata” progressiva verso l’individuo e la sua sconfinata complessità interiore, sarebbe davvero possibile parlare di una modernità di Lotto? [...] La grandezza, e la modernità, di Lotto è proprio questa: di aver intuito il groviglio psichico intrinseco all’esistenza stessa dell’individuo [...] il groviglio che diventerà l’oggetto quasi ovvio d’indagine delle menti che hanno “fatto” l’immagine dell’uomo moderno nei secoli; dalla rivoluzionaria costituzione esistenziale-individuale del personaggio sei-settecentesco, alla sua disgregazione centripeta novecentesca; fino alla psicoanalisi, appunto.»

²⁰ Ho tentato di mettere in luce i motivi di affinità e divergenza nel saggio *La Fisiognomica e il ritratto cinquecentesco. Una «finestra sull’anima» della modernità*, in Savoldo, catalogo della mostra, Milano 1990.

²¹ Michelangelo, *Rime, 1522-1546*, n. XVIII (1522).

²² *Ibid.*, n. XXXIII.

²³ G. Cardano, *De rerum varietate*, libro ottavo, cap. XLIII, Basileae 1557; trad. it. di P. Rossi, Torino 1989.

²⁴ P. Rossi, in G. Cardano, *De rerum varietate*, cit.

²⁵ G. Cardano, *De rerum varietate*, cit., libro ottavo, cap. XL.

²⁶ G. Cardano, *De propria vita liber*, cap. V, Parisiis 1643; trad. it. *Autobiografia*, a cura di P. Franchetti, Torino 1945.

²⁷ *Ibid.*, cap. XIII.

²⁸ *Ibid.*, cap. XIII.

²⁹ Cfr. F. Caroli, *Lorenzo Lotto*, cit.

³⁰ Cfr. F. Caroli e S. Zuffi, *Tiziano*, Milano 1990.

³¹ Ho affrontato tutta la vicenda nel mio libro *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano 1987.

³² M. Eyquem de Montaigne, *Essays*, Bourdeaus 1580; trad. it. *Saggi*, Milano 1831-1832.

³³ Cfr. G. Cardano, *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancina e A. Grieco, Venezia 1989.

³⁴ M. Eyquem de Montaigne, *Essays*, cit.

³⁵ Negli studi sul Lomazzo ha meriti pionieristici Roberto Paolo Ciardi nella *Introduzione* a G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. 1, Firenze 1973. Sul ruolo di Carlo Urbino come ponte fondamentale della tradizione leonardesca verso il Lomazzo insiste Maria Teresa Fiorio: l’intervento più recente è *I leonardeschi del Cardinale*, in *Le stanze del Cardinale Monti*, catalogo della mostra, Milano 1994.

³⁶ G.P. Lomazzo, *Trattato dell’arte de la pittura*, Milano 1584.

³⁷ G.B. Della Porta, dal Proemio della *Magiae naturalis libri XX*, Neapoli 1589.

³⁸ La citazione è tratta dall’edizione padovana di Pietro Paolo Tozzi del 1623.

³⁹ G.B. Della Porta, *Della fisonomia dell’uomo*, Napoli 1598, libro primo.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, libro secondo, cap. IX.

FIDES GALLICIA VIRGO PVDICISS. ETAT. SVE. ANN. XVIII. OPVS HOC,
F. PAULI MORIGII SIMVLACRVM, ANN. 72. GRATI ANIMI ERGO EFFINXIT.
ANNO 1596



Spero di aver identificato perspicuamente, nel capitolo sul Cinquecento, due, o forse *le* due linee essenziali della cultura europea, e il loro ininterrotto dialogo secolare. Per un massimo di chiarezza, vorrei riassumerle: 1) la linea di un interesse analitico per la Psicologia, per l'introspezione, per lo studio della Fisiologia dei lineamenti, per il Profondo (magico e poi scientifico), basicamente – e senza soluzione di continuità – addentrata in tutta la civiltà moderna occidentale; 2) la linea di una ricerca artistica – massicciamente sostenuta dalle trattazioni teoriche – legata a tale interesse con infinite connessioni, e un conto di dare e avere che si modifica nel tempo, conformemente alla forza intellettuale degli studiosi di psicologia o degli artisti e trattatisti dell'arte.

L'attrezzatura teorica che funge da connessione fra i due filoni fondamentali del Sapere occidentale è fornita dagli studi di Fisiognomica, scienza che si appoggia, in diverse proporzioni, ora sulla Psicologia, ora sulla rappresentazione dei tratti somatici, cioè sulla Pittura.

Non è ancora apparsa l'alba del Seicento che Fede Galizia (1578 ca - 1630), sulla scia di Sofonisba Anguissola, esegue il *Ritratto di Paolo Morigia* (fig. 35), memorabile squarcio interiore di tradizione lottesca, concepito indubitabilmente su una precisa, inevitabile conoscenza della trattatistica del Lomazzo. Gli occhi puntuti, la bocca sdentata, ma soprattutto i tesori di luce che avvolgono e scavano la psicologia, fino al virtuosismo lenticolare della stanza riflessa negli occhiali, parlano dell'acre mondo interiore regalato alla pittura dal Lotto, appunto, che ha lavorato per più di dieci anni in modo evidentemente risolutivo in terra di Lombardia. Bisognerebbe indagare sugli influssi lontani e indiretti, puramente ideali, di Lorenzo, anima randagia

35. Fede Galizia,
*Ritratto di Paolo
Morigia*,
olio su tela,
88 x 79 cm,
Milano,
Pinacoteca
Ambrosiana.

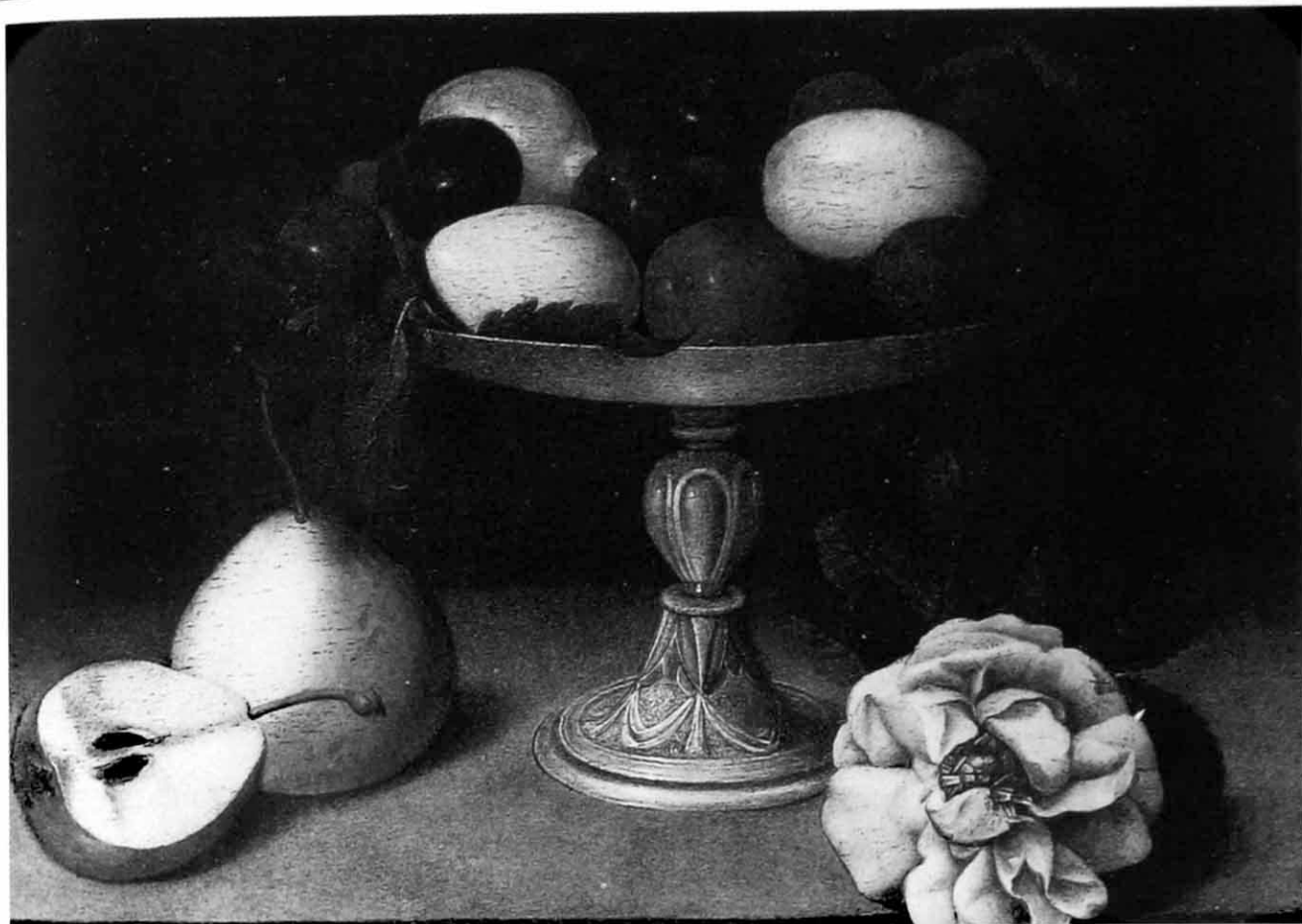
del Cinquecento europeo, artista – come si ama ripetere – privo di discendenti e allievi!

Qualcuno, un giorno, dovrà scrivere un libro sugli influssi segreti, e non rilevati, delle sue intuizioni, nei particolari di dipinti indirizzati magari in tutt'altre direzioni. Sarà un volume con centinaia di fotografie. Catturerà umiltà luciferine in anonimi monogrammati gardesani, evidenzierà ombre amare in modesti pittori veronesi e vicentini, dilagherà come una cappa di piombo su tutta la bassa lombarda, toccando i territori leonardeschi, e, più giù, le estenuanti derivazioni parmigiane e mantovane che vanno sotto il nome di correggismo; spunterà col fascino di un fiore velenoso nel mare magno e ignoto della pittura marchigiana.¹

Ma Fede non è solo autrice di ritratti. Essa è, in assoluto, uno dei primi artisti nella storia dell'arte moderna che si dedichi alla *natura morta* «pura».

Non affronterò il tema della priorità italiana o fiamminga nella nascita di questo «genere» (a tale scopo, rinvierò il lettore alla monografia citata nella nota precedente, la quale sostiene, e spera di dimostrare, una precisa priorità italiana), né il tema delle anticipazioni nella nascita del «genere» *paesaggio*. Mi soffermerò piuttosto sul fatto che in questo passaggio fra Cinque e Seicento nasce appunto la «pittura di genere». Si può forse pensare che tutto questo non abbia attinenze con la Fisiognomica; ma non è così. Così come nasce un «paesaggio-stato d'animo» che troverà la propria massima teorizzazione nella cultura romantica (e i propri massimi risultati nell'arte del Novecento), allo stesso modo, in questi anni, nasce un «oggetto-stato d'animo», che nella *natura morta* solleciterà infinite derivazioni nella cultura moderna, fino alla colorazione elettronica degli oggetti, in funzione espressiva e psicologica, del cinema di Michelangelo Antonioni. Come dimostra questa intatta, algida, palpitante invenzione di Fede (fig. 36), una delle prime *nature morte* della storia (1602 ca),

fra il cuore e gli oggetti si stringe un nodo che potremmo definire di «delega». Se non interviene la ragione, come sostiene Cartesio, gli oggetti influenzano i sentimenti, ma i sentimenti riversano le proprie burrasche sugli oggetti. Non è proprio questo il movente che ha convinto, quasi costretto, l'uomo ad affidare i sentimenti



fondamentali dell'esistenza a «cose» apparentemente sorde e prive di vita? Ciò accade per una nuovissima, appunto «moderna», responsabilizzazione degli oggetti sui «moti dell'anima». I sentimenti, che la teoria cinquecentesca, da Leonardo a Lomazzo, voleva affidati in via esclusiva alla fisiognomica e alle fattezze umane (nel quadro di un pensiero umanistico), vengono ora riflessi dalle realtà, piccole e grandi, che accompagnano come ombre l'esperienza del mondo. Le cose cominciano ad essere, con consapevolezza creativa, specchio fedele e mobile dei sussulti che agitano il cuore.

Il lungo cammino della natura morta, che arriva fino a noi, è la storia di «cose» sempre uguali, che riflettono, nel tempo e col tempo, i sentimenti, i pensieri, di coloro che li hanno poeticamente concepiti. In sé, le cose sono sempre uguali; nell'arte, sono sempre diverse. Tanto più vertiginosamente ciò accade nella pittura dal Seicento ad oggi. Che cosa distingue una pesca di Fede da una di Chardin, da una di Morandi? L'intenzione espressiva. L'uso poetico dell'«oggetto-stato d'animo». La verità interiore, non «oggettiva», della cosa rappresentata. Epistemologicamente

36. Fede Galizia,
Natura morta,
olio su tavola,
30 × 35 cm,
collezione privata.



37. Annibale Carracci,
Il mangiafagioli,
olio su tela,
78 × 95 cm,
Roma, Galleria
Colonna.

parlando, l'idea che il mondo, attraverso gli occhi dell'artista, detiene di una sia pur particolarissima realtà.²

Mentre Fede Galizia si immette nella strada maestra della grande espressione moderna, una nostra inchiesta lasciata temporaneamente sospesa ci riporta a Bologna, nell'ambiente dei Carracci. Come abbiamo detto, è qui che ci conducono le più poderose tracce della conoscenza dei pensieri e degli studi fisiognomici leonardeschi prima della pubblicazione del *Trattato della Pittura* (1651); ed è qui che si comincia a ipotizzare l'esistenza di un vero e proprio «Trattato di Fisiognomica». Quando Annibale Carracci (1560-1609), immenso pittore apparentemente classico e «solare», che muore a 49 anni di «malinconia», e che dimostra copiosi interessi fisiognomici fin dall'inizio della sua produzione



38. Annibale Carracci, *Caricature*.



39. Agostino Carracci, *Foglio di caricature*, Londra, Collezione A.P. Oppé.



«maggior» – basti pensare al famoso *Mangiafagioli* (fig. 37) della Galleria Colonna di Roma – scopre gli schizzi vinciani, afferma che, se li avesse conosciuti prima, avrebbe risparmiato vent'anni di lavoro. Il «vizio» originario di Annibale viene tradito dalle «caricature» (fig. 38), che l'artista esegue fin dalla giovini-

40. Guercino,
*Testa di un
contadino
di profilo sinistro,*
penna
e acquerello,
Londra,
Collezione A.P.
Oppé.





41. Jacques Callot, *Studio*, penna e matita, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

nezza, e che si diffondono rapidamente in tutta la cultura bolognese e poi italiana (a partire dal fratello Agostino, fig. 39).³ Bisogna essere recisi: la «caricatura» nasce qui, e ora: l'uso di tale termine a proposito di Leonardo è insensato, perché il maestro di Vinci intende eseguire studi fisiognomici con finalità scientifiche;



42. Baccio Del Bianco, *L'assistenza al malato*, disegno acquerellato, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

così come ancora più insensato è l'uso (diffuso soprattutto nei paesi anglosassoni) del termine «grottesche», che allude a desunzioni dalla pittura romana ritrovata nelle «grotte», appunto, della *Domus Aurea*.

Come dirà il Baldinucci (1624-1696), nell'atto di riassumere il dibattito teorico sulla «caricatura»,

caricare dicesi anche da' pittori o scultori, un modo tenuto da essi in fare Ritratti, quanto si può somiglianti al tutto alla persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerzo, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente. Talmente che nel tutto appariscono essere essi e nelle parti sieno variati.⁴

Siamo entrati in un'epoca profana o – nel senso più nobile – «prosaica», assai lontana dagli intenti totalizzanti del pensiero leonardesco. È assai probabile che Annibale conosca il libro della Porta, e mediti sulle affinità fra tipi umani e animali. Ed è di conforto alla tesi sostenuta in questo volume il fatto che egli sia in quotidiana frequentazione con un famoso autore e attore comico, Giovanni Gabrielli, detto il Sivello, a dimostrazione della connessione secolare fra il teatro e gli studi fisiognomici.



L'invenzione carracesca si diffonde rapidamente. E per mostrarne alcune fondamentali conseguenze (che si riveleranno poi altrettanti ammaestramenti per la caricatura ottocentesca), è necessario segnalare almeno la straordinaria perspicuità di un profilo popolaresco (fig. 40) del Guercino (1591-1666; l'artista cui il Du Fresne dedica, come già detto, la prima copia stampata del *Trattato* di Leonardo), profilo certamente memore dei disegni del Della Porta. Vale la pena di pubblicare alcuni bellissimi ghiribizzi del Callot (1592?-1635; fig. 41), certamente ispirati da Leonardo, ma modulati, inventivamente, sull'inesausta torsione linearistica di un certo manierismo. Per aprire in una direzione quasi «giornalistica» con la vena rapidissima e irridente di Baccio Del Bianco (1604-1656; fig. 42), di Pietro Testa (1612-1650; fig. 43) e di Pier Francesco Mola (1612-1666; fig. 44).

43. Pietro Testa,
*Studi
d'espressione*,
carboncino
e penna,
Montpellier,
Musée Fabre.

La grande espressione letteraria comincia ad acquisire la Follia non come viaggio insensato verso il «paese che non c'è», al modo di Brant, ma come male esistenziale che torturerà dall'interno, d'ora in poi, la felicità di vivere, e di volere, che aveva

44. Pier
 Francesco Mola,
*Caricatura di
 un prelado*, penna,
 Besançon, Musée
 des Beaux-Arts.



costituito la corazza morale dell'uomo del Rinascimento. In punto di morte, Don Chisciotte, nell'omonimo capolavoro di Cervantes (1605-1615), distingue il senso e il non-senso delle sue azioni:

È mia volontà che, riguardo a certi denari che Sancho Panza, che durante la mia pazzia feci mio scudiero, ha in mano (perché ci sono stati fra lui e me certi conti di dare e di avere), non gli se ne faccia alcun carico [...]. E se, come quando ero pazzo, contribuì a dargli il governo dell'isola, potessi ora che sono in senno dargli quello di un regno, glielo darei, perché la semplicità della sua indole e la fedeltà del suo comportamento lo meritano.

Ma Sancho, nel suo buon senso moderno, gli spiega il deflusso di energia (umano, troppo umano...) che costituisce il male di vivere di chi non ha più alcuna credenza eroica:

Non se ne muoia vossignoria, padron mio, ma dia retta a me: viva ancora a lungo, perché la maggior pazzia che un uomo possa fare in questa vita è di lasciarsi morire, così, senza ragione, senza che l'uccida nessuno né che altra violenza lo conduca alla fine, tranne quella della malinconia.

Don Chisciotte muore dunque – sei anni dopo Annibale Carracci – della sua stessa malattia: di «malinconia».

Talché, siamo lì, a un passo dall'erosione di vitalità che ci accompagna al suicidio di Amleto, databile al 1604: se si pensa che il Caravaggio sta infondendo vita agli ultimi capolavori romani, prima dell'omicidio e della fuga, quante rivoluzioni stanno accadendo in questi primi lustri del XVII secolo! E per Shakespeare, il discorso – nella direzione che ci interessa – è ancora più sconvolgente e capillare. Non solo in tutta la sua opera sono riscontrabili le tracce consapevolissime della Fisiognomica cinquecentesca che abbiamo illustrato finora, come dimostrano riflessioni esplicite sull'argomento:

La copia di una copia. Profilo vuoto, senza espressione, se volete. Quale disegno è difettoso? Su diecimila quale sarà completamente vero? Quale coglierà l'originale, se appartiene ad un grande uomo? E tuttavia, cosa non ci dicono questi lineamenti, solo a giudicarli con comune sentimento fisiognomico, questo ingegno aperto, sereno, che sa interpretare la realtà con estrema facilità e che prontamente sa fonderla e trasformarla?⁵

Ma la sua esplorazione del continente psichico individuale (all'interno cioè di un «personaggio» che sta sbizzolendosi dalla «Commedia dell'arte», e comincia ad acquisire una terribile consistenza drammaturgica e narrativa) resterà probabilmente il punto più alto di invero della Psicologia nell'arte dell'intero evo moderno.

A confronto con tali vette, la trattatistica fisiognomica del primo Seicento, fino al risolutivo intervento di Cartesio, non può apparire che stantia, spesso noiosa e quasi sempre ripetitiva. Una rapida, speriamo non pedante carrellata, informerà il lettore sulla sua costante, centrale presenza nell'investigazione sull'uomo protoseicentesca.

Anzitutto (singolare coincidenza) incontriamo quel Ludovico

45. Un'edizione tradotta, e di poco posteriore all'originale, del trattato del Settala.

46. Il frontespizio della quarta edizione del *The anatomy of melancholy* di Robert Burton, in cui l'autore compare con l'appellativo di Democritus Junior.

DE NEI DISCORSO

DEL SIGNOR
LODOVICO SETTALI

Gentilhuomo Milanese,

TOLTO DALLA LATINA LINGVA
da

G. AMBROSIO BIFFI.

Et dello stesso BIFFI.

L'ADDA

Nelle Glorie dell'Illustrissimo Signor Conte,

FRANCESCO D'ADDA
CONTE DI SALE.

Con due raccolte, l'vna de Capi, l'altra delle cose notabili.



In Venetia, Appresso Benedetto Somasco. 1609

Con licenza de' Superiori, & Privilegio.



Solitaria

Democritus Abderites

Solitudo



Inamorato

THE
ANATOMY OF
MELANCHOLY.

What it is, With all the kinds causes,
Symptomes, Prognosticks & severall cures of it.

In three Partitions, with their severall
Sections, members & sublections.

Philosophically, Medicinally,
Historically, opened & cut up.

BY

Democritus Junior

With a Satyricall Preface, conducing
to the following Discourse.

The fourth Edition, corrected and
augmented by the Author.

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.



Hypochondriacus



Superstitiosus



Democritus Junior



Maniacus



Borago



Oxford
Printed for
Henry Cripps
1632

Ch

Blon. fe.



Helleborus

la Porta) partendo dallo studio dei nei. È lecito vedere nel saggio qualche prefigurazione dell'uso, per così dire, comunicativo degli stessi nei nel corso del Settecento. Ma i risultati del libro sono ovviamente inconcludenti.

Poco dopo, nel trattato *L'arte de' cenni* (1616), Giovanni Bonifacio (1547-1635) estende il problema alle potenzialità espressive dei movimenti. In un libro di maniacale erudizione, ricorderemo essenzialmente qualche buona intuizione su una pittura che si avvia a diventare barocca:

Il che massimamente si scorge nella pittura, il cui artificio versando in rappresentar i gesti, i moti, e per conseguenza gli affetti de gli uomini, è perciò da tutte le genti con diletto egualmente intesa.

E poiché il tema del Barocco è ormai entrato di diritto nella nostra ricostruzione, dovremo ricordare il massimo esempio di trattatistica nella transizione fra Manierismo e «arte nuova», esempio invero da *The anatomy of melancholy* (1621) di Robert Burton (1577-1640), compendio di mostruosità sontuoso e arzigogolato come pochi altri:

... una nana ripugnante, una sguattera, grassa e sporca, un gomito, una stecca di balena lunga e secca, uno scheletro, un'ombra, simile a una merda a luce di lanterna, peggiore di quanto avresti immaginato, ma che odi, aborri, alla quale vorresti sputare in faccia, o nel cui petto ti vorresti soffiare il naso [...] una sguadrina trasandata, sudiciona, bisbetica, disgustosa, fetente, animalesca, puttana all'occorrenza, oscena, volgare, accattona, rozza, sciamannata, ignorante, linguacciuta...

E così via per almeno tre pagine di oscenità prive di un solo punto di sospensione.⁶

Vero è che il problema della Fisiognomica ha già incontrato il grande pensiero moderno. Per Francesco Bacone (1561-1626), l'uomo non convive più animisticamente con le forze della natura, ma ha il dovere di «estendere l'impero e la potenza del genere umano nel suo insieme sull'immensità delle cose».⁷ Nella vastità delle suggestioni speculative del filosofo inglese (ed è chiaro ormai che la cultura britannica sta entrando nella tematica psicologica con argomenti risolutivi), la ragione è il dio del

futuro. Poiché ogni conoscenza va posta sotto il segno dell'efficacia, si attribuisce grande importanza all'arte medica, e se ne auspica il rinnovamento. La medicina ha il dovere di guarire le malattie (anche quelle mentali), conservare la salute, prolungare la vita. Si ammette l'eutanasia: quando la malattia è incurabile, si procuri al paziente «una morte dolce e tranquilla».

Il «folle» cinquecentesco, oggetto di rispetto, talora di venerazione, diventa un *diverso*, che va indagato, analizzato, separato dal corpo sociale. Bisogna studiare più dettagliatamente le funzioni psichiche:

Ci si domanda come le compressioni, le dilatazioni e i turbamenti dello spirito, cause incontestabili del movimento, possano piegare, eccitare, spingere una massa così cospicua come quella del corpo umano: è un argomento sul quale non si sono fatte ancora sufficienti ricerche esatte e che non si è ancora sufficientemente trattato. E ci si deve poi stupire quando si vede che persino l'anima sensibile è stata finora considerata più come un'entelechia, come una specie di funzione, che come una vera sostanza?⁸

La stessa parola «entelechia» suggerisce curiose anticipazioni junghiane, confermate dall'interesse per i fenomeni che prima erano di competenza dell'occultismo:

dato che, sebbene fatti di questo genere siano come soffocati dalla massa enorme di favole e di menzogne che ad essi si mescola, conviene tuttavia dedicar loro uno sguardo, al fine di vedere se, in questa immensità di pretesi miracoli, non si trovino alcune operazioni davvero naturali; per esempio, sulla correlazione e sull'azione reciproca di taluni soggetti a grandi distanze fra di loro; sulla trasmissione che, secondo loro, ha luogo non solo da spirito a spirito, ma anche da corpo a corpo.⁹

Non si tratta tanto di riscontrare la prossimità con i fenomeni che Jung chiama di «sincronicità», quanto di capire l'attitudine empirica nella conoscenza della realtà. Per ciò che ci riguarda, Bacone la applica immediatamente anche alla tematica fisiognomica:

Ci si dica anzitutto quali sono questi lineamenti corporali, determinandone anche il numero; poi come siano connessi e subordinati gli uni agli altri, affinché si possa esercitare una sapiente

47. Jusepe de Ribera, *Il bevitore*, olio su tela, 59 x 46 cm, collezione privata.

anatomia delle nature e delle anime; infine, che quanto c'è di più segreto e di più nascosto nelle disposizioni degli uomini sia messo in piena luce, e che da tale conoscenza si possano trarre migliori precetti per la cura delle anime.¹⁰

Nasce l'illusione che l'«oscuro» possa essere messo *in piena luce*. E si apre così definitivamente la via al cardine razionalistico del pensiero moderno, che porta il nome di Cartesio (1596-1650).

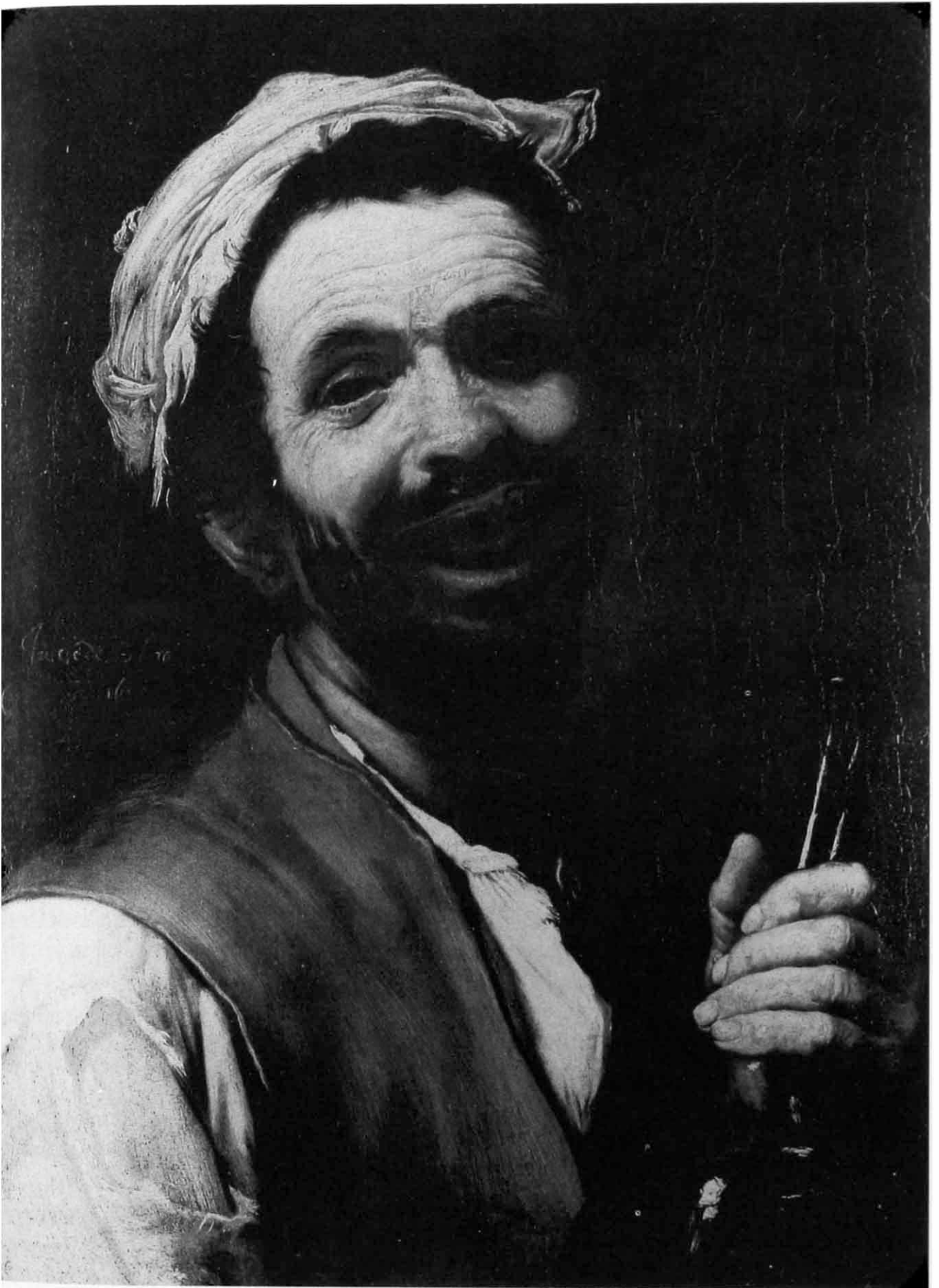
Tutta la speculazione degli ultimi anni di vita del filosofo francese verte intorno al rapporto fra *anima* e *corpo* (più precisamente intorno all'interrogativo: come può l'anima muovere il corpo?), a seguito anche di uno specifico interrogativo formulato dalla principessa Elisabetta, che ha letto il trattato sulle Passioni (poi pubblicato nel 1649) in un manoscritto compilato appositamente per lei.

C'è già traccia di tale tormentosa riflessione, che stenta a riportare il problema nei confini totalizzanti del pensiero razionale, nelle considerazioni estremamente acute di una lettera a Chanut (6 giugno 1647), nella quale i suggerimenti introspettivi appaiono assai prossimi a un'idea di Inconscio:

Quand'ero bambino, amavo una ragazza della mia età, che era un po' strabica; per cui l'impressione che si formava attraverso la vista nel mio cervello, quando guardavo i suoi occhi smarriti, si collegava talmente a quell'altra impressione che suscitava in me la passione amorosa, che molto tempo dopo, vedendo persone strabiche, mi sentivo più incline ad amarle che ad amarne altre, per il solo fatto che avevano questo difetto; e tuttavia io non sapevo che fosse per questo motivo. Anzi, dopo che ci ho riflettuto sopra, e che ho riconosciuto che era un difetto, non ne sono più rimasto influenzato.

Quasi certamente Freud diagnosticherebbe un *complesso* infantile superato da una presa di coscienza.

Ma il testo nel quale Cartesio compie il massimo sforzo per sistematizzare il rapporto fra *anima* e *corpo* è *Le passioni dell'anima*, testo precisato dalla prima stesura nell'inverno del 1645-1646, fino alla pubblicazione nel 1649, pochi mesi prima della morte. Ancorché non parli esplicitamente di Fisiognomica, nell'articolo 112 il trattato elenca metodicamente i segni esteriori delle Passioni:



I più importanti tra questi segni sono i moti degli occhi e del volto, i mutamenti di colore, i tremiti, il languore, gli svenimenti, il riso, le lacrime, i gemiti, i sospiri.

I moti dello spirito e della ghiandola pineale hanno la funzione di rappresentare all'anima gli oggetti, e, nel contempo, di causare, rafforzare o rendere stabili le Passioni. Le Passioni, in altre parole, sono guidate da una *convenienza* di natura, cioè da una disposizione – regolata dall'anima – a perseverare in ciò che è utile. I movimenti del corpo sono determinati dalle Passioni dell'anima secondo un rapporto di *convenienza*, allo stesso modo con cui la volontà dell'anima sceglie – senza fallo – ciò che la natura mostra utile.

Investigando sugli occhi e sul viso come *segni esteriori*, Cartesio si occupa di Fisiognomica senza nominarla. Il suo pensiero costituisce anzi il vero punto di svolta della disciplina, e saranno pochissimi, nel breve termine, a recepirne tutte le implicazioni rivoluzionarie. A proposito degli occhi, dice che la loro azione rivela intuitivamente tutte le Passioni possibili. E quanto ai moti del viso, il filosofo considera che sono assai difficili da interpretare, giacché differiscono in maniera così sfuggente fra di loro che alcuni atteggiano il volto nel riso come altri fanno nel pianto.

La legge generale che si trae da tali considerazioni è, rispetto alla Fisiognomica cinquecentesca, sconvolgente, proprio perché improntata alle idee *chiare e distinte* di un metodo razionale del tutto parallelo, nel campo speculativo, alla scienza sperimentale:

Il colorito del viso dipende unicamente dal sangue, che scorrendo continuamente dal cuore, attraverso le arterie, in tutte le vene, e da tutte le vene del cuore, colorisce più o meno il viso, a seconda che riempia più o meno le piccole vene superficiali. Così la gioia rende più vivo e vermiglio il colorito perché, aprendo le chiuse del cuore, fa scorrere più rapido il sangue in tutte le vene e, rendendolo più caldo e sottile, fa sì che esso affluisca misurabilmente a tutte le parti del viso, conferendogli un'aria più ridente e più allegra; mentre la tristezza fa impallidire.¹¹

Vero è che Cartesio «inventa», o fonda, una sorta di psicoterapia razionale. La razionalità e la volontà possono affrancare l'uomo da ogni schiavitù interiore, poiché la capacità di giudi-

zio è il più nobile segno della sua libertà. Bisogna «separare in sé gli impulsi del sangue e degli spiriti, dai pensieri ai quali si ha l'abitudine di congiungerli». Bisogna sconfiggere il dominio delle Passioni sul pensiero, ristabilendo la priorità della ragione sui sentimenti.

Appare chiaro che la Fisiognomica *magica*, o chiromantica, o «metoposcopica» di tradizione cinquecentesca, a questo punto, è travalicata per sempre. Qui si tratta di un uomo «complesso», composto da due entità, *anima* e *corpo*, ugualmente «complesse», che vivono un dialogo drammatico interpretabile solo con gli strumenti (o entro gli assi appunto «cartesiani») della razionalità.

E non stupisce che anche nella luttuosa, ormai obsoleta, trattatistica fisiognomica seicentesca,¹² tali idee debbano attendere quasi vent'anni per trovare un inveroimento e delle conseguenze applicative, che si produrranno in ogni caso (non potrebbe essere diversamente) all'interno della cultura, ma direi proprio della società, francese. Ciò accade con i famosi discorsi sull'«espressione» tenuti da Charles Le Brun (1619-1690), primo pittore del Re Sole. E il motivo della ripresa per così dire «pratica» del pensiero cartesiano applicato alla Fisiognomica (più in generale alla Pittura) va ricercato in motivazioni organizzative e sociali, dovute all'emissione dei nuovi Regolamenti dell'Accademia Reale di Pittura e Scultura (voluti da Colbert nel 1663), al fine di pianificare una normativa, o proprio un'Estetica, «di Stato» intorno alle arti figurative.

Charles Le Brun è al colmo della fama e del potere quando, a partire dal 1667, tiene presso la stessa Accademia una serie di conferenze dedicate all'«Espressione generale e particolare». Le prolusioni, che analizzano le Passioni umane riflesse nei tratti del viso e illustrano le modalità di rappresentazione, riscuotono enorme successo e, dopo la morte del pittore, vengono pubblicate e tradotte in tutta Europa, rilanciando l'interesse per la Fisiognomica verso il Settecento sensistico e verso il Positivismo ottocentesco.

L'edizione più importante è probabilmente quella pubblicata a Parigi, nel 1698, con le incisioni di Etienne Picart. Nella nota introduttiva dell'editore al lettore si coglie con acume la novità

48. Charles
Le Brun, *Studi
di occhi*,
605 × 475 mm,
Parigi, Musée
du Louvre,
Département des
Arts graphiques.

delle ricerche di Le Brun rispetto alle precedenti fisiognomiche, e più in generale rispetto alla speculazione sulle Passioni:

I filosofi hanno trattato le passioni per sottometterle alla ragione, i medici per rimediare ai mali che esse provocano, ma nessuno prima d'ora si è preoccupato di farne uno studio particolare in rapporto alla pittura [ciò che conferma l'idea generale che guida questo libro].¹³

In verità, ancorché il rapporto di dipendenza delle teorie rappresentative di Le Brun dal pensiero di Cartesio sia oggi sottoposto ad ampia disamina critica (soprattutto, e con eccellenti argomentazioni, da Henri Souchon),¹⁴ non c'è dubbio che le formulazioni di Le Brun costituiscano il frutto più geniale maturato nella cultura post-cartesiana, e ne creino anzi un'evoluzione «pratica» (applicata alla «pratica» della pittura), nella normativa sempre più rigida imposta alle arti dal Re Sole.

La Passione, sostiene Le Brun, è un moto dell'anima che risiede nella parte sensitiva. Ma dove si trova l'anima, e come agisce attraverso il corpo?

Sede dell'anima, secondo il pittore (in perfetta assonanza con Cartesio), è la ghiandola pineale. Si tratta di una piccola ghiandola posta al centro del cervello, poiché questa parte del corpo è unica, mentre tutte le altre sono doppie. E siccome noi abbiamo due occhi e due orecchi, e tutti gli altri organi dei sensi esterni sono doppi, appare necessario che vi sia un luogo dove le due immagini, o le due impressioni si possano riunire in una prima di giungere all'anima.

Identificato il «centro magico» dei sentimenti, Le Brun classifica le manifestazioni esterne delle Passioni, suddividendole in *semplici* (ammirazione, amore, desiderio, odio, gioia, tristezza) e *composte* (timore, speranza, ardimento, disperazione, collera). Ma questa non è che una tappa di passaggio. Il vero interrogativo verte intorno al luogo fisico per mezzo del quale, dal centro occulto della ghiandola pineale, le Passioni si rendono visibili sul volto di chi le prova. E, qui, la risposta del pittore del re è sorprendente: quel luogo è il sopracciglio (fig. 48).

Sebbene molti abbiano pensato agli occhi, il sopracciglio è la parte del viso in cui le passioni si fanno conoscere meglio. È vero che la pupilla tramite la sua luce e il suo movimento mostra chia-



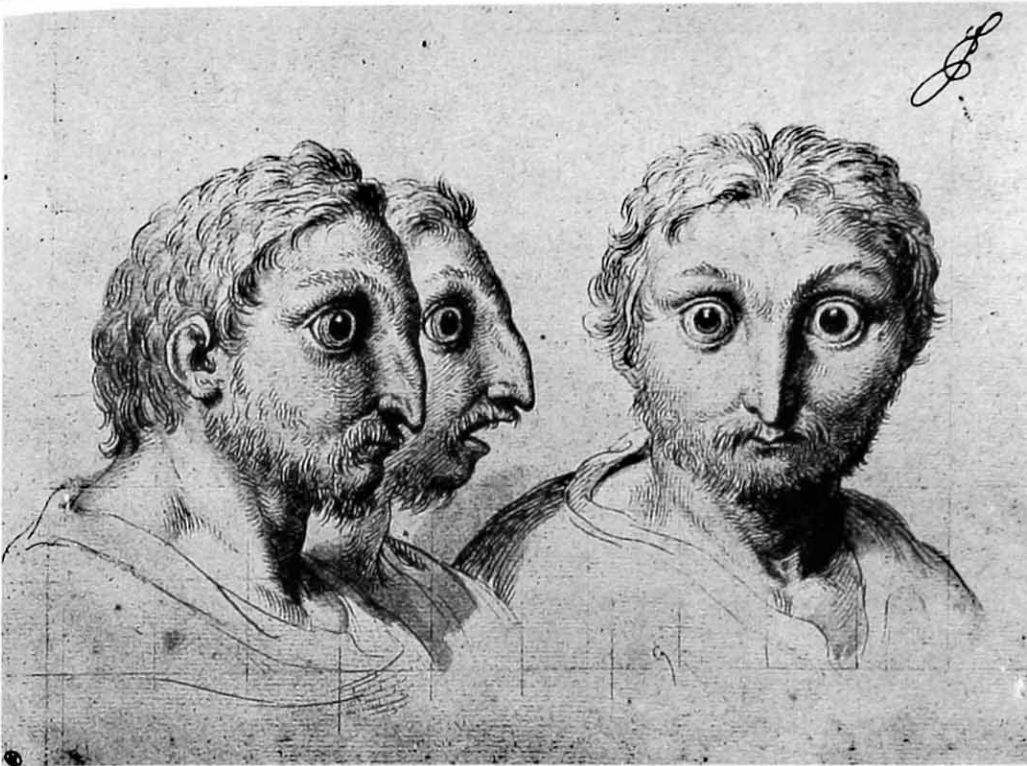
ramente l'agitazione dell'anima, ma non ci permette di capire di quale natura sia questa agitazione. E, come si è detto che l'anima possiede due appetiti nella parte sensitiva, così vi sono due movimenti nelle sopracciglia che esprimono tutte le passioni. Vi sono due modi di alzare le sopracciglia. Uno in cui il sopracciglio si alza nel mezzo, e questo esprime movimenti gradevoli. Ma quando il sopracciglio si abbassa nel mezzo questo indica un dolore.¹⁵

Di conseguenza, Le Brun elabora quarantuno maschere delle Passioni semplici e di quelle composte, nelle quali ogni mutamento psicologico viene determinato dal movimento degli archi sopraccigliari.

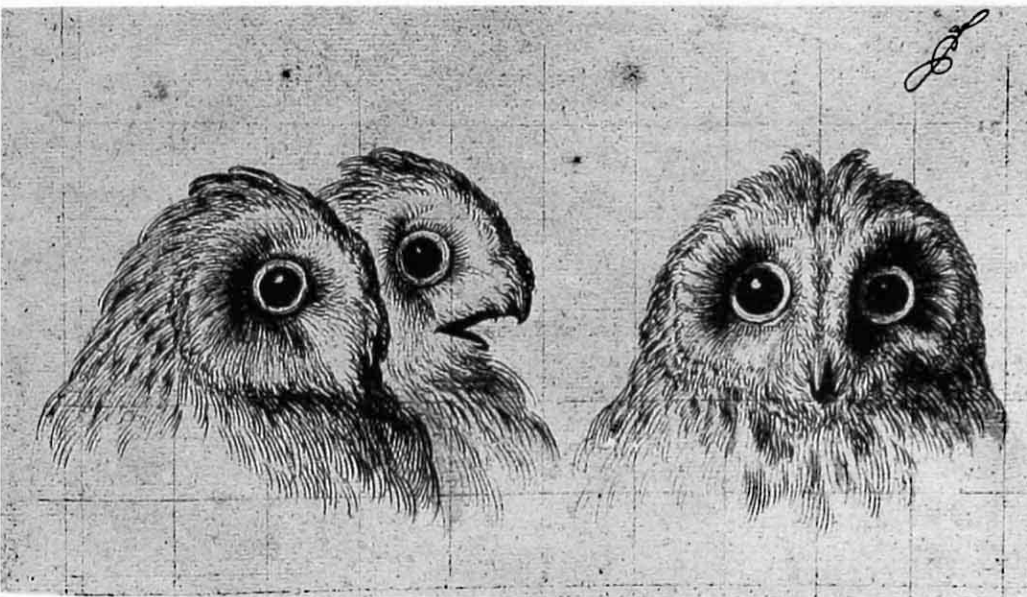
I motivi, però, che rendono la Fisiognomica del pittore francese un punto di svolta risolutivo che dovrà attendere quasi un secolo per trovare le opportune conseguenze nelle fisiognomiche «moderne», sono essenzialmente due. Il primo va ricercato nell'equivalenza psicologica uomo-animale, tema che l'artista mutua certamente dal Della Porta (pubblicatissimo in Francia lungo tutto il corso del Seicento), ma che conduce a straordinari risultati, anche figurativi, grazie a un segno grafico «classico», ma insinuante, di straordinaria potenza evocativa (fig. 49). Se le illustrazioni che corredano le varie edizioni del Della Porta sono ripetizioni affievolite di un'originaria matrice leonardesca, le invenzioni di Le Brun hanno qualcosa di opprimente e minaccioso, che da un lato apre verso le più alte intuizioni psicologiche dell'arte «contemporanea» (Goya, Redon, addirittura Max Ernst: ce ne occuperemo), e dall'altro riprende al più alto livello qualitativo, cioè espressivo, proprio la tradizione leonardesca. Figurativamente parlando, Le Brun è insomma uno dei *relais* fondamentali nella tradizione propriamente rappresentativa della Fisiognomica.

Il secondo motivo consiste nel tentativo di Le Brun di arrivare a una determinazione delle nature umane-animale seguendo un procedimento geometrico («spirito di geometria», insomma, applicato alle leggi psicologiche).

Premesso che gli uomini si possono dividere in tre categorie: 1) individui dalle passioni moderate, che non ne alterano i tratti; 2) individui dalle passioni generose, che imprimono sui loro volti dei tratti particolarmente significativi; 3) individui scossi da passioni biasimevoli e violente, che alterano i loro tratti fisiognomici; ciò premesso, per la descrizione del processo rap-



49. Charles Le Brun, *Schizzo fisiognomonico: uomini - barbati*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.



presentativo seguito dal pittore cedo la parola a Jurgis Baltrušaitis, che di Le Brun è stato certamente uno degli interpreti più acuti e appassionati.

Il carattere dell'uomo e la natura di un animale si possono misurare in base all'angolo formato dalle rette che passano per l'asse degli occhi. Se esso si trova sul naso, il soggetto è animato da

passioni nobili; se è più in alto, sulla fronte, si tratta di impulsi vergognosi. Particolarmente rivelatrice è la geometria del profilo della bestia [fig. 50]. L'operazione si esegue su di un disegno in cui si costruisce un triangolo equilatero (A-B-C), un lato del quale va dalla narice (A) verso l'orecchio (B), passando per l'angolo interno dell'occhio (E). La figura comprende inoltre, da una parte, una linea parallela a B-C che parte da E (E-G), e dall'altra, una parallela ad A-B che delimita il piano superiore (L-K), il che moltiplica le triangolazioni. Lo schema è completato da una retta I-H, che va dall'angolo esterno dell'occhio (I) alla fronte (H), attraverso la palpebra superiore.

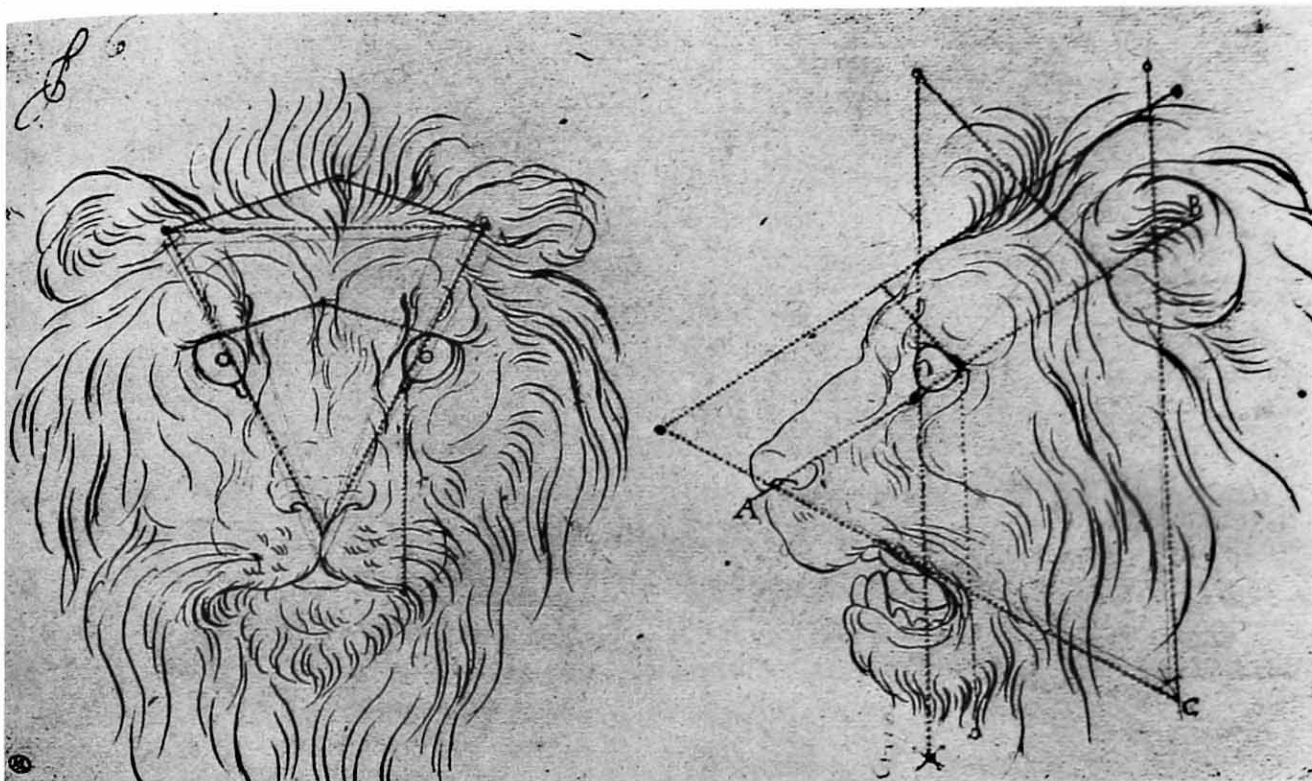
Il carattere dell'animale è rivelato da questa prova. È vorace e frugivoro se la retta E-G attraversa o meno la bocca. Prolungata fino al lato L-K del triangolo maggiore, questa linea tocca il segno della forza, il quale, quando è accompagnato da un rigonfiamento verso la metà del naso, denota il grado di coraggio. Perfino tra i conigli, quelli in cui si trovano riuniti i due segni sono superiori ai loro simili e dimostrano ardimento.

«La prerogativa legata alla gobba del naso degli animali concerne anche gli esseri umani». Tutti gli uomini illustri dei tempi antichi e moderni sono provvisti di nasi più o meno aquilini. Ma attenzione: nell'eroe tale segno deve essere accompagnato da una fronte alta e spaziosa e da folte sopracciglia. Se la fronte è stretta e il naso troppo alto, i valori degenerano. Il naso simile al becco del pappagallo tradisce il vanitoso e il chiacchierone.

Il colmo della sventura è però serbato a chi unisce a questi segni funesti un naso che termina a becco di corvo: egli sarà allora irrimediabilmente soggetto alle passioni più riprovevoli!

Anche la linea I-H, che segue l'arco sopraccigliare, fornisce parecchie indicazioni: è segno di sagacia se si eleva verso la fronte, di mansuetudine se è orizzontale, di malvagità se discende verso il basso. L'angolo che essa forma con la linea L-K è indice d'intelligenza se si trova sopra la fronte, come accade con l'elefante, la scimmia e il cammello; se è posto al di sotto denota stupidità e imbecillità, così ad esempio nei montoni e negli asini. Come nelle maschere delle passioni, le sopracciglia degli animali sono particolarmente rivelatrici.¹⁶

Come già detto, la Fisiognomica di Le Brun ha conseguenze assai dilazionate nel tempo. È necessario ripetere, in tal senso, che le sue vicende editoriali sono assai precarie. Una prima versione ridotta del trattato esce senza illustrazioni, e le immagini vengono proposte al pubblico per mezzo di incisioni eseguite a parte. Co-



me precisa Baltrušaitis, Etienne Gantrel (1646-1706) prepara delle tavole per la *Phisionomie du Loup* e per la *Phisionomie du Bouc*. Parecchie composizioni fisiognomiche sono incluse nel *Livre de pourtraiture*, raccolta di disegni di Le Brun incisi da Louis Simonneau il Giovane (1654-1727): si sa, del resto, di alcune riproduzioni presso Hertz, ad Augusta.¹⁷ Tali immagini riscuotono certo una considerevole diffusione, ma fino alla celeberrima edizione del Morel d'Arleux del 1806 (che diventa una specie di testo sacro della Fisiognomica in tutto l'Ottocento), la parte teorica e quella pratica compaiono in pubblicazioni separate.

50. Charles Le Brun, *Geometria fisiognomica*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

L'arte, intanto, ha compiuto i suoi passi. Non la teoria dell'arte, che conosce lungo tutto il corso del secolo, con i vari Bellori, Boschini, Baldinucci, il trionfo del Classicismo, con una visione volontaristica e normativa che esclude, almeno nelle dichiarazioni di intenti, ogni autentico interesse introspettivo. Mentre i pazzi entrano nei manicomi appena costituiti (come corpi riconosciuti estranei in una società guidata dai principi del «bello ideale»), agli albori della nuova psichiatria, la pittura entra nella sua piena fase propagandistica ed educativa.

In verità, bisognerebbe distinguere. Mentre il Classicismo italiano, pur con enorme finezza e creatività, si fa effettivamente baluardo di un vecchio ordine morale e sociale, e finirà per meticcarsi con i fini dichiaratamente retorici della cultura barocca, sarebbe insensato sostenere che in Francia le cose procedano nello stesso modo. Come abbiamo visto, le più acute, o addirittura sconvolgenti, analisi introspettive maturano proprio all'interno di quel sistema di pensiero razionalistico e, per deduzione estetica, classicistico, che sospinge la civiltà occidentale verso le grandi utopie rivoluzionarie: Cartesio e Le Brun – la loro autorevolezza e la loro ufficialità – sono esemplari. Non per caso, il «moderno», in Francia, anche in campo psicologico, maturerà nell'ambito razionalista; con l'*Encyclopédie* di Diderot, con Greuze, con lo stesso David (vedremo le sue imprevedibili aperture fisiognomiche), con la pittura e la psicologia-psichiatria rivoluzionarie. La conclusione è insomma univoca: se nel Cinquecento la civiltà italiana perde il passo verso la Modernità rispetto alle monarchie assolute europee, nel Seicento il solco si approfondisce, e per così dire si istituzionalizza. A differenza del Bel Paese, la Francia diventa «moderna» utilizzando gli strumenti *ufficiali* del Razionalismo e di una razionalistica *ragion di Stato*. L'Inghilterra diventerà moderna scoprendo l'umanità della nascente borghesia. E tutto ciò negherà definitivamente la rozza ipotesi che il Classicismo sia necessariamente strumento di conservazione. Tant'è che il Neoclassicismo, a un dipresso, nutrirà in larga misura la moralità rivoluzionaria.

