

NUNCIUS SERIES

*Studies and Sources in the Material and Visual History of Science*



# L'anatomia tra lettere e arti

*Rappresentazioni e immaginari  
dal XVI al XXI secolo*

*A cura di / Edited by*  
Linda Bisello & Carla Mazzarelli

BRILL

# Nuncius Series

*Studies and Sources in the Material and Visual History of Science*

## *Series Editors*

Marco Beretta (*University of Bologna*)

Sven Dupré (*Utrecht University*)

## *Advisory Board*

Ana Barahona (*Universidad Nacional Autonoma de Mexico*)

Charlotte Bigg (*Centre Alexander Koyré*)

Sietske Fransen (*Bibliotheca Hertziana, Max Planck Institute for Art History*)

Jean-Francois Gauvin (*Laval University*)

Anna Grasskamp (*University of Oslo*)

Angela Leung (*University of Hong Kong*)

Andres Velez Posada (*Universidad EAFIT, Medellin*)

VOLUME 16

The titles published in this series are listed at [brill.com/nuns](http://brill.com/nuns)

# L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo

*A cura di / Edited by*

Linda Bisello  
Carla Mazzarelli

*Col supporto redazionale di / With editorial assistance from*

Imma Iaccarino and Sofia Bollini



BRILL

LEIDEN | BOSTON



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.

The open access publication of this book has been published with the support of the Swiss National Science Foundation.



Cover illustration: Incisione di Barent de Bakker, Interno del teatro anatomico Collegium Chirurgicum di Amsterdam, 1780. [Engraving by Barent de Bakker, Interior of the anatomical theater Collegium Churgical, Amsterdam]

© ALAMY COMMERCIAL ENHANCED LICENSE

The Library of Congress Cataloging-in-Publication Data is available online at <https://catalog.loc.gov>  
LC record available at <https://lcn.loc.gov/2025042090>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: [brill.com/brill-typeface](http://brill.com/brill-typeface).

ISSN 2405-5077

ISBN 978-90-04-69163-6 (hardback)

ISBN 978-90-04-69164-3 (e-book)

DOI 10.1163/9789004691643

Copyright 2026 by Linda Bisello and Carla Mazzarelli. Published by Koninklijke Brill BV, Plantijnstraat 2, 2321 JC Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill BV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau and V&R unipress.

Koninklijke Brill BV reserves the right to protect this publication against unauthorized use.

For more information: [info@brill.com](mailto:info@brill.com).

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

# Contents

- Acknowledgments IX  
List of Figures x  
Notes on Contributors xv

Introduzione: “Tra fabbrica e teatro”. La lunga durata del modello anatomico in letteratura, arte e architettura 1

*Linda Bisello e Carla Mazzarelli*

## PART 1

### *Spaces of Anatomy: Theatres, Atlases*

- Introduzione alla Parte 1 41  
*Carla Mazzarelli*
- 1 The Anatomy Theater and Its Spectators 42  
*Cynthia Klestinec*
- 2 Between Allegory and Instrument: the Seventeenth Century London Anatomy Theatres of Inigo Jones and Robert Hooke as Sites of Visualization 58  
*Christine Beese*
- 3 Environments and Architectural Forms in the *Atlas anatómico* by Crisóstomo Martínez 81  
*Kalinka Janowski*

## PART 2

### *From Images to Museums of Bodies*

- Introduzione alla Parte 2 101  
*Carla Mazzarelli*
- 4 ‘Immagini viscerali’/ ‘Visioni interiori’ nel XVII secolo: i casi degli *anatomical flaps* e dell’*Anotomia della Sindone* di Barralis 102  
*Imma Iaccarino*

- 5 “La dextérité des mains sert avec avantage le génie”: Jacques Fabien Gautier-Dagoty (1716–1785) tra scienza e arte 128  
*Chiara Piva*
- 6 The Anatomical Drawing Collection of the University of Lisbon 153  
*Mariana Sousa; Alice Nogueira Alves; Lia Lucas Neto*
- 7 Anatomia in mostra: percorsi storici della museologia medica a Padova dal Rinascimento all’età digitale 170  
*Alberto Zanatta*

### PART 3

#### *Architectures and Anatomies of Knowledge*

- Introduzione alla Parte 3 187  
*Linda Bisello*
- 8 Teatri della memoria e Teatri del corpo: tra “*natura*” e “*ars*” nel XVI secolo 189  
*Tommaso Ghezzani*
- 9 Con gli occhi della mente: sinossi anatomiche e rappresentazione dei saperi sul corpo nel Cinquecento 210  
*Massimo Rinaldi*

### PART 4

#### *Poetics and Rhetorics of Anatomy*

- Introduzione alla Parte 4 231  
*Linda Bisello*
- 10 Forme e usi della topica anatomica nella produzione in versi del XVII secolo: prime indagini 233  
*Maria Di Maro*
- 11 La retorica dell’anatomia patologica tra indagine sperimentale e meditazione morale 257  
*Maria Pia Donato*

- 12 Il pietrificatore Girolamo Segato (1792–1836) come personaggio letterario tra anatomia e arte 281  
*Sofia Bollini*

**PART 5**

***Metamorphoses in the Contemporary Age***

- Introduzione alla Parte 5 315  
*Carla Mazzarelli*
- 13 Dissezionare l'essere umano: scenografie anatomiche 316  
*Maddalena Giovannelli*
- 14 Anatomie contemporanee: i corpi trasfigurati di Peter Shelton 331  
*Marta Spanevello*

**PART 6**

***Digital Archives: New Research Perspectives***

- Introduzione alla Parte 6 347  
*Linda Bisello*
- 15 The Thread of Vesalius: Art and Anatomy on the Getty Portal 348  
*Monique Kornell*
- 16 Anatomie letterarie: una biblioteca digitale tematica per un nuovo modello di comunicazione scientifica 377  
*Stefano Casati, Adele Pocci*
- Index 387

## Acknowledgments

This publication was made possible thanks to the support of the SNSF, which funded the Open Access volume (FNS 10BP-2\_239021) within the framework of the project *The “Civilisation of Anatomy”: the Genre of Literary Anatomies in Seventeenth-Century Italy* (FNS 100012\_204399).

We would also like to express our gratitude for the collaboration and suggestions to:

The Project Partners: Marco Maggi, Stefano Prandi, Raffaella Scarpa, and the Museo Galileo in Florence; colleagues and friends from the University of Lugano and the Accademia di Mendrisio: Walter Angonese, Riccardo Blumer, Mario Botta, Lorenzo Cantoni, Marco Della Torre, Christoph Frank, Patrick Gagliardini, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini, Mirko Moizi, Angela Windholz.

Furthermore, we would like to thank all the libraries and institutions that kindly granted publication rights free of charge.

We are grateful to the publisher and the directors of the NUNS series, Marco Beretta and Sven Dupré, for accepting the volume, and to the editorial staff who followed every stage of the publishing process: Melissa Allieri, Janelle Eusebio, and Wai Min Kan.

Finally, we express our most sincere thanks to the following friends: Tiziana Antonini, Federico Barbierato, Luca Bonazzi, Sofia Bollini, Giovanna Capitelli, Gaetano Cascino, Chiara Cauzzi, Maria Pia Donato, Sara Garau, Mattia Giovanelli, Imma Iaccarino, Francesca La Mantia, Vittoria Lomazzi, Pedro Medina Reinón, Johanna Miecznikowski-Fuenfschilling, Luca Piccoli, Sara Pianta, Lucia Rossi, Angelica Sabatini, Ludovica Scalzo, Margherita Schellino, Sara Sermini, Luca Trissino.

# Figures

- 0.1 *La "Civiltà dell'anatomia": il genere delle Anatomie letterarie nell'Italia del Seicento* (FNS 100012\_204399). Sito del progetto omonimo dell'Istituto di Studi Italiani, Università della Svizzera Italiana (<https://www.isi.usi.ch/it/ricerca-lingua-letteratura-civilta-italiana/presentazione-progetti/civilta-anatomia>) 2
- 0.2 Francesco Di Giorgio Martini. *Trattato di architettura* (Torino, Biblioteca Reale, codice Salluziano 148, f. 21r) 11
- 0.3 Frontespizio di Sebastiano Serlio. *Le Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici* (...), libro IV (Venezia 1537) 16
- 0.4 Frontespizio dell'*Historia anatomica* di André du Laurens (1593) 17
- 0.5 Willem Isaacz van Swanenburgh. *Il teatro anatomico di Leida*, Leyde, 1610 20
- 0.6 *Il Teatro Anatomico di Leida*. In Pieter van der Aa, *Les delices d'Leide, une des célèbres villes de l'Europe* (Leiden 1712, pl. 18) 21
- 0.7 Thomas Traherne. "Thanksgivings for the Body". In *Serious and Pathetical contemplation of the Mercies of God ...* (London: Heble, 1699) 4 25
- 0.8 *Atlante del gesto*, "Annuncio" (cicli coreografici, performance-Virgilio Sieni) Fondazione Prada – Milano, 2015 31
- 0.9 *Cere anatomiche. La Specola di Firenze/David Cronenberg*. Allestimento della sala della Mostra a Milano, Fondazione Prada 2023 32
- 2.1 Inigo Jones, The Designs of the Anatomy Theater of the Barber-Surgeons' Hall, 1636 61
- 2.2 Inigo Jones, Anatomy Theater of the Barber-Surgeons' Hall, London 1636 (Watercolour by Charles Harding, 1762) 63
- 2.3 Robert Fludd, "The Three Faculties" from *Utriusque Cosmi historia, Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali Microcosmi historia*, 1619, p. 217 66
- 2.4 Robert Hooke, Courtyard of the College of Physicians, London 1679. Frontispiece from: Henry Plumptre, *Pharmacopoeia Collegii Regalis Medicorum Londinensis*, 1746 70
- 2.5 Robert Hooke, The Royal College of Physicians, Warwick Lane, London: The entrance and anatomical theatre, in elevation and section, with plans. Engraving by W. Lowry after J. Elmes after C.R. Cockerell, 1823 72
- 2.6 Robert Hooke, College of Physicians. Frontispiece from: Walter Charleton, *New Enquiries into Human Nature in VI. Anatomic Praelections in the New Theatre of the Royal College of Physicians in London*, 1680 73
- 3.1 Crisóstomo Martínez, *Osteology*, c.1687–1689; printed in Paris c.1740; etching; 61,6 × 56 cm 83

