

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

16
2022

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa

Andreas Beyer

Helmut Meter

Salvatore Silvano Nigro

Marco Paoli

Giuseppe Ricuperati

Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Muriel Maria Stella Barbero

Roberto Galbiati

Sara Garau

Anna Laura Puliafito

Segreteria di redazione

Vincenzo Vitale

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

MARTA BAIARDI

Le pietre del dolore. Memoria epigrafico-monumentale della Shoah a Firenze (2012-2021)

NICOLA RIBATTI

Il bisturi, lo stile e il pennello. Qualche riflessione su letteratura e arti figurative in 'Anastomòsi' di Carlo Emilio Gadda

Abstracts

Biblioteca

ATTILIO MOMIGLIANO

Il Manzoni illustratore dei "Promessi Sposi" (da un manoscritto inedito) [1930]

Wunderkammer

Il Decimo nono libro di Lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1604)

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

MARIA ANTONIETTA TERZOLI

Sondaggi minimi (e personali) su Battistini lettore del moderno



I margini del libro

NICOLA RIBATTI

Il bisturi, lo stilo e il pennello.

Qualche riflessione su letteratura e arti figurative in ‘Anastomòsi’ di Carlo Emilio Gadda

1. La critica recente ha sempre più messo in rilievo l'importanza che le arti visive assumono nell'*opus* gaddiano. In esso sono rintracciabili numerosissimi riferimenti, espliciti o impliciti, a opere artistiche, realmente esistenti o meno, che mostrano tra l'altro la grande capacità dello scrittore nel cogliere gli aspetti più rilevanti di un'opera o di un artista. Il notevole interesse di Gadda per le arti è altresì testimoniato dalle recensioni che egli ha dedicato a numerosi artisti in occasione di mostre (Leonardo, Ensor, De Pisis) o da quei testi che possono essere considerati veri e propri brani di critica d'arte e riflessione estetica, come quelli dedicati all'amatissimo Caravaggio, a Crivelli o a Salvador Dalí.

Un ruolo di guida e mentore, come ha dimostrato a suo tempo Raimondi,¹ è stato certamente svolto dal «sommo Roberto Longhi»,² da cui Gadda riprende non solo l'interesse per i pittori lombardi e veneti del XVI e XVII secolo, scoperti e valorizzati da Longhi, ma anche l'interesse per un genere testuale come l'*ékphrasis*, vale a dire la descrizione verbale di opere artistiche, di cui il critico d'arte è stato indiscutibile maestro. I riferimenti alle arti visive in Gadda non si limitano però ad attestare la vastissima (e onnivora) *enciclopedia figurativa* dello scrittore o ad ampliare il significato simbolico di qualche passo descrittivo. Martha Kleinhans pone, ad esempio, la scrittura di Gadda sotto il segno dell'intermedialità. Sulla scorta delle longhiane «equivalenze verbali», Gadda conferirebbe alla sua scrittura «eine *Bildlichkeit*, [die] sucht einen Weg nicht nur nach Repräsentation, sondern auch nach der Darstellung des eigentlich Undarstellbaren».³

¹ E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 1990.

² C. E. GADDA, *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. VELA, C. GASPARI, G. PINOTTI, F. GAVAZZENI, D. ISELLA, M. A. TERZOLI, Milano, Garzanti, 2008, p. 875. Sull'importanza di Longhi per Gadda si vedano anche M. MARCHESINI *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, Modena, Mucchi, 2005; EAD., *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014; F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

³ M. KLEINHANS, «*Satura*» und «*pasticcio*». *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer, 2005, p. 7. Forse un limite del pur pregevole saggio di Martha Kleinhans consiste nell'estendere eccessivamente il concetto di *Bildlichkeit* includendovi ogni sorta di tropo. Solo un ipotetico “grado zero della scrittura” risulterebbe pertanto privo di componenti visuali.

I lavori di Maria Antonietta Terzoli,⁴ e segnatamente il *Commento al Pasticciaccio*, hanno altresì ampiamente dimostrato come i numerosissimi riferimenti alle arti, siano essi «manifesti» o «criptici», assolvono a un importante «valore *metatestuale*»⁵ che risulta imprescindibile per l'interpretazione stessa delle opere gaddiane. Sulla scorta di questo filone critico, le osservazioni che seguono si concentreranno su una breve ma densa prosa di Gadda, *Anastomòsi*, e proveranno a verificare la presenza dei modelli iconografici a essa sottesi indagandone la funzione e il significato.

2. Il saggio viene inizialmente pubblicato nel 1940 con il titolo *Ablazione del duodeno per ulcera*; sarà poi incluso, con il titolo di *Anastomòsi*, nella raccolta *Gli anni* (1943) e, infine, ripreso con minime variazioni in *Verso la Certosa* (1961).⁶ L'occasione che induce lo scrittore alla composizione del testo viene ricordata da Bertoni:⁷ Gadda avrebbe dovuto sottoporsi a un intervento all'addome a causa di un'ulcera duodenale. A tal fine egli aveva chiesto al chirurgo milanese Fasiani di poter assistere preventivamente a un intervento analogo. Ne nasce una sorta di «prosa d'arte»⁸ in cui lo scrittore, che si trova prima in una «specie di teatro anatomico in soffitta» (A 329) e poi discende direttamente nella sala operatoria, descrive con minuzia tutti i dettagli dell'operazione: l'incisione e l'apertura dell'addome, l'estrazione dell'intestino, l'ablazione del duodeno, la successiva ricucitura. L'operazione descritta va ben oltre il semplice resoconto oggettivo dettato da interessi di tipo scientifico, ma si carica, come ha giustamente osservato Bertoni,⁹ di una chiara valenza allegorica. Lo testimoniano le espressioni con cui lo scrittore definisce gli intestini: «trama» (A 333), «groviglio» (A 334), «nefando pasticcio» (A 336), «laberinto» (A 333), «scombinata mollezza» (A 334), «secrete parvenze» (A 331). Termini come «groviglio» o «pasticcio» rimandano chiaramente alla *gnoseologia* di Gadda, per il quale la realtà è «groviglio» o «pasticcio», è costituita da una trama infinita di relazioni e gli oggetti in essa presenti non sono altro che un grumo di infinite relazioni, da cui partono e verso cui convergono i raggi infiniti che connettono tra loro tutti i dati della realtà.

Il gesto del chirurgo, che con il bisturi incide la superficie del corpo, porta alla luce il groviglio che vi si nasconde, rimuove la causa del male, sutura e *ri-costruisce* il corpo, diviene allegoria del processo conoscitivo che, andando oltre la superficie fenomenica, riesce a cogliere e a «sbrogliare» la trama complessa del reale riportandola a sistema.

⁴ Cfr. M. A. TERZOLI, *Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al «Pasticciaccio»*, Milano, Effigie, 2009; EAD., *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel «Pasticciaccio»*, in *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, a cura di M. A. TERZOLI, C. VERONESE e V. VITALE, Roma, Carocci, 2013, pp. 145-93; EAD., *Commento al «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015.

⁵ TERZOLI, *Commento al «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda* cit., p. 24.

⁶ Le citazioni che seguono derivano da quest'ultima versione del testo, presente in C. E. GADDA, *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, Milano, Garzanti, 1991, pp. 329-39, di seguito abbreviato con A e numero di pagina.

⁷ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 21.

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ Ivi, p. 20.

Come osserva giustamente Bertoni, Gadda adotta nel testo un modello conoscitivo che si potrebbe definire “anatomico”.¹⁰ Il “viaggio” nel corpo umano compiuto da Gadda sotto la guida del chirurgo si presenta infatti come un percorso ermeneutico in cui il chirurgo, quasi come una sorta di aruspice, «esteriorizza» i «molli enigmi», li porta alla luce e li “interpreta” quasi «a volervi scoprire una qualche ostinata reticenza, una simulazione pervicace, antica» (A 335). Tale processo conoscitivo implica dunque anche violenza, disgregazione e morte: per il Gadda della *Meditazione milanese* «conoscere è *inserire alcunché nel reale*, è, quindi, *deformare il reale*». ¹¹ E in un altro passaggio:

io penso al conoscere come a una perenne deformazione, introducente nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve e annichila [...]. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono dai cubi neri dell’ombra e quelli da cui siamo partiti non hanno più senso, “non esistono più”.¹²

Il processo conoscitivo porta necessariamente a “violare” la realtà (l’operazione chirurgica è definita «spaventosa effrazione», A 333), a deformare il dato e a ricostruirlo esattamente come fa il chirurgo, che incide e “viola” il corpo per poi ricostituirlo.