Ma l'arte – la pittura e la scrittura – ha compiuto i suoi passi, ignorando la teoria artistica. Per restare momentaneamente al campo letterario, e sempre in terra di Francia, è importante scoprire che il pensatore-moralista per eccellenza di metà secolo, il duca de La Rochefoucauld (1613-1680), è pienamente coinvolto – creativamente, non per polverosa erudizione – nei temi della Fisiognomica.

Il duca scrive i *Mémoires* nel 1654, quando si ritira nella tenuta di Verteuil; in questo momento comincia a coltivare il gusto dell'analisi, tant'è che poco più tardi avvia le *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, dove sprofonda negli argomenti che lo appassioneranno per tutta l'esistenza: il ribaltamento della fortuna e la menzogna delle virtù affettive.

Tornato a Parigi, nel 1659, frequenta il circolo di Madame de

Sablé. Prosegue la stesura delle *Maximes*, e il lavoro lo occuperà per vent'anni, fino al 1678.

L'undicesima «riflessione» ha per tema esplicito il rapporto fra uomo e animale. Indubabilmente, la sollecitazione per tali pensieri deriva dalla lettura di La Fontaine (del quale ci occuperemo fra poco), ma con uguale certezza lo scrittore studia il Della Porta (conosciuto in Francia, come abbiamo detto, grazie a tre traduzioni recenti), e molto probabilmente è informato delle idee che Le Brun ha cominciato a esporre presso l'Accademia.

La Rochefoucauld, che si batte contro tutti gli *impedimenta* scolastici, accetta la teoria del Della Porta fondata sul «sillogismo del fisionomo»: gli animali hanno, a seconda della loro specie, un carattere innato; gli uomini assomigliano agli animali; essi hanno, quindi, il carattere dell'animale al quale assomigliano. Senonché, il sistema dellaportiano è fondamentalmente meccanico, e istituisce delle correlazioni statiche fra i viventi. L'autore delle *Massime* pensa invece in termini dinamici; non si accontenta della conformazione fisica, ma esamina la vita nella sua evolutività.

Siamo al cuore di uno dei grandi temi narrativi della letteratura francese, un tema che conoscerà la sua gloria con Stendhal, Balzac, Flaubert e poi Proust. La Rochefoucauld tenta di dimostrare le leggi e i meccanismi che guidano la vita in società, dalla grande politica ai rapporti di convivenza nei salotti. Suo obiettivo è quello di cancellare ogni residuo di pensiero magico e scolastico (abbiamo visto come tale finalità sia condivisa anche dalla scienza fisiognomica del suo tempo), e di fondare un metodo nell'osservazione positiva degli eventi.

A tal fine, il francese rende umano e duttile il sistema del Della Porta, e compone una vera e propria poetica, dove i confronti fra l'uomo e la tigre, o l'uccello, o il gatto, o il cavallo creano metafore di finissima sostanza letteraria. Con una conclusione precisa e incredibilmente moderna:

Se si esamina la natura delle malattie, si troverà che esse traggono origine dalle passioni e dalle pene dello spirito.¹⁸

Il grandioso affresco filosofico e fisiognomico intende costituire la visione dell'uomo come soggetto di sapere autonomo, che progressivamente, faticosamente, matura alla coscienza di sé,

ancorché subisca ancora le tensioni del micro e del macrocosmo che l'uomo medioevale e rinascimentale avvertivano nei confronti della natura. L'emancipazione del pensiero razionale è, insomma, in atto; e sarà sancita dalla nascita del Sapere moderno, le *scienze umane*.

È lo stesso obiettivo verso cui marcia, per via di metafora, anche La Fontaine (1621-1695). Nelle sue opere fondamentali, i cinque libri di *Favole* pubblicati fra il 1668 e il 1694, lo scrittore mostra di attingere alle stesse fonti che hanno studiato il rapporto uomo-animale cui si è ispirato La Rochefoucauld, ancorché la palpitante, trepida narrazione di La Fontaine sia segnata da una tenerezza (pur sempre marchiata dall'infima qualità dell'*animale-uomo*) estranea al moralista. La devozione del favolista a La Rochefoucauld è d'altronde proclamata esplicitamente nella favola *L'homme et son image* (1668). Essa racconta di un uomo che si crede il più bello e affascinante della terra, e accusa gli specchi di rivelare falsamente la sua immagine. Purtroppo, la sua strada è continuamente cosparsa di specchi ovunque egli vada, perché uomini e donne si occupano di trasportarli e appenderli sui muri delle strade. Così l'uomo decide di abbandonare la società, e di vivere in un luogo isolato e selvaggio. Ma anche qui trova un fiume che riflette la sua immagine, un bellissimo fiume che lo attrae e lo respinge nello stesso tempo. Sorprendentemente, la conclusione è del tutto allegorica: l'uomo è la nostra anima; gli specchi sono gli errori degli altri che riflettono le nostre colpe; il fiume (altro specchio per la nostra anima) è il libro di La Rochefoucauld *Réflexions ou sentences et maximes morales*.

Talché, in questa mirabile comunità di intenti, è lecito affermare che La Fontaine e La Rochefoucauld fondano una vera e propria «Fisiognomica comparata», fondata sull'analisi delle somiglianze fra le specie umane e animali, e indirizzata a una concezione del mondo governata dalla simpatia universale fra gli esseri viventi.

Ma non basta. Vero è che qui, in questo ultimo quarto del XVII secolo, con le *scienze umane*, sta nascendo la narrazione moderna, che avrà grande parte nello sviluppo del nostro discorso all'inizio del Settecento, e che tuttavia comincia proprio adesso a costituire – narrativamente e psicologicamente – quello che verrà definito il «personaggio» (l'entità poetica, cioè, che verrà disintegrata dalla letteratura del XX secolo). È difficile non am-



51. Pieter Paul Rubens, *Uomini leonini*, da *Théorie de la figure humaine*, Parigi 1773.

mettere che il primo romanzo *moderno* sia quella *Princesse de Clèves* (1678) di Madame de La Fayette, che comincia ad aggirarsi intorno ai suoi protagonisti con inesausta capacità di edificazione psicologica, fino a farne figure scolpite a tutto tondo. Citarne dei brani sarebbe tanto insufficiente da risultare impresa depistante e impropria. Ma chi legga quelle pagine non può non vedervi strepitose anticipazioni del romanzo inglese che seguirà con qualche lustro di ritardo.

52. Rembrandt,
*Autoritratto con
la bocca aperta*,
acquaforte
e bulino,
51 × 46 mm,
Berlino, Staatliche
Museen,
Kupferstich-
kabinett.

53. Guido Reni,
Bocca urlante,
carboncino,
sanguigna
e gessetto bianco
su carta,
374 × 262 mm,
Parigi, Musée du
Louvre, Cabinet
des dessins.



I passi della pittura sono stati giganteschi. Mostrerò intanto degli studi fisiognomici con finalità zoomorfa (fig. 51) di Pieter Paul Rubens (1577-1640), certamente ispirati dal Della Porta, anche se non soltanto da lui. È incredibile constatare come, in qualsiasi direzione ci si rivolga, al cuore del rapporto pittura-psicologia si trovino sempre tracce della ricognizione intellettuale di un maestro apparentemente estroverso e «superficiale» come il genio di Anversa. Abbiamo incrociato le sue piste fra i primi acutissimi delibatori di Leonardo (quando il *Trattato della Pittura* era ancora ben lontano dall'essere pubblicato), e lo sappiamo intelligentemente versato nella comprensione degli

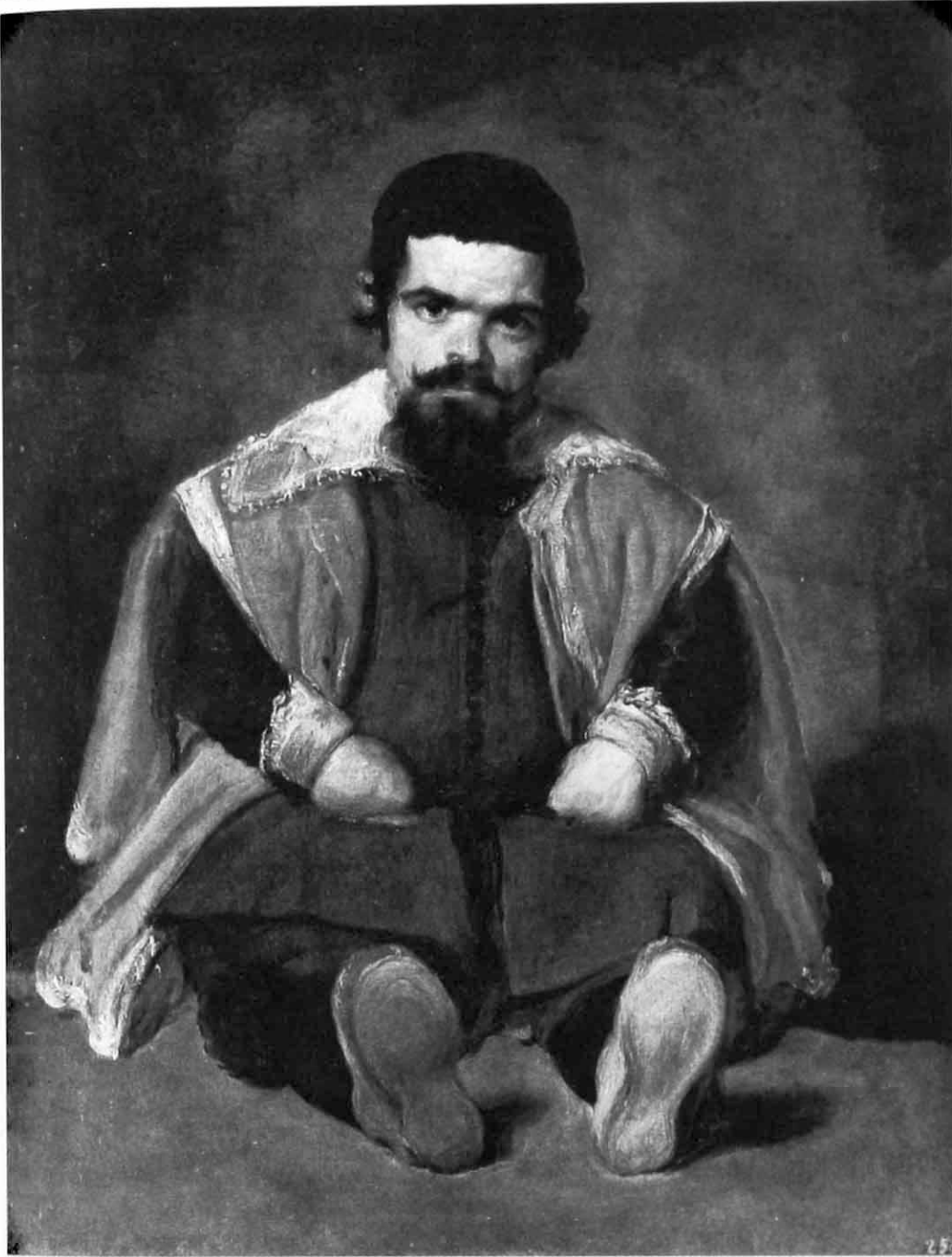


approfondimenti psicologici carracceschi. Non potrebbe essere che così, se si considera il grado di sontuosa voracità interiore della quale Rubens dà prova in tutti i suoi ritratti (con apici di amorosa devastazione intima soprattutto nelle effigi della moglie), panorami della psiche che, con i volti di Rembrandt e di Velázquez, costituiscono il prisma infinitamente complesso dell'uomo seicentesco alle soglie della modernità.

Quanto a Rembrandt (1606-1669), è opportuno coglierlo già nel memorabile *Autoritratto con la bocca aperta*, eseguito nel 1630 (fig. 52). Più propriamente, si deve parlare di una *bocca urlante*. Stavo per dire: ancora una volta. Penso infatti da lungo tempo che, un giorno, si dovrà organizzare una mostra sulle *bocche urlanti* della storia dell'arte. Abbiamo già incontrato quella del guerriero «energetico» di Leonardo (per citare direttamente le intenzioni poetiche del maestro fiorentino), quella del *Fanciullo morso da un gambero* di Sofonisba Anguissola, snodo e premessa risolutiva per il *Fanciullo morso da un ramarro* di Caravaggio, doppiamo Reni (1575-1642; fig. 53) e Rembrandt, toccheremo l'*Urlo* di Munch, e approderemo agli strazi invocanti nel vuoto pneumatico di Francis Bacon, notoriamente e dichiaratamente citati dal grido d'orrore che costituisce quasi l'emblema figurativo della *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn. Per non citare che alcune tappe capitali.

Sarà, quella mostra, l'epopea emblematica dell'arte d'Occidente. Sarà una teoria di immagini che esprimono apici espressivi che non si accontentano del basso continuo di sentimenti che vivono nella normalità, ma che intendono invece rapire istanti di eccezionalità così come essi si stampano sulle fattezze di chi li vive. Bocca urlante come attimo d'orrore e di paura, scossa elettrica che si ritrasmette dal profondo allo «specchio dell'anima»: il volto; bocca urlante come fotogramma estremo del rifiuto del mondo; bocca urlante come ribellione definitiva a un nonsenso esistenziale, che ingoia, tuttavia, il rifiuto in un silenzio opaco e impenetrabile.

Quanto all'*Autoritratto* di Rembrandt, è chiaro a tutti come questo volto non si ispiri al protagonismo autocentrante e consolatorio, un po' cronistico, del *Fanciullo* anguissolesco; e come, per altra via, travalichi l'estremo umanesimo e le seduzioni del giovane caravaggesco, pur avvolto da una luce-ambiente emessa da una sorgente determinata, che prepara al grande luminismo realistico seicentesco. L'*Autoritratto* di Rembrandt è



54. Velázquez,
*Il buffone
Sebastian
de Morra*,
olio su tela,
106 × 81 cm,
Madrid, Museo
del Prado.

un grumo di materia che vive nello spazio, e vive proprio perché una misteriosa lanterna sostenuta da un braccio divino si avvicina per un attimo alla sua realtà che, senza di essa, si perderebbe, con i suoi sentimenti, nell'infinito buio dell'Universo. Ma esistono, quei sentimenti; e tanto sono consapevoli delle leggi appena descritte da testimoniare in una smorfia e in un gemito l'atrocità che governa la natura umana: corpo e anima, muscoli e psiche annodati in un destino inestricabile e inesplicabile.

55. Jan Vermeer,
*Ragazza con
 cappello rosso*,
 olio su tela,
 23 × 18 cm,
 Washington,
 National Gallery
 of Art.

Poi c'è il caso gigantesco, e documentariamente pareva non troppo sostenuto, nel senso degli studi fisiognomici, di Velázquez (1599-1660). Di lui, come di molti altri massimi artisti, piace avere una visione ottusa e «ignorante». Non è evidentemente così. Abbiamo già chiarito¹⁹ che Vicente Carducho (1578 ca - 1638), nei suoi *Dialogos de la pintura* (1633) riporta interi passi da un libro di Leonardo sulla fisionomia che non possono essere identificati con quelli trascritti nel *Trattato della Pittura*. E abbiamo altresì precisato che forse il Carducho conosceva un'edizione abbreviata del *Trattato della Pittura* ben noto anche al Pacheco, e probabilmente nell'esemplare passato poi a suo genero Velázquez. Col che, l'inconsapevolezza di Velázquez, e le sue doti avute in dono dalla sorte per «fatalità» naturale, decadono completamente. Velázquez sapeva tutto; e tutto trasformava con la magia divina del suo pennello.²⁰

Quando ci si perde nei tesori di umanità occultati – con apparente, assoluta naturalezza – nel *Buffone Sebastian de Morra* del Prado (fig. 54), si penetra in quei territori di *anormalità* fisica e psichica che hanno coinvolto interamente il pensiero di Leonardo, e che sono stati oggetto di infinite disamine nelle fisiognomiche seguenti. Velázquez ha la potenza introspettiva e immaginativa di inverare tutto questo in un lampo di terrificante normalità. Il lampo d'orgoglio che freccia dagli occhi neri, un lampo che intende esprimere quotidianità e dignità proprio all'interno di una anormalità testimoniata dalle gambette protese in primo piano, un lampo che esprime resistenza o addirittura aggressività nella sventura primaria dell'essere nati alla vita. Quel lampo, è il distillato ultimativo di un viaggio che sta toccando i recessi più contorti del cuore umano, nella loro ferialità.

E per mostrare come l'artista del Seicento, pur con qualche mascheramento, sia pronto a esprimere i succhi più intimi del comportamento umano (si veda ad esempio la *Ragazza con cappello rosso* di Vermeer, fig. 55), varrà la pena di avvicinare l'obiettivo all'*Estasi di santa Teresa* (fig. 56) del Bernini (1598-1680), che è, peraltro, grandissimo esecutore di *caricature* (fig. 57), le quali costituiscono pietre miliari del vignettismo a noi contemporaneo. Estasi mistica, non c'è dubbio. Ma anche orgasmo; *climax* nel senso più sensuale, sensuoso, direi proprio sessuale del termine. Gote tirate, muscoli contratti nel piacere; gemiti; sospiri. L'arte può tutto, e non conosce vergogna, ormai.







56. Gian Lorenzo Bernini, *L'estasi di santa Teresa*, marmo e bronzo, Roma, Santa Maria della Vittoria.

57. Gian Lorenzo Bernini, *Caricatura di cavaliere francese*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Perché a lei spetta l'onere di sprofondare in tutti gli orrori e in tutti i piaceri che agitano il cuore dell'uomo. Primi fra tutti, quelli, proprio, sessuali.
Freud è sempre più vicino.

E per non dimenticare l'immenso scenario ideale che fa da sfondo all'evoluzione della Fisiognomica, cioè del rapporto fra Pittura e Psicologia, bisogna aver sempre presente il cammino del pensiero propriamente speculativo, che nel Seicento si impernia intorno al dibattito sulle Passioni, ossia sul rapporto fra *corpo* e

anima. Non può sfuggire a nessuno il fatto che il tema è esattamente quello che motiva l'esistenza stessa della ricerca, o della scienza, fisiognomica.

Nel *De homine* di Hobbes (1588-1679), il tentativo di costringere le Passioni in un campo limitato e limitabile (da sottoporre al controllo implacabile della Ragione) è assoluto.

Gli affetti o turbamenti dell'animo sono di desiderio o di avversione, tenuto conto delle differenze provenienti dalla diversità degli oggetti che desideriamo o verso i quali proviamo avversione, e delle circostanze. Si dicono, poi, *turbamenti*, perché per lo più ostacolano il retto raziocinio per il fatto che militano, contro il bene vero, a favore del bene apparente e più immediato, la qual cosa, per lo più, esaminati tutti gli annessi, si trova che è male. Infatti, per l'unione dell'anima e del corpo, avviene che l'inizio dell'esecuzione deriva dal desiderio, mentre la decisione deriva dalla ragione.²¹

La macchina spietata della Ragione comincia però ben presto a scricchiolare, e a cercare possibilità di esistenza più tolleranti per il continente dell'interiorità. Allo *spirito geometrico* di Cartesio, Blaise Pascal (1623-1662) contrappone lo *spirito di finezza*, il *sentimento*, l'*ispirazione*, il *cuore*, l'*istinto*, cosicché

ciò che avviene nella più intima interiorità dell'uomo [...] l'uomo stesso non lo conosce quasi mai.²²

Si legga questa considerazione-carrellata sulla vita di un uomo, e si pensi alla serie di autoritratti di Rembrandt, dall'infanzia alla vecchiaia:

L'uomo è nell'ignoranza nella prima età della vita; ma si istruisce in un continuo progresso: poiché trae vantaggio non solo dalla propria personale esperienza, ma anche da quella dei suoi predecessori.²³

E si mediti poi su questo straordinario brano di letteratura proprio *fisiognomica*, con la mente rivolta ai ritratti di Velázquez, dai più alti ai più infimi gradi della «bellezza» corporea:

Non direste che quel magistrato, la cui veneranda vecchiaia impone il rispetto a tutto un popolo, si governi mediante una ragione pura e sublime, e che giudichi le cose nella loro natura senza

fermarsi alle vane circostanze che colpiscono solo l'immaginazione dei deboli? Guardatelo pronunciare un sermone spintovi da zelo devotissimo, rinsaldando la solidità della ragione con l'ardore della carità. Noterete che il popolo lo sta ad ascoltare con esemplare rispetto. Ora, poniamo che il nostro predicatore sia stato dotato da natura di una voce roca e di una fisionomia bizzarra, che il barbiere l'abbia rasato male, e che per di più il caso l'abbia reso ridicolo in un modo o nell'altro, qualunque verità egli annunci, scommetto sulla perdita di gravità del nostro senatore.²⁴

Tutto ciò non è che una premessa all'*Ethica ordine geometrico demonstrata* di Spinoza (1632-1677), che affronta e constata – con drammatico realismo parallelo a quello della pittura olandese di Rembrandt e di Hals – i diritti e la complessità del *corpo*, come motore di passioni che, figurativamente, non possono essere affrontate che dalla Fisiognomica:

Nessuno infatti conosce sinora la struttura del corpo così esattamente da poterne spiegare tutte le funzioni [...]. Il che dimostra che il corpo, per le sole leggi della sua natura, può molte cose che suscitano la meraviglia della sua mente. Nessuno sa inoltre in qual modo, e con quali mezzi, la mente muova il corpo, né quanti gradi di movimento gli può comunicare, e con quanta velocità lo può muovere. Dal che segue che, quando gli uomini dicono che questa o quell'azione del corpo deriva dalla mente, la quale ha dominio sul corpo, non sanno che cosa dicono e non fanno altro se non confessare, con parole speciose, d'ignorare, senza meravigliarsene, la vera causa di tali azioni [...]. Aggiungo qui che la stessa struttura del Corpo umano supera di moltissimo per ingegnosità tutte le costruzioni che sono state fabbricate dall'arte umana, per tacere ora di ciò che io ho mostrato sopra, cioè che dalla natura, considerata sotto qualsiasi attributo, seguono infinite cose.

Prima di arrivare all'opera fondamentale di John Locke (tappa successiva e per così dire inevitabile, nel cammino del pensiero «moderno», rispetto a Spinoza), è necessario fare una sosta, sempre all'interno di quel pensiero inglese che sta per calamitarsi con poderosa forza di gravità, sul trattato di T. Tyron, *A treatise of Dreams and Vision* (1689), che precede ormai di pochissimo la rivoluzione in campo fisiognomico che verrà operata da William Hogarth:

La verità è che la Follia e la Frenesia, in generale e per la maggior parte dei casi, sorgono e procedono da varie Passioni e Inclinazioni esasperate quali Amore, Odio, Dolore, Cupidigia, Disperazione e simili, le quali prorompono, violano e distruggono i cinque sensi interni all'Anima da cui derivano i sensi esterni, cosicché l'Anima perde la sua proprietà distintiva; la facoltà dell'Immaginazione e la Forza dell'Anima divengono predominanti, senza limiti, come se fossero senza una guida; e di conseguenza tale Anima è scatenata ovvero liberata dagli oscuri confini dei sensi più comuni e della ragione, come l'uomo nei sogni.

Sono idee, queste, di incredibile forza anticipatrice su tutto il pensiero settecentesco. Non arriveremo a sostenere che vi si intravedano preveggenze sull'irrazionalismo romantico, ma che vi si legga in trasparenza la visionarietà di un Füssli, questo sì, è possibilissimo.

Appare quanto meno lecito dire che i tempi sono maturi per una razionalità più «umana»: meno meccanica (o *geometrica*) e più empirica nello stesso tempo. La grande opera *Saggio sull'intelletto umano* (1690) di John Locke (1632-1704) è il primo tentativo di fondare una psicologia autonoma, basata su un metodo descrittivo e analitico dei sentimenti e delle passioni umane. Si tratta di spiegare esattamente come l'intelletto giunga a una vera conoscenza dell'interiorità (non a credenze o a opinioni fallaci e approssimative). Una conoscenza che va limitata al comportamento degli uomini, e che rifiuta a priori di penetrare l'essenza inconoscibile delle cose:

Dal momento in cui lo spirito vuole spingere la sua vista al di là di quelle idee originarie che ci vengono dalla sensazione o dalla riflessione, per penetrare nelle loro cause e nella maniera della loro genesi, ci accorgiamo che tale ricerca serve soltanto a farci sentire quanto i nostri lumi siano limitati.

L'arte (e d'ora in poi sempre più anche la teoria dell'arte) non chiede di meglio. Nelle sue più grandi figure, già alle soglie del Settecento (basti pensare a Fra Galgario e a Giuseppe Maria Crespi), essa affronta i labirinti della psicologia individuale. La quale, ormai, galoppa su una strada maestra empirico-razionale che la porterà all'*esplicita* (non più embrionale, come nel Seicento) scoperta dell'Inconscio.

Le linee portanti del nostro ragionamento (provvisoriamente le

abbiamo definite *arte del Profondo* e *scienza del Profondo*, unite dalla Fisiognomica) si avvicinano. La direzione è quella di una definitiva convergenza, fondata sul riconoscimento – ripetiamo, *dichiarato* – del Profondo stesso come soggetto e oggetto della pratica creativa.

¹ La citazione, che pare utile riproporre, è tratta dal mio volume *Fede Galizia*, Torino 1989. Alla stessa fonte si fa riferimento anche per il ragionamento che sta per essere introdotto.

² *Ibid.*

³ Per il problema della «caricatura» sono importanti le riflessioni di Ernst Kris in *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952; trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino 1967.

⁴ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze 1681-1728.

⁵ W. Shakespeare, *Come vi piace*.

⁶ Non insistiamo su altri testi che toccano il problema della Fisiognomica solo tangenzialmente. Chi voglia consultarli, troverà essenzialmente le inquietudini, o gli spurghi, di una cultura che non ha incontrato il pensiero razionale: N. Coeffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes, et leurs effets* (1620); C. Spontoni, *La metoposcopia* (1629); B. Gracián, *Oraculo manual y arte de prudencia* (1647); T. Accetto, *La dissimulazione onesta* (1647); E. Tesauro, *Il cannocchiale Aristotelico* (1654); M. Cureau de La Chambre, *Les caractères des passions* (1640-1662). In verità, il testo del La Chambre è alquanto più dettagliato, e, quando viene concepito, forse anche innovativo. Ma la lunghezza della stesura del testo (più di vent'anni) fa sì che quando viene terminato sia già superato dai raggiungimenti di Cartesio.

⁷ F. Bacone, *Novum Organum*.

⁸ F. Bacone, *De Dignitate*.

⁹ F. Bacone, *Novum Organum*.

¹⁰ F. Bacone, *De Dignitate*.

¹¹ Cartesio, *Le passioni dell'anima*.

¹² Abbiamo elencato i testi più significativi alla nota 6.

¹³ S. Le Clerc, *Principes de dessin, caractères des passions gravées sur les dessins de l'illustre Le Brun*. Il riferimento è alla *Conférence sur l'expression générale et particulière* tenuta da Le Brun di fronte ai membri dell'Accademia nel 1678. Le teorie di Le Brun – poiché non esiste alcuna trascrizione diretta delle sue conferenze all'Accademia – ci sono tramandate da quattro fonti: un *abrégé* di Testelin, che seguì il *Traité des Passions* (H. Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture... avec plusieurs discours académiques...*, 1696), un manoscritto di Claude Nivelon (Parigi, Bibliothèque Nationale, *ms. fr. 12987*), la dissertazione di Morel d'Arleux riccamente illustrata (*Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux*, 1806) e il fondo Le Brun del Cabinet des dessins del Louvre.

¹⁴ H. Souchon, *Descartes et Le Brun. Etude comparée de la notion cartésienne des «signes extérieurs» et de la théorie de l'expression de Charles Le Brun*, in *Les Etudes philosophiques*, 1980.

¹⁵ C. Le Brun, *Traité des Passions*.

¹⁶ Cfr. J. Baltrušaitis, *Physiognomie animale*, in *Aberrations*, Paris 1957; trad. it. *Aberrazioni*, Milano 1983.



58. Il frontespizio dell'opera di Ciro Spontoni, nel quale si dà spiegazione del termine «metoposcopia».

¹⁷ Cfr. K.H. von Heinecken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes...*, vol. 3, Leipsig 1789.

¹⁸ F. de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Paris 1665.

¹⁹ Cfr. *supra*, cap. 1, nota 9.

²⁰ In ogni caso, tutta la cultura spagnola nella quale matura Velázquez ha come punto di riferimento il trattato di Francisco de Hollanda (1517-1584) *Da pintura antiga*, scritto fra il 1547 e il 1549. Vi si legge che «è autentico quel volto che puntualmente corrisponde, secondo i canoni fisiognomici, al temperamento e al carattere del personaggio; quello che vale ad esprimere la mitezza, l'iracondia, la mendicizia o l'alto censo; il temperamento flemmatico o collerico [...]. In ordine all'appartenenza all'uno o all'altro caso, non v'è individuo che non possa essere ricondotto a tale paradigma; e al pittore competerà di cogliere e fissare le caratteristiche di ognuno».

²¹ T. Hobbes, *Elementa Philosophiae. De homine*, Londini 1658; trad. it. *Elementi di Filosofia. Il corpo. L'uomo*, a cura di A. Negri, Torino 1972.

²² B. Pascal, *Sullo spirito geometrico*.

²³ B. Pascal, dalla prefazione al *Trattato sul vuoto*.

²⁴ B. Pascal, *Pensées*.



Si aprono i «tempi nuovi», e la pittura – ancora una volta all'avanguardia nel rapporto fra Arte e Psicologia, che è quanto dire nella costituzione di un *personaggio* di complessità psicologica moderna – produce i suoi primi capolavori. Meglio sarebbe stato dire la «pittura lombarda», perché il cammino maestro della Fisiognomica ci porta ancora una volta in questa specie di snodo pulsante della civiltà europea (a metà fra nord e sud – il che è ovvio –, ma anche fra est e ovest, cioè fra barocchetto austriaco – così vicino, come diremo, alle esperienze di un mantovano come Giuseppe Bazzani – e montanti veleni della cultura spagnola), in una lunga storia di tormenti e di languori che ci hanno spinto, in altra occasione, a parlare di una «linea d'ombra dell'arte lombarda».¹

Il *Gentiluomo con tricorno* (1740 ca; fig. 59) di Fra Galgario (1655-1743) avvolge, con le lacche della più sontuosa tradizione tizianesca, occhi spenti per troppa arroganza, labbra color susina in cui palpitano tutti i vizi e l'intero decadimento di una classe sociale, colorito terreo che esprime – come mai era accaduto prima – le giornate futili e i sentimenti abissalmente descritti, proprio nella loro insignificanza, di un protagonista esemplare nel secolo della più sublime superficialità e delle massime rivoluzioni. Il nascente romanzo inglese non saprà scendere più in profondità. E anche se il «giovin signore» del Parini è ancora lontano nel tempo, nessuna immagine come questa è in grado di comunicare i traumi radicali che, per intrinseca autoconsunzione, stanno per travolgere un ceto che è ancora – per poco – padrone del mondo.

Compiremo un piccolo balzo cronologico, e ci sposteremo di alcune decine di chilometri verso la campagna bresciana, mostrando la *Serva ferita* (1735 ca; fig. 60) di Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto (1698-1767). Se lo facciamo è perché il confronto rende evidente come anche in un piccolo mondo de-

59. Fra Galgario, *Gentiluomo con tricorno*, olio su tela, 109 x 87 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

60. Giacomo Ceruti, *Serva ferita*, olio su tela, 73 × 60 cm, Brescia, Collezione Lechi.



centrato, ancorché evoluto, come la Lombardia, la pittura sia – dobbiamo ripeterci: *per la prima volta* – consapevole delle distinzioni di classe sociale, e di come nessuno che viva sotto il sole possa essere deprivato di una dignità espressiva. In anticipo, e per metafora, l'incontro-scontro di questi due esseri prepara la Rivoluzione francese.

I quadroni con i *pitocchi* del Ceruti ornavano le case della nobiltà bresciana, parzialmente provinciale e parzialmente conservatrice. Ci si è interrogati a lungo – con elaborate e quasi sem-

pre inconcludenti ricerche sulla committenza – sui motivi di tanto apparente autolesionismo. La povertà non è infatti più motivo di folklore o di beffa, com'è accaduto nella pittura del Cinquecento o anche del Seicento. La povertà ha vita, e corpo, e sofferenza.

Per volere dell'arte (che non troverà mai appaganti spiegazioni nelle committenze), la povertà ha *dignità* e complessità psicologica accordate proprio con l'indigenza delle persone rappresentate. Grazie al colore terreo e consunto dei suoi stracci, alle mani devastate e deformate dal freddo, agli occhi increduli e non privi di una loro vanità, ai tratti prognati del volto che non negano minimamente nobiltà e ricchezza di sentimenti; grazie a tanto sontuosa e umilissima verità, la *Serva* del Pitocchetto è la prima protagonista contadina che assurga a dignità espressiva, non schematica e non caricaturale. Qualche lustro ancora, e la grande espressione moderna scolpirà la Zerlina di Mozart, monumento di sensualità e di abbandono, di astuzia e di conoscenza degli arcani della seduzione (diciamo pure della sessualità).

La pittura è insomma ormai alle prese con un personaggio di sconfinata complessità psichica. In tutta Europa. E con la più completa, avvolgente adesione alle *realtà* cui, fatalmente, si applica. A Bologna, nell'invenzione preveggenze di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) – del quale mostriamo una *caricatura* concepita nella linea maestra degli antenati Agostino e Annibale Carracci, direttamente devota a un'invenzione di Baccio Del Bianco (figg. 61-62) –, si applica all'erotismo fulminante (bolognese e cattolico) della *Donna con la rosa e gatto* (inizi del XVIII secolo; fig. 63). Nell'invito degli occhi appuntiti, nel volto che esprime soltanto attrazione, e ciò fa affidando i propri tesori proprio al simbolo delegato della rosa, riconosceremo i crismi di un grande romanzo erotico che fiorirà nell'Inghilterra di metà secolo, e non sboccia, al momento, a Bologna perché la società e le menti non sono abbastanza libere e duttili per accoglierlo.

A Parigi, la pittura d'introspezione coglie l'imbarazzo e la goffaggine indimenticabili di *Gilles* (1717-1719; fig. 64), messo su tela da Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Morirà a trentasette anni, questo *divino fanciullo* del primo Settecento, come Raffaello, Parmigianino, Mozart, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rimbaud, come tutti i divini fanciulli destinati a chiudere il ciclo fragile dell'energia sul crinale estremo

61. Giuseppe Maria Crespi, *I pellegrini*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

62. Baccio Del Bianco, *Disegno «caricato»*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



dell'adolescenza. E Gilles, imbambolato come un grosso manichino, è anche lui un meraviglioso adolescente che non sa se essere compiaciuto o preoccupato dalle attenzioni che gli ven-



63. Giuseppe Maria Crespi, *Donna con la rosa e gatto*, olio su tela, 66 × 56 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

gono dedicate. Un adolescente provvisorio, in ogni caso. Un grumo di pallore e di biancore che sparirà nell'insostenibile dolcezza di un ventoso parco parigino, mentre i vivi si imbarcano per l'isola di Citera. Lui, è già morto. E lo sa.

Preveggenze. Geniali intuizioni creative. Che sbocciano – come sempre accade – perché il pensiero filosofico del tempo (il pensiero *tout court*) le ha avvolte nella sua placenta, facendole crescere come l'embrione cresce nel liquido amniotico.

64. Jean-Antoine Watteau, *Gilles e quattro altre maschere della Commedia dell'arte*, olio su tela, 184 x 149 cm, Parigi, Musée du Louvre.

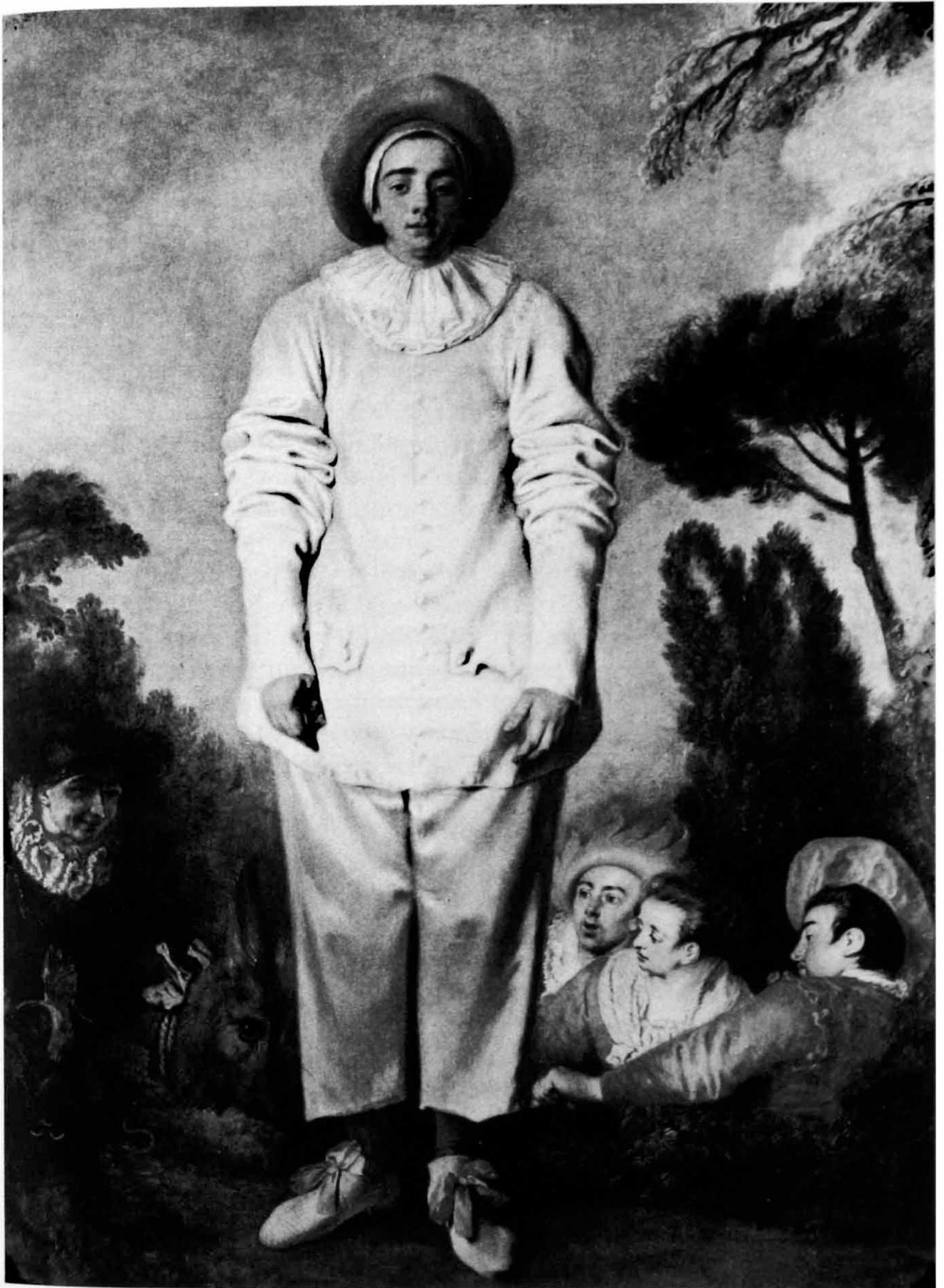
Il nuovo secolo si apre, infatti, con un avvenimento di portata incalcolabile. Al *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, Leibniz (1646-1716) risponde, nel 1705, con i *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in cui ha parte non marginale la dottrina delle rappresentazioni inconse: in altre parole, la scoperta dell'Inconscio.

Esso assume, per Leibniz, un vero e proprio valore ontologico, poiché l'uomo è un microcosmo che capta, nel proprio organismo, tutto ciò che avviene nell'universo (*non è esattamente questo che sentiamo accadere nella mente e nel cuore del «Gilles» di Watteau?*), divenendo cassa di risonanza di infinite percezioni. Fra l'*anima* e il *corpo* è infatti cessato il rapporto conflittuale che abbiamo riscontrato – in senso magico – nel Cinquecento, e in senso razionalistico – nel senso cioè di un necessario controllo della Ragione sui sensi – nel Seicento. Fra *anima* e *corpo* vi è, adesso, dialogo. Per esemplificare le proprie idee, Leibniz ricorre al rumore del mare, che è originato dalla moltiplicazione dei rumori di ogni onda, rumori che costituiscono innumerevoli sensazioni che ci colpiscono inconsapevolmente (appunto, inconsciamente), e che noi identifichiamo solo quando il suono raggiunge una certa intensità.

Vi sono mille indizi che fanno ritenere che esistono in noi ogni momento infinite percezioni, ma senza appercezione e senza riflessione, vale a dire dei cambiamenti nell'anima stessa di cui non abbiamo coscienza, perché queste impressioni sono o troppo piccole e in numero troppo rilevante, o troppo uniformi, di maniera che non hanno nessun carattere distintivo a parte, ma sono unite con le altre, e producono il loro effetto, e si fanno sentire nell'insieme, almeno confusamente.²

Il pensiero leibniziano (che nei primi decenni del Settecento diventa una vera e propria lente con cui il pittore guarda e rappresenta il mondo) prevede che la facoltà di giudizio affondi le sue radici nell'Inconscio. La nostra vita, il nostro essere, il nostro sguardo, sono popolati di

sforzi che risultano dalle percezioni insensibili, di cui non ci accorgiamo, che preferisco chiamare appetizioni anziché volizioni (per quanto ci siano anche appetizioni appercettibili), poiché si dicono azioni volontarie solo quelle di cui ci si può accorgere e



sulle quali la nostra riflessione può cadere quando seguono la considerazione del bene e del male.³

Se il lettore non si è lasciato spaventare dai neologismi di stretto conio leibniziano (il senso delle sue parole è tuttavia chiarissimo), apparirà evidente che siamo a una svolta risolutiva. Dopo l'assoluta prevalenza della Ragione sugli istinti di Cartesio; dopo le inquietudini e le palpitazioni pascaliane (che introducono da vicino alla complessità introspettiva del *personaggio* nel nuovo teatro di Molière); ecco che la psicologia si applica al reale, all'uomo nella sua complessità, fondandosi su principi empirico-razionali che discendono pur sempre – evoluti – dalle fondamenta cartesiane.

Il percorso del pensiero introspettivo e psicologico è stato immenso. Ormai siamo in tempi di neosensibilismo. E mentre la critica d'arte accademica – un po' ottusamente – continua a palesare aperture irrilevanti (le prime grandi intuizioni spetteranno a un letterato come Fielding – a proposito di Hogarth –, e poi a un pensatore come Diderot), le opere parlano con evidenza massiccia. Per ripetermi, e per tenere strette le fila del mio discorso, Molière, Fra Galgario, Ceruti, Giuseppe Maria Crespi, Watteau, in attesa di Chardin, di Pietro Longhi, di Goldoni, e degli altri creatori del *personaggio* moderno di cui ci occuperemo, affondano lo scandaglio psicologico della loro arte nelle «percezioni insensibili, di cui non ci accorgiamo», per usare la terminologia leibniziana.

Contemporaneamente, hanno fatto passi considerevoli anche le ricerche sperimentali, soprattutto nei campi della fisiologia e della neurologia. In Inghilterra, Thomas Willis (1621-1675) ha pubblicato il risultato di importanti ricerche sui nervi e sul cervello, che interessano sia la storia della psichiatria che quella della neurologia. In Olanda, Nicolaas Tulp (1539-1674), il medico raffigurato in una *Lezione di anatomia* di Rembrandt, ha scritto le sue *Osservazioni mediche* (1641), largamente dedicate alla fisiologia del cervello, tema che si pone esattamente al centro – con le riflessioni sulla ghiandola pineale – della «Fisiognomica» di Le Brun (per inciso, il rapporto Rembrandt-Tulp richiama alla mente quello Leonardo-Della Torre: ed è questo il momento opportuno per ricordare con quale risolutiva attenzione il pittore olandese abbia conosciuto gli *studi di Fisiognomica* leonardeschi). In

Danimarca, l'anatomista Niels Stensen (1638-1686) ha pubblicato un *Discorso sull'anatomia del cervello* (1669).

Tali avanzamenti sperimentali preparano ulteriori progressi teorici, che si inverano nel pensiero di Berkeley e di Hume, pensiero ovviamente interessato al problema psicologico. Il loro «sperimentalismo» si basa su una psicologia introspettiva che tende a mettere in risalto i dati immediati della coscienza. La *macchina razionalistica* seicentesca appare sempre più lontana. Il trattato di Berkeley (1685-1753), *Saggio per una nuova teoria della visione* (1709) – fondato sull'esperienza, e sull'idea che ogni spiegazione strettamente geometrica è erronea, perché il visibile esiste solo nello spirito, mentre gli angoli e le linee della geometria sono comunque prodotti di un procedimento astrattivo –, ha legami teorici miracolosi con le ricerche ottiche del Canaletto. Le preoccupazioni a proposito dell'esperienza concreta e dell'esperienza vissuta in David Hume (1711-1776) sembrano derivare dalle meditazioni sulla pittura di Hogarth, e soprattutto dal grande romanzo inglese settecentesco, al quale corrono, in ogni caso, parallele.

Ma poiché è stato pronunciato il nome di Hogarth, massimo cultore di Fisiognomica nella prima metà del Settecento, è necessario fare una sosta, per parlare di un artista italiano da Hogarth certamente conosciuto e stimato. Pier Leone Ghezzi (1674-1755), pittore romano di eccelsa qualità «tradizionale», e proprietario di un importante codice leonardesco, fu anche celebre esecutore di «caricature», in un'accezione considerevolmente rinnovata rispetto alla chiave giocosa e un po' goliardica praticata per esempio a Bologna da Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718; fig. 65) nel passaggio fra Sei e Settecento.⁴ *Il barone Stosch riceve gli antiquari romani* (fig. 66), disegno del 1725, è satira di costume ma anche squarcio di «vita moderna», e narrazione vivida, psicologicamente articolata, di una realtà sociale. Vale le pena di passare la parola a una lontana intuizione di Roberto Longhi:

Ma il Ghezzi non fu anche Caricaturista? Per l'appunto, caricaturista capriccioso e sofisticato, come occorre ad ogni svago di un convinto accademico; deformazioni sulla base dei precetti, come era avvenuto dalle grinte leonardesche ai «ritrattini carichi» dei



bolognesi, spropositi di facce barocche, di facce rococò; Hogarth e Rowlandson, se volete; non Rembrandt, Daumier o Forain. Manierismo d'origine razionalistica, e di finalità moralizzanti, non impulso a rappresentare il carattere e l'umore delle cose per via di tratti condensati e definitivi.⁵



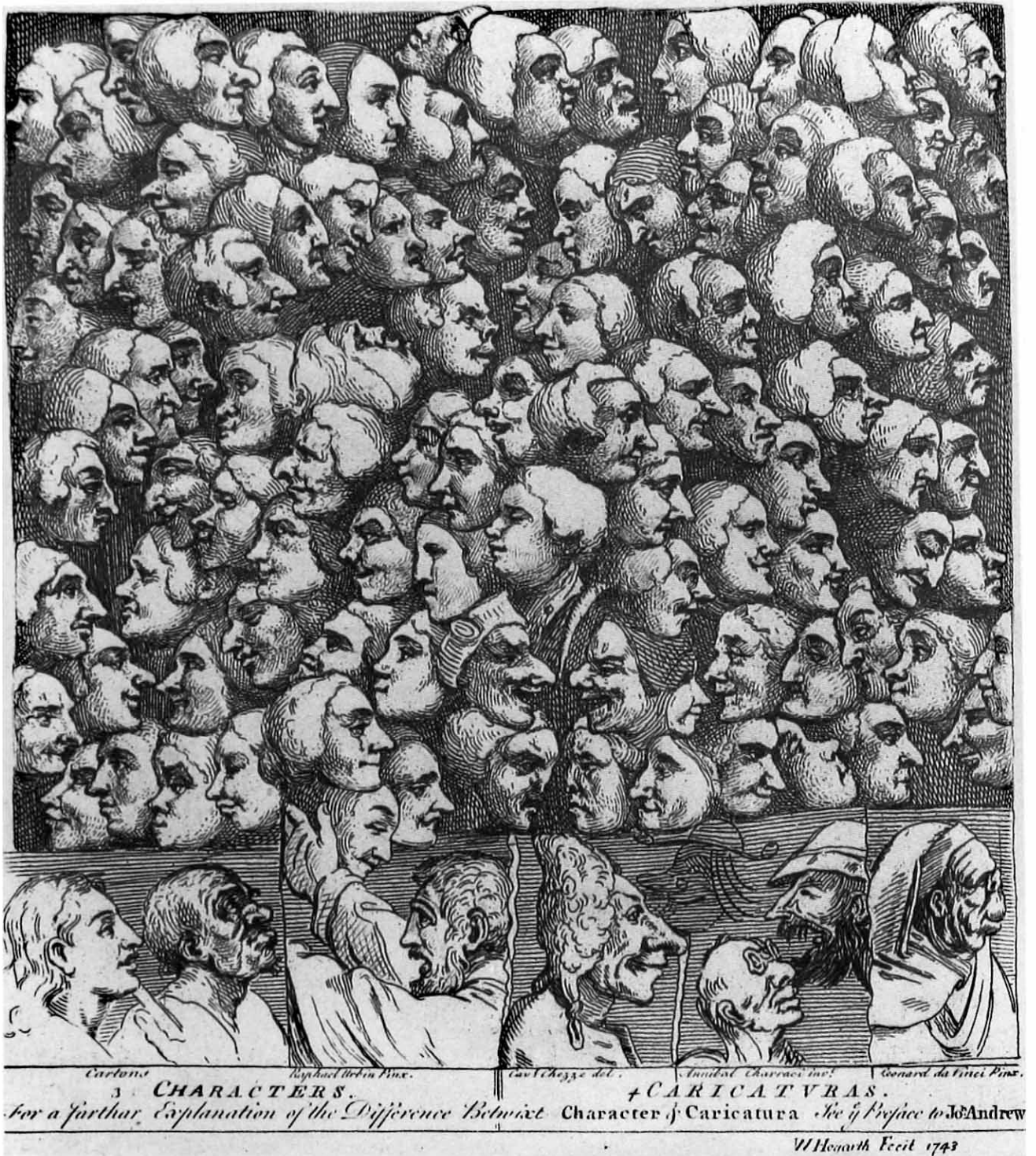
65. Giuseppe Maria Mitelli, *Noi siam' quattro brutte vecchie tutte quattro inamorà.*

66. Pier Leone Ghezzi, *Il barone Stosch riceve gli antiquari romani,* Vienna, Albertina.

67. Antonio Maria Zanetti, *Rosalba Carriera,* penna con inchiostro bruno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Ora si guardi *Caratteri e caricature* (fig. 68), una stampa di William Hogarth (1697-1764) del 1743. E si legga la pagina che ad essa ha dedicato Frederick Antal:

Anche negli ultimi anni, Hogarth si preoccupò, almeno teoricamente, d'innalzare la sua arte al di sopra della caricatura. Egli fece questo tentativo in una stampa piuttosto programmatica, *Caratteri e caricature* (1743). Riempì quest'incisione con un centinaio di teste, tutte con un'espressione diversa, frutto tutte della sua fantasia, e tratte, secondo una sua dichiarazione, soprattutto da *Mariage à la mode*, a cui la stampa era servita da biglietto di prenotazione [...]. Nella stampa, nell'ultima fila, ac-



68. William Hogarth, *Caratteri e caricature*, 206 x 192 mm.

canto ad esempi di caricature di Leonardo da Vinci, Annibale Carracci e Ghezzi, egli pose tre teste dai cartoni per arazzi di Raffaello [...]. Egli voleva con questo implicare non soltanto che tre di queste caricature erano delle distorsioni operate da Raffaello, ma ancor più che le teste da lui disegnate al di sopra, da

lui definite «caratteri», derivavano da Raffaello e non erano spinte all'esagerazione come quelle degli altri artisti italiani.⁶

Altro che artisti «di niuno raziocinio e di corpulentissima fantasia», come dice Giambattista Vico! Hogarth si dimostra un perfetto storico dell'arte, probabilmente il conoscitore di pittura più completo e avanzato dei suoi tempi! Altro che *caricature*, *esagerazioni facciali* e *spirito goliardico*! Neppure il pur acutissimo Antal sembra capire esattamente il messaggio implicito nella stampa hogarthiana: un conto sono le *caricature* (e peccato che fra di esse Hogarth compia l'errore di inserire anche un meraviglioso studio di Leonardo); mentre cosa completamente diversa sono i *caratteri*, cioè gli *studi di Fisiognomica*, ai quali l'artista impronta il senso profondo di tutto il suo lavoro.

Messaggio risolutivo! Intuizione chiave di tutto il rapporto Pittura-Psicologia, come asse portante dell'arte moderna occidentale!

