

Article

I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo

Francesco Paolo de Ceglia

Visitare il Museo fiorentino della Specola suscita forti emozioni. Tra le varie collezioni conservatevi, ad emergere prepotenti, per la loro bellezza e provocatorietà, sono preziosi manufatti anatomici in cera, plasmati tra gli ultimi anni del XVII secolo e i primi del XIX. Scopo del presente lavoro è analizzare, con gli strumenti forniti dalla semiotica storica, i modelli comunicativi incarnati da alcuni di essi, al fine di dar sostanza all'assunto – condiviso, ma spesso sottovalutato – per il quale la scienza di un determinato periodo e gli strumenti scelti per "socializzarla" risentano di presupposti intellettuali e vivono in osmosi con la cultura del tempo che li ha prodotti.

Keywords: Comunicazione scientifica, ceroplastica fiorentina.

Annusare carni marce

Tra i più antichi oggetti in cera conservati alla Specola si annoverano una *Testa anatomica* e i celebri *Teatrini* dell'abate siciliano Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701). È a lui che va ricondotta l'origine della ceroplastica anatomica italiana.¹

I *Teatrini* sono quattro composizioni con intento eminentemente didascalico, rispettivamente chiamate *La peste*, *Il trionfo del tempo*, *La vanità della gloria umana* e *Il morbo gallico*.² La *Testa* è, d'altro canto, un oggetto di valore inestimabile per la storia della ceroplastica anatomica. Rappresenta infatti il primo vero modello a noi pervenuto avente una dichiarata finalità di didattica medica. Il manufatto è addirittura menzionato da Albrecht von Haller (1708-77), campione della fisiologia del Settecento, il quale lo dipinse nei seguenti termini: "Testa di cera confezionata con attenzione [...] con la quale l'artista ha voluto rendere il progresso della putrefazione".³

I *Teatrini* zumbiani danno forma ad incubi barocchi. Sono presepi macabri. Declamano, con la medesima tecnica compositiva che la tradizione siculo-napoletana adottava per rappresentare la letizia della buona novella, un messaggio anti-natalizio. Sono l'antitesi del canto di gioia, la negazione stessa della possibilità di salvazione. I fanciulli in primo piano, lividi per la putrefazione, si presentano come bambinelli natalizi, asfittici e deformati. La mangiatoia è colma di ossa e corpi corrotti. Le madri, che giacciono estenuate al fianco dei loro parti, sono Marie caravaggesche, discinte e supine: donne che dicono "sia fatta la Tua volontà" non al Dio-fecondatore, creatore di tutte le cose, bensì all'impersonale forza della natura, distruttrice del mondo e della civiltà. I *Teatrini* sono presepi senza Dio e forse proprio per questo si parano agli occhi di chi li contempla come aborti purulenti. Il *De profundis* vi sostituisce l'*Adeste fideles*.⁴

Il ceroplasta rappresenta la natura su una sorta di piano inclinato, su cui essa scivola verso l'alterazione. Non solo, però. La *Testa*, la quale perde sangue dal naso e dalla bocca, è verosimilmente, quella di un uomo giustiziato. I caratteri sono alterati: i denti esibiti, quasi digrignati in una smorfia. Evidente è come in questi lavori siano accolti stilemi propri della coeva scultura tardo-barocca. Zumbo era siciliano e aveva soggiornato per quattro anni a Napoli; era dunque intriso di cultura spagnolesca. Le teste da lui modellate ricordano quelle del più passionale espressionismo iberico: dei vari *San Giovanni decollato* o dei *Cristo in croce* – come quello, ricoperto di pelle, di Burgos – i quali, madidi di salvifico sangue, con la bocca aperta o contratta in uno spasmo, popolano le cattedrali del Mediterraneo latino. La stessa

presenza di umori – soprattutto di sangue – in una cera sarebbe stata stimata dalle successive generazioni di artisti-artigiani una sorta di tabù. L'abate vuole nondimeno qui ritrarre l'*homo patiens*. La *Testa* effigia dunque uno sventurato che esibisce i postumi del tormento cui è stato sottoposto. Nei *Teatrini* è, d'altronde, il contorcimento delle carni a dar forma alla sofferenza. Se la decomposizione è l'esito principe della materia, il dolore, è il destino, anche *post-mortem*, dell'essere umano. Lo spasmo dell'agonia trova compimento nel *rigor mortis*.