- 3.2 Crisóstomo Martínez, *Morphology*; c.1687–1689; printed in Paris c.1740; etching; 67,7 × 50,8 cm 87
- 3.3 Alonso de Vandelvira, *Libro de cortes de cantería*, 1646; ink and wash drawing; 42 × 30 cm; The work reproduced belongs to the *Biblioteca Nacional de España* collections; MSS/12719; p. 207 96
- 4.1 Juan Valverde, *La anatomia del corpo umano composta da m. Giouanni Valuerde* (1586), Tabula I, libri III, 94. Foto di Anna Petrenko per Museo Provinciale Campano di Caserta 104
- 4.2 Francesco Minniti, *Armonia astro-medico-anatomica* (1690), frontespizio 109
- 4.3 Antonio Moneta, *Il Vero Disegno Degl'Interiori* (post 1663) 111
- 4.4 Lucas Kilian, *Visio Catoptri Microcosmici Prima*, incisione, in Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum [...]* (1619), 9 115
- 4.5 *Anotomia Sacra dell'immagine di Christo Signor nostro impressa nella Santa sindone*, in V.A. Barralis, *Anotomia sacra per la novena della santa Sindone* (1685) 117
- 4.6 *Corona Sacra da Presentarsi a Christo appassionato nella S.a Sindone*, in V.A. Barralis, *Anotomia sacra per la novena della santa Sindone* (1685) 118
- 5.1 Jacques-Fabien Gautier Dagoty, *Susanna tra i vecchioni*, da Jean-François De Troy, 1741c., cm 41 × 32,1, esemplare conservato presso la Bibliothèque National de France 133
- 5.2 Laurent Cars, *Susanna tra i vecchioni*, da Jean-François De Troy, aquaforte e bulino, 1731, cm 46.7 × 35.2 Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum 134
- 5.3 Govard Bidloo, *Anatomia humani corporis, centum & quinque tabulis, per artificiosiss. G. de Lairese ad vivum delineatis, demonstrata, veterum recentiorumque inventis explicata plurimisque, hactenus non detectis*, Amsterdam, Someren, Dyk, Boom, 1685, tav. 55 (copia colorata conservata presso Columbia University Library) 136
- 5.4 Jacques-Fabien Gautier Dagoty, *Essai d'Anatomie en tableaux imprimés qui representent au naturel tous les muscles de la Face, du Col de la Tête de la langue et du Larinx*, Paris: Chez Sieur Gautier, 1745, tav. 2 138
- 5.5 Gautier Dagoty Jacques-Fabien, *Anatomie générale des viscères, et de la névrologie, angéologie et ostéologie du corps humain, en figures, de couleurs et grandeurs naturelles*, Paris, Chez lui, 1754, tav. 3 141
- 6.1 Narciso Alfredo de Moraes, 28/03/1911; Indian ink on paper; Representation of the skull (anterior three quarter view) with author's signature in the lower right corner; 34,6 × 30,9 cm 160
- 6.2 Elisa Bermudes, undated; Watercolor blue and white pencil on paper; Representation of the sculpture "Dancing Faun" in the anterior view with a flaying exercise; 65 × 48,2 cm 161

- 6.3 Henrique de Campos, 1921; Pencil, colored pencil, charcoal; Three distinct representations of the same nude model, with the live model representation in the center (posterior view), the muscles of the back on the left, and the representation of the muscles of the right leg on the right; 62,5 × 48 cm 162
- 6.4 Helena Bourbon, undated; Graphite on paper; Representation of the external radial muscles, with an indication of: a – bundle formed by the union of their origins, which extends to the upper part of the tendon of the second radial at the point where some of its superficial fibers form an intermediate radial; f – first radial; d – intermediate radial; c – insertion of the second radial; 47,2 × 26 cm 164
- 6.5 Carlos Bonvalot, *The Master* (1914). Representation of an Anatomy lesson at the Anatomical Theatre of Lisbon, taught by Professor Henrique de Villhena (1879–1958), with the teacher dissecting the corpse accompanied by a group of students and collaborators (Helena Calado, Pedro Roberto Chaves, Joaquim, and Victor Fontes, António Augusto da Silva Martins, António Rita Martins and Barbosa Sueiro, from Medicine; Aurora Bermudes, Maria da Assunção Leoni Pereira and Luísa de Ornelas e Vasconcelos, Fine Arts students; Pais Laranjeira, from Law and the Institute's preparator, Bernardo de Oliveira Morgado) 165
- 7.1 *Ingresso del nuovo Museo Morgagni di Anatomia Patologica, sulla sinistra parte della sezione di anatomia artistica* 180
- 7.2 *Itinerario di Arte e anatomia all'interno del Museo Morgagni di Anatomia Patologica* 181
- 8.1 Ricostruzione immaginaria anonima del Teatro di Camillo (XVII secolo) 190
- 8.2 Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica* (Basel, 1543) 201
- 8.3 Dettaglio del soffitto del Teatro Anatomico di Bologna (Antonio Levanti, 1645) 202
- 8.4 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, vol. 2-II (Frankfort, 1621) 204
- 8.5 Jacobus Publicius, *Ars memorativa* (Venezia, 1485) 206
- 8.6 Giordano Bruno, *Articuli adversus mathematicos* (Prag, 1586) 207
- 9.1 e 9.2 Felix Platter, *De corporis humani structura et usu*, Ex Officina Frobeniana, per Ambrosium Frobenium, 1583, l. I, p. 110 e l. III, tab. 31 220
- 12.1 Conti, Girolamo Segato, litografia, Londra 282
- 12.2 Scuola di Lorenzo Bartolini, Girolamo Segato ritratto in forma di Medusa, Firenze, Chostro Grande della Basilica di Santa Croce, post 1836–ante 1877 284
- 12.3 Girolamo Segato, Tavolino con intarsi organici pietrificati, ante 1835, Firenze, Musei Biomedici Università degli Studi di Firenze, Sezione di Anatomia 290
- 13.1 *Ponti in core* di Fanny e Alexander (1996) 324
- 13.2 *L'Aventure invisible* di Marcus Lindeen (2022) 327

- 14.1 FAI-Villa e Collezione Panza | *Ex Natura. Opera dalla Collezione di Giuseppe Panza di Biumo* | Peter Shelton, *pins* 1983–1987, tecnica mista (acciaio, fibra di vetro e resina) 154,9 × 31,1 × 14 cm; *greyfloater* 1984–1985, tecnica mista (lastra in acciaio, fibra di vetro e resina, lacca e pigmenti), 12,7 × 156,2 × 59 cm | Installation view, 2022 335
- 14.2 Peter Shelton, *whitebody* 1988–1990, bronzo, 81,3 × 76,2 × 35,6 cm 338
- 14.3 Peter Shelton, *Disegno preparatorio per whitebody*, Archivio Panza Collection, Mendrisio, Libreria 2, scatola PS IV, cartella Personal correspondence 339
- 14.4 *BELLY*, 1983 | cast iron | 28 × 20 × 17 in. | installation view | MAJORJOINTShangersandsquat, December 3, 1983–January 28, 1984, Center of Contemporary Art, Seattle, WA, 1983 340
- 14.5 *godspipes*, 1988–98 | fibra di vetro e piombo | installation view | L.A. Louver, Venice, CA, 2006 341
- 14.6 *Dettaglio, godspipes*, 1988–98 | fibra di vetro e piombo | installation view | L.A. Louver, Venice, CA, 2006 342
- 15.1 *Second muscle figure*, in Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel: J. Oporinus, 1543), 174, bk. 2, fig. 2 349
- 15.2 *Muscle figures, in profile*, in Jean Cousin (the Younger), *La vraye science de la pourtraicture* (Paris: Guillaume le Bé, 1671), fol. 16r 350
- 15.3 *Muscles of the lower leg and foot*, in Govard Bidloo, *Anatomia humani corporis* (Amsterdam: The widow of Johannes van Someren, the heirs of Johannes van Dyk, and Henrik Boom and the widow of Theodore Boom, 1685), pl. 80 351
- 15.4 *Muscles of the leg and the feet*, in Caspar Bauhin, *Theatrum anatomicum* (Frankfurt: Matthias Becker for the widow of Theodor de Bry and sons Johann Theodor de Bry and Johann Israel de Bry, 1605), bk. 4, pl. 18 352
- 15.5 *Fifth muscle figure*, in Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel: J. Oporinus, 1543), 184, bk. 2, fig. 5 358
- 15.6 *Arm demonstrating the muscle fibres and a muscle figure seen from the back*, in Jacques Guillemeau, *Tables anatomiques, avec les pourtraicts et declaration d'iceulx ensemble un denombrement de cinq cens maladies diverses* (Paris: Jean Charron, 1586), [p. 88], pl. 4 of muscles 359
- 15.7 *Third muscle figure*, in Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica librorum epitome* (Basel: J. Oporinus, 1543) 365
- 15.8 *Fourth muscle figure*, in François Tortebat and Roger de Piles, *Abregé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture* (Paris: Tortebat, 1668) 366
- 16.1 Successione degli elementi mobili della tavola anatomica realizzata integrando nell'indice la progressione delle immagini relative al processo di "dissezione" 380
- 16.2 Il modello concettuale per la realizzazione del prototipo 381