E se alle immagini è necessario aggiungere parole, la chiarificazione più clamorosamente perspicua del pensiero di Hogarth (un pensiero addirittura emblemizzato, schematizzato, radicalizzato in forma grafica: può fare di più, un artista, per chiarire ciò che pensa non solo del suo lavoro, ma degli scopi della pittura?) è affidata alle parole del suo amico, e grande scrittore, Henry Fielding (1707-1754):

Chi volesse chiamare l'ingegnoso Hogarth pittore burlesco, gli renderebbe, a mio parere, assai poco onore, ché certamente è molto più facile, molto meno degno di ammirazione, dipingere un uomo con un naso, o qualsiasi altra fattezze, di proporzioni inusitate, che esprimere sulla tela gli affetti degli uomini. È sempre stata ritenuta gran lode per un pittore dire che le sue figure sono parlanti; ma certamente è lode assai maggiore dire che sembrano pensanti.⁷

Tutto ciò prima che Hogarth stesso senta la necessità di prendere la penna per scrivere il trattato *The analysis of beauty* (1753); come dirà Wittkower,

un trattato che per modernità e anticonformismo non ha pari in Inghilterra e nel resto d'Europa.⁸

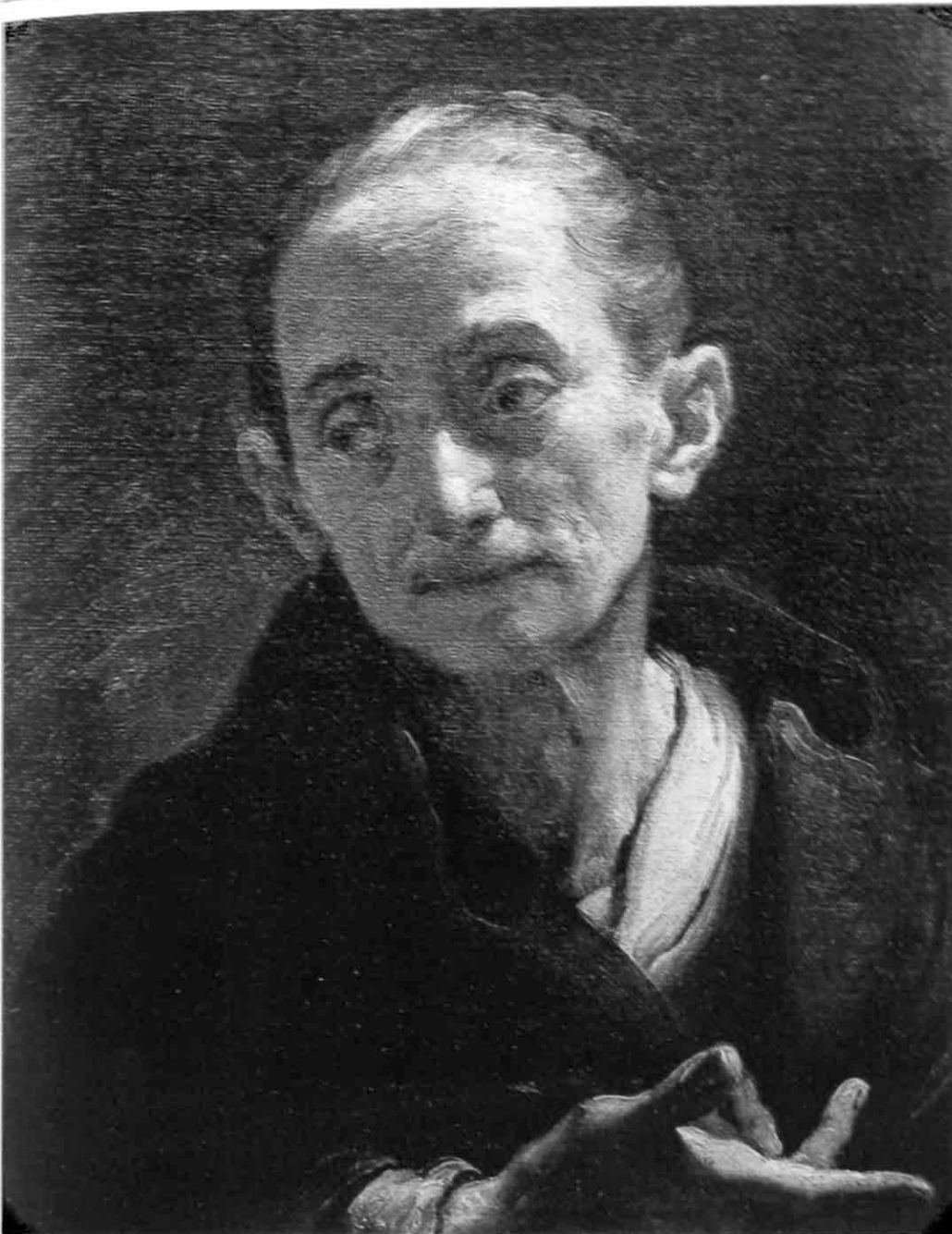
Sentiamo dunque l'artista stesso:

In riguardo al carattere e all'espressione, abbiamo giornalmente molti esempi che confermano la comune adottata opinione che il volto è l'indice dell'animo; e questa massima è tanto radicata in noi, che non possiamo fare a meno (se la nostra attenzione è un po' sollevata) di formare qualche particolar concetto dell'animo della persona, di cui si osserva il volto, anche prima di ricevere informazione per altri versi [...]. È ragionevole il credere che l'aspetto sia una vera e leggibile immagine dell'animo, che dà a ognuno a prima vista l'istessa idea; e vien poi confermata in fatti: per esempio, tutti concorrono nell'istessa opinione a prima vista di un vero idiota.⁹

La citazione è volutamente tratta da una precocissima traduzione edita a Livorno nel 1761, perché è mia opinione che il volume abbia avuto enorme corso in tutta la pittura italiana della seconda metà del secolo, influenzando per esempio incommensurabilmente gli studi fisiognomici di Gaetano (1734-1802) e Ubaldo Gandolfi (1728-1781; fig. 69).

Come pensa Frederick Antal, Hogarth è perfettamente informato sulla Fisiognomica di Le Brun, che ha conosciuto in una traduzione inglese del 1701. E d'altronde, e comprensibilmente (nel clima di nuova descrizione sociale sposata da tutte le arti), nel primo Settecento inglese la Fisiognomica è dottrina addirittura alla moda. Jonathan Richardson (1665-1745) cita Le Brun nel suo *Treatise of the picture and sculpture*, segnatamente nel secondo volume intitolato *The Connoisseur* del 1719. Alla Fisiognomica si riferiscono Addison (1672-1719) e Gay (1685-1732), il commediografo che lavora in stretta comunità di intenti con Hogarth (lo vedremo fra poco). Di Fielding, e dei suoi studi sul carattere, abbiamo detto. Ma va soprattutto sottolineato che un altro amico di Hogarth, il dottor James Parsons (1705-1770) pubblica nel 1747 (sei anni prima dell'*Analysis*) un trattato dal titolo *Human physiognomy explain'd*, nel quale si studia l'espressione in rapporto ai movimenti dei muscoli del volto e alle loro contrazioni per così dire lineari.

La verità è che qui, ed ora, con il genio rivoluzionario di Hogarth, la Fisiognomica perde il carattere statico e le ambizioni scientifiche che l'hanno guidata – sostanzialmente senza soluzione di continuità – da Leonardo al Settecento. La Fisiognomica entra nella mobilità psicologica e nella *realtà* (ma come sta



69. Ubaldo Gandolfi, *Testa di donna anziana*, olio su tela, 48,2 × 38,2 cm, collezione privata

modificandosi il concetto di *realtà*!) del personaggio. La Fisiognomica diventa letteratura, moderna letteratura. Mi piace citare un altro passo dell'*Analysis* dalla sua prima traduzione italiana settecentesca, perché ho il sospetto che nessuno, senza riferimenti bibliografici, eviterebbe di attribuirlo a uno dei grandi narratori (fatalmente inglesi) di primo Settecento:

I bellissimo volti in qualunque età possono nascondere un'indole pazza o viziosa, finché non si scoprono dagli atti o dalle parole

[...]. Pe' moti naturali e non isforzati de' muscoli, e cagionati dalle passioni dell'animo si vedrebbe scritto in certo modo nel volto di ognuno il suo carattere quando è arrivato all'età di 40 anni, se non fosse per certi accidenti che spesse volte, sebben non sempre, impediscono un tale effetto. Perché l'uomo maligno collo spesso accigliare e metter fuori i muscoli della bocca riduce quelle parti in una disposizione da conservar continuamente l'immagine del cattivo cuore; il che poteva impedirsi coll'abitudine ad un uso affettato; e così discorrendo delle altre passioni; sebbene ve ne sono alcune che non hanno di per se stesse alcuno effetto né muscoli, come sarebbero la speranza e l'amore.

Ma perché non si creda, che io faccia troppa forza sull'esterna apparenza, come un fisionomo, tenete per certo, che si riconosce esservi tante differenti cause, che producono l'istessa specie di moto e di sembianze nelle fattezze de' volti, che l'antico proverbio, *fronti nulla fides*, si manterrà sempre in vigore; e così la natura ha stimato bene ch'esser dovesse per molte savie ragioni.

Moll Flanders o Casanova? O addirittura Da Ponte, autore del libretto del *Don Giovanni* di Mozart, in una non impossibile veste di trattatista?

Di certo, la vita di Hogarth è strettamente intrecciata con quella dei romanzieri (e degli scrittori di teatro) suoi contemporanei, che sono poi i primi grandi romanzieri moderni. Sotto la grande egida di Daniel Defoe (1660-1731), ecco Jonathan Swift (1667-1745) e il più giovane Tobias Smollet (1721-1771), che hanno un costante interesse per il suo lavoro. E quanto a Fielding, si può ben dire che, con Hogarth, siano compagni.

Quanto a John Gay, la sua opera teatrale e l'invenzione del pittore risultano intrecciate, con tutto ciò che di sconvolgente il matrimonio teatro-pittura porta alla costituzione del *personaggio* moderno. Gay, amico di Pope e di Swift, viene da loro sollecitato ad affrontare i generi letterari in voga, e lo fa soprattutto in quello che viene considerato il suo capolavoro, *L'opera del mendicante* (*The beggar's opera*, 1728), rappresentazione incredibilmente viva e sanguigna della malavita londinese, che verrà poi ripresa in questo secolo da Bertolt Brecht nell'*Opera da tre soldi*.

Nulla è più riduttivo che citare, di un melodramma, pochi passi dialogici estrapolati dal libretto, ma noi tenteremo ugualmente, con la speranza di offrire un piccolo saggio della vivacità «realistica» e drammaturgica che il teatro – inchiavardato

nei moduli della Commedia dell'arte, e poi paludato nel classicismo di Corneille e di Racine – non ha mai conosciuto prima, e tornerà a non conoscere con la retorica di molto melodramma ottocentesco.

POLLY: Sono ingannata!

LUCY: Sono ingannata!

POLLY: Oh, come sono turbata!

LUCY: Offesa e vituperata!

POLLY: La mia angoscia raddoppiata!

LUCY: Se quando andrai al patibolo il boia fa il restio, sarò con le mie mani pronta a impiccarti io.

POLLY: Sono ingannata!

MACHEATH: Calmati, mia cara Lucy! È tutta una fandonia di Polly per aizzarmi contro di te nel caso che la scampi. Se m'impiccano, vuole avere l'onore di essere considerata la mia vedova. In verità, Polly, non è questo il momento per liti del genere; perché, mentre vuoi parlare di matrimonio, io penso alla forca.

POLLY: E hai cuore di ostinarti a sconfessarmi?

MACHEATH: E tu hai cuore di ostinarti a convincermi che sono sposato? Dico, Polly, cerchi forse di aggravare le mie disgrazie?

LUCY: In verità, Miss Peachum, non fate altro che esporvi al ridicolo. Senza contare che è crudeltà tormentare un gentiluomo nelle sue condizioni.

(Aria XXXVI, *Danza Irlandese*)

Bisogna aggiungere che l'opera, messa in scena al Lincoln's Inn Fields Theatre di Londra, è una parodia della musica lirica italiana, di Händel e, nel contempo, una satira politica contro il primo ministro Walpole. Ora, Hogarth, amico dell'autore, dell'impresario, degli attori, e appassionato di teatro, illustra un momento saliente del melodramma (la seconda scena dell'atto terzo), eseguendo parecchie scene in pittura, con considerevoli variazioni fra l'una e l'altra.

Si può dire che il rapporto di Hogarth con il teatro cominci qui. Quanto sia sostanziale il legame fra il teatro medesimo e la Fisiognomica ci è noto almeno dai tempi di Leonardo: a proposito dei cui *studi di Fisiognomica* si è supposto che fossero abbozzi mimici per gli spettacoli che venivano inscenati alla corte di Ludovico il Moro. Ma Hogarth fa di più. Traduce un'occasione creativa in una volontà di poetica. Tant'è che, nell'atto di licen-

ziare i dipinti e le incisioni dedicati alla *Carriera della cortigiana* (1731), dichiara esplicitamente quanto segue:

Ho pensato che, con la devozione allo stile «storico», sia gli scrittori sia i pittori avessero del tutto trascurato quel tipo di argomento che si potrebbe classificare fra il sublime e il grottesco. Perciò mi sono prefisso di comporre dipinti su tela simili alle rappresentazioni teatrali, e spero che vengano giudicati con lo stesso metro e criticati in base allo stesso criterio [...]. Il mio intento è stato di svolgere il soggetto come uno scrittore drammatico: il quadro è il palcoscenico; e i personaggi, gli attori.

Per parte nostra, mostreremo una scenetta (*La mattina*) di Hogarth maturo (fig. 70), dalla serie *Il matrimonio alla moda*, del 1744. Ciò che accade nel dipinto va spiegato dettagliatamente, esattamente come eventi teatrali legati da unità di tempo e di luogo. Il salotto della nuova dimora degli sposi è ispirato al soggiorno di Horace Walpole in Arlington Street. Il marito è reduce da una notte di dissipazione, e si abbandona esausto alla destra del caminetto. Da una tasca fuoriesce il trofeo di guerra, una cuffietta femminile, che il cagnetto sta annusando; ai piedi, uno spadino spezzato. La moglie si appresta alla prima colazione, ma intanto si stira, con uno specchietto in mano, e studia il consorte. Ha vicino un trattatello per un gioco a carte (le medesime sono sparse sul pavimento); tavolini da gioco e strumenti musicali alludono a una notte trascorsa senza austerità. Mentre il maggiordomo, in una scena ricca di molti altri simboli di amore e dissolutezza su cui non insisteremo, compare con un pacco di conti da pagare.

In pittura non si era mai visto nulla di simile (siamo negli anni, non dimentichiamolo, del più smorfioso Rococò). E che la pittura di Hogarth venga immediatamente percepita come un punto di svolta nella storia della Fisiognomica è dimostrato da due attestati di stima convergenti, incredibili proprio perché incrociati: quello di Johann Kaspar Lavater, che attingerà alle espressioni e ai tratti somatici hogarthiani nelle indagini da cui nasceranno i *Physiognomische Fragmente*, che ci occuperanno fra poco; e quello di Georg Cristoph Lichtenberg, che in campo fisiognomico, o patognomico, sarà esattamente il grande oppositore di Lavater.



I due rami futuri della *scienza dell'espressione* si uniranno nel nome di Hogarth.

Mentre nella straordinaria cultura preilluminista napoletana del Settecento, Gaspare Traversi (1732 ca - 1769) riprende indubitatibilmente la grande lezione fisiognomica del Della Porta (con poderose, anche se occultate, equivalenze umane-bestiali), inverate nella sceneggiata mobile del mondo moderno (fig. 71), a quale specifica dottrina dell'espressione avrà mai attinto uno dei più grandi pittori del secolo, Giuseppe Bazzani (1690-1769), che non si è mai mosso dalla sua Mantova? Trattati vaganti (forse proprio lo stesso Della Porta mediato dalle riprese grafiche di Rubens, che ha soggiornato a Mantova, e al quale il Bazzani si ispira in tutti i primi anni della sua carriera); echi della cultura francese (magari dello stesso Le Brun), che l'artista mantovano medita nella sua conversione rococò; o forse pro-

70. William Hogarth,
*Il matrimonio alla
moda: la mattina*,
olio su tela,
68,5 × 89 cm,
Londra, National
Gallery.

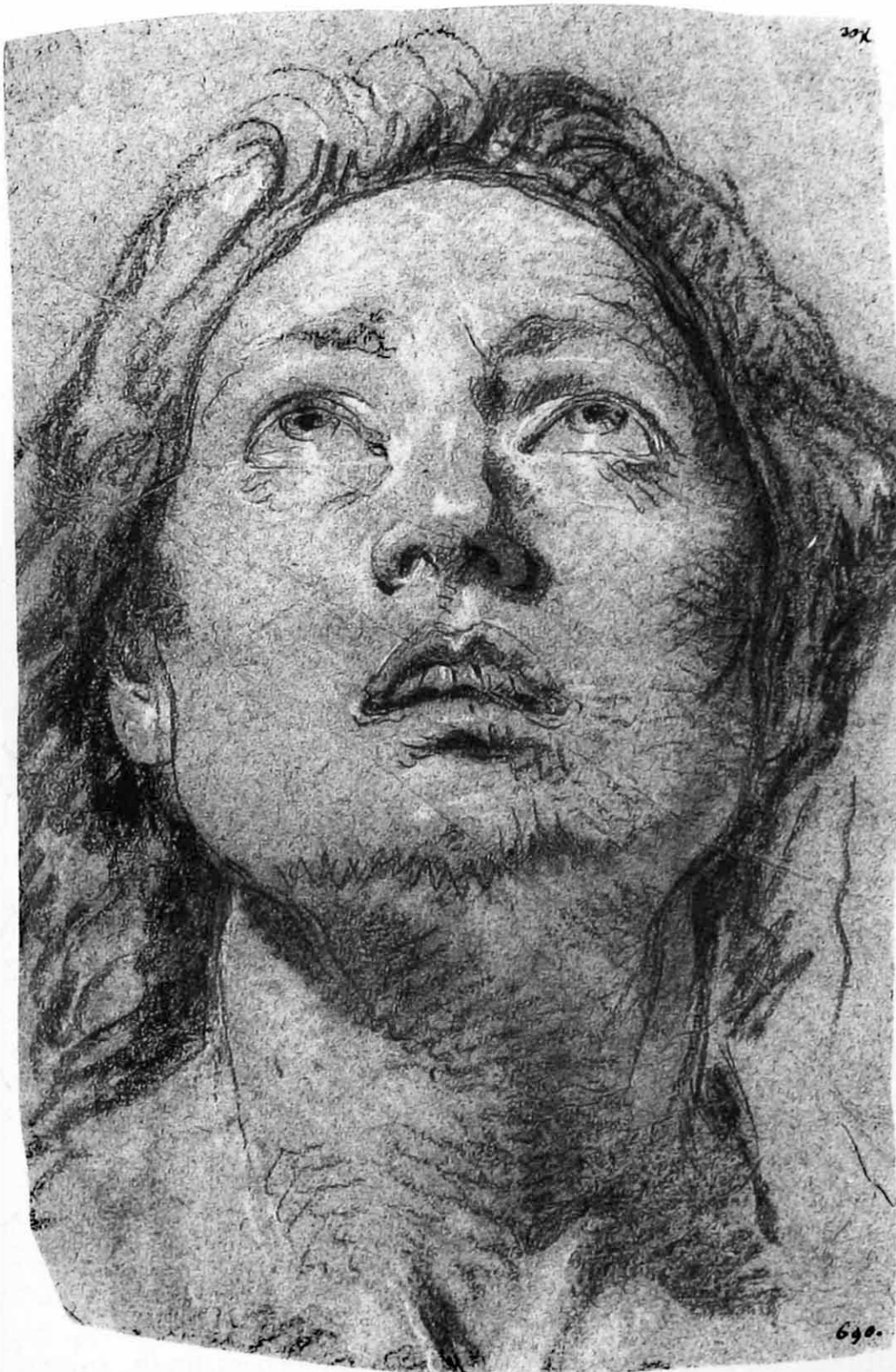
71. Gaspare Traversi, *Suonatore di mandola*, olio su tela, 65 × 52 cm, Matera, Pinacoteca D'Errico.



prio, in anni avanzati, libri come *The analysis of beauty* di Hogarth, nella sua già citata, precoce versione italiana...

Mai mettere limiti alla cultura dei pittori. Per altra via, e in altra direzione, nessuno è ancora riuscito a spiegare convincentemente le miracolose assonanze fra la pittura bazzaniana e quella dei suoi omologhi mitteleuropei.

Di certo, l'*Autoritratto* del pittore (fig. 73), databile entro gli anni '30, è una delle memorabili effigi di tutto un secolo, con



72. Giambattista Tiepolo, *Testa di sant'Agata*, gessetto rosso e bianco su carta blu, 268 × 175 mm, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett.

quel misto di fulminea vanità e di sotterranea, insinuante fragilità che contrassegna non solo la psicologia ma tutta la pittura dell'artista.

A me pare che questo straordinario squarcio fisiognomico co-

73. Giuseppe Bazzani, *Autoritratto*, olio su tela, 120 × 90 cm, collezione privata.



stituisca un anello capitale, anche se non ancora finale, di quella «linea d'ombra dell'arte lombarda» di cui ho cercato di ricostruire i parametri in altra sede,¹⁰ e che incarna il versante introspettivo della discendenza realistica messa definitivamente in luce da Roberto Longhi.

Mi cito:

Per l'arte lombarda, il discorso è più complesso e sfumato. Fin qui, si è vissuti sull'intuizione, ogni giorno si scopre più geniale, di Roberto Longhi, che identificava in questa pittura un nocciolo di poesia «naturalistica» e «realistica». Ma oggi il pensiero critico può fare un passo avanti. È possibile ricercare una *linea d'ombra* che attraversa l'arte lombarda nei secoli, e ne diviene una caratteristica inconfondibile nell'intero panorama europeo; un'inquietudine feroce della psiche, che è il risvolto oscuro, mai profondamente indagato, del pragmatismo lombardo; una volontà di affondare il bisturi dell'arte nell'interiorità, che nasce già in Leonardo, a Milano, con assoluta coscienza critica, e che troverà in Lombardia teorici consapevoli come in nessun'altra regione d'Europa; un desiderio di verità verso ciò che sta fuori (la natura), ma anche verso ciò che sta dentro (la psiche), che ingloba il «realismo» longhiano (per quel che ci riguarda così legato al caso di Ceruti), e lo spinge in una direzione più moderna e meno ottocentesca.¹¹

Questo libro è in larga misura l'inveramento – nel quadro della cultura europea – di quelle lontane idee. Ma non c'è dubbio che senza i già citati Leonardo, Anguissola, Lomazzo, Caravaggio, e poi anche senza il realismo «psicologico» del Moroni, e senza la più sibaritica complessità dei Campi cremonesi, non si arriverebbe agli estenuanti tormenti interiori del nostro Bazzani; alla Lombardia «di alone»; allo sguardo dubbioso della produttività.

E non è tutto; perché la storia non finisce qui.

È una linea che non si interrompe col Bazzani, e che continuerà con la Scapigliatura, e forse anche dopo, in tempi vicinissimi a noi. Se Boccioni sarà in apparenza aitante ed estroverso (ciò che lo porterà poco meno che a un suicidio), il Ranzoni appare stremato e introverso. Non è Renoir, questo è ovvio. Ma quale arte europea sa esprimere brume toccanti, sentimenti sfiorati, passioni forse minute ma mortali come le sue? E non prosegue attraverso di lui la linea di una pittura sfatta e densa di materia, che è il «corrispettivo oggettivo» – torbido – di una torbida modernità dell'animo lombardo?¹²

Siamo – espressivamente parlando – in un polo contrapposto, o contraddittoriamente contiguo con quello di Pietro Longhi (1701-1785), del quale mostriamo *La toeletta* (fig. 74), databile al 1760. Che l'elevatissima affabulazione, o descrizione, sociale

di Pietro costituisca un equivalente pittorico del nuovo personaggio psicologico goldoniano è luogo comune fra i più diffusi; un luogo comune instillato nella posterità (con una certa astuzia) dallo stesso Goldoni, autore del famoso sonetto:

Longhi, tu che la mia musa sorella
chiami del tuo pennel che cerca il vero
ecco per la tua man, pel mio pensiero
argomento sublime, idea novella.

Ritrar tu puoi vergine illustre e bella
di dolce viso e portamento altero;
pinger puoi di Giovanni il ciglio arciero
che il dardo scocca alla gentil donzella.

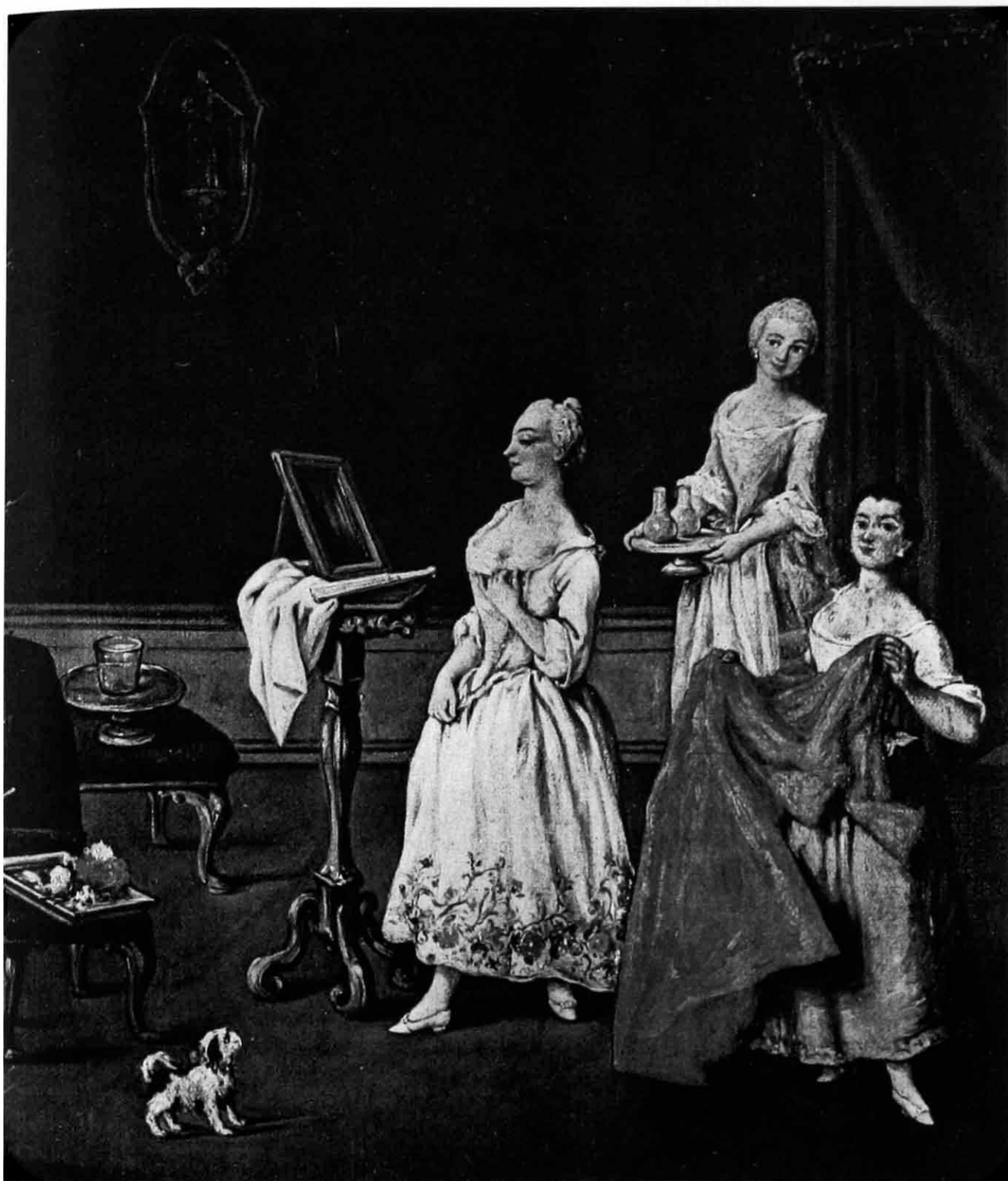
Io canterò di lui le glorie e il nome,
la di lei fé, non ordinario vanto;
e divise saran tra di noi le some.

Tu coi vivi colori, ed io col canto;
io le grazie dirò, tu l'auree chiome;
e del suo Amor godran gli sposi intanto.¹³

In verità, la pur importante tappa goldoniana nella costituzione del moderno personaggio teatrale vanta alle proprie spalle almeno lo sconvolgente «scatto» di Molière, come abbiamo già detto. L'invenzione rivoluzionaria di Pietro Longhi viene quasi dal nulla, ed è invenzione eccezionalmente veritiera, sia nella captazione ottica (quelle luci che strisciano sui muri, e si imbevono nella materia con una sinteticità tonale degna addirittura di Giorgio Morandi...), sia nella descrizione fulminante dell'attimo psicologico.

Talché, se dovessimo proprio cercare un equivalente letterario per la pittura del veneziano, scaveremmo in profondità, e ci rivolgeremmo, caso mai, al nuovo romanzo erotico inglese, che è quanto dire al capolavoro del genere, *Fanny Hill. Ricordi di una donna di piacere* (1749) di John Cleland (1707-1789):

Il mio nome di ragazza era Frances Hill. Sono nata in un piccolo villaggio vicino a Liverpool, da genitori estremamente poveri e, come piamente credo, estremamente onesti [...]. E non posso nemmeno ricordare senza sorridere l'innocente ammirazione,



non priva di una puntina di invidia, che noi ragazze povere, che come abito della festa avevamo semplicemente una camicetta di rozza tela e una sottana di lana, provavamo nei confronti di Esther, la quale invece indossava abiti di satin, cuffie ornate da pizzi alti un pollice, ricchi nastri e scarpe dalle fibbie d'argento.

74. Pietro Longhi, *La toeletta*, olio su tela, 61 × 50 cm, Venezia, Museo di Ca' Rezzonico.

75. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Autoritratto*, pastello, 46 × 38 cm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

Nella nostra fantasia, a Londra tutte queste cose si trovavano dietro ogni angolo, ed esse non fecero che acuire la mia decisione di cercare anch'io quel che mi spettava.

Se poi si vorrà tornare alla linea maestra della Fisiognomica in senso stretto, si dovrà rientrare in territori francofoni, e ammirare anzitutto la strepitosa forza introspettiva dell'*Autoritratto* a pastello (1775) di Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779; fig. 75) conservato al Louvre. Siamo in data ormai prossima alla pubblicazione del trattato fisiognomico del Lavater, di cui parleremo fra poco.

La luce avvolge il volto con la placida, sprofondante maestria di un pittore che è stato padre della *natura morta* moderna, e per questo ha riscosso la gratitudine perpetua di Cézanne, Matisse, Braque e Morandi. Ma il graffio psicologico di imbambolata e illuministicamente spietata analisi dei tesori di conoscenza accumulati nel corso di una vita (sembra essere il ritrattato a giudicare noi, invece del contrario), è lascito espressivo che testimonia non solo di una straordinaria invenzione artistica, ma di una civiltà. Il mondo va conosciuto – nello stesso medesimo istante – con idee chiare e distinte, ma anche con sensibilità: *con sensibilità chiara e distinta*.

Il primo a essere turbato dall'immagine chardiniana sarà Marcel Proust, all'incirca nel 1895:

La trascuratezza del *déshabillé* raggiunge, nell'altro pastello che ci ha lasciato Chardin col suo ritratto, la strampalata originalità di un vecchio turista inglese [...]. Osservando meglio la figura di Chardin resterete esitanti, e l'incerta espressione del volto vi metterà a disagio; non oserete né sorridere, né giustificarvi, né piangere.

E il secondo sarà proprio Cézanne (nella lettera a Emile Bernard del 27 giugno 1904), il quale apparirà tanto colpito dal volto di questo giudice, da essere quasi indotto a rifiutarne lo sguardo: «È un furbo, questo pittore...».

Nel cuore stesso del Settecento, alla sua esatta metà, mentre la superficie della cultura si increspa deliziosamente per le marez-zature del Rococò, negli abissi sono già nati i traumi gigante-



schi e contrapposti dell'Ordine e del Disordine, di Apollo e di Dioniso, del Neoclassicismo e del Romanticismo.

Se si presta attenzione alle date che fanno la Storia, si scopre che il 1° luglio 1751 viene pubblicato, con enorme clamore, il primo volume dell'*Encyclopédie* di Diderot (1713-1784), che apre l'epoca dei lumi, e nell'arte spinge in direzione di un ormai imminente Neoclassicismo. E si scopre – cosa ancor più sorprendente – che, solo cinque anni dopo, il Burke (1729-1797) nella sua *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* (1756) distingue l'idea del Bello (piacevole, garbato, gentile) da quella del Sublime (radicato in sentimenti di paura, di infinito, di pericolo, di pena): ciò che è una perfetta preconizzazione del Romanticismo.

Senonché, prima bisogna mettere in adeguata luce l'importanza, forse occulta ma enorme, che sugli studi fisiognomici ebbe il pensiero di Julien Offray de La Mettrie (1709-1751). La riflessione scientifico-filosofica sta avviandosi a una visione dei problemi psicologici di tipo meccanicistico. *L'Histoire naturelle de l'âme* del La Mettrie viene pubblicata nel 1745: precede di un anno l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* del Condillac, e di qualche anno gli scritti di Diderot, Helvétius, d'Holbac. Vi si affrontano problemi attualissimi di psicologia sperimentale e di psicopatologia, talmente audaci e combattivi da mettere in pericolo la stessa vita dell'autore. La Mettrie pensa che i «diversi stati dell'anima sono sempre correlativi a quelli del corpo» (*L'homme machine*, 1748), e che quest'ultimo è il vero motore di tutto l'ingranaggio umano:

Nulla di più limitato del dominio dell'anima sul corpo, e nulla di più vasto del dominio del corpo sull'anima. Non solo l'anima non conosce i muscoli che le obbediscono, né quale sia il suo potere volontario sugli organi vitali: ma essa non esercita mai un valore arbitrario su tali organi. Che dico! Essa non sa neppure se la volontà sia la causa sufficiente delle azioni muscolari, o semplicemente una causa occasionale, scatenata da talune disposizioni interne del cervello, che agiscono sulla volontà, la muovono segretamente, e la determinano in un modo qualsiasi.¹⁴

Non c'è dubbio che il pensiero di La Mettrie è preso in seria considerazione dagli autori dell'*Encyclopédie*, che si propongono di rivoluzionare radicalmente il sapere dell'umanità. Le voci

Physionomie e Passion, compilate da Elie de Jacourt sulla medesima, sono segnate dalle riflessioni meccanicistiche sull'uomo perseguite per tutto un secolo, anche se una nota alla voce *Physionomie* (scritta quasi certamente da Diderot) precisa che non è del tutto vero che si conoscono solo le passioni del momento, perché le più radicate tendono a trasformarsi in tratti costanti del volto, e a diventare testimonianze durevoli del carattere. L'eredità di Le Brun, nella cultura francese, è evidentemente forte, anche se la citazione esplicita di Diderot fa riferimento alle *Lettres philosophiques sur les physionomies* dell'abate Jacques Pernetti (1696-1767), pubblicate nel 1748.

Diderot, d'altronde, scrive dei veri e propri *Essais sur la peinture* (1765), si può dire che eserciti quasi stabilmente il mestiere di critico d'arte, ed è radicalmente interessato all'uso della Fisiognomica nella pratica figurativa. Filosoficamente, La Mettrie influenza il suo pensiero in tale direzione, con una specie di sensibilismo universale:

Tutti gli esseri circolano gli uni negli altri [...] tutto è in un flusso perenne [...]. Ogni animale è più o meno uomo; ogni minerale più o meno pianta, ogni pianta è più o meno animale [...]. Non c'è che un solo individuo, il tutto; nascere, vivere, morire, è cambiare forma.

Cosicché, conseguentemente,

la sensibilità è una proprietà universale della materia.¹⁵

La Mettrie, d'altra parte, influenza anche Helvétius (1715-1771):

La sensibilità fisica è il principio dei suoi bisogni, delle sue idee, dei suoi giudizi, delle sue volontà, delle sue azioni [...]. L'uomo è una macchina che, messa in moto dalla sensibilità fisica, deve fare tutto quello ch'essa comanda.¹⁶

E La Mettrie influenza perfino Voltaire (1694-1778):

Un folle è un malato il cui cervello soffre, come il gottoso è un malato che soffre ai piedi e alle mani; egli pensava col cervello come camminava coi piedi, senza capire nulla del suo potere incomprendibile di camminare, né del suo potere non meno incomprendibile di pensare.¹⁷

76. L'edizione postuma parigina, contemporanea a quella olandese, dell'opera di Petrus Camper.

Ed è del tutto inutile precisare che, su idee come queste, Voltaire polemizzerà per tutta la vita con il «naturalismo» di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778):

Le nostre passioni naturali sono molto limitate; esse sono gli strumenti della nostra libertà, e tendono a conservarci. Tutte quelle che ci soggiogano e ci distruggono ci vengono da altra parte; la natura non ce le fornisce, ce ne appropriamo noi a suo danno.¹⁸

Serva, il quadro filosofico che abbiamo delineato, per gettare opportuna luce sulla grande ripresa della Fisiognomica in un clima tardosettecentesco che sta ormai per introdurci alla cultura contemporanea.

Si comincia con l'olandese Petrus Camper (1722-1789), il quale, in due conferenze tenute nel 1774 e nel 1778 all'Accademia del Disegno di Amsterdam, sembra agganciarsi direttamente all'eredità di Le Brun:

Nessuno ha trattato questa materia con maggior metodo di Charles Le Brun, a gloria del quale si può dire che tutti i popoli hanno adottato non soltanto i suoi insegnamenti, ma persino i suoi disegni.

Scopo della Fisiognomica è quello di studiare

il mezzo per rappresentare in modo sicuro le diverse passioni e la sorprendente rassomiglianza che esiste fra i quadrupedi, gli uccelli, i pesci e l'uomo.¹⁹

Questo libro è dedicato ai rapporti fra la Fisiognomica (dunque, la Psicologia) e la Pittura, e al nostro lettore interessano verosimilmente non più di tanto gli elaborati nodi antropologici delle ricerche di Camper.

E qui, è dunque necessario fare una fondamentale pausa di chiarezza. I tempi in cui la Fisiognomica era uno strumento totalizzante per la conoscenza dell'uomo e del suo inconscio (in rapporto a ciò che di esso trapela nelle fattezze del volto) sono finiti per sempre. Quanto più ci si inoltra nella scienza empirica e positiva (come sta accadendo in questa seconda metà del Settecento; ma il primo, geniale punto di cambiamen-

DISSERTATION
 SUR
 LES VARIÉTÉS NATURELLES
 QUI CARACTÉRISENT LA PHYSIONOMIE
 DES HOMMES DES DIVERS CLIMATS ET DES DIFFÉRENS AGES.

S U I V I E

DE Réflexions sur la Beauté; particulièrement sur celle de la tête; avec une Manière nouvelle de dessiner toute sorte de têtes avec la plus grande exactitude.

OUVRAGE POSTHUME DE M. PIERRE CAMPER.

Traduit du Hollandois par H. J. JANSEN.

*On y a joint une Dissertation, du même Auteur, sur la meilleure
 Forme des Souliers.*

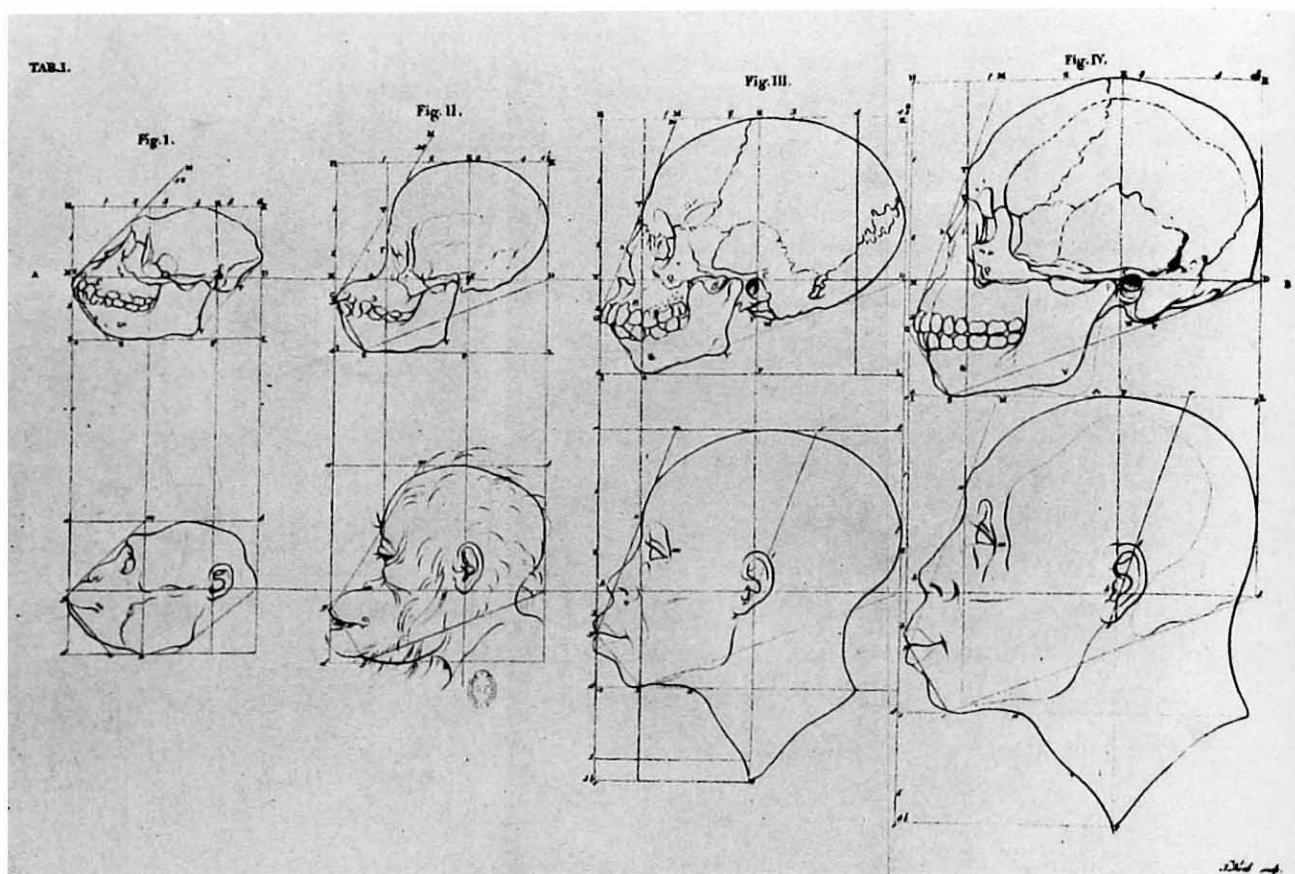
Le tout enrichi de XI Planches en taille-douce.



A P A R I S,
 Chez H. J. JANSEN, Imprimeur-Libraire, Clotre Saint-Honoré.
 Et A L A H A Y E,
 Chez J. VAN CLEEF, Libraire, sur le Spuy.

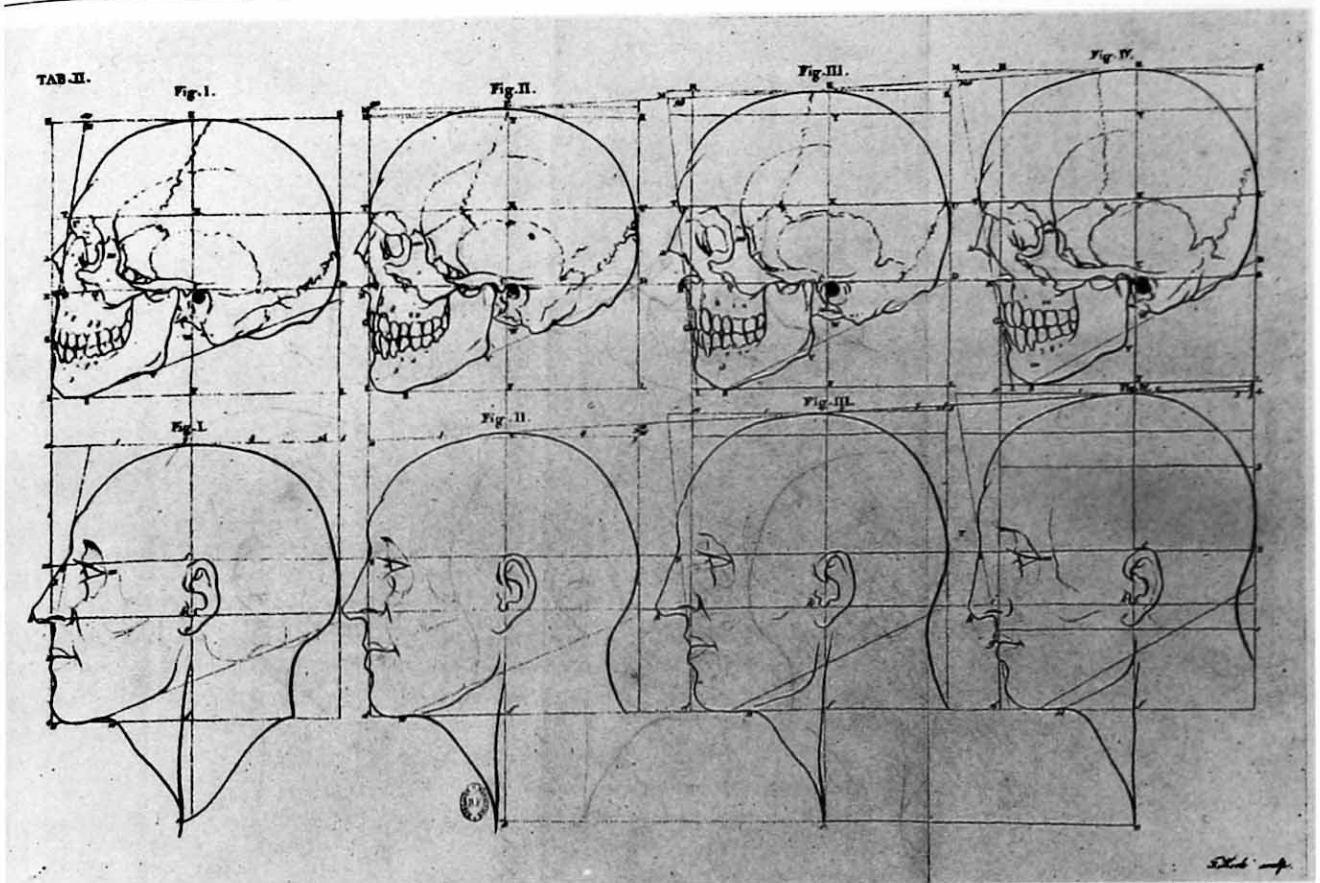
1 7 9 1.





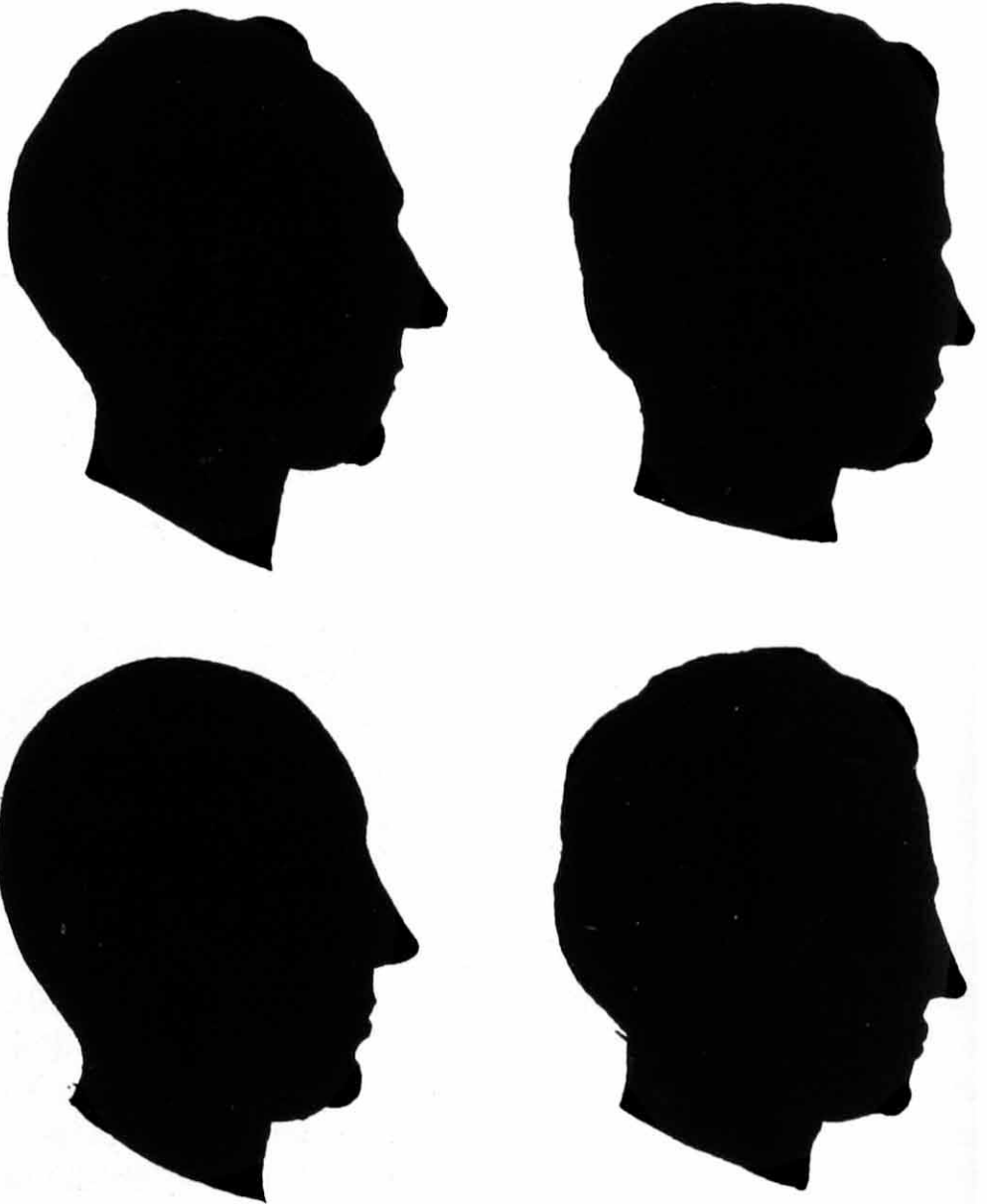
77. Petrus Camper, *Modificazione dell'angolo facciale dalla scimmia con la coda fino ad Apollo*, da *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges*, Paris - La Haye 1791.

to – l'abbiamo suggerito – va ricercato nelle intuizioni di Hogarth), tanto più la Fisiognomica tende ad assumere caratteri antropologici, che rapidamente assumeranno connotazioni criminologiche, le quali, a loro volta, rischieranno di introiettare colorazioni razzistiche. Eccezion fatta per alcuni specifici tentativi di applicazione dei principi fisiognomici alla pittura (come nel caso di David – ne parleremo fra poco –, e certamente nel caso di Géricault), gli studi fisiognomici costituiranno lo sfondo – non più che lo sfondo – sul quale matureranno le riflessioni artistiche; le quali appunteranno però i loro interessi alle ricerche psicologiche in senso stretto, grazie soprattutto al fatto che sta nascendo una Psicologia dotata di un proprio preciso statuto epistemologico. È proprio in questo momento, anzi, che si crea la luce retroattiva – «lombrosiana» o criminologica – che, nell'opinione corrente, colora di sé il senso stesso della parola «fisiognomica». Da questo momento, in altre parole, il rapporto fra Pittura e Fisiognomica dovrà essere indagato con moltiplicata finezza, e con discrezione tale da evitare ogni determinismo.



Per il rapporto Fisiognomica (Psicologia) - Pittura è di moderato interesse il fatto che Camper raccomandandi, con illustrazioni, il metodo facile e sicuro per disegnare gli animali trasformandoli gli uni negli altri; il procedimento, cioè, mediante il quale si può tramutare una vacca in una cicogna, e la cicogna in una carpa. Né interessa più di tanto la teoria dell'angolo facciale, che ha dato fama allo scienziato olandese. Con la progressiva inclinazione della retta tracciata dalla fronte al labbro superiore si passa dall'uomo alla bestia. Le prime dimostrazioni vengono effettuate con disegni di teste allineate sullo stesso piano (fig. 77): inclinando in avanti la linea facciale si ottiene un volto «classico», accentuando la pendenza all'indietro si ha un negro, e via via il profilo di una scimmia, di un cane, di una beccaccia, seguendo una (in qualche misura razzistica) scala evolutiva. Per effettuare le misurazioni e determinare con vera esattezza gli assi delle teste (la documentazione grafica è copiosissima), viene ideato un marchingegno particolare, formato da un piano orizzontale e da un telaio con fili tesi. L'angolo facciale passa dai 40 gradi di una scimmia con la coda e dai 58 di un orango ai 70 di un negro giovane e di

78. Johann Kaspar Lavater, *Nove silhouettes inventate*, dai *Physiognomische Fragmente*, pubblicati a Lipsia tra il 1775 e il 1778.



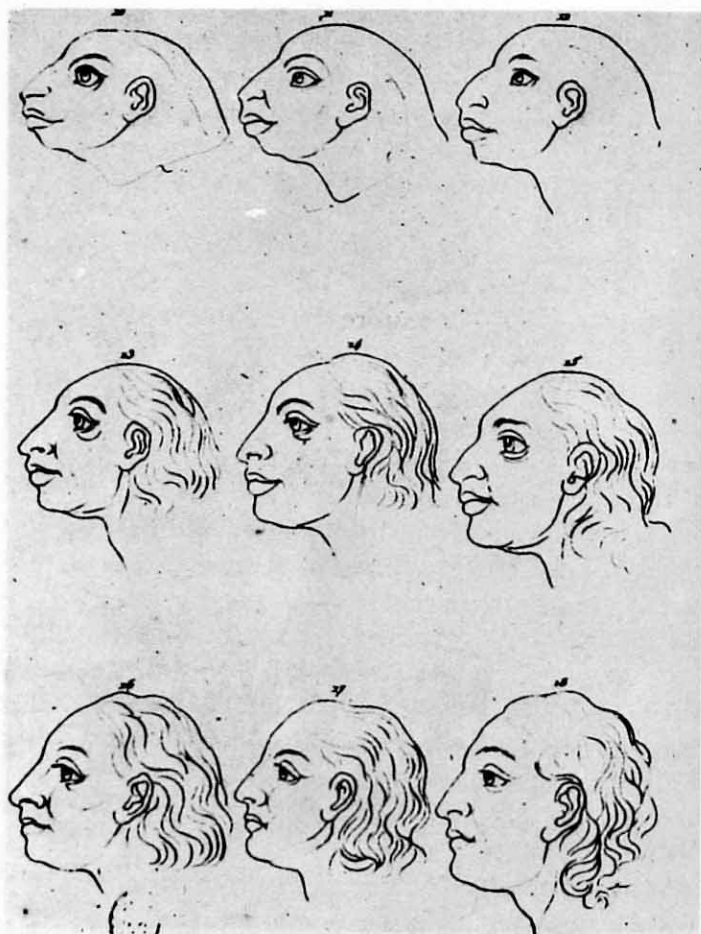
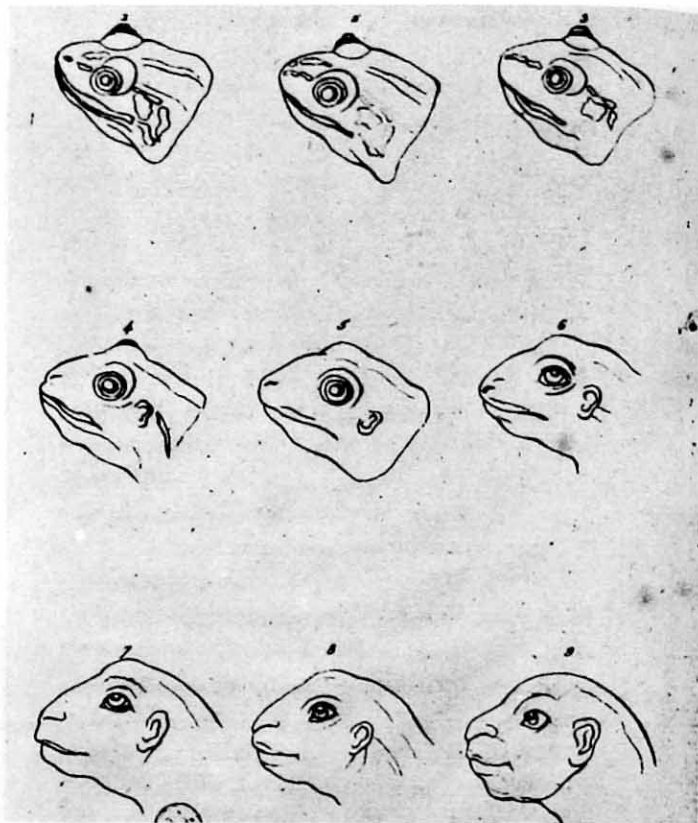
un calmucco, agli 80-90 di un europeo, ai 90 dei modelli classici della glittica romana, fino ai 100 della Grecia antica. Al di là di questo limite, la testa diventa deforme...