Qual è l'immagine del corpo che emerge dalle opere di Zumbo e, soprattutto, che tipo di informazione anatomica essa porta con sé? L'abate siciliano plasma o soggetti interi (pure se dilaniati), come nei *Teatrini*, o, al massimo, teste, le quali possiedono, a differenza di altre parti anatomiche, una propria conchiusezza semantica. La sua attitudine penetrativa è limitata. Nei *Teatrini*, nonostante il giudizio contrario di quasi tutta la tradizione critica, non si può non notare come le masse siano talora delineate in maniera non troppo precisa. Ciò, si ammette, deriva dall'aver voluto dar forma a corpi alterati. È vero però anche il contrario: se da una parte il turgore decompositivo modifica le forme, dall'altra è lo stesso procedere della putrefazione a non essere sempre credibile. Una certa indulgenza manieristica fa infatti sì che figurine, ormai bruno-verdastre e coi ventri gonfi e dilaniati, talora conservino, in maniera del tutto inverosimile, perfettamente delineati i lineamenti del viso o i muscoli di gambe e braccia. I colori, anche se alterati dal tempo e dai restauri, sono poco realistici e si palesano esasperati, come potrebbero apparire in un incubo. La loro associazione è dettata più da una cupa sensibilità cromatica, che da verosimiglianza.

Ciò non significa che non venga mai pagata attenzione alla dimensione più propriamente scientifica, se non nei *Teatrini*, i quali hanno tutt'altro scopo, almeno nella *Testa*. Il medico Domenico Cotugno (1736-1822), ad esempio, apprezzò il modo in cui erano stati modellati la *glandula parotis* e il relativo *ductus*, descritto una trentina d'anni prima dall'anatomista danese Nicola Stenone (1638-86): "ho visto la cera anatomica preparata dall'abate Zummo e nella testa di cera, essendo mostrato il dotto parotideo di Stenone, ho visto che questo è rappresentato come bifido dove si inserisce nella bocca".⁵

I corpi ritratti da Zumbo sono quasi sempre ricoperti da pelle o, come accade nella *Testa*, sono appena scorticati. In tal caso, lo scuoiamento si limita all'asportazione dell'epidermide o, al più, dei muscoli superficiali. "L'uomo non è tale che in superficie. Leva la pelle, disseca: lì iniziano le macchine", considera Paul Valéry (1871-1945) e Zumbo sembra voler ritrarre il corpo personalizzato dell'arte, non quello spersonalizzato dell'anatomia: l'uomo, non le macchine. Il corpo riprodotto dall'abate è – si può riassumere – morto e decomposto, spesso velato da pelle, dunque relativamente opaco, e, se non intero, almeno colto in una dimensione semantica conchiusa. Quanto si guadagna in icasticità e potenza espressiva, si perde, soprattutto nei *Teatrini*, in precisione e profondità dell'informazione anatomica.

Un fetore insopportabile sembra quasi esalare dalle opere zumbiane. Esse oggi turbano il visitatore. È nondimeno lecito chiedersi: come vennero recepite all'atto della loro realizzazione e della prima esposizione? I *Teatrini* danno forma alla fobia ancestrale di convivere con una morte "umida", la quale nella storia evolutiva è stata sempre tenuta ai margini della società, in quanto latrice di malattia e, quasi per contagio, di altra rovina.⁶ Gli uomini della fine del Seicento avevano tuttavia una familiarità con la morte e la decomposizione, che si sarebbe persa nei due secoli successivi. I manufatti di Zumbo erano inquietanti, ma quando furono concepiti non evocavano ancora suggestioni perverse, come invece sarebbe avvenuto di lì a poco. Erano più che altro opere che rivelavano l'*ingenium* – termine, questo, tipicamente barocco – dell'artefice e l'effetto di *veritas* che egli era riuscito a ricreare: "Non si potrebbe guardare [i *Teatrini*] senza essere colti da una specie di orrore, così tanta verità l'ingegnoso scultore ha saputo mettervi", commentava un anonimo nel 1707.⁷

Nel corso del secolo successivo, complice una rinnovata fobia per la morte, l'interpretazione delle cere zumbiane mutò di connotati. Il siciliano fu eletto solleticatore delle pulsioni più riposte. La putrefazione – da cui gli uomini del Settecento presero le distanze, anche con le importanti misure igieniche adottate nel riassetto napoleonico della legislazione cimiteriale – venne intesa come l'esplosione della natura contro la cultura. Come disgregatrice dei tanto declamati lumi della ragione. Come sadica vendetta dell'umido ai danni del secco.