È interessante notare come questo modello conoscitivo “anatomico”, che assai verosimilmente Gadda riprende dalla cultura tardo-rinascimentale e barocca,¹³ venga declinato in *Anastomòsi* attraverso una molteplicità di *isotopie* tematico-figurative che attraversano la prosa come fossero “fili” di una complessa trama metaforica. La prima isotopia, già anticipata nelle considerazioni precedenti, è quella che rimanda alla dimensione della *scrittura*. Il bisturi è definito come «penna tagliente, lucidissima» (A 332), il resettore elettrico è definito «quasi matita nuova» (A 333) e «matita dalla strana anima» (A 335); il tessuto peritoneale inciso dal bisturi-stilo è detto «foglio roseo» (A 332), «foglio rosato» (A 332). Per Gadda, come si è osservato, lo scrittore agisce in modo analogo al chirurgo: attraverso la sua penna egli «penetra» metaforicamente oltre la superficie del fenomenico per cogliere il «guazzabuglio» della realtà e «organare il groviglio conoscitivo». ¹⁴ Il corpo stesso, paragonato a un «misero Arlecchino» e a una «vecchia veste frusta» (A 335), appare come un *textus*, come intreccio fisico e metaforico il cui groviglio viene ricondotto a sistema dallo scrittore-chirurgo.

Dalle citazioni precedenti emerge un’ulteriore *isotopia*, che si potrebbe definire *artistica*. Si è visto che il bisturi è paragonato a una matita «dalla strana anima» (A

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. SILVESTRI, C. VELA, D. ISELLA, P. ITALIA, G. PINOTTI, Milano, Garzanti, 1993, pp. 615-894, a p. 863.

¹² *Ivi*, p. 668.

¹³ Si veda ad esempio il saggio di L. VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2004, in cui lo studioso analizza, nell’ambito del Seicento europeo, il parallelismo tra la diffusione degli studi di anatomia, dovuti essenzialmente al grande successo della *Fabrica* di Vesalio, e il diffondersi presso artisti e scrittori di un vero e proprio “modello anatomico” di indagine. Come l’anatomista esplora il corpo umano attraverso il bisturi, analogamente il moralista “disseziona” con i suoi aforismi l’animo umano per meglio conoscerlo e curarlo.

¹⁴ GADDA, *Meditazione milanese* cit., p. 742.

335), quasi dotata di vita propria, e il peritoneo è paragonato a un «foglio roseo» (A 332).¹⁵ A ciò si può aggiungere che la pelle appare «pitturata» (A 330) dalla tintura di iodio, l'incisione all'addome è definita «spaventosa losanga» (A 332), il corpo è descritto come un «pupazzo sbuzzato» (A 335), quasi fosse una sorta di manufatto artistico o un modellino rotto, di quelli usati dagli artisti per riprodurre le fattezze del corpo umano. Il bisturi del chirurgo è non solo «penna», ma è anche «matita», è una sorta di «pennello» che raffigura le *disiecta membra* della realtà per ricomporle nell'unità figurativa della pittura.¹⁶

La stessa descrizione dell'operazione sembra seguire una sorta di tecnica pittorica di sapore quasi caravaggesco. L'ambiente della sala operatoria è infatti immersa nel buio, al centro si proietta il cono di luce che fa emergere dal buio i vari personaggi presenti, caratterizzati dal bianco, su cui il narratore insiste in modo quasi ossessivo. La luce illumina in pieno il corpo del paziente, le cui viscere vengono raffigurate quasi ricorrendo a «pennellate» di colore: abbiamo il «rosa pallido, rosso, bianchiccio, con qualche frustolo gialliccio, e la trama verdescura o violacea dei vasi sanguigni» (A 333), altrove descritti «come radici e barbe d'un'edera d'un color vinoso» (A 332), o «i colori rosati, e rossi, e biancastri, e giallicci» (A 335) dell'intestino. Ritroviamo ulteriori riferimenti figurativi allorché il narratore allude ad alcune opere anatomiche rinascimentali:

il ciarpame delle cose molli [è] revocato a schema nelle fantasiose tavole notomiche dello *Anthropologium* hundertiano, nei gratuiti nodi di fettuccia del *Philosophiae naturalis compendium* peyligkiano, piuttosto che nei disegni veridici, mirabilmente patenti, del disegnatore e notomista Leonardo: che il groviglio dell'anse intestinali ha saputo ritrarre in bellezza e in rotondità evidenziante, e quasi nel vigore del travaglio, turgide di un ragionevole accantonamento, gonfie di loro adempiute prestazioni (A 334-5).

Gadda fa qui riferimento anzitutto alle tavole presenti nei trattati anatomici di Johannes Peyligk (1474-1522), filosofo tedesco autore del *Philosophiae naturalis compendium* (Leipzig, 1499), e di Magnus Hundt (1449-1519), filosofo, teologo e medico, autore dell'*Antropologium* [sic] *de hominis dignitate, natura et proprietatibus* (Lipsia 1501).¹⁷ Si può osservare come in una tavola dell'*Antropologium* cui Gadda fa riferimento (Fig. 1) ritorni il motivo dell'intestino visto come groviglio o, con cifra

¹⁵ Cfr. anche: «foglio peritoneale» (A 334) e «foglio rosato del peritoneo» (A 334).

¹⁶ Una analogia costellazione semantica, che correla metaforicamente le figure dello scrittore, del chirurgo e dell'artista, si ritrova in uno scritto di divulgazione tecnica del 1942 dal titolo: *La chirurgia dei quadri all'Istituto Centrale del Restauro* (in GADDA, *Scritti vari e postumi* cit., pp. 178-87). Qui l'attività di restauro dei quadri è paragonata a un'operazione chirurgica: la tela, affetta da una vera e propria «malattia» (ivi, p. 183), viene «curata» dalla «mano medicale» (ivi, p. 184) del restauratore, mentre «l'aggiunta» a un'opera è definita «glossa deformatrice del testo, un laido empiastro sulla carne della bellezza» (ivi, p. 187).

¹⁷ Gadda cita questi stessi autori anche nella recensione alla Mostra leonardesca, quando parla degli studi anatomici di Leonardo; cfr.: C. E. GADDA, *La «mostra Leonardesca» di Milano*, in *Verso la Certosa*, in GADDA, *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., vol. I, pp. 410-18, a p. 414. Su Gadda e Leonardo si veda P. ANTONELLO, *Leonardo*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by F. G. PEDRIALI: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leonardoantonello.php#dednref7>. Utile anche C. VECCE, «Avvicinare Leonardo». *Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca*, in «I Quaderni dell'Ingegner», 2014, V, pp. 201-21.

stilistica grottesca, come «gratuiti nodi di fettuccia» (A 334). È altresì interessante notare che Hundt, riprendendo la tradizione neoplatonica rinascimentale, esalta nel suo trattato la dignità dell'uomo inteso come “nodo”, come punto di contatto tra creazione e creatore. Egli afferma infatti che: «Homo est dei et mundi nodus»¹⁸ e, poco dopo: «Et preterea solus homo est nexus dei et mundi».¹⁹

Il terzo riferimento visivo è alle celebri tavole anatomiche di Leonardo²⁰ (Fig. 2 e Fig. 3), e anche qui è evidente il motivo del groviglio. Leonardo è artista particolarmente caro a Gadda (e in questo l'autore di distacca da Longhi) per la sua “visione scientifica” *ante litteram* del reale e per la sua *Doppelbegabung* di artista e ingegnere. Per di più egli incarna proprio il prototipo dell'anatomista-artista che viene tematizzato nella prosa. Ma il nome di Leonardo ritornerà successivamente.

Un'ulteriore *isotopia* individuabile nel testo è quella *mitica*. Il chirurgo viene presentato come una sorta di *Parca* che, cucendo, determina il destino dell'uomo («il ricucitore [...] forse ricucirà, forse allaccerà per sempre», A 337), mentre il paravento che ostruisce il campo visivo del paziente è definito «piccolo telaio» (A 337). All'*isotopia* mitica appartiene anche la raffigurazione del medico come *demiurgo*. Da un lato, come si è detto, l'intestino è visto come «il ciarpame delle cose molli», una sorta di platonica *ὑλη* che si sottrae (almeno per quanto concerne il narratore che osserva) a ogni forma di comprensione e simbolizzazione; dall'altro vi sono i manuali anatomici in cui quel groviglio incomprensibile appare ridotto a pura forma, a *εἶδος*. Tra il polo della cieca materia, della pura parvenza e quello della pura forma si colloca la figura demiurgica del chirurgo che riesce a dare ordine al groviglio, a ripristinare il *sinolo* di materia e forma:

La sua dialettica si manifesta nei silenti atti; è un rifacimento biologico, un ripensare coi ferri e con le agugliate la costruzione di natura, un rivolere, un ripristinare la forma. [...] Egli opera con la complicità di natura, al disopra di lei. Profanando il buio segreto e l'intrinseco della persona, ecco il risanatore ne ha evidenziato lo schema fisico: ha letto l'idea di natura nel mucchio delle viscide parvenze (A 337).