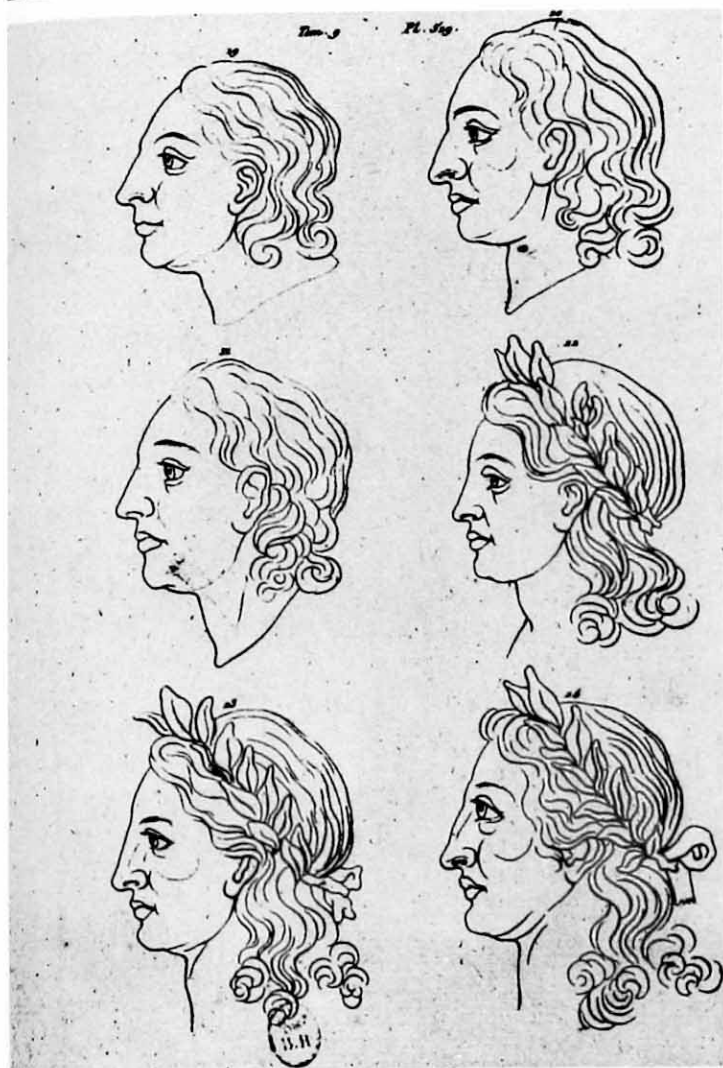
All'arte interessa il fatto che Camper diffidi dei moduli proporzionali di tutta la pittura antica (Dürer compreso), e ritenga credibili solo i modelli proposti dal Winckelmann, aderendo con ciò *in toto* – le date tornano perfettamente – all'estetica neoclassica.

In modo non diverso, è necessario dimostrare sufficiente distacco critico anche verso l'opera del Lavater (1741-1801), certa-



79. Johann Kaspar Lavater, *Dalla rana ad Apollo*, dai *Physiognomische Fragmente*, nell'edizione pubblicata a l'Aia nel 1803.





mente sopravvalutata almeno nel senso che ci interessa, ancorché essa ambisca a essere un'enciclopedia delle teorie fisiognomiche e insieme del ritratto nell'arte, con una galleria di personaggi storici raffigurati da artisti di ogni epoca, fra cui Raffaello, Michelangelo, Holbein, Rembrandt, Poussin, Hogarth...²⁰

Al di là dell'enorme e un po' cialtronesco successo sociale delle *silhouettes* (fig. 78) dello scrittore zurighese (gli aneddoti sarebbero infiniti: ed è esattamente qui che nascono i sospetti e la «cattiva stampa» sulla Fisiognomica), il fenomeno Lavater interessa per i suoi rapporti con due artisti di altissimo rango, entrambi sedotti (prima del ravvedimento) dalle sue teorie (e in verità lo stesso Balzac non sarà soddisfatto finché non entrerà in possesso di una copia dell'enciclopedia di Moreau de la Sarthe). Il primo è Goethe (1749-1832). Negli anni giovanili egli è vinto da autentica passione per Lavater, lo frequenta, scambia con lui un impo-

nente carteggio, scrive, nel 1775-1776, venti contributi (*Beiträge*) accolti da Lavater nei *Fragmente*, contributi in senso stretto dedicati ai crani, ma più in generale indirizzati allo zoomorfismo, cioè al rapporto fra la forma umana e quella animale, ciò che costituisce non solo la parte più originale dell'opera lavateriana, ma soprattutto quella che avrà più influenze sulla pittura ad essa contemporanea, e poi ottocentesca.

Il rilievo dato alla zoologia (fig. 79) da uno studioso per lungo tempo sordo a questo ordine di problemi appare immediatamente strano, e alcuni osservatori contemporanei di Lavater si chiedono come gli sia venuto in mente di introdurla nelle sue teorie. La risposta per così dire documentaria viene solo in anni molto posteriori, e proprio da Goethe. Nel 1829, Eckermann gli chiede:

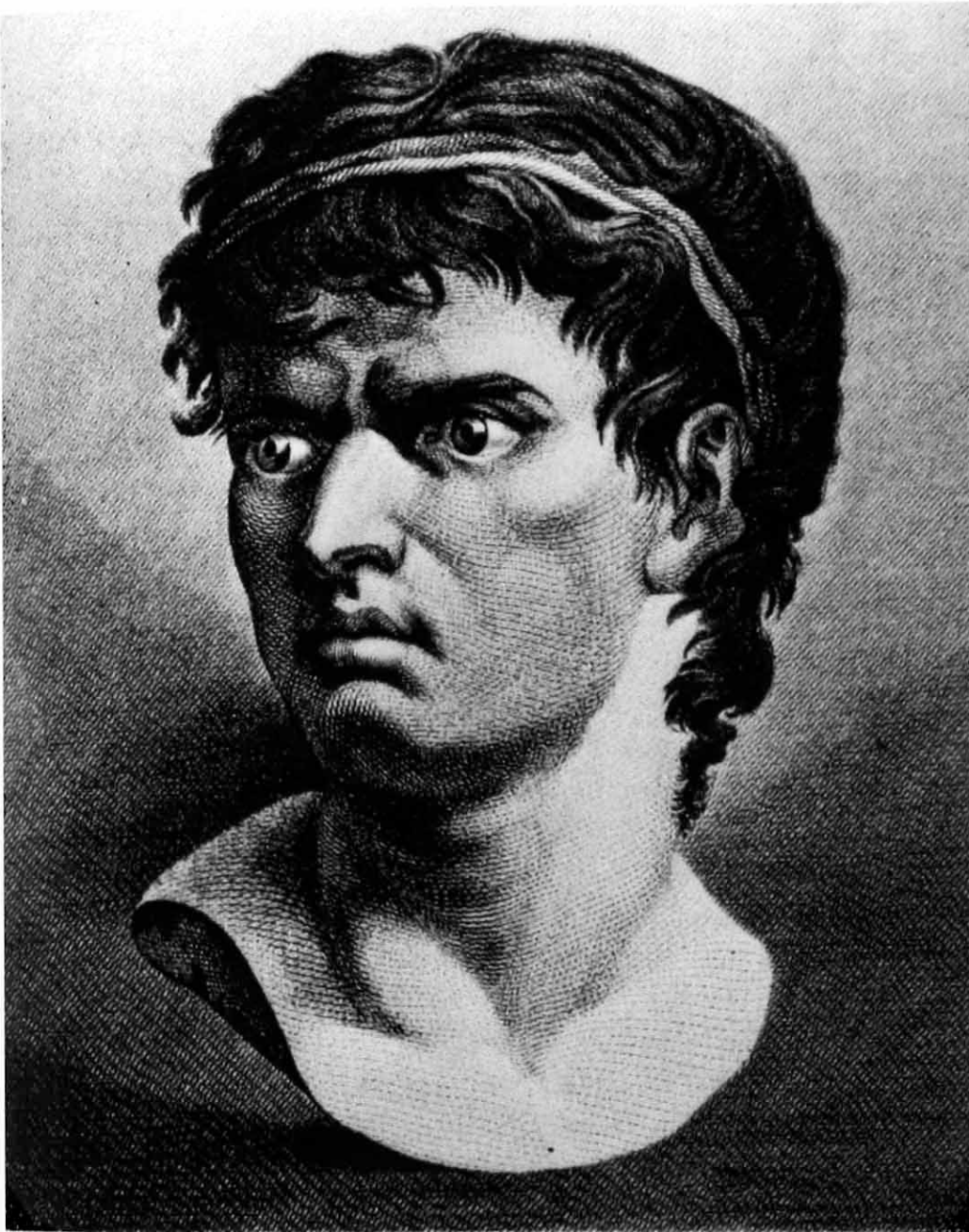
Nelle sue ricerche, Lavater si orientava verso la natura?

E lo scrittore:

Assolutamente no. Il suo interesse era rivolto soltanto ai costumi e agli aspetti religiosi. Nella *Fisiognomonìa* di Lavater, quello che riguarda i crani degli animali, è opera mia.

Non si stenta a credergli, in verità. Soprattutto se si presta mente al fatto che il suo compagno degli anni romani (verso la fine degli anni '80 del Settecento), il Tischbein (1751-1829), è stato anch'egli amico di Lavater, presso cui ha soggiornato, a Zurigo, dal 1781 al 1782. A seguito del viaggio in compagnia di Goethe, Tischbein scrive una propria Fisiognomica delle bestie (*Têtes de différents animaux, dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leur caractère*, 1795), nella quale si attribuiscono agli animali i temperamenti degli uomini (sanguigno ai vegetariani, collerico ai carnivori), e in generale tutte le considerazioni goethiane reperibili nei *Fragmente*.

Il secondo artista sedotto, almeno in un primo tempo, dalle teorie del Lavater è Johann Heinrich Füssli (1741-1825). In questo caso sono determinanti i motivi anagrafici. Lo scrittore e il pittore, nati entrambi nel 1741, sono allievi, a Zurigo, di Johann Jakob Bodmer, che è il centro di una scuola di riflessione estetica sul Bello e sul Sublime. Nel 1764 Füssli è costretto a lasciare la città natale a seguito di un *pamphlet* contro le autorità locali scritto proprio in compagnia di Lavater. E però, anche anni do-



80. Johann Heinrich Füssli, *Busto di Bruto*, da J.K. Lavater, *Essai sur la physiognomonie*, La Haye, 1781-1803.

po, quando a Londra è artista famoso, distilla fra i pensieri del vecchio amico idee per una sua traduzione sia degli *Aphorisms on man* (1788) sia dei *Fragmente*, per i quali esegue anche delle specifiche incisioni (fig. 80). A questo punto, dichiara con una certa severità di non credere nel metodo fisiognomico. Ma dello zoomorfismo lavateriano (o goethiano), la sua pittura risente, indubitabilmente. Come vedremo fra poco.

Va detto con chiarezza che colui che, negli odii suscitati dal successo di Lavater, mantiene una posizione più limpida, conseguen-

81. Daniel Chodowiecki, *Studi fisiognomici*, incisione per le *Passions* di Le Brun, utilizzata da Lavater nell'*Essai sur la physiognomonie*, La Haye 1781-1803.

te e tenacemente legata alla pittura, è Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), cattedratico di fisica sperimentale a Gottinga. Il lungo duello fra le idee di Lavater e di Lichtenberg implica due posizioni da sempre latenti nella concezione stessa della Fisiognomica: da un lato, l'analisi delle strutture fisse del volto, che occultano significati oggettivi (e comportano, dunque, valenze addirittura ontologiche), conoscenze sostanziali sull'Essere che è in tutte le cose; dall'altro, l'analisi delle forme mobili dell'Espressione (Lichtenberg definirà tutto questo «Patognomica»), fondata sull'osservazione e sull'intuizione soggettiva.

L'entusiasmo per Lavater contagia – in un primo tempo – soprattutto letterati, artisti e filosofi (abbiamo fatto gli esempi più sostanziosi). Le posizioni di Lichtenberg sono condivise dai pensatori di una linea razionalistica che dall'Illuminismo sta per trasmigrare nel Positivismo ottocentesco, da Lessing (che nella *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) sostiene il primato in teatro dell'«eloquenza corporea» sulla maschera, cioè dei segni mobili sui segni fissi) a Darwin, a Piderit. Anzitutto, Lichtenberg nega radicalmente il principio-guida di Lavater, cioè l'illusione umana di poter leggere nel grande e misterioso libro della natura (ciò che egli definisce il «ventriloquio trascendente» del rivale). Nella polemica non scherza, ed esprime idee ampiamente condivisibili:

Se la Fisiognomica diventerà un giorno quello che si aspetta Lavater, si impiccheranno i bambini prima che abbiano compiuto imprese che meritano la forza. Vorrà dire che ogni anno si assisterà a un nuovo tipo di cresima generale: e sarà un autodafé fisiognomico.²¹

Gli strali di Lichtenberg si appuntano però non contro la possibile utilità di una Fisiognomica (o Patognomica), ma contro le sue miserabili utilizzazioni sociali. Al fondo, lo studioso tedesco pensa che un uso corretto della Fisiognomica deve essere non oggettivo ma soggettivo; esso deve dipendere dalle capacità di valutazione di chi studia una fisionomia, cioè dalla sua cultura e dalla sua sensibilità. Con vera saggezza, pensa che i segni del volto non implicano significati trascendenti (perdoni il lettore l'adesione accorata a una posizione che nega a priori i mostruosi – tragici – equivoci perpetuati nei due secoli che di-



vidono Lichtenberg da noi), ma vanno inseriti nel tempo, e nel proprio contesto «storico-naturale»:

Il corpo e il volto esibiscono una complessa trama di segni «storico-naturali» prodotta dalle sferzate del destino, dal clima, dalle malattie, dall'alimentazione, dalle avversità della vita, dalle attività svolte, dalle abitudini e così via.²²

Il principio veramente essenziale è quello di mantenere il ragionamento in termini di dinamicità, poiché il linguaggio dei segni *mobili* (mimica, gestualità, comportamento) è più rivelatore di quello dei segni *fissi*. Ed è qui, intorno a questa intuizione, che nasce l'interesse geniale di Lichtenberg per Hogarth.

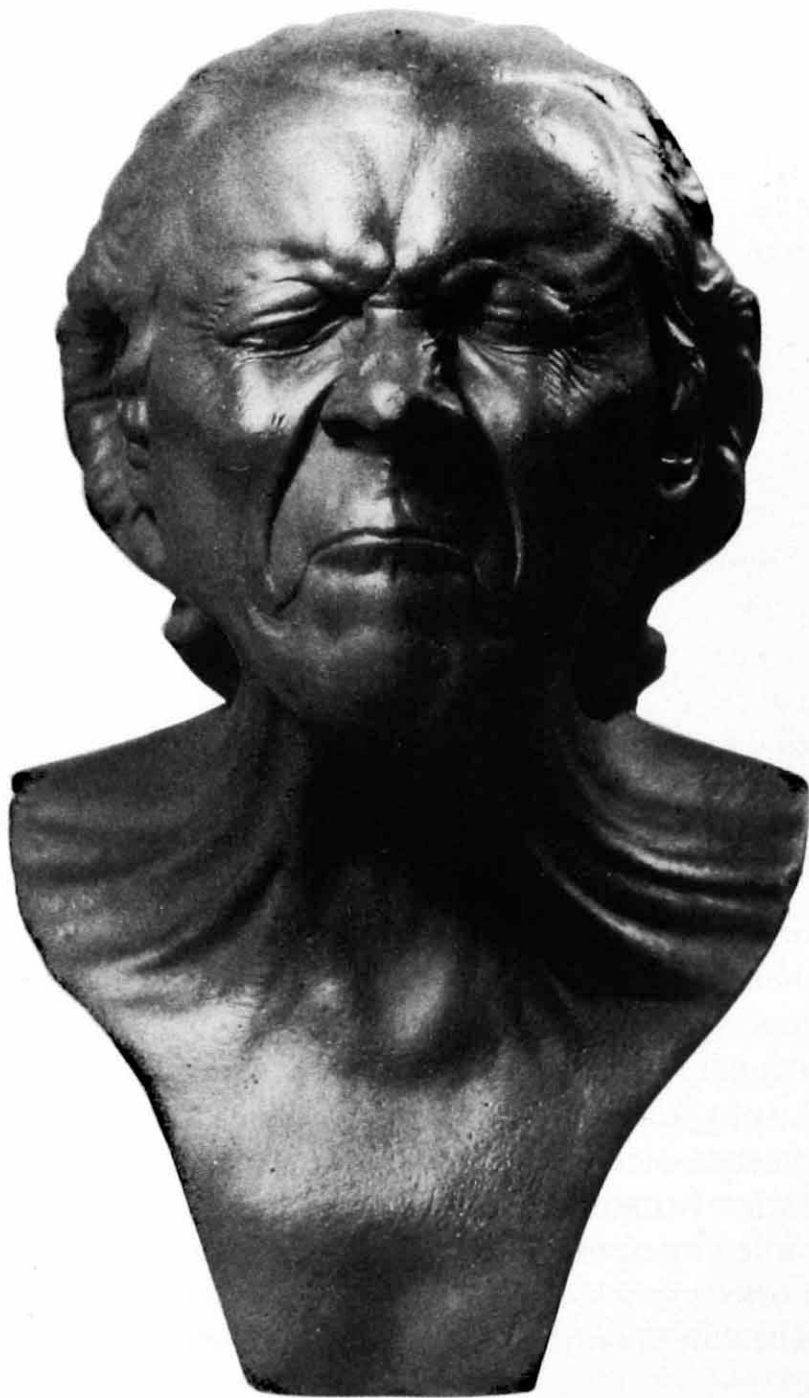
Incredibilmente, si può dire che il professore tedesco di fisica sperimentale sia il massimo esperto settecentesco del fondamentale (la constatazione critica appare sempre più evidente) artista inglese; al punto da essere il primo responsabile della conoscenza che di lui si ha in Europa.

L'evento non manca di apparirci clamorosamente importante. Dove non arriva la storia dell'arte (con le sue ottusità accademiche) arriva uno scienziato cultore di Fisiognomica, o di Patognomica. Mentre l'Estetica del tempo si gingilla con stucchevoli miti classicistici (lo fa perfino un esperto di pittura intellettualmente considerevole come il Lanzi), un singolare, ma intelligente, cultore di scienze tutt'affatto diverse arriva al cuore del problema.

Fra il 1794 e il 1799 Lichtenberg pubblica in cinque dispense l'*Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* (Illustrazione particolareggiata delle incisioni di Hogarth), con tanto successo che, dopo la morte del fisico, l'editore continua la pubblicazione con altri fascicoli. L'Antal, nel suo libro su Hogarth del 1962 (tradotto in italiano nel 1964), insiste giustamente anche sui rapporti di Lichtenberg con Daniel Chodowiecki (1726-1801; fig. 81), eminente illustratore della sua epoca, «Hogarth tedesco».

Tutto, insomma, si tiene. La storia teorica – e realizzativa – della Fisiognomica è un filo di perle che chiede solo di essere ricostruito.

La *Testa* che mostriamo di Franz Xavier Messerschmidt (1736-1783; fig. 82) fa parte di una serie organica realizzata dall'arti-



82. Franz Xavier Messerschmidt, *Le contrarié*, gesso, h 42 cm, Vienna, Österreichische Galerie.

sta tedesco, ma non conosciamo gli intenti programmatici che muovono la sua invenzione. Messerschmidt abbandona una brillante carriera di scultore alla corte di Vienna per ritirarsi in solitudine in una casa nella quale è attorniato da 64 delle sue *teste di carattere*, a proposito delle quali non è stata avanzata alcuna spiegazione attendibile (i titoli sono stati attribuiti dieci anni dopo la sua morte). Ma è probabile che l'artista – cercando le corrispondenze fra le espressioni del viso e i punti doloro-

83. Johann Heinrich Füssli, *Solitudine all'alba*, Zurigo, Kunsthaus.



si del corpo – abbia inteso rappresentare le smorfie ultime, anatomicamente possibili, al fine di respingere gli assalti dei demoni dai quali si sente minacciato.

Figurativamente parlando, non c'è dubbio tuttavia che rientriamo non solo in un'ideologia figurativa settecentesca, ma nel pieno, e senza alcun dubbio consapevole, cuore della teoria e della pratica fisiognomica. Sarebbe sciocco insistere genericamente sulle anticipazioni di Messerschmidt per esempio sulla plastica ottocentesca di Daumier (anticipazioni che pure esistono, ma che vanno criticamente viste all'interno di un'evoluzione storica).

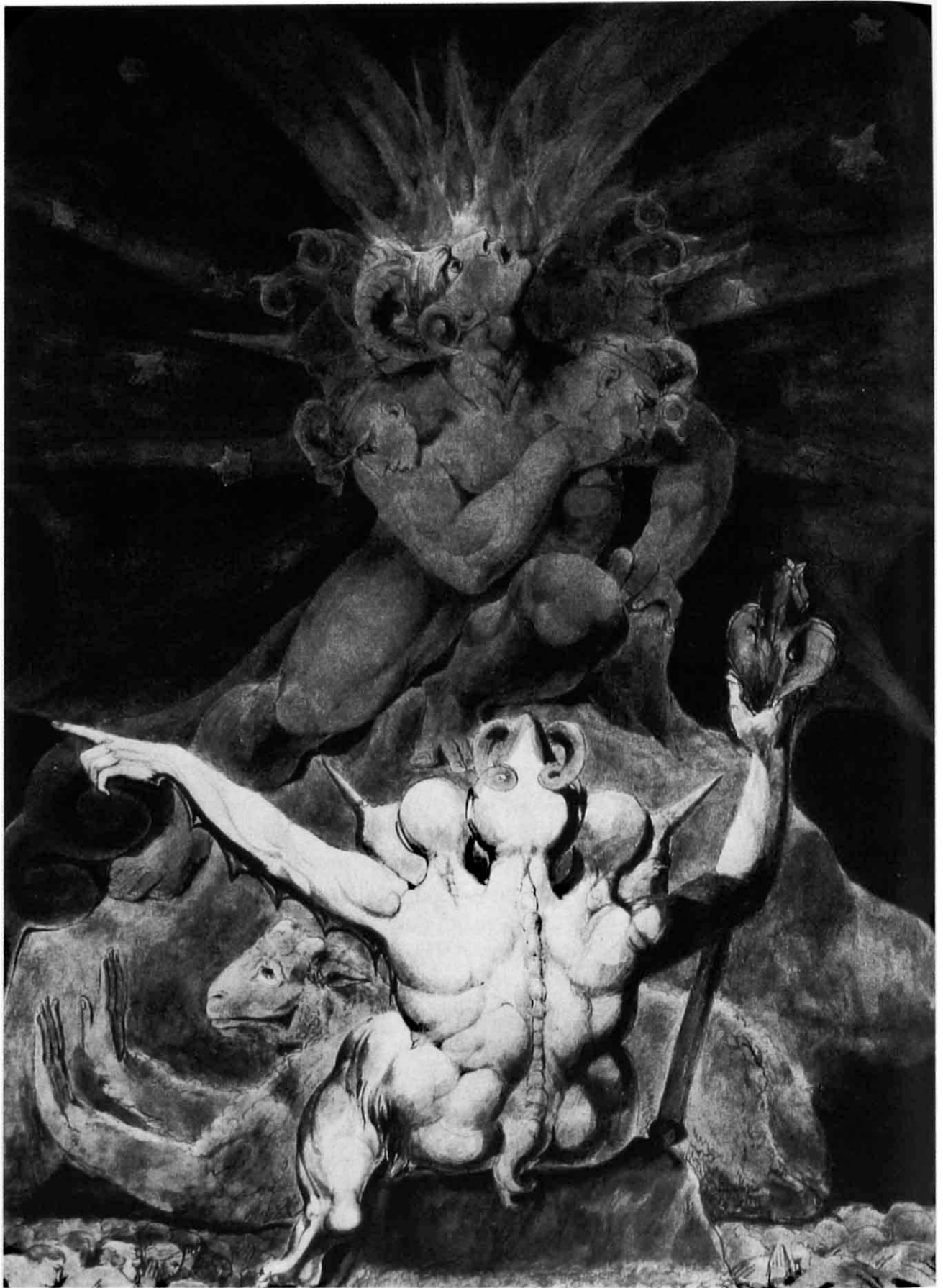
Ciò che va considerato e messo in luce è la determinazione alla deformazione dei tratti somatici cui sono ormai sottoposte le arti della rappresentazione. Fondamentalmente, Messerschmidt è ancora un *classico* che deforma; un *classico* che forza – non nega – le norme e le leggi del Classicismo. La *perdita di confini* del passaggio romantico, e poi la distruzione – anche fisiognomica – del personaggio nell'Ottocento, spingeranno tali premesse verso i veri sconvolgimenti della visione canonica e tradizionale.

Quando infatti ci si avvia alla *Solitudine all'alba* (1794; fig. 83) di Heinrich Füssli, è chiaro che i tempi stanno drammaticamente cambiando. Negli anni '70 del Settecento, Füssli ha lungamente soggiornato in Italia, ed è rimasto sconvolto da un'onda di emozioni e di impotenza verso l'immensità del passato classico, che prevede direttamente, a un dipresso, lo stupore e l'esaltazione di Lord Byron: «O Rome, my country, city of the Soul...».

La conduzione plastica dell'eroe, tornito su modelli scultorei, nel dipinto che stiamo esaminando, arriva certamente da lì. *Per li rami*, si tratta del mito michelangiolesco che travolge anche l'altro grande visionario inglese, William Blake (1757-1827), il quale, sull'esempio di Füssli (che risiede ormai stabilmente a Londra), avvia una delle più straordinarie epopee messianiche del mondo che sta rapidamente diventando «contemporaneo» (fig. 84).

Senonché, per Füssli, *alia premunt*. Il nostro eroe classico-caravaggesco è abbandonato e consunto di malinconia davanti a una natura immensa che non risponde ad alcun interrogativo. Gli fa compagnia, ululando a una luna che non c'è, un essere amabile e intelligente, ma di ambigua configurazione fisica e psicologica: umano nei sentimenti e animale (ma non si capisce esattamente di quale specie) nelle forme fisiche.

La nuova fioritura si manifesta in tutte le forme: bestie che si comportano come uomini, animali con teste umane, uomini con teste di animali si moltiplicano nella produzione vignettistica con vitalità inesauribile. Tutte le frontiere del regno zoologico si mescolano. La Rivoluzione dà vita a un bestiario vero e proprio. La Fayette, sempre a cavallo, viene frequentemente raffigurato come un essere ibrido (1791); gli animali regali condotti al Temple dai *sans-culottes* sono un tacchino (Luigi XVI), una lupa (Maria Antonietta) e dei lupacchiotti (1792). I membri del Conseil des Emigrants hanno visi zoomorfi. Ben presto tutti i ceti sociali vengono trasferiti in queste regioni fantastiche. Fra il 1818 e il 1825 si pubblicano serie di *Têtes d'études d'après nature*, *Le Magasin du visage*, *La Galerie de grotesques*, *Les Oiseaux caractérisés*, accompagnate da giochi di parole come l'Abbé Casse o il Père Dreau. Intorno al 1825 D.F. Boissy si specializza in immagini scimmiesche. Entrano poi in scena i grandi artisti nati all'inizio del secolo: Grandville (1803-1847), Gavarni (1804-1866), Daumier (1808-1879), conquistati in diversa misura dall'idea fissa della bestialità umana e dell'irrompere della fauna politica. Mé-



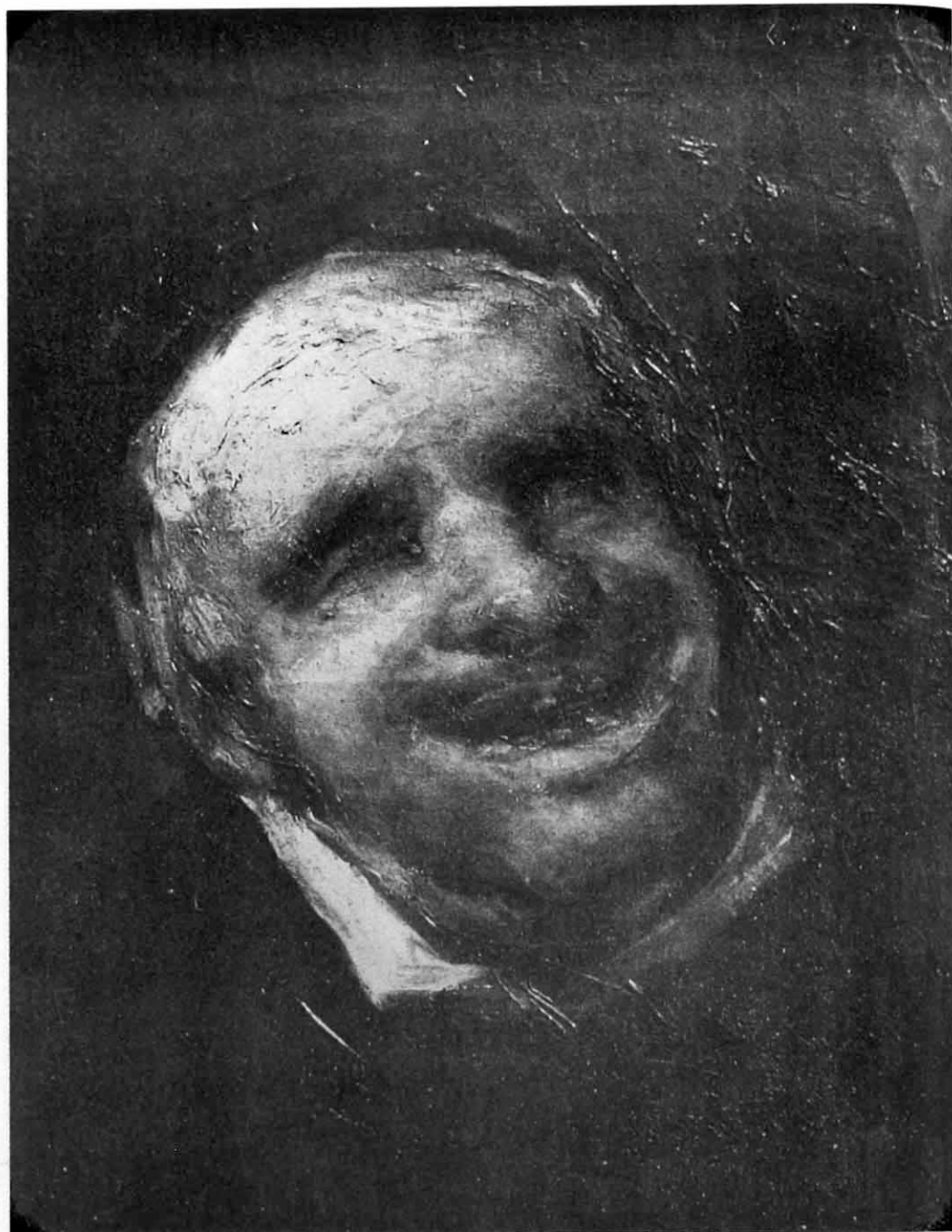


84. William Blake, *The Number of the Beast is 666*, penna e acquerello, 41,2 × 33,5 cm, Philadelphia, Philip H. and A.S.W. Rosenbach Foundation.

85. Francisco Goya, *Il sonno della ragione produce mostri*, stampa, 200 × 135 mm.

nageries e *Cabinets d'histoire naturelle* si riempiono di immagini stravaganti. La Germania segue la corrente, sotto la guida di Kaulbach. In Inghilterra Cruikshank pubblica i suoi *Zoological Sketches* (1834). L'«animalomania» del secolo non è l'effimera

86. Francisco Goya, *Tio Paquete*, olio su tela, 39 x 31 cm, Madrid, Collezione Thyssen.



moda di un genere satirico, ma un'ossessione che corrisponde a un pensiero e a un modo di sentire la natura e la vita.²³

Füssli – che si colloca all'inizio dell'immenso, e durevolissimo, fenomeno dello zoomorfismo – vola ben più alto della caricatura. Ma se nelle sue immagini e nei suoi incubi è così presente e insidiosa la presenza dell'*animale*, ciò è dovuto a una delega espressiva; ed è dovuto certamente anche all'influenza degli studi zoomorfici del suo antico amico Lavater.



Come dimostra anche *Il sonno della ragione produce mostri*, di poco posteriore (1799; fig. 85), di Francisco Goya (1746-1828). In questa sublime invenzione, l'uomo dorme e non si vede, infatti. L'equivoco, il mistero, la minaccia, sono interamente affidati a una straziante popolazione ornitomorfa, con nasi camusi, occhi bavosi, orgogli strazianti di un mondo sfuggente e incomprensibile.

L'animale-uomo (non l'uomo-animale che appartiene alla caricatura) è entrato nei domini della grande espressione (figg. 86-87). Doppierà Redon (grande ammiratore di Goya, come vedremo) e arriverà, con Ernst, al Surrealismo. Sarà la Sfinge della Natura e della Psiche nell'epoca contemporanea.

La cultura occidentale sta insomma inoltrandosi in un trauma risolutivo, che definiremo il *nodo romantico*. Le sue radici, come abbiamo già accennato, arrivano da lontano. Nel pieno cuore dell'Illuminismo sopravvivono innumerevoli, ancorché di-

87. Francisco Goya, *Studi di fisiognomica*, penna e inchiostro, 140 x 200 mm, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.

spersi, motivi magici: linea diagonale che attraversa tutta la cultura moderna, si direbbe proprio come difesa biologica contro le estremizzazioni razionalistiche. Il «conte di Saint Germain» (che gode grande prestigio alla corte di Luigi XV e poi di Luigi XVI); il «conte di Cagliostro»; e soprattutto, negli anni di cui ci occupiamo attualmente, il medico viennese Franz Anton Mesmer (1734-1815), che, rifugiato in una Parigi rigurgitante di alchimisti, rosacrociari, iniziati d'ogni genere, rischia addirittura di mettere a repentaglio l'ordine sociale... Il «mesmerismo» (che, per intenderci provvisoriamente, ha rapporti di vicinanza con l'ipnotismo) non è estraneo ai problemi della Fisiognomica; tant'è che, recentemente, una studiosa americana non ha esitato a metterlo in rapporto con gli studi fisiognomici estremi – poco noti, e sostanzialmente misconosciuti – di David. Lo vedremo fra poco.

È da questo nodo sotterraneo e polimorfo che crescono i primi fermenti irrazionalistici. Fermenti che si allargheranno, si centuplicheranno, esploderanno, in quella vera e propria rivoluzione del pensiero che sarà il movimento romantico.

Non è compito di questo libro riassumerne i parametri, le molteplici direzioni e le infinite spinte tangenziali. A noi basta constatare che le due direttrici del nostro ragionamento (ripetiamo: Fisiognomica e Pittura; ovvero: *scienza del Profondo* e *arte del Profondo*) non solo convergono, ma si intrecciano in un'unità del tutto simbiotica. La *scienza del Profondo* diventa teoria artistica. La *teoria dell'Arte* assume i toni e le ambizioni della ricerca psicologica. L'una e l'altra trovano espressione poetica, talora, nelle stesse persone che affrontano il problema sul piano teorico. A emblema di ciò che affermiamo, possono essere poste proprio le parole di un poeta, Novalis (1772-1801):

Noi sogniamo i viaggi per l'universo. Ma l'universo non è forse in noi? Noi non conosciamo gli abissi del nostro spirito. La via segreta conduce all'interno. In noi, o in nessun altro luogo, sta l'eternità con i suoi mondi, il Passato e il Futuro. Il mondo esterno è il mondo delle ombre, e getta le sue ombre nel regno della luce.²⁴

Filosoficamente (perdoni il lettore i passi speculativi, a volte veramente ardui, ma siamo assolutamente certi che il grandioso cammino d'idee della Fisiognomica, staccato dall'ancor più

grandioso processo del pensiero occidentale, si ridurrebbe – ciò è già accaduto, per la verità – a una miserabile cronaca di curiosità poliziesche); filosoficamente, Kant (1724-1804) mina le radici del Sensismo, denunciando l'illusione di una psicologia razionale. Poiché essa viene a trovarsi spogliata di ogni consistenza speculativa, le ricerche psicologiche vengono ristrette a un ambito pragmatico, empirico, ciò che Kant chiama «antropologia». Il «senso interno», consapevole dell'ordine del tempo, «intuisce» la simultaneità o la successione delle rappresentazioni: singolare previsione, se vogliamo ribaltata, del «flusso di coscienza» joyciano.

È un passo gnoseologicamente determinante. *Soggetto e oggetto, individualità e realtà* tendono a coincidere. Fichte (1742-1814) nega la persistenza dell'individualità dopo la morte, e concepisce un *Ichheit*, «Io» assoluto, sintesi di attività e tensione. Lo spirito individuale si eleva alla coscienza dello spirito eterno delle cose. Schelling (1775-1854) insiste sul problema dell'esistenza, sul passaggio dall'*Io*, in quanto dato unico e fenomenico, all'*ipseità*, cioè a un'esistenza universale e super-individuale.

Hegel (1770-1831) pensa che l'individuo naturale, in quanto individuo, resti legato all'infinita ampiezza del Tutto, pur opponendovisi; egli è quindi, nello stesso momento, unito e staccato dalla realtà totale. Non è questa una perfetta sintesi, non solo della fantasia creativa di Caspar David Friedrich (1774-1840), ma di tutto il pensiero fisiognomico fra Illuminismo e Positivismo?

Opponendosi al filosofo tedesco, Schopenhauer (1788-1860) pensa a una psicologia fondata sulla subordinazione della vita interiore alle motivazioni inconse. Ciò che anticipa i motivi di Carl Gustav Carus (1789-1869):

C'è una regione della vita dell'anima in cui realmente non penetra mai alcun raggio di coscienza; possiamo dunque chiamarla *Inconscio Assoluto* [...]. Inoltre abbiamo un *Inconscio Relativo*, cioè la sfera di una vita già pervenuta davvero alla coscienza, ma che contemporaneamente è ridiventata inconscia.²⁵

A questo punto, è necessario dare prova del massimo di lucidità storica: gli studi psichiatrici del giovane Freud matureranno esattamente su queste idee. *L'irrazionale* (quantomeno, il pro-

blema dell'*irrazionale*) è il grande tema dal quale nascerà, e sul quale si appunterà, la sua speculazione.

Poco per volta, d'altronde (ed eccoci alla seconda linea del nostro ragionamento), la teoria artistica comincia a rispondere.

Sulla grande via aperta dal Burke, come già detto, sono anzitutto fondamentali le riprese di Herder (1744-1803):

L'uomo di natura dipinge ciò che egli vede e come lo vede, vivo, potente, mostruoso; nel disordine e nell'ordine, come lo vede o l'ode, lo riproduce. Così ordinano le loro immagini non solo tutte le lingue selvagge, ma anche quelle dei greci e dei romani. Come le offrono i sensi, tali le espone il poeta; in specie Omero.²⁶

Ancora:

E, come in sogno, scopriamo in quei racconti il nostro duplice Io: quello che sogna e lo spirito che contempla il sogno, il narratore e l'ascoltatore [...]. È un meraviglioso potere accordato all'uomo questa involontaria e autonoma poesia dei racconti e dei sogni. Un regno sconosciuto eppure scaturito da noi, in cui passiamo degli anni, spesso tutta una vita, a vivere, sognare, vagare.

Ed in questo regno noi giudichiamo con maggiore perspicacia. Il mondo dei sogni ci dà le più serie indicazioni di noi stessi.²⁷

Schlegel (1772-1829) ricerca le origini mitologiche della poesia:

La nuova mitologia deve venir tratta dalla più remota profondità dello spirito, deve essere la più artistica di tutte le opere d'arte, perché deve comprendere tutte le altre, un nuovo letto e un nuovo vaso per l'antica eterna primigenia sorgente della poesia, la poesia infinita stessa che cela i germi di tutte le altre poesie.²⁸

Tali idee vengono confermate dalle dichiarazioni di poetica degli stessi artisti, come William Blake, che afferma:

Io non interrogo il mio occhio corporeo e vegetativo più di quanto interrogherei una finestra a proposito di una veduta. Io guardo attraverso di esso, non con esso.

All'Infinito dell'Inconscio, Wordsworth (1770-1850) dedica addirittura una poesia:

¹ Cfr. F. Caroli, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, in *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano 1988.

² G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*. La citazione è tratta dall'edizione Carabba, Lanciano 1930.

³ *Ibid.*

⁴ I confini espressivi del Ghezzi sono stati benissimo delineati da Anna Lo Bianco in *Pier Leone Ghezzi pittore*, Salerno 1985.

⁵ R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in *Vita Artistica*, 8-9, 1927. Vale la pena di avvedersi come alla cultura storico-artistica, in quel tempo, mancasse una solida consapevolezza della storia della Fisiognomica. Ciò che manca ancora oggi, per la verità.

⁶ F. Antal, *Hogarth and his place in European art*, London 1962; trad. it. Milano 1964.

⁷ H. Fielding, *The history of the adventures of Joseph Andrews, and of his friend Mr. Abraham Adams*, London 1742; trad. it. *Joseph Andrews*, Milano 1973.

⁸ R. Wittkower, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento* Firenze 1967.

⁹ W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Livorno 1761. Recentemente, nel 1989, l'*Analysis* è stata ristampata a cura di Miklos Varga.

¹⁰ Cfr. F. Caroli, *Giuseppe Bazzani*, cit.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ C. Goldoni, *Componimenti poetici per le felicissime nozze di Sue Eccellenze il Signor Giovanni Grimani e la Signora Catterina Contarini*, 1750.

¹⁴ J.O. de La Mettrie, *Histoire naturelle de l'âme*, La Haye 1745.

¹⁵ D. Diderot, *Sogno di d'Alembert*, 1769.

¹⁶ C.A. Helvétius, *De l'homme*, Londres 1773.

¹⁷ Voltaire, *Dizionario filosofico*, 1764.

¹⁸ J.J. Rousseau, *Emilio*, 1762.

¹⁹ P. Camper, *Dissertation physique de Mr. Pierre Camper, sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges...*, Autrecht 1791. L'opera è pubblicata postuma dal figlio dello scienziato, Adrien Gilles, che attende anche alla contemporanea edizione francese.

²⁰ I *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Frammenti fisiognomici per diffondere la conoscenza e l'amore per gli uomini) furono pubblicati – scaglionati nel tempo – a Lipsia fra il 1775 e il 1778. Una prima versione dell'opera, in due volumi, *Von der Physiognomik*, era stata pubblicata, sempre a Lipsia, nel 1772. L'edizione più completa è però quella francese, *Essai sur la physiognomie, destiné à faire Connoître l'Homme et à le faire Aimer* (i quattro volumi furono pubblicati nel 1781, 1783, 1786 e 1803). Tale edizione costituisce la par-

E S S A I
SUR LA
PHYSIOGNOMONIE,

DESTINÉ

A faire CONNOITRE l'Homme & à le faire AIMER.

P A R

JEAN GASPARD LAVATER,

CITOYEN DE ZÜRICH ET MINISTRE DU ST. EVANGILE

PREMIÈRE PARTIE.

Dieu créa l'Homme à son Image.



IMPRIMÉ À LA HAYE.

88. Il frontespizio del primo dei quattro volumi dell'edizione francese dei *Physiognomische Fragmente* di Lavater (1781-1803).

te più sostanziosa dei dieci volumi dell'enciclopedia fisiognomica di Moreau de la Sarthe (1771-1826), edita per la prima volta nel 1806-1807, e coronata da enorme successo nell'edizione del 1820.

²¹ La citazione è tratta da G.C. Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, a cura di N. Saito, Torino 1975, «Quaderno F» (aprile 1776-gennaio 1779).

²² *Ibid.*

²³ J. Baltrušaitis, *Aberrations*, cit.

²⁴ Novalis, *Inni alla notte e cantico dei morti*, 1797-1799; trad. it. Torino 1960.

²⁵ C.G. Carus, *Vorlesungen über Psychologie*, Leipzig 1831.

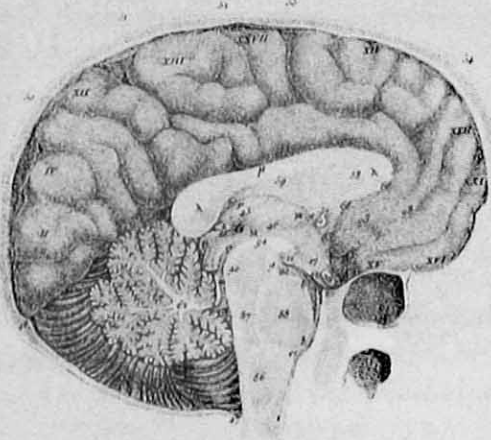
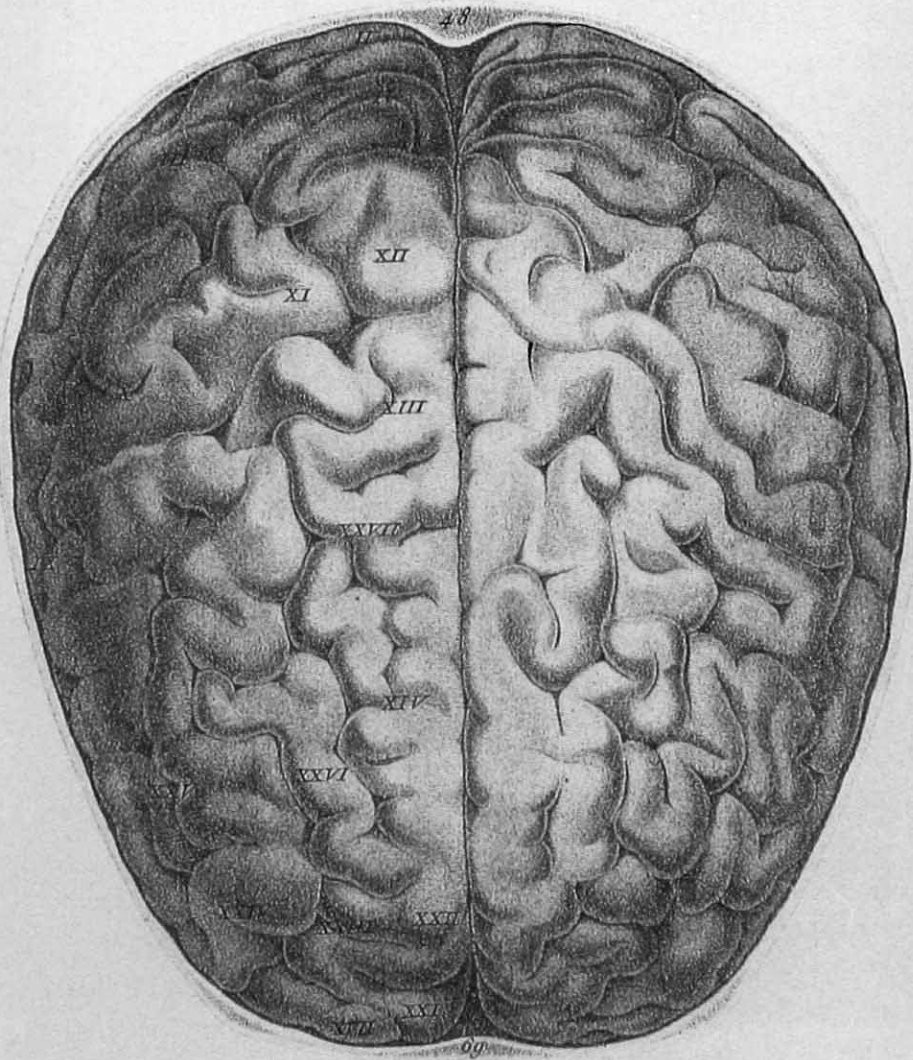
²⁶ J.G. Herder, *Intorno all'origine del linguaggio*, 1772.

²⁷ J.G. Herder, sulla rivista *Adrastea*, 1802.

²⁸ F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti d'estetica*.

²⁹ W. Wordsworth, *Il Preludio*, 1805.

³⁰ J.P. Richter, in *Sämtliche Werke*, Berlin 1826-1838.



Nel passaggio fra l'Illuminismo e il Positivismo, in quel crinale fra XVIII e XIX secolo che ha sullo sfondo la Rivoluzione romantica, la Fisiognomica simbolica di Lavater e la Patognomica (etimologia affine al greco πάθος – passione, stato d'animo – e γνώμη – conoscenza, sapere) a fondamento psicologico, ma pur sempre intuitiva, di Lichtenberg, si evolvono rispettivamente in *Frenologia* e *Mimica*. La prima studia la forma del cervello, e approfondisce i nessi fra forma e funzione, fra deviazioni dalla norma e patologia mentale. La seconda affronta l'aspetto *mobile* nella manifestazione delle Passioni, vale a dire la classificazione delle Espressioni; e da esse risale al carattere dell'individuo. È inutile precisare che Frenologia e Mimica avranno, nel corso del secolo, un cammino parallelo, e i raggiungimenti in un settore verranno applicati, talvolta dai medesimi studiosi, nel campo apparentemente concorrente. Tutto ciò in vista di una progressiva specializzazione delle scienze. Come vedremo (e come abbiamo parzialmente anticipato), la psichiatria su cui matureranno le idee del giovane Freud cresce cospicuamente nel campo della Frenologia.

Franz Joseph Gall (1758-1828), padre della Frenologia, nella sua infanzia nomade è accanito lettore di Herder (secondo il quale a ogni funzione naturale presiede un organo adeguato alla bisogna), e, durante i suoi studi di medicina e anatomia, nota che i suoi compagni più eccelsi nelle prove di memoria hanno tutti gli occhi grandi e sporgenti. Si tratta di una coincidenza, o esiste una correlazione fra conformazione degli occhi e capacità mnemonica?

Dallo studio sperimentale sulla conformazione del cranio (che determina la forma del cervello), nasce la teoria frenologica. Gall visita manicomi e penitenziari, seziona teste di giustiziati (è possibile non ricordare, fin d'ora, gli studi sulle teste dei giustiziati operate, qualche anno dopo, da Théodore Géricault?), in-

89. Franz Joseph Gall e Johann Caspar Spurzheim, *Mappa del cervello, da Anatomie et physiologie du système nerveux et du cerveau en particulier*, Paris 1810-1819.

daga da vicino persone di umili condizioni (c'è il precedente di Leonardo!), che si accusano vicendevolmente delle loro debolezze e perversioni; e riscontra così *in corpore vili* (cioè nei dati biografici dei suoi «pazienti») le sue osservazioni morfologiche. Le idee sostanziali delle sue ricerche vengono delineate già nella *Lettera aperta sul programma organologico* del 1798:

Il mio vero scopo consiste nell'investigare sulle funzioni del cervello in generale, e su quelle delle diverse parti in specifico; di mostrare come si possono individuare le differenti facoltà e inclinazioni per mezzo delle protuberanze e delle depressioni che si trovano sul cranio.¹

Pur dichiarandosi grande ammiratore di Lavater (e rimpiangendo anzi di non essere stato suo coetaneo, per integrare le rispettive ricerche), Gall prende ampia distanza dalle teorie dello studioso zurighese, e in generale dei fisionomisti settecenteschi. La forma che definisce le funzioni *non è quella facciale*, ma quella cerebrale, che può essere dedotta da quella del cranio. I frenologi negano che dalla forma del naso, del mento, o addirittura dalla capigliatura e dalle mani, sia possibile leggere un carattere. Ammettono tutt'al più che l'abitudine a esercitare una certa facoltà o una certa inclinazione possa donare ai muscoli del viso una conformazione piuttosto che un'altra. Gall arriva a stabilire una vera e propria topografia cerebrale (fig. 89), come farà poi la moderna neurologia; le corrispondenze fra zone cerebrali e funzioni, determinate dal suo metodo, si riveleranno inesatte, ma non c'è dubbio che – scientificamente parlando – i passi compiuti dallo scienziato sono considerevoli.

L'arte, in ogni caso (questo ci interessa), è alle porte. Gall sostiene che la Frenologia è indispensabile per il pittore al fine di raffigurare correttamente il carattere e i sentimenti dei suoi personaggi. Idea che verrà spinta alle estreme conseguenze da un suo allievo, Alessandro David, come sempre più realista del re.² Secondo tale studioso, nei busti scolpiti dagli antichi (che nulla conoscevano della «topografia» cerebrale) esiste una perfetta corrispondenza fra i principi frenologici e il carattere dei personaggi raffigurati. Unica eccezione, Venere: impareggiabile modello di bellezza nel corpo, ma sostanzialmente un'idiota, secondo i principi della Frenologia, per la forma e la dimensione del suo cranio.

Un altro discepolo di Gall, Alexandre Ysabeau (1793-1873) – il quale fa quel che può per considerare la Frenologia come una prosecuzione e un completamento della Fisiognomica, sostenendo che «si tratta di due divisioni dell'umano sapere [...] devono collegarsi l'una all'altra, e, per essere studiate con frutto, devono esserlo contemporaneamente»³ –, Ysabeau, dicevo, ha la buona intuizione di scrivere che pittura e scultura sono fisiognomicamente più corrette della fotografia, perché quest'ultima può distorcere alcuni tratti rispetto ad altri.