Quintessenza del *thanatos*, lo scolo bruno e pungente della carne marcia fu strettamente intrecciato alla dimensione dell'*eros*.⁸ L'estetica gotico-morbosa del XVIII secolo non avrebbe potuto non restarne ammaliata. Non è un caso che a dichiararsi affascinato dalla cere di Zumbo fu il Marchese de Sade (1740-1814), in visita in Italia:

In questa sala si è dato corpo ad una idea bizzarra. Si può vedere un sepolcro pieno di cadaveri a diversi stadi di putrefazione, dall'istante della morte, fino alla distruzione totale dell'individuo. [...] L'impressione di fronte a questo capolavoro è così forte, che i sensi sembrano darsi l'allarme l'un l'altro: senza volere, ci si porta la mano al naso.⁹

Il cadavere, specialmente se decomposto e disarticolato, comunicando la crisi della dimensione sociale a favore di quella ferina, apriva la strada ad una incontrollata sensualità. L'afrore alcolico dei corpi corrotti dava il via ad una staffetta ormonale. Fluidi di vita e fluidi di morte si confondevano in un'orgia umorale, madida e decadente.

Il fascino morboso esercitato dalle rappresentazioni macabro-umorali sarebbe rimasto immutato fino a tutto il XVIII secolo, al termine del quale esso avrebbe conosciuto una battuta d'arresto. Nell'Ottocento infatti avrebbe guadagnato posizione un generalizzato mutamento nell'estetica nonché nell'atteggiamento nei confronti della morte, la quale sarebbe ad un tratto divenuta "pornografica", dunque così paurosa da essere impronunciabile e irrapresentabile, se non in termini diafani ed edulcorati.¹⁰ I visitatori del secolo del progresso avrebbero esclamato:

Gettiamo un velo su questi artefatti malsani, i quali non possono essere contemplati se non con disgusto e il cui aspetto ben giustifica la freddezza che il pubblico francese ha mostrato per siffatto anfiteatro virtuoso.¹¹

La fine del successo di pubblico delle cere di Zumbo era ormai segnata.

Penetrare finte vergini

Si passi ora ai pezzi della collezione anatomica *stricto sensu*.¹² L'impianto è ancora quello lasciato dal naturalista Felice Fontana (1730-1805),¹³ il quale voleva edificarsi una sorta di piccolo cosmo in miniatura, che evitasse al medico di "sporcarsi le mani" e che lo abilitasse a dominare simbolicamente, dal chiuso di una camera, il cangiante e variegato universo dei corpi "di carne". Le cere non soltanto dovevano rappresentare i vari pezzi anatomici, ma erano soprattutto intese allo scopo di sostituirsi ad essi. Fontana allestì così una sorta di "encyclopaedia anatomica", corredando le cere di acquarelli annotati che riproducevano i pezzi. I fogli, ora alle pareti, erano un tempo contenuti in cassetti collocati sotto le varie teche. Veniva a realizzarsi in questo modo un vero e proprio trattato tridimensionale di anatomia: "si trova tutto ciò messo insieme – commentò un visitatore – per la più istruttiva delle lezioni". Il tranquillizzante artificiale prendeva il posto dell'inquietante naturale. L'educazione delle genti, illuministicamente, ne avrebbe elevato gli spiriti.

La qualità dei manufatti apparve sin da subito straordinaria. Le cere, più che imitare la natura, sembravano però ricalcare i grandi classici dell'iconografia anatomica e della statuaria greca. La rappresentazione anatomica diventava, per alcuni versi, copia dell'artefatto. Una copia di una copia.

L'oggetto che, vuoi per preziosità estetica vuoi per valore scientifico-didattico, risulta essere centrale rispetto alla raccolta è la cosiddetta *Venere de' Medici*, in gran parte opera del più noto degli artisti della Scuola fiorentina di seconda generazione, Clemente Susini (1754-1814).¹⁴ La statua fu apprezzata così tanto dai coevi, che se ne fecero fare copie, più o meno fedeli, attualmente conservate nei musei anatomici di mezza Europa (le più celebri sono quelle di Palazzo Poggi a Bologna, dello Josephinum a Vienna, del Museo Semmelweis di Storia della Medicina a Budapest e forse del Museo del Wellcome Institute a Londra).