- 16.3 L'interfaccia web 382
- 16.4 Esempio di scheda che integra l'accesso alla risorsa con informazioni biografiche sull'autore e sul contenuto dell'opera 383
- 16.5 Esempio di scheda iconografica con un link che rimanda ad un filmato di approfondimento e indicizzazione semantica che permette attraverso i descrittori di accedere direttamente al catalogo della BNCf 384
- 16.6 Mappa della *Biblioteca anatomica*. La rappresentazione grafica organizza in un percorso suddiviso in "generi" il *corpus* di testi. Ogni nodo conduce alla scheda descrittiva dell'opera e alla risorsa digitale. 385

## Teatri della memoria e Teatri del corpo: tra “*natura*” e “*ars*” nel XVI secolo

Tommaso Ghezzani

La storiografia è ormai concorde sulla centralità culturale di Giulio Camillo (1480 ca.–1544). Retore, filosofo, cabalista, mago, alchimista, la sua visione del mondo e dell'essere umano si inseriva totalmente in una delle correnti culturali più ferventi del Rinascimento europeo: il consolidamento della tradizione platonica, saldata con la tradizione ermetica e cabalistica<sup>1</sup>. Lo scopo di questo lavoro è di partire da tale terreno culturale e di sondarne più a fondo alcune intercapedini che la storiografia non ha approfondito come meriterebbero. In questo senso, un ruolo centrale è giocato dal peso che la nascente enfasi sull'indagine anatomica ha esercitato relativamente alla riflessione di Camillo, oltre che dei suoi *successori*, e, viceversa, l'influenza delle esperienze culturali, a cui Camillo e i suoi circoli fanno riferimento, sull'anatomia e sui suoi strumenti *materiali*. Risulta infatti possibile tracciare dei legami bidirezionali tra la mentalità specificamente magico-analogica e le aspirazioni e le pratiche strumentali medico-scientifiche propriamente dette che vanno sviluppandosi tra Cinquecento e Seicento.

### 1 Le fondamenta del progetto di Camillo

Il grandioso progetto sul quale Camillo lavora per tutta la vita, la costruzione (mentale e materiale) di un grande Teatro della memoria, o volendo del mondo, si inserisce pienamente nell'ideologia delle Accademie, soprattutto quelle padane<sup>2</sup>. Di questo imponente dispositivo mnemonico-enciclopedico

1 Si propone qui una versione riadattata e condensata del mio studio “Theatres of Memory and Anatomical Theatres: notes on Giulio Camillo, Rhetoric, Magic and Anatomy between the sixteenth and the seventeenth century”, uscito per *Galilaeana* 23, no. 2 (2024). Si ringrazia l'editore per la gentile concessione. Sull'assai ampia bibliografia relativa a Camillo cfr. la ricca introduzione di Lina Bolzoni a Giulio Camillo, *L'idea del teatro, con “L'idea dell'eloquenza”, il “De transmutatione” e altri testi inediti* (Milano: Adelphi, 2015), 9–128.

2 Cfr. Cesare Vasoli, “Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica,” in Cesare Vasoli, *Immagini umanistiche* (Napoli: Morano, 1983),



architetture mentali che ne richiamassero l'ordine, la cultura del Quattrocento e del Cinquecento inizia a radicalizzare proprio il tema dell'*ordine*<sup>4</sup>.

Nell'*Idea del teatro*, edito postumo nel 1550, Camillo traccia un rapido schizzo di come doveva essere strutturato questo Teatro. Nel suo sistema l'osservatore delle immagini non è seduto sugli spalti ma si trova sul palco del Teatro, dove può osservare davanti a sé lo spettacolo delle immagini memorabili disposte secondo l'ordine cosmologico-astrologico: dall'intelligibile, al celeste, al terrestre. La struttura si imposta su due sistemi: uno verticale fatto di salite, dove ogni salita corrisponde a una *sefirah*-pianeta<sup>5</sup>, e uno orizzontale di gradi, dove ogni grado rappresenta uno stato ontologico secondo la gerarchia dell'essere. Tramite l'intersezione dei gradi e delle salite si formano dunque ben quarantanove luoghi<sup>6</sup>. In ogni luogo sono poste più immagini, dietro alle quali dovevano essere stipate delle carte contenenti i luoghi testuali degli autori esemplari, soprattutto Cicerone, sull'argomento rappresentato. Tuttavia il fine di questo progetto era ben più complesso di quello meramente retorico e per coglierlo ci dobbiamo rivolgere sia ai testi editi che, soprattutto, a quelli inediti di Camillo.

## 2 Oltre la superficie del teatro e del corpo umano

Partendo dai testi editi, bisogna soffermarsi sul *Trattato della Imitazione* (1530 ca.). Qui Camillo illustra come *imitare* i testi esemplari della tradizione letteraria. Per imitare correttamente, spiega Camillo, lo scrittore non deve rubare le parole o le figure retoriche tali e quali compaiono nei classici, ma, dopo

4 Cfr. Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (il Mulino: Bologna, 2000), tenendo conto del problema storiografico di fondo che condivide anche con Yates, *L'arte della memoria*, ossia l'eccessiva estensione del genere del trattato di arte della memoria a testi che, di fatto, non lo sono, come ad esempio proprio il testo di Camillo. Infatti il trattato di arte della memoria tra 1400 e 1500 diventa un genere specifico, consistente in una serie di insegnamenti empirici su come il lettore può memorizzare il materiale che preferisce. Testi come quello di Camillo invece riprendono gli strumenti della mnemotecnica per far memorizzare al lettore delle informazioni precise, selezionate a priori sulla base di un ben determinato progetto ideologico o filosofico. Su questa importante distinzione che, ancora oggi, dà luogo a notevoli fraintendimenti, cfr. in particolare Marco Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno* (Pisa: Edizioni della Normale – Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2019), 23–5.

5 Le sefirot (plurale di *sefirah*) sono un sistema di principi archetipici, codificati dalla qabbalah. Sull'assorbimento delle sefirot ebraiche entro la cultura platonica del Rinascimento ci si limita a rimandare a Giulio Busi, *La Qabbalah* (Roma-Bari: Laterza, 2011).

6 Cfr. Camillo, *L'idea del teatro*, 150–55.

averle spogliate del contingente, deve farle risalire all'ordine topico da cui si originano, ossia al meccanismo logico che le produce<sup>7</sup>. In questo modo si può creare il nuovo sulla base della bellezza raggiunta dal modello letterario preso come riferimento. Camillo esorta dunque a eseguire una *dissezione* anatomica sui testi esemplari per scovare le norme logiche universali che li governano. Di fatto questo processo viene paragonato a un vero e proprio esperimento anatomico, a cui egli stesso aveva personalmente assistito, sebbene, nell'argomentazione, questo parallelismo sembrerebbe essere solo un'immagine metaforica. In ogni caso, aggiunge appunto che:

Ricordami già in Bologna che uno eccellente anatomista chiuse un corpo umano in una cassa tutta pertugiata e poi la espose ad un corrente d'un fiume, il qual per que' pertugi nello spazio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di sé mostrava meravigliosi secreti della natura negli ossi soli et i nervi rimasi. Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquenzia dalla materia e dal disegno solo sostenuto<sup>8</sup>.

Probabilmente il misterioso anatomista doveva essere Berengario da Carpi, che con Camillo condivideva la frequentazione dell'Accademia degli Infiammati, oltre che la profonda amicizia con l'architetto Sebastiano Serlio<sup>9</sup>. In ogni caso, così come l'anatomista, per cogliere il funzionamento nascosto e universale del corpo umano, ha dovuto rimuoverne gli strati superficiali, lo stesso vale per l'oratore che voglia scoprire gli ordini topici dei propri modelli letterari.

Comparazioni di analogo tenore si possono inoltre trovare nella lettera a Marcantonio Flaminio (1525 ca.), di diversi anni precedente, nella quale viene delineata tra l'altro una primigenia versione del sistema mnemonico, in cui il modello strutturale non era fornito né da un'opera architettonica né dal sistema astrologico, come invece accade nell'*Idea del teatro*. Troppo umile la prima, troppo complesso il secondo:

da una parte avevamo la maniera in alcuno edificio da Cicerone principalmente tenuta; dall'altra quella di Metrodoro ne' dodici segni del cielo,

7 Cfr. Giulio Camillo, "Trattato della imitazione," in Camillo, *L'idea del teatro*, 170–7 sgg.

8 Camillo, "Trattato della imitazione", 192.

9 Sui comuni ambienti di Camillo, Vesalio e Serlio cfr. Andrea Carlino, "Anatomia umanistica: Vesalio, gli Infiammati e le arti del discorso," in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di Maria Conforti, Andrea Carlino, Antonio Clericuzio (Roma: Carocci, 2013), 77–94.

dove trecentosessanta luoghi secondo il numero de' gradi gli erano familiarissimi. Ma veggendo ne l'una poca dignità, ne l'altra molta difficoltà, et ambedue forse più alla recitazione che alla composizione acconcie<sup>10</sup>.