Ma non credo che valga la pena di insistere. Johann Caspar Spurzheim (1776-1832), allievo e collaboratore di Gall, divulga le teorie del maestro in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove vive e insegna per qualche tempo.⁴ Lo scozzese George Combe (1788-1858) allarga il campo della Frenologia tenendo conto delle complessioni fisiche e di altre componenti corporee, cioè dell'insieme dell'organismo e del rapporto fra le sue parti. Il mondo anglosassone conosce un vero e proprio consumismo frenologico, con la nascita di società craniologiche, e pubblicazioni più o meno agguerrite sull'argomento. Negli Stati Uniti la febbre divampa. I fratelli Powel aprono a Philadelphia, nel 1835, il primo locale in cui, dietro pagamento di una tariffa fissa, viene svelato il carattere attraverso la lettura del cranio: il cliente riceve una scheda che riporta il punteggio (da 1 a 7) assegnato a ciascuna facoltà.

Il successo è tale che i fratelli si trasferiscono a New York, dove aprono un nuovo locale che si chiama «Phrenological Cabinet»; chi fosse impossibilitato a recarvisi di persona, può inviare un buon dagherrotipo, e usufruirà del servizio craniologico per corrispondenza. Nascono servizi frenologici ambulanti. Gli imprenditori non assumono personale che dopo certificazioni craniologiche. Si pubblicano manuali che insegnano a leggere il cranio. In Europa, un impiegato delle Ferrovie, tale Spencer, inventa il *cefalografo*, strumento per misurare correttamente le proporzioni del cranio.

A noi importa suggerire un clima che coinvolge interamente i primi decenni del secolo.⁵ La Frenologia ha un successo che tocca strati addirittura popolari. La Frenologia si appella esplicitamente alle arti figurative. E gli artisti non possono ignorarne né le problematiche né i dettami: con quanta consapevolezza e quanto discernimento, spetta alla discrezione critica comprendere e dire.

Il domestico, «realistico» Ottocento è in realtà secolo intricatis-simo. Parallelamente al lavoro dei frenologi prosegue quello degli alienisti. Istanze umanitarie e problemi di ordine sociale, che coincidono ovviamente con la Rivoluzione francese, sollevano il problema drammatico dei manicomi. Come narra il Marchese De Sade, questi luoghi rigurgitano di una popolazione disperata, composta da delinquenti occasionali, criminali, vecchi, cerebrolesi, che convivono in una condizione del tutto subumana. Vengono posti in discussione i codici penali europei, e si introduce la norma secondo la quale l'imputato può essere giudicato colpevole solo se è nelle sue piene facoltà mentali. Ciò che crea problemi teorici immensi.⁶

Filantropi come Pinel, che «libera i folli dalle catene», e medici come il suo allievo Esquirol, o l'allievo di quest'ultimo Georget, studiano la psiche da un punto di vista diverso da quello frenologico: *con loro si affaccia all'orizzonte la moderna psichiatria*. Comincia, insomma, un lungo conflitto fra queste teorie e le idee frenologiche, un dibattito che ha per oggetto le relazioni esistenti tra lesioni cerebrali e alienazioni mentali, oppure tra passioni indomite e alienazioni mentali dovute a cause organiche, al fine di stabilire la pericolosità e inevitabile recidività, o invece la curabilità, di chi è stato autore di crimini.

Di Philippe Pinel (1745-1826), i più moderni studi hanno messo in dubbio il gesto che l'ha reso famoso, la liberazione dei folli dalle catene alle quali erano legati nei manicomi settecenteschi. Ma non c'è dubbio che, nel lungo esercizio della professione psichiatrica, presso l'ospedale di Bicêtre prima, e poi presso la Salpêtrière, Pinel libera i folli da molte catene sociali, adottando una terapia che egli stesso definisce «trattamento morale», una terapia che in qualche modo prevede la psicologia behavioristica dei nostri giorni, e che in ogni caso esclude a priori gli interventi fisico-farmacologici. I principi terapeutici del medico francese si basano sulla curabilità della malattia mentale, almeno in molte sue manifestazioni, principi fondati sulla convinzione che tali malattie sono spesso sostanzialmente indipendenti da cause organiche.

Non è chi non veda la perfetta assonanza fra tale dibattito e quello odierno sulle cause organiche, o meno, dei fenomeni depressivi.⁷

Per ciò che riguarda strettamente la Fisiognomica, Pinel, dopo uno studio prolungato sui crani, dichiara che solo negli stati di

alienazione quali la demenza e l'idiotismo congenito ha riscontrato una particolare configurazione craniosa, ma che per quanto riguarda le altre conformazioni ritenute da Greding⁸ causa di forme di alienazione, le ha riscontrate anche in persone mentalmente sane. Vero è che per il nostro medico la *moral* dell'uomo è costituita dagli affetti, dalle emozioni, dalle passioni, e che a questo punto è tempo di sostituire la dialettica *moral-physique* alla dialettica *âme-corps* di diderotiana memoria, al fine di distanziarsi dalla tradizione metafisica, e di pensare le due componenti dell'umano come realtà di ordine empirico-terreno. Per Pinel, il folle è un uomo che si è solamente *smarrito* (la parola più usata – della quale appare inutile sottolineare la modernità – è *aliénation*); la malattia non è altro che una perdita grave – ma reversibile – di facoltà intellettive e affettive.

Jean-Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840) frequenta la Salpêtrière, dove diventa l'allievo preferito di Pinel, e nel 1802 fonda, proprio davanti ad essa, una casa di cura per alienati di ricca estrazione sociale. Da tale pratica terapeutica, nel 1805, nasce *Des passions*, la sua tesi di dottorato. La follia si manifesta, infatti, per lui, come eccesso di una Passione che è sfuggita al controllo razionale, ma che rientra pur sempre nella normalità, e come tale va curata. Un metodo terapeutico assai utilizzato è il «gioco della fisionomia»,⁹ che permette al medico di dialogare con il paziente attraverso le espressioni del viso, i mutamenti dello sguardo e i cambiamenti di stati d'animo.

In ogni caso, per Esquirol, l'«alienazione non implica affatto la lesione organica del sistema nervoso, ma soltanto l'alterazione delle sue funzioni», talché *disordine morale e volontà depravata* possono coesistere con l'integrità delle funzioni mentali. L'organicità (la corporeità) delle passioni si manifesta nelle alterazioni degli *organi epigastrici*, ma soprattutto nelle variazioni dei *tratti fisiognomici*. Gli effetti organici della passione e i tratti fisiognomici rappresentano quindi il *corpo della follia*.

Attenzione! Attenzione perché è in questo momento che la Fisiognomica (o Physiognomonie) entra nel bagaglio teorico degli alienisti, cioè della Psicologia non solo teorica ma clinica!

Le conseguenze artistiche saranno immediate, anche se ci piace tacerle ancora per un po'... E Freud è alle porte.

La Fisiognomica, aderendo alla problematica più generale dell'«influenza delle Passioni sull'economia vivente» (oggetto di indagine anche da parte di Crichton, Pinel e Cabanis), occupa

un posto di rilievo nell'opera di Esquirol, che anzitutto si documenta sull'opera di Lavater, per la quantità di informazioni che può fornirgli. E da lì è indotto a risalire al trattato seicentesco del Cureau de La Chambre, del quale abbiamo già parlato. Col risultato che quando Esquirol, nel 1811, entra alla Salpêtrière, lo studio della Fisiognomica applicata alla cura della malattia mentale si moltiplica, e si arricchisce grazie alla fondazione della cosiddetta «iconografia manicomiale», che comporta una stretta collaborazione fra pittori e medici. I primi ritraggono i pazienti delle case di cura, e spesso tali immagini vengono pubblicate nei testi adottati dagli studenti...

Etienne-Jean Georget (1795-1828), l'allievo più intelligente di Esquirol,¹⁰ come abbiamo già accennato, si getta nel campo vergine della interpretazione dei codici penali, i quali, nel dichiarare la non imputabilità per i crimini avvenuti in condizioni di infermità mentale, non distinguono tra follia parziale e follia integrale.

La meditazione di Georget (morto trentatreenne come il suo contemporaneo Géricault...) mette in discussione il principio di Esquirol secondo il quale le Passioni hanno sede organica nella zona epigastrica, e le facoltà intellettuali nel cervello. In *De la folie* (1820) indica un'unica sede per tutte le anomalie mentali, da identificare con l'«alterazione delle funzioni del sistema nervoso in generale, e soprattutto del cervello». Ma solo un anno dopo, nel 1821, in *De la physiologie* (entrambi i libri vengono pubblicati a Parigi), modifica consistentemente le sue idee in senso materialistico, e sostiene che

il cervello è la sede immediata, la causa organica essenziale, lo strumento principale di tutti i fenomeni intellettuali, delle sensazioni, delle combinazioni dello spirito, delle passioni, delle affezioni: il punto di partenza dei movimenti volontari, di tutte le operazioni dell'organismo che si fanno con coscienza.

Infine, il colpo di scena. Nel 1826, due anni prima della morte, verga un testamento in cui nega tutto ciò che ha sostenuto nel 1821:

Avevo appena messo a punto la *Physiologie du système nerveux*, quando nuove meditazioni su un fenomeno assolutamente straordinario, il sonnambulismo, non mi permisero più di dubi-

tare dell'esistenza in noi di un principio intelligente del tutto differente dalle esistenze materiali. Si tratterà, se si vuole, dell'anima e di Dio.¹¹

(Ci accingiamo a mostrare come sul fenomeno del sonnambulismo sia indotto a meditare anche un pittore campione di «materialismo»: Gustave Courbet.)

In sintesi, il presente studio è particolarmente interessato al fatto che Georget inserisca la follia omicida nell'ambito delle monomanie (non dimenticando che i famosi *Folli* di Géricault, fin dalla loro comparsa sulla scena della pittura, furono ritenuti affetti da ben specifiche *monomanie*). Il monomane omicida può essere mosso sia dal delirio della ragione che dal turbamento della volontà. Può essere incapace di dominare la sua volontà intorno a uno specifico oggetto, e conservare invece integra la facoltà di ragionamento su tutto il resto. Al massimo, col tempo, potranno essere colpite anche le capacità intellettive, e il paziente potrà cadere nella demenza o stupidità (con tutti gli interrogativi che illustreremo fra poco, è difficile scompagnare tale descrizione dai volti di monomaniaci messi su tela da Géricault).

In un pomeriggio del secondo Ottocento, oltre mezzo secolo dopo la scomparsa del pittore, nella polvere di un granaio francese, vengono trovate cinque tele arrotolate di Théodore Géricault (1791-1824), che raffigurano una serie di *Folli*, contrassegnati – come si capisce e si diagnostica ben presto – da una specifica monomania (figg. 90-91). Il ritratto forse più noto e inquietante della serie è quello del *Monomaniaco rapitore di bambini*. Il mistero è fittissimo; e l'evento, per la storia dell'arte, è di portata incalcolabile. Sui dipinti, eseguiti poco prima della morte dell'artista,¹² si è ipotizzato di tutto: essenzialmente che Géricault li realizzi in occasione del suo ricovero in manicomio, sotto la guida di Georget (nell'ottica appena illustrata), per curare le proprie stesse turbe psichiche; oppure che le tele debbano servire da documentazione scientifica nelle lezioni agli allievi (secondo la prassi di cui abbiamo riferito).

La verità è che non si sa nulla di sicuro. Gli studi più recenti sembrano addirittura escludere che Géricault abbia mai conosciuto Georget, e suggeriscono che il pittore sia stato caso mai





90. Théodore Géricault, *Monomaniaco rapitore di bambini*, olio su tela, 64,8 × 54 cm, Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts.

91. Théodore Géricault, *Monomaniaco del comando militare*, olio su tela, 81 × 65 cm, Winterthur, Collezione Reinhart am Römerholz.

in rapporto con Esquirol (in termini di stretta teoria psicologica, l'ipotesi sembrerebbe in effetti più probabile). E su una documentata finalità dei ritratti non si è aperto, neppure in occasione della mostra parigina citata in nota, il benché minimo spiraglio.

Restano cinque volti che – per livello di qualità – afferrano il problema della Follia là dove l'aveva abbandonato Leonardo da Vinci, volti che sembrano conoscere tutto dei progressi della

scienza psicologica non solo nei decenni, ma nei secoli trascorsi, e che mettono il tema della Fisiognomica, dunque del Profondo, sul tavolo anatomico in cui opererà la psichiatria positivista del giovane Sigmund Freud (stiamo, d'altronde, per arrivarci). In questi volti compiti ed estranei, in questa alterazione che coincide con la malattia stessa della vita umana, Géricault fissa il termine finale della sua esplorazione in un'«Africa interiore» (quella evocata, poche pagine fa, dal Richter) omicida esattamente come l'Africa geografica e appestata di Rimbaud.

Disponiamo di due soli appigli per motivare, almeno superficialmente, questa gigantesca montagna che appare – all'improvviso, e si direbbe senza senso (speriamo, in realtà, di spendere molte fatiche proprio per sopperire a tale bisogno) – nelle piane della storia dell'arte.

Il primo è un indizio sul quale ci siamo già fuggevolmente soffermati. Quando Esquirol, nel 1811, entra alla Salpêtrière, instaura una stretta collaborazione con alcuni pittori, e avvia la cosiddetta «iconografia manicomiale». Come abbiamo visto, la Fisiognomica ha un ruolo importante nella terapia delle malattie mentali. Sostiene lo stesso Esquirol nella silloge del 1838:

Lo studio della fisionomia non è un soggetto di futile curiosità; questo studio aiuta a districare il carattere delle idee e delle affezioni che dominano il delirio di questi ammalati. Quanti risultati interessanti si potrebbero ottenere da un simile studio! Ho fatto disegnare più di 200 alienati con questa intenzione; forse un giorno pubblicherò le mie osservazioni su questo interessante argomento.¹³

L'autore dei disegni, voluti da Esquirol in vista del libro concepito e mai realizzato, è un ritrattista di mediocre qualità e di cultura neoclassica, Georges-François-Marie Gabriel (1775-1836; fig. 92), che collabora con Esquirol quando questi è direttore del manicomio di Charenton. L'album contenente i disegni (intitolato *Têtes d'aliénés dessinées par Gabriel, pour un ouvrage de M. Esquirol relatif à l'aliénation mentale, œuvre non publiée*) è tuttora visibile alla Bibliothèque Nationale di Parigi, dalla quale fu acquistato nel 1831.

In realtà, Esquirol è affiancato costantemente da due collaboratori, il pittore e l'incisore: prima viene eseguito il ritratto, poi se ne ricava l'incisione per la stampa. Gli schizzi grafici hanno il fi-



92. Georges-François-Marie Gabriel, *Teste di alienati: Ecclesiastico diventato idiota*, 260 × 167 mm, da *Têtes d'aliénés dessinées par Gabriel...*, album di disegni, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.

ne di rendere visibile il collegamento fra l'osservazione empirica e la categoria patologica di cui fanno parte i pazienti.¹⁴

Potrebbe insomma essere accaduto l'impensabile. Un po' per esperimento, un po' proprio a fini terapeutici, Esquirol potrebbe essersi procacciato un collaboratore infinitamente più dotato



93. Jacques-Louis David, *Studi di fisiognomica*, matita nera su carta beige, 131 × 200 mm, San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts, The Fine Arts Museums of San Francisco.

degli altri. E questi – a sua volta un po' per gioco, un po' per profondissimo coinvolgimento nella materia sollecitante e sconosciuta – potrebbe aver realizzato cinque supremi capolavori della pittura contemporanea.

Il secondo appiglio di cui disponiamo per motivare la serie dei *Folli* è legato a una visita, quella che Géricault fa a David (nel novembre 1820) durante il suo estremo esilio a Bruxelles. Che Géricault abbia sempre ammirato David e si sia sempre ispirato alla sua arte, ma direi proprio alla sua moralità artistica, è cosa nota. Ma non si era mai posta attenzione, come ha fatto Dorothy Johnson, al fatto che gli ultimi anni di David sono ossessionati dal problema della Fisiognomica:

Infatti, queste teste d'espressione disegnate, poi riprese da David, giorno dopo giorno, in modo quasi ossessivo, sono riflessioni sull'espressione del viso e sui poteri della fisionomia e della frenologia, che David apre a una infinità di pensieri e di sentimenti. L'artista, verso la fine della vita, ha inteso tornare a un genere, la



testa d'espressione, che era ancora un esercizio essenziale quando ha iniziato la carriera, al punto da essere posto al di sopra di ogni altra rappresentazione della forma umana, nella teoria e nella pratica dell'arte.

Ancora:

A Bruxelles, David solleva di nuovo la questione. Bisogna allora interrogarsi sui motivi di queste opere così strane. Per quelle che si avvicinano alla caricatura, la risposta è facile. Per le altre, possono esistere molte interpretazioni. David faceva convivere molte teste nello stesso disegno; e la loro interazione dava allora vita a una specie di recita.¹⁵

È il caso degli *Studi di fisiognomica* (1819), che mostriamo, del Museo di San Francisco (fig. 93).¹⁶

Nel suo viaggio, Géricault potrebbe insomma essere stato pesantemente suggestionato dall'estrema, ma importantissima, apertura del mito David. E potrebbe poi aver inverato a Parigi –

94. Louis-Léopold Boilly, *Trentacinque teste d'espressione*, olio su legno, 19 × 25 cm, Tourcoing, Musée Municipal des Beaux-Arts.

cogliendo quasi l'occasione del ricovero – le idee maturate a Bruxelles.

Un'ipotesi rafforza l'altra. E adesso non siamo forse lontani dalla verità.

Alla cultura neoclassica e rivoluzionaria, nei primi decenni del secolo, le ricerche fisiognomiche devono certamente molto; e ciò è dovuto probabilmente all'antico precedente «moralistico-didascalico» di Jean-Baptiste Greuze. Louis-Léopold Boilly (1761-1845), in giovinezza pittore di temi sociali nel pieno cuore della società napoleonica, con la Restaurazione e con Luigi Filippo entra in uno spirito per così dire «hogarthiano», e ama descrivere i riti e le mitologie della borghesia che sta per entrare nelle pagine di Balzac. La sua celeberrima litografia *Trentacinque teste d'espressione* (1823; ne mostriamo qui una derivazione in pittura, fig. 94) è una specie di panoramica, certamente ispirata da Hogarth, dei più diversi sentimenti e delle più rimarchevoli passioni umane. Per un commento, passiamo la parola allo Hofmann, che mette bene in luce i rapporti con la cultura contemporanea:

Si possono interpretare i disegni delle teste di Boilly, a gruppi di cinque, come un commento per immagini ai frammenti fisiognomici di Lavater [...]. In queste trentacinque teste, dove questa formula è spinta all'estremo, tutte le generazioni, tutte le classi sociali, sono rappresentate. Il gruppo centrale comprende l'autoritratto di Boilly, quello di suo padre e quello di sua moglie. Ma l'elemento di follia espresso in questi personaggi diventa una smorfia voluta, che mette in rapporto quest'opera con le smorfie volute nel momento in cui si compara quest'opera con i ritratti dei folli eseguiti da Géricault e i *Quatre frères déments* di Chodowiecki.¹⁷

E si arriva così al caso più sorprendente di interesse per le scienze *inconscie*, che è reperibile nell'artista «realista» per eccellenza, Gustave Courbet (1819-1877), nell'opera *La Sonnambula* (fig. 95), dipinta verso il 1855, a testimonianza evidente dei dubbi «spirituali» che coinvolgono il pittore, intorno a quel tema del sonnambulismo che – come abbiamo già visto – ha messo in crisi le diurne convinzioni dello stesso Georget.

Echi di «mesmerismo»; interrogativi intorno alle potenzialità e al funzionamento dell'ipnosi: temi di gran voga in tutta la cul-



95. Gustave Courbet,
La Sonnambula,
Besançon, Musée
des Beaux-Arts.

tura parigina. Quel che è certo è che troviamo un Courbet completamente diverso da quello della sua immagine tradizionale. È ben vero che la potenza del ritratto materico e «giorgionesco» gli appartiene interamente; ma nella strepitosa intensità degli occhi magici e stregati, nel «viaggio» interiore di una figura (probabilmente, la sorella dell'artista) così lontana dalla pienezza carnale della quale Courbet fa la propria poetica, non possiamo non ravvisare un passaggio fondamentale, una lontana

luce, per l'approfondimento e poi per la distruzione del *personaggio* che esploderanno definitivamente con Van Gogh.

E giacché siamo in tema di cultura «realista», corre l'obbligo, a questo punto, di ricordare che se vi fu un artista costantemente, quasi quotidianamente informato sull'evoluzione degli studi fisiognomici, sulla frenologia di Gall, sulla scienza naturale di Etienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), e soprattutto sui progressi dell'antropologia criminale, questi fu Honoré de Balzac (1799-1850), durante l'intera stesura della *Comédie humaine* (1842-1847).

Lo scrittore insegue disperatamente una copia dell'opera di Moreau de la Sarthe (l'abbiamo già detto), frequenta i circoli frenologici, e certamente cita il suo amico Saint-Hilaire quando, in *Le père Goriot* (1834), considera la «natura sociale una natura nella natura», e vede «in ogni personaggio un tipo, e in ogni tipo l'elemento di una classificazione naturalistica della specie umana».

Le citazioni potrebbero essere infinite. Accontentiamoci di ricordare che lo studente di medicina Bianchon, nello stesso romanzo, guardando un'anziana signora, osserva:

Io che sto studiando le teorie di Gall, ho notato che quella ha le bozze di Giuda.

E ancora:

In armonia col torso, quel cranio e quel viso, abbinati a capelli corti e rosso-mattone che davano un'impressione spaventosa di forza e di astuzia, s'illuminarono sinistramente come se fossero investiti dalle fiamme dell'inferno [...]. Il sangue gli salì al viso e gli occhi gli brillarono come quelli di un gatto selvatico. Sobbalzò con un guizzo traboccante di energia così feroce e ruggì così forte da strappare grida di terrore a tutti i pensionanti. A quel sussulto da leone, tutti gli agenti tirarono fuori le armi.

E d'altronde, sarà lo stesso Vincenzo Morello, nel 1901 (*Balzac e l'antropologia criminale*, in *Nuova Antologia*), a intuire le preveggenze dello scrittore per una ricerca ancora *in fieri*:

Tutto quello che l'antropologia criminale ha osservato, sperimentato, provato e riprovato nelle sue lunghe inchieste e nei suoi

studi più sicuri, Balzac aveva già osservato, divinato, descritto, cinquant'anni prima.¹⁸

A questo punto è però necessario dire che la spinta propulsiva della Fisiognomica (come scienza totalizzante ma specifica, pur con le diverse accezioni di Patognomica, Frenologia e via dicendo) va esaurendosi.

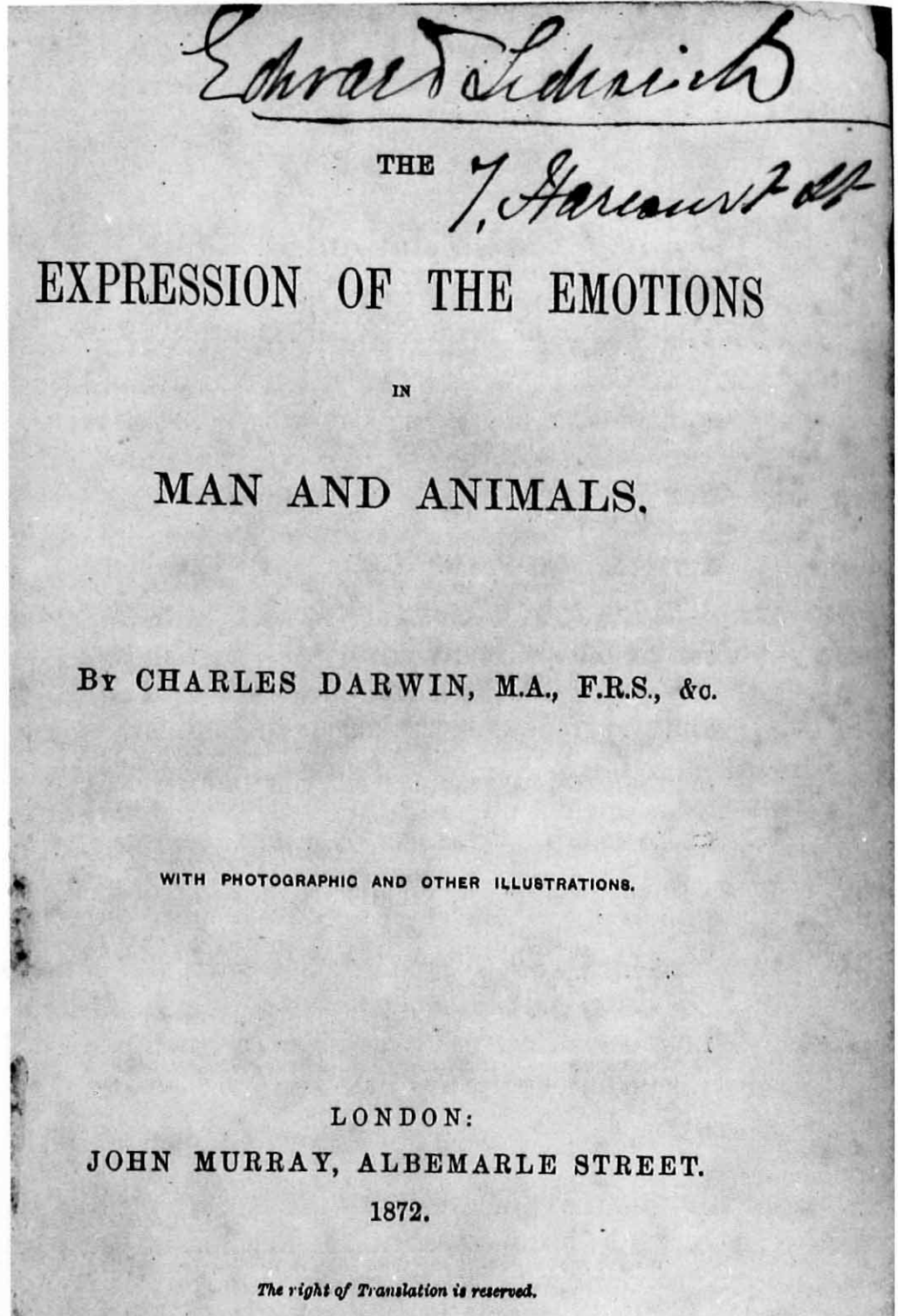
E ciò accade soprattutto riguardo all'arte. Una disciplina che per secoli ha detenuto un ruolo d'avanguardia nello studio della psicologia umana (con un conseguente ruolo d'avanguardia nel determinare i rapporti fra Pittura e Psicologia), diventa una pratica, talvolta una curiosità, di retroguardia, sulla quale le idee più avanzate dell'invenzione figurativa non possono più fare affidamento. E tale caduta qualitativa si verifica, come normalmente accade, proprio nel momento di massimo successo «quantitativo» di una teorizzazione che perde progressivamente i propri parametri e il proprio statuto.¹⁹

Vero è che la Fisiognomica, nel clima delle scienze positive, diventa qualcosa d'altro. Lo studio del volto umano (e di ciò che vi sta dietro) continua; anzi si incentiva. Ma si specializza, come accade a tutte le scienze degne di questo nome. Confluisce nell'Antropologia. Confluisce nella Criminologia. Confluisce, attraverso gli studi psichiatrici, nel rinnovato slancio della Psicologia, che sta per diventare Psicoanalisi.

L'arte, con la sua intrinseca voracità, si abbevera qui. A tutto questo. Anche se il suo estremo sbocco verso il XX secolo coinciderà con il passaggio delle colonne d'Ercole che dividono il Mediterraneo della Psicologia tradizionale dall'Oceano della Psicoanalisi.

Nel quadro sconfinato e capillare di una trattatistica positivista, come ho suggerito in nota, quasi immobile; una trattatistica che, con le sue modeste problematiche, proietta a livelli stratosferici di genialità Leonardo da Vinci e i suoi immediati successori; in questo quadro diramato ma abbastanza stantio, che la più avanzata creazione artistica deve forzatamente scavalcare (come già detto, sta nascendo il concetto di «avanguardia»), tutti i teorici dell'espressione prima di Charles Darwin (1809-1882) partono dalla premessa che l'uomo sia comparso sulla terra con le sue caratteristiche attuali. Ed è dunque con Darwin

96-97. L'edizione originale e la prima traduzione italiana dell'*Espressione dei sentimenti* di Charles Darwin.



che la Fisiognomica entra nei territori dell'Antropologia, e imprime il primo drammatico trauma alle acque stabilizzate della cultura di metà secolo.

Per Darwin è insensato ritenere che «le scimmie siano state dotate di muscoli speciali unicamente allo scopo di esibire le loro

CARLO DARWIN

**L'ESPRESSIONE DEI SENTIMENTI
NELL'UOMO E NEGLI ANIMALI**

PRIMA VERSIONE ITALIANA
COL CONSENSO DELL'AUTORE

PER CURA DI
GIOVANNI CANESTRINI

PROFESSORE DI ZOOLOGIA ED ANATOMIA COMPARATA NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

E DI
FRANC. BASSANI
DOTTORE IN SCIENZE NATURALI



TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
33, Via Carlo Alberto, 33.
1878

orrende smorfie». La teoria delle espressioni, secondo Darwin, va iscritta nella teoria dell'evoluzione; non esiste un meccanismo statico dell'espressione, ma esiste un immenso processo evolutivo che determina espressioni evolute secondo le finalità naturali.

Com'è noto, infatti, la teoria dell'evoluzione darwiniana è fondata sulla legge della selezione naturale, conseguenza causale della lotta per la sopravvivenza. Tutto ciò lascia scarso spazio per la *psicologia*, parola che infatti l'antropologo non usa mai. Darwin parla di *emozione* (nella lotta per la sopravvivenza), e studia la manifestazione esterna della medesima, l'*espressione*, che può essere controllabile e interpretabile.

Concretamente, Darwin manda avanti due linee di ricerca parallele, poiché pensa che l'evoluzione della specie è un processo unitario, ma va studiata seguendo la separazione tradizionale fra *corpo* e *mente*. Le idee sull'espressione cominciano a essere appuntate nei *Taccuini* del 1838-1840, e da questo momento in poi si può dire che esista una speculazione darwiniana su temi psichici e sperimentali, anche se l'antropologo sembra sfuggire deliberatamente una formalizzazione «psicologica» di temi che sono tuttavia evidentemente legati alla psiche.

La teoria delle espressioni di Darwin si fonda su tre principi.

Il primo è il *principio delle abitudini associate utili*, secondo il quale alcuni atti complessi dell'espressione rispondono a un'utilità diretta o indiretta in certi stati d'animo, giacché interpretano particolari sensazioni. Quando si ripresenta un dato stato d'animo, l'espressione – per forza d'abitudine o per associazione noi diremmo psichica – tende a ripetere gli stessi movimenti. Esiste naturalmente una tendenza all'occultamento delle espressioni, ma in questo caso i muscoli che sono meno soggetti al controllo della volontà tendono ugualmente a contrarsi, ciò che permette comunque di intuire il movente delle emozioni (inutile dire come quest'idea – così formalizzata – sia stata assunta dalla letteratura, per esempio poliziesca). In questi casi, per abitudini accumulate nel corso di molte generazioni, le cellule sensoriali mobilitano le cellule motorie prima di mettersi in comunicazione con le cellule nervose, che governano la coscienza e la volontà.

Il secondo è il *principio dell'antitesi*, che inverte i comportamenti del primo principio, e induce a movimenti espressivi, anche se privi di utilità, per manifestare stati d'animo opposti a quelli presi in esame nel primo principio. La tendenza a tali moti espressivi può diventare ereditaria, quando è divenuta pratica abituale per molte generazioni.

Il terzo è il *principio degli atti determinati dalla costituzione del sistema nervoso*, che sono totalmente indipendenti dalla volontà

e, in certi limiti, anche dall'abitudine. Quando il sistema sensoriale è fortemente mobilitato, si genera un eccesso di energia nervosa che si propaga in infinite direzioni, e crea effetti espressivi che derivano dall'azione diretta del sistema nervoso (fig. 98). Si spiega così il cambiamento repentino del colore del viso e dei capelli – che testimonia l'influsso diretto che il sistema nervoso ha sull'organismo –, la sudorazione eccessiva, il mutamento di battito cardiaco, il tremore dei muscoli, e via dicendo.²⁰

A proposito della Fisiognomica, Darwin non si pronuncia esplicitamente, ma sembra comunque ricercarne una motivazione «positiva»:

Essa sembra dipendere dal fatto che persone diverse usano frequentemente muscoli facciali diversi a seconda della loro disposizione mentale, per cui questi muscoli possono svilupparsi più del normale; e di conseguenza le rughe e i solchi che si formano sui loro volti a causa della contrazione abituale diventano così più profondi e vistosi.²¹

Il più rispettabile, anche autorevole, discepolo italiano delle idee di Darwin è Paolo Mantegazza (1831-1910), che si propone addirittura di sviluppare la teoria delle espressioni del maestro stesso. Riteniamo utile soffermarci su di lui, per tre motivi: anzitutto, perché presta un'attenzione specifica alle arti figurative, tant'è che nel 1876 pubblica un *Atlante della espressione del dolore* corredato da istantanee e fotografie che riproducono disegni, opere d'arte e sculture; in secondo luogo, perché l'*espressione del dolore* sta per diventare la tematica di punta della grande pittura contemporanea (si pensi solo a Van Gogh e a Munch); infine, perché il quadro teorico del buon Mantegazza offre uno spaccato esemplare del livello «basico» della cultura positivista, la quale, se con Darwin ha aperto orizzonti improvvisamente sconvolgenti (un rivoluzionario come Gauguin ne ha certo percepito almeno gli stimoli fondamentali), nel suo «passo» normale si dimostra sempre più lontana dalle richieste della modernità.

Mantegazza, dunque, valuta i risultati conseguiti dai fisionomisti e dagli antropologi, e sottolinea (con qualche fretta, in verità, soprattutto per un allievo di Darwin...) i consistenti risultati conseguiti dai primi e i modesti raggiungimenti dei secondi. In mezzo colloca gli artisti, che formulano giudizi espressivi in

98. Charles Robert Darwin, *Obliquità delle sopracciglia*, da *The expression of the emotions*, London 1872, tav. II.

Tab II



relazione alla scuola pittorica di appartenenza (dagli scienziati non si può pretendere cultura artistica, come dimostrerà il caso di Freud, ma quali saranno state le reali conoscenze, soprattutto moderne, del Mantegazza?).²²

Lo studioso è interessato essenzialmente alla mimica, la quale può avere anche finalità difensive, in quanto permette di percepire attitudini di minaccia o di aggressione. Essa è strettamente collegata all'intensità delle emozioni, infatti la mimica del pensiero è meno espansiva, cioè meno evidente, della mimica del sentimento. I principi di Darwin vengono ridotti da tre a due, in quanto il terzo delinea verità evidenti, senza motivarle a sufficienza. E quanto alla Fisiognomica, essa è effettivamente scienza rivelatrice, perché lascia sul volto testimonianze indelebili dei sentimenti cui una persona è sottoposta nel corso della propria vita:

È quasi impossibile che un uomo dai trent'anni in su non vi lasci leggere qualche pagina della sua vita, che non vi rilevi qualche sua virtù o qualche piaga morale.

Il che suggerisce accorgimenti utili, anche commoventi, dettati dal buon senso:

I muscoli dell'occhio son sempre quelli che più degli altri resistono all'ipocrisia e ubbidiscono invece all'emozione vera, che parte dai centri nervosi. Si può piangere con l'animo inondato di gioia, si può ridere con l'animo straziato; ma è quasi impossibile affrontare apertamente lo sguardo altrui, quando si sente il bisogno di nascondere un'emozione. Molte volte l'emozione che si vuole occultare è così forte, che il guardar di fianco o dare allo sguardo un atteggiamento incerto non basta più; e allora si chiudono gli occhi convulsamente e si fanno spasmodiche contrazioni delle labbra, o del naso, o si sbadiglia. Diffidate sempre di questi segni.²³

Talché, non bisogna essere ingenerosi. Questo non è Balzac, ma un po' sarà Grazia Deledda. Non è Flaubert, ma comincia a prevedere D'Annunzio.

Chi pone l'Italia all'avanguardia della scienza europea, utilizzando la scienza fisiognomica ai fini di quella che va definendosi come «criminologia», è Cesare Lombroso (1835-1909), geniale figura di poligrafo e di ricercatore, le cui idee sono cadute largamente in disuso, ma che ai loro tempi godettero di fama europea, e giunsero a interessare lo stesso Freud.

99. Cesare Lombroso, *Epilettici*, da *L'homme criminel, criminel-né, fou, moral, épileptique*, Paris 1887, tav. 15.

Nelle sue innumerevoli opere (fra le quali è necessario citare almeno i fondamentali *Genio e Follia*, 1864; *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, 1876, con anticipi di pubblicazione nel 1872-1874, e un'ultima edizione in tre volumi con l'aggiunta di un *Atlante* nel 1897, intitolata *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*: tale variazione di titolo indica qualche aggiustamento di rotta nelle idee dello scienziato), il Lombroso parte dalla legislazione penitenziaria e dalla necessaria revisione delle pene carcerarie. Il criminale, essendo fondamentalmente un pazzo, non deve essere imprigionato, ma curato in un *manicomio criminale*, dove può ricevere le attenzioni opportune per il suo caso.²⁴

L'interrogativo di fondo del Lombroso verte insomma sul principio di *responsabilità* (tema non nuovo, come abbiamo sottolineato nella nota precedente), o di *irresponsabilità* del criminale. Lombroso si convince che nel delinquente compaiono relitti psichici legati a strutture morfologiche, che riemergono da situazioni ancestrali. Non è chi non veda un rapporto più o meno diretto con le idee di Darwin. Il delinquente, il selvaggio, il pazzo e il genio press'a poco coincidono. E ciò intacca quasi completamente la responsabilità di chi si rende colpevole di delitti.

Premetto che a tali conclusioni il Lombroso (laureato con una tesi sul cretinismo, e incline, da giovane, a ricercare le differenze fra le varie anormalità) non giunge subito, e che anzi la teoria dell'atavismo sconvolge tutti i suoi studi precedenti. A seguito di tali premesse, lo studioso si dedica ad accumulare un materiale immenso (sociale, antropologico, figurativo) per documentare le sue teorie, che comportano non pochi quesiti morali, e conseguentemente non poche finalità pratiche.

Per ciò che riguarda la Fisiognomica (mostriamo intanto una delle straordinarie immagini del suo archivio; fig. 99), sarà sufficiente citare uno dei suoi passi (fin troppo famosi, nel senso che sono stati spesso immeritabilmente dilleggiati) sul delinquente nato:

In genere, i più fra i delinquenti-nati hanno orecchie ad ansa, capelli abbondanti, scarsa la barba, seni frontali spiccati, mandibola enorme, mento quadro e sporgente, zigomi allargati, gesticola-



zione frequente, tipo, insomma, somigliante al Mongolico e qualche volta al Negroide.²⁵

Delle teorie scientifiche di Cesare Lombroso non resta quasi nulla. Anche se gli echi per così dire inconsci delle sue idee appartengono agli strumenti di giudizio (prima di tutto fisiognomici) di ciascuno di noi.

La sua sfortuna cominciò alle otto di mattina del 21 ottobre 1909, quando (sotto la guida del professor Foà, anatomopatologo di scuola avversa alla sua) venne iniziata la dissezione del suo cadavere, che egli, nel testamento, aveva offerto alla scienza. Fu diagnosticata un'evidente arteriosclerosi; si registrò la presenza di un gozzo cistico; la misurazione del cranio rivelò che esso aveva un peso decisamente inferiore alla media, ed era sovraccarico di «pieghe di passaggio». Il professor Foà fu analitico e implacabile: secondo le autorevoli teorie lombrosiane, Cesare Lombroso rivelava la tipica natura dell'alienato e del criminale.

Gli sparsi affluenti della Fisiognomica si riversano però soprattutto nel grande fiume della Neurologia, e della Psichiatria, cioè dell'inveramento positivistico della Psicologia, che sta preparandosi al risolutivo (comunque si voglia giudicare il fenomeno) appuntamento della Psicoanalisi. Era sua vocazione e suo destino da tempo memorabile. Qualche idealista hegeliano potrebbe sostenere che la Fisiognomica ha varcato i secoli, per astuzia della ragione, solo al fine di tenere aperto il problema del Profondo, o dell'Inconscio, in attesa di strumentazioni epistemologiche atte ad affrontare un mistero che non ha ancora conosciuto – oggi, fine del XX secolo – soluzioni appaganti e definitive.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, tema centrale del dibattito diventa il problema della misurabilità. Si misura l'uomo fisiologicamente inteso; si predispongono mappe della sua conformazione cerebrale; il famoso psicologo sperimentale Gabriele Bucola (1854-1885), in *La Legge del tempo nei fenomeni del pensiero* (1883), misura il tempo che occorre al pensiero per formarsi.

Già dalla metà del secolo è tuttavia chiaro che il vero compito della ricerca è quello di fondare una psicologia sperimentale au-

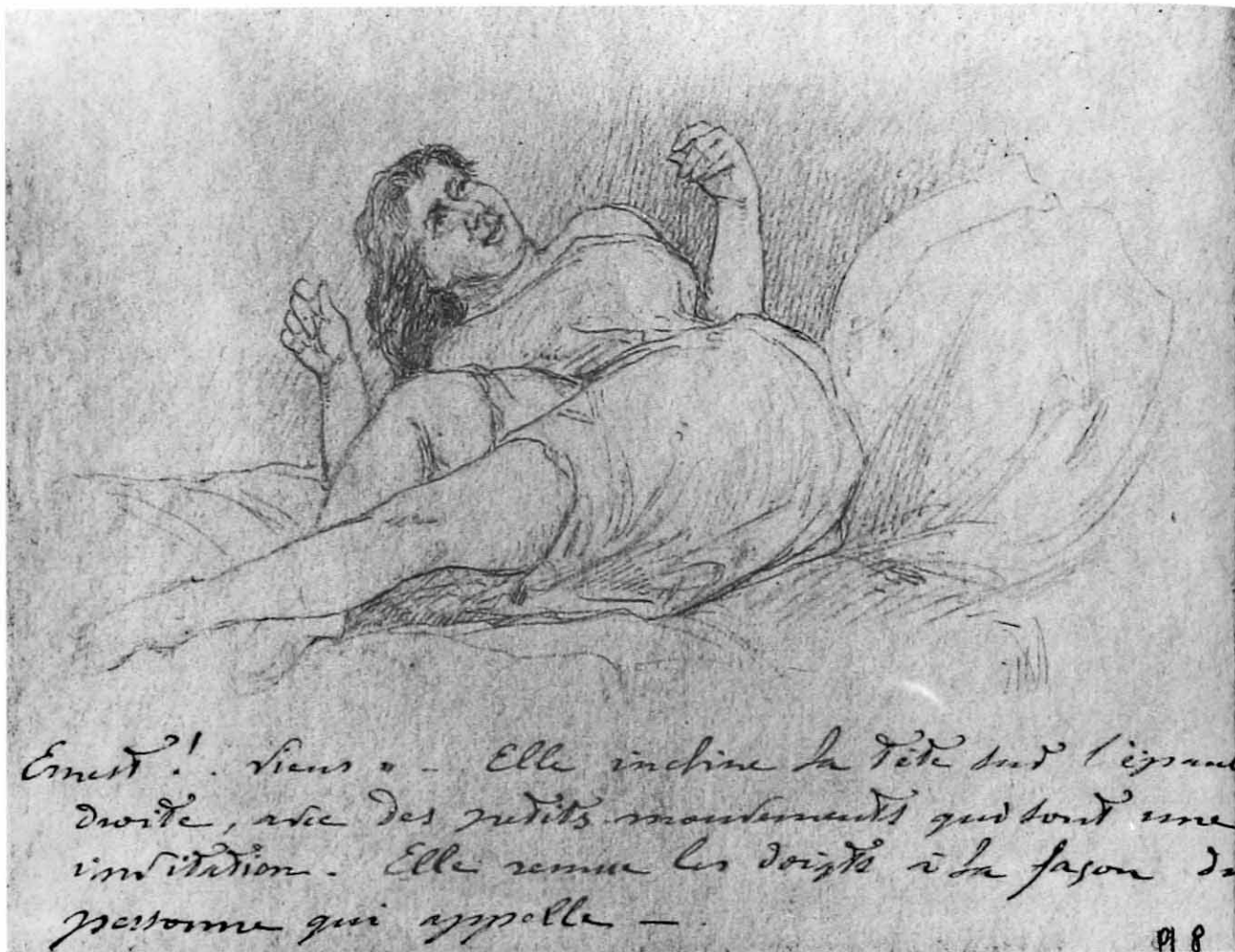
tonoma da teorizzazioni meramente filosofiche. Hermann von Helmholtz (1821-1894), nel 1850, misura la velocità dell'impulso nervoso utilizzando uno strumento denominato *miografo*, che consiste, sostanzialmente, in un tamburo rotante che registra le contrazioni muscolari. Si giunge alla conclusione che il movimento non obbedisce istantaneamente agli impulsi della volontà. C'è una successione temporale, che registra i seguenti passaggi: sensazione, pensiero, movimento.

In campo psichiatrico, fino al 1870 dominano le teorie di Pinel, in assenza di specifici raggiungimenti fisiologici che permettano di determinare le cause organiche delle malattie mentali. *Non c'è di che stupirsi, visto che ancora oggi, dopo un secolo di Psicoanalisi, la dottrina delle cause organiche della nevrosi conosce successi teorici e terapeutici, ma con prove sperimentali in larga misura approssimative.*

In Germania, Wilhelm Griesinger (1817-1868) studia il cervello al fine di identificare nei suoi stati morbosi la causa delle malattie psichiche. Non ha senso – sostiene – classificare i disturbi mentali partendo dai loro sintomi, perché gli stessi sintomi possono avere cause diverse. Emil Kraepelin (1856-1926) gli dà parzialmente ragione; talché preferisce considerare le patologie nella loro individualità, affidandosi alla legge dei grandi numeri, e definendo dei quadri clinici dotati di una tipicità che possa fungere da punto di riferimento.

Accanto a teorie che oggi giudichiamo arcaiche e anche pericolose, come quella formulata da Bénédict-Auguste Morel (1809-1873), nel *Traité des dégénérescences* (1857), che ipotizza progressive degenerazioni evolutive della malattia mentale, vero è che la disciplina d'avanguardia, nel secondo Ottocento, è la Neurologia. Si approda a buone definizioni cliniche dell'epilessia (ma la diagnosi di tale malattia formulata per Van Gogh, dopo il suo ricovero in manicomio nel 1889, è inesatta e approssimativa) e della sclerosi multipla. Viene invece utilizzato il termine di «nevrastenia» per i disturbi nevrotici e psicosomatici.

Il neurologo Jean-Martin Charcot (1825-1893), primario di un reparto alla Salpêtrière dal 1862, avvia nel 1870 un corso di lezioni alle quali, in anni più avanzati, parteciperanno Sigmund Freud e Pierre Janet. Charcot (che palesa interessi artistici, perché fonda laboratori di scultura, disegno e fotografia) si interessa essenzialmente di isteria e di ipnotismo (non dimentichiamo che una delle prime opere di Freud, scritta in collaborazione



100. Paul Richer, *Disegni su l'isteria. Grande attacco isterico, 3° periodo: attitudini passionali: «Ernest! Viens»*, matita su carta, 112 x 171 mm, Parigi, Collezione della famiglia Richer-Coutela, A. Sourdille.

con Breuer, sarà proprio *Studi sull'isteria*, 1895). La tesi del neurologo francese è che l'isteria non deriva da cause organiche, e la terapia più opportuna è l'ipnotismo, che permette al paziente di non mettersi in condizione di difesa.

Gli studi scritti insieme al suo assistente Paul Richer (1849-1933) – *Les démoniaques dans l'art* (1887) e *Les difformes et les malades dans l'art* (1887): si presti attenzione al fatto che siamo nei mesi della «follia» di Van Gogh, dell'inizio dell'arte simbolista e delle prime opere di Munch – hanno strette, talora illuminate attinenze con la pratica artistica (fig. 100). Tema dei suddetti studi è il rapporto fra arte e isteria, che non può essere interpretata come possessione demoniaca, ma è invece causa della *deformità*, presente da sempre nell'invenzione figurativa. Van Gogh è, per così dire, nella stanza accanto. L'Espressionismo è alle porte.

In questi anni, e su queste premesse, gli studi sull'ipnosi diven-

tano popolari, in particolare dopo la pubblicazione di *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique* (1886) di Hippolyte Bernheim (1837-1919). Ma soprattutto la scienza psichiatrica comincia a occuparsi anche di quelle che vengono definite «nevrosi». Per curarle, Pierre Janet (1859-1947) utilizza l'ipnosi al fine di far affiorare ricordi o associazioni sgradevoli che altrimenti rimarrebbero occultati nell'Inconscio (ma queste sono già parole freudiane...); al fine, per meglio dire, di evitare la dissociazione fra i ricordi spiacevoli e la coscienza razionale della realtà governata dal Super-Ego.

Josef Breuer (1842-1925) intrattiene già uno stretto rapporto con Freud. Pensa che il cervello, per funzionare, richieda una certa quantità di energia nervosa, che si rigenera grazie al sonno e al riposo. Una terapia «di catarsi», nella quale il paziente ipnotizzato può rivivere esperienze passate con forti reazioni emotive, si rivela spesso risolutiva nei casi di isteria.

Ed è infatti con Breuer, come già detto, che Freud (1856-1939) scrive a quattro mani gli *Studi sull'isteria*. Freud introduce il metodo della *libera associazione*, mediante la quale i malati lasciano riaffiorare il materiale psichico inconsciamente rimosso. L'interpretazione dei dati raccolti con questo metodo viene definita «psicoanalisi». La chiave, il gheriglio della personalità sono gli impulsi sessuali, soprattutto quelli rimossi nella prima infanzia. I sogni costituiscono una scrittura in cui è vergato l'inconscio umano, un rebus del quale bisogna saper interpretare i simboli e le incognite.

Da tali ricerche nasce l'*Interpretazione dei sogni* (1900). Nasce un secolo. Nasce un'epoca.

Di questo immenso dibattito, l'arte non ha perso un solo passaggio. Non lo ha fatto consapevolmente, criticamente, come dimostra la *Petite danseuse* (1880-1881; fig. 101) di Edgar Degas (1834-1917), che, quando viene esposta, crea un vero caso interpretativo e giornalistico.

Riassumiamo il quadro della cultura parigina. Duranty, critico vicino agli Impressionisti, scrive, nel 1867, un saggio intitolato *Sur la physionomie*, nel quale riprende le tesi di Lavater. Mathias-Marie Duval (1844-1907), allievo di Morel e dal 1880 al 1890 professore di anatomia zoologica all'*Ecole d'Anthropologie* di Parigi, pubblica importanti testi di anatomia. Con la

101. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, bronzo patinato, tutù in tulle, nastro di raso rosa fra i capelli, h 98 cm, Parigi, Musée d'Orsay.



collaborazione del suo assistente, Albert Bical, giudica l'antropologia come la scienza delle razze umane, che descrive e classifica in base ai loro caratteri anatomico-fisiognomici. È un metodo, questo, che trova origine nelle teorie del Camper, e sarà applicato dal Lombroso ai suoi *tipi criminali*. Duval è anche lungamente professore di anatomia all'*Ecole des Beaux-Arts* (dal 1873 al 1899), e, insieme a Bical, pubblicherà *L'anatomie des maîtres* (1890), storia del disegno anatomico ad uso degli artisti.

È in questo clima che Degas esegue la *Petite danseuse*, la quale viene presentata al pubblico durante la mostra impressionista (ma è più che evidente che l'Impressionismo sta volgendo al termine) del 1881, insieme a due pastelli intitolati *Physionomie des criminels*, che raffigurano Pierre Abadie, criminale al tempo famoso, ritratto di profilo.

Non c'è alcun dubbio che Degas metta in atto un sofisticato gioco di applicazione delle teorie fisiognomiche e criminologiche all'ambito della grande invenzione figurativa. E la critica (che avverte ingenuamente come criminologia e fisiognomica siano ormai parte integrante dell'arte) ci casca. Alcuni recensori giudicano il delizioso modellato degasiano (realizzato in cera rossa) degno di entrare fra le cere di un museo di storia naturale: scienza, non arte (quale genio maligno imporrà – sempre – alla critica le stigmate indelebili dell'imbecillità?). H. Trianon, in *Le Constitutionnel* del 24 aprile 1881, consiglia a Degas di seguire le teorie darwiniane nel senso della «selezione estetica», e quindi di concentrarsi, in prosieguo di carriera, più sulla bellezza che sulla bruttezza.

Nel meraviglioso attimo psicologico concretizzato dall'artista, vengono reperiti i caratteri del criminale nato. Nella scultura si scopre infatti che l'angolo facciale, poco più ampio di 45 gradi, è più acuto dei 58 gradi misurati da Camper sull'orango. E quanto alla modella che posa per l'artista (una ballerina dell'Opera), essa verrà additata per anni, dal pubblico, come una criminale.

E non ha ignorato il dibattito fisiognomico-psicologico, l'arte, nel quadro antropologico dei nuovi raggiungimenti, cioè delle nuove consapevolezze cui è avviata la fantasia umana. Consapevolezze profetiche, nel caso di Van Gogh (1853-1890), di cui mostriamo il *Ritratto del dottor Gachet* (1890; fig. 102), incre-

102. Vincent Van Gogh, *Ritratto del dottor Gachet*, tela, 67 × 56 cm, collezione privata.

dibilmente ricco di significati, e incredibilmente vicino ai temi di cui ci occupiamo.