Innanzitutto, il nome. Perché *Venere de' Medici*? La risposta è nota: la statua vuole essere una rivisitazione della omonima copia ellenistica da originale greco del IV sec. a. C., conservata presso la Galleria degli Uffizi. Ma non è solo questo: l'appellativo gioca anche con l'omonimia tra la famiglia Medici e la figura professionale dei dottori, cui l'opera era destinata.

La *Venere* greca riflette una bellezza classica di piena armonia, derivata da un equilibrio calmo e perfetto dei movimenti delle braccia e delle gambe. L'espressione del viso è rassicurante. La postura con cui si protegge dagli sguardi impertinenti è il frutto del desiderio di essere ritratta in posa plastica, più che un'espressione di pudore. Non vi è morbosità, nella misura in cui il messaggio sensuale – più che

sessuale in senso stretto – è esplicito. Nella rivisitazione molte cose cambiano. La *Venere de' Medici*, in particolare, e tutte le statue femminili in cera della Specola, in generale, incarnano l'agonia di una bella donna: la testa è inclinata pateticamente sul capezzale e le braccia sono aperte. Nella copia di Budapest la gamba destra è leggermente alzata, quasi in un estremo tentativo di coprire ciò che di lì a poco sarà sadicamente e voyeuristicamente ispezionato. In quella bolognese, la testa è reclinata in maniera più decisa e il corpo sembra essere disposto in un equilibrio così precario da dare l'impressione che la *Venerina* stia per collassare. La bella viennese volge lo sguardo altrove, quasi si offrisse, in termini sacrificali, ad un seviziatore sconosciuto, di cui subisce le angherie senza osare guardarlo. Mentre nelle statue anatomiche, anche femminili, di scuola bolognese – la *Eva* di Ercole Lelli (1702-66), ad esempio – i soggetti erano inconsapevoli della loro sorte, in quelle fiorentine – la *Venere*, in primo luogo – i cerei protagonisti sono consci di quanto stia loro accadendo e si palesano come lucidi agnelli sacrificali del tavolo-letto anatomico.

Considerando che si tratta di figure sdraiate, viene di pensare alla scultura funeraria, cioè alla decorazione antropomorfa dei sarcofagi, cui esse si richiamano. Un capolavoro di quest'arte patetica e fronzoluta è la figura tombale della Beata Ludovica Albertoni (1473-1533) di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Il corpo della *Venere* è, come quello di quest'ultima, sdraiato e col capo leggermente reclinato. Ma è soprattutto nell'espressione del volto che ricorda il precedente berniniano: tra agonia ed estasi. Le due donne sono colte nell'atto di morire, ma i loro lineamenti tradiscono una sorta di malcelato orgasmo.¹⁵

La *Venere* sembra godere della propria sofferenza.¹⁶ Estaticamente. Esprime un compiacimento sado-masochista, che per Aby Warburg e Georges Didi-Huberman è tipico di certa cultura visiva fiorentina.¹⁷ Invita l'osservatore a rimirare le sue morbide carni fintamente pudiche e ad “entrare” il lei, smontandola pezzo per pezzo. A “penetrarla conoscitivamente”, come avrebbe detto Francesco Bacone (1561-1626), avvezzo a questo tipo di metafore. Le sue movenze, fintamente pudiche, eccitano l'amor profano. La collana di perle che le cinge il collo, la quale pure assolve la funzione di coprire il taglio sotto la gola e che taluni interpreti hanno voluto leggere come un simbolo della vanità delle cose umane, sembra piuttosto una spia di lascivia.