Dunque, scrive a questo il giovane Camillo,

rivolgemmo tutto 'l pensiero alla meravigliosa *fabrica* del corpo umano. Avvisando, se questa è stata chiamata picciol mondo per avere in sé parti che con tutte le cose del mondo si confacciono, potersi a qualunque di quelle accommodare secondo la sua natura alcuna cosa del mondo, e conseguentemente le parole quella significanti<sup>11</sup>.

In quanto microcosmo, il corpo umano poteva fornire la corrispondenza universale riguardo ogni cosa del creato. Del resto, continua,

or quale opra uscì mai fuori delle mani dell'eterno mastro più divina dell'uomo? Certo niuna. E ciò sicuramente posso dire non solamente per aver con alcuna diligenza corso più volte il divino *Timeo*, in che Platone è tutto d'intorno all'umano corpo con grande meraviglia occupato, le opere di Galeno sopra ciò, Aristotele, Cornelio Celso, Marco Tullio nel secondo della *Natura dei Dei*, Plinio, Lattanzio e molti altri che sopra tale *fabrica* con divini pensieri sono dimorati; ma per essermi ancora da uno eccellente anatomista omai in due corpi umani, di membro in membro, il divino magistero mostrato<sup>12</sup>.

Se da un lato l'impiego del corpo umano come luogo mnemonico era una pratica in realtà abbastanza abituale, sia nel Medioevo che nel Rinascimento, quello che è significativo sottolineare nel passo è come, ancora una volta, l'impatto visivo e l'ordine che emergono dal corpo *anatomizzato* illustrino l'operazione mnemonica a cui Camillo vuole puntare, oltre a rivelare alcune sue importanti fonti specificamente mediche.

Tuttavia, il tema dell'essere umano come microcosmo acquista qui una dimensione di *artificialità*. Camillo utilizza infatti, per connotare il corpo, il lemma *fabrica*, di ciceroniana memoria (del resto la fonte ciceroniana è dichiarata esplicitamente nel passo), impiegato, tra le altre occorrenze, in ambito

10 Giulio Camillo, "A M. Marc'Antonio Flaminio," in Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di Rossana Sodano, Domenico Chiodo, 6 (corsivo mio).

11 Giulio Camillo, "A M. Marc'Antonio Flaminio," 6 (corsivo mio).

12 Camillo, "A M. Marc'Antonio Flaminio," 7 (corsivo mio).

architettonico: la *fabrica* è il processo di costruzione dell'edificio. Cicerone, relativamente al corpo degli animali, parlava infatti di "admirabilis fabrica membrorum" e, relativamente al corpo umano, di "incredibilis fabrica naturae"<sup>13</sup>. Il corpo inizia dunque a essere visto come un composto su cui l'essere umano può radicalmente agire attraverso un'arte specifica. Un altro noto frequentatore dell'Accademia degli Infiammati, l'eruditissimo Daniele Barbaro, per arricchire questa triangolazione che abbiamo istituito tra corporeità/parola/architettura, nella sua fortunata edizione commentata al *De architectura* di Vitruvio, parla esplicitamente dei retori come "Architetti dell'orazione"<sup>14</sup>. *L'ut pictura poesis* viene così rielaborato come *ut architectura oratio*: "Fabrica essere continuo, et essercitato, et via trita, et battuta da passaggieri frequentato pensiero d'indirizzare le cose a fine conveniente [...]. *Discorso* è quello che le cose fabricate prontamente, et a ragione di proportione può dimostrando manifestare"<sup>15</sup>.

Tuttavia, come abbiamo osservato, alla fine nell'allestimento definitivo del sistema mnemonico di Camillo prevarranno i due modelli che erano stati scartati nella lettera a Flaminio. Il Teatro è impostato infatti sul modello architettonico teatrale, fuso col sistema astrologico delle immagini celesti, rievocando un motivo già vitruviano di corrispondenza tra la pianta teatrale e il sistema zodiacale<sup>16</sup>. Ciononostante, viene anche descritto come una "mentem" o un "animum fabrefactum"<sup>17</sup>, serbando dunque certe istanze del sistema *corporeo*. Nella più tarda concezione del progetto viene dunque chiaramente conservato anche il modello mnemonico basato sull'essere umano come microcosmo. Il lemma *fabrica* ci fa capire come Camillo ponesse già l'accento sul carattere *artificiale* sia del corpo, aperto dall'anatomista, sia dell'anima, aperta dal retore-filosofo. Si ricordi che, quasi venti anni dopo questa lettera, Andrea Vesalio (1514–1564) pubblicherà il suo fondamentale *De humani corporis fabrica* (1543), con chiaro riferimento a tutta quella tradizione culturale sopra toccata.

Tuttavia, per quanto coperti da un velo di ambiguità, alla luce della lettera dei testi, quelli che si sono osservati sino a questo momento non sono altro

13 Cicerone, *De natura deorum* (Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 1967), ed. Harris Rackham, 238, 256.

14 Vitruvio, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio, Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro* (Venezia: F. de' Franceschi, 1567), 115.

15 Vitruvio, *I dieci libri dell'Architettura*, 9 (corsivi miei). Su Barbaro cfr. Annarita Angelini, *Sapienza, prudenza, eroica virtù. Il mediomondo di Daniele Barbaro* (Firenze: Olschki, 1999).

16 Cfr. Yates, *L'arte della memoria*, 157–8.

17 Viglius ab Aytta, "From Viglius Zuichemus," in *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami* (vol. 10), eds. H.M. Allen, H.W. Garrod (Oxford: Clarendon, 1941), 29–30; l'autore dell'epistola cita delle parole di Camillo.

che esempi. Il velame della metafora viene tuttavia fatto cadere grazie a un importante scritto inedito, *l'Idée dell'eloquenza* (1530 ca.). Il lemma *Idea* è da leggersi, anche in questo caso, in tutto il suo peso platonico. Camillo esplicita qui buona parte dei suoi presupposti filosofici; egli indaga infatti come le singole bellezze, che permeano ogni specifica opera letteraria, facciano capo a un archetipo eterno e trascendente, appunto l'Idée, di cui l'anima umana reca in sé un'impronta<sup>18</sup>. Dunque la memoria finisce per collimare con l'anamnesi platonica. Il sistema mnemonico camilliano, con tutto il suo ordinato apparato di immagini allegoriche risulta così finalizzato a *grattare* via l'oblio dall'anima umana incarnata. Tramite questa operazione l'anima può essere ricondotta, attraverso la presa di coscienza delle proprie tracce ideali interiori, verso il modello di bellezza ideale al di là del mondo, che il Teatro vuole riprodurre visivamente. Qui sta il nodo fondamentale, dal momento che tale Idea di bellezza è in realtà quella che dà la struttura non solo all'eloquenza ma anche a tutte le altre arti (figurative e non). Camillo esplicita, infatti, descrivendo la discesa dell'Idée dal trascendente al sensibile: "dipingero l'idea universale non pur de la eloquentia e de la grammatica, ma de l'architettura, de la scultura, de la pittura e de la militia, ed il medesimo giudicar potrete essere ne le idee di tutte l'altre facultà<sup>19</sup>." Tutti i saperi e tutte le arti fanno capo dunque a un'unica chiave, dalla quale deriva un dominio senza precedenti. Condizione di tutto ciò è riplasmare il tessuto mnemonico-immaginativo, predisponendolo all'anamnesi del trascendente.

Ma è soprattutto nel *Discorso in materia del suo Teatro* (1530 ca.), sotto la maschera dell'innocente parallelismo, che egli rivela:

Ho già letto, credo in Mercurio Trismegisto, che in Egitto già erano fabbricatori di statue tanto eccellenti che, condotta che aveano alcuna statua alla perfetta proporzione, ella si trovava animata da spirito angelico, perché tanta perfezione non poteva star senz'anima. Simili a così fatte statue io trovo le parole per virtù della composizione, l'ufficio della quale è, com'io dissi, di tenere in proporzion grata all'orecchio tutte le parole che possano vestir concetto umano, preponendo, posponendo, et interpretando. Le quai parole, subito che sono messe nella loro proporzione, si trovano sotto l'altrui prononzia quasi animate d'armonia<sup>20</sup>.

18 Cfr. Giulio Camillo, "L'idea dell'eloquenza," in Camillo, *L'idea del teatro, con "L'idea dell'eloquenza"*, a cura di Lina Bolzoni, 249–50 sgg.

19 Camillo, "L'idea dell'eloquenza," 272.

20 Giulio Camillo, "Discorso in materia del suo teatro," in Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, 31.

Il riferimento è alle statue magiche descritte nell'*Asclepius*, fondamentale trattato del *Corpus Hermeticum*<sup>21</sup>. Le misteriose misure capaci di catturare la vita, di cui si parla nel testo ermetico, sono rielaborate da Camillo in ottica *estetica*: la struttura della bellezza, codificata dalla parola, capace di fissarsi nella memoria e di rivelarne i contenuti più profondi, indipendentemente dall'ambito di applicazione, risulta così la chiave della vita stessa.