Se, come dichiara don Ciccio Ingravallo nel *Pasticciaccio*, la morte è una «decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona»,²¹ il chirurgo-demiurgo «cuce e ricuce la vita entro le ampolle molli» (A 337). In questa opera di “rifacimento” del corpo del paziente Gadda, con tecnica espressionista, si sofferma in modo quasi ossessivo sull'immagine della mano che incide, scandaglia, cuce e solleva.²² È una mano che compare quasi separata dal corpo,

¹⁸ M. HUNDT, *Antropologium de hominis dignitate, natura, et proprietatibus*, Leipzig, 1501, f. 6r.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e i disegni*, Taschen, 2019, p. 221.

²¹ C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. PINOTTI, D. ISELLA, R. RODONDI, Milano, Garzanti, 1989, p. 70.

²² Si vedano i seguenti passi: «la sua mano, per immunizzarsi e lasciare immune il paziente corpo, accetta di perdere un millesimo della sua sagacia» (A 331); «Con una mano (mi dico) sarà sul carpo del prostrato a guardia del polso» (A 331), «lo solleva d'una sua mano sopra le garze» (A 335), «mano instancabile» (A 335).

elemento che accentua ulteriormente la dimensione *unheimlich* della scena descritta, ma che allo stesso tempo si presenta prepotentemente come metonimia visuale della scrittura attraverso la quale il chirurgo-scrittore ricuce e connette tra loro i possibili narrativi.²³

Un'ulteriore *isotopia* rintracciabile nella prosa è quella della *katabasis*. La semiosi spaziale si caratterizza da subito come ambiente ctonio, come indica lo stesso io-narrante quando crede di trovarsi in «una cella o in un ipogeo strano dei defunti secoli egizi» (A 329), dove i medici si apprestano a compiere un rito di imbalsamazione. Il narratore fa poi costante riferimento alle «fasciature» (A 329), alle «tele» (A 329) e ai «lini» (A 329) utilizzati per l'operazione, quasi si trattasse di bende per l'imbalsamazione o di sudari atti ad avvolgere una salma. L'operazione chirurgica, poi, finalizzata all'asportazione dei tessuti malati, appare come una vera e propria *katabasis*, come un viaggio ermeneutico finalizzato a conoscere il male fisico e morale e a eliminarlo.

Non a caso alcuni passaggi sembrano implicitamente alludere al modello della *Commedia* dantesca, ben presente a Gadda.²⁴ Il chirurgo con il quale l'io-narrante compie il suo viaggio è definito per ben due volte «maestro»²⁵ e appare sempre caratterizzato dal silenzio,²⁶ come il Virgilio dantesco in *Inf.* I.²⁷ La difficoltà dell'io-narrante a comprendere i «molti enigmi (per me)» (A 331) dei visceri e la loro «ostinata reticenza» (A 331) potrebbe forse essere paragonata allo scacco interpretativo che Dante subisce, all'inizio del suo viaggio nell'oltretomba, allorquando cerca di comprendere l'oscura e minacciosa scritta posta sulla porta infernale.²⁸ La sutura con cui termina l'operazione è definita «rattoppo demoniaco» (A 329); grazie ad essa sono «ricacciate di tra i ferri le genie invisibili, gli infinitesimali agenti della putredine» (A 337), mentre l'intestino del paziente è definito con il termine «frode» (A 335), cui Gadda contrappone la «celere veggenza» (A 335) degli atti del chirurgo; si potrebbero forse

²³ Non è da escludere che anche il particolare della mano del chirurgo, che agisce separatamente dal corpo “incidendo” in modo quasi misterioso il corpo del paziente, possa essere desunto dalla tradizione pittorica: si pensi al *Festino di Baldassare* di Rembrandt o a *La visione di Baldassare* di Ribera, in cui una mano (la mano di Dio secondo l'episodio biblico narrato nel libro di *Daniele*), separata dal corpo, traccia dei segni incomprensibili. Sul tema della “mano d'artista” si veda A. MASCIA, *L'autobiografismo della mano. Da mano d'artista a mano divina*, in «CoSMo», 2021, pp. 215-30.

²⁴ Insieme all'*Eneide* e ai *Promessi sposi*, la *Commedia* dantesca costituisce uno degli ipotesti più importanti per il *Pasticciaccio* (cfr. TERZOLI, *Commento al «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda* cit., pp. 14-15 e *passim*). Per le citazioni dantesche che seguono faccio riferimento a DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Zanichelli, Bologna, 2001.

²⁵ «Assisterò a un intervento del maestro» (A 329) e «Il maestro senza parole ha stretto la sua penna tagliente, lucidissima» (A 329).

²⁶ Cfr.: «imbavagliato del suo bianco silenzio» (A 337); «La sua dialettica si manifesta nei silenti atti» (*ibid.*); «sul corpo teso, disumanato, insiste con gli atti taciti della sua bianchezza» (A 338). Qui il termine «disumanato», attribuito al paziente ridotto a una dimensione puramente creaturale, sembrerebbe evocare e contrario il «transumanar» di *Pd.* I 70.

²⁷ «Mentre ch'ì rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco» (*Inf.* I 61-63).

²⁸ Sull'interpretazione del passo rinvio alle celebri pagine di J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 143-63.

scorgere in queste “tessere” lessicali dei rimandi al cerchio delle *Malebolge*, dove vengono puniti indovini e consiglieri fraudolenti. Quando ormai l’addome sta per essere ricucito, e dunque quando sta per risalire dalla «tenebra corporea» (A 331), l’io-narrante dichiara:

vorrei camminare la spiaggia e ribevere l’indaco della marina: e riconoscere i corpi incolumi dei viventi a smemorarsi nel sole (A 337).

Anche qui potrebbero essere rintracciabili alcuni rimandi danteschi, in particolare al canto I del *Purgatorio*. Il termine «marina» sembra riprendere «il tremolar de la marina» (Pg. I 117), l’indaco rievoca il «dolce color d’oriental zaffiro» (Pg. I 13), la «spiaggia» potrebbe rimandare alla spiaggia dell’Antipurgatorio, il «sole» potrebbe essere un richiamo a «lo bel pianeto che d’amar conforta» (Pg. I 19), mentre l’idea dello smemorarsi (del male fisico e morale) sembrerebbe rinviare al fiume Lete descritto da Dante in Pg. XXXI-XXXIII. Infine: il chirurgo che guarisce il malato grazie alla «militante disciplina della carità e del soccorso [...] appare quasi alta e muta madre» (A 338); il sintagma «alta e muta madre», rafforzato dalla allitterazione della bilabiale /m/ e dai fonemi /a/ in posizione tonica, sembra rinviare alla «Vergine Madre [...] umile et alta» di Pd. XXXIII 1-2, da cui il chirurgo riprenderebbe anche la relativa funzione di intermediaria tra Dio e gli uomini.

La possibile allusione a Maria permette di cogliere un altro riferimento visivo e di rilevare un’ultima *isotopia tematica*: quella *crisologica*. L’io-narrante collega esplicitamente il lavaggio delle mani del chirurgo al celebre gesto di Pilato.²⁹ Verso la fine della prosa egli afferma:

Iddio clemente sembra considerare il travaglio di quella mano instancabile [scil. del chirurgo], autorizzata da Lui a schiudere l’addome di questo tardo esemplare della specie, a estrarne interna miseria (A 336).

Il chirurgo appare quale *intermediario* tra Dio e l’uomo, quasi un *alter Christus* inviato a salvare l’uomo dal male, a riscattare la sua «natura decaduta» (A 335). Allo stesso tempo il corpo del paziente, caratterizzato «d’una lividura di peste o d’una intumescenza pervenuta a maturità chirurgica» (A 330), raffigurato com’è nella sua nuda *creaturalità*,³⁰ rimanda chiaramente all’iconografia della *Passio Christi*, come risulta chiaro dal passo seguente, dove il corpo di Cristo è definito «illividito»:

Sul corpo teso, disumanato, insiste con gli atti taciti della sua bianchezza: che mi appare quasi alta e muta madre o matrice della resurrezione. Ripenso, delle nostre antiche pitture, sant’Anna, sopra la Figlia, e Lei sopra il corpo illividito del Figliolo (A 338).