La *Venere* promana una sensualità epidemica. Contagiosa. È l'esempio che fornisce gli strumenti concettuali per leggere ogni corpo in chiave sessuale. Madame Vigée Lebrun (1755-1842), che era stata ritrattista e amica della regina Maria Antonietta (1755-93), nell'aprile del '92 provò uno *choc* di fronte ad un essere così conturbante:

Questa vista mi fece una tale impressione che ero lì lì per sentirmi male. Per molti giorni mi fu impossibile pensare ad altro, al punto che non potevo vedere una persona senza spogliarla mentalmente degli abiti e della pelle.¹⁸

La *Venere* diventava una divinità pagana che libera l'*es* dai freni del *super-ego*. Una divinità pagana, si diceva, ma non del tipo di quella rappresentata dalla *Venere* greca, composta nella sua perfezione classica. Una divinità lussuosa orientale, madida di oli e immersa negli incensi, che dona allo spettatore il coraggio di gridare quanto, pur essendo sotto gli occhi di tutti, nessuno ardisce dichiarare. Che cioè l'essere umano è nudo. Che ogni soggetto può essere spogliato, persino della pelle. Che è suscettibile di sventramento e penetrazione. Che l'abito è una convenzione borghese, incapace di coprire una nudità ontologica. La *Venere* è dunque indecente e “asociale”. Quale che sia la reazione – di eccitazione o di sdegno, di plauso o di riprovazione –, dopo averla vista, non si rimane più gli stessi. La si reincontra nei propri sogni e ovunque.

La *Venere* è gravida; lo si scopre però solo alla fine della “visita”. È l'ultima meraviglia che il peccaminoso manufatto offre allo spettatore: la donna, racchiusa in una teca di cristallo, è, come spesso avveniva nelle rappresentazioni anatomiche del corpo femminile, a sua volta teca o contenitore biologico. La verginità rimane in superficie, dunque. Impressionante è per l'osservatore moderno che in una cera, la quale, in seno ad una collezione anatomica, dovrebbe avere come scopo primario la rappresentazione naturalistica del corpo umano, si riscontri una assoluta icongruenza tra l'utero gravido e il resto del soggetto raffigurato. La *Venere* è a ben vedere, sotto il profilo morfologico, una donna non gravida nel cui utero è stato inserito un feto. La fanciulla non presenta infatti né il ventre dilatato né i seni appesantiti né alcuna delle alterazioni somatiche che accompagnano la gravidanza. Tali aspetti, che la avrebbero resa meno affascinante e avrebbero rovinato l'effetto sorpresa finale, vengono ignorati. Ad

essere plasmata è pertanto una topografia ideale del corpo femminile, piuttosto che una verosimile rappresentazione degli spazi organici: l'indicazione di una potenzialità riproduttiva e non una reale gestazione. Anche il feto è, d'altro canto, troppo ben formato per essere così piccolo. La gravidanza è meramente simbolica: se ad essere ritratta è la donna nella pienezza fisiologica, questa non può essere incarnata che dallo stato gestante, anche a costo di imprecisioni anatomiche.¹⁹

Scuoiare statue in marmo

Tra le figure maschili non ve n'è, a differenza di quanto accade per quelle femminili, una di particolare rilievo "emotivo". Notevole è, ad esempio, la cera impiegata per dar forma al sistema linfatico superficiale. Il protagonista ricorda l'Adamo della Cappella Sistina. Eppure, diversamente dal progenitore biblico-michelangiolo, che tende l'indice verso il Creatore, costui ritrae il braccio e indica se stesso, quasi ponendosi al centro dell'universo. Dio è estromesso dal mondo della scienza, cui la cera anatomica vuole appartenere.²⁰

La raffigurazione dell'"Adamo anatomico" era poco più che un *topos* della ceroplastica settecentesca e, in genere, dell'iconografia anatomica del tempo. L'artista-artigiano (o lo scienziato) si ergeva al ruolo di demiurgo, di creatore di una nuova specie ideal-tipica di uomini in cera. I modelli maschili a figura intera, non avendo né pelle, né capelli, né orpelli di sorta, permettevano infatti, rispetto alle venerine, una più forte idealizzazione dei soggetti rappresentati, i quali divenivano "tipi universali", al di fuori dello spazio e del tempo. Spesso modelli di riferimento erano i capolavori della scultura greca, come l'*Apollino* conservato agli Uffizi, la qual cosa fa ancora sì che nell'osservare cere maschili sembri quasi di trovarsi di fronte ad una collezione di statue antiche dalle quali qualcuno abbia asportato lo strato di marmo che imitava i tessuti superficiali.