E del resto, che proprio l'eloquenza sia il punto di accesso privilegiato all'idea della bellezza, dunque superiore alle altre arti, sembrerebbe confermato in uno degli scritti più oscuri e intricati di Camillo, il *De transmutatione* (1540 ca.). Qui viene delineato, proprio in apertura, un parallelismo tra quelle che egli reputa le tre arti *metamorfiche*, ossia la deificazione, l'eloquenza e l'alchimia<sup>22</sup>. Tutte e tre si rispecchiano reciprocamente grazie al medesimo meccanismo che le accomuna, ossia la rimozione dell'*impurità superficiale*. L'eloquenza è significativamente posta in mezzo alle altre due, come se il linguaggio, finalizzato al raggiungimento del mondo delle idee, sia un ponte che da un lato permette di raggiungere Dio, e dall'altro permette il dominio sulla quintessenza estratta dal mondo materiale inferiore. Parola e cosa, *res* e *verba*, vengono a coincidere in una dialettica di visualità fisica, visualità immaginifica e visualità intellettuale. Il sapiente retore-filosofo, padrone di tutte le arti, deve dunque attivamente scavare nelle profondità del reale, sezionare e anatomizzare il mondo al di là degli strati superflui della creazione; solo in questo modo le misure divine, contenute nell'essere umano come microcosmo, possono venire alla luce, andando a rafforzarne l'azione.

### 3 Visualità: un ponte tra la memoria *occulta* e le pratiche naturalistiche

In fin dei conti entro l'esperienza culturale incarnata dalle indagini di Camillo, che affonda le sue condizioni di esistenza nel linguaggio visivo della memoria e nell'autocontrollo dell'immaginario, collimano molte delle più grandi esperienze della cultura Cinquecentesca, tutte relazionate tra loro, e lo stesso Camillo lo esplicita in più circostanze:

- 1) La produzione retorico-poetica
- 2) La rivalutazione e l'emancipazione delle arti figurative
- 3) I nuovi approcci anatomici

21 Cfr. Ermete Trismegisto, "Asclepius," in Ermete Trismegisto, *Corpus hermeticum* (Milano: Bompiani, 2018), a cura di Ilaria Ramelli, 556–8, 582–6.

22 Cfr. Giulio Camillo, "De transmutatione," in *L'idea del teatro, con "L'idea dell'eloquenza"*, 281.

Si pensi al celebre passo della *Poetica* di Aristotele la quale, al tempo di Camillo, viene finalmente riscoperta nella sua genuinità testuale e ampiamente diffusa presso il vasto pubblico degli intellettuali, rimarcando il peso filosofico e veritativo della produzione letteraria<sup>23</sup>:

La poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari. È universale che a uno di una certa qualità convenga di dire o di fare cose di una certa qualità secondo verisimiglianza o necessità: ed è ciò a cui mira la poesia aggiungendo poi i nomi; il particolare è invece che cosa Alcibiade fece o subì<sup>24</sup>.

Dunque, il compito del poeta non è quello di riuscire a imitare pedissequamente la realtà quale appare, bensì è quello di *purgarla* da tutto ciò che non è verosimile o necessario, cioè tutti gli eventi accidentali. Nell'imitazione poetica, di fatto un'imitazione *perfettiva*, deve essere rappresentata l'essenza dell'essere umano in tutta la sua purezza, che non si dà nell'esperienza ordinaria. A contribuire alla perfezione dell'idealità rappresentata intervengono continuamente nella *Poetica* paragoni figurativi, e in questo senso compare un assai significativo paragone tra l'opera letteraria e il corpo organico, radicalizzando il legame tra testualità, memorabilità e visualità:

Inoltre, quel che è bello, sia un animale, sia ogni cosa che è composta da certe parti, deve non solo avere queste ordinate, ma anche essere dotato di una grandezza non qualsiasi [...]. Di conseguenza, come per i corpi e gli animali bisogna che abbiano una grandezza, ma che questa sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così anche per i racconti: devono avere un'estensione, ma questa deve essere facile da ricordare<sup>25</sup>.

Non risulta certo di secondaria importanza che l'esperienza letteraria di cui parla Aristotele sia appunto la rappresentazione teatrale, capace di svelare l'ordine ideale che si cela sotto la superficie apparente del caos mondano, e di imprimerlo con forza nella memoria dello spettatore. La scelta di Camillo dell'edificio teatrale per il suo sistema si fa dunque più chiara. Ma l'assenza di barriere tra l'esperienza letteraria-teatrale e l'arte della memoria in senso stretto è, come si diceva, preponderante.

23 Cfr. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 voll.) (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

24 Aristotele, *Poetica*, trad. Pierluigi Donini (Torino: Einaudi, 2008), 61-3 (IX, 1451).

25 Aristotele, *Poetica*, 51-3 (VII, 1450-1451).

Parallelamente alla riflessione aristotelica sulla giusta dimensione del *corpo* letterario, si può infatti leggere in uno dei trattati di arte della memoria più significativi (e controversi) del secolo, il *Cantus Circaeus* (1582) di Giordano Bruno, che, relativamente alla dimensione delle immagini mnemoniche,

Quod vero ad quantitatem continuam attinet, caveto a parvis imaginibus et ab immodicis. Illae enim sensum non excitant, istae vero extensione sua visum internumque obtutum dispergunt. Extrinsecum quippe oculum non movet vel lente movet musca; aegre vero formam suam insinuat gigas in magno pariete depictus<sup>26</sup>.

In realtà gli esempi potrebbero essere moltiplicati dato che qui Bruno non fa altro che riprendere un motivo molto tradizionale tra i trattatisti di arte della memoria. Ma ancora, riguardo alla giusta dimensione per una corretta comprensione e memorizzazione in ambito mnemotecnico, parla Giovan Battista Della Porta (1535–1615), con esplicito riferimento all'esperienza teatrale. Infatti:

At si historiae, aut fabulae, in quibus plures personae introducuntur, historiam in personarum et rerum compendium reducemus, locisque accomodabimus. Id vehementer placet quod a poëtis tragicis et comicis observatum video, ut quam paucis personis possint, fabulam monstrent, neque ulla erit tam rerum varietate referta historia, quam novem aut decem personae optime repraesentent<sup>27</sup>.

26 Giordano Bruno, "Cantus Circaeus," in Giordano Bruno, *Opere mnemotecniche* (vol. 1), a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi (Milano: Adelphi, 2004), 698; trad. it 699: "per quanto concerne le dimensioni delle forme, bada di assumere immagini né troppo piccole, né troppo grandi. Le prime non esercitano infatti alcuno stimolo sul senso; le seconde, al contrario, confondono l'acume della vista interiore proprio per l'eccessiva estensione. L'occhio esterno non presta infatti attenzione – o almeno lo fa molto lentamente – all'apparire di una mosca; ma è ugualmente difficile cogliere la figura di un gigante dipinto sopra una grande parete".

27 Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi* (Napoli: G.B. Sottile, 1602), 10; trad. it. di Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa* (Torino: Einaudi, 1995), 220: "se ci vogliamo ricordare di una storia o di una favola dove compaiono diversi personaggi, ridurremo la storia in un compendio che comprende le persone e le cose, e lo adatteremo ai luoghi. Apprezzo molto la regola seguita dagli scrittori di tragedie e commedie, che rappresentano la loro opera con il minor numero di personaggi possibile, e non ci può essere una storia così piena di varietà di cose che nove o dieci persone non la possano ottimamente rappresentare".

In realtà, come si diceva, la riscoperta dei precetti poetico-teatrali classici non va separata rispetto ad altre importanti rivoluzioni culturali, tra cui rientra a pieno titolo la progressiva emancipazione professionale e intellettuale degli *artisti* figurativi rispetto al ruolo dei meri *artigiani*<sup>28</sup>. Tra i primi protagonisti di questo non facile né rapido percorso rientra Leon Battista Alberti (1404–1472) che, in un passo del *De Pictura*, si rivela come la reale fonte di Della Porta. Parlando di come il pittore debba rappresentare un determinato avvenimento, specifica infatti che “atque in historia id vehementer approbo quod a poetis tragicis atque comicis observatum video, ut quam possint paucis personatis fabulam doceant. Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere<sup>29</sup>.” Teatralità, memoria e pittura si compenetrano profondamente nell’ottica di una forte visualità gnoseologica dell’essere umano. Del resto l’artista figurativo, come si diceva, si fa inoltre carico di una precisa ricerca intellettuale e veritativa. Come illustra icasticamente, ad esempio, Michelangelo in un celebre sonetto, lo scopo dell’artista è quello di rimuovere il “superchio”, il superfluo che tiene prigioniera l’opera d’arte entro una materialità sterile<sup>30</sup>, rievocando così la necessità, che avevamo visto agire nell’attività drammaturgica, di ripulire l’esperienza mondana dalle accidentalità per risalire alla trama ideale dell’essere.