²⁹ «È strano: il gesto della indifferenza morale vien compiuto con la sollecitudine serena di chi ha preso conoscenza dei fini e dei mezzi, con la pacata insistenza della ragione. Il gesto dell’antico procuratore di Roma perde l’antico senso e divien l’atto iniziale di una prammatica vigile e sicura del suo processo, il modo proprio di chi ben sa e benignamente provvede, ed escluderà il male dalla tenebra corporea e dopo gli esatti minuti vi ricomporrà le ragioni della vita» (A 330).

³⁰ «quel corpo inerte sarà oggetto della perizia dei soccorritori. Scevro di ogni sovrapposizione della civiltà. Inetto a rappresentare il grado e la condizione di ieri: spoglio degli indumenti distintivi, pelliccia o tabarro, di che lo stato sociale o i meriti o l’arte o l’ingegno o i risparmi o la tecnica dell’abbigliamento e dell’adulazione potevano averlo addobbato, nel giorno di sua totale facoltà» (A 329).

Compare qui un ulteriore riferimento alle arti visive, precisamente all'iconografia di *Sant'Anna Metterza*, vale a dire "messa a fare da terza" o "medesima terza", con cui si intendeva evidenziare il rango della santa come terza in ordine di importanza dopo Gesù e la Madonna. Nell'iconografia tradizionale la santa regge in braccio la Madonna che a sua volta regge Gesù Bambino. Tale modello era molto diffuso nelle pale d'altare medievali, ma avrà significative propaggini nel XVI e XVII secolo: si pensi, tra i molti esempi citabili, alla *Sant'Anna Metterza* di Masaccio-Masolino (Fig. 4). In realtà Gadda, come hanno osservato Martha Kleinhans³¹ e Federico Bertoni,³² sembra contaminare due modelli iconografici: da una parte quello di *Sant'Anna Metterza*, in cui però è presente un Cristo infante, dall'altro quello della *Pietà*, dove appare invece il corpo del Cristo morto. Il chirurgo, che a un certo punto si dispone dietro il medico seduto che regge la testa del paziente, evoca dunque in Gadda la memoria del modello iconografico di *Sant'Anna Metterza* che egli combina con quello della *pietà*. Non è dichiarato esplicitamente a quali opere pittoriche o a quali artisti Gadda faccia riferimento (egli parla «delle nostre antiche pitture»). Poiché in precedenza lo scrittore ha citato gli studi anatomici di Leonardo, egli potrebbe qui riferirsi a Leonardo, come ha già suggerito Bertoni.³³

Ci sono giunte due opere leonardesche aventi questo soggetto: il *Cartone di Sant'Anna* (detto anche *Burlington House Cartoon*) e *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello* (Fig. 5). Il cartone preparatorio presenta una certa mancanza di compattezza nell'organizzazione dei personaggi e fu probabilmente abbandonato da Leonardo per tale motivo.³⁴ Maggiore organicità nell'organizzazione spaziale rivela invece il successivo *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*. L'artista qui riprende lo schema piramidale, tipico della precedente tradizione pittorica (si veda la struttura rigidamente verticale e piramidale nell'opera di Masolino e Masaccio), ma lo rende molto più dinamico. Egli infatti presenta una sequenza di figure che sono tra loro strettamente correlate, come se Maria e Anna avessero lo stesso corpo, rappresentato in pose e momenti temporali differenti. Si noti altresì come Sant'Anna e Maria appaiano entrambe molto giovani: si tratta della cosiddetta *Mariaformitas* di Sant'Anna, il *topos* mariano della maternità virginale e giovanile viene cioè trasferito da Maria anche a Sant'Anna al fine di evidenziare il rango e la santità di quest'ultima.³⁵ Per quanto concerne l'interpretazione, già i contemporanei³⁶ di Leonardo leggevano l'opera in chiave allegorica. Maria cerca di allontanare Gesù dall'agnello, allegoria della Passione, mentre Sant'Anna, allegoria della Chiesa, cerca di impedire tale gesto affinché la Storia della Salvezza faccia il suo corso e si possa giungere alla salvezza dell'uomo. Ad analoga interpretazione allegorica veniva sottoposto il paesaggio sullo sfondo.

³¹ KLEINHANS, «*Satura*» und «*pasticcio*» cit., pp. 245–46.

³² BERTONI, *La verità sospetta* cit., p. 133.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci* cit., p. 147.

³⁵ *Ivi*, p. 186.

³⁶ *Ibid.*

L'ospitalità della natura, non toccata da uomo eppur resa vitale dalla pioggia, rimanda all'immacolata concezione, mentre l'albero verdeggianti, che a tale paesaggio inospitale si contrappone, potrebbe alludere a Sant' Anna che, un tempo sterile, in tarda età concepisce e genera Maria grazie all'intervento divino.³⁷

A corroborare l'ipotesi che Gadda si stia riferendo a questo dipinto di Leonardo contribuisce l'interpretazione che lo scrittore stesso fornisce dell'opera di Leonardo in *Anime e schemi* (incluso in *I viaggi la morte*), dove la Sant'Anna leonardesca è vista come il modello esemplare della madre amorevole e affettuosa («è la vera voce materna, è tenerezza amorosa»³⁸), ma anche principio della vita che si trasmette attraverso le generazioni:

Nel gioco delle significazioni, ella riveste e reca in sé le memori e necessarie speranze che il passato ha concepito per noi: è quello ch'io chiamo il supporto agnazio (la causa efficiente in senso biologico e spirituale) della creatura umana. Come Sant'Anna in Leonardo.³⁹

L'abbraccio tra la Madonna e Sant'Anna è «il simbolo della maternità discendente, della perenne femminilità, lungo il sopravvivere della casata infinita».⁴⁰ Gadda contamina dunque, secondo un procedimento che è cifra precipua della sua prosa, riferimenti iconografici (Leonardo) e letterari (Dante) per mettere in rilievo il ruolo del chirurgo inteso come madre allegorica che trasmette la vita attraverso le varie generazioni che si susseguono.

Da quanto sin qui detto si può comprendere come la prosa di Gadda si configuri essa stessa come un fittissimo intreccio di “fili tematici” tra loro strettamente intersecati. Lo scrittore realizza un dispositivo testuale in cui il riferimento a molteplici codici (letterari, mitici, visivi) ha lo scopo di ampliare le possibilità semantiche della letteratura, al fine di descrivere il reale cogliendone ogni possibile sfumatura, ogni filo del garbuglio.

3. I riferimenti pittorici a Leonardo in *Anastomòsi* risultano espliciti o comunque decifrabili. Non è tuttavia da escludere che la prosa sia stata influenzata da una certa pittura fiammingo-olandese. Uno dei generi più diffusi nella pittura fiammingo-olandese del XVII secolo, infatti, era la *Lezione di anatomia* e non è da escludere che Gadda si sia ispirato a quella produzione artistica, in particolare alla *Lezione di anatomia del Dr. Nicolaes Tulp* di Rembrandt. Bisogna subito dire che Gadda non cita mai esplicitamente l'artista. Tuttavia lo scrittore riconosce esplicitamente una parentela con la pittura fiammingo-olandese per quanto concerne la componente “maccheronica” della sua scrittura. In *Fatto personale ... o quasi* egli afferma:

³⁷ Ivi, p. 189.

³⁸ GADDA, *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., vol. I, pp. 419-667, la cit. è a p. 605.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

In un senso ampio ed alto, risultano maccheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, l'allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch.⁴¹

Lo stesso Longhi del resto aveva messo in evidenza il debito che la pittura fiammingo-olandese, e Rembrandt in particolare, aveva nei confronti di Caravaggio.⁴² Gadda dimostra insomma di conoscere ampiamente quella tradizione pittorica e non si può dunque escludere che egli, pur non citandolo, possa aver conosciuto l'opera di Rembrandt (erede nordico della tradizione caravaggesca) e che temi e stili del più importante rappresentate di quella cultura figurativa possano essere giunti per via *discorsiva*⁴³ nella prosa gaddiana.