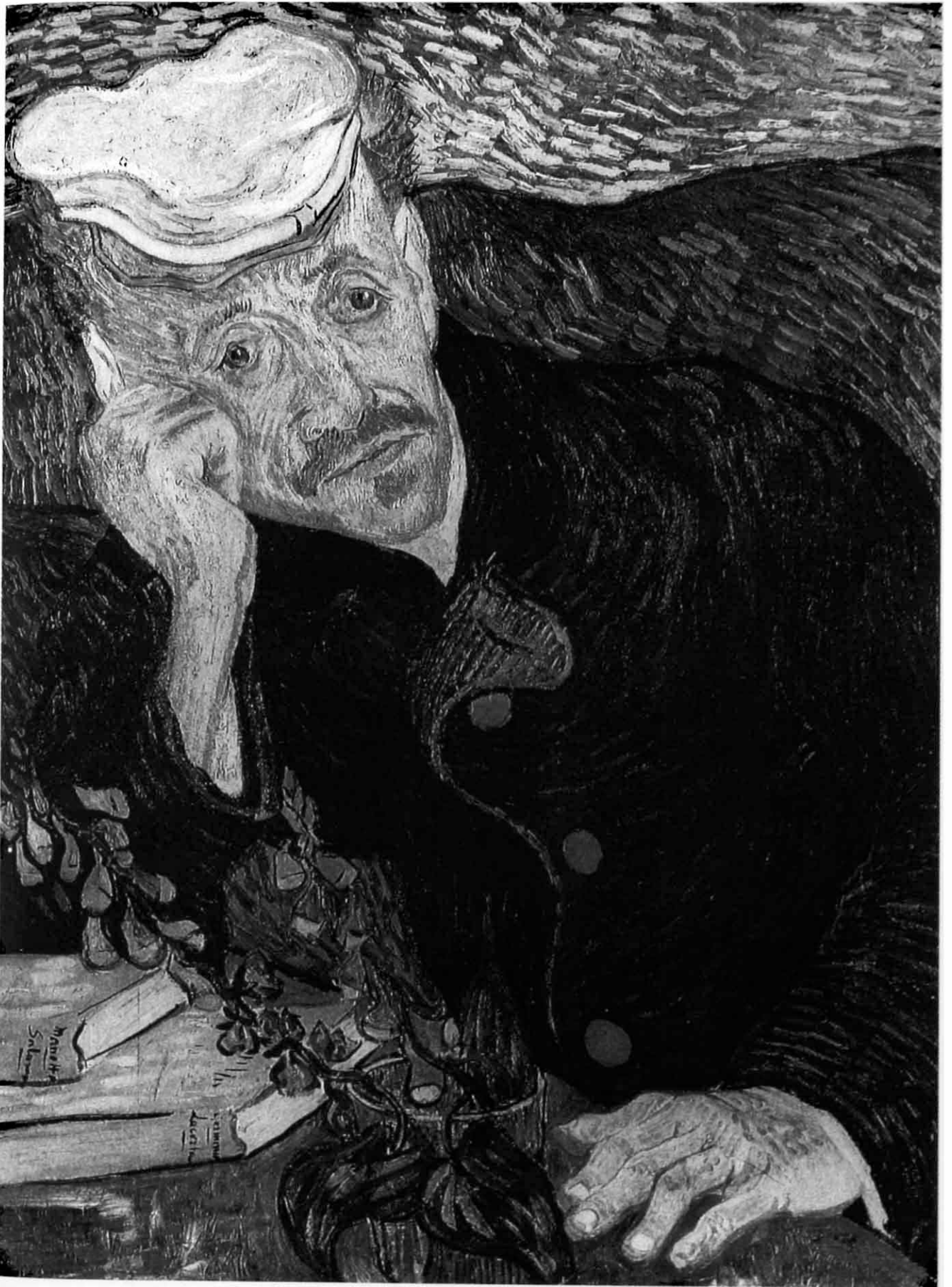
Cominciamo a dire che, espressivamente, il nodo profondo di Follia, che in Géricault era identificato, ma compresso, introverso, governato da forze per così dire centripete, in Van Gogh avvia quella disintegrazione centrifuga dell'Io che sarà il tema pressoché esclusivo dell'arte del Novecento. Mi chiedo da più di vent'anni, dal giorno in cui ho avviato questi studi, che cosa sarebbe accaduto se, invece che in un manicomio della provincia francese, dove gli fu diagnosticata un'epilessia, Van Gogh, nel 1889, fosse stato curato da un giovane medico viennese che proprio in quel tempo stava evolvendo il proprio pensiero dalla Psichiatria positivista ai principi della Psicoanalisi: Sigmund Freud. Lo shock poteva essere immenso, forse più per Freud che per Van Gogh. E in ogni caso non c'è dubbio che nella sconfinata dilatazione mentale e sentimentale di questo ritratto, è implicita un'idea terribilmente nuova, sublime e miserabile nello stesso tempo, che l'uomo ha di se stesso. Un'idea tanto più allucinata e disperata quanto più Van Gogh, sentimentalmente, continua a muoversi nei territori visionari tradizionalmente affidati alle religioni, ed è invece estraneo alle future intuizioni che delimiteranno il quadro teorico della Psicoanalisi.

Estraneo alle tematiche della Psicologia e della Malinconia, questo no, sarebbe inesatto dire. Jean Starobinski,²⁶ a proposito del ritratto di Gachet, ha esposto idee assai convincenti:

Quando lascia Saint-Remy-de-Provence, dove è stato ricoverato dietro sua richiesta, e va a stabilirsi in un modestissimo albergo di Auvers-sur-Oise, Van Gogh sente parlare di malinconia. Il dottor Paul Ferdinand Gachet, con il quale si è confidato, sembra convinto che sia questa la malattia di cui egli ha sofferto, e della quale si teme una ricaduta. Non dobbiamo farci influenzare da questa diagnosi. Essa è piuttosto indice della validità che il concetto di melanconia aveva conservato nel discorso medico, di cui faceva parte da secoli.

A suo fratello Theo, all'incirca alla fine del maggio 1890, Vincent scrive:

Gachet mi ha detto che se la malinconia o altro diventasse troppo forte, egli potrebbe sicuramente fare qualcosa per diminuirne l'intensità, e che non bisogna vergognarsi di essere sinceri con



lui. Bene, il momento in cui potrò aver bisogno di lui può certo venire, tuttavia fino ad oggi tutto va bene.

Qualche tempo dopo, il 27 luglio, Van Gogh si suicida. Va detto anzitutto che il pittore opera col medico – vedovo da poco, a suo modo sofferente di depressione, e, non ultimo motivo, anche lui rosso di capelli – un profondo processo di auto-identificazione, come si evince dalle lettere al fratello:

Egli è colpito da una malattia nervosa almeno così gravemente quanto lo sono io.

E ancora, allorquando Gachet gli chiede di fargli un ritratto, che Van Gogh interpreta come un autoritratto:

Nel dottor Gachet ho trovato senz'altro un amico e anche qualche cosa come un nuovo fratello, talmente ci assomigliamo fisicamente, e anche interiormente. Anche lui è molto nervoso e molto eccentrico.

La scoperta veramente sorprendente consiste nel fatto che Gachet è stato assistente di Falret alla Salpêtrière, dove ha maturato una concreta esperienza della patologia mentale. Per la tesi in medicina, ha scelto come tema uno «studio sulla Malinconia». Le idee esposte nella ricerca costituiscono una piccola *summa* del sapere neurologico del tempo. Si sottolinea il rallentamento vitale e lo stato di inibizione che caratterizzano la depressione:

Sembra che vi sia, in tutto l'essere, un ostacolo che ha rallentato, diminuito, o anche bloccato completamente il movimento vitale.
[...]

Contro questo ostacolo, il pensiero, il movimento, si scontrano senza fine, cozzano senza posa e invano, e poiché l'ostacolo non può essere superato, la paralisi continua, diviene permanente: si instaura uno stato stazionario [...]. L'uomo assomiglia a un vegetale, a una pietra.

Soprattutto, Gachet descrive fisiognomicamente il malinconico:

Sembra che la creatura si rattrappisca, si ripieghi su se stessa, si comprima, come se dovesse occupare il minor posto possibile nello spazio. La postura del malato è tutt'affatto particolare [...]. Il tronco semiflesso sul bacino, le braccia trattenute verso il tora-



ce [...] le dita contratte più che flesse [...]. La testa quasi piegata sul petto leggermente inclinata o verso destra o verso sinistra. Tutti i muscoli del corpo sono in uno stato di semicontrazione permanente, soprattutto i flessori; i muscoli facciali sono come contratti e stiracchiati e conferiscono alla fisionomia un aspetto di particolare durezza; i muscoli sopraccigliari, aggrottati in maniera permanente, sembrano nascondere l'occhio e aumentare la sua profondità; le arcate sopraccigliari sporgono in avanti, due o tre pieghe verticali separano le due sopracciglia. La bocca è serrata in una linea diritta, sembra che le labbra siano scomparse [...]. Il solco naso-labiale è più appariscente, le gote sono scavate, la pelle è come incollata agli zigomi; il colorito è giallastro e terroso [...]. Lo sguardo è fisso, inquieto, obliquo, diretto verso terra o di lato.

103. Edvard Munch,
Melanconia,
olio su tela,
110 × 126 cm,
Oslo, Munch-
Museet.

104. Domenico Fetti, *Melanconia*, tela, 179 × 140 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Ora, è incredibilmente chiaro che le caratteristiche del ritratto di Gachet per mano di Van Gogh (piega del sopracciglio, pieghe tra le orbite, accentuazione della piega naso-geniena, bocca serrata, busto e testa inclinata...) sono tratte dalle stesse parole, e teorie, di Gachet. Ed è del pari chiaro che Van Gogh conosceva e a suo modo studiava le teorie neurologiche del suo tempo. Inoltre, c'è il rapporto con una ben specifica tradizione iconografica della storia dell'arte. Il tronco obliquo e la testa appoggiata sul pugno chiuso costituiscono gli atteggiamenti costantemente attribuiti all'*homo melancholicus*, a Saturno, patrono dei



105. Grechetto,
Melanconia,
acquaforte,
217 × 114 mm,
Roma, Istituto
Nazionale
per la Grafica,
Gabinetto dei
Disegni e delle
Stampe.





106. Edvard Munch, *L'urlo*, pastello grasso su cartone, Oslo, Munch-Museet.

107. Henri de Toulouse-Lautrec, *Il dottor Péan mentre opera*, olio alla trementina su cartone, 73,9 × 49,9 cm, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute.

melanconici, e alla figura femminile che rappresenta, allegoricamente, la Melanconia (a partire ovviamente dalla già citata incisione di Dürer). In atteggiamento analogo, Edvard Munch (1863-1944) dipinge se stesso, nel 1899, in una serie di tele che hanno per titolo proprio *Melanconia* (fig. 103).

Quasi certamente i colori utilizzati da Van Gogh occultano un

108. Odilon Redon, *Quando la vita si svegliava nel fondo della materia oscura*, stampa, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.



valore simbolico; la digitale raffigurata nel dipinto allude alla professione di Gachet; e i libri sono romanzi ben noti: *Manette Salomon* e *Germinie Lacerteux*, dei fratelli Goncourt. Il primo è ambientato nel mondo dei pittori; il secondo narra di un caso patologico che evolve in maniera tragica. Come accade per le immagini dei malinconici leggendari della storia dell'arte (il *Democrito* di Salvator Rosa, la *Melanconia* di Domenico Fetti, che Van Gogh ha visto al Louvre – ne mostriamo la versione delle

Gallerie dell'Accademia di Venezia, fig. 104 –, la *Melanconia* incisa dal Grechetto, fig. 105; eccetera), gli oggetti che circondano i personaggi denunciano la futilità dei piaceri, la caducità dell'esistenza umana, e sono insomma simboli di *Vanitas*.

Quando si dice dell'ignoranza e della mera istintività di Van Gogh...

Con *L'urlo* di Munch (1893; fig. 106) torniamo poi nella grande tradizione delle *bocche urlanti* della pittura moderna.

(Per inciso, varrà la pena di mostrare anche il ripugnante squarcio in forma di bocca del paziente del *Dottor Péan mentre opera*, fig. 107, di Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901; per spiegare il quale bisogna correre a tempi vicinissimi a noi, all'orrore della carne di Francis Bacon indiscutibilmente, ma direi anche all'odiosa cattiveria autoptica di Sutherland, all'olimpica vocazione aguzzina di Otto Dix, e insomma alla spietata cura con cui alcuni padri del nostro secolo hanno spinto la pittura verso il sadismo.)

È idea figurativa che abbiamo abbandonato con l'*Autoritratto* di Rembrandt. E a questo punto è forse giunto il momento di rilevare un intertempo. Se ripensiamo per un attimo al guerriero furibondo di Leonardo, o allo stesso gemito rembrandtiano, e li confrontiamo con l'agghiacciante ululato nel nulla di Munch, ci avvediamo non solo che all'uomo occidentale sta accadendo qualcosa di terribile (il che è ovvio), ma che l'arte ne è consapevole, con tutte le possibili strumentazioni conoscitive e perfino scientifiche (come speriamo di aver dimostrato). Vedremo di peggio.

E quando poi si cerca di visualizzarli, i fantasmi dell'inconscio, come comincia a fare Odilon Redon (1840-1916) in *Quando la vita si svegliava nel fondo della materia oscura* (1883; fig. 108), si cade nella minacciosa popolazione zoomorfa che la Fisiognomica nutre da secoli, e per la quale Redon riesuma le belve con cuore umano inventate da Francisco Goya. In questo impacciato, in fondo benevolo, cane-uomo-foca cominciano a trapelare le creature micidiali non di *questa* ma dell'*altra* realtà (quella dell'Inconscio), che occuperanno la superficie della pittura con il Surrealismo. La collocazione cronologicamente ritardata che offriamo a questa immagine è dovuta proprio alla funzione di ponte che esercita fra un secolo che muore e uno che nasce.

¹ F.J. Gall, *L'organo dell'anima*, a cura di C. Pogliano, Venezia 1985.

² Cfr. A. David, *L'arte di conoscere gli uomini. Il piccolo Lavater e il Dottor Gall*, Milano 1859.

³ A. Ysabeau, *Lavater et Gall. Physiognomonie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, Paris 1862; ed. cons. Trieste 1865.

⁴ Le sue opere più rilevanti sono *The physiognomical system of Drs. Gall and Spurzheim* (1815) e *Sur la phraenologie* (1818).

⁵ Ancora nel 1838, H. Chaussier e I. Morin, in *Nouveau manuel du physionomiste et du phrenologiste*, considerano le due scienze appartenenti a un unico sistema scientifico, e non condividono la critica di Gall verso la Fisiognomica.

⁶ Il problema è discusso da J.M. Plane in *Fisiologia; ovvero, L'arte di conoscere gli uomini dalla loro fisionomia. Opera estratta da Lavater e da altri eccellenti autori, con varie osservazioni sulla figura di alcune persone che si sono distinte nelle rivoluzioni politiche del secolo decimottavo*, Milano 1803; ma è oggetto di indagine soprattutto da parte di Jean-Etienne-Dominique Esquirol – figura basilare nella nostra prossima disamina dei *Folli* di Géricault – in *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris 1805; trad. it. *Delle passioni...*, a cura di M. Galzigna, Venezia 1982.

Quanto a Etienne-Jean Georget, altra figura fondamentale nella disamina suddetta, egli si occupa esplicitamente delle legislazioni europee nell'opera *Discussion médico-légale sur la folie ou l'aliénation mentale*, Paris 1826, che abbiamo consultato nell'edizione italiana del 1984.

⁷ Cfr. P. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris 1801; trad. it. *La mania, trattato medico filosofico sull'alienazione mentale*, a cura di F. Fonte Basso e S. Moravia, Venezia 1982.

⁸ Cfr. Johann Ernst Greding (1718-1775), medico tedesco, anatomopatologo che si occupa dello studio anatomico del cervello degli alienati. In P. Pinel, *La mania...*, cit.

⁹ Cfr. J.E.D. Esquirol, *Des passions...*, cit.

¹⁰ È necessario dedicare un breve cenno anche agli altri discepoli, Falret, Voisin e Foville, che studiano le lesioni organiche nel cervello degli alienati; a Jean-Baptiste-Félix Descuret (1795-1872), che in *La médecine des passions* (1841) si interroga sulla sede delle passioni; a Luigi Calvetti, che traduce in italiano i testi più importanti del medico francese con il titolo *Della alienazione mentale o della pazzia in genere e in ispecie del Professor Esquirol, versione di Luigi Calvetti*, Milano 1827-1829.

¹¹ E.J. Georget, *Il crimine e la colpa...*, cit.

¹² Ma esiste lo scarto di un paio d'anni anche nelle ipotesi di datazione. Sugli infiniti problemi connessi ai *Folli* sono fondamentali gli studi di Régis Michel (con l'essenziale contributo di Bruno Chenique), soprattutto nel catalogo della mostra *Géricault*, Paris 1991. Quando questo libro sarà pubblicato, ci si augura che sia pronta anche la monografia degli stessi autori su Géricault.

¹³ J.E.D. Esquirol, *Des maladies mentales*, Paris 1838. Mario Galzigna, in J.E.D. Esquirol, *Delle passioni...*, cit., conferma che l'opera promessa da Esquirol non fu mai realizzata, e che comunque la silloge del 1838 è arricchita da un'appendice iconografica. Nella citata traduzione di L. Calvetti (1827-1829), degli articoli pubblicati da Esquirol nel *Dictionnaire des sciences médicales*, del 1819, sono pubblicate molte delle 25 tavole che Esquirol alleggerà alla silloge del 1838.

¹⁴ Nel testo del 1838, Esquirol cita due pittori, Pierre-Emile Desmays (1812-1880) e Guillaume-Joseph Roques (1754-1847), e un incisore, Ambroise Tardieu (1788-1841). È interessante notare come la tav. VIII e la tav. IX rappresentino la stessa persona durante l'accesso di mania e poi a guarigione avvenuta, con il completo stravolgimento dei tratti fisiognomici per gli effetti della malattia.

¹⁵ Cfr. D. Johnson, *L'expérience de l'exil: l'art de David à Bruxelles*, negli atti del convegno «David contre David», svolto, sotto la direzione di Régis Michel, al Louvre, dal 6 al 10 dicembre 1989.

¹⁶ Dorothy Johnson arriva a ipotizzare che, nell'impostazione delle *recite* psicologiche dei suoi personaggi, l'ultimo David sia direttamente influenzato dalla Frenologia. Va ricordato, a ogni buon conto, che alcuni artisti aderiscono apertamente alla Società Frenologica di Parigi, attiva dal 1831, che pubblica volantini e una rivista: François Gérard, David D'Angers e Denis Foyatier; se ne interessano, pur non facendone parte, i fratelli Dantan e Henri Scheffer.

¹⁷ W. Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Wien 1958. L'intero problema di Boilly viene adesso accuratamente affrontato da Antonio Del Guercio in A. Del Guercio e L. Sciascia, *Le Grimaces di Léopold Boilly*, Roma 1994. E quanto al rapporto più generale fra Pittura e Fisiognomica in questi anni, va precisato che è spesso assai difficile distinguere la fonte «fisiognomica» da quella «frenologica». La convinzione che le due scienze siano «sorelle» porta gli artisti a interessarsi tanto dell'una quanto dell'altra. Theophile Thoré (1807-1869), autore del *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie, à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, des jurés etc.*, Paris 1836, è favorevole all'utilizzo «fisiognomico» nell'arte contemporanea. Charles Place, in *La Phrénologie, journal de perfectionnement individuel et social par l'application de la physiologie*, 10 aprile 1837, è favorevole alla Frenologia *tout court*.

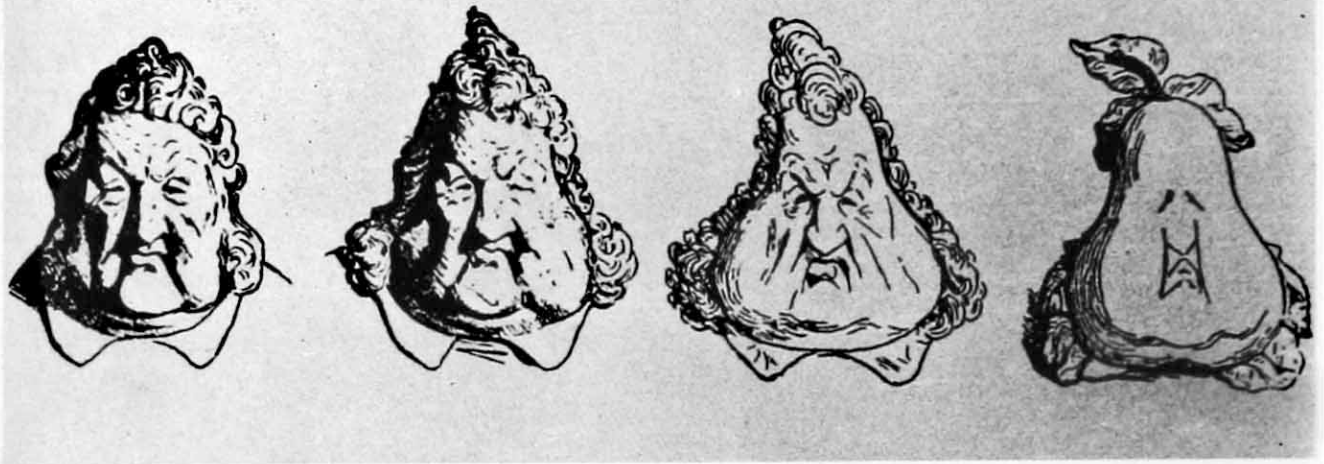
¹⁸ Jurgis Baltrušaitis, in *Aberrations*, cit., stende, a proposito di Balzac, una lunga e illuminante precisazione: «Si sa quanto fosse vivo l'interesse di Balzac per la fisiognomonia e la frenologia, che egli menzionava spesso e volentieri: «*La Physiognomonie* di Lavater ha creato una vera e propria scienza che ha preso infine posto fra le conoscenze umane. Gall, con la sua bella teoria intorno al cranio, è venuto a compiere e completare il sistema dello svizzero e a consolidarne le acute e luminose osservazioni», dichiara lo scrittore nella *Physiologie du mariage* (prima versione 1824-1826), e a quei metodi egli ricorre sovente per descrivere i suoi eroi. La regia di Balzac implica un'analisi fisiognomonica, generalmente inserita nella presentazione dei personaggi. Spesso si tratta di pagine intere, in cui vengono enumerati i segni esteriori dei caratteri e delle passioni e in cui figurano anche certi animali. Il naso largo, le narici schiacciate e la bocca enorme del vecchio del *Centenaire* (1822) fanno pensare al toro. La fisiognomonia del guaritore misterioso, dotato di grandi poteri e di facoltà magnetiche, è quella del leone (*Ursule Mirouet*, 1841). Il conte Adam somiglia a una capra (*La fausse maîtresse*, 1842). Nel vecchio Séchard (*Les illusions perdues*, 1837) si può riconoscere una fisionomia orsina. Il duca presenta una bizzarra somiglianza col cane (*Mas-similla Doni*, 1839), Bongrand con la volpe (*Ursule Mirouet*), Céleste col topo (*Les petits bourgeois*)». Per l'influenza di Lavater su Balzac, due studi piuttosto approfonditi sono A. Prioult, *Balzac avant la «Comédie humaine»*, Paris 1936, e M. Bardèche, *Balzac romancier*, Paris 1940.

¹⁹ Pur nell'ambito delle premesse appena delineate, sarebbe tuttavia inesatto sostenere che la *teoria dell'Espressione* non produca spunti degni di considerazione. Già nel

109. Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne, fotografia, da *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris 1862.



1806, Charles Bell (1774-1882), in *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*, considera l'anatomia alla base dell'arte del disegno, e sostiene quindi l'impossibilità di rappresentare correttamente la superficie del corpo senza conoscere ciò che «c'è sotto», ossia i nervi e le fasce muscolari. Successivamente, nel 1811, in *Idea of a new anatomy of the brain*, Bell sostiene che, tagliando e stimolando differenti sezioni di nervi spinali e craniali, si ottengono conferme alla tesi secondo la



quale le differenti parti devono esercitare differenti funzioni. Tale approccio, fondato sulla localizzazione, gli permette di stabilire l'esistenza di una distinzione anatomica e funzionale tra nervi sensitivi e nervi motori.

La continuazione di tali idee può essere ricercata, con un lungo balzo, nel pensiero di Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne (1806-1875), neurologo, che pubblica a Parigi nel 1862 *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, un trattato sui meccanismi della figura umana (fig. 109). Duchenne è fondatore dell'elettroterapia e dell'elettrodiagnosi, e per mezzo dell'applicazione di scosse elettriche stimola certi muscoli per provocare espressioni simili a quelle spontanee, «fissate» con l'uso della fotografia.

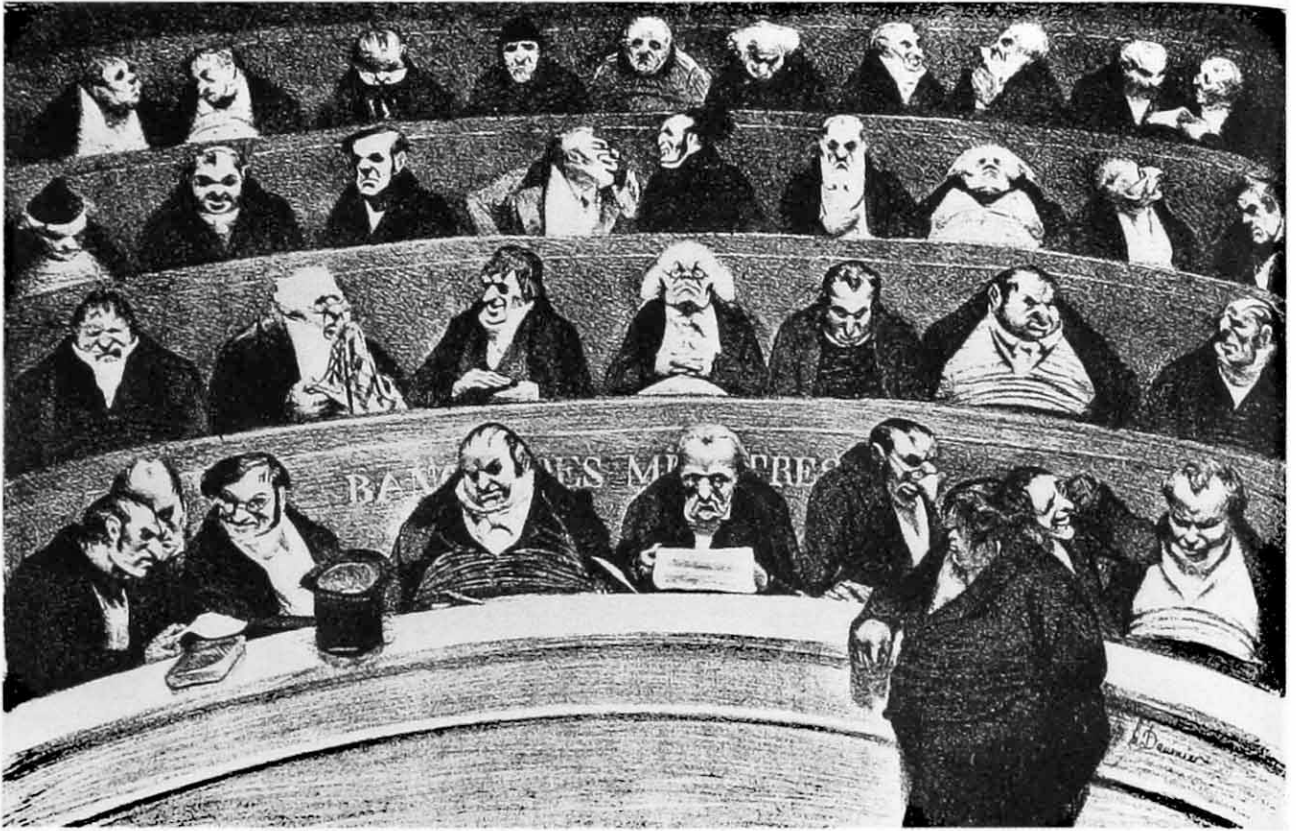
Augusto Tebaldi (1833-1895), in *La fisionomia nella scienza e nell'arte, dopo i recenti studi*, in *Nuova Antologia*, 1876, mostra qualche scetticismo sulla modernità delle teorie di Duchenne. È invece d'accordo sulle questioni anatomiche, ma in disaccordo sul valore espressivo delle contrazioni muscolari, Paolo Mantegazza, in *Fisiologia del dolore*, Milano 1880.

Louis-Pierre Gratiolet (1815-1865), fisiologo e anatomista francese, tiene alla Sorbona un corso pubblico di conferenze sull'espressione, che viene pubblicato postumo nel 1865 con il titolo *De la physionomie e des mouvements d'expression*. La sintesi del suo pensiero potrebbe essere questa: «Da tutti i fatti che ho ricordato risulta che i sensi, l'immaginazione e lo stesso pensiero, per quanto alto e astratto lo si immagini, non possono funzionare senza suscitare un correlativo sentimento, il quale si traduce direttamente, simpateticamente, simbolicamente o metaforicamente, in tutte le sfere degli organi esterni, e questi a loro volta lo manifestano ognuno con il suo particolare modo d'azione, come se ognuno di essi ne fosse stato investito direttamente».

Alexander Bain (1818-1903), psicologo positivista, nelle due opere *The senses and the intellect* (1855) e *The emotions and the will* (1859), mostra estremo determinismo nel far derivare l'espressione dalla fisiologia. Mentre è assai più complesso il pensiero di Herbert Spencer (1820-1903), il quale nei suoi *Principles of psychology* (1855), ammette che ogni sentimento e ogni emozione producono delle scariche di correnti nervose, ma si dimostra poi estremamente sottile nella distinzione di tali correnti.

Un ruolo considerevole nel dibattito della seconda metà del secolo è sostenuto da Theodor Piderit (1826-1898), allievo tedesco dell'anatomofisiologo Henle, che nel 1858 pubblica il saggio sull'espressione e nel 1867 un trattato su mimica e fisiognomica, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, che darà motivi di rifles-

110. Charles Philippon,
Luigi Filippo.



111. Honoré Daumier, *Il ventre legislativo*, litografia, 203 × 311 mm, da *Association Mensuelle*, gennaio 1843.

112. Honoré Daumier, *Jacques Lefebvre (deputato e banchiere): «l'Esprit fin»* e *Jean-Marie Fruchard (deputato): «le Dégoût personnifié»*, bronzo, 19 × 11 e 13 × 14 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts.



sione allo stesso Darwin. All'interno dell'ormai tradizionale distinzione fra Mimica (scienza delle espressioni passeggera) e Fisiognomica (scienza dei tratti persistenti), il libro ospita un ampio dibattito sulle teorie maturate durante il secolo. Wilhelm Max Wundt (1832-1920), autentica autorità tedesca nel campo della psicologia fisiologica, in *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (1874), conferma i

principi di Piderit, e ammette che l'intensità dei movimenti muscolari dipende dall'intensità dell'emozione. Del resto già Karl von Vierordt (1818-1884), in *Grundriss der Physiologie des Menschen* (1861), aveva dimostrato le influenze dei movimenti psichici dell'anima sugli organi e sui muscoli del corpo, e aveva fissato le leggi che le regolano.

Di Paolo Mantegazza riferiremo soprattutto in rapporto al suo proposito di sviluppare la *teoria delle Espressioni* di Darwin.

In questo quadro di una scienza positivista non particolarmente mobile, che la più avanzata creazione artistica deve forzatamente scavalcare (sta nascendo infatti il concetto di «avanguardia»), le teorie dell'Espressione influenzano soprattutto il campo sterminato della caricatura ottocentesca, che meriterebbe un libro a parte (parecchi li ha già avuti, in verità). Cercheremo di riassumerne solo le tappe capitali.

Nel 1831 Charles Philipon (1800-1862; fig. 110) fonda *La Caricature*, che nel 1833 sostituirà con *Le Charivari*, padre nobile di tutte le future riviste satiriche.

Honoré Daumier (1808-1879), del quale è doveroso almeno mostrare la famosa litografia *Il ventre legislativo* (1834; fig. 111), è in realtà ben più che un caricaturista, e si iscrive in una grande linea di realismo sociale, ma anche visionario, che è uno degli accordi più difficili, e meno frequentati dell'intera arte occidentale (fig. 112).

Dantan Jeune (1800-1869), il quale, come abbiamo detto, è vicino alla Società Frenologica francese, pur non facendone parte, si applica alla caricatura utilizzando la scultura.

Paul Gavarni (1804-1866) è un implacabile dileggiatore dei gusti nella Francia del Secondo Impero. E quanto al più anziano Carle Vernet (1758-1836), viene stimato da Baudelaire come autore di una piccola «comédie humaine».

Inutile dire che la caricatura si nutre dello zoomorfismo nobilitato dalla Fisiognomica per così dire «antica». Nel 1831, per esempio, Michel Delaporte (1802-1872) pubblica *Observation de Lavater sur le système Lebrun*, e nel 1836 rende note alcune esercitazioni con personaggi dalla testa animale. Nel 1839, F. Lehnert, animalista, pubblica il *Traité physiologique de la ressemblance animale*, nel quale i personaggi fortemente zoomorfi sono vestiti con abiti alla moda. Ma il caricaturista forse più celebre per la sua insistenza nell'equivalenza uomo-animale è Grandville (1803-1847; figg. 113-114), che nel 1842 ristampa la sua *Animalomanie* del 1836, con un titolo, *L'homme, son esprit, ses goûts et ses habitudes, dessins de Grandville*, nel quale segue la lunga tradizione fisiognomica accostando gli uomini e gli animali loro somiglianti: ripresa più o meno consapevole del famoso *sillogismo del fisionomo* di cui abbiamo parlato a suo tempo. In ciò seguito, con grande freschezza infantile, dallo svizzero Rodolphe Töpffer (1799-1846), figlio di Wolfgang Töpffer (1766-1847), a sua volta pittore caricaturista.

²⁰ Cfr. C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di G. Ferrari, Torino 1982.

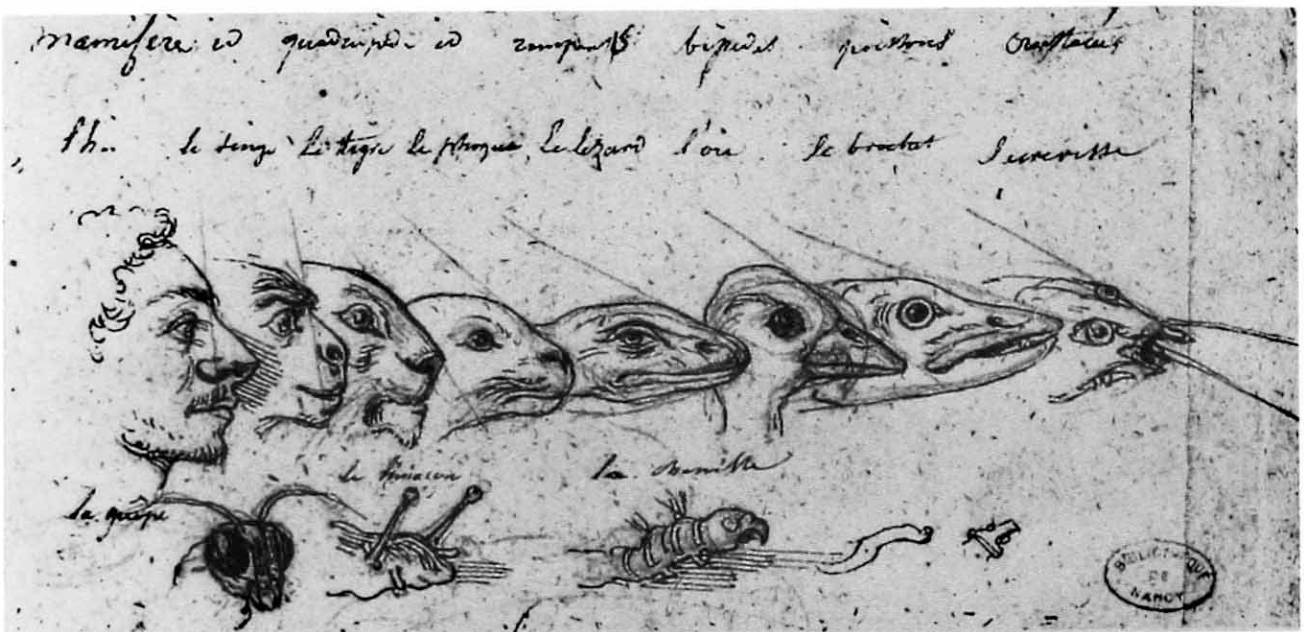
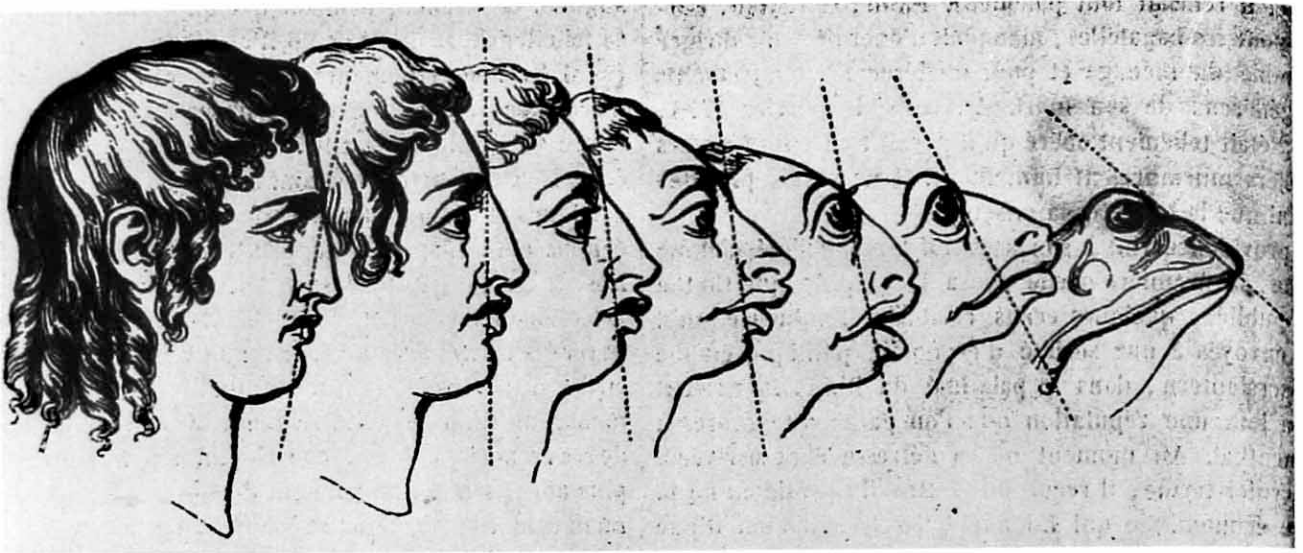
²¹ *Ibid.*

²² Cfr. P. Mantegazza, *Fisionomia e mimica*, Milano 1881.

²³ *Ibid.*

²⁴ La tematica non nasce, naturalmente, col Lombroso. Abbiamo già visto gli interessi specifici di Georget. Carlo Livi, nella *Frenologia forense* (1863-1868), riassume il dibattito presso i fisionomi antichi e meno antichi. Lauvergne, seguace di Gall, in *Le forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bague de Toulon* (1841), considera essenziali, per il delitto, le cause sociali. Giuseppe Girolami, nel 1848 – in *Opere*, Roma 1873 –, comincia a legare in senso moderno la Fisiognomica e la Criminologia.

Il Dankwardt, in *Psychologie und Criminalrecht* (1863), applica al diritto penale le teorie di Gall, sostenendo che ogni delitto dipende dal carattere naturale del delinquente. Adolphe Quetelet (1796-1874), che nell'*Anthropométrie* (1871) si occupa di misurazioni, in *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale* (1835, ampliato nel 1861) formula una statistica della criminalità, e dimostra



che il delitto varia con il clima e secondo le razze. Di antropometria si occupano anche Giuseppe Sergi (1841-1936) e Carlo Livi (1856-1920), medico militare, che pubblica *Antropometria militare* (1896) e un *Atlante* (1905).

Fra coloro che teorizzano le cause sociali del delitto vanno segnalati Guillaume Marie André Ferrus (1784-1861), il Nicholson, in *The morbid psychology of criminals* (1873-1875) e J. Bruce Thomson, in *Psychology of criminals*, (1870).

La frequenza delle malattie mentali nei delinquenti viene studiata dal Winslow, in *Lesson Lectures on insanity* (1854); e da Prosper Despine, in *Psychologie naturelle* (1868).

Henry Maudsley, in *Responsibility in mental disease* (1874), studia le correlazioni fra criminalità, pazzia, epilessia. Gaspare Virgilio, quasi contemporaneamente al Lombroso, pubblica nel 1874 *Saggio di ricerche sulla natura morbosa del delitto*.

Il seguito del Lombroso è imponente. Segnaliamo soprattutto Raffaele Garofalo (1852-1934), che, in *Criminologia* (1885), valuta la pericolosità del delinquente in ba-

se alla gravità del delitto, alla recidività e all'esame antropologico del malfattore; ed Enrico Ferri (1856-1929), giurista e uomo politico, che fonda con Lombroso una scuola positiva di diritto penale, e in *La teorica dell'imputabilità e la negazione del libero arbitrio* (1878), nega appunto il concetto di libero arbitrio.

Va poi aggiunto che Lombroso, Garofalo e Ferri fondano una vera e propria scuola criminologica (*Scuola italiana, Scuola positiva o Scuola naturalistica*), che darà vita a una produzione bibliografica ricchissima.

²⁵ C. Lombroso, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano 1876.

²⁶ Su *la Repubblica*, 14 aprile 1992.

113. Grandville, *Apollo scende verso la rana*, in *Le Magasin Pittoresque*, 12, 1844.

114. Grandville, *Modificazione dell'angolo facciale dall'uomo al bruco*, matita e inchiostro bruno su tratti di mina di piombo, 80 x 173 mm, Nancy, Bibliothèque Municipal.



Dopo la nascita della Psicoanalisi, la Fisiognomica, come scienza totalizzante e di avanguardia, si discioglie, come zucchero nell'alcool, nelle tematiche della Psicologia, che tende a organizzare il contrastato, ma senza dubbio fondamentale, statuto della scienza psicoanalitica.

Per parte nostra, pur con la precisa coscienza critica di quanto abbiamo appena sostenuto, sarebbe scorretto non riferire anzitutto delle prosezioni – fatalmente stanche – di una ricerca che ci è parsa affascinante nel corso di tanti secoli.

Nel nostro tempo, la Fisiognomica, come approccio ai temi tradizionali, può essere suddivisa in tre filoni principali. Il primo è quello della Fisiognomica per così dire «volgare», che si miscela con l'astrologia, magari con la chiromanzia, e riprende così l'antichissimo filone della Fisiognomica simbolico-intuitiva proto-scientifica.¹ Un punto di equilibrio fra l'approccio intuitivo e quello scientifico può essere ricercato nella trattazione di Alfonso Del Bello, *Uomo io ti conosco* (1940), che fa riferimento «filosofico» a un'affermazione dello scienziato Alexis Carrel (1873-1944), in *L'uomo questo sconosciuto* (1935):

A nostra insaputa, il nostro aspetto si modella a poco a poco sullo stato di coscienza, e col trascorrere degli anni diventa l'immagine sempre più esatta dei sentimenti, dei desideri, delle aspirazioni di tutto l'essere.

Ma già Gian Luigi Cerchiari, nel 1905, ha tentato di riprendere tematiche ottocentesche, in *Fisionomia e mimica*, un testo in cui si ripropone la tradizionale suddivisione (già settecentesca) fra segni fissi e segni mobili, ripresa, a metà Ottocento, da studiosi come il Piderit. E ancora recentemente, nel 1972, in *L'Alfabeto della fisionomia*, Friedrich Märker tenta una curiosa miscela fra

115. Francis Bacon, *Papa III*, particolare.

idee fisiognomiche, teorie psicoanalitiche e venature di suggestioni junghiane:

Il fisiognomo si ripropone infatti di rilevare il carattere attraverso il fenomeno somatico. Ma che cos'è il carattere? [...] La parte per così dire «solidificata» dello spirito, che nella sua sostanza racchiude tutte le possibilità, umane e disumane: un tutto nettamente modellato, che pure non è nulla di rigido, nulla di immutabile [...]. E vi incide soprattutto il Super-Io che è in noi, le forze, cioè, generiche: le lusinghe e le suggestioni che promanano da noi e ci inducono talvolta ad azioni in contrasto con il resto del nostro carattere [...]. Ciò che rende complessa e difficile ogni valutazione, fisiognomica e psicologica, del singolo individuo è appunto il fatto che ogni essere umano non ha soltanto un carattere individuale, vale a dire un determinato numero di particolari qualità più o meno fortemente accentuate, ma racchiude in sé tutte le possibilità della natura umana [...]. Nelle persone con un carattere nettamente e fortemente delineato, la testa si sviluppa in maniera adeguata con caratteristiche molto precise, e questi soggetti sono i più facili da giudicare sul piano fisiognomico e soprattutto psicologico. Al contrario, nei soggetti in cui l'evoluzione della personalità è arrivata a malapena a superare i primi stadi dell'infanzia, lo studioso riesce a rintracciare nei tratti somatici ben poche qualità individuali [...] appunto perché poche sono le qualità specifiche esistenti.

Il secondo ramo di una possibile continuità novecentesca della Fisiognomica è quello strettamente scientifico, che prosegue la tradizione di studi ottocentesca. Ma, attenzione. Ci avviciniamo ad anni (come è facile capire) assai pericolosi, e gli equivoci «razzistici» sulla Fisiognomica (che abbiamo avvistato all'inizio di questo libro) nascono negli anni '20. Non tanto nel *Körperbau und Charakter* (1921), del medico e psichiatra Ernst Kretschmer (1888-1964), in cui si stabiliscono nessi sacrosanti fra Fisiognomica e psiche. Quanto nelle varie teorie che propugnano una Fisiognomica delle razze, con conseguenze ovviamente tragiche. *Rasse und Stil* (1926) di Hans Friedrich Karl Günther (1891-1968) raccoglie le razze umane in quattro ceppi: il nordico, il dinarico, l'orientale, il mediterraneo. La razza nordica viene ovviamente ritenuta superiore.

Nel 1941, Alfredo Niceforo (1876-1960), riprendendo alcune ricerche di Nicola Pende, pubblica, sulla rivista *Echi e commen-*

ti, l'articolo *Fisionomia e carattere*, nel quale svolge argomenti non privi di insidie sulla bisessualità psicologica occulta in ogni individuo, e sulle sue relazioni con le caratteristiche del viso e dei crani. Ma ancora in questo dopoguerra, nel 1956, Rudolf Buttkus, in *Physiognomik. Ein neuer Weg zur Menschenkenntnis*, tenta di riprendere organicamente lo studio delle fattezze umane di Lavater e di Gall.

Una terza linea evolutiva di una Fisiognomica per così dire «di retroguardia» tocca il versante propriamente mimico. Nel 1904, il medico legale N. Minovici lavora su cadaveri per ottenere le contrazioni del volto; e ciò fa conficcando nei muscoli lunghi e sottili spilloni, in modo da atteggiare il carattere con espressioni simili a quelle di una persona viva. L'operazione viene registrata con istantanee fotografiche. Nel 1932, Philipp Lersch pubblica *Gesicht und Seele*, in cui si codificano le azioni umane da quattro punti di vista: mimico, anatomico-fisiologico, psicologico e caratteriologico. Tommaso Senise svolge ricerche sperimentali sul riso, e dà alle stampe il frutto dei suoi ragionamenti in *Il riso in fisio-patologia* (1941). Insisto su questi esempi per mostrare come la tradizione positivista – trasmigrata in ideologie ormai completamente mutate – sia mossa da una forza d'inerzia durevolissima, ancorché – sempre – ripetitiva.²

«L'io non è più padrone a casa propria», afferma Sigmund Freud nel 1919.³ E in realtà, dopo la scoperta dell'Inconscio, la grande esplorazione d'avanguardia sull'essenza dell'uomo, e sulla prima finestra aperta sulla sua anima, il *volto*, passa all'Arte. Lo *zoom* si appunta su una terra apparentemente delimitata, che si scopre incommensurabile con gli strumenti di misurazione correnti, e che risulta abitata dalle popolazioni più sfuggenti e minacciose. La sonda, al termine del suo viaggio al centro del cuore dell'uomo, giunge in una specie di antro informe, in cui gli spazi non risultano razionali (come avevano ritenuto possibile i pensatori del Rinascimento), ma appaiono liquidi e disomogenei.

In essi – e in un secolo incredibilmente ricco di fantasie e di momenti come il nostro – tutte le forme risultano possibili. Talché, la *nuova immagine dell'uomo* (se vogliamo, l'immagine dell'uomo che deriva dalla *Fisiognomica creativa*) sembra aprirsi in infinite direzioni, tutte ugualmente plausibili e, alla fine, prive di

verità univoche, cioè, forse, disperate. Cade ogni illusione storicistica ed evolutiva. Per comprendere l'idea di sé che ha offerto l'uomo contemporaneo, bisogna immaginare un prisma. Ogni grande artista ha dettato una faccia (una faccia del prisma, e un volto dell'uomo così come egli l'ha visto e giudicato) di possibili verità.

Ma al centro di questa mirabile, infinitamente generosa figura geometrica, dopo l'anno 1900, come *motore immobile*, ha sempre agito una convinzione: quella che esiste un continente profondo, i cui dettami e i cui impulsi si impastano – senza alcuna possibile soluzione – con le nostre fattezze fisiche.

La convergenza di Arte e Psicologia delineata nello schema tracciato all'inizio di questo libro, si chiude nel Novecento, quando Arte e Psicoanalisi sono, quasi, la stessa cosa. Nel senso della «psicoanalicità» dell'Arte, che non può più prescindere, come formulazione di poetica e come coscienza dei processi creativi, dalla Psicoanalisi: nemmeno nei movimenti apparentemente più razionalistici e puristici, che offrono larghi contributi alla fenomenologia della percezione.

Ma anche nel senso dell'«artisticità» della Psicoanalisi, che non cessa per un solo istante di paragonare i meccanismi immaginativi con quelli onirici, e accumula un deposito di conoscenze (derivate dall'arte) necessarie per la sua sopravvivenza, fino a identificare le proprie stesse motivazioni con una pratica creativa, in qualche modo artistica.

È talmente intersecato, annodato, diramato, articolato, sfumato, combaciante, in questo secolo, il percorso delle due linee che ci siamo dati come ipotesi di lavoro all'inizio del nostro cammino, da richiedere non uno, ma dieci, cento volumi specifici. Ricorderemo semplicemente, con approssimazione inevitabile, che l'incontro fra Arte e Psicoanalisi è voluto da entrambi i protagonisti. Da parte della Psicoanalisi, sinteticamente, in tre modi: 1) attraverso lo studio dei meccanismi dell'immaginario, acquisita l'ipotesi che l'associazione creativa è in larga parte equiparabile all'associazione onirica (Freud, Jung, Lacan...); 2) attraverso tentativi di interpretazione psicoanalitica dell'opera e del suo linguaggio, tentativi sempre moderatamente insoddisfacenti, a cominciare da quelli dello stesso Freud; 3) attraverso lo studio, rivolto al passato e al presente, delle interferenze fra pratica psicologica e pratica alchemica, sulla scorta delle originarie intuizioni di Jung. Da parte della poetica artistica, ancora in tre



116. Ludwig Meidner, *Autoritratto*, olio su tela, 66,7 × 48,9 cm, Milwaukee, The Marvin and Janet Fishman Collection.

modi: 1) attraverso un'accettazione dei meccanismi liberatori della *libido* freudiana (Surrealismo, Informale...); 2) attraverso l'indagine delle pratiche associative del linguaggio, di ispirazione lacaniana (ciò tocca soprattutto l'arte più recente, dopo la fortuna internazionale di Lacan); 3) attraverso il recupero di archetipi mitici, su una linea dichiaratamente junghiana (Pollock, e poi tutti gli artisti che hanno ricercato una sorgività primigenia dell'immagine).

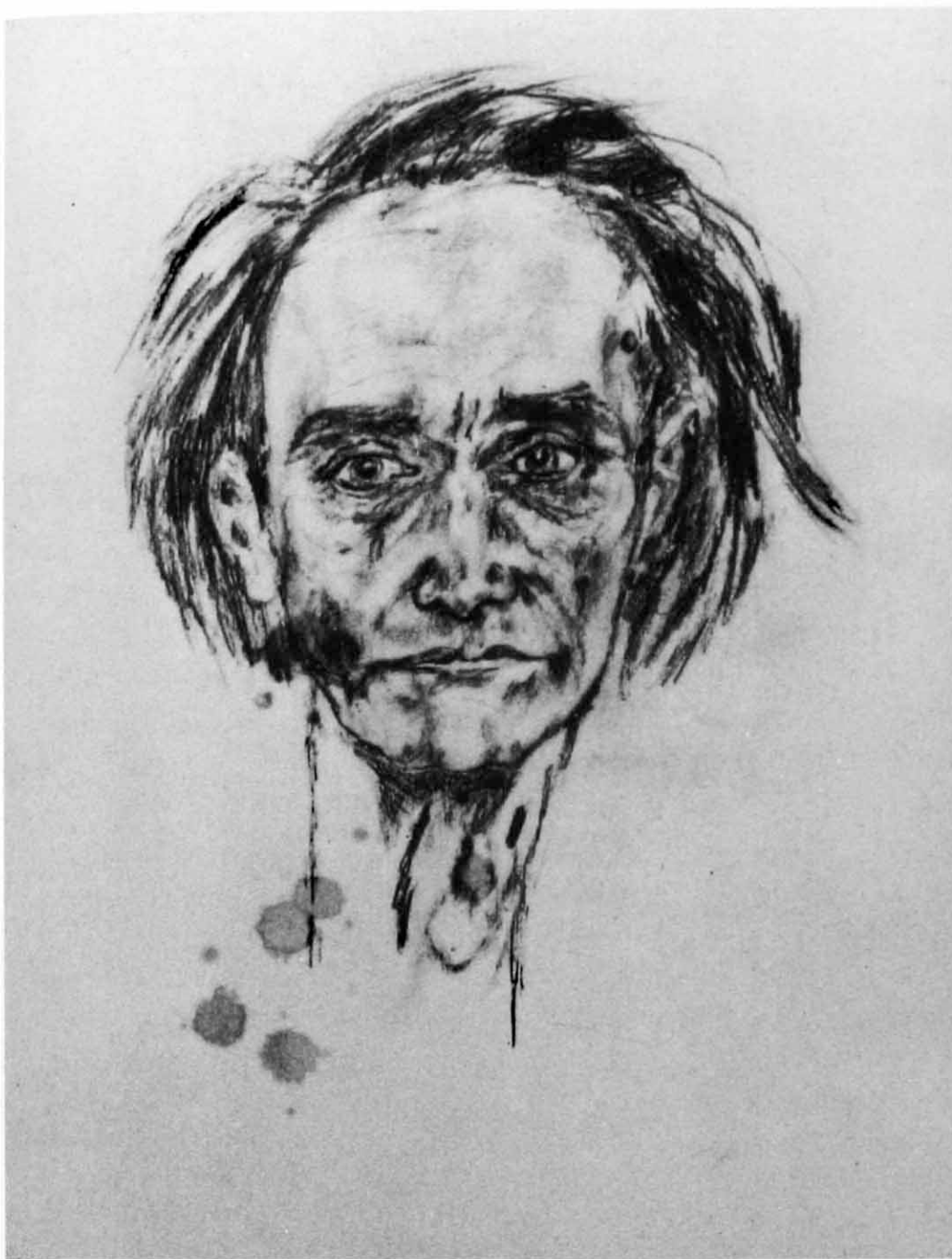
Resta una domanda di fondo: se i tentativi di tutto questo seco-

lo fossero paragonabili, per esempio, a quelli dei trattatisti cinquecenteschi, o ottocenteschi. Alla fine del XIX secolo si discuteva accanitamente delle cause fisiologiche o «spirituali» – *l'anima e il corpo...* – della nevrosi. Con Freud, ha vinto la linea «spirituale». Oggi, un secolo dopo, torna a prevalere la linea «fisiologica»... Se l'arte avesse tentato, per cent'anni, di legarsi a elaborazioni epistemologiche ancora estremamente arretrate e precarie? In altre parole: che cosa avverrà, dopo che tutto è parso avvenire con la Psicoanalisi?