Non stupisce a questo punto osservare l’interesse degli artisti figurativi verso le indagini anatomiche le quali, a loro volta, come Camillo aveva riasunto nel suo ricordo dell’esperimento anatomico, si focalizzavano sulla rimozione dell’esteriorità superficiale, per rivelare, vedere e memorizzare i segreti del corpo. Ma la stessa anatomia, nel corso del Cinquecento, non si sottrae rispetto a tutte queste temperie culturali. Tra gli strumenti più rivoluzionari del secolo hanno sicuramente un ruolo privilegiato le tavole anatomiche e i cosiddetti teatri anatomici. Vengono appunto costruite immagini anatomiche di natura schiettamente mnemotecnica, chiaramente codificate secondo i dettami dell’arte della memoria, che racchiudono inoltre una valenza propriamente estetica e genuinamente transdisciplinare, rivelatoria di un uso e di

28 Cfr. Paul O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento* (Roma: Donzelli, 2005), 179–244.

29 Leon Battista Alberti, *De pictura* (Roma-Bari: Laterza, 1980), 71; trad. it. di Bolzoni, *La stanza della memoria*, 22: “nella storia apprezzo molto la regola che vedo seguita dagli autori di tragedie, per cui usano per comunicarci la loro opera il minor numero di personaggi possibile. A mio parere infatti non ci può essere una storia piena di tanta varietà di cose che non possa degnamente essere rappresentata con nove o dieci personaggi”.

30 Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime* a cura di Enzo Noè Girardi (Bari: Laterza, 1960), 82.

un pubblico di riferimento assai variegato<sup>31</sup>. Come si può osservare ad esempio in molte delle tavole che illustrano il *De humani corporis fabrica* di Vesalio (fig. 8.2), i corpi anatomizzati sono messi in impressionanti pose drammatiche, collocate in luoghi ben definiti, paesaggi o architetture, caricate di sensi metaforici, tutto per sollecitare la memoria attraverso una specifica coreografia visiva. Anche l'immagine didattica, chiunque fosse il suo fruitore, finisce così per inserirsi nella zona grigia delle facoltà immaginifiche: visualità, memorabilità e drammaticità si ritrovano di nuovo a compenetrarsi. Ovviamente fu essenzialmente grazie alla rivoluzione della stampa che si poteva accompagnare il testo anatomico con puntuali illustrazioni, le quali, tuttavia, non erano limitate a un uso meramente professionale da parte di medici e anatomisti ma, come si diceva, catturavano l'interesse degli artisti e, più in generale, del pubblico dei *curiosi*. Del resto tali immagini rappresentano pienamente il risultato della collaborazione tra anatomisti e artisti.

Dunque, le scoperte naturalistiche e anatomiche vengono come *allestite* a teatro, non solo per le strategie di visualizzazione adottate nelle tavole ma anche, letteralmente, per gli edifici che ne accoglievano le lezioni e le pubbliche dimostrazioni. Proprio verso la fine del XVI secolo i cosiddetti teatri anatomici iniziano appunto a dotarsi di strutture stabili e non effimere<sup>32</sup>. Questo, tra l'altro, accade proprio a partire dagli ambienti padani presso i quali l'esigenza della nuova *enciclopedia* del sapere era così sentita, e presso i quali Camillo aveva circolato a lungo. Del resto anche l'anatomia era stata assorbita nel progetto umanistico di rifondazione del sapere, perpetrato dalle accademie.

Assai emblematico per i nostri scopi è il caso del teatro anatomico di Bologna<sup>33</sup>. Progettato nel 1637 da Antonio Paolucci, detto il Levanti, la parte su cui è necessario soffermarsi è il soffitto a cassettoni decorato nel 1645, ad opera dello stesso Levanti (fig. 8.3).

Esso rappresenta le allegorie di quattordici costellazioni a cui si aggiunge, al centro di tutto, Apollo. Il dio protettore della medicina è dunque circondato da tutta una serie di costellazioni, ognuna delle quali doveva avere un preciso effetto su una specifica parte del corpo umano, secondo determinate associazioni tradizionali. Tale sistema astrologico di relazioni era tra l'altro richiamato anche nell'*Idea del teatro* di Camillo. Al quinto grado del suo Teatro,

31 Cfr. Andrea Carlino, "Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili," in *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto Paolo Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani (Milano: Silvana Editoriale, 2009), 15-24.

32 Cfr. Cynthia Klestinec, *Theaters of Anatomy: Students, Teachers, and Traditions of Dissection in Renaissance Venice* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2011).

33 Cfr. Chiara Mascardi, "I Teatri anatomici di Bologna. Parte I. Il Teatro anatomico dell'Archiginnasio," *Nuova rivista di storia della medicina* 1 (2020): 293-335.

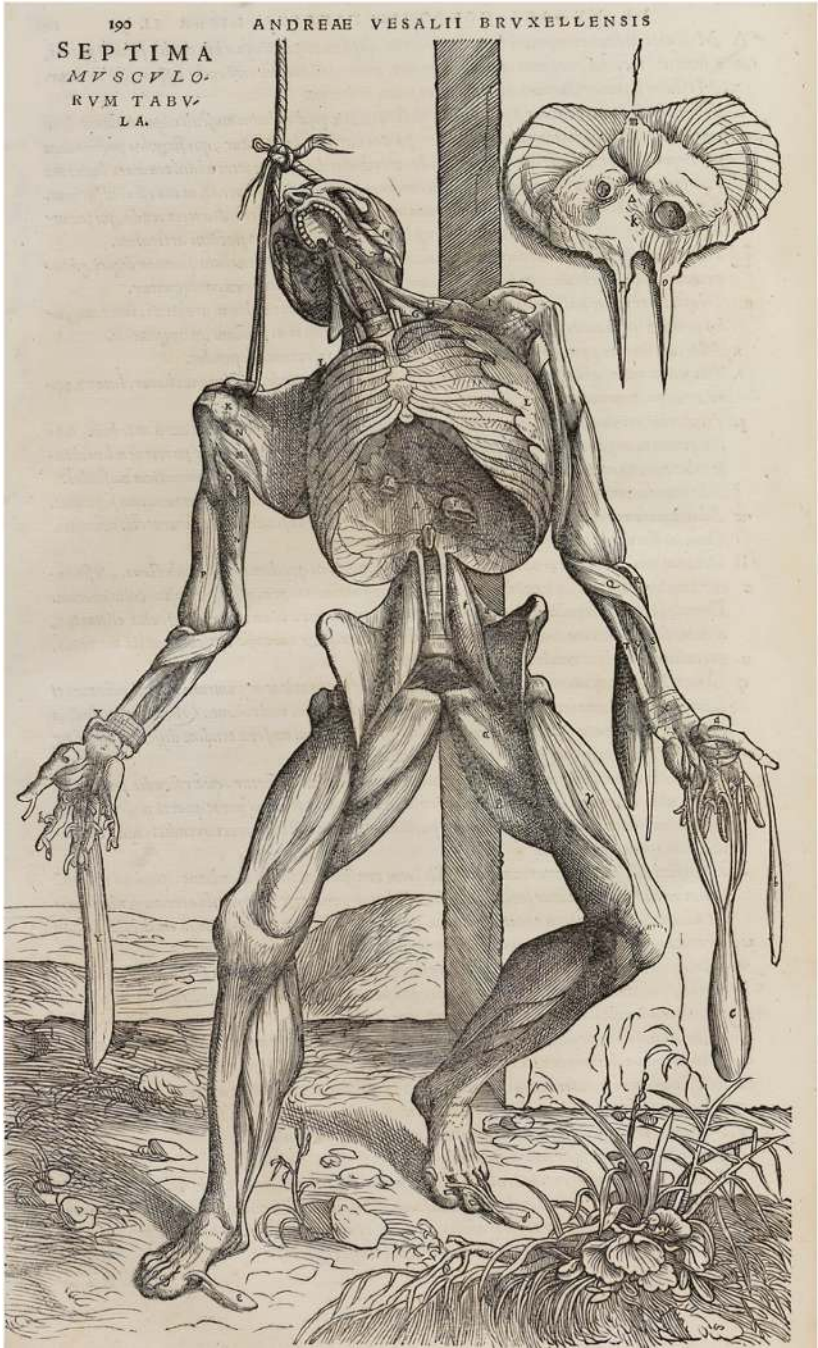


FIGURA 8.2 Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica* (Basel, 1543)

© INTERNET ARCHIVE

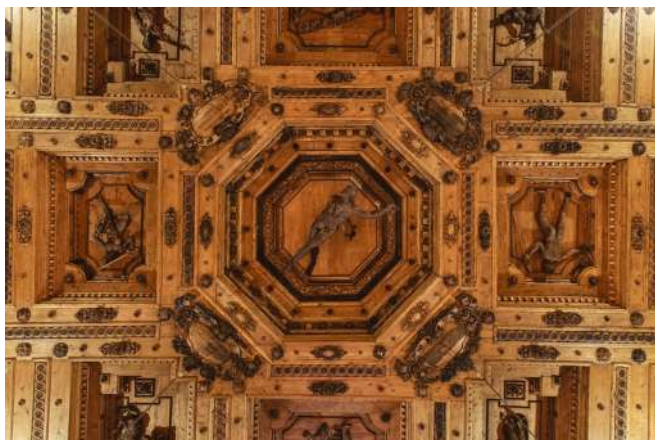


FIGURA 8.3 Dettaglio del soffitto del Teatro Anatomico di Bologna  
(Antonio Levanti, 1645)

© BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO

emblemizzato dall'immagine di memoria generale di *Pasifae e il toro*, si tratta appunto dell'unione dell'anima col corpo. Ad ognuno dei sette pianeti-sefirot viene affidata una precisa parte del corpo insieme ai segni zodiacali che la influenzano<sup>34</sup>. Un altro particolare significativo è quello per cui, nel Teatro di Camillo, il corridoio centrale era dedicato al Sole, conferendo dunque anche in questo caso un ruolo centrale all'immagine di Apollo, che emblematizza l'astro<sup>35</sup>. Ovviamente non si pretende, in questa sede, di rintracciare un'influenza di Camillo su Levanti, diretta o mediata, bensì di rilevare la presenza di certe istanze culturali e figurative, evidentemente ancora ben presenti nel XVII secolo.