La diffusione degli studi di anatomia di Vesalio, autore della fondamentale *De humani corporis Fabrica* (pubblicato a Basilea nel 1543), gli studi sull'ottica e, in genere, il diffondersi di una nuova mentalità "scientifica" di tipo empirico⁴⁴ fanno sì che, nell'Olanda del XVII secolo, si affermi la moda di organizzare vere e proprie lezioni pubbliche di anatomia. Queste avevano luogo una volta all'anno, d'inverno, all'interno di teatri anatomici e vi potevano partecipare non solo medici e studenti, ma anche semplici curiosi. Questi, pagando un biglietto, potevano assistere alla dissezione di un cadavere (un condannato a morte, l'unico il cui corpo potesse essere soggetto a tale pratica), in genere preceduta da riflessioni moraleggianti riguardanti la caducità dell'uomo. Un'incisione del 1609 di Woudanus⁴⁵ (Fig. 6) mostra un esempio di teatro anatomico. Al centro vi è il *subiectum anatomicum* di cui viene, come da prassi, sezionato anzitutto l'addome poiché gli organi interni erano i primi ad andare incontro a decomposizione. Accanto vi è il chirurgo con gli strumenti del mestiere e tutt'intorno una folta schiera di studenti, medici e comuni cittadini nonché numerosi scheletri con vessilli che ammoniscono il lettore con *sententiae* moraleggianti come: «Nosce te ipsum» o «Pulvis et umbra sumus». La celebrazione della conoscenza doveva essere sempre unita alla riflessione morale sulla caducità umana.

Anche a livello artistico si assiste ben presto al fiorire di un vero e proprio genere pittorico, quello della *lezione di anatomia*. Questo genere aveva un duplice scopo: da un lato celebrare i singoli personaggi, che pagavano un cospicuo prezzo per esservi

⁴¹ GADDA, *Fatto personale... o quasi*, in *I viaggi la morte* cit., pp. 498-99.

⁴² Nell'introduzione al catalogo della mostra su Caravaggio del 1951, ad esempio, Longhi evidenzia come il luminismo di Rembrandt sia di chiara ascendenza caravaggesca: «Nell'incidenza repentina del raggio che scende da uno spiraglio aperto apposta entro l'oscurità di una stanza [...] il presagio punta direttamente sul bianco-e-nero del Rembrandt, sulla sua magia notturna», R. LONGHI, *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi. Catalogo*, Sansoni, Firenze, 1951, pp. I-XXXI, in partic. p. XXIV. Alla mostra era tra l'altro presente anche una tela di Rembrandt: il *Vecchio dormiente*. Si veda anche R. LONGHI, *Caravaggio, Abscondita*, Milano, 2013, pp. 82-86. Per il legame tra Caravaggio e Rembrandt si vedano: A. GOLHANY, *Rembrandt. Studies in His Varied Approaches to Italian Art*, Leiden-Boston, 2020; M. M. MASCOLO, *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento*, Roma, Carocci, 2021, pp. 82 sgg.

⁴³ Per i concetti di *intertestualità* e *interdiscorsività* rimando a C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 175-213.

⁴⁴ Sul legame tra scienza e pittura nell'Olanda del Seicento si veda il fondamentale S. ALPERS, *Arte del descrivere*, Torino, Boringhieri, 1984.

⁴⁵ La riprendo da VAN DELFT, *Frammento e anatomia* cit., p. 160.

raffigurati; dall'altro esaltare il prestigio della *gilda* dei medici che commissionava l'opera. Il ritratto doveva celebrare allo stesso tempo, come ricorda Riegl in un suo importante saggio,⁴⁶ le singole individualità e l'appartenenza alla gilda.

Tra le numerose opere appartenenti al genere⁴⁷ si può ricordare anzitutto la *Lezione anatomica di Sebastien Egbertszoon de Vreij* (1603) di Aert Pieterszoon (Fig. 7). Qui l'artista raffigura ben ventotto membri della gilda dei medici, disposti su tre file intorno al dottor de Vreij che, bisturi in mano, si accinge a praticare un'incisione su un cadavere dal volto coperto. I membri più eminenti sono identificati dagli oggetti che portano in mano: un bacile (a sinistra) o l'elenco dei partecipanti (a destra). Si tratta di un'opera dalla composizione particolarmente statica e innaturale, dove l'angolazione delle teste rappresenta l'unico elemento dinamico di una composizione altrimenti fortemente innaturale. Ritroviamo lo stesso medico ne *La lezione di osteologia del Dr. Sebastien Egbertszoon* (1619) di Thomas de Keyser (Fig. 8). Qui il medico è impegnato in una lezione di osteologia su uno scheletro proveniente da un corpo che doveva già essere stato dissezionato in precedenza. Uno degli astanti guarda lo spettatore e indica con un gesto della mano lo scheletro come monito a riflettere sulla caducità umana. L'ammirazione per la mirabile costruzione della macchina corporea, per la vesaliana *fabrica*, era sempre accompagnata dalla consapevolezza dell'ineluttabilità della morte. Questo messaggio moraleggiante viene ulteriormente sottolineato, come osserva Schama,⁴⁸ dalla originale posizione dello scheletro e del dottore, che si fronteggiano in una sorta di "faccia a faccia".

Anche Rembrandt si dedica al genere dipingendo due opere: *La lezione di anatomia del Dr. Nicolaes Tulp* (1631; Fig. 9) e *La lezione di anatomia del Dr. Deyman* (1656; Fig. 10), quest'ultima giunta parzialmente danneggiata a causa di un incendio avvenuto nel 1723. La prima opera viene commissionata dal dottor Nicolaes Tulp, celebre medico esperto di gastroenterologia⁴⁹ (una sorta di dottor Fasiani del XVII secolo) e *praelector* della gilda dei medici di Amsterdam. A lui spettava pertanto il compito dell'annuale lezione pubblica di anatomia ed egli affida l'incarico di raffigurarla a un giovane e sconosciuto pittore appena ventiseienne giunto ad Amsterdam da Leida. Al centro del dipinto di Rembrandt vi è il cadavere di un certo Adrian Adriaenszoon, detto "Het Kindt" ("Il bambino"), che era stato condannato a morte per tentato furto e tentato omicidio il 31 gennaio del 1632. Alla sua destra è raffigurato il dottor Tulp: egli impugna nella destra una pinza con cui tira i muscoli flessori dell'avambraccio sinistro (responsabili della motricità fine) e con la sinistra

⁴⁶ Cfr. A. RIEGL, *Lo sguardo di Rembrandt*, Roma, Castelveccchi, 2014.

⁴⁷ Per un confronto tra le opere di Rembrandt e i suoi predecessori si vedano: G. WOLF-HEIDEGGER - A. M. CETTO, *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Karger, Basel/New York 1967; W. SCHUPBACH, *The paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp"*, in «Medical History», II, 1992; C. VOLKENANDT, *Rembrandt. Anatomie eines Bildes*, Fink, 2004; S. SCHAMA, *Gli occhi di Rembrandt*, Milano, Mondadori, 2017.

⁴⁸ SCHAMA, *Gli occhi di Rembrandt* cit., p. 449.

⁴⁹ A Tulp risale la scoperta della valvola ileocecale che collega il tratto finale dell'intestino tenue con l'intestino crasso.

mima il movimento reso possibile da quei muscoli al fine di visualizzarne meglio il meccanismo di funzionamento. Il suo prestigio sociale è sottolineato dall'elegante abito, dal mantello, dai raffinatissimi merletti e dal cappello che indossa. Intorno al tavolo anatomico si trovano sette medici i cui nomi sono leggibili nella lista tenuta in mano da uno degli astanti. Essi osservano con diverse reazioni psicologiche la mano del dottor Tulp o l'atlante anatomico in cui è verosimilmente raffigurata l'anatomia di un corpo. Come si può vedere da un rapido confronto con le opere dei suoi predecessori, Rembrandt innova profondamente il genere.⁵⁰

La composizione delle figure risulta molto più dinamica e "teatrale".⁵¹ Tale dinamicità deriva anzitutto dall'uso della prospettiva accidentale che, al contrario di quella centrale, non permette solo uno ma più punti di vista. Lo spettatore ha la sensazione di poter partecipare direttamente all'evento, quasi di poter girare intorno al tavolo operatorio o di sedersi accanto al medico seduto a sinistra, nello spazio lasciato libero da Rembrandt tra la sua sedia e il tavolo anatomico, esattamente come fa Caravaggio nella *Vocazione di San Matteo*. Ad "aprire lo spazio" contribuisce anche la raffigurazione di scorcio del cadavere, che Rembrandt riprende dalla *Deposizione nel sepolcro* di Rubens e che ha il suo archetipo nel *Cristo morto* di Mantegna, chiaramente citato nella *Lezione di Anatomia del Dr. Deyman*.⁵² Il senso di dinamicità si realizza anche attraverso la disposizione delle figure all'interno di una piramide asimmetrica, entro la quale tutti i personaggi appaiono chiaramente, senza alcuna sovrapposizione. Un'altra grande novità consiste nel realismo psicologico con cui Rembrandt raffigura i volti dei medici. La luce, che proviene dall'alto a sinistra, scivola letteralmente sui volti degli astanti, ne modella con grande precisione i tratti (dovevano essere chiaramente riconoscibili), fino a registrare i dettagli delle barbe colte, e ne mette in rilievo le varie reazioni psicologiche che vanno dallo stupore alla curiosità e all'ammirazione.