In ogni caso, la cultura occidentale ha tramandato un'idea canonica della figura umana, un'idea evoluta, senza modifiche sostanziali, dalla Grecia classica al passaggio fra XIX e XX secolo. Ne abbiamo visto un magnifico esempio nel «guerriero» leonardesco con cui si è aperto questo libro. Ne abbiamo trovato faticosa traccia ancora nella figura urlante del *Grido* di Munch, immagine straziata, ma pur sempre rispettosa di un modulo classico, ancorché deformato. Ora vediamo l'*Autoritratto* (1912; fig. 116) di un artista berlinese, Ludwig Meidner (1884-1966), e ci apparirà chiaro che le colonne d'Ercole della scoperta dell'Inconscio sono state superate per sempre, senza possibilità di ritorno. La devastazione e il sisma interiore di questo essere sono *specimen* della totale devastazione dell'eroe rinascimentale, e di turbe individuali a causa delle quali l'uomo trova impossibile convivere con la sua immagine «classica». Il terremoto cui è sottoposto Meidner anticipa di dieci anni quello, non dissimile, che coinvolgerà Antonin Artaud (1816-1948; fig. 117):

Soffro di una spaventevole malattia dello spirito. Il mio pensiero mi abbandona a ogni grado. Dal fatto semplice del pensiero fino al fatto esterno della sua materializzazione nelle parole. Parole, forme di frasi, direzioni interne del pensiero, reazioni semplici dello spirito, io sono alla ricerca costante del mio essere intellettuale. Quando dunque *posso cogliere una forma*, per quanto imperfetta, la fisso, nel timore di perdere tutto il pensiero. Sono al di sotto di me, lo so, ne soffro, ma vi acconsento per la paura di morire completamente.⁴

Ma, soprattutto, l'uomo-ragno di Meidner viene concepito solo quattro anni prima dell'uomo-insetto nella *Metamorfosi* di



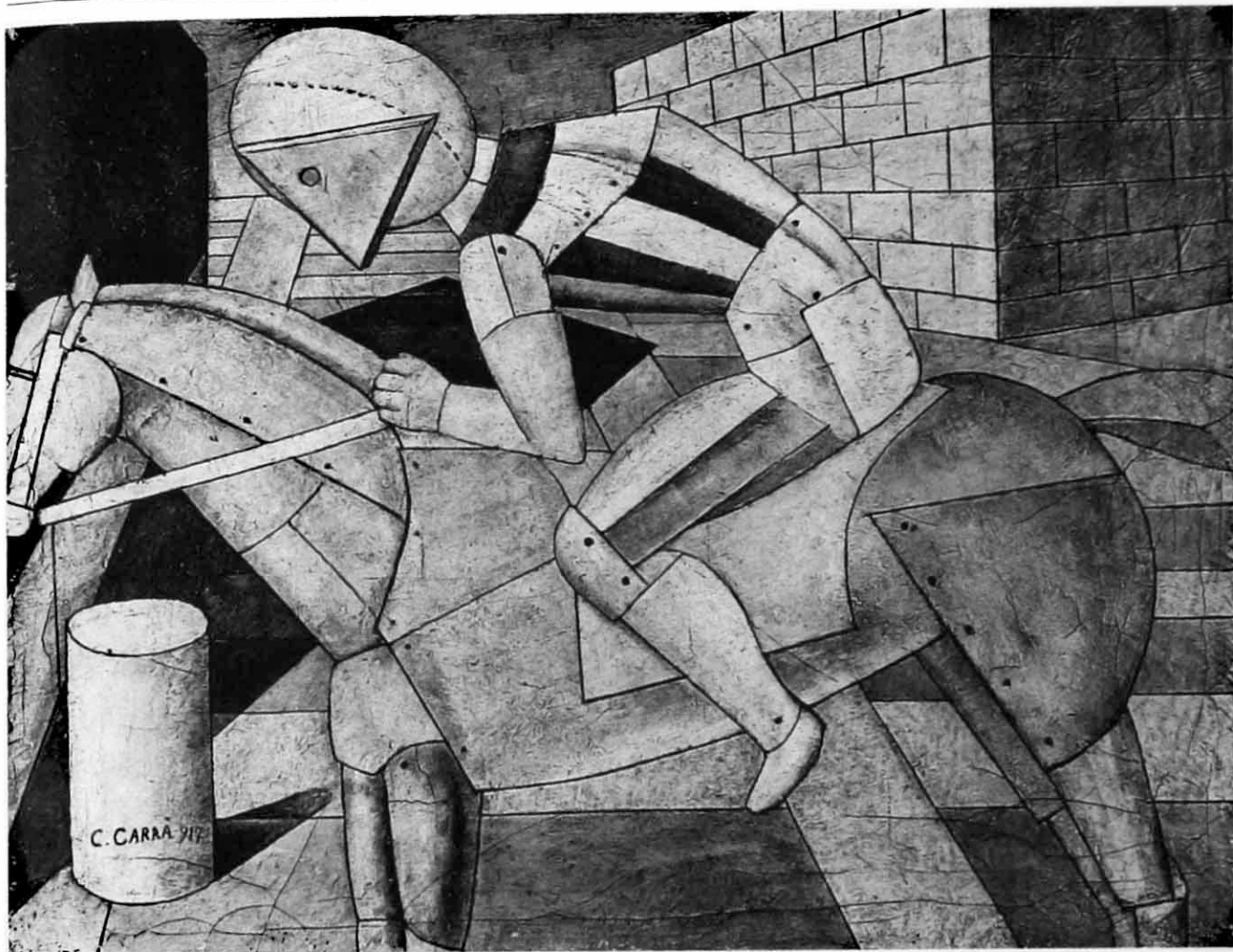
117. Antonin Artaud,
Autoritratto,
matita su carta,
60 × 44,5 mm,
Parigi, Galleria
Albert Loeb.

Kafka, che è del 1916. Non c'è alcun dubbio che il protagonista kafkiano sia genialmente suggestionato dallo zoomorfismo che abbiamo lungamente sottolineato nella cultura ottocentesca, e che deriva dalla tradizione fisiognomica antica:

Lo sguardo di Gregorio passò allora alla finestra e il cielo coperto – si sentivano gocce di pioggia picchiare sulla lamiera del davanzale – finì d'immalinconirlo. «Se dormissi ancora un po', e

118. Gustav Klimt, *Giuditta*, olio su tela, 84 × 42 cm, Vienna, Österreichische Galerie.





dimenticassi tutte queste stupidaggini?», pensò; ma la cosa era impossibile, perché, abituato a dormire sul fianco destro, nello stato in cui si trovava non era in grado di assumere quella posizione. Per quanta energia impiegasse nel cercare di buttarsi sulla destra, ricadeva sempre sul dorso. Provò cento volte, chiuse gli occhi per non vedere le zampine annaspanti e smise solo quando cominciò a sentire sul fianco un dolore leggero, sordo, mai provato avanti.

«Dio mio!», pensò, «che professione faticosa mi sono mai scelta! Tutti i santi giorni in viaggio. Le preoccupazioni sono maggiori di quando lavoravamo in proprio, in più c'è il tormento del viaggiare: l'affanno delle coincidenze, i pasti irregolari, poco buoni, rapporti sociali sempre mutevoli, instabili, che non arrivano a farsi. Vada tutto al diavolo!» Sentì un lieve prurito sul ventre; restando supino si tirò adagio verso il capezzale, per poter alzare meglio il capo, e trovò il punto del solletico coperto da macchio-line bianche che lo lasciarono perplesso; provò a sfiorare il pun-

119. Carlo Carrà,
Cavaliere occidentale,
olio su tela,
52 × 67 cm,
Collezione
Mattioli.

to con una zampa, ma la ritirò subito, perché il contatto provocò brividi di freddo.

Il quadro teorico della Psicoanalisi, che abbiamo considerato essere estraneo – per ovvie ragioni – alla creazione di Van Gogh, è invece interamente presente nella *Giuditta* (1901; fig. 118) di Gustav Klimt (1862-1918), concittadino e quasi coetaneo di Freud. Estasi azzimatissime, orgasmi silenziosi, concentrazioni spasmodiche e supreme davanti all'orrore: questo attimo di lussuria è infatti pensato al cospetto di una testa mozzata, doppiamente tagliata (è questo il lampo di genialità del dipinto) dal margine stesso del quadro. *Eros e Thanatos*: il riferimento figurativo per i miti essenziali della «finis Austriae» e della Psicoanalisi freudiana non può essere ricercato più propriamente che nello straordinario fotogramma klimtiano.

Con il *Cavaliere occidentale* (1917; fig. 119) di Carlo Carrà (1881-1966) torniamo invece al cuore della cultura figurativa italiana, con il capriccio e la bizzarria (tutti italiani: ne abbiamo visti molti esempi, nel corso secolare delle idee fisiognomiche) comparsi sul palcoscenico dell'arte in grazia della pittura Metafisica. È idea curiosamente bilicata fra passato e futuro, o fra tradizione e avanguardia, quella di Carrà: l'ordine degli spazi e gli affondi prospettici vi sono scanditi e pausati secondo la più pura tradizione giottesca e masacesca; sul nostro eroe dilaga una luce tonale e rosata che squilla in rintocchi deliziosi incontrando i rossi, i bianchi e i verdi della sua casacca; ma sulla tradizione classica italiana stanno ormai riversandosi le idee di iconoclastia e i vezzi dell'*oggetto inutile* teorizzati dal movimento Dada, in questi stessi mesi, a Zurigo.

Il cavaliere, o l'eroe, occidentale possiede infatti, tuttora, un suo ferreo, cartesiano, «spirito di geometria» (ha il naso modellato a squadra, e ciò gli offre un cipiglio fisiognomico degno di Leon Battista Alberti), ma è fatto manichino di latta, e, sullo scorcio di architetture antichizzanti, oltre che sulle piste di antiche strade romane, appare inchiavardato, nelle sue strutture, con qualche approssimazione. *Sic transit gloria mundi!*

L'ultimo, poderoso capitolo della tradizione fisiognomica in vesti «realistiche» va ricercato nella Germania degli anni '20, con il gruppo della Nuova Oggettività. Di Georg Grosz (1893-

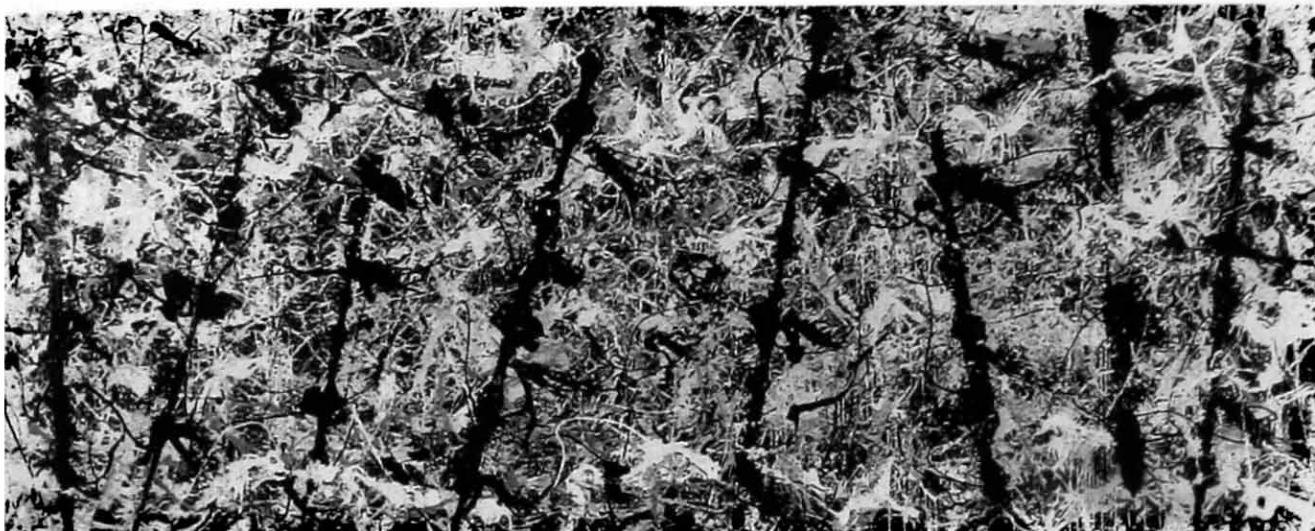


1959) si veda ad esempio il *Ritratto di Max Hermann-Neisse* (1927; fig. 120), che spunta alla contemporaneità, come un frutto fuori stagione, dal più implacabile disegno tedesco cinquecentesco, scolpendo rughe sulla fronte che hanno lo spessore di crepe incise su vecchi muri, ingigantendo nasi tristi come previsioni sui destini della razza ebrea, tumefacendo labbra madide come in settecenteschi ritratti di Fra Galgario, accentuando spalle anchilosate sotto il peso della stupidità umana, zigzagando, come un lucido serpente, per cercare una vena sulla tempia, un lobo d'orecchio, un'elegante e casuale piega del polsino della camicia.

Ma sono idee, appunto, «fuori tempo». Con la formulazione della Psicoanalisi, gli spazi mentali si sono aperti. La sonda calata nel cuore umano incontra, l'abbiamo già detto, una caverna immensa e inesplorata. È questo il ventre primario che ospita l'infinita proliferazione di forme dell'arte surrealista.⁵

120. Georg Grosz, *Ritratto di Max Hermann-Neisse*, New York, Museum of Modern Art.





Grazie soprattutto ad André Breton (1896-1966), essa trasforma la teoria freudiana in una formulazione di poetica, e poco importa che Freud abbia fatto di tutto per disconoscerla, coltivando (come dimostra il museo attualmente aperto nel suo ultimo appartamento a Londra) gusti artistici del tutto prevedibili e tradizionali. La misteriosa umanità ornitologica, sessuata e altera della *Vestizione della sposa* (1940; fig. 121) di Max Ernst (1891-1976) non esisterebbe se l'uomo non sapesse di appartenere a una specie bifida e ambigua, divisa fra ciò che appare e ciò che, sempre più minacciosamente, viene suggerito da una fantasia non meno «umana» delle mediocri consapevolezze con cui la specie illude la sua esistenza quotidiana.

Con la cultura, e con la scuola di libertà, surrealiste, la Fisiognomica diventa rappresentazione fisica, per così dire emergenza fisiologica di un continente interiore agitato da forze incontenibili, spesso incomprensibili e quasi sempre contraddittorie. La scoperta di un intero universo interno all'uomo segna nello stesso istante la fine dell'*umanesimo* (da cui era partita l'investigazione leonardesca) e la nascita di un nuovo *umanesimo* dilatato e tragico.

Nei nuovi spazi, e nel nuovo *non-umanesimo*, è possibile perdersi fino alla più assoluta vertigine, come fa Jackson Pollock (1912-1956) in *Pali blu* (1952; fig. 122),⁶ dipinto che – a dire della moglie dell'artista, Lee Krasner – è partito come un gigantesco amplesso di figure nel paesaggio, ed è diventato l'esaltante inferno che vediamo. C'è una foresta, una prolungata serie svet-

121. Max Ernst, *Vestizione della sposa* (particolare), olio su tela, 130 × 96 cm, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.

122. Jackson Pollock, *Pali blu*, smalto, pittura d'alluminio e frammenti di vetro su tela, 210,8 × 487,6 cm, Canberra, Australian National Gallery.



123. Jackson Pollock, *Portrait and a dream*, olio su tela, 147,6 × 341,6 cm, Dallas, Museum of Fine Arts.

tante e «gotica» di abeti che nell'ombra meridiana assumono il colore azzurro intenso dell'inchiostro. Questa selva oscura (abitata da chissà quali mitici progenitori pellirosse: è noto il rapporto di Pollock con la Psicologia junghiana, e dunque con le culture archetipiche del Wyoming da cui proviene) viene percepita in pochi, supremi secondi da un'auto lanciata alla massima velocità. E allora, fra le foglie e il cielo, il cuore beve lampi di colore, ancora gialli e ancora rossi, colati sulla tela con la tecnica del *dripping*; e c'è tutta l'ebbrezza del mondo in questa volata di fantasmi; e c'è il mistero pagano di Pan dietro alla solennità della natura; e c'è il mistero pagano di Dioniso nella bomba all'idrogeno che trafigge contemporaneamente volti irriconoscibili e la mente dell'Artista; e c'è una vita improvvisamente raccolta nella sua essenza, che è bellezza, e ricchezza del cuore, e infinito appagamento; e il senso del tempo che si consuma come un lampo al magnesio; e l'unica certezza, che è quella ubriacante della fine.

Non molto tempo dopo, Jackson Pollock, una delle anime più grandi della pittura contemporanea, si abatterà con l'auto contro gli alberi di una foresta americana. C'è ancora chi ricorda il groviglio di lamiere, e un clacson che non cessa di suonare... Che Pollock, al tempo di *Pali blu*, intenda ritornare esplicitamente a una forma di figurazione, più precisamente alla rappresentazione del volto umano, è dimostrato non solo da molti appunti grafici, ma dall'opera immediatamente successiva, *Por-*



124. Willem De Kooning, *Woman V*, olio su tela, 154,5 × 114,5 cm, Canberra, Australian National Gallery.

trait and a dream (1953; fig. 123). Su questo infinitamente complesso, ma certo non reticente, capolavoro della contemporaneità, si è discusso a lungo. Proprio a causa della sua «fisionomicità» (come abbiamo detto, le testimonianze di Lee Krasner sulla costante partenza figurativa dell'artista, affine a quella del suo «rivale» Willem De Kooning, fig. 124, sono esplicite), quando il dipinto viene esposto, nel febbraio 1954,

125. Jean Fautrier, *Testa d'ostaggio*, collezione privata.



non riscuote alcuna fortuna; ciò che avvia l'artista alla crisi che lo induce a rifiutare, fino alla morte, ogni mostra sul suo lavoro degli ultimi anni.

Si continua a dibattere su ciò che l'immagine rappresenta. La tesi lungamente prevalente, secondo la quale il *Ritratto* sarebbe quello ospitato dalla parte destra del quadro, e il *Sogno* si identificerebbe con la metà sinistra, è oggi messa in discussione.⁷ A parere di chi scrive, giustamente. Anzitutto, seguendo la vecchia ipotesi, non si spiegherebbe il titolo del quadro (che indica il ri-



126. Wois,
*Il fantasma
azzurro*, olio su
tela, 73 × 60 cm,
Colonia, Museum
Ludwig.

tratto prima del sogno), certamente non formulato per caso. Ma è la pittura a suggerire il più assoluto rispetto dei suggerimenti di Pollock; la pittura che mostra una conflagrazione definitiva dell'entità fisica, facciale; e la consistenza quasi materiale, invece, della realtà onirica. Se comprendiamo bene, siamo perfettamente in linea con le estreme volontà dell'artista.

Ovvero, si può ritornare in superficie, alle forme del mondo, alla *matericità*, se non alla riconoscibilità canonica, della figura e

127. Francis Bacon, *Papa III*, olio su tela, 198 x 137 cm, già Londra, Marlborough Fine Arts Ltd.

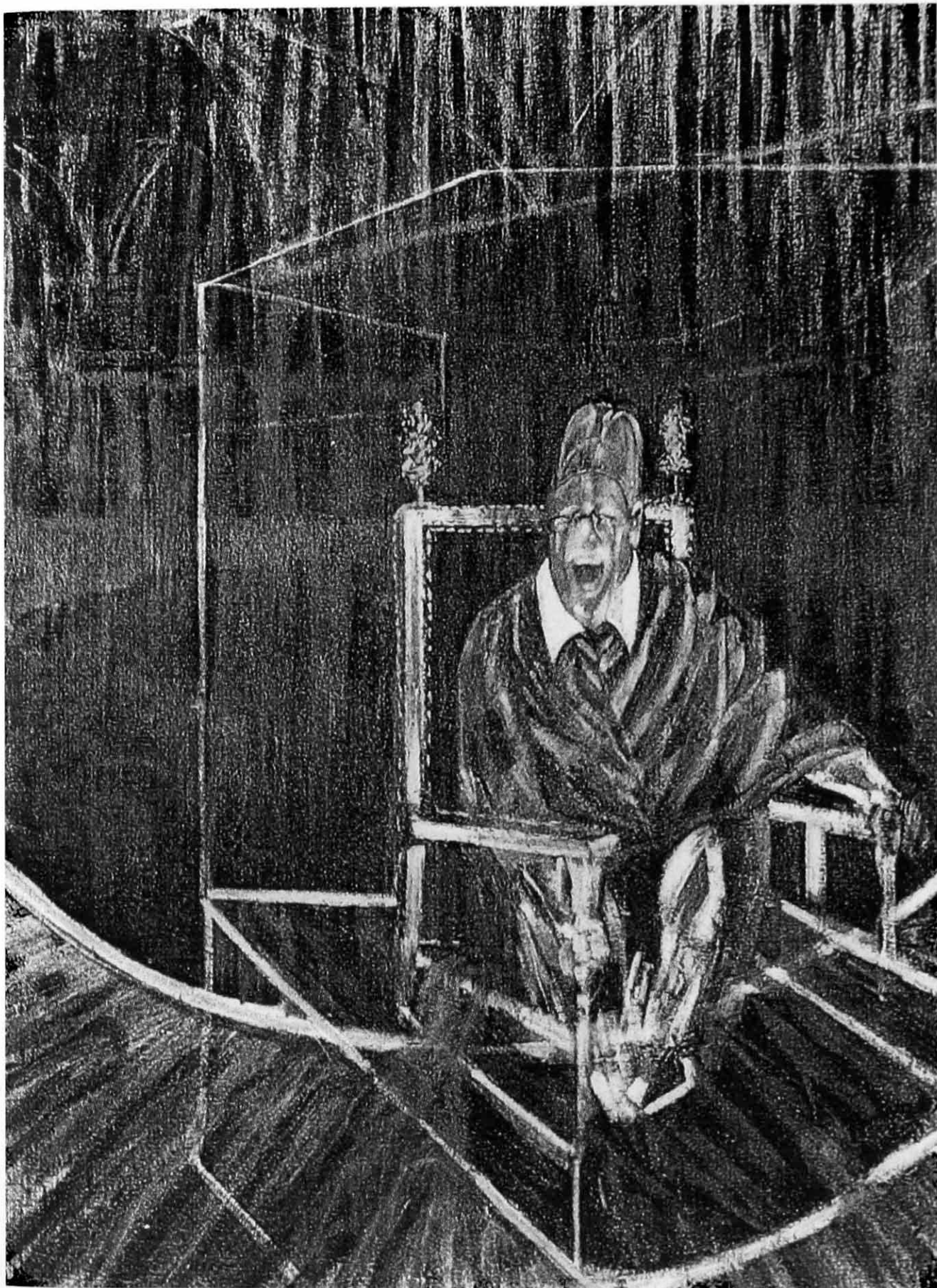
del volto. Dall'abitazione in cui trova rifugio nel 1943, Jean Fautrier (1898-1964), fondatore dell'Informale europeo, vede un campo di concentramento tedesco. Immagina la povera umanità oltre quei muri, e dipinge la serie delle *Teste d'ostaggio* (fig. 125). In quella che mostriamo, il profilo è accennato e tremolante, perfino con una tenera allusione alla macchia dei capelli. Ma cos'è più, la carne? Dove sono sparite le forme? Una materia carnosa, rosata e putrefatta cresce in spessori interminabilmente lenti, si estenua in pallori verdognoli contratti in abbandoni di agonia, si arrossa in tumefazioni ascessuate, e anche la canna del naso tramuta il viola di una selezionata tavolozza francese in tinte illividite di freddo e denutrizione.

Più che una testa, questo è un grumo di materia, un resto di carne infetta, uno scabro teschio ricoperto di materia pressata. Al protagonismo della «forma» si sostituisce quello della materia; una materia che coincide con i suoi detriti.

In questo momento, l'uomo contemporaneo (già figlio prediletto di Dio, misuratore degli spazi e dei volti) ha perso anche il residuo orgoglio umanistico che lo portava a interrogare – fuori – gli spazi della natura, e – dentro – i mostri della psiche. Ha un'opinione disperata di sé, l'uomo informale. Chiuso nel suo guscio di cellule, sembra rinunciare al pensiero e alla fantasia. Ma c'è molta poesia, in quel grumo senza illusioni. C'è il biblico senso della polvere, senza retorica e quasi senza parole.

L'uomo di Francis Bacon (1909-1992), invece, urla, ma nessuno, nell'Universo, lo ascolta. Le *bocche urlanti*... Si veda il *Papa III* (1951; fig. 127) notoriamente ispirato al *Ritratto di Innocenzo X* di Velázquez (fig. 129).⁸ Che ne è dell'eroe atletico e intangibile (iscritto come un sovrano nella sua piramide di spazio) della pittura rinascimentale? Ma non occorre spingersi così lontano. Che fine hanno fatto le supreme, pausate prensilità, sensualità, curiosità, nobiltà e malizia del pontefice ritratto da Velázquez? Che cos'è accaduto di orribile all'umanità perché un suo esponente, Bacon, concepisca la possibilità di rappresentarla sotto queste spoglie straziate e urlanti?

L'archeologo del 3000 che, dopo la grande catastrofe, reperisse solo questi due dipinti, con le rispettive date, sarebbe legittimato a supporre tragedie e torture antropologiche le più terribili. Sorprende sempre un po' accorgersi che non si tratta di retorica, ma che le cose sono andate esattamente così: dal sacco di



128. Théodore Géricault, *Ritratto di papa Innocenzo X*, olio su tela, 35 x 30 cm, Parigi, collezione privata.



Roma con la fine dei grandi ideali, alla Colonna infame, ad Auschwitz, alle teste mozzate che abbiamo visto fotografate nel corso di quest'anno, 1994, in una delle tante guerre che proseguono nel mondo...

Detiene un vano spaziale anche il pontefice baconiano. Ma non si tratta di un'ariosa piramide digradante verso il punto di fuga. Si tratta di un'asfissiante gabbia per scimpanzé, di un cubo di cristallo prosciugato d'aria, nel quale le urla del protagonista (la bocca sbarrata e gli occhiali a *pince-nez* sono tratti dal primo piano della bambinaia nella *Corazzata Potëmkin* di



129. Velázquez,
*Ritratto di papa
Innocenzo X*,
Roma, Galleria
Doria Pamphili.

Ejzenštejn) si spengono come un latrato sordo e filmato al rallentatore. E le sontuose vesti velazqueziane, e la carne, e l'arguta nobiltà del portamento pontificale, dove sono finiti, se non in pochi assatanati colpi di pennello grasso, in una materia pittorica che lotta per conservare una configurazione umana, o addirittura tragicamente umanistica? La carne di Fautrier era ridotta a spenti, ancorché delicatissimi, resti di macelleria. Bacon è vinto da una furia e da un impeto di rivolta che ha per tema l'uomo, per protagonista l'uomo e per disgustata vittima l'uomo.⁹

130. Francis Bacon, *Studio di figura umana ai piedi della croce II*, olio su tela, 121 × 103,5 cm, Torino, collezione privata.



Con tutto ciò, la qualità pittorica di Bacon resta altissima, nel senso più tradizionale del termine. In tanta disperazione, egli concepisce campiture aranciate mutate dal lussuoso e voluttuoso Matisse. Lascia precipitare coriandoli di luce degni del «lucido» Degas. Immagina una materia vibrante di croma per la quale non è irriverente citare il nome proprio del suo ispiratore, Velázquez.

D'altronde, è molto semplice. Nella prima metà del Novecento, l'epistemologia ha conosciuto sconvolgimenti che hanno disintegrato l'idea dell'Uomo e dell'Universo su cui si fondava il pensiero «leonardesco». Una nuda elencazione di dati parla con

espressività che non potrà essere eguagliata da alcun commento. Prima del 1950, sono verità acquisite: 1) la teoria della relatività, con la rivoluzione dei concetti di spazio e di tempo; 2) l'equivalenza materia-energia, con le implicite conseguenze per la «materia» e per l'«energia» della rappresentazione pittorica; 3) la possibilità di distruzioni termonucleari, con la possibile, rapidissima, estinzione della Specie, per volontà di esponenti della Specie stessa; 4) vertiginose idee sulla configurazione dell'Universo, sia per l'infinitamente grande che per l'infinitamente piccolo.

Non si vede come l'Universo – infinitamente grande e infinitamente piccolo – denominato «psiche», e le sue relazioni con i tratti fisici del misterioso animale denominato «uomo», potessero non essere sottoposti a radicali revisioni epistemologiche ed espressive.

Talché, per chiudere questo lungo viaggio nel volto e nel cuore dell'uomo, è necessario mostrare, *in exitu*, lo *Studio di figura umana ai piedi della croce II* (1945-1946; fig. 130), sempre di Francis Bacon, che rende inutile ogni ulteriore apporto di parole. Un cappottaccio afflosciato su se stesso. Un cappello abbandonato, sul fondo aranciato e agro. Fiori strazianti e deliziosi, nei loro azzurri madidi e verdi pisello.

Ma l'Uomo, lui, è assente. La gloriosa scienza fisiognomica ha perso il suo oggetto e il suo protagonista.

Il cavaliere occidentale se n'è andato. Non c'è più.

¹ Un'escussione di materiali particolarmente ricca, sulla Fisiognomica contemporanea, è stata condotta da Domenica Spadaro, nella sua tesi di laurea, della quale sono stato relatore al Politecnico di Milano, nell'anno accademico 1993-1994.

² Per ulteriore informazione, appare utile ricordare anche i due volumi di Leone Augusto Rosa *Espressione e mimica* (1929), e *L'espressione dei sentimenti nelle opere d'arte e nel vivo* (1959), in cui si auspica un «ritorno alla drammaticità» da parte degli artisti ormai impegnati in movimenti non rappresentativi come l'Astrattismo. L'autore descrive opere d'arte a suo avviso corrette nella rappresentazione delle espressioni prese in esame, e nota invece gli errori in cui gli artisti cadono quando si affidano al solo supporto dell'osservazione.

Meritano ancora attenzione (ma sempre nel senso sopraindicato) i volumi *Come si truccano* (1930) di Vassili Molcianowsky (vi si insegna l'arte di truccare un viso per ottenere determinate espressioni); *Das Menschengesicht* (ultima edizione 1947), di Max Picard; *Ausdrucksprache der Seele* (1949), di K. Leonhard.

Si è avuto anche un tentativo di applicazione del metodo fisiognomico allo studio del linguaggio, tema per il quale rinviamo al volume a cura di G. Gurisatti: J.K. Lavater e G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima: pro e contro la fisiognomica; un dibattito settecentesco* (1991). La tesi sostenuta è quella secondo cui bisogna distinguere fra Fisiognomica e Patognomica del linguaggio. Nel primo caso si fa riferimento alla grafologia, che può definirsi «Fisiognomica della scrittura»; la quale può essere letta con un approccio patognomico quando si privilegia, come fa Klages, l'aspetto gestuale e dinamico del tratto, e con un approccio fisiognomico quando si presta attenzione all'aspetto figurale e simbolico del medesimo, come fanno Anja e Georg Mendelssohn o Max Pulver. Nel secondo caso, si fa riferimento alle componenti espressive del significante parlato, o «Patognomica della parola». L'approccio è di specie patognomica quando affronta, come in Heinz Werner, le componenti sonore, espressive e psicologiche del linguaggio; oppure può essere di specie fisiognomica, quando affronta aspetti figurali e morfologici, riferiti alle strutture e alle forme dell'arguzia e della comicità. Il volto, insomma, ha una sua scrittura: i segni e le forme (nello spazio) che vi sono tracciati costituiscono i tratti fissi. Il volto ha un suo linguaggio: le espressioni fuggevoli (nel tempo) sono i tratti mobili. In altre parole: il volto dell'uomo ha un linguaggio, è *lingua muta*; il linguaggio ha un volto, è *volto espressivo*.

³ S. Freud, *Una difficoltà della psicoanalisi*, 1919.

⁴ A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, 1923.

⁵ I rapporti fra Surrealismo e Fisiognomica sono stati benissimo avvistati da Jurgis Baltrušaitis in *Aberrations*, cit.: «I surrealisti della nostra epoca non potevano rimanere indifferenti a queste speculazioni sulle forme animali, e alcuni di essi si sono serviti delle loro prime espressioni figurative. Due ritratti di Philippe Soupault, uno dei fondatori del movimento, ad opera di Labisse e Masson, si rifanno direttamente ai loro modelli: all'uomo cane di G.B. Della Porta, l'uno, all'uomo leonino di Rubens, l'altro, come abbiamo dimostrato nella prima edizione delle nostre *Aberrazioni* (1957). Sono sempre le più antiche illustrazioni della dottrina, che vediamo riaffiorare ancor oggi».



131. Arnulf Rainer, *Il Generale* (da Messerschmidt), inchiostro di china su fotografia, 70 × 50 cm, collezione dell'artista.

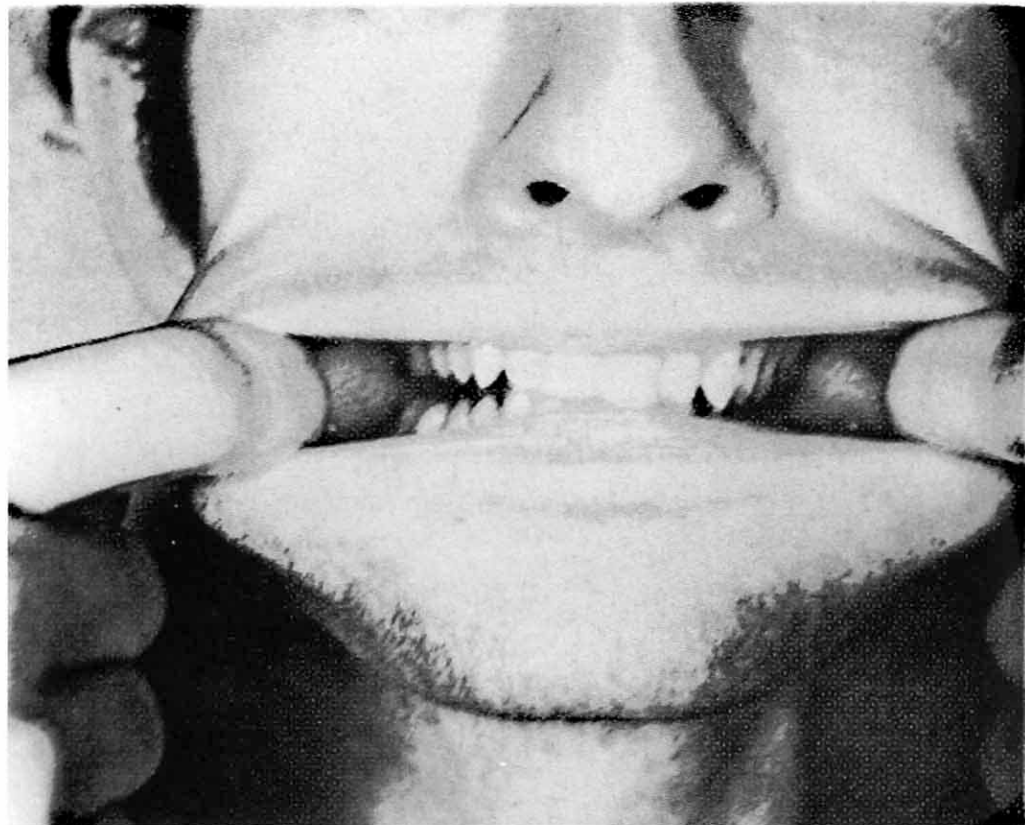
⁶ Cfr. F. Caroli, *Pollock et le Cubisme*, in *Jackson Pollock*, catalogo della mostra, Paris 1982.

⁷ Cfr. per esempio Jean-Pierre Criqui, *Portrait et un rêve, autour d'un tableau de Jackson Pollock*, in *A visage découvert*, catalogo della mostra, Paris 1992.

⁸ Appare straordinario, per la tematica di questo libro, il fatto che dello stesso dipinto sia stata eseguita una copia (in realtà, un omaggio) anche da parte di Géricault (fig. 128): cfr. *La ricerca dell'identità*, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, Milano 1974.

⁹ Questo libro termina con l'ultimo degli «umanisti». Ma il cammino di una Fisiognomica moderna prosegue – ovviamente – con alterni risultati qualitativi fino ai nostri giorni. Nel 1978, per esempio, Arnulf Rainer (fig. 131) dedica un omaggio a uno dei cultori fondamentali della disciplina nel Settecento, Messerschmidt (ne abbiamo par-

132. Bruce Naumann, *Studi per ologrammi: labbra tirate*, fotografia, 66 × 66 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum.



lato a suo tempo); e lo fa come snodo centrale di una vicenda artistica interamente votata alle tragedie del volto «specchio dell'anima».

Ma si occupano di Fisiognomica anche artisti concettuali come Bruce Naumann (fig. 132), dei quali ho cercato di seguire i certo intellettualizzati interessi in questa direzione nel mio *Europa America. L'astrazione determinata*, 1960/1976, Bologna 1976; e lo fanno artisti della *narrative art* come William Wegman, di cui ho tentato di raccogliere ampia documentazione in *Parola-Immagine*, Milano 1979.

Quanto al rapporto più lato Arte-Psicologia, nel corso di tutto il secolo si è affacciata la tentazione di tramutare uno strumento originariamente interpretativo come la Psicologia in una dichiarazione di poetica. I confini fra interpretazione ed espressione (fra ciò che realmente *esiste* nelle opere e ciò che la critica, o la storia dell'arte, presume di vedervi) sono assai labili. Non solo, ma le componenti tendono, nel tempo, a interferire, e ad arricchirsi reciprocamente.

Così, quando si affacciò il clima creativo della Nuova Immagine (che proponeva largamente anche una nuova immagine dell'uomo e del suo volto: Baselitz, fig. 133, Kiefer, e via dicendo), tentai di teorizzare tale situazione creativa in varie mostre, e nel libro *Magico Primario*, Milano 1982.

Comunque si vogliano giudicare le idee fondamentalmente junghiane contenute in quel volume, non c'è dubbio che l'arte dei primi anni '80 è l'ultimo grande capitolo figurativo dedicato alla Fisiognomica.



133. Georg
Baselitz,
Der Abgarkopf,
olio, 130 × 97 cm,
collezione privata.

APPENDICI

BIBLIOGRAFIA

Si tratta di una bibliografia forzatamente essenziale, perché il materiale prodotto sul tema nei secoli è immenso e drammaticamente eterogeneo (oltreché, come abbiamo detto, mai discusso completamente nella sua almeno potenziale completezza). Un'analisi critica sui possibili metodi per compilare una bibliografia sulla Fisiognomica meriterebbe anzi una pubblicazione a parte.

Per quanto mi riguarda, elenco di seguito, in ordine cronologico, i testi fondamentali, che permettono di entrare approfonditamente nel problema, pubblicati negli ultimi secoli (secondo le scelte critiche motivate nel testo). Non distinguo due diverse sezioni per le *fonti* e per le *analisi critiche*, perché nei testi veramente significativi i due campi tendono a sovrapporsi.

Nell'enucleazione dei titoli, obbedisco al criterio di citare le edizioni da me effettivamente consultate. In generale, ho sempre tentato di risalire alle prime edizioni. Nei casi in cui non mi è stato possibile, cito le edizioni effettivamente consultate. Quando ho visto le opere in edizioni antiche, ma mi sono poi servito in fase operativa di edizioni successive, cito entrambe le fonti bibliografiche.

1474

PIETRO D'ABANO, *Liber compilationis physiognomiae*, Padua.

1494

BRANT, SEBASTIAN, *Das Narrenschiff*, Basel.

1503

ACHILLINI, ALESSANDRO, *De Chyromantie principiis et physiognomie*, Bononie.

1504

COCLES, *Chyromantie ac physiognomie Anastasis: cum approbatione magistri Alexandri d'Achillinis*, Bononie.

GAURICO, POMPONIO, *De sculptura*, Florentiae.

1509

PACIOLI, LUCA, *Divina proportione*, Venetiis.

1510

AGRIPPA DI NETTESHEIM, HEINRICH CORNELIUS, *De occulta philosophia*.

1515

Infinita natura secreta quibuslibet hominibus contingentia, previdenda, cavenda ac prosequenda declarant in hoc libro contenta..., Papie.

1522

JOHANNES DE INDAGINE, *Introductiones apotelesmaticae elegantes, in Chiromantiam, Physiognomiam, Astrologiam Naturalem...*, Strasburg.

1523-1527

GIOVIO, PAOLO, *Leonardi Vincii vita*; ed. cons. a cura di G. Tiraboschi, Modena 1781.

1525

TRICASSO, PATRIZIO, *Expositione del Tricasso Mantuano sopra il Cocle*, Veneria.

1530

AGRIPPA DI NETTESHEIM, HEINRICH CORNELIUS, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio*, Antuerpiae.

1538

VIVES, JUAN LUIS, *Ioannis Lodovici Vivis Valentini, de anima et vita libris tres. Opus insigne, nunc primum in luce editum*, Basileae.

1540

ALBERTI, LEON BATTISTA, *De pictura praestantissima*, Basileae.

1544

BIONDO, MICHELANGELO, *De cognitione hominis per aspectum*, Romae.

1547-1549

HOLLANDA, FRANCISCO DE, *Da pintura antiga*.

1548

PINO, PAOLO, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce...*, Vinegia.

1549

De diversa hominum natura, Lione.

1550

CARDANO, GEROLAMO, *De subtilitate libri XXI*, Norimbergae.VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 voll., Firenze.

1551

GAURICO, LUCA, *Aristotelis physiognomia Adamantio interprete. Pomponii Gaurici Geophonensis, de physiognomia libellus omnibus admodum utilis et periocundus Lucae Gaurici in physiognomia axiomata*, Bononie.

1554

GRATAROLI, GUGLIELMO, *De memoria reparanda, agenda, cognoscenda, ac de Remiscentia: tutiora omni moda remedia preceptiones optimae - De praedictione morum naturarum que hominum, cum ex inspetione partium corporis, tum aliis modis - De Temporum omnino de mutatione, perpetua et certissima signa et prognostica. Omnia ab autore correctata, aucta fati et ultima edita*.

1554-1573

BANDELLO, MATTEO, *Le Novelle*, Lucca - Lione.

1557

CARDANO, GEROLAMO, *De rerum varietate*, Basileae; trad. it. di P. Rossi, Torino 1989.

1558

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Magiae naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IIII*, Neapoli.

1568

VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori... di nuovo ampliate*, 3 voll., Firenze.

1575

HUARTE, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza.

1580

MONTAIGNE, MICHEL EYQUEM DE, *Essays*, Bourdeaus.

1584

LOMAZZO, GIOVAN PAOLO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano.

1586

BRIGHT, TIMOTHY, *Treatise of melancholie*, London.DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *De humana physiognomonia libri IIII*, Vici Aequensis.

1587

ARMENINI, GIOVANNI BATTISTA, *De' veri precetti della pittura*, Bologna.

1588

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Phytognomonica Io. Baptistae Portae Neap. octo libris contenta...*, Neapoli.MONTAIGNE, MICHEL EYQUEM DE, *Essays... cinquieme edition*, aug-

mentée d'un troisieme livre: et de six cens additions aux deux premiers, Paris; trad. it. Saggi, a cura di V. Enrico, Milano 1986.

1589

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Magiae naturalis libri XX*, Neapoli.

LOMAZZO, GIOVAN PAOLO, *Accademia della Valle di Bregno*, s.l.

1590

HUARTE, JUAN, *Essame de gl'ingegni de gl'huomini per apprendere le scienze... tradotto dalla lingua spagnuola da M. Camillo Camilli*, Venetia.

LOMAZZO, GIOVAN PAOLO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano.

1591

CELLA, ANTONIO, *Tropotipo cioè à dire Norma de costumi...*, Brescia.

1598

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Della fisionomia dell'huomo di Gio. Battista Porta Napolitano libri quattro; tradotti da latino in lingua volgare per Giovanni Di Rosa, professore di l'una e l'altra legge, con l'aggiunta di cento ritratti di rame di più di quelli della prima impressione*, Napoli.

1603

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Celestis physiognomoniae libri sex*, Neapoli.

1606

SETTALA, LUDOVICO, *De naevis liber...*, Mediolani.

1616

BONIFACIO, GIOVANNI, *L'arte de' cenini...*, Vicenza.

1620

COEFFETAU, NICOLAS, *Tableau des*

passions humaines, de leurs causes, et de leurs effets, Paris.

1621

BURTON, ROBERT, *The anatomy of melancholy*, Oxford; trad. it. *Malinconia d'amore*, a cura di A. Brillì e F. Marucci, Milano 1981.

1623

INGEGNERI, GIOVANNI, *Fisionomia naturale... nella quale con ragioni tolte dalla filosofia, dalla medicina et dall'anatomia, si dimostra, come dalle parti del corpo humano, per la sua naturale complessione, si possa agevolmente conietturare quali siano l'inclinationi de gl'huomini*, Padova.

1625

BACONE, FRANCESCO, *The essays or counsels, civill and morall*, London; trad. it. Saggi, traduzione e prefazione di A. Prospero, Torino 1948.

BORROMEO, FEDERICO, *Musaeum*, Mediolani.

1629

SPONTONI, CIRO, *La metoposcopia, ouero commensuratione delle linee della fronte*, Venetia.

1633

CARDUCHO, VICENTE, *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias...*, Madrid.

1637

GRACIÁN, BALTASAR, *El eroe*; trad. it. *L'eroe. Il saggio*, a cura di A. Gasparretti, Parma 1987.

1640-1662

CUREAU DE LA CHAMBRE, MARIN, *Les caractères des passions*, Paris.

1641

TULP, NICOLAAS, *Observationum medicarum, libri tres*, Amstelredami.

1642

BISAGNO, FRANCESCO DOMENICO, *Trattato della pittura, fondato nell'auttorità di molti eccellenti in questa professione*, Venetia.

1643

CARDANO, GEROLAMO, *De propria vita liber*, Parisiis; trad. it. *Autobiografia*, a cura di P. Franchetti, Torino 1945.

1644

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Della fisionomia dell'huomo libri sei... aggiuntai la Fisionomia naturale di monsignor Giouanni Ingegneri, Polemone, e la Celeste dello stesso Porta... et il Discorso de' nei, di Lodovico Settali...*, Venetia.

1646

GRACIÁN, BALTASAR, *El discreto*; trad. it. *L'eroe. Il saggio*, a cura di A. Gaspiretti, Parma 1987.

1647

ACCETTO, TORQUATO, *La dissimulazione onesta*.

GRACIÁN, BALTASAR, *Oraculo manual y arte de prudencia*, Huesca; trad. it. *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Milano 1967.

1649

DESCARTES, RENÉ, *Les passions de l'âme*, Paris; trad. it. *Le passioni dell'anima*, in R.D., *Opere*, a cura di E. Garin, Roma - Bari 1967.

1651

TRICHET DU FRESNE, RAPHAEL, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresnè*, Paris.

1654

TESAURO, EMANUELE, *Il cannocchiale Aristotelico*, Torino.

1657

SCANNELLI, FRANCESCO, *Il microcosmo della pittura*, Cesena.

1658

CARDANO, GEROLAMO, *H. Cardani medici mediolanensis Metoposcopia libris tredecim, et octingentis faciei humanae eiconibus complexa*, Lutetiae Parisiorum.

HOBBS, THOMAS, *Elementa philosophiae. De Homine*; trad. it. *Elementi di filosofia. Il corpo - L'uomo*, a cura di A. Negri, Torino, 1972.

1661-1665

SPINOZA, BARUCH, *Ethica ordine geometrico demonstrata*.

1663

CARDANO, GEROLAMO, *Opera*, Lyon.

1665

LA ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris.

1666-1688

FÉLIBIEN DES AVAUX, ANDRÉ, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris.

1669

STENSEN, NIELS, *Discours de Monsieur Stenon sur l'anatomie du cerueau*, Paris.

1672

BELLORI, GIOVANNI PIETRO, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni... parte prima...*, Roma; ed. cons. a cura di E. Borea, Torino 1976.

1674

GHIRARDELLI, CORNELIO, *Cefalografia fisionomica diuisa in dieci Deche...*, Bologna.

1677

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Del-la magia naturale del Signor Gio. Battista Porta libri XX. Tradotti da latino in volgare e dall'istesso autore accresciuti sotto nome di Giò: De Rosa, e al trattato della Chirofisonomia non ancora stampato*, Napoli.

1678

LA FAYETTE, MARIE MADELEINE, *La princesse de Clèves*.

MALVASIA, CARLO CESARE, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna.

1681-1728

BALDINUCCI, FILIPPO, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze.

1688

LA BRUYÈRE, JEAN DE, *Les caractères de Theophraste, traduits du grec, avec Les Caractères ou le moeurs de ce siècle*, Paris; trad. it. *I caratteri*, a cura di G.C. Roscioni ed E. Timbal-di Abruzzese, Torino 1981.

1689

TYRON, T., *A treatise of dreams and vision*.

1690

LOCKE, JOHN, *Saggio sull'intelletto umano*.

1696

TESTELIN, HENRI, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture... avec plusieurs discours académiques, ou conférences tenuës en l'Académie royale desdits arts...*, Paris.

1699

PILES, ROGER DE, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris.

1709

BERKELEY, GEORGE, *An essay towards a new theory of vision*, Dublin.

1739

FRANCHI, ANTONIO, *La teorica della pittura*, Lucca.

1745

LA METTRIE, JULIEN OFFRAY DE, *Histoire naturelle de l'âme*, La Haye.

1746

CONDILLAC, ÉTIENNE BONNOT DE, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam.

1747

PARSONS, JAMES, *Human physiognomy explain'd*, London.

1748

LA METTRIE, JULIEN OFFRAY DE *L'homme machine*, Leyde.

1749

BUFFON, GEORGE-LOUIS LECLERC, CON-TE DI, *Histoire naturelle de l'homme*, in G.L.B., *Histoire naturelle, générale et particulière*, voll. 2-3, Paris.

CLELAND, JOHN, *Memoirs of a woman of pleasure*, London.

1751-1772

JACOURT, ELIE DE, *Physionomie, Passion*, voci in *Encyclopédie*, Paris.

DIDEROT, DENIS - D'ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE, *Anima, Arte, Bello*, voci in *Encyclopédie*, Paris.

1753

HOGARTH, WILLIAM, *The analysis of beauty*, London; trad. it. *L'analisi della bellezza*, a cura di M. Varga, Milano 1989.

1756

BURKE, EDMUND, *A philosophical en-*

quiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London.

1761

HOGARTH, WILLIAM, *L'analisi della bellezza*, Livorno.

1764

PERNETTI, JACQUES, *Lettres philosophiques sur les physionomies*.

1765

DIDEROT, DENIS, *Essais sur la peinture*.

1772

LAVATER, JOHANN KASPAR, *Von der Physiognomik*, Leipzig.

1773

HELVÉTIUS, CLAUDE-ADRIEN, *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation. Ouvrage posthume*, Londres.

RUBENS, PIETER PAUL, *Théorie de la figure humaine, traduit du latin avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline*, Paris.

1775-1778

LAVATER, JOHANN KASPAR, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig - Winterthur; ed. cons. *Frammenti di fisiognomica per promuovere la conoscenza e l'amore dell'uomo*, introduzione di G. Celli, Roma - Napoli 1989.

1778-1790

HEINECKEN, KARL HEINRICH VON, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes...*, vol. 3, Leipsig.

1781-1803

LAVATER, JOHANN KASPAR, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire Connoître l'Homme et à le faire Aimer*, La Haye.

1786

BLUMENBACH, JOHANN FRIEDRICH, *Introductio in historiam medicinae literariam*, Goettingae.

1788

LAVATER, JOHANN KASPAR, *Aphorisms on man; translated from the original manuscript...* by Heinrich Füssli, London.

1790

LE BRUN, CHARLES, *Caractères des passions*, Paris.

1791

CAMPER, PETRUS, *Dissertation physique de Mr. Pierre Camper, sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges; sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées...* publiée après le Décès de l'Auteur par son fils Adrien Gilles Camper; traduit du hollandois par Denis Bernard Quatremere D'Isjonval, Autrecht.

CAMPER, PETRUS, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges*, Paris.

1792

BECCALOSSO, G., *Della fisionomia, riflessioni e osservazioni*, Leida.

1794-1835

LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH, *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche...*, 14 voll., Göttingen.

1795

TISCHBEIN, HEINRICH WILHELM, *Têtes de différents animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leurs caractères*, Naples.

1801

PINEL, PHILIPPE, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie. Avec figures représentant des formes de crâne ou des portraits d'aliénés*, Paris; trad. it. *La mania. Trattato medico filosofico sull'alienazione mentale*, a cura di F. Fonte Basso e S. Moravia, Venezia 1982.

1803

PLANE, J.M., *Fisiologia; ovvero, L'arte di conoscere gli uomini dalla loro fisionomia. Opera estratta da Lavater e da altri eccellenti autori, con varie osservazioni sulla figura di alcune persone che si sono distinte nelle rivoluzioni politiche del secolo decimottavo*, Milano.

1804

GALL, FRANZ JOSEPH, *Exposition de la doctrine physionomique du Docteur Gall, ou nouvelle théorie du cerveau*, Paris.

1805

ESQUIROL, JEAN-ÉTIENNE-DOMINIQUE, *Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris; trad. it. *Delle passioni considerate come cause, sintomi e mezzi curativi dell'alienazione mentale*, a cura di M. Galzigna, Venezia 1982.

1806

BELL, CHARLES, *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*, London.

MOREL D'ARLEUX, L.J.M., *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux*, Paris.

1806-1807

MOREAU DE LA SARTHE, *Enciclopedia fisiognomica*; ried. 1820.

1807

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenologia dello spirito*; trad. it. di E. De Negri, Firenze 1973.

1809

ROSSI (DE' RUBEIS), GIOVANNI BATTISTA, *De' ritratti, ossia trattato per cogliere le fisionomie...*, Parigi.

GALL, FRANZ JOSEPH - SPURZHEIM, JOHANN CASPAR, *Recherches sur le système nerveux en général, et sur celui du cerveau en particulier*, Paris.

1811

BELL, CHARLES, *Idea of a new anatomy of the brain*, London.

1815

SPURZHEIM, JOHANN CASPAR, *The physiognomical system of Drs. Gall and Spurzheim... second edition, greatly improved*, London.

1818

SPURZHEIM, JOHANN CASPAR, *Sur la phraenologie*, Paris.

1820

GEORGET, ÉTIENNE-JEAN, *De la folie*, Paris.

LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH, *Commentaire sur la grande gravure d'Hogarth*, in *L'art de connaître les hommes*, Paris.

MOREAU DE LA SARTHE, *Art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspard Lavater*, 10 voll., Paris.

1821

GEORGET, ÉTIENNE-JEAN, *De la physiologie du système nerveux, et spécialement du cerveau*, 2 voll., Paris.