Nella stessa direzione va un fatto ancora più significativo, dato appunto dal fatto che le costellazioni sovrastino lo spazio inferiore della struttura vera e propria del teatro anatomico. Per capire l'importanza di questo fattore bisogna spostarsi più avanti di quasi un secolo rispetto all'attività di Camillo e cambiare paese di riferimento, andando in Inghilterra. Qui troviamo il filosofo ermetico Robert Fludd (1574–1637). Nella seconda sezione del secondo volume della sua monumentale opera, *Utriusque Cosmi* (1617–1521), trattando delle tecniche

34 Cfr. Camillo, *L'idea del teatro*, 219–28.

35 Camillo, *L'idea del teatro*, 156–7, 171.

umane, vi è un capitolo dedicato all'arte della memoria<sup>36</sup>. L'architettura della memoria di riferimento è ancora una volta un teatro e, ancora una volta, si fonde rispetto al sistema astrologico. Fludd distingue infatti tra un'*ars rotunda* e un'*ars quadrata*. La prima fa riferimento a elementi *naturali*, ossia incorporei, la seconda a elementi artificiali, ossia corporei<sup>37</sup>; egli propone una fusione tra questi due sistemi. Nel suo sistema di memoria l'*ars rotunda* fornisce le orbite celesti come luoghi mnemonici, mentre l'*ars quadrata* fornisce, sempre come luoghi, le architetture reali<sup>38</sup>. Viene dunque resa *naturalizzata*, cioè più vicina al disegno metafisico del reale, l'*ars* specificamente umana. Se Camillo utilizzava dunque un solo teatro, già intrinsecamente fuso con un sistema astrologico, il sistema sapienziale-mnemonico edificato da Fludd diverge poiché, al di là della pianta non certo classica del suo teatro tipicamente elisabettiano, impiega più di un teatro; questi teatri di Fludd si pongono inoltre in modo più estrinseco rispetto al sistema astrale.

Per capire meglio questo sistema ci vengono in aiuto le ricche immagini che corredano l'opera. Fludd propone appunto il disegno di un teatro che però deve essere impiegato in modo duplice (fig. 8.4).

Lo stesso teatro fornisce infatti lo schema per creare due teatri, uno *orientale* e uno *occidentale*, con la stessa pianta ma di colori diversi, uno con colori diurni, l'altro con colori notturni. Tali teatri vanno poi fisicamente posti nel sistema astrale; il disegno adiacente mostra solo l'esempio dei due teatri entro il segno dell'Ariete. Tuttavia, come ha rilevato Yates, relativamente all'immagine del teatro, bisogna prestare attenzione al fatto che nel disegno di Fludd non sia incluso il soffitto<sup>39</sup>. In generale, molto probabilmente Fludd si basa sull'edificio reale del Globe Theatre, e solitamente i teatri di quel periodo avevano un soffitto decorato proprio con il sistema delle sfere celesti. Considerando dunque che, aggiunge Yates, nel testo di Fludd sia il disegno delle sfere celesti sia quello del teatro mnemonico sono impaginati in modo tale che, chiudendo il volume, si sovrappongano perfettamente, quasi a voler ribadire il reciproco rispecchiamento dei due sistemi, non risulta fuori luogo affermare come questo giustifichi proprio l'assenza del soffitto; solo chiudendo il volume il teatro acquista il proprio soffitto affrescato. Non solo i teatri di Fludd vanno dunque immaginati

36 Per una panoramica su questa sezione dell'opera cfr. Yates, *L'arte della memoria*, 297–316. Fondamentale inoltre Frances A. Yates, *Theatrum Orbis*, trad. Tiziana Provvidera (Torino: Aragno, 2002).

37 Cfr. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi* (vol. 2-11) (Frankfort: E. Kempferi, 1621), 50 sgg.

38 Fludd, *Utriusque Cosmi*, 54 sgg.

39 Yates, *L'arte della memoria*, 321 sgg.

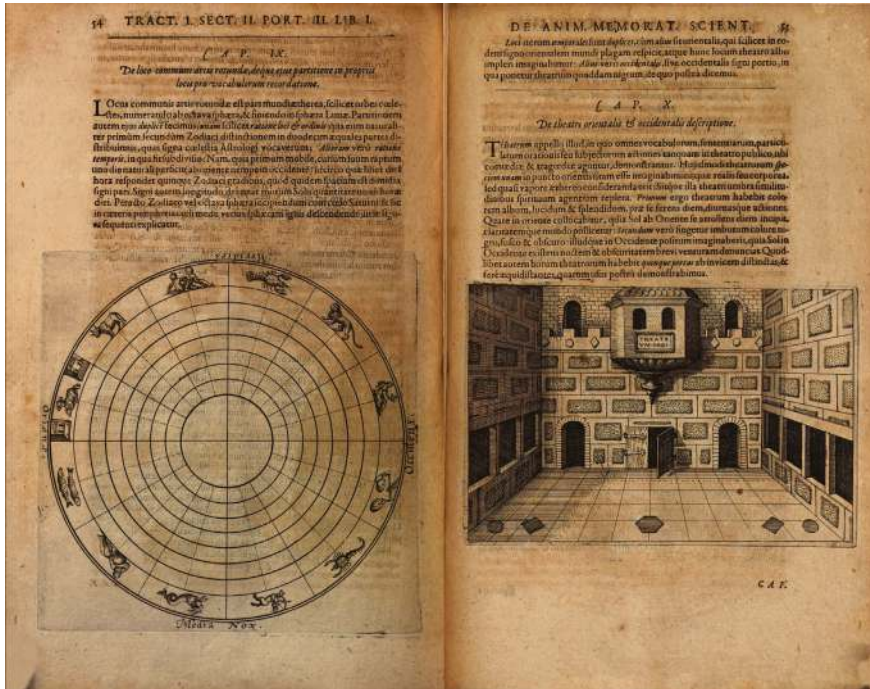


FIGURA 8.4 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, vol. 2-II (Frankfort, 1621)

© INTERNET ARCHIVE

come estrinsecamente inseriti nelle orbite celesti ma, internamente, rispecchiano a loro volta il medesimo sigillo di quelle orbite attraverso il loro soffitto.

Tornando a Bologna, risulta dunque estremamente significativo osservare, proprio a sovrastare il teatro anatomico, un soffitto-cielo pregno di rimandi astrologici. Tuttavia, come abbiamo già detto più volte, allo stato attuale della ricerca non è ancora possibile cercare una rete più precisa di influenze e di obiettivi da parte dei diversi artisti coinvolti nella sua costruzione, sebbene l'influenza della temperie culturale ermetico-platonica e accademica sia a questo punto difficilmente negabile. Si può così osservare una preziosa testimonianza di un dialogo ancora attivo tra due mondi: quello della rivoluzione scientifica e quello della cultura ermetica, a questa altezza cronologica ancora difficilmente separabili in modo assoluto. La forza della visualità e il potere estetico e memorativo delle facoltà immaginifiche dell'anima, spettatrice dinanzi al complesso spettacolo della natura e del corpo umano, rimangono ancora strumenti fondamentali sia per gli anatomisti che per i filosofi della natura (ermetici o non ermetici).

In ogni caso, risulta significativo soffermarsi ancora su un dettaglio del soffitto, sul quale gli interpreti non hanno posto la dovuta attenzione, ossia la forte dinamicità conferita dalla collocazione diagonale di Apollo entro il suo cassettono ottagonale. Bloccare la danza di Apollo in tale posizione trasmette un andamento *circolare* alla figura, come se il dio dovesse, progressivamente, indicare tutte le immagini astrologiche che lo circondano. Nella stessa direzione, l'adozione di un cassettono ottagonale centrale rende più naturale un moto come quello circolare entro una cornice quadrata. Se questo andamento ci riconduce ancora più vicini all'andamento circolare delle illustrazioni delle orbite celesti che si sono viste in Fludd, ma rintracciabili d'altra parte anche nel Teatro di Camillo, ci riconduce anche ad un'altra tradizione: quella delle ruote lulliane che, all'epoca, erano state assorbite sia da certi trattatisti di arte della memoria sia dai maggiori filosofi. La rappresentazione grafica della combinatoria lulliana entro ruote poste in movimento aveva infatti catturato l'attenzione degli intellettuali rinascimentali che le fusero nei più disparati contesti<sup>40</sup>. Se lo sperimentatore più radicale riguardo la fusione tra i sistemi mnemotecnici tradizionali e le ruote combinatorie fu indubbiamente Bruno<sup>41</sup>, in realtà questo connubio era in qualche modo già presente nel xv secolo, in uno dei primi (e assai fortunati) trattati a stampa di arte della memoria, l'*Ars memorativa* di Jacobus Publicius. In un complesso sistema di costruzione sillabica, egli propone infatti una figura fatta di ruote combinatorie, in cui il dinamismo rotatorio è rimarcato all'occhio mentale, che deve ricordarsi questo sistema, attraverso il *vermis* messo al centro che, fissato alla pagina con dello spago, può ruotare liberamente<sup>42</sup> (fig. 8.5).