Un'ulteriore innovazione rispetto all'iconografia codificata consiste nel fatto che la dissezione non viene praticata sull'addome, come avveniva usualmente, ma sul braccio, e questo nonostante Tulp fosse celebre proprio per i suoi studi di gastroenterologia. Questa variazione ha una precisa motivazione. Sulla prima edizione della *Fabrica* di Vesalio l'autore è rappresentato intento a sezionare un braccio (Fig. 11). Il padre della moderna anatomia, contro ogni forma di separazione tra sapere pratico e teorico, elogiava tra l'altro la mano come controparte dell'intelletto umano: la vera conoscenza doveva venire dallo studio diretto del corpo umano⁵³. Nel quadro di Rembrandt, sul foglio contenente l'elenco degli astanti, è raffigurato un "uomo vesaliano" sezionato ed è probabile che l'atlante presente sulla scena sia proprio una copia della *fabrica*.

⁵⁰ Prendo qui numerosi spunti da SCHAMA, *Gli occhi di Rembrandt* cit., p. 449 sgg., e VOLKENANDT, *Rembrandt* cit., p. 186 sgg.

⁵¹ Sulla teatralità nelle opere di Rembrandt si veda S. ALPERS, *L'officina di Rembrandt: l'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 1990.

⁵² Pur essendo successiva, quest'opera mostra un'impostazione più tradizionale rispetto alla *Lezione di anatomia del Dr. Tulp*.

⁵³ Cfr. S. MAMMOLA, *La ragione e l'incertezza. Filosofia e medicina nella prima età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 126.

Rembrandt realizza a pieno l'intento celebrativo per cui era stata commissionata l'opera presentando il dottor Tulp come il "nuovo Vesalio", intento con la sua mano a mostrare la prodigiosa *fabbrica* del corpo umano costruita dal "divino ingegnere". Il gesto della mano di Tulp che mima i movimenti dei muscoli flessori delle dita (Fig. 12 e Fig. 13) non si limita tuttavia a costituire un riferimento a Vesalio e, di conseguenza, un omaggio al suo committente, ma assume una notevole rilevanza simbolica. Tale rilevanza è ulteriormente messa in evidenza dalla luce che la illumina e dalla sua collocazione in un luogo particolarmente significativo: quello ottenuto intersecando la diagonale maggiore della tela con la sua perpendicolare. I muscoli attivati sono quelli che garantiscono la motricità fine della mano e, distinguendolo da tutte le altre specie viventi, permettono all'essere umano di afferrare gli oggetti: un bisturi, un pugnale (come ha fatto la sottostante mano di Aris Kindt) o un pennello. Rembrandt con quel gesto intende dunque celebrare non solo l'anatomista Tulp e la moderna visione scientifica del mondo, ma anche e soprattutto celebrare la pittura che, al pari del moderno sguardo scientifico, permette di indagare e scoprire la verità nascosta sotto il velo delle apparenze. La mano del pittore è pari alla mano dell'anatomista: entrambe incidono la superficie delle cose per cogliere la verità in essa nascosta. Rembrandt fa proprio quel modello conoscitivo "anatomico" che, come si è detto, attraversa la cultura del Seicento europeo. Egli riprende inoltre un *topos*, quello della «mano d'artista», che ha grande fortuna nella pittura dal XVI secolo in poi.⁵⁴

Tra i numerosi esempi si può ricordare *L'autoritratto in uno specchio convesso* (1523) del Parmigianino (Fig. 14), dove l'artista, attraverso un gioco di specchi, ingrandisce artificiosamente la propria mano curvandola e facendole assumere la posa dell'impugnatura. Qui l'artista vuole celebrare il primato della pittura come arte dell'illusione.⁵⁵ O si pensi a *L'autoritratto come allegoria della Pittura* (1638-1639) di Artemisia Gentileschi (Fig. 15), in cui la pittrice, identificandosi con l'allegoria della Pittura, si ritrae con il braccio sensualmente scoperto e teso sulla tela vuota, il pennello in mano, colta nell'attimo iniziale del momento creativo, quando il pennello sta per tracciare il primo segno sulla tela.⁵⁶ Per Rembrandt nell'arte non vi è nulla di illusionistico o di sensuale. Essa è invece, per citare Gadda, «indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità».⁵⁷ Il pennello del pittore è simile al bisturi dell'anatomista: incide la superficie, la "pelle" della realtà per scavare sotto di essa, sezionarla e coglierne la complessità, come mostra il «reticolo» dei muscoli raffigurato con straordinario realismo e precisione anatomica. Non vi è tuttavia in Rembrandt un'ingenua e acritica celebrazione dell'arte e della scienza. Egli è anzi consapevole che ogni tentativo che aspiri a cogliere la verità al di là della parvenza implica anche deformazione, distruzione e talvolta morte.

⁵⁴ Riprendo qui alcune osservazioni da MASCIA, *L'autobiografismo della mano* cit., 219 sgg.

⁵⁵ Ivi, p. 219.

⁵⁶ Ivi, pp. 221-22.

⁵⁷ GADDA, *I viaggi la morte* cit., p. 541.

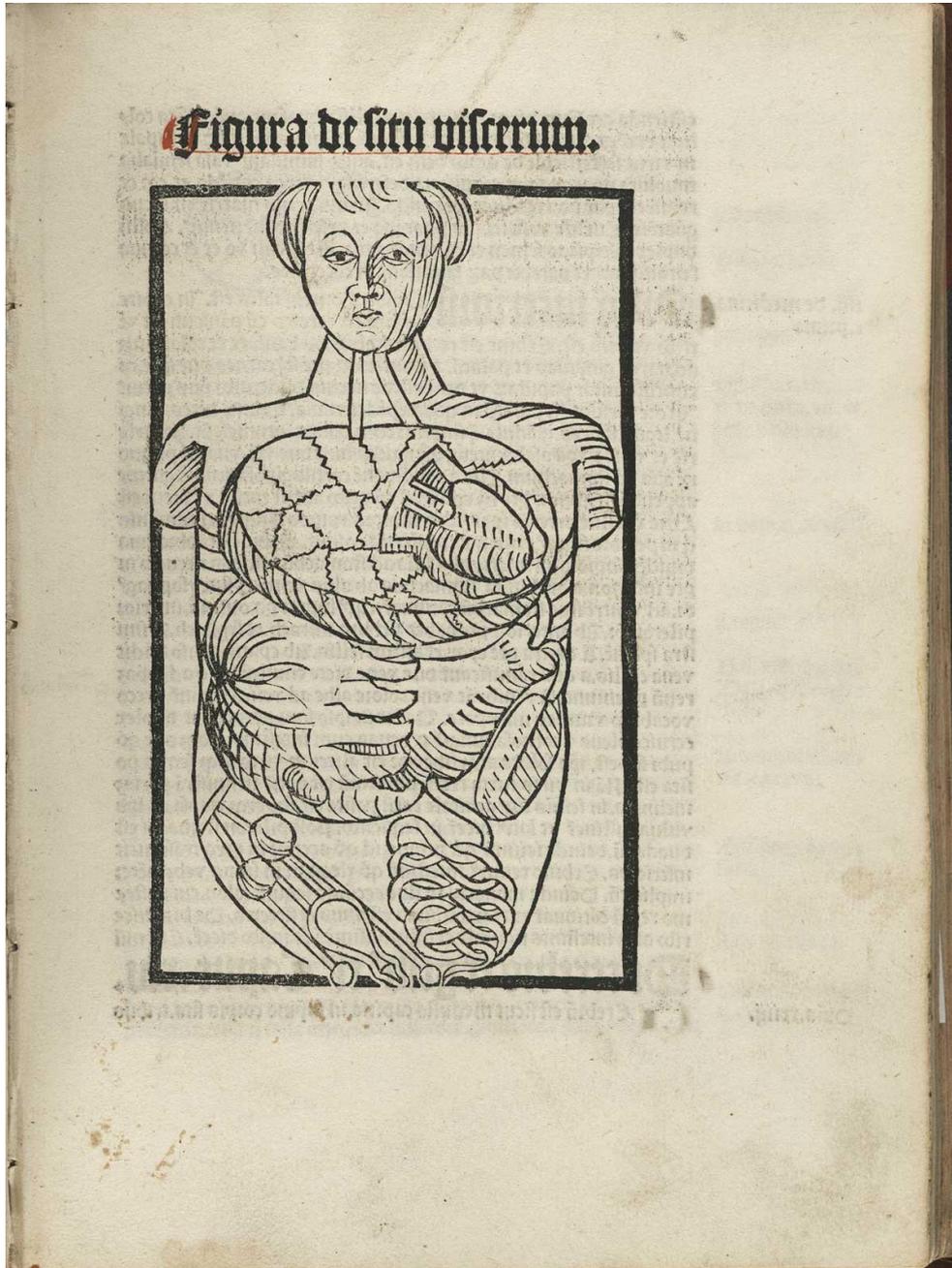
Lo denuncia chiaramente il corpo di Aris Kindt, che, insieme alla mano di Tulp, rappresenta l'altro centro semantico del dipinto. Il cono di luce che prorompe dall'alto, con una tecnica che ricorda ancora una volta la *Vocazione* di Caravaggio, illumina in pieno il corpo «illividito» di Aris Kindt. Rembrandt raffigura inoltre il volto cadaverico di Aris con la stessa cura e precisione con cui dipinge il volto dei medici. Si è visto inoltre come la posizione scorciata del corpo rimandi al modello iconografico della *Passio Christi*. Rembrandt dunque non si limita a compiere un elogio della nuova mentalità scientifica, ma ne mostra anche la *facies hyppocratica*. Nessuno degli astanti guarda il corpo di Aris: il loro lo sguardo è rivolto all'*Atlas* anatomico o alla mano di Tulp. Rembrandt sembra così denunciare il pericolo di una dicotomia tra *res extensa* (il corpo di Aris) e *res cogitans* (l'*Atlas*). È invece la pittura a sanare tale dicotomia nella perfezione della forma.