Mentre Zumbo aveva plasmato corpi putrefatti e tormentati, ora ad essere effigiati erano corpi viventi, nonostante tutto. Come nell'analisi winckelmanniana del *Lacoonte*, i soggetti maschili, martoriati nel corpo, palesavano nel volto un neoclassico contenimento delle emozioni; i colori iper-realistici (come il rosso e il blu intensi, rispettivamente per arterie e vene, e la leggera doratura delle ossa), enfatizzandone le forme, rendevano ancora più apprezzabile la loro natura di esseri superiori.

Ora, c'è da chiedersi: quali sono le differenze di rappresentazione tra corpo maschile e corpo femminile nelle cere della Specola?²¹

<i>Donna</i>	<i>Uomo</i>
Passionalità	Apassionalità
Visceralità	Pre-superficialità
Modularità	Stratificazione
Morbidezza	Durezza
Orizzontalità	Verticalità

Passionalità vs. apassionalità. Della dimensione sensuale e ammaliatrice del corpo femminile si è a lungo parlato. La donna è passionale: si lascia dominare dalle emozioni, che traspiono dal volto o, ad esempio, dal voluttuoso atteggiamento di una mano che stringe nervosamente una treccia di capelli. L'uomo, dal canto suo, nonostante la prestantza, non rivela una particolare carica erotica. Il suo sguardo è spento e spesso sbarrato. Se nelle rappresentazioni femminili a figura intera si cerca, con un movimento della gamba o del braccio, di nascondere le *pudenda* allo sguardo dei curiosi, nelle figure maschili esse sono mostrate con indifferenza. È come se l'uomo, già scuoiato, non avesse più nulla da perdere. Mentre la donna è "Venere", l'uomo è infatti "Marsia": se la statua femminile eccita perché suggerisce una brutalizzazione che si può perpetrare in infinito, la statua maschile mostra i postumi di una violenza già consumata, quindi non ulteriormente prolungabile.

Visceralità vs. pre-superficialità. Anche sulla "visceralità" della rappresentazione femminile si è discusso. Le venerine si offrono sempre a qualcuno che tolga loro dalla cavità addominale intestini, polmoni ed organi addominali vari. Il loro ventre è una sorta di grande piatto di portata, in cui

l'ostensore affonda le mani per asportare organi dalla consistenza teoricamente gelatinosa. In questo guazzabuglio, l'utero è sicuramente il pezzo più importante: anche se non sempre gravido, occupa un posto centrale nella ideale topografia femminile. Il corpo femminile è costruito intorno al suo utero, addosso al quale si affestallano tutti gli altri organi. La donna è una scatola piena, dunque.

L'uomo, di contro, è il modello d'elezione quando si desidera dar forma alla "pre-superficialità", vale a dire alla muscolatura più in vista (ma non alla pelle). La sua virilità si esprime attraverso l'armonia neoclassica delle forme muscolari, cui si contrappone la morbidezza dei tessuti femminili. Allorché scelto come soggetto per la resa di parti più interne, l'uomo è in genere "cavo", un contenitore senza contenuto. Al suo interno gli unici organi di rilievo rinvenibili sono il cuore e i reni: il soggetto maschile è infatti cardiocentrico, come quello femminile è isterocentrico. Tutto rimanda alla (pre)-superficie avvolgente, la quale è intessuta di vasi: il didentro – una grande bolla d'aria che avvolge il cuore – esiste solo per enfatizzare il difuori. L'uomo è, in sintesi, una scatola vuota.

Modularità vs. stratificazione. Le rappresentazioni del corpo seguono in genere due diversi schemi di visualizzazione: il topografico e il sistematico. Il primo rappresenta insieme tutti gli organi che si trovano in una data regione, come pure nervi, vasi e ciò che li connette a quanto è loro adiacente. La raffigurazione della donna, proprio in quanto scatola piena, segue tal tipo di prospettiva, di "varietà istologica". La statua femminile è modulare. L'uomo in cera ha invece una maggiore "unitarietà istologica" ed è per questo più spesso legato ad una rappresentazione sistematica, la quale tende a mettere insieme le parti facenti capo allo stesso sistema (solo ossa, muscoli, nervi ecc.), trascurando, per quanto possibile, il resto. Le uniche associazioni si compiono sono in genere quelle tra ossa, legamenti e cartilagini oppure tra i diversi strati muscolari. Il corpo maschile non ha pezzi da portare via; è composto di apparati, che creano una stratificazione della sua superficie. Quando lo si vuole conoscere in profondità, lo si può solo esfoliare.