1822

COMTE, AUGUSTE, *Plan de travaux scientifiques pour réorganiser la société*, Paris; trad. it. *Piano delle opere scientifiche per riorganizzare la*

società, in A.C., *Opuscoli di filosofia sociale e discorsi sul positivismo*, a cura di A. Negri, Firenze 1969.

1826

GEORGET, ÉTIENNE-JEAN, *Discussion médico-légale sur la folie ou l'aliénation mentale*, Paris; trad. it. *Il crimine e la colpa. Discussione medico legale sulla follia*, a cura di M. Galzigna, trad. di M. Bertani, Venezia 1984.

SPURZHEIM, JOHANN CASPAR, *Phrenology in connexion with the study of Physiognomy*, London.

1827

SUPERVILLE, H. DE, *Des signes incoscientis de l'art*, Paris.

1827-1829

ESQUIROL, JEAN-ÉTIENNE-DOMINIQUE, *Della alienazione mentale o della pazzia in genere e in specie del professor Esquirol, versione di Luigi Calvetti*, 2 voll., Milano.

1831

CARUS, CARL GUSTAV, *Vorlesungen über Psychologie*, Leipzig.

DELAPORTE, MICHEL, *Observation de Lavater sur le système Le Brun*.

1834

BALZAC, HONORÉ DE, *Le père Goriot*, Paris.

OTTIN, N.J., *Précis analytique et raisonné du système de Lavater sur les signes physiognomoniques*, Bruxelles.

1835

QUETELET, LAMBERT-ADOLPHE-JACQUES, *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale*, Paris.

VIOLA, ANTONIO, *Se i caratteri esterni di una fisionomia siano sufficienti a far conoscere le occulte inclinazioni di un uomo*, Palermo.

1836

THORÉ, THEOPHILE, *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie, à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, des jurés etc.*, Paris.

1837

PLACE, CHARLES, in *La phrénologie, journal de perfectionnement individuel et social*, 10 aprile.

1838

CHAUSSIER, H. - MORIN, I., *Nouveau manuel du physionomiste et du phrénologiste*, Paris.

ESQUIROL, JEAN-ÉTIENNE-DOMINIQUE, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris.

1839

LEHNERT, F., *Traité physiologique de la ressemblance animale*.

1841

DESCURET, JEAN-BAPTISTE-FÉLIX, *La médecine des passions; ou les passions considérées dans leurs rapports avec les maladies...*, Paris.

LAUVERGNE, HUBERT L., *Les forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bagne de Toulon*, Paris.

1842

GRANDVILLE, *L'homme, son esprit, ses goûts et ses abitudes, dessins de Grandville*.

1843

HOCQUART, EDOUARD, *Physionomies des hommes politiques du jour, jugés d'après le système de Lavater, avec un précis de la science physiognomonique*, Paris.

1845

TÖPPFER, RODOLPHE, *Essai de Physiognomie*, Genève.

1854

WINSLOW, *Lesson lectures on insanity*.

1855

BAIN, ALEXANDER, *The senses and the intellect*, London.

SPENCER, HERBERT, *Principles of psychology*, London.

1857

MOREL, BÉNÉDICT-AUGUSTE, *Traité des dégénérescences*, Paris.

1859

BAIN, ALEXANDER, *The emotions and the will*, London.

BAUDET-DULARY, ALEXANDRE-FRANÇOIS, *Principes et résumé de physionomie*, Paris.

DAVID, ALESSANDRO, *L'arte di conoscere gli uomini. Il piccolo Lavater e Dottor Gall*, Milano.

1861

VIERORDT, KARL VON, *Grundriss der Physiologie des Menschen*, Tübingen.

1862

DUCHENNE DE BOULOGNE, GUILLAUME-BENJAMIN-ARMAND, *Mécanisme de la physionomie humaine; ou, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris.

YSABEAU, ALEXANDRE, *Lavater et Gall. Physiognomonie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, Paris; trad. it. *Lavater e Gall. Fisiognomonìa e frenologia rese intellegibili a tutti*, Trieste 1865.

1863

CARDONAX, F., *Della fisionomia*, Ancona.

DANKWARDT, H., *Psychologie und Criminalrecht*, Leipzig.

1863-1868

LIVI, CARLO, *Frenologia forense*.

1865

GRATIOLET, LOUIS-PIERRE, *De la physionomie et des mouvements d'expression*, Paris.

LEMOINE, J.F.A., *De la physionomie et de la parole*, Paris.

1866

DELESTRE, JEAN-BAPTISTE, *De la physiognomonie*, Paris.

1867

CLÉMENT, C., articoli su Géricault apparsi in *Gazette des Beaux-Arts*.

DURANTY, LOUIS EDMOND, *Sur la physionomie*.

LEMOINE, J.F.A., *Mimik und Physiognomik*, Paris.

PIDERIT, THEODOR, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, Detmold.

1868

ALDOBRANDINO DA SIENA - ZUCCHERO BENCIVENNI, *Trattato della Fisionomia del Maestro Aldobrandino tralato in fiorentino volgare*, Livorno.

DESPINE, PROSPER, *Psychologie naturelle*, Paris.

1870

THOMPSON, J. BRUCE, *Psychology of criminals*, London.

1871

QUETELET, LAMBERT-ADOLPHE-JACQUES, *Anthropométrie ou Mesure des différentes facultés de l'homme*, Bruxelles.

1872

DARWIN, CHARLES, *The expression of the emotions in man and animals*, London; trad. it. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di G.A. Ferrari, Torino 1982.

1873-1875

NICHOLSON, *The morbid psychology of criminals*.

1874

MAUDSLEY, HENRY, *Responsibility in mental disease*, London.

REPOSSI, ANGELO, *La fisiognomonia*, Milano.

VIRGILIO, GASPARE, *Saggio di ricerche sulla natura morbosa del delitto*.

WUNDT, WILHELM MAX, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig.

1876

CHAMPFLEURY (JULES FLEURY), *Histoire de la caricature moderne*, Paris.

LOMBROSO, CESARE, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano.

MANTEGAZZA, PAOLO, *Atlante della espressione del dolore*, Firenze.

TEBALDI, AUGUSTO, *La fisionomia nella scienza e nell'arte dopo i recenti studi*, in *Nuova Antologia*.

1878

FERRI, ENRICO, *La teorica dell'imputabilità e la negazione del libero arbitrio*, Firenze.

1879

CLÉMENT, CHARLES, *Géricault, étude biographique et critique, avec le Catalogue raisonné de l'œuvre du maître... 3^e édition augmentée d'un supplément et ornée de trente planches*, Paris.

1880

MANTEGAZZA, PAOLO, *Fisiologia del dolore*, Milano.

1881

MANTEGAZZA, PAOLO, *Fisionomia e mimica. Con più che cento disegni originali di Ettore ed Eduardo Ximenes*, Milano.

1882

FOERSTER, RICHARD, *De Aristotelis*

quae feruntur physiognomonicis recensendis, Kiliae.

1883

BUCCOLA, GABRIELE, *La legge del tempo nei fenomeni del pensiero; saggio di psicologia sperimentale*, Milano.

1884

FOERSTER, RICHARD, *De translatione latina physiognomonicorum quae feruntur Aristotelis*, Kiliae.

TEBALDI, AUGUSTO, *Fisionomia ed espressione studiate nelle loro deviazioni*, Verona - Padova.

1885

GAROFALO, RAFFAELE, *Criminologia*, Torino.

MOUTON, E., *La physionomie comparé*, Paris.

1886

BERNHEIM, HIPPOLYTE, *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique*, Paris.

1887

CHARCOT, JEAN-MARTIN - RICHER, PAUL, *Les démoniaques dans l'art*, Paris; trad. it. *Le indemoniate nell'arte*, Milano 1980.

CHARCOT, JEAN-MARTIN - RICHER, PAUL, *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris.

1888

FOERSTER, RICHARD, *De Aristotelis quae feruntur secretis secretorum commentatio*, Kiliae.

SEMELAIGNE, LOUIS-RENÉ, *Philippe Pinel et son œuvre au point de vue de la médecine mentale*, Paris.

1889

MANTEGAZZA, PAOLO, *Fisiologia dell'odio*, Milano.

1890

DUVAL, MATHIAS MARIE - BICAL, ALBERT, *L'anatomie des maîtres*, Paris.

FOERSTER, RICHARD, *Questiones physiognomonicae*, Kiliae.

LOMBROSO, CESARE, *Pazzi e anormali*, Città di Castello.

1891

NINNI, ALESSANDRO PERICLE, *Nozioni del popolino veneziano sulla somatomanzia*, Venezia.

1892

LEFORT, E., *Le type criminel d'après les savants et les artistes*, Lyon.

1893

ABŪ BAKR AR-RĀZĪ - GHERARDO DA CREMONA, *Rasis physiognomonicae versio latina*, in *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, a cura di R. Foerster, Lipsiae.

FOERSTER, RICHARD, *Prolegomena*, in *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, a cura di R. Foerster, Lipsiae.

LOMBROSO, CESARE - FERRERO, GUGLIELMO, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino.

PSEUDO-ARISTOTELE - BARTOLOMEO DA MESSINA, *Physiognomica Pseudoaristotelis. Bartholomaei de Messana interpretatio latina*, in *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, a cura di R. Foerster, Lipsiae.

PSEUDO-ARISTOTELE - FILIPPO DA TRIPOLI, *Physiognomoniae Secreti Secretorum Pseudoaristotelici versiones latinae*, in *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, a cura di R. Foerster, Lipsiae.

1895

FERRI, ENRICO, *L'omicidio nell'antropologia criminale*, Torino.

FREUD, SIGMUND - BREUER, JOSEF, *Studien über Hysterie*, Leipzig - Wien.

1896

FERRI, ENRICO, *I delinquenti nell'arte*, Genova.

LIVI, CARLO, *Antropometria militare*.

1897

LOMBROSO, CESARE, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, Torino.

1899

ALIMENA, BERNARDINO, *Il delitto nell'arte*, Torino.

PATRIZI, MARIANO LUIGI, *Nell'estetica e nella scienza*, Milano-Palermo.

1900

FREUD, SIGMUND, *Die Traumdeutung*, Leipzig - Wien.

MARIANO, RAFFAELE, *Il brutto e il male nell'arte. Il brutto e il male nel romanzo moderno*, estratto dal *Marzocco*, V, 32-33.

1901

MORELLO, VINCENZO, *Balzac e l'antropologia criminale*, in *Nuova Antologia*, 701.

1903

LIUBOW, GÉNIA, *L'Art divinatoire. Les visages et les âmes*, Paris.

1905

CERCHIARI, GIAN LUIGI, *Fisionomia e mimica*, Milano.

LIVI, CARLO, *Atlante*.

ROSENTHAL, L., *Géricault*, Paris.

1908

HARTENBERG, PAUL, *Phisionomie et caractère*, Paris.

L'opera di Cesare Lombroso nella scienza e nelle sue applicazioni, Torino.

1911

ALDOBRANDINO DA SIENA, *Le régime de corps de maître Aldobrandin de Sienne*, a cura di L. Landouzy-R. Ropin, Paris.

1914

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Lanciano.

1916

PATRIZI, MARIANO LUIGI, *Dopo Lombroso, nuove correnti nello studio della genialità e del delitto*, Milano.

1920

BACONE, R., *Secretum secretorum cum glossis et notulis*, a cura di R. Steele, Oxford.

1921

KRETSCHMER, ERNST, *Körperbau und Charakter*, Berlin.

SCHIAPARELLI, ATTILIO, *Leonardo ritrattista...*, Milano.

1922

FRAZER, JAMES GEORGE, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion... abridged edition*, London; trad. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino 1981.

1924

RHEINWALD, ALBERT, *Portraits psychologiques*, in *La semaine litteraire*, 7.

1926

CLAUSS, L., *Rasse und Seele*, München.

GÜNTHER, HANS, *Rasse und Stil*, München.

1927

Fisionomia; come indovinare il carattere e le tendenze di una persona dai suoi lineamenti, Milano.

LONGHI, ROBERTO, *Di Gaspare Traversi*, in *Vita artistica*, 8-9.

1929

CADINOUCHE, N., *La médecine dans l'œuvre de Géricault*, tesi discussa

presso la Facoltà di Medicina di Parigi.

ROSA, LEONE AUGUSTO, *Espressione e mimica*, Milano.

ZILOCCHI, ALBERTO, *Fisiopatologia del pensiero*, Milano.

1930

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Lanciano.

MOLCIANOWSKY, VASSILI, *Come si truccano; la truccatura teatrale e cinematografica moderna*, Milano.

SEMELAIGNE, LOUIS-RENÉ, *Physionomie des aliénés*, in *La presse medicale*, 59.

SEMELAIGNE, LOUIS-RENÉ, *Les pionniers de la psychiatrie française*, Paris.

1932

LERSCH, PHILIPP, *Gesicht und Seele*, München.

WARBURG, ABY, *Die erneuerung der heidnischen Antike*; trad. it. *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1980.

1933

BÜHLER, K., *Ausdruckstheorie. System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena; trad. it. *Teoria dell'espressione. Il sistema alla luce della storia*, presentazione di A. Welleck, Roma 1978.

FACCA, GIAN CARLO, *Fisionomia*, Milano.

ZACCHI, L., *Fisionomia e psiche*, Belluno.

1934

BOCCHI, CARLO, *La psiche e i tratti del viso. Trattato per indovinare il carattere delle persone...*, Milano.

KRIS, ERNST - KURZ, OTTO, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien.

1935

CARREL, ALEXIS, *Man, the unknown*, New York - London.

1940

DEL BELLO, ALFONSO, *Uomo io ti conosco*, Milano.

MILLER, M., *Géricault's Paintings of the Insane*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.

1941

Enrico Ferri maestro della scienza criminologica, Milano.

NICEFORO, ALFREDO, *Fisionomia e carattere*, in *Echi e commenti*, 17.

SENISE, TOMMASO, *Il riso in fisiopatologia*, Napoli.

1942

COURTHION, P., *David, Ingres, Gros, Géricault*, Genève.

1945

TÖPFFER, RODOLPHE, *Œuvre complète de R. Topffer*, a cura di P. Cailler e H. Giller, Genève.

1947

BAUD, FRANCIS, *Physionomie et caractère*, Paris.

PICARD, MAX, *Das Menschengesicht*, Erlenbach - Zürich.

1949

LEONHARD, K., *Ausdrucksprache der Seele*, Berlin.

NICEFORO, ALFREDO, *Criminologia. Nuova ed. notevolmente ampliata*, Milano.

1952

KRIS, ERNST, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York; trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, prefazione di E.H. Gombrich, Torino 1967.

NICEFORO, ALFREDO, *La fisionomia nell'arte e nella scienza*, Firenze.

1954

NICEFORO, ALFREDO, *Criminologia. Dinamica del delitto e classificazione dei delinquenti*, Milano - Roma.

1955

PANOFSKY, ERWIN, *Meaning in the Visual Arts*; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962.

1956

BUTTKUS, RUDOLF, *Physiognomik. Ein neuer Weg zur Menschenkenntnis*.

GEORGE, W., *Géricault et la folie*, in *Le Peintre* (a questo articolo seguiranno, nell'anno seguente, sulla stessa rivista, altri interventi di D. Aimé-Azam e F.H. Lem).

1957

BALTRUŠAITIS, JURGIS, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris; trad. it. *Aberrazioni*, Milano 1983.

BOUCHET, A., *Jean Baptiste Porta et la physiognomonie aux XVI et XVII siècles*, in *Cahiers lyonnais d'histoire de la médecine*, Lyon.

1958

HEISENBERG, WERNER, *Physics and Philosophy*, London; trad. it. *Fisica e filosofia*, Milano 1982.

HOFMANN, WERNER, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Wien.

1959

GIANERI, ENRICO, *Storia della caricatura*, Milano.

ROSA, LEONE AUGUSTO, *L'espressione dei sentimenti nelle opere d'arte e nel vivo*, Torino.

ROTA GHIBAUDI, SILVIA, *Ricerche su Ludovico Settala*, Firenze.

1960

GOMBRICH, ERNST H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial representation*, London - New York.

1961

FOUCAULT, MICHEL, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris.

GRASSI, L., *Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto*, in *Arte Antica e Moderna*, 13-16.

MONTAGU, JENNIFER - THUILLIER, J., *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, catalogo della mostra, Paris.

STAROBINSKI, JEAN, *L'œil vivant*, Paris.

1962

ANTAL, FREDERICK, *Hogarth and his place in European art*, London; trad. it. Milano 1964.

BATTISTI, EUGENIO, *L'antirinascimento*, Milano.

MEYERHOF, MAX, *Scienza e medicina*, in *L'eredità dell'Islam*, Milano.

1963

DEL GUERCIO, ANTONIO, *Géricault*, Milano.

GOMBRICH, ERNST H., *Meditations on a Hobby Horse, and other essays on the theory of art*, London.

WITTKOWER, RUDOLF - WITTKOWER, MARGOT, *Born under Saturn; the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, London.

1964

KLIBANSKY, RAYMOND - PANOFSKY, ERWIN - SAXL, FRITZ, *Saturn and Melancholy*, London.

MONTAGU, JENNIFER, *Le Brun animalier*, in *Art de France*, 4.

STAROBINSKI, JEAN, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève.

1966

BENTON, ARTHUR LESTER, *Problemi di neuropsicologia*, Firenze.

CÈBE, JEAN-PIERRE, *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris.

DAVID, MICHEL, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino.

SAITO, NELLO, *Introduzione*, in G.C.

Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, Torino.

1967

STAROBINSKI, JEAN, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, vol. 2, Firenze.

WITTKOWER, RUDOLF, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, vol. 1, Firenze.

1968

THOMSON, R., *The Pelican History of Psychology*, London.

1969

BUCCI, MARIO, *Anatomia come arte*, Firenze.

1970

DEFRADAS, L., *Les sources du «De Physiognomonica» de Pomponius Gauricus*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXII.

GOMBRICH, ERNST H., *Aby Warburg: an intellectual biography*, London.

LANTERI-LAURA, G., *Histoire de la Phrénologie. L'homme et son cerveau selon J.G. Gall*, Paris.

1971

EITNER, LORENZ, in *Géricault*, catalogo della mostra (Los Angeles County Museum).

1972

GOMBRICH, ERNST H. - HOCHBERG, JULIAN - BLACK, MAX, *Art, Perception and Reality*; trad. it. *Arte, percezione e realtà*, Torino 1978.

MÄRKER, FRIEDRICH, *L'alfabeto della fisionomia*, Milano.

1973

CASTELNUOVO, E., *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. 2, Torino.

CIARDI, ROBERTO PAOLO, *Introduzione*

ne, in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. 1, Firenze.

RUBIU, VITTORIO, *La caricatura*, Firenze.

1974

La ricerca dell'identità, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, Milano.

RIGONI, MARIO ANDREA, *Una finestra aperta sul cuore*, in *Lettere Italiane*, 4.

SEARLE, RONALD - ROY, CLAUDE - BORNEMANN, BERND, *La caricature. Art et Manifeste du XVIIe siècle à nos jours*, Genève.

1975

BULFERETTI, LUIGI, *Cesare Lombroso*, Torino.

CAROLI, FLAVIO, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, in F.C., *Lorenzo Lotto*, Firenze.

MORELLI, ANGELO - MORELLI, GIOVANNI, *Anatomia per artisti*, Faenza.

1976

CAROLI, FLAVIO, *Europa America. L'astrazione determinata, 1960/1976*, catalogo della mostra, Bologna.

GOMBRICH, ERNST H., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford.

GUTHRIE, RUSSEL DALE, *Body hot spots: the anatomy of human social organs and behavior*, New York.

SHEON, A., *Caricature and the Physiology of the Insane*, in *Gazete des Beaux Arts*, 1293.

1977

FERRI, ENRICO, *Cause individuali e sociali del delitto*, in *La costruzione sociale della devianza*, a cura di M. Ciacci e V. Gualandi, Bologna.

LANDUCCI, GIOVANNI, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia, 1860-1900*, Firenze.

WITTKOWER, RUDOLF, *The Migration of Symbols*, London.

1978

GENTILI, VANNA, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino.

HEY, H. - BERNARD, P. - BRISSET, C., *Manuel de Psychiatrie*, Paris.

MURARO, L., *Giambattista Della Porta mago e scienziato*, Milano.

WALSH, K.W., *Neuropsychology. A clinical approach*, Edinburgh.

1979

CAROLI, FLAVIO, *Parola-Immagine. Per un'antropologia dell'immagine: l'arte della cecità*, Milano.

GOMBRICH, ERNST H., *Ideals and Idols: essays on values in history and in art*, Oxford.

STAROBINSKI, JEAN, 1789: *Les emblèmes de la raison*, Paris.

1980

CAROLI, FLAVIO, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano.

SOUCHON, HENRI, *Descartes et Le Brun. Etude comparé de la notion cartésienne de «signes extérieurs» et de la théorie de l'expression de Charles Le Brun*, in *Les études philosophiques*.

1981

BLUMENBERG, HANS, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main; trad. it. *La leggibilità del mondo*, Bologna 1984.

1982

CAROLI, FLAVIO, *Magico Primario. L'arte degli anni Ottanta*, Milano.

CAROLI, FLAVIO, *Pollock et le Cubisme*, in *Jackson Pollock*, catalogo della mostra, Paris.

GOMBRICH, ERNST H., *The image and the Eye. Further Studies in the Psychology of pictorial Representation*, Oxford.

STAROBINSKI, JEAN, *Montaigne en mouvement*, Paris.

1983

DAUDREY, P., *La Physiognomie comparée à l'âge classique*, in *Revue de Synthèse*.

EITENER, LORENZ, *Géricault, his life and work*, London.

1984

ACCETTO, TORQUATO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S.S. Nigro, Genova.

CANESTRARI, RENZO, *Psicologia generale e dello sviluppo*, Bologna.

CAROLI, FLAVIO, *L'arte dalla psicologia alla psicanalisi. Teoria artistica e ricerche sul profondo dal XV al XX secolo*, Bologna.

GALENO, CLAUDIO, *Le passioni e gli errori dell'anima*, a cura di M. Menghi e M. Vegetti, Venezia.

ROSS, S., *Painting the passions: C. Le Brun. Conference sur l'Expression*, in *Journal History of Ideals*, 1.

ZANIER, G., *Medicina e filosofia tra '500 e '600*, Milano.

ZECCHI, STEFANO, *Il tempo e la metamorfosi*, introduzione a J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*.

1985

GALL, FRANZ JOSEPH, *L'organo dell'anima. Fisiologia cerebrale e discipline dei comportamenti*, a cura di C. Pogliano, Venezia.

LO BIANCO, ANNA, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Salerno.

SIMMEL, G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna.

VAN DELFT, L., *Physiognomonie et Peinture du caractère: G. Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld*, in *L'Esprit createur*.

VIANO, C., *La selva delle somiglianze. Il filosofo e il medico*, Torino.

1986

ARNHEIMER, R., *New Essays on the Psychology of Art*.

GOMBRICH, ERNST H., *New Light on Old Masters*, Oxford.

KAENEL, P., *Le Buffon de l'humanité. La zoologie politique de J.J. Grandville (1803-1847)*, in *Revue de l'art*, 74.

VINCENT, J.D., *Biologie des passions*, Paris.

1987

BOVELLES, C., *Il libro del sapiente*, a cura di E. Garin, Torino.

CAROLI, FLAVIO, *La pittura contemporanea. Dal Romanticismo alla Pop Art*, Milano.

CAROLI, FLAVIO, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano.

COSMACINI, GIORGIO, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma - Bari.

LAUGHTON, B., *Daumier's Expressive Heads*, in *Revue d'art canadienne*, 1-2.

MONTALENTI, G., *L'evoluzionismo ieri e oggi*, in *L'origine della specie*, Milano.

STAFFORD, B.M., «Peculiar marks». *Lavater and the contenance of blebished thought*, in *Art Journal*, 3.

VEGETTI, MARIO, *Il coltello e lo stilo*, Milano.

1988

CAROLI, FLAVIO, *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano.

CENTANNI, M., *Introduzione*, in *Il romanzo di Alessandro*, Venezia.

GARIN, EUGENIO, *La cultura del Rinascimento*, Milano.

RAIMONDI, E., *Il volto nelle parole*, Bologna.

SEARLE, J., *Mente, cervello, intelligenza*, Milano.

1989

BAZIN, GEMAIN, *Théodore Géricault; étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris.

CARDANO, GEROLAMO, *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancina e A. Grieco, Venezia.

CAROLI, FLAVIO, *Fede Galizia*, Torino; II ed. con *Addenda*, 1991.

CELLI, GIORGIO, *Introduzione*, in J.K. Lavater, *Frammenti di fisiognomica*, Roma - Napoli.

COWLING, M., *The artist as anthropologist*, Cambridge.

SAVERLAENDER, W., *Veberlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte*, in *Idea: Werke, Theorien, Dokumente. Jahrbuch der hanburger Kunsthalle*.

1990

CAROLI, FLAVIO, *La Fisiognomica e il ritratto cinquecentesco. Una «finestra sull'anima» della modernità*, in *Savoldo*, catalogo della mostra, Milano.

CAROLI, FLAVIO - ZUFFI, STEFANO, *Tiziano*, Milano.

ZYGULSKI, Z., *La physionomique et la creation du portrait*, in *Portrait: funkeia, forma, symbol*.

1991

CAROLI, FLAVIO, *Leonardo. Studi di Fisiognomica*, Milano.

GETREVI, PAOLO, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano.

LAVATER, JOHANN KASPAR - LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH, *Lo specchio dell'anima: pro e contro la fisiognomica; un dibattito settecentesco*, a cura di G. Gurisatti, Padova.

MICHEL, RÉGIS - LAVEISSIER, S., *Géricault*, catalogo della mostra, Paris.

1992

A visage découvert, catalogo della mostra, a cura di J. Loisy, Paris.

Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, catalogo della mostra, a cura di I. Barta Fiedl e C. Geissmar, Wien.

CAROLI, FLAVIO, *I capolavori parlano. Cinque secoli di pittura moderna*, Milano.

CRIQUI, JEAN-PIERRE, *Portrait et un*

rève, autour d'un tableau de Jackson Pollock, in *A visage découvert*.

LE BRETON, D., *Les visages. Essai d'anthropologie*, Paris.

LE BRUN, CHARLES, *Le figure delle passioni*, a cura di M. Giuffredi, Milano.

VALLESE, G., *Leonardo's Malinchoia*, in *Achademia Leonardi Vinci*.

1993

L'âme au corps. Art et sciences 1793-1993, catalogo della mostra, a cura di J. Clair, Paris.

CAROLI, FLAVIO, *Abbiamo in faccia il nostro destino*, in *Arte*, 236.

David contre David, atti del convegno (Parigi, 6-10 dicembre 1989), a cura di R. Michel, Paris.

ECO, UMBERTO, *Introduzione*, in J.K. Lavater, *Della Fisiognomica*, Milano. *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Lugano), a cura di R. Chiappini, Milano.

JOHNSON, H.D., *L'expérience de l'exil: l'art de David à Bruxelles*, in *David contre David*.

KWAKKELSTEIN, MICHAEL W., *The lost book on «moti mentali»*, in *Achademia Leonardi Vinci*.

1994

CAROLI, F., *Ritratti di famiglia in un interno, un fanciullo, un granchio e la Fisiognomica nel Cinquecento*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra (Cremona), Milano.

DEL GUERCIO, A. - SCIASCIA, L., *Le Grimaces di Léopold Boilly*, Roma.

FIORIO, M.T., *I leonardeschi del Cardinale Montini*, catalogo della mostra, Milano.

KWAKKELSTEIN, M., *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leiden.

1995

CAROLI, F., *Fisiognomica come nuovo umanesimo: da Leonardo a Freud*, in

Achademia Leonardi Vinci: journal of Leonardo studies & bibliography of Vinciana / the Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA, Firenze.

MAGLI, P., *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano.

Identità e alterità: figure del corpo 1895/1995, catalogo della XLVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, a cura di M. Brusantin e J. Clair.

1996

CAROLI, F., *Cinque secoli di pittura verso il profondo: la fisiognomica da Leonardo a Freud*, in *Il ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria*, a cura di G. Fossi, Firenze.

Il volto specchio dell'anima. Fisiognomica: testi e immagini della Civica Biblioteca "A. Mai", catalogo della mostra, a cura di M. Lorandi, Bergamo.

FOSSI, G., *Il ritratto tra pittura e romanzo: il potere del volto*, in "Art e Dossier", CXVII, Firenze.

1997

POGGI, S., *La fisiognomica dell'anima: Carl Gustave Carus*, in *Il primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Roma.

BONFATTI, E., *Il ritratto tra fisiognomica e "semiotica morale"*, in *Il primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe*, cit.

BOATTO, A., *Narciso infranto. L'auto-ritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma.

REISSER, U., *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer auf Kunst und Kunsttheorie des XV und XVI Jahrhunderts*, München.

1998

L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, cata-

logo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano.

Leonardo. La Dama con l'ermellino, catalogo della mostra a cura di B. Fabjan e P.C. Marani, Milano.

LAURENZA, D., *La "composizione" del corpo: fisiognomica ed embriologia in Leonardo*, in "Nuncius. Annali di storia della scienza", XIII, Firenze.

MANN, N., *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, London.

POMMIER, É., *Théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris.

1999-2000

CAROLI, F., *L'"oggetto-stato d'animo"; il volto delle cose*, in *Natura morta lombarda*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli e A. Veca, Milano.

2000-2001

Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano.

2001

LAURENZA, D., *De figura umana: fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, in "Biblioteca di Nuncius: studi e testi", XLII, Firenze.

Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo, catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, Milano.

CAROLI, F., *La linea introspettiva dell'arte occidentale*, in *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Milano.

2001-2002

Dalla Scapigliatura al Futurismo, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli e A. Masoero, Milano.

2002

L'autoritratto. Dipinti di maestri del '900 dalla collezione Raimondo Rezzonico, catalogo della mostra, a cura di L. Cavadini, Como.

INDICE DEI NOMI

A

Abadie, Pierre, 211
Accetto, Torquato, 122
Achillini, Alessandro, 17, 19-23, 22, 77
Adamanzio, 17-18, 22
Addison, Joseph, 138
Agrippa di Nettesheim, Heinrich Cornelius, 21, 24, 65
Alberti, Leon Battista, 9, 18, 43, 240
Alberto Magno, santo, 22
Anguissola, Sofonisba, 50, 56, 57, 59, 81, 112, 147
Antal, Frederick, 135, 137-138, 166, 178
Antonioni, Michelangelo, 82
Arcangeli, Francesco, 7
Artaud, Antonin, 236, 237, 254
Aspertini, Amico, 19
Aveline, Pierre, 76

B

Bacon, Francis, 57, 112, 221, 231, 248, 248, 251-253, 252
Bacone, Francesco, 94-95, 122
Bain, Alexander, 225
Baldinucci, Filippo, 88, 105, 122
Baltrušaitis, Jurgis, 16, 103, 105, 122, 179, 223, 254
Balzac, Honoré de, 14, 79, 107, 161, 194, 196-197, 203, 223
Barberini, famiglia, 75
Barbieri, Giovan Francesco, *vedi* Guercino
Bardèche, Maurice, 223
Baselitz, Georg (Georg Kern), 256, 257
Baudelaire, Charles, 227
Bazzani, Giuseppe, 125, 143, 146, 147
Bell, Charles, 224
Belli, Giovan Pietro, 105
Bentivoglio, Ermete, 21
Berkeley, George, 14, 133
Bernard, Emile, 150

Bernheim, Hippolyte, 209
Bernini, Gian Lorenzo, 114, 117
Bical, Albert, 211
Biondo, Michelangelo, 40, 41, 42
Blake, William, 169, 171, 176
Boccioni, Umberto, 147
Bodin, Jean, 51, 70
Bodmer, Johann Jakob, 162
Boilly, Luis-Léopold, 193, 194, 223
Boissy, D.F., 169
Bonifacio, Giovanni, 94
Borasio, Maddalena, 7
Borromeo, Federico, 75
Borzelli, Angelo, 75
Bosch, Hieronymus (Jeroen Anthoniszoon Van Aeken), 25, 78
Boschini, Marco, 105
Brant, Sebastian, 25, 27, 89
Braque, Georges, 150
Brecht, Bertolt, 140
Breton, André, 243
Breuer, Josef, 208-209
Bright, Timothy, 65
Bruno, Gianfranco, 255
Bruno, Giordano, 68
Buccola, Gabriele, 206
Buonarroti, Michelangelo, 43, 45, 45, 56, 65, 78-79, 161
Burke, Edmund, 152, 176
Burton, Robert, 92, 94
Buttkus, Rudolf, 233
Byron, George Gordon, Lord, 169

C

Cabanis, Pierre-Jean-Georges, 185
Cagliostro, Alessandro, conte di, 174
Calcar, *vedi* Van Calcar, Jan Stephan
Calderón de la Barca, Pedro, 61
Callot, Jacques, 87, 89
Calvetti, Luigi, 222-223
Camper, Adrien Gilles, 178
Camper, Petrus, 154, 154, 156, 157-158, 178, 211
Campi, fratelli, 147
Canaletto, Giovanni Antonio Canal, *detto* il, 14, 133
Caravaggio, Michelangelo Merisi, *detto* il, 56, 59, 78, 91, 112, 147

- Cardano, Fazio, 46, 77
 Cardano, Gerolamo, 12, 21, 46-48, 49, 50-51, 50, 60, 73, 77-79
 Carducho, Vicente, 76-77, 104
 Carlos, don, infante di Spagna, 59
 Caroli, Flavio, 75, 77, 79, 178, 255
 Carrà, Carlo, 239, 240
 Carracci, fratelli, 76, 84
 Carracci, Agostino, 85, 87, 127
 Carracci, Annibale, 76, 84-85, 84-85, 88, 91, 127, 136
 Carrel, Alexis, 231
 Cartesio (René Descartes), 13, 35, 40, 59, 82, 91, 96, 98, 100, 106, 118, 122, 132
 Carus, Carl Gustav, 175, 179
 Casanova, Giacomo, 140
 Casio, Geronimo, 21
 Cellini, Benvenuto, 76
 Cerchiari, Gian Luigi, 231
 Ceruti, Giacomo, *detto* il Pitocchetto, 14, 125-127, 126, 132, 147
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 78, 90
 Cézanne, Paul, 150
 Chanut, 96
 Charcot, Jean-Martin, 207
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 14, 83, 132, 150, 150
 Chaussier, H., 222
 Chenique, Bruno, 222
 Chodowiecki, Daniel, 164, 166, 194
 Ciardi, Roberto Paolo, 79
 Cleland, John, 148
 Cocles, *vedi* Della Rocca, Bartolomeo
 Coeffetau, Nicolas, 122
 Colbert, Jean-Baptiste, 99
 Colombo, Realdo, 78
 Combe, George, 183
 Condillac, Etienne Bonnot de, 152
 Corneille, Pierre, 54, 141
 Corroz, 25
 Corvo da Carpi, Andrea, 21, 24
 Costa, Lorenzo, 19
 Courbet, Gustave, 79, 187, 194-195, 195
 Crespi, Giuseppe Maria, *detto* lo Spagnuolo, 120, 127, 128-129, 132
 Crichton, Alexander C., 185
 Criqui, Jean-Pierre, 255
 Cristo, *vedi* Gesù Cristo
 Cruikshank, George, 171
 Cureau de La Chambre, Marin, 122, 186

D
 Dal Pozzo, Cassiano, 75-76
 D'Angers, David, 223
 Dankwardt, H., 227
 D'Annunzio, Gabriele, 203
 Dantan, fratelli, 223
 Dantan, Jean-Pierre, *detto* Dantan Jeune, 227
 Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano), 140
 Darwin, Charles Robert, 164, 197-201, 198, 202, 203-204, 226-227
 Daumier, Honoré, 134, 168-169, 226, 227
 David, Alessandro, 182, 222
 David, Jacques-Louis, 106, 156, 174, 192-193, 192, 223
 Defoe, Daniel, 14, 140
 Degas, Edgar, 209, 210, 211, 252
 De Kooning, Willem, 245, 245
 Delaporte, Michel, 227
 Del Bello, Alfonso, 231
 Del Bianco, Baccio, 88, 89, 127, 128
 Deledda, Grazia, 203
 Del Guercio, Antonio, 7, 223
 Della Porta, Giovan Battista, 13, 54, 56, 67, 68-70, 69, 71-73, 73, 76-77, 79, 88-89, 92, 102, 107, 110, 143, 254
 Della Rocca, Bartolomeo, *detto* Cocles, 17-23, 22, 25, 33-34, 37, 42, 77
 Della Torre, famiglia, 32
 Della Torre, Marcantonio, 32, 78, 132
 De Musis, Agostino, *detto* Veneziano, 78
 De Rosa, Giovanni, 69
 Descartes, René, *vedi* Cartesio
 Descuret, Jean-Baptiste-Félix, 222
 Desmaison, Pierre-Emile, 223
 Despina, Prosper, 228

Diderot, Denis, 10, 14, 106, 132, 152-153, 178
 Dix, Otto, 221
 Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand, 224, 225
 Du Fresne, Raphael, *vedi* Trichet
 Du Fresne, Raphael
 Duranty, Louis Edmond, 209
 Dürer, Albrecht, 9, 37, 39, 158, 219
 Duval, Mathias-Marie, 209, 211

E

Eckermann, Johann Peter, 162
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 57, 112, 251
 Elisabetta di Borbone, 96
 Emiliani, Andrea, 7
 Erasmo da Rotterdam, 25, 78
 Ernst, Max, 102, 173, 243, 243
 Esquirol, Jean-Etienne-Dominique, 184-186, 189-191, 222-223
 Eustachio, Bartolomeo, 78

F

Falret, Jean-Pierre, 214, 222
 Fautrier, Jean, 246, 248, 251
 Ferrari, Gaudenzio, 61, 64
 Ferrari, Gian Arturo, 227
 Ferri, Enrico, 229
 Ferrus, Guillaume Marie André, 228
 Fetti, Domenico, 216, 220
 Fichte, Johann Gottlieb, 175
 Fielding, Henry, 14, 54, 132, 137-138, 140, 178
 Filippo II, re di Spagna, 59
 Fiorio, Maria Teresa, 79
 Flaubert, Gustave, 15, 79, 107, 203
 Flayder, 25
 Foà, Pio, 206
 Fonte Basso, Francesco, 222
 Forain, Jean-Louis, 134
 Foucault, Michel, 24, 26, 77
 Foville, Achille Louis, 222
 Foyatier, Denis, 223
 Fra Galgario, Vittore Ghislandi, *detto*, 14, 78, 120, 125, 125, 132, 241
 Franchetti, P., 79
 Franchi, Antonio, 76

Francia, Francesco Raibolini, *detto* il, 19
 Freud, Sigmund, 15, 28, 77, 96, 117, 175, 177, 181, 185, 190, 202-203, 207, 209, 212, 233-234, 236, 240, 243, 254
 Friedrich, Caspar David, 175
 Füssli, Johann Heinrich, 10, 14, 120, 162, 163, 168, 169, 172

G

Gabriel, Georges-François-Marie, 190, 191
 Gabrielli, Giovanni, *detto* il Sivello, 88
 Gachet, Paul Ferdinand, 212, 214, 216, 220
 Galeno, Claudio, 20, 41
 Galizia, Fede, 81-84, 81, 83
 Gall, Franz Joseph, 181-183, 181, 196, 222-223, 227, 233
 Galzigna, Mario, 222
 Gandolfi, Gaetano, 138
 Gandolfi, Ubaldo, 138, 139
 Gantrel, Etienne, 105
 Garofalo, Raffaele, 228-229
 Gauguin, Paul, 201
 Gaurico, Luca, 18
 Gaurico, Pomponio, 17-18, 43
 Gavarni, Paul (Sulpice-Guillaume Chevalier), 169, 227
 Gay, John, 138, 140
 Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne, 196
 Georget, Etienne-Jean, 184, 186-187, 194, 222, 227
 Gérard, François, 223
 Géricault, Théodore, 10, 14, 156, 181, 186-187, 189, 190, 192-194, 212, 222, 250, 255
 Gesù Cristo, 34
 Getrevi, Paolo, 77
 Ghezzi, Pier Leone, 133, 135, 136, 178
 Giorgione, Giorgio Zorzi, *detto*, 28-29, 31-32, 31, 34
 Girolami, Giuseppe, 227
 Giuntini, Francesco, 42
 Goethe, Johann Wolfgang, 161-162
 Goldoni, Carlo, 14, 79, 132, 148, 178

Gombrich, Ernst H., 7
 Goncourt, fratelli, 220
 Goya y Lucientes, Francisco de, 78-79, 102, 171-173, 173, 221
 Gracián, Baltasar, 122
 Grandville (Jean Gérard), 169, 227, 229
 Grataroli, Guglielmo, 37
 Gratiolet, Louis-Pierre, 225
 Grechetto, Giovanni Benedetto
 Castiglione, *detto* il, 217, 221
 Greding, Johann Ernst, 185, 222
 Gregori, Mina, 7
 Greuze, Jean-Baptiste, 14
 Grieco, Agnese, 79
 Griesinger, Wilhelm, 207
 Grimani, Giovanni, 148
 Grosz, Georg, 106, 194, 240, 241
 Guercino, Giovan Francesco
 Barbieri, *detto* il, 76, 86, 89
 Guicciardini, Francesco, 54, 79
 Günther, Hans Friedrich Karl, 232
 Gurisatti, G., 254

H
 Hals, Frans, 119
 Händel, Georg Friedrich, 141
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 175
 Heineken, Karl Heinrich, 123
 Helmholtz, Hermann von, 207
 Helvétius, Claude-Adrien, 152-153, 178
 Henle, Adolf R., 225
 Herder, Johann Gottfried, 176, 179, 181
 Hertz, 105
 Hobbes, Thomas, 118, 123
 Hofmann, Werner, 194, 223
 Hogarth, William, 10, 14, 54, 119, 132-135, 136, 137-138, 140-144, 143, 156, 161, 166, 178, 194
 Holbach, Paul-Henry Dietrich, barone d', 152
 Holbein il Giovane, Hans, 161
 Hölderlin, Friedrich, 78
 Hollanda, Francisco de, 123
 Huarte, Juan, 59
 Hume, David, 133

I
 Ippocrate di Cos, 41

J
 Jacourt, Elie de, 153
 Janet, Pierre, 207, 209
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), 177, 179, 190
 Johannes de Indagine, 34, 36, 37, 42
 Johnson, Dorothy, 192, 223
 Joyce, James Augustine, 10, 79
 Jung, Carl Gustav, 95, 234

K
 Kafka, Franz, 79, 237
 Kant, Immanuel, 175
 Kaulbach, Friedrich August von, 171
 Kiefer, Anselm, 256
 Klages, 254
 Klimt, Gustav, 238, 240
 Kraepelin, Emil, 207
 Krasner, Lee, 243, 245
 Kretschmer, Ernst, 232
 Kris, Ernst, 122
 Kwakkelstein, Michael W., 77

L
 Labé, Louise (Louise Charlin), 25
 Labisse, Félix, 254
 Lacan, Jacques, 234-235
 La Chambre, *vedi* Cureau de La Chambre, Marin
 La Fayette, Marie-Joseph de Motier, marchese di, 169
 La Fayette, Marie Madeleine Pioche de La Vergne, contessa di, 13, 109
 La Fontaine, Jean de, 107-108
 La Mettrie, Julien Offray de, 152-153, 178
 Lanzi, Luigi, 166
 La Rochefoucauld, François de, 106-108, 123
 Lauvergne, Hubert L., 227
 Lavater, Johann Kaspar, 10, 14, 142, 150, 158, 158, 160, 161-164, 172, 179, 181-182, 186, 194, 209, 223, 233, 254

Le Brun, Charles, 10, 13, 35, 59, 73, 99-100, 100, 102-107, 103, 105, 122, 132, 138, 143, 153-154, 164
 Le Clerc, Sebastien, 122
 Lehnert, F., 227
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 14, 130, 178
 Leonardo da Vinci, 10, 12, 14-18, 20, 25-28, 26, 29, 31-32, 43, 46, 54, 64, 75-77, 83, 87, 89, 110, 112, 114, 132, 136-137, 141, 147, 182, 189, 197, 221
 Leonhard, K., 254
 Leoni, Pompeo, 76
 Lersch, Philipp, 233
 Lessing, Gotthold Ephraim, 164
 Lichtenberg, Georg Cristoph, 142, 164, 166, 179, 181, 254
 Livi, Carlo, 227-228
 Lo Bianco, Anna, 178
 Locke, John, 119-120, 130
 Lomazzo, Giovan Paolo, 10, 13, 62, 63-65, 77, 79, 81, 83, 147
 Lombroso, Cesare, 11, 15, 203-204, 204, 206, 211, 227-229
 Longhi, Pietro, 14, 132, 147-148, 149
 Longhi, Roberto, 133, 146-147, 178
 Lotto, Lorenzo, 6, 31, 32, 33, 34, 54, 77-79, 81
 Ludovico Sforza, *detto* il Moro, duca di Milano, 28, 54, 141
 Luigi XIV, re di Francia, *detto* il Re Sole, 13, 99-100
 Luigi XV, re di Francia, 174
 Luigi XVI, re di Francia, 169, 174
 Luigi Filippo d'Orléans, re dei francesi, 194

M

Machiavelli, Niccolò, 54
 Macrobio, Ambrosio Teodosio, 56
 Malvasia, Carlo Cesare, 76
 Mancina, Mauro, 79
 Mantegazza, Paolo, 201-202, 225, 227
 Mantegna, Andrea, 28
 Manzoni, Alessandro, 92

Maria Antonietta, regina di Francia, 169
 Märker, Friedrich, 231
 Masson, André, 254
 Matisse, Henri, 150, 252
 Maudsley, Henry, 228
 Mazenta, Giovanni Ambrogio, 75-76
 Medici, Ottaviano de', 44
 Meidner, Ludwig, 235, 236
 Melzi, famiglia, 75
 Mendelssohn, Anja, 254
 Mendelssohn, Georg, 254
 Mercuriale, Girolamo, 12, 78
 Mesmer, Franz Anton, 174
 Messerschmidt, Franz Xavier, 166-168, 167, 255
 Michel, Régis, 222-223
 Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo
 Minovici, N., 233
 Mitelli, Giuseppe Maria, 133, 135
 Mola, Pier Francesco, 89, 90
 Molcianowsky, Vassili, 254
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 14, 79, 132, 148
 Mondadori, Leonardo, 7
 Montagu, Jennifer, 7
 Montaigne, Michel Eyquem de, 13, 59-60, 63, 78-79
 Monte, Giovan Battista da, 37, 78
 Morandi, Giorgio, 83, 148, 150
 Moravia, Sergio, 222
 Moreau de la Sarthe, 161, 179, 196
 Morel, Bénédict-Auguste, 207, 209
 Morel d'Arleux, L.J.M., 105, 122
 Morelli, Jacopo, 76
 Morello, Vincenzo, 196
 Morin, I., 222
 Moroni, Giovan Battista, 60, 64, 147
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 127, 140
 Munch, Edvard, 112, 201, 208, 215, 219, 219, 221, 236
 Murner, Thomas, 25
 Musil, Robert, 79

N

Naumann, Bruce, 256, 256
 Negri, A., 123
 Niceforo, Alfredo, 232
 Nicholson, 228
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 78
 Nivelon, Claude, 122
 Nolde, Pierre, 51
 Novalis (Friedrich von Hardenberg), 174, 179

O

Omero, 176

P

Pacheco, Francisco, 77, 114
 Panofsky, Erwin, 9, 55
 Parini, Giuseppe, 125
 Parmigianino, Francesco Mazzola, *detto il*, 127
 Parsons, James, 138
 Pascal, Blaise, 13, 118, 123
 Pedretti, Carlo, 7, 75-77
 Pende, Nicola, 232
 Perneti, Jacques, 153
 Philipon, Charles, 225, 227
 Picard, Max, 254
 Picart, Etienne, 99
 Piderit, Theodor, 164, 225, 227, 231
 Pietro d'Abano, 22-23, 42
 Piles, Roger de, 76
 Pinel, Philippe, 184-185, 207, 222
 Pino, Paolo, 43
 Pinzio, Paolo, 42
 Pitocchetto, *vedi* Ceruti, Giacomo
 Place, Charles, 223
 Plane, J.M., 222
 Platter, Felix, 12, 37, 78
 Pogliaghi, Lucia, 7
 Pogliano, C., 222
 Pollock, Jackson, 235, 243-244, 243-244, 247
 Pomponazzi, Pietro, 19
 Ponti, Paola, 7
 Pontormo, Jacopo Carucci, *detto il*, 44, 51, 52, 54
 Pope, Alexander, 140
 Poussin, Nicolas, 13, 75, 161
 Powel, fratelli, 183

Prioult, A., 223

Proust, Marcel, 79, 107, 150
 Pseudo-Aristotele, 41
 Pulver, Max, 254

Q

Quetelet, Adolphe, 227

R

Racine, Jean, 54, 141
 Raffaello Sanzio, 65, 127, 136-137, 161
 Rainer, Arnulf, 255, 255
 Ranzoni, Daniele, 147
 Razes (Abū Bakr ar-Rāzī), 22
 Redon, Odilon, 102, 173, 220, 221
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 13, 78, 110, 112, 118-119, 132, 134, 161, 221
 Reni, Guido, 76, 110, 112
 Renoir, Pierre-Auguste, 147
 Ribera, Jusepe de, 96
 Richardson, Jonathan, 138
 Richer, Paul, 208, 208
 Richter, Johann Paul Friedrich, *vedi* Jean Paul
 Rimbaud, Arthur, 127, 190
 Roques, Guillaume-Joseph, 223
 Rosa, Leone Augusto, 254
 Rosa, Salvatore, 220
 Rossi, Bernardo de', 32
 Rossi, Paolo, 47, 79
 Rousseau, Jean-Jacques, 154, 178
 Rowlandson, Thomas, 134
 Rubens, Pieter Paul, 76, 109, 110, 112, 143, 254

S

Sablé, Medeleine de Souvré, marchesa di, 106
 Sade, Donatien-Alphonse-François de, *detto* Marchese di Sade, 78, 184
 Saint Germain, conte di, 174
 Saito, Nello, 179
 Salai (o Salaino), Andrea, 28
 Savoldo, Giovan Gerolamo, 33-34, 35
 Savonarola, Michele, 22
 Scaligero, Giulio Cesare, 47

Scannelli, Francesco, 75
 Scheffer, Henri, 223
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 175
 Schlegel, Friedrich von, 176, 179
 Schopenhauer, Arthur, 175
 Sciascia, Leonardo, 223
 Scoto, Michele, 21-22, 42
 Senise, Tommaso, 233
 Sergi, Giuseppe, 228
 Serlio, Sebastiano, 76
 Settala, Ludovico, 92, 92
 Shakespeare, William, 13, 54, 78-79, 91, 121
 Simonneau il Giovane, Louis, 105
 Sisto V, papa, 24, 51, 68
 Sivello, *vedi* Gabrielli, Giovanni
 Smollet, Tobias, 140
 Souchon, Henri, 100, 122
 Soupault, Philippe, 254
 Spadaro, Domenica, 7, 254
 Spencer, 183
 Spencer, Herbert, 225
 Spinoza, Baruch, 40, 119
 Spontoni, Ciro, 122, 123
 Sponzilli, Nicolò, 7
 Spurzheim, Johann Caspar, 181, 183
 Starobinski, Jean, 212
 Stendhal (Henri Beyle), 107
 Stensen, Niels, *detto* Nicolaus
 Stenon, 133
 Sutherland, Graham, 221
 Swift, Jonathan, 140

T

Tardieu, Ambroise, 223
 Tebaldi, Augusto, 225
 Tesauro, Emanuele, 122
 Testa, Pietro, 89, 89
 Testelin, Henri, 122
 Thomson, J. Bruce, 228
 Thoré, Theophile, 223
 Tiepolo, Giambattista, 145
 Tischbein, Heinrich Wilhelm, 162
 Tiziano Vecellio, 42, 52, 54, 55, 56, 78
 Töpffer, Rodolphe, 227
 Töpffer, Wolfgang Adam, 227

Toulouse Lautrec, Henri de, 127, 219, 221
 Tozzi, Pietro Paolo, 79
 Traversi, Gaspare, 143, 144
 Trianon, H., 211
 Tricasso, Patrizio, 24
 Trichet Du Fresne, Raphael, 75-76, 89
 Tulp, Nicolaas, *detto* Tulpius, 132
 Tyron, T., 119

U

Urbino, Carlo, 79

V

Valla, Giorgio, 18, 22
 Van Calcar, Jan Stephan, 78
 Van Gogh, Theo, 212
 Van Gogh, Vincent, 78-79, 127, 196, 201, 207-208, 211-212, 212, 214, 216, 219-221, 240
 Van Oestvoren, 25
 Varga, Miklos N., 138
 Vasari, Giorgio, 43-44, 56
 Vecellio, Marco, 56
 Vecellio, Orazio, 56
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 13, 77-78, 112, 113, 114, 118, 123, 248, 251, 252
 Vermeer, Jan, 114, 114
 Vernet, Carle, 227
 Veronese, Paolo Caliari, *detto* il, 78
 Vesalio, Andrea, 59, 78
 Vico, Giambattista, 137
 Vierordt, Karl von, 227
 Virgilio, Gaspare, 228
 Vives, Juan Luis, 39-40, 39, 59
 Voisin, Félix, 222
 Voltaire (François-Marie Arouet), 153-154, 178

W

Walpole, Horace, 142
 Walpole, Robert, 141
 Watteau, Jean-Antoine, 14, 79, 127, 130, 130, 132
 Wegman, William, 256
 Werner, Heinz, 254
 Willis, Thomas, 132

Winckelmann, Johann Joachim, 158
Winslow, 228
Wittkower, Rudolf, 137, 178
Wols (Alfred Otto Wolfgang
Schulze), 247
Wordsworth, William, 176, 179
Wundt, Wilhelm Max, 226

Y
Ysabeau, Alexandre, 183, 222

Z
Zanetti, Antonio Maria, 135
Zola, Emile, 15
Zuffi, Stefano, 79

INDICE

- 6 **Premessa**
- 9 **Capitolo primo**
Il Cinquecento
- 81 **Capitolo secondo**
Il Seicento
- 125 **Capitolo terzo**
Il Settecento
- 181 **Capitolo quarto**
L'Ottocento
- 231 **Capitolo quinto**
Il Novecento
- 261 **Bibliografia**
- 279 **Indice dei nomi**

Le foto di questo volume provengono
dall'Archivio Mondadori Electa
e da quello personale dell'autore.

L'editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda eventuali fonti
iconografiche non identificate.

Questo volume è stato stampato per conto di Mondadori Electa S.p.A.
presso lo stabilimento Mondadori Printing S.p.A., Verona nell'anno 2012