Da quanto detto si qui può notare come, pur non essendo dimostrabile una filiazione diretta tra la *Lezione di Anatomia del Dr. Tulp e Anastomòsi*, molteplici siano tuttavia le consonanze tra l'opera artistica e la prosa. Il tema trattato è analogo: la descrizione/raffigurazione di un intervento medico su un corpo. Nel testo di Gadda non si tratta propriamente di una dissezione, ma, come si è visto, più volte il corpo del paziente sottoposto a operazione chirurgica è paragonato a una salma. Lo scrittore fa poi esplicito riferimento al «teatro anatomico» (A 329), utilizzato nell'Olanda del XVII secolo per le lezioni pubbliche di anatomia; sono citati alcuni atlanti anatomici rinascimentali. La prosa e il dipinto sono caratterizzate da un analogo simbolismo dei colori (dominano il nero, il bianco e il rosso). Simile è altresì la semiosi spaziale: il chirurgo è solo, da un lato del tavolo operatorio, mentre gli assistenti circondano il corpo del paziente; in entrambe le opere si fa riferimento al modello iconografico del *compianto* e della *Passio Christi*. Centrale, inoltre, risulta il modello conoscitivo "anatomico" che si concretizza nel motivo della mano intesa come metonimia visiva dello scrittore/artista che, come il chirurgo, disseziona la realtà allo scopo di portarne alla luce la verità e la complessità (il motivo del reticolo è raffigurato in Rembrandt dal fascio dei muscoli flessori). Comune è infine la tensione etico-conoscitiva che mira a svelare la verità nascosta. Gadda e Rembrandt rappresentano/descrivono un viaggio che va oltre l'involucro corporeo nel tentativo di coglierne la trama complessa: raffigurano entrambi una illuminazione, una epifania del noumenico nel contingente.