Morbidezza vs. durezza. La donna è scelta per dar forma a tessuti molli e cedevoli, in genere localizzati a livello addominale. Solo le cere femminili sono inoltre ricoperte di pelle, la quale offre un'illusione di morbida sensualità. L'uomo è invece scelto per esprimere tessuti duri: mai avvolto da pelle, il suo nucleo rappresentativo è costituito soprattutto dai muscoli. Vene e arterie hanno nel soggetto maschile un turgore e un'intensità cromatica, che le rendono talvolta poco credibili. È invece difficile esprimersi in merito alle rappresentazioni scheletriche, ma si scommetterebbe che siano maschili; di esse non pare però agevole determinare il sesso. Vasi linfatici – spesso raffigurati, per influsso degli studi che in quegli anni stava conducendo Paolo Mascagni (1755-1815), professore di anatomia all'Università di Siena e per un periodo collaboratore del Museo – e nervi sono a carico dell'uomo, forse perché effigiati come piccoli fili, i quali, come una pianta rampicante su un muro, si intrecciano a ridosso di una struttura rigida. I vasi linfatici scelgono tuttavia il corpo della donna quando si pongono nella cavità toracica e addominale: in questo caso offrono il destro per mostrare due scene di squartamento.

Orizzontalità vs. verticalità. La donna è sempre supina. Sdraiata, attende che il carnefice compia impietosamente la sua opera. L'uomo è più spesso in piedi. Questo naturalmente non vuol dire che l'uomo in cera non conosca l'orizzontalità, ma che perlomeno ha la scelta tra le due opzioni. Gli organi maschili appaiono più solidi e per così dire capaci di reggersi da sé.

Note e riferimenti bibliografici

¹ Cagnetta, F. (1977). *La vie et l'œuvre de Gaetano Giulio Zumbo*. In Aa. Vv. (1977). *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*. Firenze: Olschki, 489-502. Testi più recenti dedicati al ceroplasta sono: Giansiracusa, P. (a cura di) (1988). *Gaetano Giulio Zumbo*. Milano: Fabbri Editori; Giansiracusa, P. (a cura di) (1991). «*Vanitas vanitatum*.» *Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*. Siracusa: Arnaldo Lombardi Editore.

² Per una bella analisi dei *Teatrini zumbiani* si rinvia a Le Fur, Y. (1989). *Esthétique des cires anatomiques de Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) à Pierre Spitzner (1834-1896)*. Thèse de Doctorat, Paris I Panthéon-Sorbonne, 29-79.

³ von Haller, A. (1700). *Bibliotheca anatomica*. Tuguri: Orell, Gessner, Fuessli et Soc., I, 809. A proposito di un'altra importante testa anatomica zumbiana, presentata alla *Académie des sciences* e andata perduta durante la Rivoluzione Francese, si veda le Bovier de Fontenelle, B. (1704). *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*. Paris: Imprimerie Royale, 57. Per il grande successo riscosso, a Zumbo venne addirittura concesso il monopolio per il confezionamento di cere anatomiche in terra di Francia. Cfr. Lemire, M. (1990). *Artistes et mortels*. Paris: Chabaud: 35-36.