Più vicino al caso di Apollo sembra tuttavia l'immagine utilizzata da Bruno negli *Articuli adversus mathematico* (1586) per indicare le diverse tipologie di luoghi mnemonici (fig. 8.6): al centro vi è una figura umana, stavolta immobile nella pagina, ma la cui disposizione diagonale (sia del corpo che delle braccia aperte) suggerisce un analogo dinamismo circolare, per quanto la figura sia inserita in uno spazio quadrato.

Ancora una volta non si pretende di rintracciare un legame diretto ma, quantomeno, di rilevare la scelta di analoghe soluzioni iconografiche in contesti e

40 Cfr. Rossi, *Clavis universalis*, 63–102.

41 Cfr. Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine*, 187–273.

42 Sulla ruota cfr. Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine*, 155–8. In realtà in alcune edizioni del testo al posto del *vermis* compaiono altri oggetti, mentre in altre non compare niente. Sulla complessità della tradizione testuale a stampa di questa opera cfr. Luis Merino Jerez, "Jacobus Publicius's *Ars Memorativa*: an approach to the history of the (printed) text," *AUC Philologica* 2 (2020): 85–105.





FIGURA 8.6 Giordano Bruno, *Articuli adversus mathematicos* (Prag, 1586)

© MÜNCHENER DIGITALISIERUNGSZENTRUM

si ritrovavano insieme nella *fabrica* teatrale, luogo di formazione e di controllo della visualità immaginifica e mnemonica.

Per concludere, si può dunque affermare che, se in Camillo rimane vivo il paradigma platonico dell'essere umano come microcosmo, immagine del mondo, d'altra parte lo spostamento da tale forma naturale verso la forma artificiale architettonica del Teatro, nuova immagine del mondo, si può leggere come una radicalizzazione della fiducia dell'epoca verso l'*ars* umana. Per quanto sopravviva, per tutto il XVI secolo, la metafora del teatro del mondo

intesa in senso dispregiativo, per indicare il carattere ingannevole della rappresentazione teatrale, parallela all'impossibilità di comprendere la radice ultima della realtà mondana<sup>43</sup>, sopravvive anche questa nuova concezione. Il registro teatrale, con tutti i suoi slittamenti semantici, diventa la chiave del creato; come voleva Aristotele, il testo drammatico riesce a depurare la realtà dal caos superficiale, così come la dimensione visiva del dramma riesce a fare ordine nei pensieri, e dunque nella memoria, degli spettatori. Sulla base di quello che potremmo definire il paradigma teatrale *veritativo*, che sostituisce la figura umana come *imago mundi*, si può così osservare la trasformazione del mondo e dell'essere umano da *corpi viventi* a *macchine viventi*, come suggerisce anche il titolo dell'opera di Vesalio; il segreto dei loro ingranaggi è in mano all'*homo loquens*, edificatore di mondi mentali e fisici tramite un visibile e memorabile parlare. In questa temperie viene meno la distanza disciplinare e, soprattutto, metodologica, a cui la contemporaneità ci ha ormai abituato, mostrando il legame profondo tra le prassi operative dei filosofi-maghi, dei fisiologi e degli anatomisti. Del resto non è Mnemosyne la madre di tutte le Muse?

## Bibliografia

### Letteratura primaria

- Alberti, Leon Battista. *De pictura* a cura di Cecil Grayson. Roma-Bari: Laterza, 1980.
- Aristotele. *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini. Torino: Einaudi, 2008.
- Bruno, Giordano. *Opere mnemotecniche*, vol. 1, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi. Milano: Adelphi, 2004.
- Camillo, Giulio. *Pro suo de eloquentia theatro, ad Galloso Oratio*. Venezia: G.B. Somaschi, 1587.
- Camillo, Giulio. *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di Rossana Soano, Domenico Chiodo. Torino: RES, 1990.
- Camillo, Giulio. *L'idea del teatro, con "L'idea dell'eloquenza", il "De transmutatione" e altri testi inediti*, a cura di Lina Bolzoni. Milano: Adelphi, 2015.
- Cicerone. *De natura deorum*, ed. Harris Rackham. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 1967.
- Della Porta, Giovan Battista. *Ars reminiscendi*. Napoli: G.B. Sottile, 1602.
- Ermete Trismegisto. *Corpus hermeticum*, a cura di Ilaria Ramelli, Milano: Bompiani, 2018.
- Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi*, vol. 2-II. Frankfurt: Erasmieri Kempferi, 1621.
- Michelangelo. *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari: Laterza, 1960.

43 Cfr. Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi. The history of an idea* (New York-London: Garland, 1987).

Viglius ab Aytta. "From Viglius Zuichemus." In *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, vol. 10, a cura di H.M. Allen and H.W. Garrod. Oxford: Clarendon, 1941.

Vitruvio. *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio, Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro*. Venezia: F. de' Franceschi, 1567.

### *Letteratura secondaria*

Angelini, Annarita. *Sapienza, prudenza, eroica virtù. Il mediomondo di Daniele Barbaro*. Firenze: Olschki, 1999.

Bolzoni, Lina. *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi, 1995.

Busi, Giulio. *La Qabbalah*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

Carlino, Andrea. "Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili." In *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto P. Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani, Milano: Silvana Editoriale, 2009, 15-24.

Carlino, Andrea. "Anatomia umanistica: Vesalio, gli Infiammati e le arti del discorso." In *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di Maria Conforti, Andrea Carlino, Antonio Clericuzio. Roma: Carocci, 2013, 77-94.

Christian, Lynda G. *Theatrum Mundi. The history of an idea*. New York-London: Garland, 1987.

Klestinec, Cynthia. *Theaters of Anatomy: Students, Teachers, and Traditions of Dissection in Renaissance Venice*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2011.

Kristeller, Paul O. *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Roma: Donzelli, 2005.

Mascardi, Chiara. "I Teatri anatomici di Bologna Parte I. Il Teatro anatomico dell'Archiginnasio." *Nuova rivista di storia della medicina* 1 (2020): 293-335.

Matteoli, Marco. *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno*. Pisa: Edizioni della Normale - Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2019.

Merino Jerez, Luis. "Iacobus Publicius's *Ars Memorativa*: an approach to the history of the (printed) text." *AUC Philologica* 2 (2020): 85-105.

Rossi, Paolo. *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Bologna: il Mulino, 2000.

Seip, Oscar. "Giulio Camillo's Theatre of Knowledge Revisited. On the Locality of Renaissance Knowledge Production in The Digital Age." *Nuncius* 37 (2022): 59-83.

Testa, Simone. *Italian Academies and their Networks, 1525-1700. From Local to Global*. London-New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Vasoli, Cesare. *Immagini umanistiche*. Napoli: Morano, 1983.

Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Yates, Frances A. *L'arte della memoria*, trad. Albano Biondi. Torino: Einaudi, 1972.

Yates, Frances A. *Theatrum Orbis*, a cura di Tiziana Provvidera. Torino: Arago, 2002.

Mettendo in dialogo storia della medicina, letteratura, arti visive e architettura, il volume ragiona sulla presenza dell'anatomia in altre forme di sapere, nella lunga durata che si snoda dal Rinascimento all'età contemporanea. Pur mantenendo un'ampia e dinamica apertura interdisciplinare, le sei sezioni del volume sono interconnesse dal filo della rappresentazione visiva e discorsiva dell'anatomia, declinata nelle sue progressive versioni e realizzazioni storiche, fisiche e immateriali (i teatri, gli atlanti, le immagini, i musei, i generi letterari, fino a *repositories* digitali). L'anatomia è qui osservata nel suo evolversi fino ai linguaggi artistici contemporanei, come parte costitutiva dell'immaginario culturale nelle diverse epoche.

By examining the interplay between the history of medicine, literature, the visual arts, and architecture, this volume investigates the presence of anatomy within other fields of knowledge, across *longue durée* stretching from the Renaissance to the contemporary age. While maintaining a broad and dynamic interdisciplinary scope, the six parts of the book are unified by a focus on the visual and discursive representation of anatomy, articulated through its evolving historical, physical, and immaterial forms—such as theatres, atlases, images, museums, literary genres, and digital repositories. Anatomy is thus examined as a constitutive element of the cultural imagination across different historical periods.

Contributors are: Christine Beese, Linda Bisello, Sofia Bollini, Stefano Casati, Maria Di Maro, Maria Pia Donato, Tommaso Ghezzani, Maddalena Giovannelli, Imma Iaccarino, Kalinka Janowski, Cynthia Klestinec, Monique Kornell, Lia Lucas Neto, Carla Mazzarelli, Alice Nogueira Alves, Chiara Piva, Adele Pocci, Massimo Rinaldi, Mariana Sousa, Marta Spanevello, and Alberto Zanatta.

**Linda Bisello** (USI, Switzerland) focuses her research on the interplay between literature and medicine from the early modern period onwards, as well as on the teaching of Italian literature. She currently leads a research project entitled 'The Civilization of Anatomy: the Genre of Literary Anatomies in Seventeenth-Century Italy' (SNSF 100012\_204399), which has been ongoing since 2022.

**Carla Mazzarelli** is Adjunct Professor of Museology and Early Modern Art History at the Università della Svizzera italiana. Her research focuses on academic culture and artistic reproduction (17th–19th centuries), as well as on audiences and experiential forms in the early history of museums. Since 2023, she has been leading the SNSF-funded research project 'Visibility Reclaimed. Experiencing Rome's First Public Museums (1733–1870)' (SNSF 100016\_212922).



NUNCIUS SERIES, *Studies and Sources*  
in the Material and Visual History of Science, 16

ISSN 2405-5077  
brill.com/nuns