N. R.

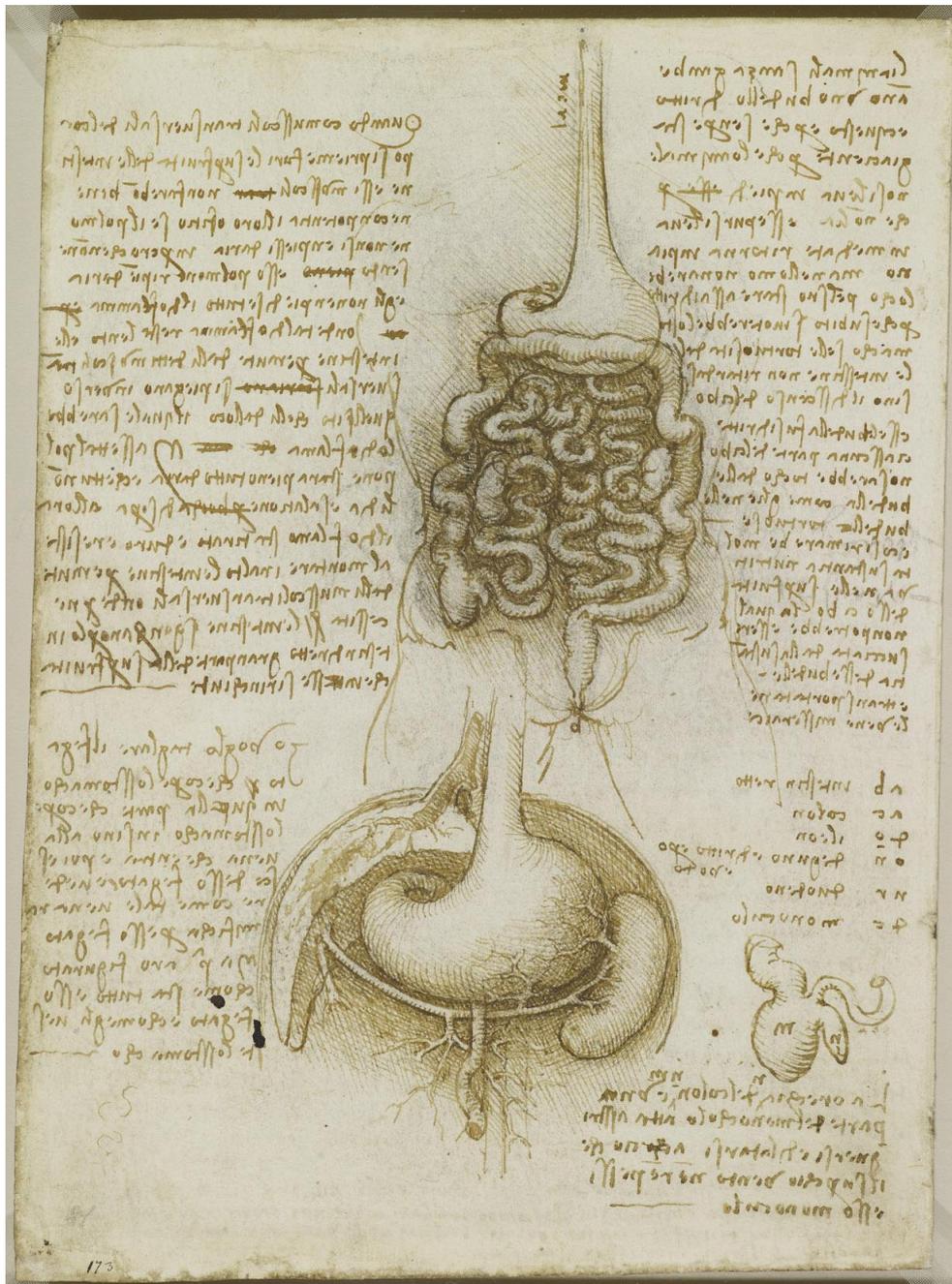
Immagini

Fig. 1



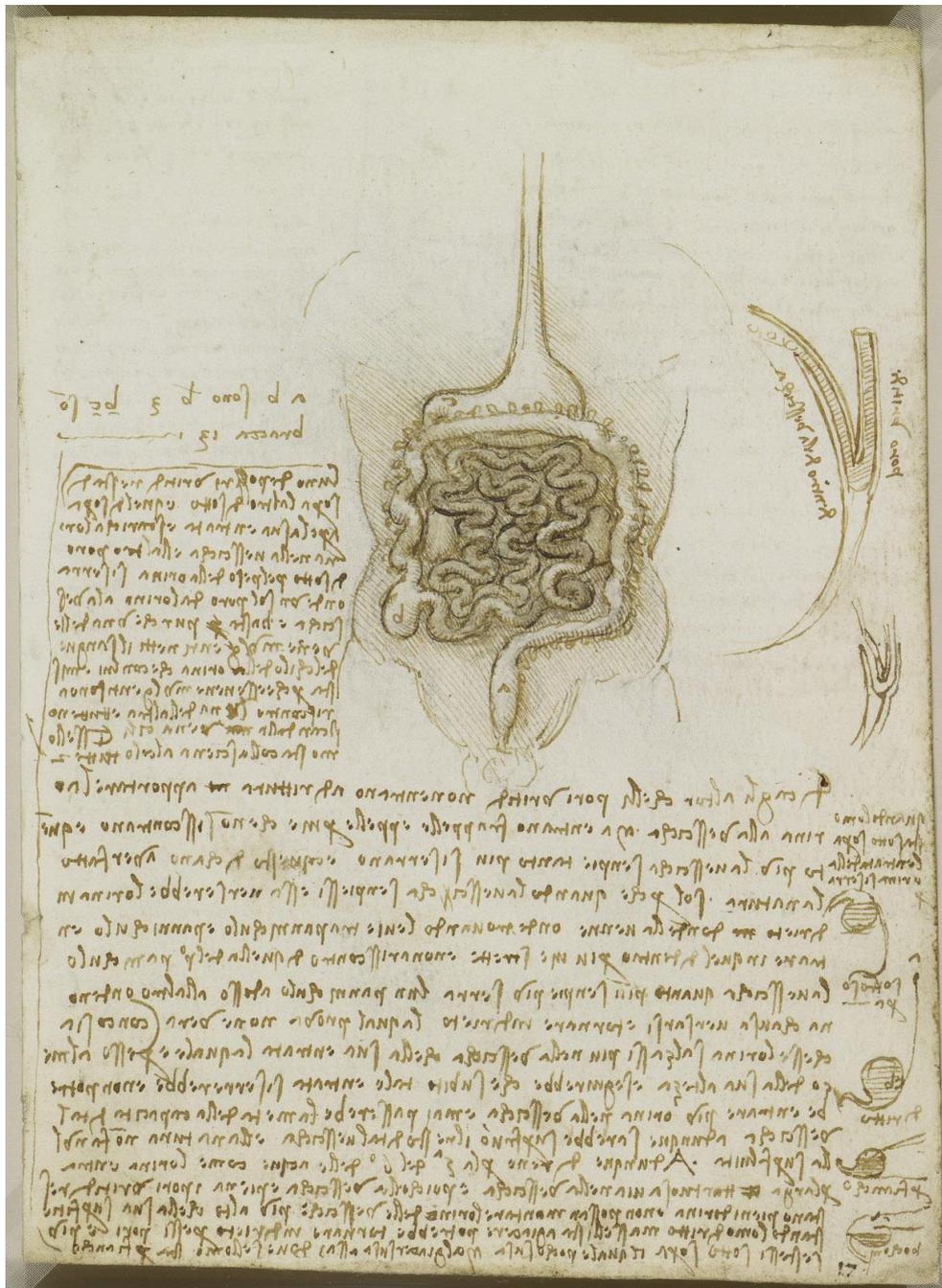
Magnus Hundt, *Antropologium [sic] de hominis dignitate, natura et proprietatibus*, Lipsia 1501, f. 6r, München, Bayerische Staatsbibliothek.

Fig. 2



Leonardo da Vinci, *Disegno anatomico di stomaco e intestini*, ca. 1506, Castello di Windsor, Royal Library (RL 19031v).

Fig. 3



Leonardo da Vinci, *Studio anatomico su stomaco, intestini e sulla fisiologia dei reni e vescica*, ca. 1506, Castello di Windsor, Royal Library (RL 19031r).

Fig. 4



Masaccio e Masolino da Panicale, *Sant'Anna Metterza*, 1424-1425, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 5



Leonardo da Vinci, *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, 1510-1513 ca., Parigi, Louvre.

Fig. 6



Bartolomeo Dolendo da Jan Woudanus, *Anphiteatrum anatomicum*, 1609, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Fig. 7



Aert Pieterszoon, *Lezione anatomica di Sebastien Egbertszoon de Vreij*, 1603, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 8



Thomas de Keyser, *La lezione di osteologia del Dr. Sebastien Egbertszoon*, 1619, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

Fig. 9



Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del Dr. Nicolaes Tulp*, 1631, L'Aia, Mauritshuis.

Fig. 10



Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del Dr. Deyman*, 1656, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

Fig. 11



Incisione di Stephan van Calcar da Andreae Vesalii Bruxellensis, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel, 1543, f. 20r, Basel, Universitätsbibliothek.

Fig. 12



Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del Dr. Nicolaes Tulp*, L'Aia, Mauritshuis, particolare.

Fig. 13



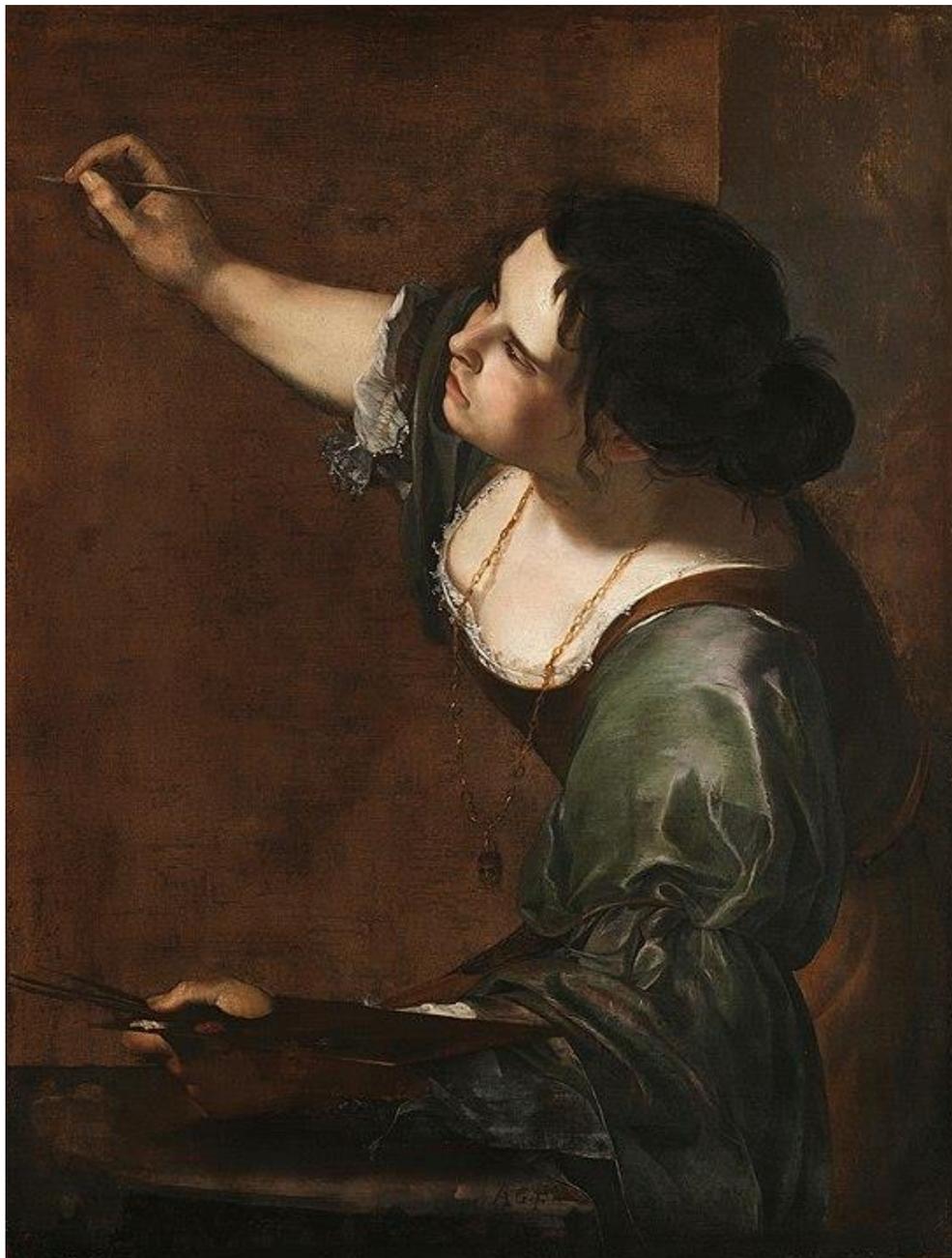
Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del Dr. Nicolaes Tulp*, L'Aia, Mauritshuis, particolare.

Fig. 14



Parmigianino, *L'auto ritratto in uno specchio convesso*, 1523, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 15



Artemisia Gentileschi, *L'autoritratto come allegoria della Pittura*, 1638-1639, Londra, Kensington Palace.



I margini del libro