- ⁴ Wolkenhauer, A. (2001). "Grausenhaft wahr ist diese wächserne Geschichte". *Die Wachsfiguren von Don Gaetano Zumbo zwischen Kunst und medizinischer Anatomie*. In Gabriele Dürbeck et al. (a cura di) (2001). *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden: 71-85.
- ⁵ Cotugno, D. (1765). *Iter italicum anni 1765*, ed. Belloni, L. (1960) «Memorie dell'Istituto Lombardo, Accad. di Scienze e Lettere, Classe di Lettere», 27: 1-93; segnatamente 81-82.
- ⁶ Favole, A. (2003). *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*. Roma-Bari: Laterza, 34-35.
- ⁷ Anonimo (1707). *Mémoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux-Arts*. Paris: Trévoux, III, 1832.
- ⁸ Sull'estetica macabra del periodo si veda Praz, M. (1948, ried. 1996). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 85-164; Ariès, Ph. (1977). *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil: 439-40.
- ⁹ de Sade, D. A. F. (1797). *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*. In *Œuvres complètes* (1963). Paris: Cercle du livre précieux, VIII, 23. Ma si veda anche de Sade, D. A. F. (1782-85). *Les cent-vingt journées de Sodome*. In *Œuvres complètes*. cit. I, 393.
- ¹⁰ Gorer, G. (1965). *Death, grief and mourning in contemporary Britain*. London: The Cresset Press, 47-65.
- ¹¹ Molinier, E. (1897). *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* [...]. Paris: Lévy et C. 1897, 234.
- ¹² Lanza, B., Azzaroli Puccetti, M. L., Poggessi, M., Martelli, A. (1997). *Le Cere Anatomiche della Specola*. Firenze: Arnaud; Hillowala, R. (a cura di) (1995). *The Anatomical Waxes of La Specola*. Firenze: Arnaud; Aa. Vv (1999) *Encyclopaedia Anatomica*. Colonia-Londra-Madrid-New York-Parigi-Tokyo: Taschen.
- ¹³ Su Fontana si veda Knoefel, P. K. (1984). *Felice Fontana. Life and Works*. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche; Mazzolini, R. (1984). *Fontana, Gasparo Ferdinando Felice*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, XLVIII, 663-69; Mazzolini, R. (2004). *Plastic Anatomies and Artificial Dissections*. In de Chadarevian, S., Hopwood, N. (eds.) (2004) *Models. The Third dimension of science*. Stanford: Stanford University Press: 43-70.
- ¹⁴ Su Susini si veda Pyke, E. J. (1973-86). *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford: Clarendon Press, I, 143. Un'interessante collezione, realizzata quasi esclusivamente da Susini, è quella del Museo di storia della medicina di Cagliari. Per motivi di coerenza tematica, non se ne può parlare in questa sede.
- ¹⁵ Kadar, Z. (1977). *Sul profilo barocco della cosiddetta "Venere dei Medici" di cera*, in Aa. Vv. (1977), *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, cit., 525-31.
- ¹⁶ Bucci, M. (1976). *Anatomia come arte*. Firenze: il Fiorino, 45-60.
- ¹⁷ Warburg, A. (1924). *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*. Trad. francese, *Essais florentins* (1990). Paris: Klincksieck, 124-27; Didi-Huberman, G. (1999). *Ouvrir Venus*. Paris: Gallimard.
- ¹⁸ Vigée Lebrun, E. (1835-37). *Souvenirs*. Paris: H. Fournier, II, 154.
- ¹⁹ Jordanova, L. (1984). *La donna di cera*, «Kos», 4: 82-86; Newman, K. (1996). *Fetal Positions. Individualism, Science, Visuality*. Stanford: Stanford University Press: 82-88; Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin Books: 128-29.
- ²⁰ Kleindienst, H. (1989). *Ästhetisierte Anatomie aus Wachs. Ursprung, Genese, Integration*, Ph.D. Thesis. Univ. Marburg, 2 voll: II, 225-32; Marei Krüger-Fürhoff, I. (1998). *Der vervollständigte Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts*. «Zeitschrift für Germanistik», Neue Folge, 8: 361-73; Dürbeck, G. *Empirischer und ästhetischer Sinn. Strategien der Vermittlung von Wissen in der anatomischen Wachsplastik um 1780*, in Gabriele Dürbeck et alii (ed.) (2001). *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. cit.: 35-54.
- ²¹ Jordanova, L. (1989). *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: The University of Wisconsin Press, 43-86. Sulla "scoperta" della diversità anatomica della donna si veda Schiebinger, L. (1991). *The Mind has no Sex? Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge Mass.: Harvard University Press: 27-29.

Autore

Francesco Paolo de Ceglia insegna Storia della scienza nonché Economia dei media presso l'Università di Bari. È stato alunno del master in Comunicazione della scienza della Sissa di Trieste. Dottore di ricerca in Storia della scienza, ha frequentato corsi di perfezionamento e scuole di specializzazione in Italia e all'estero. La sua attività di ricerca si articola in tre direzioni: 1) il rapporto tra filosofia naturale e matematiche in età moderna; 2) il rapporto tra teologia, filosofia e medicina nei secoli XVII e XVIII; 3) la comunicazione e l'estetica della scienza. È autore di tre volumi e numerosi articoli scientifici e divulgativi. Email: f.deceglia@filosofia.uniba.it